

LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA:

RESISTÊNCIAS, ESCRITAS,
LEITURAS

Organizadores:

Anderson da Mata
Paula Dutra
Grazielle Frederico

Letraria 

LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA:

RESISTÊNCIAS, ESCRITAS,
LEITURAS

**Anderson da Mata
Paula Dutra
Graziele Frederico**
(Organizadores)

LITERATURA BRASILEIRA

CONTEMPORÂNEA:

RESISTÊNCIAS, ESCRITAS,

LEITURAS

**Araraquara
Letraria
2020**

CONSELHO EDITORIAL

Regina Dalcastagnê

(Universidade de Brasília)

Igor Ximenes Graciano

(Univ. da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira)

Jeremy Lehnen

(Brown University)

Ligia Bezerra

(Arizona State University)

Maria Zilda Cury

(Universidade Federal de Minas Gerais)

Virginia Maria Vasconcelos Leal

(Universidade de Brasília)

LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: RESISTÊNCIAS, ESCRITAS, LEITURAS

PROJETO EDITORIAL

Letraria

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Letraria

CAPA

Letraria | Pedro Ávila

REVISÃO

Letraria

MATA, Anderson da; DUTRA, Paula; FREDERICO, Grazielle (org.). Literatura brasileira contemporânea: resistências, escritas, leituras. Araraquara: Letraria, 2020.

ISBN: 978-65-86562-02-6

**1. Literatura brasileira. 2. Resistências.
3. Escritas. 4 Leituras.**

CDD: 869

||| SUMÁRIO

Apresentação	9
Anderson da Mata	
Paula Queiroz Dutra	

|| RESISTÊNCIAS 13

Arte, representação e política: alguns paradoxos contemporâneos	14
Acauam Oliveira	

Bernardo Kucinski e Alan Pauls: a memória da ditadura na ficção contemporânea brasileira e argentina	29
Berttoni Licarião	

A anti-política e o estado de exceção no romance <i>História natural da ditadura</i>	57
Graziele Frederico	

Representações da Ditadura Brasileira no Romance Pós-ditatorial	73
João Pedro Coleta da Silva	

Similaridades que perpassam o tempo nas representações ditatoriais	92
Andressa Estrela Lima	

A “mulher subversiva” da ditadura militar em Bernardo Kucinski e Maria Pilla	111
Aline Teixeira da Silva Lima	

Literatura e resistência: <i>nem tudo é silêncio na periferia</i>	128
Anderson de Figueiredo Matias	
<i>Cidade de Deus Z: apocalipse zumbi e crítica social</i>	147
Waldson Gomes de Souza	
 ESCRITAS	157
A literatura como um espaço contestado e o padê editorial	158
Sophia Beal	
Brasília exata e indeterminada: do romance aos muros da cidade	187
Carlos Wender Sousa Silva	
Ceilanhood: a visão de dentro em um cinema de fora	208
Michael Araújo	
O que nos contam os muros? Relações entre a rua, o grafite e o feminino	221
Ix Chel Barbosa de Carvalho	
De Outros cantos ao <i>Mulherio das Letras</i>: a escrita como gesto político e comunitário	233
Rejane Pivetta	
Efeitos do apagamento da autoria feminina na literatura	250
Amanda Maria Garcia Holgado de Oliveira	

O romance falhou? A escrita “não criativa” de Luci Collin	261
Andiara Maximiano de Moura	
Escritas grotescas: violência, caos e subversão na literatura contemporânea de autoria feminina	273
Maristela Secremin Valério Lucia Ozana Zolin	
A profissionalização literária: anos de formação	285
Larissa Lacerda Nakamura	
 LEITURAS	305
<i>Quarto de despejo</i> como leitura obrigatória no vestibular: resistindo aos preconceitos	306
Fernanda Borges	
#leiamulheres: notas sobre a literatura de autoria feminina e o ciberespaço	320
Raysa Soares	
Violência e resistência em <i>A vida invisível de Eurídice Gusmão</i>, de Martha Batalha	341
Paula Queiroz Dutra	
“E se alguém se crê normal, será melhor que se apresse a esconder as antenas”	359
Isadora Maria Santos Dias	
O indígena em <i>Nove Noites</i>, de Bernardo Carvalho	373
Marina Sousa Teixeira	

O narrador em <i>Todas as coisas são pequenas</i> , de Daniel Mundukuru Alessandra Farias da Silva	387
As mulheres e as famílias em <i>Becos da memória</i> , de Conceição Evaristo Pollianna de Fátima Santos Freire	403
Relatos e memória: uma comparação de <i>Feliz ano velho</i> e <i>Ainda estou aqui</i> Bruna Santos Pereira	428
SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES	444

|| APRESENTAÇÃO

Entre os dias quatro e seis de dezembro de 2017, o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea - GELBC, coordenado desde 1997 por Regina Dalcastagnê, com o valioso apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF), reuniu, na Universidade de Brasília-UnB, cerca de cinquenta pesquisadores de todas as regiões do Brasil e de diferentes países para um intenso debate sobre a literatura brasileira contemporânea. Era o *VIII Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea: escritas, leituras, resistências*. Parte de uma série de eventos que ocorrem na UnB desde 2003, o Simpósio de 2017, organizado por Anderson da Mata, Paula Dutra e Grazielle Frederico, articulou-se em torno de três eixos: resistências, escritas e leituras.

Partindo da formulação de Sartre de que a tarefa do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e se considerar inocente diante dele, os debates do evento foram profundamente tocados pelo tempo de golpe político e de avanço dos discursos fascistas no país. A indagação sobre a tarefa do escritor, afinal, apontava tanto para uma preocupação sobre quem escreve, o que se escreve e como se escreve, quanto para quem lê, o que se lê e como se lê. As indagações em torno das escritas e das leituras voltaram-se para as formas de resistência que estão sendo construídas no interior do campo literário brasileiro e suas possibilidades. Da escrita que retoma a ditadura e seus perigos ao esforço diário de pequenas editoras, livrarias e coletivos

para se manterem de pé, passando ainda pela produção de escritoras/es negras/os, pobres e das periferias, e por projetos de leitura e ensino, buscou-se entender narrativas e gestos que, de algum modo, se estabelecem em defesa do acesso amplo e democrático à cultura e à literatura brasileira.

É disso, afinal, que trata este livro, que reúne parte dos textos escritos a partir dos debates daquele dezembro de 2017. Modificando a ordem enunciada no título do evento, organizamos aqui os textos em três seções. A primeira delas, **Resistências**, principia com as provocações de Acauam Oliveira sobre os modos de reagir ao avanço do autoritarismo no país, para, a partir daí voltar-se para as representações da ditadura militar brasileira (1964-1985) na literatura contemporânea, nos textos de João Pedro Coleta, Andressa Estrela, Aline Teixeira da Silva Lima e Anderson Figueiredo Matias. O texto que fecha a seção, de Waldson Souza, volta-se para tensão da crítica social na ficção distópica sobre apocalipses zumbis.

A segunda parte deste livro, **Escritas**, concentra-se no debate sobre a esfera de produção dos textos. É disso que trata Sophia Beal em seu artigo sobre uma pequena editora brasiliense. Ainda tratando do Distrito Federal, Michael Araújo trata do cinema da cidade de Ceilândia e Carlos Wender Sousa Silva e Ix Chel Barbosa de Carvalho abordam os grafites locais e os muros como suporte para a escrita. Ainda com enfoque nas questões de escrita, Amanda Holgado, Andiara Maximiano de Moura e Maristela Secremin Valério e Lucia Ozana Zolin voltam-se para o debate sobre a autoria de mulheres e a inserção

problemática de escritoras no campo literário, tema que também é tratado no artigo de Rejane Pivetta. Ainda no debate sobre o campo e a escrita, Larissa Lacerda Nakamura encerra a seção com um texto sobre a profissionalização do trabalho de escritor no país.

A última parte do livro, **Leituras**, traz desde questões de políticas de leitura no âmbito escolar, como no texto de Fernanda Borges, passando por ações coletivas de promoção da leitura, como mostra o texto de Raysa Soares sobre #leiamulheres, até o exercício da leitura pela crítica literária, com os artigos de Paula Dutra e Pollianna Freire sobre violência contra a mulher, de Isadora Dias sobre a representação de pessoas com deficiência na literatura, de Marina Sousa Teixeira e Alessandra Farias da Silva sobre a figura do indígena na ficção, como personagem ou narrador, e de Bruna Santos sobre a memória em dois romances que se voltam para a ditadura militar.

Por fim, é importante destacar que trouxemos neste livro lado a lado textos de pesquisadores mais experientes e de estudantes de graduação e pós-graduandos, de mestrado e doutorado. Todos produzidos dentro de universidades públicas – resultado da educação pública gratuita e de qualidade. Trata-se do esforço de tornar visível a produção que fazemos na universidade, flagrando, nesse caso, as pesquisas em desenvolvimento, em diferentes estágios, no curso dos debates que lhes vão dando forma. É um processo tornado possível apenas pelo financiamento das pesquisas, por meio de bolsas e de auxílios à promoção de eventos e a publicações, como este que a FAP-DF nos

concedeu. Resistir, para podermos seguir lendo e escrevendo como pesquisadores, é também não deixar que as sombras autoritárias, fascistas, censoras, que os textos aqui publicados já prenunciavam, desmontem a educação superior pública no Brasil.

Anderson da Mata e Paula Dutra



RESISTÊNCIAS

|| ARTE, REPRESENTAÇÃO E POLÍTICA: ALGUNS PARADOXOS CONTEMPORÂNEOS

Acauam Oliveira

O presente artigo parte da compreensão, ou antes, da intuição de que estamos vivenciando os efeitos de uma crise que atinge um determinado modelo de representação estética, o que por sua vez acarreta efeitos também no campo de produção e de recepção das obras artísticas. Acredito que tais transformações, bem como o conjunto mais ou menos orgânico de incompreensões e mal-entendidos delas decorrentes, estão no cerne das polêmicas envolvendo a exposição *QueerMuseu* em Porto Alegre e a performance do artista Wagner Schwartz no MAM, em São Paulo, em setembro de 2017.

No caso de Porto Alegre, tratava-se de uma exposição com temática LGBT patrocinada pelo banco Santander, e que teve sua exibição cancelada por conta da pressão de alguns setores da direita, sobretudo o MBL (Movimento Brasil Livre, grupo conservador que ganhou destaque a partir das manifestações de julho de 2013, cumprindo um papel importante no processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff), e certa ala mais radical da comunidade evangélica. No caso da exposição do MAM, em São Paulo, a polêmica deu-se por conta da performance de abertura em que o artista Wagner Schwarz aparece nu sendo tocado nos pés por uma criança. A performance foi filmada e divulgada via YouTube, sendo também duramente criticada pelo

MBL. É importante ressaltar que, nos dois casos, os grupos que denunciavam o caráter imoral da exposição obtiveram amplo apoio popular.

Gostaria, contudo, de me concentrar não tanto no conteúdo dessas polêmicas, mas no conjunto de respostas oferecidas por parte da esquerda nesses casos (particularmente àquela estreitamente vinculada às redes sociais), que em certa medida parecem expressar uma profunda fragilidade em sua capacidade de imaginação política, diretamente vinculada aos processos de transformação nos parâmetros de representação estética e a mudanças fundamentais no cenário sóciopolítico atual.

Obviamente não se trata de considerar que apenas a esquerda esteja sofrendo os efeitos de uma crise de imaginação, certa incapacidade crônica de imaginar alternativas ao atual modelo de organização social. Trata-se de um sintoma mais geral da chamada crise da democracia representativa, abordada pelos mais diversos autores (ŽIŽEK, 2009; BADIOU, 2015; RANCIÈRE, 2015; BOAVENTURA SANTOS, 2016; MBEMBE, 2017) e que atinge todos os campos do espectro político ao redor do globo. Para citar apenas o caso brasileiro, devemos reconhecer que uma direita que precisa recauchutar figuras antiquadas de militares linha dura como Jair Bolsonaro, espécie de arremedo político, apresentando-o com ares de novidade, não parece muito capaz de responder a certas demandas do presente. Contudo, devemos estabelecer aqui uma diferença importante. Ainda que figuras como João Dória, Luciano Huck, e grupos como MBL sejam no fundo variações do mesmo tipo de política contrária

aos mais pobres, de longa tradição no país, em alguma medida tais personagens de fato conseguem capturar algo dos anseios de boa parte da população, o que bem ou mal representa uma renovação não de ideais, mas de quadro. Ou seja, ainda que não representem alternativas reais de transformação, no sentido de alterar as estruturas viciadas do jogo político, tais figuras por alguma razão conseguem aparecer para o imaginário popular como representando algo de novo, ao passo que as estratégias da esquerda parecem patinar em torno dos mesmos lugares.

A principal alegação dos grupos conservadores a favor do cancelamento de ambas as exposições era de que aquilo que estava exposto ali “não era arte”, e sim um incentivo a práticas que atentavam contra a moral e os bons costumes, espécie de culto apologético de atitudes moralmente condenáveis e, no limite, ilegais, como pedofilia, zoofilia, além de blasfêmia contra símbolos cristãos. Ou seja, não se tratava de arte, e sim de uma espécie de grande suruba satanista e ateia que não devia ser exposta ao público, para não corromper a sociedade.

Não é de nosso interesse nesse momento entrar no mérito da discussão, que levanta questões relevantes, ainda que de maneira distorcida: se deveria ou não haver restrição de idade para esse tipo de exposição; quais os riscos que esse tipo de censura moral à arte pode gerar no futuro; quais as implicações que tal movimento de censura e boicote já teve no passado; a hipocrisia dos movimentos em defesa da moral por parte de grupos que de moralistas nada têm (o MBL possuía entre seus quadros um conhecido ex-ator de filme pornô), entre

outros temas. Por mais que essa discussão seja importante e não apresente respostas fáceis, gostaria de focar não nesse debate em si, e sim procurar especificar um pouco mais alguns aspectos dessa crise, propondo uma breve reflexão a respeito do que considero ser certa insuficiência de algumas respostas dadas pela esquerda diante da sua crise atual. Respostas estas que a meu ver acabam fazendo com que essa crise se aprofunde em alguma medida.

Uma das respostas mais acertadas nesse caso foi aquela proposta por artistas e intelectuais que defenderam ferrenhamente a autonomia da obra de arte, conceito que vez ou outra é ameaçado de extinção. A diferença fundamental entre representação e representado, que no fundo está na base de toda essa cadeia de equívocos. Ou seja, a ideia elementar de que se um quadro retrata uma cena de pedofilia, isso não significa que o artista seja um pedófilo, e nem que a obra está necessariamente fazendo uma apologia, podendo inclusive significar exatamente o contrário. É o caso da artista britânica Kim Noble, portadora de um transtorno mental raro que faz com que ela tenha treze personalidades distintas por conta de uma série de abusos que sofreu quando criança. Uma das personalidades é justamente uma criança que pinta cenas de abusos sexuais. Sua obra, portanto, não faz apologia à pedofilia, mas retrata o tema para poder denunciá-lo. Ir contra a obra nesse caso não é posicionar-se contra a pedofilia, e sim a favor do silenciamento do crime e do acobertamento do criminoso, o que aliás não é nada incomum nos casos de pedofilia. Tais reações interessam na medida em que revelam que por trás

de todo esse clamor contra a violência infantil em nome da moral e dos bons costumes, oculta-se uma dimensão muito mais perversa. Não por acaso, o Brasil tem um dos maiores índices de exploração sexual contra crianças do mundo, sendo a maioria absoluta crimes cometidos pelo próprio pai, pelo tio ou pelo padrasto. A lei do silêncio é a norma.

Portanto, é fundamental a defesa de certa autonomia da obra de arte, partindo do princípio de que a arte deve ser assegurado o direito de tratar de temas considerados tabus, pois só assim é capaz de constituir-se enquanto espaço contraideológico, inclusive em relação à ideologia do próprio artista, que pode ter um pensamento conservador e realizar uma obra radical. Esse é um aspecto decisivo da linguagem artística, capaz de explicar como as grandes obras são capazes de transcender os ideais políticos e ideológicos de seus criadores.

Por outro lado, houve também um segundo conjunto de respostas nesses episódios, indicativos de um determinado padrão de comportamento que tem sido cada vez mais comum em certos círculos de esquerda, com resultados absolutamente desastrosos em termos de construção de um discurso contra-hegemônico, contrário à direita. Logo após essas polêmicas, começaram a circular diversos *memes* pelo WhatsApp e páginas no Facebook cujo objetivo principal era ridicularizar o MBL, mostrando o quanto o grupo era estúpido ao não reconhecer que a nudez e a intenção de chocar fazem parte da própria história da arte praticamente desde o seu surgimento e que, portanto, suas ações eram antes de mais nada fruto de uma

ignorância profunda. Estátuas clássicas, renascentistas e quadros como “A origem do mundo” de Courbet eram utilizadas como exemplo para demonstrar o quanto as ideias de tais grupos eram ultrapassadas, frutos de uma ignorância rudimentar em relação a aspectos básicos da história da arte ocidental.

Obviamente que tais respostas são divertidas, e não deixam de ter seu fundamento. Mas qual é o problema dessa atitude em relação ao embate de perspectivas entre direita e esquerda? *O problema é que esse é exatamente o tipo de resposta que grupos como o MBL estão esperando.* Tal postura reforça a caricatura que os grupos conservadores fazem da esquerda, e é tudo o que eles precisam para consolidar sua própria posição.

Não é segredo nenhum que o MBL não está preocupado com a moral e os bons costumes. Mesmo porque alguns de seus integrantes podem ser acusados de tudo, menos de se pautarem pelos valores da família tradicional brasileira. Sabemos também que o grupo não está nem um pouco interessado em discutir estética. Sua intenção com essas polêmicas é mais ou menos óbvia. Em primeiro lugar trata-se de desviar o foco do combate à corrupção política, principal bandeira do movimento quando o PT estava no governo, e que agora sai de pauta porque o grupo tem interesse declarado nas reformas impopulares de Michel Temer. Portanto, é preciso mudar de assunto, desviando a atenção. Além disso, a eleição de pautas-bomba, de alto impacto imediato, faz parte das estratégias de atuação do grupo.

Em segundo lugar, trata-se de compor uma caricatura da esquerda de modo a gerar uma profunda antipatia da população,

e que funciona mais ou menos da seguinte maneira: constrói-se a imagem de um grupo de artistas e pseudo intelectuais, membros da elite, que se julgam intelectualmente superiores, utilizando-se do dinheiro público para promover seus próprios interesses em detrimento do povo. Um tipo de arte imoral, indecente, contra a família, feita por um grupo arrogante, ligada à elite intelectual e bancada com dinheiro público, por meio de incentivos como a Lei Rouanet.

Tal caricatura, evidentemente, comporta algo de ridículo, sobretudo se a levarmos realmente a sério e procurarmos por um grupo social que cabe perfeitamente bem nessa descrição. Tal grupo existe, e é justamente o mais protegido pelo MBL. Pois se existe um grupo na sociedade que é realmente imoral e indecente, contrário às famílias brasileiras (sobretudo as mais pobres), repleta de pessoas arrogantes sustentadas pelo dinheiro público, esse é o grupo dos banqueiros, e não dos artistas, que no geral sobrevivem mal de sua arte, sem ter sequer como se aposentar.

No entanto, apesar da fragilidade da caricatura, a esquerda não se ajuda nem um pouco ao adotar um padrão de resposta que busca desqualificar tais argumentos como frutos da estupidez e ignorância. Pois ao acusar o MBL de burrice, ela se esquece que o grupo não compartilha de fato daquele conjunto de valores. *Quem acredita que aquele conjunto de obras é imoral e indecente, e afronta valores fundamentais da sociedade, não é o MBL, mas a maioria da população brasileira, que não por acaso apoiou massivamente os protestos.* Ao focar suas

críticas na ignorância do MBL, tais grupos estão na verdade reforçando uma posição de superioridade intelectual e ética diante da maioria da população, acusando o povo de ignorância enquanto esbravejam uma pretensa superioridade intelectual. Superioridade essa que – nunca é demais recordar – é de fato um privilégio de classe. E não é porque o MBL manipula esse ressentimento a seu favor, sem representar de fato os interesses populares, que deixa de ser verdadeiro o dado de privilégio de classe da intelectualidade brasileira, que vem desde a época colonial e se traduz numa cultura bacharelesca. O privilégio existe, causa revolta, e esse tipo de resposta equivocada só faz confirmar essa distância. Se é verdade que o povo brasileiro não compreende os padrões estéticos da alta cultura, isso se deve em grande medida ao fato de que esse desconhecimento faz parte do próprio projeto do país desde a época colonial. Esse é, sem dúvida, o pior tipo de resposta possível, porque reforça o tipo de chantagem armada pelo MBL, acreditando ingenuamente que o que está em jogo é uma questão estética, quando na verdade ela é política desde o início.

Para além da ingenuidade de tal postura, até certo ponto previsível, esse tipo de resposta apresenta ainda outro conjunto bastante sério de problemas. Porque tal atitude não deixa de ser uma forma de fugir de uma questão decisiva para nossa época, que é justamente a crise contemporânea de certo conceito de representação estética, que atravessa todos os campos do saber. Ou seja, não é só a direita conservadora, ou a massa ignorante que desconsidera cada vez mais a dimensão simbólica da arte. *Ao contrário, é o próprio regime de representação artístico*

que cobra cada vez mais certa literalidade na representação, o que acaba conduzindo a uma transformação profunda na própria forma de se perceber os objetos artísticos.

Essa tendência da arte rumo ao literal é uma questão que atualmente atravessa os mais diversos campos da cultura. Está presente, por exemplo, na música popular, em gêneros como o sertanejo universitário e o *funk* carioca. Nota-se em tais estilos um desejo de representar única e exclusivamente a si próprio, com músicas que gravitam ao redor de seu próprio eixo, seu próprio contexto de representação. É por isso que tanto o sertanejo universitário quanto o *funk* vão falar o tempo todo da própria festa, da balada, do baile, e das coisas que acontecem nesses contextos. No caso do *funk* essa demanda pelo literal se radicaliza, a ponto de em alguns casos extremos quase se suprimir melodia e harmonia em nome da afirmação radical do próprio ritmo, com letras que são reduzidas a um mínimo de significação, muitas vezes resumindo-se à enunciação de verbos imperativos (soca, desce, toma, senta) cujo principal conteúdo é coreográfico, quase como uma espécie de treino de aeróbica.

É possível notar esse movimento também no cinema, sobretudo naqueles filmes celebrados por mostrar a realidade “tal como ela é” (movimento fundamental na retomada do cinema nacional a partir dos anos 1990, e que tem seu ápice em obras como *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *Tropa de Elite*), ou na valorização de obras literárias que problematizam a separação entre arte e vida, como nos relatos autobiográficos ou nas narrativas testemunhais de sobreviventes de catástrofes. Mas talvez o campo onde isso

se torne mais evidente e determinante seja na consolidação da figura do *youtuber* enquanto carreira em progressiva ascensão. Nesse caso pode-se observar uma plena integração entre estética, vida e trabalho, de modo que o cotidiano mais banal imediatamente se torna produto estético a ser consumido pelo público, radicalizando a dimensão de literalidade do estético a ponto de não ser mais possível separar uma coisa da outra.

Ou seja, se o público parece cada vez menos disposto a compreender ou aceitar a dimensão de autonomia presente nas obras de arte, não é por simples “ignorância”, desconhecimento ou má-vontade (embora possa também envolver todos esses aspectos). É o próprio modelo de representação estética que vem sofrendo alterações radicais e profundas ao longo dos últimos anos, exigindo a formulação de um novo tipo de olhar, que cabe à crítica compreender.

Mas existe algo ainda mais grave do que esse “desconhecimento”, intencional ou não, das transformações pelas quais o próprio conceito de representação vem passando no cenário contemporâneo. É que frequentemente a própria esquerda adota os mesmos critérios artísticos que ela própria questiona quando utilizados pela direita. Cada vez mais a esquerda tem cobrado literalidade no campo das artes, estabelecendo um processo de indistinção entre ideologia dos artistas e conteúdo das obras, que não raro assume contornos autoritários. Não estamos, pois, diante de uma exceção fascista, mas de uma dinâmica mais geral que organiza a polarização ideológica. Gostaria de recordar aqui alguns exemplos recentes.

Em meados de 2017 um conjunto de cineastas de esquerda decidiu retirar seus filmes de um festival de cinema em Pernambuco, alegando que alguns dos filmes presentes na mostra (em especial *O Jardim das Aflições*, um documentário sobre Olavo de Carvalho, e *Real - o plano por trás da história*) apresentariam a defesa de valores conservadores, favorecendo “um discurso partidário alinhado à direita conservadora e grupos que compactuaram e financiaram o golpe ao Estado democrático de direito ocorrido no Brasil em 2016” (UOL, 2017). É importante ressaltar que o filme sobre Olavo de Carvalho era até então inédito, e que o protesto foi feito antes mesmo de sua exibição. As polêmicas em torno do filme seguiram-se ainda por alguns meses, pois todas as vezes em que era programada sua exibição em alguma universidade, ele recebia algum tipo de propaganda involuntária por conta das confusões provocadas ora pela direita, ora pela esquerda.

Em um exemplo um pouco anterior, no início de 2016, houve o caso de cancelamento da peça “Todos os musicais de Chico Buarque em 90 minutos” em Belo Horizonte, também por conta de pressão do público que não aceitou o fato de o diretor inserir uma fala na peça contrária ao governo Dilma. Por outro lado, o próprio Chico Buarque (que foi favorável ao boicote da peça) foi recentemente acusado de misoginia por conta da música *Tua Cantiga*, que apresenta uma personagem que tem uma postura machista ao sugerir que irá largar mulher e filhos para ficar com a sua amada. Em 2015, a Companhia de Teatro “Os Fofos” resolveu cancelar a temporada da sua peça “A mulher do trem” depois de pressões do movimento negro, que criticava

o fato de que alguns atores estariam fazendo uso do *black face*. Exemplos nesse sentido se multiplicam toda semana.

Apesar das diferenças óbvias entre aquilo que se considera justo ou não, o fato é que tanto a postura da direita quanto a da esquerda nesses casos coincide em seus principais pressupostos. Nos dois casos existe uma crença de que aquilo que o artista representa na sua obra em alguma medida se confunde com aquilo que o artista é. E que toda obra de arte no limite é uma simples reprodução das ideologias do seu criador. Nos dois casos trata-se de negar certa dimensão de autonomia da arte: por isso, frequentemente as obras são julgadas e condenadas sem serem analisadas e, em alguns casos mais extremos, sem sequer serem vistas, a partir da deliberação quase sempre imaginária do lugar de fala do Outro (ou o “comunista comedor de criancinha” ou o “olavete homofóbico eleitor do Bolsonaro”). Imagens formadas sob medida para viralizar nas redes sociais, e que substituem o verdadeiro conteúdo da política por um tipo de polarização que rende mais *likes*, subordinada aos princípios determinados pelos algoritmos facebookianos.

O que parece estar em jogo aqui é aquilo que Žižek (2015) denominou de “paixão pelo real”, recuperando um conceito desenvolvido por Alain Badiou. Um determinado modelo de percepção em que importa menos o conteúdo objetivo das obras do que as intenções, na maioria das vezes perversas, do artista, que devem ser denunciadas pelo crítico e pelo público. A função ética e moral do crítico nesses casos seria a de revelar aquilo que se oculta por trás das obras de arte, que na verdade

funcionam como uma espécie de fachada para esconder as intenções mais sórdidas e bizarras dos seus produtores, como apologia à pedofilia e blasfêmia, no caso dos conservadores, e machismo e racismo no caso dos progressistas.

O problema dessa concepção, segundo Žižek, é que a paixão pelo real sempre tende a se converter no seu exato oposto, um determinado tipo de *espetacularização da realidade*, pois nada mais é do que uma forma de submissão desta a critérios particulares. No limite, a própria verdade se torna uma grande encenação. Nesse sentido, quando nos encontramos diante de um crítico de arte que promete revelar ao mundo qual é a realidade por detrás das aparências, desmascarando um artista como machista, racista, ou pedófilo, é bem provável que estejamos diante da estratégia definitiva para escapar do fato muito mais complexo de que o artista pode ser tudo isso, mas a obra de arte não, e que só é possível determinar os sentidos de uma determinada manifestação artística a partir do confronto com essa ambivalência fundamental, inscrita na forma.

Os riscos que a esquerda corre ao propor esse jogo são enormes. E isso se torna muito claro ao observarmos a diferença entre os resultados obtidos pelos dois campos políticos nessas manifestações. Porque o máximo que a esquerda tem conseguido obter com todos esses boicotes e linchamentos virtuais é ora cancelar um espetáculo sobre Chico Buarque pelo qual ninguém se interessava, ora boicotar um filme sobre Olavo de Carvalho que sequer foi visto, e que depois da polêmica ganhou uma repercussão muito maior. Já no caso da direita

a mesma estratégia de mobilizar paixões e afetos por meio de polêmicas caminha a passos largos para legitimar a visão de homossexualidade enquanto doença e da arte como pornografia, reduzir a maioria penal, para não falar no domínio absoluto do congresso e nos riscos reais de se eleger o próximo presidente em 2018. A esquerda precisa urgentemente sair dessa encruzilhada, se quiser sobreviver.

|| REFERÊNCIAS

BADIOU, A. *A hipótese comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

DE SOUSA SANTOS, B. *A difícil democracia: reinventar as esquerdas*. São Paulo: Boitempo, 2016.

MBEMBE, A. *Políticas da Inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

NETO, M. P. Internet das Coisas, Fraturas na Direita e a Nova Barbárie. *Medium*, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/39SimLn>. Acesso em: 06 mar. 2018.

RANCIÈRE, J. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

UOL. *Diretores se retiram de festival após anúncio de filme conservador*. Disponível em: <https://bit.ly/34jN2Us>. Acesso em: 06 mar. 2018.

ŽIŽEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real! Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

ŽIŽEK, S. Democracia corrompida. *CULT-Revista Brasileira de cultura*, n. 137, p. 51-55, 2009.

|| BERNARDO KUCINSKI E ALAN PAULS: A MEMÓRIA DA DITADURA NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E ARGENTINA

Berttoni Cláudio Licarião

|| DEMARCAÇÃO DO PROBLEMA

A leitura dos principais panoramas que se propuseram apresentar a literatura brasileira dos últimos anos provará unânime entre os críticos a insistência em seu caráter plural. Multiplicidade, descentralização e heterogeneidade são termos a que não escapam os estudos de Manuel da Costa Pinto (2004), Flávio Carneiro (2005), Tânia Pellegrini (2008), Beatriz Resende (2008), Karl Erik Schø Ilhammer (2009), Antonio R. Esteves (2010), Regina Dalcastagnê (2012) e Eurídice Figueiredo (2017), publicados após a virada do século. Para estes críticos a literatura brasileira contemporânea se movimenta em um amplo espaço no qual convivem harmoniosamente diferentes tendências que são experimentadas por escritores e escritoras com igual liberdade. Como consequência, a ficção produzida no Brasil nos últimos anos representa um grande desafio crítico-metodológico, cuja complexidade se manifesta não apenas de uma perspectiva temática ou formal, mas principalmente no estudo das filigranas de cada obra, plurissignificativas e multifacetadas. Um conjunto ficcional que é, em síntese, urbano

e regional, marginal e hiper-realista, fronteiroço e histórico, que explora o indivíduo e o simulacro, que dialoga com a tradição literária e subverte gêneros, pós-utópico e heteróclito.

No mesmo compasso estão orquestrados os estudos mais recentes sobre a literatura argentina das últimas décadas. Em entrevista a *O Globo*¹, o escritor Ricardo Piglia aponta os diversos e muitos caminhos da produção literária argentina no século 21, mas critica sua postura “endogâmica, fechada sobre si mesma”, ao se relacionar pouco com outras literaturas. Também a consagrada crítica literária Beatriz Sarlo, na coletânea *Ficciones argentinas: 33 ensayos* (2012), faz eco ao já referido coro de vozes que entoam a variedade formal e temática dos romances produzidos por autores nascidos entre as décadas de 50 e 70, preocupando-se em identificar particularidades dentro de uma “pluralidade heterogênea”. Outros escritores e críticos – tais como Josefina Ludmer (2002), Sylvia Saïtta (2004), Abelardo Castillo (2010), Sylvia Molloy (2012) e Florencia Garramuño (2014) – ressaltam a coexistência de numerosas vertentes, tanto no tocante à forma e ao discurso, quanto no desenvolvimento de tramas e personagens. Não obstante, a pesquisadora, crítica e tradutora da literatura argentina para o português Paloma Vidal destaca dos estudos referidos acima uma nítida preocupação dos escritores portenhos com o passado recente. Segundo Vidal (2014, p. 45), “a ficção tem sido usada para recuperar e recriar a memória do país”, sobretudo como forma de discutir os traumas

1 Entrevista publicada em 02/10/2010. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/ricardo-piglia-fala-sobre-literatura-argentina-329140.html>. Acesso em: 03 out. 2016.

da ditadura e realizar uma espécie de expurgo dos fantasmas remanescentes.

É curioso observar, todavia, que o destaque à ficção produzida sobre os anos de repressão e regime militar, evidente nos estudos que abordam o atual cenário literário argentino a ponto de configurar uma categoria específica de interesse acadêmico, careça de igual atenção crítica nos panoramas publicados no Brasil sobre a produção nacional dos últimos anos. Às vezes cobertas pelo uniformizante manto do “romance histórico”, muitas obras de qualidade aguardam análises que propiciem a reabertura de uma discussão imprescindível à realidade brasileira, qual seja, a reapropriação de uma memória dolorosa da história do país por parte de sua literatura cerca de 30 anos após o processo de redemocratização. A origem dessa discussão, na verdade, encontra-se nas décadas de 90 e 00, com as pesquisas de Regina Dalcastagnê e Idelber Avelar. O presente artigo busca dar continuidade a esses capítulos no século 21, trabalhando ficções mais recentes sobre o tema.

Em *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, a professora e pesquisadora Regina Dalcastagnê (UnB) apresenta a leitura de nove romances² escritos durante o período do golpe civil-militar iniciado em 64. Reunidos em três blocos interpretativos determinados pelo espaço em torno do qual se articulam as narrativas – os salões, as praças e as casas –, a

² *A festa* (Ivan Ângelo), *Zero* (Ignácio de Loyola Brandão), *Reflexos do baile* (Antonio Callado), *Os tambores silenciosos* (Josué Guimarães), *Sombras de reis barbudos* (José J. Veiga), *Incidente em Antares* (Érico Veríssimo), *Tropical sol da liberdade* (Ana Maria Machado), *A voz submersa* (Salim Miguel) e *As meninas* (Lygia Fagundes Telles).

autora os considera “romances engajados” que “não cederam ao panfletarismo nem tampouco ao esquematismo didático” (DALCASTAGNÊ, 1996, p. 139), bem-sucedidos em seu papel de denúncia social e contestação na medida em que se tornam, também, um “espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras” (DALCASTAGNÊ, 1996, p. 25). Partindo de uma perspectiva bakhtiniana – ainda que alimentada por aquela trama infinita de textos de que fala Roland Barthes³ – Dalcastagnê explora o edifício ficcional desses romances para expor sua dialogicidade interna, responsável por desmontar, rearranjar, discutir, estilizar e parodiar as estruturas e discursos de poder, coerção e resistência que constituíram o imaginário político-social da época.

Partindo de uma premissa diversa, o trabalho do professor Idelber Avelar, publicado no Brasil em 2003 e intitulado *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, delinea uma topologia das narrativas publicadas após os processos de redemocratização nos países do Cone Sul. Além do foco nas obras brasileiras, chilenas e argentinas escritas a partir da década de 80, Avelar traça as origens desse sentimento no *boom* latino-americano dos anos 70 e defende a utilização de “pós-ditatorial” num sentido mais amplo, capaz de ressaltar “a incorporação reflexiva dessa derrota em seu sistema de significações”, bem como “o momento em que se aceita a derrota como determinação irreduzível da escrita

³ Em *O rumor da língua* (2008, p. 45).

literária” (AVELAR, 2003, p. 27). Ancorado em aportes teóricos que vão de Nietzsche e Derrida a Nicolas Abraham e Maria Torok, Idelber Avelar (2003, p. 32) expõe a associação dolorosa entre literatura e experiência ativada por uma rede alegórica na qual o “imperativo do luto” e a “decadência da arte de narrar” são determinantes fundamentais.

Na tradição iniciada pelos trabalhos seminais referidos acima e tendo em vista o número crescente de obras que, direta ou indiretamente, reelaboram o tema da ditadura não mais sob o signo do engajamento ou assombrados pelo espectro da derrota, mas sob novas perspectivas, faz-se premente o estudo aprofundado dos expoentes atuais dessa tendência literária. Consoante a já referida pluralidade heterogênea característica da produção contemporânea, é possível destacar um conjunto de romances, novelas e coletâneas de contos que primam pela manutenção da memória de um trauma coletivo sem, contudo, abandonar-se a realismos politizados, optando por estruturas narrativas dialógicas que entrelaçam memória histórica e memória literária⁴. No Brasil, são expoentes dessa postura os romances *Azul-corvo* (Adriana Lisboa, 2010), *O irmão alemão* (Chico Buarque, 2014), *A resistência* (2015), *Cabo de guerra* (Ivone Benedetti, 2016), *Outros cantos* (Maria Valéria Rezende, 2016) e a quase totalidade da obra de Bernardo Kucinski (2011-

⁴ Esse entrelaçamento já foi sugerido por Regina Dalcastagnè em *O espaço da dor*. No capítulo “Os salões”, a autora ressalta os procedimentos de estilização e paródia do discurso jornalístico e o diálogo com a própria literatura (1996, p. 58). De maneira análoga, Silviano Santiago (2000, p. 23) defende que o espaço crítico do escritor latino-americano se revela “entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”.

2016). Já do lado argentino podemos citar *Dos veces junio* (Martín Cohan, 2002), *La pregunta de sus ojos* (Eduardo Sacheri, 2005), *A quien corresponda* (Martín Caparrós, 2008), *Una misma noche* (Leopoldo Brizuela, 2010) e a trilogia de Alan Pauls (*Historia del llanto*, 2007, *Historia del pelo*, 2010, *Historia del dinero*, 2013). Na esteira das análises de Dalcastagnê e Avelar, este recorte de obras recentes aguarda, enquanto conjunto, a devida atenção crítica acadêmica.

No que tange à produção brasileira e o presente tema, a obra de Bernardo Kucinski⁵ se destaca pela presença quase ubíqua da ditadura em suas narrativas. O autor estreou na ficção em 2011, aos 74 anos, com a novela *K: Relato de uma busca*. Desde então publicou um romance policial, *Alice* (2014), a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), a novela *Os visitantes* (2016), espécie de epílogo à primeira obra, e o romance *Pretérito imperfeito* (2017). Apesar de breve, sua produção literária encontra-se predominantemente vinculada aos anos de repressão, tortura, perseguição e desaparecimentos que marcaram os governos militares iniciados com o golpe de 1964⁶.

A novela *K: Relato de uma busca* apresenta a história de um pai à procura da filha e do genro, desaparecidos políticos

5 Formado em física, começou a trabalhar desde cedo como jornalista e levou ao prelo obras sobre economia, política e história. Kucinski chegou a exercer a função de assessor da Presidência da República entre 2003 e 2006, redigindo informes analíticos diários para o então presidente Lula. Passou a se dedicar à literatura após se aposentar como professor titular da USP em 2007, quando começou a publicar contos em revistas especializadas.

6 À exceção do romance *Alice*, até o momento

da ditadura. Esse ponto nuclear da narrativa parte da vivência do autor, que perdeu a irmã e o cunhado - Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva - quando ambos foram sequestrados em 1974 pelas forças de segurança do estado de São Paulo. Não obstante o insumo biográfico, o livro de Kucinski é sobretudo obra de ficção, ainda que a complementaridade entre real e fictício seja evidente desde a advertência que abre a novela: “*Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.*”. A busca empreendida por K., personagem central da obra, é marcada pelo absurdo, pela perda de sentido e, conseqüentemente, pela negatividade da experiência. Semelhante a uma fracassada versão moderna da Antígona, K. se vê impulsionado numa busca pelo direito de sepultar seus mortos sem, contudo, dispor dos mecanismos para vencer a máquina estatal de desaparecimentos. Enredado numa trama de personagens com matizes kafkianos, a jornada de K. o levará à reconstrução da individualidade perdida da filha, de quem soube tão pouco quando viva, mas cuja violenta supressão lhe proporciona, irônica e tragicamente, uma oportunidade de reaproximação. O sucesso dessa construção advém da estrutura do texto, composto por capítulos breves que intercalam diferentes vozes e pontos de vista, como uma carta da filha endereçada a uma amiga, o depoimento de uma amante do delegado Sérgio Fleury, a consulta com uma psicóloga de uma servente que trabalhou na “Casa da Morte” em Petrópolis etc.

Cinco anos após a publicação de *K: Relato de uma busca*, Kucinski publica *Os visitantes*, sua segunda novela. Mais uma vez os limites entre ficção e realidade são apagados numa obra

em que personagens de *K.* vão bater à porta do autor para pedir reparação, apontar erros, acusar o escritor de falácias ou exigir emendas às edições futuras. Agora explicitamente, Kucinski apresenta um texto em que o autor se confunde com sua personagem, que deve se justificar aos reclamantes que o acusam de falta de ética, autopromoção, insensibilidade e desrespeito à memória dos mortos. Em entrevista ao Suplemento Pernambuco⁷, o autor declara que os questionamentos de fato existiram, mas não se deram da maneira como são apresentados ao leitor. Junto a *K.*, *Os visitantes* compõe um díptico não apenas sobre a ditadura brasileira, mas sobretudo acerca das possibilidades de representação desse período pela literatura em um contexto pós-redemocratização⁸. Interposta entre essas duas obras, a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos* traz 28 contos breves que podem facilmente ser amalgamados à estrutura de *K.*, cujos fragmentos foram, nas palavras do autor, arbitrariamente organizados⁹.

Na contramão da literatura produzida no Brasil, de que Bernardo Kucinski é expoente, encontra-se a obra do argentino

7 Edição 127, Setembro 2016. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_127_web.pdf.

8 Segundo o autor, na advertência à segunda edição de *K.*: “Cada fragmento ganhou forma independente dos demais, não na ordem cronológica dos fatos e sim na da exumação imprevisível desses despojos da memória, o que de novo me obrigou a tratar os fatos como literatura, não como História.” (2012, p. 13).

9 Da nota “Caro leitor” que abre a segunda edição de *K.*: “A ordem dos fragmentos é arbitrária, apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos” (KUCINSKI, 2012, p. 13).

Alan Pauls¹⁰, um dos autores de destaque da produção argentina atual que, segundo Piglia, tenta estabelecer um “olhar diferente”, com “sintaxe própria” e “uma prosa que avança num ritmo notável”¹¹. Pauls publicou a “Trilogia de Argentina en los años 70”, foco do presente artigo, entre os anos de 2007 e 2013, amálgama fantasmal de afetos, sensações, paixões e ideias encarnado por um herói que enxerga o mundo através de sua relação obsessiva com o *choro*, o *cabelo* e o *dinheiro* durante a conturbada década de 70 na Argentina. Convém lembrar que o ano de 1976 marca a tomada do poder pelo general Jorge Rafael Videla, dando início a um dos regimes militares mais violentos e cruéis da América Latina¹².

A trilogia de Pauls pode ser lida como um longo ensaio sobre o desajuste entre intimidade e processo histórico. Com um estilo que carrega forte herança proustiana, misto de romance psicológico e político, a narrativa segue a formação do protagonista entre anos de chumbo e luta armada. Marcado por obsessões que acompanham diferentes fases de sua vida, o protagonista vive a violência, a paixão política, as utopias e as profundas contradições da época filtradas pela percepção do valor do choro, pela ideologia implícita em um corte de cabelo e pela fugacidade do dinheiro. Narrados em terceira pessoa

10 Nascido em Buenos Aires em 1959, Pauls trabalhou como professor universitário de teoria literária, como crítico, jornalista e roteirista de cinema. Estreou na ficção em 1984 com *El pudor del pornógrafo* e mantém desde então produção consistente entre romances e ensaios.

11 Entrevista para *O Globo*, 2010 – ver nota de rodapé 1.

12 A ditadura militar argentina foi responsável pela morte e desaparecimento de mais de 30.000 pessoas até sua dissolução em 1983 (JONES, 2006).

sempre no tempo presente, esses romances repletos de digressões ressaltam o descompasso entre preocupações profundamente secundárias e um período histórico carregado de violência e arbitrariedade.

Com efeito, a escassez com que Alan Pauls distribui referências sobre os horrores da ditadura – abundantes na obra do brasileiro B. Kucinski – foi o ponto de partida desta análise preliminar. De que maneira podemos compreender, para além da abordagem estilística, opções tão diversas no tratamento de um mesmo tema em obras coetâneas? Ou ainda, para tornar a questão-problema mais clara, o que leva Kucinski e Pauls a representarem o trauma da ditadura pelo prisma da violência brutal e desindividualizada, na obra do brasileiro, ou íntimo e psicológico (beirando à alienação), como sugere a trilogia do portenho? Será possível supor, no caso de Kucinski, que a representação desindividualizada tem o propósito de inserir o trauma brasileiro numa esfera coletiva, ou seja, que a representação coletiva do trauma visa relativizar a relação entre trauma e tragédia pessoal, diferentemente do modelo argentino, no qual o trauma já é tomado como coletivo e histórico, sendo viável, portanto, sua retomada de uma perspectiva alienada e individualista?

Para começar a compreender essa questão, é imprescindível refletir acerca do papel que a abertura de Comissões da Verdade¹³

13 “As comissões da verdade são órgãos de investigação criados para ajudar sociedades que têm enfrentado graves situações de violência política ou guerra interna a confrontar criticamente seu passado, a fim de superar as profundas crises e traumas gerados pela violência e evitar que tais atos se repitam em um futuro próximo. Por meio das comissões da verdade, busca-se conhecer as causas da violência aos direitos humanos e estabelecer as responsabilidades jurídicas correspondentes.” (CUYA, 2011, p. 47).

exerceu nessa nova literatura produzida na América Latina sobre os regimes ditatoriais. A questão tem, no âmbito deste estudo, ressonâncias interpretativas importantes uma vez que, para a hipótese em andamento, a responsabilização moral e jurídica dos envolvidos em violações, torturas e desaparecimentos é de suma importância ao processo de superação do período, inserção do trauma na memória coletiva e posterior reaproveitamento desse trauma pela literatura (SARLO, 2007).

O governo brasileiro levou mais de 20 anos para instaurar sua Comissão da Verdade, iniciada em 2012¹⁴ e finalizada em 2014, tornando-se, portanto, o último país latino-americano a estabelecer uma comissão para apurar irregularidades durante os governos antidemocráticos. Semelhante morosidade em um processo de resgate imprescindível à memória de um povo gera aquele temerário *quase*-esquecimento contra o qual a literatura está sempre pronta a reagir. A Argentina, por outro lado, pode ser considerada como um dos países mais eficientes no processo de resgate histórico e julgamento de militares e civis envolvidos em crimes de violação de direitos humanos durante o período da ditadura. Sua comissão da verdade teve início imediatamente após o fim dos regimes militares, ainda em 1983, e foi finalizada em 1985, com a entrega do relatório intitulado “Nunca más”. Esse relatório serviu de ponto de partida para inúmeras denúncias e testemunhos que contribuíram para o julgamento de vários acusados, promovendo, com o auxílio do poder judiciário, uma medida de reparação junto à sociedade argentina, em especial aos mortos, desaparecidos, sobreviventes e familiares.

14 A comissão foi criada em 2009, mas apenas em 2012 foi sancionada a lei que estabelecia suas diretrizes e funções pela presidenta Dilma Rousseff.

É a partir desses contextos díspares que busco ressaltar as ficções apresentadas: no caso brasileiro, a ficção contemporânea sobre os anos de regime militar é produzida num momento em que o trauma da ditadura ainda não integra organicamente a memória coletiva, diferente da literatura argentina, cujos textos sugerem a organicidade desse processo histórico, observável no tratamento intimista com que seus autores abordam o tema. O exame das implicações dessas posturas nos modos de narrar e na composição dos edifícios ficcionais das obras de Pauls e Kucinski constitui uma das maneiras possíveis de abordar a questão-problema postulada acima.

A atitude contemporânea de mergulhar nos anos de repressão e ditadura militar revela a necessidade de “fundar um presente em relação com um passado” (SARLO, 2007, p. 97). Contraditório e autorreflexivo, o conjunto de romances produzidos no Brasil e na Argentina no século 21 estabelece uma relação de posteridade com a memória preñe de “conflitos e contradições característicos do exame intelectual sobre o passado e de seus efeitos sobre a sensibilidade” (SARLO, 2007, p. 92). Elegendo como *corpus* as obras sintomáticas de Bernardo Kucinski (*K: Relato de uma busca, Você vai voltar pra mim e outros contos* e *Os visitantes*) e Alan Pauls (*História do pranto, História do cabelo, História do dinheiro*), este artigo propõe dar início a uma leitura que enfatize os mecanismos de uma poética

eminentemente contemporânea - no sentido agambiano¹⁵ - em sua pluralidade e disposição dialógica. Procurar-se-á destacar como, ao “reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e [...] reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 157), Kucinski e Pauls encontraram caminhos próprios para suas narrativas dialogicamente alocadas entre a memória do trauma e sua reelaboração ficcional.

|| REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLÓGICO

A presente pesquisa de doutoramento tem como princípio fundamental a crença de que o texto literário deve ter primazia na condução do trabalho teórico, e não o inverso. Com isso, queremos ressaltar o poder de teorização da ficção e sua capacidade inerente de fornecer as ferramentas necessárias à leitura e interpretação de um texto em seu próprio corpo ficcional. As vozes de historiadores, filósofos, sociólogos, teóricos da literatura e críticos literários devem comparecer, destarte, em função de seu potencial articulador e estarão sujeitas às vicissitudes das obras sob escrutínio acadêmico.

15 “O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.” (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Tendo isso em vista, a fundamentação teórica deste trabalho será composta por três eixos principais: o primeiro se refere à crítica literária e à história da América Latina, o segundo, às reflexões sobre memória, história e ficção e, por fim, o terceiro eixo envolverá as teorias sobre dialogismo e intertextualidade. Com essa variedade de perspectivas, buscaremos estabelecer relações profícuas entre as obras de Alan Pauls e Bernardo Kucinski e a fortuna crítica que acompanha as principais reflexões sobre ditadura e trauma.

A partir das leituras que compõem o primeiro eixo, cujos principais representantes encontram-se elencados nos parágrafos que abrem este estudo, é possível estabelecer o estado da arte e filiar nossa tese a um recorte da crítica literária contemporânea ainda pouco representado na academia¹⁶. Compreender a posição atual de críticos e escritores, paralelo ao exercício de leitura e análise de obras coetâneas que tratam dos regimes militares brasileiros e argentinos, nos ajuda a endossar a escolha do *corpus* e caracterizar o recorte temporal proposto. Uma vez estabelecido e justificado o *corpus* do trabalho, começaremos a tatear as teorias acerca do relacionamento entre ficção e história, e suas possíveis implicações. A discussão é pertinente uma vez que as narrativas a serem analisadas foram escritas sob o signo da indissociabilidade entre as instâncias do ficcional e da experiência¹⁷. Destarte, estudos sobre os lugares de memória

16 Este quadro começou a mudar em 2017 com a publicação de *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, de Eurídice Figueiredo.

17 Para citar alguns exemplos, já foi apontada a advertência que abre a novela *K. Relato de uma busca*, “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”, repetida em *Os visitantes*. Já na folha de rosto de *História do pranto*, consta a indicação de gênero

(Pierre Nora) e a escrita da ficção (Luiz Costa Lima), sobre direitos humanos e testemunho na América Latina (Beatriz Sarlo, Márcio Seligmann-Silva, Hannah Arendt) e sobre memória coletiva e identidade (Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur, Joël Candau) possibilitarão o destaque nas obras de Pauls e Kucinski de seu caráter limítrofe e conflituoso, que ora reivindica uma dimensão pessoal, ora busca preencher um vazio detectado na coletividade.

Em *Memória e Identidade*, o antropólogo Joël Candau tece um proveitoso diálogo com as teorias de Halbwachs, Nora, Ricoeur e Bourdieu em torno da memória. A síntese proposta por Candau decompõe o conceito em três níveis: protomemória, memória propriamente dita e metamemória. Esta última diz respeito à memória identitária, a representação que fazemos das próprias lembranças ou ao conhecimento que temos delas e é, por isso, a única que pode ser compartilhada, por se tratar de um conjunto de representações da memória (CANDAUI, 2011). As obras de Kucinski e Pauls, na medida em que se propõem atuar como veículos de sociabilização do inaudito e crítica da vida no Brasil e na Argentina sob regimes militares, contribuem para a expansão dessa metamemória, resultando na estruturação dos grupos humanos por meio de lembranças plurais, muitas vezes suplementares, lacunares ou contraditórias. Em *Os visitantes*,

“Um testemunho”. Essa tendência pode ser observada em outras obras escritas no século XXI: Martín Caparrós escreve na advertência de *A quien corresponda*, “Esta narrativa deveria ser pura ficção. Seria fantástico.”. Convém lembrar, ainda, que a matéria literária de *O irmão alemão* parte da história de família do escritor, assim como *Outros cantos*, da Maria Valéria Rezende, se baseia nos anos em que a escritora trabalhou como professora do Mobral.

por exemplo, Kucinski tematiza a construção de um lugar da memória para a ditadura brasileira a partir dos encontros com personagens que desejam impor ou relativizar determinadas maneiras de lembrar. Tomemos como exemplo o trecho a seguir, no qual a primeira visitante condena a falta de compromisso do escritor com a “verdade histórica”:

Tentei me justificar: Senhora Regina, eu não ignorei as atrocidades, apenas me vali de um recurso que os escritores chamam de licença poética. A velha de novo se enfureceu: Licença poética?! Onde já se viu! Não tem poesia nenhuma nisso! Se o senhor lidou com os fatos históricos tinha que ser fiel aos fatos! (KUCINSKI, 2016, p. 15).

A capacidade que obras como *K. Relato de uma busca e História do pranto* têm de olhar para o que é lacunar, inaudito e conflituoso representa, a nosso ver, aquilo que Giorgio Agamben postulou como *contemporâneo*. Para o filósofo italiano, a contemporaneidade se caracteriza por uma relação de aproximação e distanciamento com o próprio tempo. Ser contemporâneo consiste, pois, em ser capaz de observar, no presente, não as luzes do século, mas seus pontos de fuga e escuridão (AGAMBEN, 2009). Realizadas no encontro entre tempos e gerações, as narrativas de Kucinski e Pauls demonstram que o escuro do presente é algo que lhes concerne profundamente e nunca deixam de interpelar. O trecho a seguir de *K: Relato de uma busca* é sintomático da representação desse olhar de Jano da ficção contemporânea:

K. agora perscrutava cada placa e escandalizou-se ao deparar com o nome Costa e Silva na Ponte Rio-Niterói. Incrível, uma construção majestosa como esta, de quase nove quilômetros, com o nome do general que baixou o tal do AI-5 [...]. Como foi possível nunca ter refletido sobre esse estranho costume dos brasileiros de homenagear bandidos e torturadores e golpistas, como se fossem heróis ou benfeitores da humanidade. (KUCINSKI, 2012, p. 157-158).

De maneira menos explícita, as reflexões do narrador de *História do pranto* emparelham presente, passado e futuro, amenidade e horrores, na tentativa de descrever a impossibilidade de se destacar do cotidiano a experiência assombrosa, trazida à tona em meio às epifanias engendradas por uma involuntária atividade olfativa:

Quem diz dor diz segredo, diz vida dupla. O perfume de morte destilado por esse prodígio de vitalidade que o responsável pelo vestiário do clube foi, é e continuará sendo é um signo tão obscuro e vertiginoso, abre de par em par tantas portas desconhecidas quanto os suspiros que um amor difícil põe na boca de um homem que até o dia de ontem só perde a cabeça por um novo modelo de *Ray-Ban* e a calma quando seu *personal trainer* não comparece à aula, e entra em pânico se a mulher na qual acaba de ejacular continua a seu lado cinco segundos depois de tê-lo satisfeito e ainda por cima pretende conversar, ou quanto a ideia de uma ponta de metal eletrificada, originalmente desenhada, diga-se de passagem, com um propósito agropecuário como o de facilitar o tanger das vacas rumo ao curral, que estremece os testículos de um homem até há muito pouco tempo ocupado basicamente com leilões de gado, viagens, excursões de veleiro pelo Rio da Prata com garotas de biquíni no convés. (PAULS, 2008, p. 42-43).

Seja entre passado e presente, gerações distintas, vozes divergentes ou diferentes gêneros literários, os vários encontros promovidos por essas ficções são forte indício de sua disposição dialógica. Com efeito, suas estruturas narrativas caracterizam-se como “um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 2010, p. 73), e demonstram que “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam [...] em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor” (BAKHTIN, 2010, p. 106). O discurso bivocal que permeia a trilogia da Argentina nos anos 70 e a estrutura polifônica das novelas de Kucinski se comportam como aqueles discursos sempre internamente dialogizados, prenhes da palavra do outro, de que fala Bakhtin (2010).

Sendo assim, a reencenação de um passado inaudito da história brasileira - há muito tempo necessária - se realiza na obra de Kucinski como um palimpsesto¹⁸ de discursos (entrevistas, testemunhos, relatos) que ressaltam a brutalidade e a dor daqueles que não podem, como o leitor, virar a página e esquecer. As vozes ali presentes, pujantes e imprescritíveis, advindas das mais variadas fontes, se encontram num lugar de memória que é, ao mesmo tempo, artificial e investido da aura

18 Por definição, o palimpsesto é um pergaminho ou papiro cujo manuscrito foi removido para dar lugar a um novo texto, mas onde ainda se mantêm visíveis fragmentos da escrita anterior. O conceito foi trazido à teoria literária por Gérard Genette (1997) para caracterizar as múltiplas relações que um texto pode manter com as obras que lhe precederam, ou mesmo o resgate de uma escrita passada que a escrita do presente exige do leitor.

simbólica da experiência (NORA, 1993; BENJAMIN, 2010), gerando um diálogo que “não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquele que morre, vive, nasce” (BAKHTIN, 2010, p. 161).

De maneira análoga, a narrativa digressiva e labiríntica de Pauls mantém a realidade exterior em tensão constante com as obsessões do protagonista, a exemplo da passagem abaixo retirada de *História do cabelo*, quando as cenas de repressão militar a civis vistas rapidamente na televisão são obliteradas e preteridas em favor de uma telebiografia do Elvis:

Se fosse por ele, mudaria de canal, voltaria - se lembrasse onde viu - àqueles planos de prisão, de cadáveres cobertos com mantas, de rostos encapuzados, de bandeiras com slogans políticos. Mas está ocupado demais tentando não espirrar - alguma coisa lhe faz cócegas no nariz, o cabelo de Eva, ou a corrente estática que se cria entre o cabelo de Eva e seus lábios -, e sente que a casualidade de ter resistido ao sono por mais alguns minutos agora o compromete a ficar acordado como um sentinela, para vigiar a última vontade de Eva [...]. Cinco minutos mais tarde neutralizou as cócegas de tanto soprar e caiu nas redes da vida de Elvis. (PAULS, 2011, p. 80).

À medida que estiliza o discurso memorialista (de ascensão proustiana), Pauls atualiza suas estruturas discursivas, narrativas, actanciais e ideológicas (ECO, 2008), pondo o horizonte literário do leitor frente a frente com uma narrativa irônica que questiona até que ponto a autoalienação pode seguir incólume. Ele cria, desse modo, como Borges sugeriu a respeito

de Kafka, seus próprios precursores, modificando “nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 2007, p. 130), dando início a uma tradição própria na forma de narrar o trauma da ditadura na Argentina. Como aponta Tiphaine Samouyalt (2008, p. 78-79), “longe de deambular melancolicamente numa memória passada, a literatura joga com modelos, referências, [...] não resultando mais de uma atitude angustiada de repetição, mas de re-apropriações múltiplas do já dito”.

A polifonia de Kucinski, por outro lado, se situa na fronteira entre o acontecimento passado e a práxis presente, e se indaga até que ponto a linguagem pode resgatar aquilo que foi real, mas está perdido. Ela reivindica que “tanto a história quanto a ficção são discursos [...] e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade” (HUTCHEON, 1991, p. 127). Essa pretensão das obras contemporâneas foi caracterizada por Wolfgang Iser em *O fictício e o imaginário* como resultado dos “atos de fingir” da ficção, cuja função nos últimos tempos seria espelhar a plasticidade humana. Para este teórico,

[...] o ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limites que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado. (ISER, 2013, p. 34).

As três proposições permitem apreender a intencionalidade dos textos que selecionam a ditadura como matéria ficcional na contemporaneidade. Ainda segundo Iser (2013, p. 42), “as ficções não existem apenas como textos ficcionais; elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo”. A discussão merece aprofundamento uma vez que em *Os visitantes*, por exemplo, os dilemas da representação literária de um período obscuro se aliam à inexistência de políticas públicas de valorização da memória, à morosidade na instauração de uma Comissão da Verdade no Brasil, ao terreno extremamente fértil, mas ainda pouco explorado da ficção sobre a ditadura militar brasileira. Também é sintomática a elaboração do ficcional como forma de sobrevivência, tema de um dos contos de *Você vai voltar pra mim*, “Joana”, no qual a personagem título se recusa a aceitar a versão “comprovada e oficial” da morte do marido e engendra novos modos de seguir vivendo:

Ela acredita que os espancamentos deixaram Raimundo desmemoriado, talvez até cego ou aleijado, e que desde então ele perambula pelas ruas, perdido, sem saber como voltar para casa. Não aceita como prova da morte o atestado de óbito fornecido pelo Governo, que não diz em que dia ele morreu nem onde, nem a *causa mortis*. De fato é um pseudoatestado, só serve para a família cuidar do inventário e seguir a vida. E Joana segue a vida, mas a seu modo. (KUCINSKI, 2016, p. 44-45).

Com base nos breves exemplos apresentados, as perspectivas do dialogismo, da polifonia e da exotopia, pilares do pensamento

bakhtiniano, são alternativas teóricas capazes de ressaltar no texto literário sua composição aberta e compõem, por fim, o terceiro eixo crítico desta pesquisa. Aliadas às teorias sobre memória e coletividade, identidade e trauma, as leituras propostas devem ser tomadas, naturalmente, como alternativas teórico-metodológicas à espera de problematização. Ademais, o potencial teorizador latente nas estruturas narrativas das obras que compõem o presente *corpus* trará à tona uma forma de enxergar esses textos enquanto ecos de uma história em comum que, alimentada por testemunhos e relatos de vítimas da ditadura, reforçam o poder da palavra como arma fundamental contra a indiferença, o medo e o esquecimento.

|| REFERÊNCIAS

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

AGOSIN, M. So we will not forget: Literatura and Human Rights in Latin America. In: AGOSIN, M. *Human Rights Quarterly* 10. New York: Johns Hopkins University Press, 1988.

ALVES, M. H. M. *Estado e oposição no Brasil: (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1984.

ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, H. *As origens do totalitarismo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

AVELAR, I. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BARBIERI, T. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENEDETTI, I. *Cabo de guerra*. São Paulo: Boitempo, 2015.

BORGES, J. L. *Kafka e seus precursores*. Outras inquisições. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRIZUELA, L. *Uma mesma noite*. Tradução Maria Alzira Brum Lemos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

BUARQUE, C. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CANDAL, J. *Memória e identidade*. Tradução Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CAPARRÓS, M. *A quem de direito*. Tradução Lucia Jahn e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CARNEIRO, F. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHEJFEC, S. *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COMPAGNON, A. *Literatura para quê?* Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CUYA, E. Justiça de transição. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 37-78, jan./jun. 2011.

DALCASTAGNÊ, R. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DALCASTAGNÊ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2. ed. Tradução Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: UNESP, 2010.

FIGUEIREDO, E. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FUKS, J. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

GENETTE, G. *Palimpsests: literature in the second degree*. Tradução Channa Newman e Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, W. *O fictício e o imaginário*. Tradução Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JONES, A. Memory, forgetting, and denial. *Genocide: a comprehensive introduction*. New York: Routledge, 2006. p. 501-525.

KAPLAN, E. A. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Jersey: Rutgers University Press, 2005.

KOHAN, M. *Dos veces junio*. Buenos Aires: DeBolsillo/Random House, 2005.

KUCINSKI, B. *K: relato de uma busca*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

KUCINSKI, B. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KUCINSKI, B. *Os visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LISBOA, A. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LUDMER, J. *O corpo do delito. Um manual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MOLLOY, S. *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

NORA, P. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PAULS, A. *História do dinheiro*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PAULS, A. *História do cabelo*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PAULS, A. *História do pranto*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PELLEGRINI, T. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

PINTO, M. da C. *Literatura Brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005. (Folha Explica).

RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SACHERI, E. *O segredo dos seus olhos*. Tradução Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SAFATLE, V.; TELES, E. (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SAÍTTA, S. *Historia Critica de La Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emece Editores, 2004.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SARLO, B. *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2016.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura*
- O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora
Unicamp, 2003.

VIDAL, P. A *História em seus Restos: literatura e exílio no cone
sul*. São Paulo: Annablume, 2014.

|| A ANTI-POLÍTICA E O ESTADO DE EXCEÇÃO NO ROMANCE *HISTÓRIA NATURAL DA DITADURA*

Graziele Frederico

O romance *História natural da ditadura*, de autoria de Teixeira Coelho, foi publicado pela editora Iluminuras em 2006. Coelho é professor da Universidade de São Paulo (USP), foi diretor do Museu de Arte Contemporânea da mesma instituição e curador-colaborador do Museu de Arte de São Paulo (Masp). Doutor em teoria literária e literatura comparada e pós-doutor em cultura e política cultural, trabalhou também no Centro de Informação e Documentação Artística da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo nos anos 1990 (1993-1996). Já publicou inúmeros livros entre ensaios teóricos e ficção. É também tradutor de George Perec.

Este romance de Coelho apresenta um narrador que conta a experiência de um jovem estudante de direito, opositor da ditadura militar brasileira, que fugiu para Paris no início dos anos 1970. Ele conhece Praga, sob o regime totalitário comunista e visita a cidade onde teria morrido Walter Benjamin numa tentativa de fuga do regime nazista. Transita também pela Argentina de Léon Ferrari, contando seus mortos e desaparecidos. Em meio aos relatos do romance, o narrador traça uma análise sobre a ditadura militar brasileira e o fato de aquele estado de exceção

ali estabelecido não ter sido encerrado, mesmo nos governos democráticos recentes. Por fim, ele elabora uma crítica literária supostamente sobre a própria obra, que está presente no último capítulo do livro.

A obra não pode ser enquadrada num gênero único. Há inúmeros elementos romanescos presentes, mas há também análises políticas, sociológicas, filosóficas e dados econômicos e jornalísticos misturados aos fatos contados unicamente pelo narrador. As personagens não falam diretamente, há sempre a mediação deste narrador, que é quem nos conta o que elas diziam. A colagem de relatos e narrativas de diversos gêneros discursivos presentes no romance formam um interessante quadro sobre as ditaduras e sistemas repressivos em geral e, especificamente, a experiência deste narrador com o regime militar no Brasil.

Com longos parágrafos e discurso quase ininterrupto do narrador, a construção gera uma angústia na sucessão corrida de fatos e análises. A constatação de que o Brasil e também a Argentina do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 eram países “irrespiráveis” é passada ao leitor pelo narrar contínuo, interrompido apenas brevemente por algumas fotos ou dados jornalísticos. O ritmo de informações e a repetição circular de frases que o narrador faz para interligar os fatos que conta nos dão a sensação de que o sujeito vai sendo atropelado pela história, o que aliás é um dos temas discutidos no conteúdo da obra.

O narrador questiona por diversas vezes o poder da sociedade sobre o indivíduo, e como a primazia do coletivo é imposta ao sujeito, também nos ideais revolucionários de seus amigos que combatiam a ditadura. O narrador conclui que a liberdade está sendo suprimida em prol de modelos de sociedade propostos, à direita e à esquerda, desde os anos 1960 até os dias atuais.

Nem por isso pensamos em buscar uma arma, nem por isso deixamos de tomar parte na passeata seguinte, algo que não fazíamos por bravata ou por arrombo mas porque era o que naturalmente tínhamos de fazer, o que era natural que fizéssemos, o que podíamos fazer, não o máximo que podíamos fazer, nem o mínimo que podíamos fazer, mas o que nos cabia fazer naqueles dias. (COELHO, 2006, p. 181).

O “naturalmente”, segundo o narrador, era a sensação que tinham do que deveriam fazer, sem necessariamente questionarem demais as decisões que tomavam. Em uma passagem seguinte, ele próprio afirma que as discussões sobre pegar ou não em armas e sobre justificar ou não a violência como resistência e defesa fora exaustivamente debatida por ele e seu grupo de amigos.

O grupo do qual o narrador participava se dividia em dois lados, os que apoiavam basear suas decisões de acordo com os preceitos jusnaturalista e os que construía argumentos a partir do direito positivo. Os primeiros defendiam a teoria do direito natural, corrente ideológica, segundo o narrador, usada para justificar os atos de violência da Revolução Francesa, que entendia que o uso de violência para obter fins legítimos era

um instrumento natural, desde que dela não se abusasse ou não fosse usada para fins ilegítimos. Já os defensores do direito positivo acreditavam que a legitimidade dos fins só poderia ser justificada em seus meios e a violência seria um mal em si mesma que, portanto, não poderia dar legitimidade a um fim, seja ele qual for.

O debate entre os amigos se dá infinitamente “como num círculo vicioso”. Isto porque, segundo o narrador, cada um buscava uma explicação maior do que a própria deliberação, sobre qual escolha fazer. Ainda que procurassem dizer que agiriam em prol de uma causa maior, no final das contas a decisão era pessoal e intransferível. O romance não determina quem foi ou não para a luta armada, apenas nos diz que o narrador e sua namorada Anna M. não foram. No início dos anos 1970 eles partiram para Paris em busca de um “ar mais respirável”. Ainda que não fossem exilados, saíram do país em busca de uma liberdade que não os fizesse abdicar da própria subjetividade. Eles não aceitavam a ideia de terem de aderir a qualquer um dos projetos que estava diante deles, o que por si só já era uma escolha política.

Coisas maiores do que você, me diziam, ao que eu respondia que em absoluto não havia nada maior do que eu, quer dizer, não porque se tratasse de mim especificamente como esta pessoa que sou mas porque não havia nada maior do que o indivíduo, o Sujeito. (COELHO, 2006, p. 242).

O romance é bastante centrado nesse olhar para o sujeito e na submissão do indivíduo pelo coletivo. Quando pensamos a

responsabilidade sobre o Outro e o acolhimento do rosto proposto por Emmanuel Levinas na obra *Totalidade e infinito* (1980), há uma abertura para a pluralidade, algo que também está presente nas defesas feitas pelo narrador de *História natural da ditadura* (2006). O narrador não admite que ideias possam ser impostas a todos de maneira igual, já que há uma singularidade em cada indivíduo e que posturas, ações e identidades não podem ser em primeiro lugar coletivas, pré-determinadas.

Mas falta a essa discussão o elemento de interação com o Outro que nos estabelece enquanto sujeitos. Judith Butler (2015) em sua leitura a partir das ideias de Levinas, propõe que o indivíduo é um ser e enquanto ser social é levado a se conhecer somente a partir da interação que mantém com o Outro. Este é um aspecto silenciado no romance, apesar de seu narrador ter levantado inúmeras questões sobre a importância da subjetividade, da liberdade e da responsabilidade do indivíduo perante suas ações (não sobre os demais sujeitos).

Ele defende a ideia de que não aderiu nem aos projetos da ditadura, nem da resistência coletiva, mas pouco enfatiza sua não-escolha, sendo esta também uma ação política com consequências. A abertura para a pluralidade se dá, nesse caso, com um narrador que defende o que Ricardo Barberena (2015) chamou de “apocalipse da alteridade”. A singularização do indivíduo a tal ponto que já não é mais possível reuni-lo em pautas políticas comuns ou aderir a uma coletividade e agenda de causas e reivindicações. A não redução radical do sujeito a qualquer possibilidade coletiva leva também ao enfraquecimento

de reivindicações políticas. Esta é a escolha feita pelo narrador, mas pouco se fala sobre seu peso e consequência para a história da própria ditadura no romance.

Silviano Santiago em entrevista ao jornal literário *Suplemento Pernambuco*, na edição de agosto de 2016, afirma que a situação política atual é complicada porque se, por um lado há inúmeros movimentos com agendas diferentes não se pode dizer que não há envolvimento e desejo de participação da população; por outro lado, os partidos não conseguem absorver essas demandas e não há uma ideologia que ofereça uma retórica consistente para união dessas forças progressistas. A única característica comum a todas essas associações é justamente o individualismo, segundo Santiago (2016, p. 12):

A partir de algum momento nesse século cada um de nós e todos viramos participantes. Se você é mulher, você é participante, são grandes as questões feministas; se você é gay, você é participante; se você é índio, você é participante. Então a própria estrutura da participação passou a ser individualizada e, nesse processo, a constituição de um grupo é difícil.

No romance, os personagens sentiam-se naturalmente envolvidos nas lutas de seu tempo, mesmo que desejassem deliberar individualmente sobre todas as decisões que fariam. O narrador quando começa a contar a história, com um olhar de análise e memória, passadas mais de três décadas dos acontecimentos, coloca esse sentimento em conflito, não mais como natural, conforme parecia ser na época.

Em diversas passagens esse narrador faz duras críticas sobre as imposições dos grupos de esquerda e evidencia que saiu do Brasil não porque fora obrigado ao exílio, mas sim porque não conseguia aderir a nenhum dos projetos que estavam sendo impostos a ele. Muitas coisas lhe eram ditas sobre como “cabia fazer” e ele não concordava com isso. O personagem não queria ser levado para um lado ou para outro de maneira irrestrita. Não gostaria de ter que aderir às posições políticas impreterivelmente. Ainda que isso não apareça no livro, é preciso deixar claro que a própria decisão do personagem já era um posicionamento político. É possível dizer que de certa forma a narrativa parece desejar que o leitor também não faça adesões aos projetos propostos pela resistência à ditadura na época.

Motoneros, FAR, FARP, ERP e tantas outras siglas como as que tivemos também no Brasil e tantos outros lugares. ALN, MR8, FARC, toda essa sopa indigesta de letras, esses exércitos e forças que nos querem a força libertar de um modo ou de outro de alguma coisa apenas para nos sujeitar a outra, a todo custo, custe o que custar. (COELHO, 2006, p. 114).

Ainda que a crítica à ditadura esteja presente durante todo o romance, há uma clara apresentação de que esta não se deu de maneira veemente imposta ao povo. Há um questionamento sobre as ideias da própria esquerda de “salvar o povo” ou de que era necessário mudar o país em prol de uma justiça social. A personagem Anna M., mulher pelo qual o narrador é apaixonado e com a qual foi para Paris, diz que, ainda que a esquerda não aceitasse, era fato que parte do povo tinha ido às ruas dizendo

que queria a ditadura e havia também uma outra parte que estava interessada em outros assuntos e não tinha aderido às manifestações contra o regime (COELHO, 2006).

|| O ESTADO DE EXCEÇÃO PERMANENTE

Há no romance a defesa de que vivemos em um estado de exceção permanente, conceito derivado das ideias de Giorgio Agamben, citado várias vezes na narrativa, em sua leitura de Walter Benjamin. Na análise do narrador, a partir dos regimes totalitários no século XX e, no caso específico do Brasil, depois da ditadura militar, ainda vivemos sob um estado de exceção, ou em modalidades desse estado de exceção. Os governos subsequentes, ditos democráticos, continuariam a emitir medidas provisórias de maneira ilimitada, suprimindo os poderes do legislativo em prol de uma atuação decisiva do executivo.

João Camilo Penna, no artigo “Estado de exceção: um novo paradigma da política?” (2007), aponta que a Constituição brasileira de 1988 concede a exceção nos artigos 136 e 137, para instalação do chamado estado de defesa, como medida necessária para preservar ou restabelecer a ordem pública diante da ameaça institucional ou calamidade; e o estado de sítio, que deveria ser instalado quando o estado de defesa não se mostrasse suficiente o bastante para controlar uma ameaça, ou então diante de uma declaração de estado de guerra (PENNA, 2007). A discussão proposta por Penna é o espanto causado pelo clamor que surge, diante dos problemas de segurança pública

nas grandes cidades, para que esses dois artigos passem a vigorar no país. Ainda mais quando, segundo ele, foi justamente um estado de exceção, a ditadura militar, que gerou grande parte dos problemas de segurança do país.

De fato, absolutamente todas as práticas atuais que resultam(ram) em abusos monstruosos de direitos humanos tiveram sua origem durante os 21 anos do regime militar: a privatização do aparelho de segurança (que se inicia com a contratação de seguranças para a proteção dos bancos contra ataques terroristas), a militarização da polícia, a prática regular da tortura que passou dos porões da polícia “política” da ditadura ao cotidiano das chefaturas de polícia, os esquadrões da morte (apoiados pelas autoridades militares durante a ditadura, que sequestravam ou matavam dissidentes políticos), a prática dos justiceiros e as execuções sumárias de suspeitos. (PENNA, 2007, p. 189).

Para Agamben (2004), a definição de estado de exceção estaria ligada ao conceito de guerra civil, já que ela seria o oposto ao chamado estado normal e que o estado de exceção é tido como uma resposta do poder estatal a conflitos internos extremos. No século XX, porém, Agamben afirma que houve o surgimento de um fenômeno novo: a chamada “guerra civil legal”, e dá como exemplo o Estado nazista, no qual Hitler, assim que assumiu o poder, suspendeu os artigos da Constituição de Weimar relativos às liberdades individuais (AGAMBEN, 2004, p.12). Esse estado de exceção durou doze anos.

O totalitarismo moderno poder ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma

guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos. (AGAMBEN, 2004, p. 13).

O estado de exceção para Agamben não é a instituição de um direito especial, como o direito de guerra, por exemplo, mas define-se justamente pela suspensão da própria ordem jurídica. Uma das faces do estado de exceção seria, segundo ele, a ampliação dos poderes governamentais e, especialmente, a atribuição ao executivo de promulgar decretos com a mesma força da lei (AGAMBEN, 2004).

Com base nesses preceitos, a personagem Anna M. faz diversas análises, indispondo-se com alguns expoentes da esquerda, segundo o narrador. Na opinião dela, o Brasil ainda vive sobre um regime ditatorial, justamente pelos excessivos poderes concedidos ao poder executivo.

É nesse ponto que as pessoas se irritam enormemente com Anna M. porque o que ela escreveu com todas as palavras em seu texto era que, encerrada formalmente a ditadura de 64 no Brasil, todos os governos seguintes, as medidas provisórias, como dizia, continuaram a ser baixadas profusamente pelo executivo, comprovando assim a tese de H. Tingstein, aceita por Anna M., de que a progressiva erosão dos poderes legislativos do congresso que hoje se limita cada vez mais apenas a ratificar as medidas com força de lei emanadas pelo executivo, não apenas

se converteu em prática comum como aponta para o estado de exceção continuada cujo outro nome é pura e simplesmente ditadura. (COELHO, 2006, p. 212-213).

Agamben recupera a pesquisa de Tingstein sobre uma série de países que ampliaram os poderes do executivo durante a Primeira Guerra Mundial. Segundo ele, em muitos dos Estados beligerantes foi declarado estado de sítio e promulgadas leis de plenos poderes, o que dentro de um uso controlado e provisório pode ser teoricamente considerado compatível com um Estado democrático. O que Tingstein alerta em seu livro e Agamben retoma é que a promulgação dessas medidas de maneira sistemática levará necessariamente a uma erosão das instituições democráticas (AGAMBEN, 2004). É esse o ponto de vista que a personagem Anna M. defende em seus escritos. Para ela, desde 1984, quando formalmente a ditadura militar teria sido encerrada, o decreto de medidas provisórias por todos os demais governantes demonstra a continuidade de uma característica importante do estado de exceção.

O filósofo italiano, porém, esclarece que a decisão de “plenos poderes” define uma das possíveis modalidades de ação do poder executivo durante o estado de exceção, mas não coincide com ele (AGAMBEN, 2004). Isto torna a comparação que Anna M. faz do executivo brasileiro uma aproximação não necessariamente correta dos demais exemplos e definições que Agamben mantém em seu livro. Um caso citado por Agamben seriam as leis decretadas por George W. Bush nos Estados Unidos em 2001, pós 11 de setembro. Penna (2007) também

propõe a discussão sobre a instauração de medidas excepcionais, mas isso para grandes segmentos da população brasileira que vivem sob o que ele chama de “estado de sítio branco” debaixo da cobertura de um suposto estado de direito. Em sua análise sobre uma aproximação do conceito de estado de exceção na realidade brasileira, ele não trata de uma prevalência do executivo sobre o legislativo, mas da ausência de direitos para parcela da população, no caso, reflete sobre as periferias e a população carcerária.

Se nos ativermos ao aspecto da redução das liberdades individuais e o quanto elas teriam sido comprometidas pelas inúmeras medidas provisórias decretadas pelo presidencialismo brasileiro, é difícil equiparar com os demais casos citados pelo estudioso italiano sobre promulgação de plenos poderes e instituição de um estado de exceção. Isso, porém, não está presente no romance. A defesa da personagem de que vivemos num estado de exceção é calcada, principalmente, por um enfraquecimento desmedido do legislativo, esse sim, representante do povo, segundo ela.

O narrador vai mais longe e elabora uma ideia de que não haveria mais uma luta de classes no Brasil. Para ele, vivemos um conflito entre a classe política e a classe civil, entre Estado e sociedade.

A classe média vem sendo de modo progressivo mas firme, limada e corroída e esmagada há 40 anos sob todos os governos deste país, dos facínoras militares aos liberais de centro direita e aos populares de esquerda ou de qualquer outro tom político, e

isso sem que as classes mais abaixo consigam qualquer ganho, na demonstração mais contundente de que a grande luta no país Brasil nunca foi, nos últimos 40 anos, a luta de classes mas sim a luta entre o Estado e a sociedade, ou, se for o caso de continuar falando de luta de classes, uma luta entre a classe política e a classe civil, entre a classe política e a sociedade civil. (COELHO, 2006, p. 103).

Em primeiro lugar, é preciso refletir sobre qual seria a proposta desse narrador quando ele separa a classe política da sociedade. É possível? Se pensarmos que os políticos são sujeitos advindos da própria sociedade, acredito que não. Num segundo ponto, ele advoga que não há luta de classes, a não ser entre a classe política e a classe civil, e que é assim desde os tempos da ditadura até os atuais governos democráticos. Há outro equívoco aqui, visto que a própria ditadura foi um projeto civil-militar. Parte da classe civil, portanto, se envolveu no projeto militar com objetivos tanto de abafar uma ascensão de pautas trabalhistas no governo de João Goulart, como para implantar uma agenda de medidas econômicas no país que atendessem a seus interesses.

É nesse ponto também que podemos interligar os interesses de uma parcela dominante da sociedade com a existência de uma luta de classes no país. Marcos del Roio (2014) aponta que havia um projeto liberal no apoio à implantação da ditadura, que visava afastar o Estado das atividades econômicas. Isto acabou não acontecendo. Durante a ditadura, a burocracia estatal aumentou e foi criada uma série de empresas estatais consideradas estratégicas. Entretanto, para conciliar os desejos

de diversas frações da classe dominante, como os industriais que pediam proteção comercial e os rentistas que requisitavam uma maior abertura aos mercados financeiros, os ditadores tiveram que sobrecarregar as classes de menor renda (ROIO, 2014). Arrocho salarial e repressão às greves, sindicatos e oposição foram sinais claros de que havia uma disputa em jogo.

Há pontuada durante todo o livro uma desconstrução da política em geral. Começando pela crítica à submissão do sujeito perante o coletivo, depois na ideia de que tanto a esquerda como a direita impunham opressões do mesmo peso e medida aos indivíduos durante o período que precedeu o golpe de 64 e nos primeiros anos de regime ditatorial. Também ao tratar dos governos democráticos, o narrador e a personagem Anna M. igualam as medidas provisórias do regime presidencialista aos atos institucionais da ditadura. Deixam então ao leitor a impressão de que não houve avanço e de que viveríamos ainda sob um regime totalitarista. Em uma passagem o narrador afirma textualmente que a ditadura continua presente como paradigma político até hoje (COELHO, 2006).

Talvez não estivéssemos tão interessados ou tão decididos, Anna M. e eu, naquele momento em que chegávamos então a Paris, em sentir o horror absoluto que depois viemos a sentir pelos totalitarismos todos, pelas ditaduras todas, pelos estados de exceção todos, de direita e de esquerda, e, complementarmente, pela ideia mesmo de Estado e, em particular pela ideia de partido político, especialmente dos partidos políticos mais duros, esses que têm linhas e palavras de ordem que não podem ser infringidas (e que, claro, são infringidas o tempo todo por seus

dirigentes máximos encarregados de julgar os outros e não a si) e que exigem que todos pensem da mesma maneira. (COELHO, 2006, p. 227).

Tais posições podem refletir uma postura liberal e antipolítica do narrador, que defende uma intervenção mínima tanto do Estado como das próprias associações e demandas coletivas na vida dos indivíduos. Além disso, ele passa o livro contestando a coletividade em si como um malefício ao sujeito e sua individualidade e não usa em nenhum momento o termo cidadãos. Assim as reflexões que ele e Anna M. propõem podem levar a uma ideia equivocada do que fora a ditadura militar, sua violência e brutalidade, principalmente quando coloca em parâmetros iguais um legislativo enfraquecido e uma repressão política.

|| REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

BARBERENA, R. Traumas e tramas: entre paus de *selfie* e paus de arara. In: BARBERENA, R.; DALCASTAGNÊ, R. *Do trauma à trama: o espaço urbano na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminara Editorial, 2015

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015

CARPEGGIANI, S.; SANTIAGO, S. Luminosidades do observador. *Suplemento Pernambuco*, n. 126, ago. 2016.

COELHO, T. *História natural da ditadura*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LEVINAS, E. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

PENNA, J. C. Estado de exceção: um novo paradigma da política. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 29, jan./jun. 2007.

ROIO, M. del. *Prefácio*. In: PINHEIRO, M. (org.). *Ditadura: o que resta da transição*. São Paulo: Boitempo, 2014.

|| REPRESENTAÇÕES DA DITADURA BRASILEIRA NO ROMANCE PÓS-DITATORIAL

João Pedro Coleta da Silva

A ocorrência de grandes catástrofes e traumas coletivos na contemporaneidade, em especial nos últimos dois séculos, foi responsável pelo surgimento e pela popularização de textos que lidam, de maneira explícita, com o trabalho da memória. Testemunhos, memórias, diários, romances, entre outros tipos de textos, passaram a desempenhar um importante papel social e artístico em relação à preservação, manutenção, divulgação e problematização da memória relativa a uma determinada comunidade, tanto no plano coletivo quanto no individual. O caso mais emblemático, nesse sentido, é a produção em torno da Shoá, que hoje é largamente discutida, analisada e representada, sendo responsável por discussões as quais reverberaram em diferentes áreas do conhecimento.

No cenário latino-americano, as ditaduras ocorridas na segunda metade do século XX acarretaram uma atitude semelhante, ainda que em diferentes níveis de produção e com diferentes especificidades decorrentes do contexto em questão. No caso brasileiro, é possível identificar uma tradição literária engajada criticamente em relação a esses eventos, especialmente durante as décadas de 1970 e 1980.

Embora a preocupação com a temática da ditadura se fez característica nessa época, enquanto os regimes vigoraram e logo após seus términos, ela, contudo, não desaparece na contemporaneidade. Ao se pensar as várias implicações políticas, sociais e históricas legadas por esse contexto, que é bastante recente, não surpreende que os ecos literários se façam presentes até hoje, resgatando o tema.

É importante ressaltar, porém, que o distanciamento cronológico (ainda que curto) em relação à experiência de um período ditatorial ocasiona tratamentos estéticos, políticos, éticos e literários distintos em relação à produção realizada durante a vigência de tais eventos. Assim, surgem também novos conceitos e abordagens teóricas para se analisar a produção contemporânea. Interessa, nesse contexto, a noção de pós-memória, para se analisar o romance *A resistência* (2015), de Julián Fuks.

Cunhado pela pesquisadora estadunidense Marianne Hirsch e depois explorado por outros pesquisadores como James Young e Beatriz Sarlo, o termo pós-memória foi pensado a partir da análise de manifestações artísticas (em especial textos literários) elaboradas por autores que se propõem a discutir e representar a Shoá a partir do ponto de vista da geração subsequente àquela que viveu o massacre. O conceito funciona não apenas como atribuidor de determinada particularidade a essas obras, a fim de designá-las e enquadrá-las numa determinada categoria, mas também pretende analisar as estruturas pelas quais a memória de uma determinada catástrofe é transmitida de uma geração

a outra, influenciando esta mesmo sem que ela tenha vivido o período histórico em que o evento catastrófico ocorreu.

Embora pensado inicialmente para textos que se debruçam sobre a Shoá, o conceito é posteriormente estendido a catástrofes e eventos coletivos de caráter traumático, sendo, portanto, aplicável ao contexto ditatorial brasileiro. De acordo com Hirsch (2008, p. 106-107, tradução minha):

A Pós-memória descreve a relação que a geração subsequente àquelas que testemunharam traumas culturais ou coletivos transmite à experiência daqueles que vieram antes, experiências que eles “lembram” apenas através de histórias, imagens e comportamentos com os quais cresceram. Mas essas experiências foram transmitidas a eles tão profunda e afetivamente que parecem constituir de sua própria autoria.

Trata-se, portanto, de analisar textos cuja relação com o evento histórico em questão se dá de maneira mediada, e não de maneira direta. Os sujeitos que se dispõem a narrar o fazem não por estarem submetidos ao contexto catastrófico ou traumático enquanto ele ocorre – algo que pode vir a desencadear, no caso específico da literatura, a reivindicação, por parte da crítica, de uma responsabilidade social em não fugir aos dilemas e questões de seu tempo –, mas por outros motivos.

De qualquer modo, independentemente das razões que motivam o relato, o contato com o evento social e com suas consequências é sempre muito próximo, uma vez que se trata de uma relação entre duas gerações coexistentes. Outros termos semelhantes para designar essa ideia são “memória da segunda

geração” e “memória herdada”. Como destaca Hirsch, trata-se de um processo de transmissão realizado de modo tão profundo e afetivo que as experiências parecem até mesmo constituir a memória de quem não viveu o evento.

É importante ressaltar que, ainda que o contato próximo com os sobreviventes de um trauma coletivo resulte numa transmissão de experiências que parecem ser posteriormente apropriadas por aqueles que não obtiveram contato com o trauma, as “memórias” adquiridas não são literalmente memórias, tais quais aquelas que cada indivíduo constrói a partir de sua própria experiência. Segundo Hirsch (2008, p. 109, grifo da autora):

[...] é claro que não temos “memórias” *literais* das experiências dos outros, é claro que diferentes princípios semióticos estão em jogo, é claro que nenhum grau de monumentalidade pode transformar as memórias vividas por alguém em memórias de outras pessoas. A pós-memória não é idêntica à memória: ela é pós, mas, ao mesmo tempo, aproxima-se desta em sua força afetiva.

Um dos principais aspectos constituintes da pós-memória é, por conseguinte, além da situação geracional, a força afetiva envolvida no processo de transmissão. Vale frisar, ainda, um outro traço importante, que traz consequências relevantes e oriundas desse lugar de enunciação:

A conexão da pós-memória com o passado não é, então, mediada pela rememoração, mas pelo investimento imaginativo, pela projeção e pela criação. Crescer com essas intensas memórias herdadas, ser dominado por narrativas que precedem seu

nascimento ou sua consciência é arriscar ter suas próprias histórias e experiências deslocadas, e até mesmo evacuadas, por aquelas de uma geração anterior. É ser moldado, ainda que indiretamente, por eventos traumáticos que ainda desafiam a construção narrativa e excedem a compreensão. Esses eventos aconteceram no passado, mas seus efeitos continuam no presente. Isto é, creio eu, a experiência de pós-memória e seu processo de geração. (Ibidem, p. 106-107).

Nesse contexto, o primeiro ponto importante a ser destacado é o fato de a conexão ser guiada não pelo processo de rememoração (já que é impossível possuir lembranças de uma época que não se viveu), mas por “investimento imaginativo, projeção e criação”. O caráter vicário das memórias, dessa forma, dá espaço a um exercício que será sempre fruto de um esforço imaginativo, o qual, por sua vez, pode influenciar as memórias que são de fato “próprias” de quem narra.

Beatriz Sarlo, reconhecida crítica literária argentina, em *Tempo passado*, critica a noção desenvolvida por Hirsch, principalmente devido à afirmação desta de que o caráter mediado seria algo próprio e distintivo da pós-memória. Escreve Sarlo (2005, p. 93): “é óbvio que toda reconstituição do passado é vicária e hipermediada, exceto a experiência que coube ao corpo e à sensibilidade de um sujeito”, e ainda:

[...] toda experiência do passado é vicária, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato. Toda narração do passado é uma representação, algo dito no lugar de um fato. O vicário não é específico da pós-memória. (Ibidem, p. 93).

Tanto a vicariedade quanto a mediação constituem aspectos presentes em qualquer narrativa do passado, independentemente de por quem ela é escrita, seja aquele que viveu ou aquele que não viveu determinada experiência. O questionamento de Sarlo é importante, pois a assunção desses dois aspectos como exclusivos à ideia de pós-memória permite pressupor que existiria, atualmente, a possibilidade de narrativas que fossem fruto de uma memória “pura”, o que se sabe impossível, em razão não só do contexto globalizado e hipermediado em que se vive, mas também porque a própria atividade narrativa implica lidar com representações, com a alteridade, entre outros fatores.

Isso, entretanto, como também observa Sarlo, não implica a invalidade do conceito de Hirsch. Como já citado anteriormente, um dos traços fundamentais da noção é a dimensão afetiva e subjetiva imbuída no discurso:

Se o forte envolvimento da subjetividade parece suficiente para se denominar um discurso de “pós-memória”, ele o será não pelo caráter lacunar dos resultados, nem por seu caráter vicário. Simplesmente se terá escolhido chamar pós-memória o discurso em que há o envolvimento da subjetividade de quem escuta o testemunho de seu pai, de sua mãe, ou sobre eles. (Ibidem, p. 95).

É necessário acrescentar, além da densidade subjetiva – aspecto que será relevante à análise do romance de Fuks –, a questão geracional, responsável por várias consequências éticas e estéticas. Ao recuperar memórias de uma geração anterior, a problemática não se resume à propriedade ou à autoridade

narrativa (que desencadeiam questões éticas), mas também envolve as implicações decorrentes da inscrição do outro ao qual se recorre.

Recorrer ao outro para ter acesso a essas memórias constitui-se como consequência inescapável, e a inscrição da alteridade na narrativa traz consigo outros impasses. Não obstante, o fato de as memórias se referirem a situações catastróficas e, muitas vezes, traumáticas já é um fator que “desafia a reconstrução narrativa e excede a compreensão” (HIRSCH, 2008, p. 107). Acrescenta-se ainda o poder de alcance desses eventos que, embora tenham acontecido no passado, produzem efeitos que se estendem ao presente.

Além disso, devido à particularidade temporal envolvida nessas produções, o olhar é sobretudo retrospectivo. Em vez de se lançar um olhar em direção ao futuro, procura-se estabelecer uma relação com o presente a partir da análise do passado. Escreve Hirsch (2008, p. 106, tradução e grifo meu):

A pós-memória compartilha a junção desses outros “pós” e sua delonga, alinhando-se com a prática da citação e mediação que os caracteriza, marcando um momento particular de fim/mudança do século em que se *olha para trás ao invés de para frente e em que se define o presente em relação a um passado conturbado em vez de se dar início a novos paradigmas*. Como tais, isso reflete uma oscilação perene entre continuidade e ruptura.

Essa “oscilação entre continuidade e ruptura” aponta para uma abordagem a qual recusa a narração que se detém apenas

no presente e, em certa medida, a linearidade temporal, posto que o diálogo entre duas gerações é o que está em jogo. *Flashbacks*, digressões, lembranças e outros recursos narrativos serão característicos desses textos, o que não se faz tão presente em autores cujas obras foram escritas durante o período ditatorial.

Se por um lado, durante essa época, a escrita constituía-se de um exercício de denúncia e de crítica da dimensão que o terrorismo de Estado assumiu, atingindo a sociedade em diferentes níveis, por outro lado, nas narrativas de pós-memória, o exercício se transforma em uma tentativa de recompreensão, de reanálise do evento designado, sob a ótica daqueles cujo contato com o evento se deu de maneira indireta, sem a vivência do período histórico. Como sugere Hirsch (2008, p. 111, tradução minha):

O trabalho pós-memorial, eu quero sugerir - e esse é o ponto central do meu argumento neste ensaio - luta por reativar e ressignificar estruturas memoriais mais distantes sócio-nacional e arquivo-culturalmente reinvestindo-as com profundas formas individuais e familiares de mediação e expressão estética.

O termo “reembody”, de difícil tradução, é crucial nesse trecho. “Personificar”, “reincorporar”, “dar forma concreta” são algumas traduções literais possíveis, mas que não sugerem o que parece ser a noção defendida por Hirsch. “Resignificar” talvez seja um termo mais adequado e capaz de expressar bem a ideia de apropriar-se de uma determinada memória, revestindo-a de novas interpretações e sentidos.

Outrossim, a reapropriação dessas “estruturas de memória” constitui-se como um ato que se traduz em um dever de memória, tal como delineado por Paul Ricoeur (2003, p. 1): “a questão do dever de memória ou de outros problemas cruciais que apelam a uma política da memória – amnistia *vs.* crimes imprescritíveis – podem ser colocados sob o título da reapropriação do passado histórico por uma memória instruída pela história, e ferida muitas vezes por ela”. E também por Beatriz Sarlo (2005, p. 20):

A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina. O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia do “nunca mais” se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita. Como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória foram uma peça central da transição democrática, apoiados às vezes pelo Estado e, de forma permanente, pelas organizações da sociedade. Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem existido.

A partir desses trechos, nota-se a importância não só histórica e política dos textos que refletem sobre o contexto ditatorial, mas seu valor também jurídico, reconstrutivo e formador de uma consciência coletiva. Sarlo observa, nesse sentido, que a memória foi considerada um dever na Argentina. Tal afirmativa, contudo, não pode ser transposta ao contexto brasileiro.

Enquanto a tradição memorialística portenha se tornou um traço característico da literatura daquele país, tradição

essa que se estende até a produção contemporânea e está diretamente vinculada ao esforço de se responsabilizar o papel das instituições nesse processo (Alan Pauls e Sergio Chejfec são alguns exemplos a serem citados), o tema da ditadura, apesar de explorado principalmente durante a década de 1970 no Brasil, é rapidamente deixado de lado: “A literatura no Brasil, porém, simplesmente esqueceu a ditadura militar, deixando-a relegada a poucos textos, no mais das vezes de fôlego estético reduzido.” (LISIAS, 2010, p. 322).

O juízo de valor de Lísis à parte, é necessário reconhecer que, a partir da publicação e da circulação desses textos, recuperam-se informações as quais, muitas vezes, foram perdidas por destruição ou ausência de arquivos¹⁹, além de contribuir para que o tema não seja esquecido. Dessa forma, essas obras podem ser vistas como atos de resistência bem como uma tentativa de contribuir para a construção de uma visão da história a contrapelo – isto é, reivindicada a partir do ponto de vista das vítimas; e também como um meio de evitar que tais eventos ocorram novamente, reforçando a discussão sobre o assunto:

É evidente que o campo da memória é um campo de conflitos entre os que mantêm a lembrança dos crimes de Estado e os que propõem passar a outra etapa encerrando o caso mais monstruoso de nossa história. Mas também é um campo de

19 Sabe-se dos inúmeros problemas que envolvem o uso de textos ficcionais ou memorialísticos como documentos jurídicos, tanto em termos de classificação literária como também de documento “verdadeiro”, mas vale ressaltar casos em que tal uso foi bem-sucedido, como o do romance *K: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, utilizado como fonte para a elaboração dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, publicados pelo governo brasileiro em 2016.

conflitos para os que afirmam ser o terrorismo de Estado um capítulo que deve permanecer juridicamente aberto, e que o que aconteceu durante a ditadura militar deve ser ensinado, divulgado, discutido, a começar pela escola. É um campo de conflitos também para os que sustentam que o “nunca mais” não é uma conclusão que deixa para trás o passado, mas uma decisão de evitar, lembrando-as, as repetições. (SARLO, 2005, p. 20).

A discussão a respeito da teoria da pós-memória pode ser uma ferramenta útil para a análise do romance *A resistência*, do brasileiro Julián Fuks, publicado em 2015. O narrador em primeira pessoa, Sebastián, filho de um casal argentino que foge para o Brasil durante o período ditatorial daquele país, inicia seu relato com a proposta de narrar a história de seu irmão, Emi, adotado na Argentina durante o regime. A partir de uma perspectiva familiar e de um enredo que inicialmente aparenta ser bastante restrito a uma questão individual, percebe-se a presença marcante da discussão sobre o período de repressão vivido pelos pais à medida que a narrativa transcorre, os quais vivenciaram ditaduras, tanto no Brasil quanto na Argentina.

História privada e contexto sociopolítico se relacionam logo no início da trama, em que o narrador esclarece que seu texto se alicerça na memória: “Isto não é uma história, isto é história. Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras.” (FUKS, 2015, p. 23).

O narrador vê que a necessidade de contar a história dos familiares se confronta, contudo, com o trabalho de lidar com um período histórico que lhe é alheio. Sua condição no ambiente familiar, dessa forma, é diferente em relação à dos pais e sobretudo em relação à do irmão argentino, o que leva Sebastián a questionar-se de uma possível herança em relação à identidade de seus familiares:

De Buenos Aires meus pais foram expulsos quando ele não somava nem seis meses de idade, de Buenos Aires nos sentíamos todos aliados enquanto não lhes permitiam retornar - mesmo que alguns de nós, minha irmã e eu, nem sequer houvésemos pousado os pés mínimos em suas calçadas. Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade? (Ibidem, p. 18-19).

E ainda:

Talvez comece a assumir o estranho hábito de se reconhecer na figura de outro, seja esse outro seu pai, sua mãe ou ele próprio. Talvez comece a aprender o estranho exercício de se intuir em identidades várias e se contar - exercício que tanto ele tentará evitar anos mais tarde. Ao vê-los, me limito a pensar o óbvio: que este meu relato vem sendo construído há tempos pelos meus pais, que pouco me desvencilho de sua versão dos fatos. Ao vê-los, sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de conter a sua história. (Ibidem, p. 104).

No entrecruzamento do passado com o presente, inscreve-se uma crise que é eminentemente identitária. Isso será uma questão fundamental no romance, uma vez que toda a narrativa se debruça em muitas memórias, experiências e períodos os quais o narrador não presenciou. Essas memórias, naturalmente e não só por isso, estão sujeitas a diversas imprecisões, modificações e alterações, algo que o próprio personagem reconhece em diversas passagens: “Na minha lembrança os olhos do meu irmão estavam lacrimosos, mas desconfio que essa seja uma nuance inventada” (Ibidem, p. 14).

Pode-se dizer que Sebastián compõe a chamada “segunda geração” em relação a uma catástrofe ou evento coletivo; seu contato com a ditadura e com a Argentina é todo feito por intermédio dos pais e do irmão. Essa condição de diferença, sobretudo em relação ao irmão, é um dos cerne do romance e desencadeia grande parte dos questionamentos levantados pelo narrador.

Embora a narração seja entendida como uma espécie de imperativo a Sebastián, como uma forma de tentar compreender melhor sua relação com o irmão e com o restante da família, é importante ressaltar que ela não se dá sem uma série de indagações referentes à propriedade e ao compromisso com aquilo que se narra.

Esse caráter questionador caracteriza um narrador exigente consigo mesmo. Todas as lembranças memoradas são submetidas, por ele, à presunção da dúvida. Isso fica claro ao se observar a repetição de estruturas linguísticas recorrentes

durante todo o romance, como as constantes retificações subsequentes a afirmações feitas pelo narrador, expressas muitas vezes pela condicional, “Se digo assim”; por advérbios de dúvida, “Talvez fosse”; por juízos de valor que denotam imprecisão, como “inexato” e “impreciso”; e sobretudo por advérbios de negação, abundantes durante todo o texto e presentes desde o primeiro parágrafo “mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado.” (Ibidem, p. 9).

O contínuo movimento de indagação realizado por Sebastián se situa tanto no plano da dúvida quanto no da imaginação. As retificações não só colocam em xeque a validade de suas memórias como revelam seu caráter vicário. Trata-se justamente do que Hirsch identifica como um dos aspectos centrais na discussão da pós-memória: o recurso à imaginação, à fabulação, à projeção. Isso é perceptível em um trecho em que o protagonista narra a experiência dos pais no contexto ditatorial argentino, em que até mesmo jantares com amigos são fracassados devido ao medo da perseguição política:

Sei que dramatizo quando assim os vejo, sei que dou ao caso um peso exagerado, um peso que os relatos dele jamais comportaram. Mas *acho que dramatizo esse peso porque posso senti-lo, porque de alguma maneira o entendo, ou creio entendê-lo.* Conheço a frustração de um jantar fracassado. Conheço, talvez, a inquietude que bate quando não se pode ocupar o próprio espaço. Conheço, *ainda que indiretamente*, a sensação de casa tomada. (Ibidem, p. 51-52, grifo meu).

A ressalva em dramatizar em excesso uma cena ocorre em razão de que ela só pode ser acessada a partir de uma

experiência vicária, ou seja, de um outro. É por meio do ato de reinvestir a cena de novas dimensões, as quais se enquadram no plano imaginativo, que os fatos ganham sentido ao narrador, ainda que ele tenha consciência de suas limitações. O emprego da expressão adverbial “ainda que indiretamente” denota o cuidado do narrador em não se colocar no lugar de um outro sem ponderar as implicações disso decorrentes; ele sabe que as memórias não lhe são próprias, mas a força afetiva que as envolve faz com que a experiência por elas narrada seja reivindicada pelo narrador.

A autoexigência de Sebastián gera, também, uma constante sensação de controle do narrador em relação ao alcance da representação que ele produz. Não por acaso, esses momentos de crise representativa são mais nítidos quando o foco da narração são as memórias dos pais ou a imagem que se cria do irmão, figura sobre a qual recai grande parte do esforço representativo do livro: “procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em parte alguma” (Ibidem, p. 23).

Ainda na esteira da noção de Hirsch, vale ressaltar o teor familiar e afetivo presente nas memórias do narrador. A apropriação de memórias alheias está situada num âmbito íntimo, e isso parece ser um dos motivos pelos quais essa apropriação é tida por quem a pratica como possível. Confrontar-se com memórias alheias e, conseqüentemente, com a identidade de quem as possui constitui-se como um processo inescapável a uma narrativa política e familiar que se propõe retrospectiva.

O processo anamnético de reconstituição de um trauma, ou de filiação em relação a um trauma, como o que ocorre em *A resistência*, deve se confrontar com os dilemas inerentes a uma busca que se situa na reconstrução do passado, sempre imprecisa.

Recorrer à imaginação também é uma forma, nesse contexto, de interpor uma distância em relação àquilo que se narra. Como as memórias resgatadas pelo narrador estão diretamente vinculadas a um contexto traumático, a recusa voluntária à precisão factual pode ser lida como uma tentativa de não reduzir a experiência do outro. Trata-se de um processo cujo motor é a imaginação:

Odilio Alves Aguiar [...] afirma que, na falta da imaginação, “a experiência perde sua dizibilidade e se perde no torvelinho das vivências e dos hábitos repetidos”. É possível dar sentido a esse torvelinho, mas apenas se a imaginação cumprir seu trabalho de exteriorização e distância. Trata-se de uma qualidade não só do historiador, mas também de quem o escuta: a imaginação “faz uma visita” quando rompe com aquilo que a constitui na proximidade e se afasta para capturar reflexivamente a diferença. A condição dialógica é estabelecida por uma imaginação que, abandonando o próprio território, explora posições desconhecidas em que é possível surgir um sentido de experiências desordenadas, contraditórias e, em especial, resistentes a se render à ideia simples demais de que elas são conhecidas porque foram suportadas. (Ibidem, p. 41).

Esmiuçar a história dos pais é, assim, para o narrador, uma forma de estabelecimento de vínculos com o passado; não só

por proporcionar conhecê-lo melhor, mas também por permitir uma tomada de posição em relação ao que ocorreu:

Agora penso nessas armas e não entendo a euforia que sinto, a vaidade que me acomete, como se a biografia do meu pai em mim se investisse: sou o filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda e isso em parte me justifica, isso redime minha própria inércia, isso me insere precariamente numa linhagem de inconformistas. (Ibidem, p. 38).

Porém, devido ao fato de a narração focalizar na história dos pais e do irmão de Sebastián, a dificuldade reconstitutiva se instala em razão dos desafios em se acessar as fontes primárias. Por se tratar de um passado longínquo e de memórias sucessivamente alteradas ao longo dos anos, além da sensibilidade em torno do período em questão, a discordância dos pais em relação a determinados assuntos se apresenta como um obstáculo ao prosseguimento da narrativa, como se pode ver no trecho abaixo: “Quase tudo o que me dizem, retiram; quase tudo o que quero lhes dizer se prende à garganta e me desalenta. Sei e não sei que meu pai pertenceu a um movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba...” (Ibidem, p. 40).

Por outro lado, situar a narrativa em outro oposto, recorrendo a fatos e documentos, seria incorrer no risco de deixar o relato demasiado frio e informativo. Embora o documental talvez conseguisse comprovar e “corrigir” a memória falha e distorcida do narrador, o atestado proporcionado por tais recursos seria sempre desprovido de qualquer dimensão subjetiva. Esse risco de se aproximar do documental, da informação crua e desprovida

de emoção, do fato, sempre perpassado pela ambiguidade que marca todo o relato, pode ser visto num episódio em que o protagonista rejeita a fotografia, ao se deparar com um retrato da mãe e do irmão tirado antes de seu nascimento:

É porque a foto cala que eu me obrigo a dizê-la, que eu insisto em traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença. Só quando deixo de vê-los [o pai, a mãe e o irmão], só quando fecho o álbum e o enterro na estante tão alto quanto alcançam meus dedos, é que enfim chego a entender quanto mentem as fotos com seu silêncio. (Ibidem, p. 65).

A cena demonstra não só a recusa ao factual, mas também a vontade e a valorização de uma escrita que deve ser fundada na memória e que deve lançar mão da imaginação, pois somente assim se pode conferir sentido à narrativa. Sebastián possui a consciência de que não bastam nomes, dados, imagens, é preciso conferir a eles sentido, e isso só pode ocorrer quando uma distância é interposta entre o sujeito e o documento. É necessária a abstração, o ato de “traduzir” a foto em termos afetivos e subjetivos para que ela adquira valor.

|| REFERÊNCIAS

FUKS, J. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HIRSCH, Ma. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, v. 29, n. 1, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3coBDvn>. Acesso em: 13 abr. 2017.

LÍSIAS, R. Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do poder. *In*: SAFATLE, V. (org.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

RICOEUR, P. *Memória, história, esquecimento*. Conferência escrita e proferida em inglês em 8 de Março de 2003 em Budapeste sob o título “Memory, history, oblivion”, 2003. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia. Acesso em: 13 abr. 2017.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

|| SIMILARIDADES QUE PERPASSAM O TEMPO NAS REPRESENTAÇÕES DITATORIAIS

Andressa Estrela Lima

Do que os seres são feitos se não das suas recordações? As lembranças dos indivíduos formam uma grande rede a qual os sujeitos se conectam com o coletivo e com o contexto histórico em que se passa essa relação, propiciando a (re)formulação do passado. Com isso, reivindica-se a subjetividade na História, pois como afirma a crítica literária Beatriz Sarlo (2007) “os direitos de lembrança” servem para esclarecer o passado, não considerando a História apenas como pano de fundo nas relações pessoais, mas como uma grande conexão de modificações mútuas que perpassam o indivíduo. É com esse direcionamento que buscamos delinear a leitura e a análise em torno das obras *Sombras de reis barbudos* (1975)²⁰, de autoria de José J. Veiga, e *K.: Relato de uma busca* (2014)²¹, de Bernardo Kucinski.

Tais romances apresentam em seu contexto narrativo uma forte individualidade imersa na memória coletiva, realizando uma quebra de barreiras ao inserir o indivíduo no passado histórico. As narrativas em questão surgem em contextos históricos diferentes, mas na análise buscamos possíveis conexões entre elas. Apesar dos períodos de escrita e publicação

20 Neste artigo utilizo a 2ª edição. A primeira edição foi publicada no ano de 1972.

21 Utilizo a edição publicada pela CosacNaify, de 2014. A primeira edição foi publicada em 2011.

serem distantes, ambas utilizam vários elementos simbólicos em comum para representar a ditadura militar brasileira, e, diante dessa leitura, podemos indagar o porquê dessa reiteração de mecanismos similares.

Nesse sentido, no presente artigo buscamos estabelecer uma interlocução entre história e ficção, refletindo sobre a memória que relaciona tanto a individualidade como a coletividade, além da presença constante do passado. Além disso, discutimos acerca dos elementos simbólicos similares das duas obras, problematizando essas representações ditatoriais.

|| HISTÓRIA, FICÇÃO E MEMÓRIA

O entremear dos discursos históricos e ficcionais provoca muitas discussões. Essa aproximação, bem como a separação dessas duas áreas, vem sendo realizada por inúmeros teóricos. Como propõe Hayden White (1994), antes do século XIX, elas eram reconhecidamente afins, mas no século XIX, a necessidade de separação surgiu, fazendo a oposição entre fato e ficção, e “A história passou a ser contraposta à ficção, e sobretudo ao romance, como a representação do ‘real’ em contraste com a representação do ‘possível’ ou apenas do ‘imaginável” (WHITE, 1994, p. 139).

A relação primeira entre história e ficção vem da matéria-prima em comum: a linguagem. Por ser indispensável a qualquer interação, ela agrega tanto o coletivo, quanto o individual. Com relação ao seu uso, o autor fala a respeito da inevitável “confusão”

em torno do que seja ou não história, pois “Há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias [...]. Neste aspecto, a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica” (WHITE, 1994, p. 137-138).

A reflexão de White é bastante radical, uma vez que une as ciências humanas em um só conjunto, transformando a história em romance e vice-versa. No caso das escritas ficcionais, elas podem, a partir de suas representações e do tronco em comum da linguagem, suscitar questionamentos sobre a realidade que as cerca, mas sem excluir a história como ciência.

A relação existente entre a história e a memória também é problemática, uma vez que a primeira busca uma padronização do que ocorreu em determinado recorte temporal, mas a segunda sempre possuirá alguma informação que escapará desse padrão, que acarreta, por vezes, um conflito de perspectivas, como confirma Beatriz Sarlo (2007, p. 9):

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direito da vida, de justiça, de subjetividade).

Assim, a memória reivindica a sua participação no passado histórico por meio das lembranças dos indivíduos. Esse resgate memorialístico envolve os romances em questão, que, a partir de suas construções ficcionais que se assemelham pelas

similaridades simbólicas, expõem a reivindicação da experiência para esclarecer o que ficou às margens do contar oficial.

Com relação à reconstituição memorialística, estão envolvidas tanto a individualidade como a coletividade, pois o lembrar em conjunto faz a recordação ser palpável e nítida, propiciando um entendimento dos fatos, e, principalmente, dos eventos que escapam da norma. A importância do coletivo se faz presente na medida em que necessitamos dele para afirmar um acontecimento ou não, porque só as lembranças individuais não são suficientes. Segundo Maurice Halbwachs (1990, p. 28):

Para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias. Inversamente, pode acontecer que os depoimentos de outros sejam os únicos exatos, e que eles corrijam e reorientem nossa lembrança, ao mesmo tempo em que incorporem-se a ela. [...] dentro desse conjunto de depoimentos exteriores a nós, é preciso trazer como que uma semente de rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente de lembranças.

As recordações coletivas, quando falham, podem comprometer as individuais, ou seja, elas se complementam e se prejudicam mutuamente, causando imprecisão e/ou apagamento dos fatos. A partir dessas rememorações, a tentativa de se compreender o passado evocando-o constantemente concretiza-se no testemunho, na narração da experiência, como explicita Sarlo (2007, p. 24, grifo da autora):

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho

sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*.

Observamos que pelo contar da experiência o sujeito se insere na história, nesse passado “impessoal”, ou seja, as lembranças (re)constroem a memória da coletividade e esclarecem fatos até então incontestáveis. Essa inserção do indivíduo também se dá por meio das representações literárias, que permitem que o autor, o leitor e o texto dialoguem entre si e problematizem a formação histórica e social.

Nesse contexto, representar um recorte temporal e expor para o leitor indagações em torno de um período histórico que cotidianamente procura ser apagado da lembrança coletiva é uma possibilidade de leitura que os romances *Sombras de reis barbudos* e *K.: Relatos de uma busca* indicam com as suas ficções.

As duas obras figuram a matéria histórica e as formas do testemunho por se reportarem à ditadura militar brasileira, e, considerando as suas configurações, promovem o diálogo entre essas duas áreas. A primeira foi publicada inicialmente em 1972, quando o país estava sob o governo ditatorial do presidente Emílio Garrastazu Médici, este sendo o terceiro governante militar do período; a segunda está situada no contexto pós-ditatorial publicada pela primeira vez em 2011 pela Expressão Popular. Neste mesmo ano foi fundada a Comissão Nacional da Verdade, que investigou violações dos direitos humanos entre os

anos de 1946 e 1988 no Brasil, mas, dentro da narrativa, expõe fatos do durante, do processo de abertura e do depois, já nos tempos democráticos.

Sombras de reis barbudos é um romance narrado por Lucas, um adolescente que presencia todas as modificações do seu povoado, desde a chegada de seu tio Baltazar, que articula a Companhia de Melhoramentos de Taitara. No começo as mudanças foram boas, pois as escolas e o teatro funcionavam e existiam muitos espaços públicos, mas, logo depois de um tempo no comando, seu tio sofre um golpe pela articulação de um grupo dentro da empresa, que o tira do poder da Companhia.

Logo após sua saída, ocorrem muitas alterações desagradáveis na cidade, como os muros que impedem a mobilidade, os desaparecimentos de pessoas que eram contra esse novo regime, os urubus que aparecem em todos os lugares, as leis absurdas, como não poder sorrir em público, a deterioração de espaços públicos, o isolamento da cidade e a loucura dos cidadãos aprisionados.

K.: Relatos de uma busca mostra a vida de K., um pai que desesperadamente procura a sua filha, professora da USP, desaparecida pelo sistema ditatorial brasileiro e, no percurso dessa busca, dialoga tanto com o contexto tirânico do Brasil – desaparecidos, mortos, torturadores e militantes guerrilheiros – quanto com as heranças ditatoriais presentes na atualidade, que é a continuidade do sistema com uma roupagem democrática num país desmemoriado.

Esse legado da ditadura militar representado em *K.* se relaciona com o atual estado brasileiro que se configura em um Estado de Exceção ou Estado de Sítio, uma vez que o Brasil apresenta todas essas características em sua conjuntura. De acordo com João Camilo Penna (2007, p. 180):

Os problemas de (in)segurança nas capitais brasileiras possam ser solucionados com a adoção imediata destas medidas de exceção, sobretudo quando sabemos que a dita (in)segurança atual é fruto direto da política de segurança nacional adotada durante os 21 anos de regime militar, ou seja, de um estado de exceção explícito que durou toda a extensão do período autoritário.

Diante desse posicionamento, é válido observarmos as formas como a ditadura militar brasileira e as suas heranças foram representadas e como estão sendo trabalhadas na atualidade, percebendo quais aspectos foram expostos nas obras literárias dentro do contexto ditatorial que se mantiveram nos romances que surgem no período democrático.

O mundo de *Sombras de reis barbudos* é descrito passo a passo da instalação do sistema: golpe, muros, fiscais, urubus, proibições. Em *K.: Relato de uma busca*, por outro lado, o personagem central acorda dentro do governo já estabelecido, não mostrando a gradação presente na obra anterior. Apesar disso, esses dois romances apresentam uma série de elementos simbólicos em comum como os fiscais, a carta branca, os muros, a multiplicidade de vozes, a desmemória, entre outros, que serão problematizados a seguir.

|| SIMILARIDADES QUE PERPASSAM O TEMPO

Um dos primeiros elementos simbólicos analisados se relaciona com a constante fiscalização que ronda as duas obras, com seus fiscais e policiais que possuem carta branca para agir como quiserem. No caso de *Sombras de reis barbudos*, o pai de Lucas se torna fiscal após o golpe e ganha essa **carta branca** para prejudicar ou beneficiar a quem quer que seja. As pessoas, por temê-lo, acabavam bajulando-o:

[...] com meu pai não era aquele respeito espontâneo e desinteressado de quem quer apenas homenagear alguém por alguma coisa já feita; era a bajulação de quem tem medo de ser prejudicado em algum direito; como fiscal meu pai podia prejudicar ou beneficiar, os fiscais trabalhavam com carta branca e não podiam ser contestados. (VEIGA, 1975, p. 14).

A carta branca no excerto de *K.* é exposto na voz de um militar torturador que afirma o seu poder sobre a vida dos comunistas, sendo que seus atos eram totalmente aceitos e legitimados pelo governo:

Me deram carta branca, que era para acabar com os comunistas, não deram? Acabei com eles, não acabei? Então que não encham o saco. E daí que o velho falou com esse senador, que entregou carta, que tão pressionando - vão pressionar na puta que os pariu. (KUCINSKI, 2014, p. 46).

Os dois trechos evidenciam a constante violação dos direitos humanos exemplificada pela carta branca, utilizada para

eliminar quem fosse contra o regime ou por algum motivo não concordasse com ele, sem quaisquer punições para os mandantes ou para os executores dos crimes.

Na narrativa *K.* existe uma **multiplicidade de vozes** que são dadas no texto de forma direta com relatos de pessoas envolvidas com a ditadura militar, como a amante do torturador, a empregada da casa da morte, o relato dos guerrilheiros, as cartas das pessoas envolvidas, entre outros.

Uma das vozes que permeiam *K.* é a presença de um torturador que é apresentado na narrativa de forma má, monstruosa, sendo que muitos torturadores da época ditatorial eram pessoas comuns. Mas o que leva pessoas comuns a cometerem crimes? Doris Lessing (1996), em uma série de conferências publicadas, fala a respeito do que leva o ser humano a ter uma postura violenta para com o próximo e a tendência das coisas serem polarizadas e separadas em grupos como amigo/inimigo, torturador/torturado, esquerda/direita. Ademais, ela cita a experiência Milgram, que visava analisar o comportamento humano quando recebiam ordens de supostas “autoridades” que utilizavam fardas e qualquer pessoa era suscetível a realizar coisas abomináveis devido à pressão, concretizando o pedido de tortura do outro ou até mesmo morte, sendo assim:

Essa obediência à autoridade não é exclusivamente dos alemães nazistas, mas faz parte do comportamento humano. Pessoas que participaram de algum movimento político, em tempos de extrema tensão, ou que se lembram de como se comportaram na escola, sabem disso... Mas uma coisa é fazer algo do qual

mais tarde nos envergonhamos e esperamos não repetir, outra é dizer calmamente: “É o que se deve esperar em tais condições”. (LESSING, 1996, p. 80-81).

O que temos que evitar, portanto, é o pensamento do senso comum maniqueísta de que o militar/torturador é um sujeito essencialmente mal e que os militantes de esquerda são essencialmente bons, e, a partir da quebra desse senso comum, podemos emitir reflexões sobre as condições extremistas de poder que querem e alimentam essa polarização e a normalização de atos inumanos em tempos de repressão.

Já na obra de Veiga, essas **vozes são inferidas** a partir do contar de Lucas, por sua mediação e ordenação dos fatos, pois existem ações e relações que não são bem explicadas entre os demais personagens, como a relação conflituosa de seu pai com o tio Baltazar, “A trégua entre meu pai e tio Baltazar nunca chegou a ser completa. Até hoje não sei o que aconteceu entre eles no início para gerar tanta prevenção” (VEIGA, 1975, p. 10).

Os **muros** aparecem em ambas as obras, representando os impedimentos e dificuldades impostos nos contextos explicitados:

Depois, quando se passaram muitos dias sem respostas, esse pai ergue a voz; angustiado, já não sussurra, aborda sem pudor os amigos, os amigos dos amigos e até desconhecidos; assim vai mapeando, ainda como um cego com sua bengala, a extensa e insuspeita muralha de silêncio que o impedirá de saber a verdade.

Descobre a muralha sem descobrir a filha. (KUCINSKI, 2014, p. 64).

Essa “muralha de silêncio” se ergueu entre o pai e as informações sobre sua filha, que permaneceu muitos anos com esse conhecimento ocultado pelo governo brasileiro, sofrendo a violência imposta pelo sistema:

Outras vezes, lastimava ter acreditado que em troca de dinheiro era possível derrubar o muro de silêncio em torno do sumidouro de pessoas, o que nem gente muito importante havia conseguido. Ele não podia saber que quarenta anos depois esse muro ainda estará de pé, intocado. (KUCINSKI, 2014, p. 102).

Nessa passagem, K. encontra homens que dizem ter conhecimento sobre o paradeiro de sua filha e lhe pedem dinheiro, e, quando é enganado por esses homens, ele reflete consigo a respeito da impossibilidade de se desfazer esse muro erguido entre ele e as notícias de sua filha, mesmo que tenham se passado 40 anos.

Em *Sombras de Reis Barbudos*, os muros se erguem após o golpe na companhia, e, por mais que sejam incômodos, eles nunca são derrubados:

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. [...]. No princípio quebrávamos a cabeça para achar o caminho de uma rua à rua seguinte, e pensávamos que não íamos nos acostumar; hoje podemos transitar por toda parte até de olhos fechados, como se os muros não existissem. (VEIGA, 1975, p. 13).

Em forma de *flash back*, Lucas mostra a vinda dos muros após o golpe e as dificuldades que todos passavam com eles, como a falta de comunicação e o isolamento dos moradores. Ele mostra que, após certo tempo, a população já se acostumou com essa situação a ponto de esquecer a existência dos muros. O elemento muro, nessas narrativas, simboliza a tirania dos regimes, a tristeza do isolamento, as dores e as mágoas decorrentes da impossibilidade de destruição dessas muralhas.

A presença dos **desaparecidos** é evidente nos romances, uma vez que quem perde um ente querido sai à procura de qualquer informação sobre o destino da pessoa. Na narrativa de Veiga, os desaparecidos são procurados pelas suas esposas que se dirigem à casa de Lucas para tentar falar com seu pai, que era fiscal da Companhia, mas, ao ignorá-las, elas passam a ir atrás da mãe de Lucas e denunciam as torturas e a falta de esclarecimentos em torno dos maridos:

Vendo que nada conseguiam com meu pai as mulheres mudaram de tática e passaram a se apegar com mamãe, mostravam os filhos doentinhos, as pernas inchadas, as mãos maltratadas, falavam nos maridos que estariam sofrendo maus-tratos não sei onde, queriam que meu pai desse um jeito. Aflita, penalizada, quase chorando também, e sem poder fazer nada, mamãe corria lá dentro e voltava carregada de mantimentos para distribuir, umas aceitavam desapontadas, outras recusavam com raiva, diziam que não estavam pedindo esmola mas justiça. (VEIGA, 1975, p. 16).

Na narrativa de Kucinski, não só a filha de K. é procurada, mas também vários outros que tiveram o mesmo destino:

Já havia caído a noite e os relatos prosseguiram. Variavam cenários, detalhes, circunstâncias, mas todos os vinte e dois casos computados naquela reunião tinham uma característica comum assombrosa: as pessoas desapareciam sem deixar vestígios. Era como se volatilizassem. O mesmo com os jovens do Araguaia, embora estes já se soubesse estarem mortos. A freira anotava caso por caso. Também recolhia as fotos trazidas pelos familiares. (KUCINSKI, 2014, p. 16).

Percebemos que a mesma representação do sorvedouro de pessoas em *K.* é perceptível na Companhia de Melhoramentos de Taitara, sem emitir explicações e sem responsabilizações para com a vida das pessoas que eles mesmos capturaram. Além de que a presença dos familiares à procura das vítimas configura uma forma de resistência por incomodar e investigar o ocorrido.

A **falta de comunicação** em *Sombras de Reis Barbudos* é gerada pelo deterioramento dos espaços públicos para a comunidade, afetando o desenvolvimento da memória coletiva e individual:

Pois esse homem que nos distraiu tanto, a ponto de desviar inteiramente a nossa atenção das dificuldades com a Companhia, está ameaçado de nunca ter vindo aqui. Parece até que a lembrança dele, e de suas mágicas incríveis, se queimou no incêndio do teatro. Ou o esquecimento é outra mágica que ele nos deixou? Mas, se é assim, como explicar que nem todo mundo esqueceu? Alguma manobra do mágico para gerar discussões e aumentar a confusão? Eu mesmo já não sei quanto tempo o Grande Uzk esteve aqui. Tentei esclarecer a dúvida consultando outras pessoas, e só ouvi respostas desencontradas.

Uns falam em semanas, outros em meses, outros juram que nunca. (VEIGA, 1975, p. 29).

A vinda do mágico se torna duvidosa pela incerteza da memória coletiva em torno de sua ida a Taitara, o que compromete a memória individual de Lucas e dos outros moradores da região. O incêndio no teatro também prejudica o lembrar pela falta do espaço concreto em que aquelas experiências se efetivaram, além de promover um diálogo com a repressão nos meios teatrais brasileiros na época ditatorial.

“O mal de Alzheimer nacional” citado em *K.* é o mesmo esquecimento presente nos moradores de Taitara em *Sombras de Reis Barbudos*, dado que o apagamento para com as violações dos direitos humanos na ditadura foi uma grande estratégia do regime, deixando a situação do país cair na **desmemória**, como se as injustiças nunca tivessem acontecido. As duas obras não só representam a ditadura militar brasileira, mas também realizam um diálogo com todos os sistemas repressores existentes.

Os desfechos dos romances são abertos com a prospecção de continuidade da realidade exasperante, como se percebe em *Sombras de reis barbudos*, que, logo após uma trégua dada pela chuva, a Companhia lança novas proibições tornando a realidade tão insuportável que as pessoas começaram a voar, e, à medida que o número dessas pessoas aumenta, tenta-se encontrar uma explicação plausível para o fenômeno:

- Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor.

- Alucinação coletiva. É uma doença então?
- Não, não. Pelo contrário. É remédio.
- Remédio. E serve para quê?
- Contra loucura, justamente. (VEIGA, 1975, p. 60).

É válido ressaltar que a única válvula de escape foi se refugiar e se apegar com esse fenômeno para poder suportar a realidade vivenciada, não dando fim àquela coibição constante. O aparato fantástico utilizado por Veiga mostra uma forma de elaborar o inenarrável do período ditatorial, tanto pela repressão como pela incerteza da época.

Notamos em *K.: Relatos de uma busca* a mesma **derrota** de *Sombras de reis barbudos*, uma vez que o pai nunca encontra sua filha e a única homenagem prestada a ela foi ter o seu nome, junto com outros desaparecidos políticos, colocado em uma rua de um loteamento em um “fim de mundo”, ao passo que os torturadores eram homenageados com construções como pontes e viadutos. O capítulo *Post Scriptum* se refere a uma carta escrita em 2010 que relata o tormento efetuado nos dias atuais:

Passadas quase quatro décadas, súbito, não mais que de repente, um telefonema a essa mesma casa, a esse mesmo filho meu que não conheceu sua tia sequestrada e assassinada; voz de mulher, apresenta-se, nome e sobrenome, moradora de Florianópolis. [...] A voz feminina deixou seu telefone, para contatos. Não retornei o telefonema. Lembrei-me dos primeiros meses após a desapareição; sempre que chegávamos a um ponto sensível do sistema, surgiam as pistas falsas do seu paradeiro

para nos cansar e desmoralizar. [...] O telefonema da suposta turista brasileira veio do sistema repressivo, ainda articulado. (KUCINSKI, 2014, p. 125).

Nesse trecho percebe-se que o filho de Bernardo Kucinski é quem atende o telefonema com “pistas” sobre o paradeiro de sua tia já morta e o próprio autor do livro descreve isso como uma contínua tortura aplicada aos familiares dos mortos e desaparecidos da ditadura, mostrando que ainda é o mesmo sistema repressivo que atua nos dias de hoje.

Com relação a essa herança ditatorial, vemos que a violência e os métodos de tortura são similares na sociedade atual, se instalando permanentemente o estado de exceção que legitima esses atos por parte do poder vigente, como explicita Márcio Seligmann-Silva (2012, p. 64): “Assim, continuou-se a torturar neste país com a mesma liberdade e com a chancela tácita dos governantes. [...] Afinal, sabe-se que a impunidade do passado alimenta a impunidade do presente. A violência do passado continua na violência do presente”.

Por conta disso, ao se falar do passado brasileiro acaba por se falar do presente, com todos os seus mecanismos que se espelham nos atos violentos e repressivos da polícia dos tempos ditatoriais. Hoje o estado legitima a atuação dos policiais militares que torturam e matam em todo o país, violando os direitos humanos e utilizando a mesma carta branca de antigamente.

|| CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os romances analisados revelam que é possível trazer debates a respeito da história oficial brasileira considerando narrativas fictícias, já que elas percorrem um caminho entre imaginação e realidade, além de dar visibilidade a fatos constantemente ignorados ou desconhecidos pelo social a respeito do recorte temporal que descrevem. Dessa forma, realizam leituras do presente, disputas de significados, mas sem avançar nos elementos simbólicos, ocorrendo assim um engessamento dessas simbologias se pensarmos as obras diacronicamente.

Essas representações expõem os danos causados pelo período ditatorial brasileiro e desvelam as suas heranças negativas que se perpetuam nos dias de hoje, sendo que a identificação desses legados ditatoriais no presente pode proporcionar uma possível desarticulação de ondas conservadoras que insistem em defender a volta da ditadura nos tempos atuais.

Considerando a discussão proposta, vemos que a subjetividade faz parte da construção histórica e a temática unida com a ficção dos romances se relaciona para atingir o maior número de pessoas possíveis para que possam tomar conhecimento do que aconteceu e acontece, desfazendo uma das armas do governo: o esquecimento.

Nesse sentido, por mais que as obras possuam desfechos que denotam continuidade das injustiças descritas, percebemos que o ato da escrita desses romances é em si um ato de resistência.

As leituras propostas apontam dois tempos distantes - 1972 e 2011 - que se aproximam pela repetição de elementos simbólicos que denotam as mesmas arbitrariedades sofridas e proporcionam a visualização da não mudança dos problemas que insistem em permanecer no Brasil.

|| REFERÊNCIAS

HALBAWACHS, M. *A Memória Coletiva*. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

LESSING, D. *Prisões que escolhemos para viver*. Tradução Jacqueline Klimeck Gouvêa Gama. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

KUCINSKI, B. K.: *relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PENNA, J. C. Estado de exceção: um novo paradigma da política? *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 29, p. 179-204, jan./jun. 2007.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. *In: SELIGMANN-SILVA, M. Escritas da Violência, vol. 2 / Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

VEIGA, J. J. *Sombras de reis barbudos*. 2. ed. São Paulo: Círculo do livro S.A., 1975.

WHITE, H. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

|| A “MULHER SUBVERSIVA” DA DITADURA MILITAR EM BERNARDO KUCINSKI E MARIA PILLA

Aline Teixeira da Silva Lima

O que diabos estavam as mulheres fazendo metidas em política, tornando-se ainda por cima guerrilheiras, numa época em que se ainda esperava delas que ficassem circunscritas no âmbito do lar e da vida privada? Putas comunistas.

Adriana Lisboa, *Azul corvo*

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Mesmo tendo ciência de que muitas mulheres lutaram, juntamente com os homens, militando pela redemocratização do Brasil, a figura feminina sofreu um apagamento na História. A razão desse apagamento tem suas raízes na cultura patriarcal, em que a “mulher correta” não deveria ultrapassar a área a ela destinada, o espaço privado, para se tornar um sujeito político no espaço público. A sociedade, estruturada a partir de tal premissa, sempre ditou como as mulheres devem se comportar:

La mujer buena es encantadora, educada y discreta. Las mujeres buenas trabajan, pero se conforman con ganar el 77 por ciento de lo que ganan los hombres o, dependiendo de a quién

preguntes, las mujeres buenas tienen hijos y se quedan en casa a criarlos sin rechistar. Las mujeres buenas son modestas, castas, sumisas. Las mujeres que no adhieren a estos cánones son las desgraciadas, las indeseables; son malas mujeres. (GAY, 2016, p. 303-304).

Partindo dessa conjuntura, é estranho pensar em mulheres lutando contra o autoritarismo e a supressão dos direitos constitucionais, que marcaram o regime militar, e resistindo às perseguições políticas, à prisão e à tortura por parte das Forças Armadas. Entretanto, caminhando na contramão do que ditava o contexto patriarcal, muitas mulheres, nos anos de chumbo, contestaram sim a ordem estabelecida e romperam com “o estereótipo da mulher restrita ao espaço privado e doméstico, enquanto mãe, esposa, irmã e dona de casa, que vive em função do mundo masculino” (RIDENTI, 1990, p. 114).

Ainda de acordo com Marcelo Siqueira Ridenti (1990, p. 116), “muitas mulheres tentavam romper, em diversos aspectos, com séculos de submissão ao entrarem para organizações clandestinas de extrema esquerda”. Percebe-se, portanto, que as mulheres se rebelaram a determinados valores a elas impostos e assumiram a militância política. Entretanto, pela perspectiva do governo ditatorial vigente, a mulher militante infringia duas regras básicas:

A mulher militante política nos partidos de operação à ditadura militar cometia dois pecados aos olhos da repressão: de se insurgir contra a política golpista, fazendo-lhe oposição e de desconsiderar o lugar destinado à mulher, rompendo os padrões

estabelecidos para os dois sexos. A repressão caracteriza a mulher como *Putá Comunista*. Ambas categorias desviantes dos padrões estabelecidos pela sociedade, que enclausura a mulher no mundo privado e doméstico. (COLLING, 2004, p. 175).

Esses papéis impostos de maneira tão arbitrária a ambos os sexos são consolidados ao longo da história e reforçados pela ideologia, como atenta Pierre Bourdieu, ao afirmar que as estruturas de dominação são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, a Igreja, a Escola e o Estado (BOURDIEU, 2014). E como “a cultura é a categoria que proporciona a matéria-prima para a construção das representações e é, também, a cultura que constitui o espaço onde circulam as representações sociais” (JODELET, 2001, p. 14), conseqüentemente, as produções literárias representam o tema aqui em consideração, estimuladas pelas ações repressivas contra a mulher militante ocorridas no período ditatorial. Dessa forma, é importante observar como autores contemporâneos, como Bernardo Kucinski e Maria Pilla, retratam essas “mulheres subversivas” em suas produções, as quais são ambientadas em ditaduras militares, instigando, assim, questionamentos e reflexões de poder, explicitadas anteriormente, as quais ainda vigoram em nossa sociedade.

Assim, a fim de refletirmos sobre como a personagem mulher militante é representada nas narrativas contemporâneas, analisar-se-á a representação dessas “mulheres subversivas” em

dois romances contemporâneos: *K.: relato de uma busca* (2014)²², de Bernardo Kucinski, cujo personagem principal, K., recupera fragmentos de memória de sua filha militante desaparecida, enquanto procura pela mesma, e *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, que tem uma protagonista-testemunha, a qual militou durante as ditaduras militares brasileira e argentina.

2. SOB A PERSPECTIVA MASCULINA

K.: relato de uma busca, primeiro romance de Bernardo Kucinski, é uma narrativa em terceira pessoa, cujo narrador onisciente conta a história de um judeu polonês já idoso, nomeado apenas por K., que chegou ao Brasil em 1935, fugindo do nazismo. Em solo nacional, este é comerciante e um escritor dedicado à literatura iídiche, mas a matéria central da obra é a busca de K. pelo paradeiro da filha, a qual desapareceu, ou melhor, foi desaparecida pela ditadura militar em 1974. Assim, o leitor se depara com um pai preocupado com a falta de notícias sobre sua filha, mas que não imaginava, a princípio, que seu sumiço tinha a ver com a ditadura militar. A narrativa é fragmentada, não ficando presa à cronologia dos fatos. Em vários capítulos, há retrospectivas, prospectivas, além de histórias paralelas, mas que estão diretamente relacionadas ao desaparecimento da filha de K. E esses relatos distintos ajudam o leitor a compor esse quebra-cabeças e ter uma ideia do que aconteceu com a desaparecida política.

22 O livro foi lançado originalmente em 2011 pela editora Expressão Popular.

Como já foi dito, a filha de K. é o cerne do romance, contudo, diferentemente de outras personagens, a ela não é dada a possibilidade de fala, com exceção de uma carta destinada a uma amiga, em que ela assina apenas A.²³. Logo, as informações a seu respeito são passadas ao leitor, em sua maioria, pelo seu pai. Dessa forma, conhecemos A. por meio da perspectiva de um pai que pouco sabe da filha, apesar de não estar ciente disso inicialmente. É apenas durante a busca por ela que ele toma ciência desse desconhecimento, inclusive o da militância política.

Foi por volta do 30º dia do desaparecimento de A., após ler uma reportagem no *Estado de S. Paulo* sobre familiares de desaparecidos políticos, que a possibilidade de sua filha ser uma militante se tornou concreta. Entretanto, é difícil para o leitor criar uma imagem de A. como militante, porque todas as características e memórias retomadas pelo pai para caracterizar a filha estão diretamente ligadas ao estereótipo feminino criado pela sociedade patriarcal, em que a mulher está sujeita ao espaço privado, tendo em vista que esta é o “sexo frágil”. K. utiliza esse mesmo adjetivo para qualificar a filha ao encontrar algumas fotos da mesma, já passados oito anos desde seu desaparecimento. Ele “percebe, naqueles recortes de tempo e espaço, como a filha fora um ser frágil” (KUCINSKI, 2014, p. 115). K. ressalta ainda a ternura que emanava de sua descendente: “Ali estão fotografias de sua filha sugerindo delicadeza e sensibilidade” (KUCINSKI, 2014, p. 115). Vale destacar que K. tinha um passado político

23 Vale mencionar aqui que em nenhum momento da narrativa a filha de K. é nomeada.

em sua terra natal, mas, mesmo assim, o narrador afirma que “surpreendera-o a revelação de sua militância política, embora fosse tradição de família; sempre a vira como a filhinha sensível que lia poemas, que gostava muito de cinema e pouco de política” (KUCINSKI, 2014, p. 44). É perceptível, portanto, que ele não consegue imaginar sua filha atuando politicamente, apenas fazendo coisas que são atribuídas culturalmente às mulheres, como ler poemas e assistir a filmes, reforçando, dessa forma, a polarização dos papéis sociais distintos atribuídos ao homem e à mulher.

K. só vem a ter “provas” do envolvimento político de A. quando descobre que esta era casada com um homem que desde sua juventude já tinha grande interesse por política e a quem ele vai atribuir a culpa da militância da filha. Assim, ele passa a viver “um dilema moral: deveria odiá-lo, por ter arrastado sua filha a uma morte estúpida, ou honrá-lo, por ter enriquecido sua vida?” (KUCINSKI, 2014, p. 43). O fragmento transcrito demonstra a incredulidade de K. quanto ao interesse individual em uma militância política por parte da filha, ignorando a possibilidade de que ela tenha herdado o ativismo do próprio pai, já que este também lutou, em sua juventude, pelas causas que acreditava. Dessa forma, ele imagina a filha como um tipo de apêndice do marido, sem capacidade própria de tomar decisões políticas. Esse pensamento de K. está de acordo com a reflexão de Colling (2005) sobre a maneira de como o regime atuava em relação à militante mulher. De acordo com ela, “a primeira medida que a polícia da repressão utiliza para tentar desqualificar a militante política é desmerecê-la em sua vontade

própria, como um ser pensante que toma atitudes políticas” (COLLING, 2005, p. 378). Mais uma vez, a visão que K. tinha de sua filha é aquela arraigada no (in)consciente coletivo, em que “o reconhecimento das mulheres como sujeitos políticos encontra barreiras na tentativa de desconstrução porque rompe com os padrões estabelecidos pela família e pela sociedade, que determinou códigos masculinos de participação pública e política” (COLLING, 1997, p. 95).

No capítulo “Carta a uma amiga”, momento único do texto em que A. tem oportunidade de exprimir o que se passa com ela, a professora se declara apaixonada pelo seu parceiro. Entretanto, não demonstra felicidade, se diz reclusa e que a sua única alegria, além do marido, era uma cadela que recebera dele de presente. Percebe-se ainda que ela se sente insegura quanto ao rumo que sua vida tomou, sentimentos que vão de encontro à fragilidade da mesma exposta pelo pai. Ela também se mostra com medo do Regime e desiludida com a luta na qual não vê mais sentido, tanto que questiona “o que leva as pessoas a fazer o que fazem, a caminhar numa direção sem saída e não ter forças para mudar. É o que acontece comigo” (KUCINSKI, 2014, p. 48). A narrativa não esclarece em que circunstâncias A. se engajou na militância, nem seu papel na mesma.

O conteúdo dessa carta lembra o caráter contraditório da literatura descrito por Antônio Candido (2006), em “Literatura de dois gumes”, em que o autor observa o quanto a literatura é dialética, pois ao mesmo tempo que dá voz ao excluído, ela reforça sua posição de opressão. Percebe-se aqui que apesar de

ter sido dada a ela a oportunidade de falar, ela não consegue por si só desconstruir o rótulo de frágil que lhe foi atribuído pelo pai, reforçando o discurso da repressão sobre a mulher militante, em que esta “é uma mulher-objeto, sem vontade própria, que milita nos partidos de oposição ao regime militar por influência de homens – pais, irmãos, maridos e amantes” (COLLING, 1997, p. 105).

Apesar de haver uma passagem significativa de tempo dentro da narrativa, K. não desconstrói a imagem, baseada no modelo histórico feminino, que mantém da filha desde sua infância. Prova disso é que mesmo oito anos após seu desaparecimento, ele continua a ver sua filha como um indivíduo frágil, ainda que tivesse noção de que a filha adulta era uma desconhecida para ele, talvez até, como ele próprio desconfiava, por ter sido um homem fechado no mundo da literatura (antes de A. ser desaparecida) e alheio ao que acontecia com ela. Segundo Ridenti (1990), a maior parte das mulheres que participavam ativamente das ações de esquerda, inclusive as armadas, eram as mulheres intelectualizadas, assim como a professora doutora de Química da USP, filha de K. Percebe-se, portanto, por meio do discurso em *K.: relato de uma busca*, que o protagonista se recusa a acreditar que a filha era uma militante por escolha própria, a qual buscava a construção de uma sociedade mais justa, pois não consegue se desvencilhar do estereótipo do comportamento feminino construído cultural e historicamente, focando nos “papéis atribuídos a elas [mulheres], como a dedicação prioritária à vida doméstica e aos familiares, [os quais] colaboraram para que a domesticidade feminina fosse

vista como algo natural e distintivo, mas também um valor a partir do qual outros comportamentos seriam caracterizados como desvios” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 32).

3. SOB A PERSPECTIVA FEMININA

O romance de Maria Pilla, *Volto semana que vem*, é uma narrativa curta, em primeira pessoa, baseada na vida da própria autora, e que carrega uma certa sutileza, apesar da temática feroz que abrange: as ditaduras brasileira e argentina. Com capítulos curtos e sem obedecer a uma ordem linear, a narradora recupera recortes de memórias sobre sua infância em Porto Alegre, a ativa juventude no curso de Jornalismo, a militância política, que a conduz ao exílio e, posteriormente, à prisão, entre outros acontecimentos. O título do livro faz referência a uma frase dita ao próprio pai ao sair em uma viagem, entretanto, a narradora não pôde cumprir sua palavra por conta das barbáries, cometidas pelo regime militar, que a vitimaram. Ela só irá reaparecer em casa mais de vinte anos após esse episódio.

Diferentemente de *K.: relato de uma busca*, em que a mulher militante é um outro de quem se fala, na obra de Maria Pilla, há a voz da própria militante política mulher, a qual, de maneira geral, carrega um histórico de silenciamento nessa arena pública e política, espaços considerados masculinos por excelência. Todavia, rompendo com os padrões tradicionais de gênero, essa mulher, agora já madura, que foi presa e torturada, detém o poder do discurso e, por meio dos seus relatos, ela constrói

uma narrativa de sua vida, em que seu ativismo político é o tema central, já que os anos que sucederam ao fim da ditadura militar brasileira são silenciados, não sendo possível, portanto, ter uma noção do que lhe aconteceu nos anos seguintes.

A narradora, a qual não se nomeia em momento algum do texto, afirma que seu interesse por política começou ainda na adolescência, por volta dos 17 anos, quando residia em Washington, por conta de um intercâmbio estudantil. Seu engajamento político se deu anos mais tarde, já no Brasil, enquanto cursava Jornalismo na UFRGS. Ana Maria Colling (1997) afirma que a grande maioria das mulheres ativistas iniciavam a sua militância política em movimentos estudantis. Desse modo, a narradora adentrou esse território “proibido” às mulheres – o público, masculino e político –, se engajando em organizações clandestinas, tanto no Brasil como na Argentina, manifestando, assim, seu repúdio àquele regime e resistindo ao golpe. Com apenas quatro anos de militância no Brasil, devido a uma ação da Oban (Operação Bandeirantes) na casa de uma colega, em São Paulo, a ideia do exílio surgiu.

Percebe-se, portanto, que a tomada de decisão de deixar o Brasil teve por motivo fugir da violência que já circundava a narradora e seus companheiros. Acompanhando o trajeto da protagonista, após o exílio, a encontramos na Argentina, a qual também sofrera um golpe militar em 1966. Assim, com o objetivo de continuar a militância é que a narradora teve como destino esse país. Lá, se filiou ao ERP: “Ejercito do Partido Revolucionario del Pueblo, estrutura militar do Partido Revolucionario de los

Trabajadores” (PILLA, 2015, p. 15). Sua função dentro de tal organização, assim como de outras da qual fez parte, inclusive no Brasil, não é descrita com clareza pela narradora.

Pelo que já foi aqui exposto, percebe-se que a narradora não se encaixa no estereótipo de sexo frágil atribuído à mulher pelo sistema patriarcal e aderido pelo protagonista de *K.: relato de uma busca* ao descrever sua filha. Pelo contrário, em *Volto semana que vem*, a própria narradora afirma que não se encaixa neste estereótipo ao dizer que:

[...] indo pelos anos 60 eu já militava, e os ideais femininos da época passavam longe da minha preferência. Os bailes da Reitoria, mesmo sendo unanimidade na minha geração, não exerciam o mesmo fascínio sobre mim. Os namorados que me interessavam estavam no meio militante. (PILLA, 2015, p. 50).

No recorte temporal feito pela narradora²⁴, ela não aborda a temática do amor. Apesar de mencionar alguns namorados, ao longo da narrativa, ela não descreve ou explicita a dinâmica desses relacionamentos, ou seja, não há investimento nesta temática. Os relatos mais avançados deste recorte de memórias datam de 1984, quando a narradora teria 38 anos, o que seria, de acordo com a concepção tradicional de família, uma idade já atrasada para o matrimônio, mas tal assunto não é sequer

²⁴ Seu recorte vai dos anos de 1950 (quando tinha quatro anos) até 1984, um ano antes do término da ditadura militar brasileira. Mas como já foi explicitado anteriormente, esses anos não estão organizados de maneira cronológica, havendo saltos e recuos temporais durante esse período. Além disso, há intervalos temporais neste recorte (1950-1984), tendo em vista que, dos 34 anos desta demarcação, sobre 11 deles não existe nenhuma menção.

mencionado, fugindo, assim, do que a sociedade espera das mulheres, isto é, que sejam boas mães e esposas e que jamais ultrapassem o espaço do privado.

Na Argentina, em 1975, a narradora é presa. Ela cumpriria, entre as prisões de Olmos e de Devoto, aproximadamente dois anos de pena. Neste espaço, a ideia da fragilidade da mulher também é desconstruída. As presas políticas que ali se encontram, e a própria narradora, apesar do medo que sentiam, não são descritas de maneira vitimizada, mesmo após as torturas físicas e psicológicas pelas quais passaram, já que ao chegarem em Olmos, vindas da sede da Polícia Federal de Buenos Aires, apresentavam “hematomas no rosto, o olhar amedrontado fixo no chão, o som ainda vivo dos gritos dos torturadores” (PILLA, 2015, p. 79). Colling (1997, p. 59), após analisar depoimentos de presas políticas no Brasil, concluiu que “a militância política exigia, nas condições difíceis em que se realizava, convicção, desprendimento pessoal e sobretudo coragem, isto, entretanto, não era capaz de eliminar o sentimento de medo”.

Os relatos do cotidiano da prisão evidenciam uma verdadeira rede de solidariedade entre as presas, tendo em vista que estas agiam em conjunto para o bem comum. Além disso, mesmo encarceradas, elas, como sujeitos políticos que eram, resistiam da forma que podiam, como no episódio em que descosturaram os uniformes para não os vestir, porque estavam no verão e estes eram demasiado quentes, por serem escuros e feitos de sarja de lã. E “apesar dos numerosos castigos individuais e coletivos, nos meses que se seguiram as presas de Devoto jamais vestiram uniforme algum” (PILLA, 2015, p. 10).

Já em relação ao tema da tortura, a narradora o trata de maneira comedida, afinal esse assunto gera a tensão de narrar o inenarrável. Segundo Charlotte Delbo, o trauma seria não-representável, pelo fato de não fazer parte da ordem do simbólico e da linguagem. Dessa maneira, seria um conteúdo impossível de materializar-se em formas tradicionais de narrativas (DELBO, 1990). Assim, a protagonista opta por um sistema discursivo diferenciado, recuperando sua memória da tortura por meio de um sonho. Ao acordar, ela diz:

Senti uma fisgada aguda no pé e levantei o edredom, agora muito sujo, em vez da gatinha, vi meus pés manchados de sangue e estrangulados pela corda. O cheiro: inesquecível cheiro de roupa suja misturado a um vago odor de pele queimada pelos fios desencapados. (PILLA, 2015, p. 46).

Observa-se que, mais uma vez, não há vitimização de sua figura ou um tom de lamento em suas palavras, demonstrando coragem e determinação, mesmo em frente à dor de tão terrível lembrança, indicando que sua decisão de aderir à militância, buscando, assim, a derrocada da ditadura militar, foi tomada de maneira consciente, já que compreendia os riscos os quais corria.

A obra de Maria Pilla mescla memória, história e testemunho e evidencia que a produção literária feminina pode consumir-se independentemente do tema a ser abordado, desconstruindo, assim, o preceito de que as mulheres deveriam se dedicar apenas a temáticas amenas e confessionais. *Volto semana que vem* revela que as mulheres, nas ditaduras na América Latina, tornavam-

se militantes das organizações clandestinas de esquerda em razão de suas convicções políticas, lutando por “um mundo que fosse bem melhor” (PILLA, 2015, p. 32).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Pierre Bourdieu (2014) e Elaine Showalter, as relações de gênero são, na verdade, relações de poder, tendo em vista que “gênero não é apenas uma questão de diferença, o que presume que os sexos sejam distintos e iguais; mas de poder, já que observando a história das relações de gênero, encontramos assimetria sexual, desigualdade e dominação masculina em qualquer sociedade” (SHOWALTER, 1989, p. 4). Percebe-se, portanto, que tal disparidade entre masculino e feminino e a dominação patriarcal são encaradas como sendo de natureza intrínseca do próprio ser humano.

Os romances aqui analisados apresentam inegável valor literário, entretanto, é importante observar as questões da autoria e de poder, descritas no parágrafo anterior, em ambas as obras. O que se destaca, sob essa perspectiva autoral, é a diferença na representação da figura feminina frente às situações de militância política. Em *K.: relato de uma busca*, há uma certa relação de mistura entre o literário e o vivido biográfico. Dessa forma, as impressões que K. tem de sua filha seriam as mesmas que Kucinski tem de sua irmã. Nesta obra, o discurso não quebra a convenção dos atributos femininos instituída pela sociedade patriarcal exposta por Roxane Gay (2016) na introdução deste

estudo, tendo em vista que as descrições que K./Bernardo Kucinski faz de sua filha/irmã, mesmo esta sendo uma militante política, estão associadas a esse padrão pré-estabelecido, o qual povoa o imaginário masculino, pois há na narrativa uma idealização e vitimização da figura da filha, único papel atribuído à mesma pelo pai (e também vitimização da figura da irmã, única perspectiva pela qual Ana Rosa Kucinski é vista pelo irmão), associando-a sempre à fragilidade e à inocência. Assim, não há uma desconstrução desse estereótipo, e, sim, uma reiteração do mesmo. Logo, fica evidente que apenas homens falando dessas mulheres ou por essas mulheres não é suficiente para dar conta das inúmeras identidades e peculiaridades que compõem os sujeitos femininos, sendo necessário, portanto, dar voz às mesmas.

E é justamente isso que o leitor encontrará em *Volto semana que vem*, ou seja, a perspectiva da própria guerrilheira. Mesmo demonstrando gostar de atividades associadas inicialmente às mulheres, como cinema e literatura, assim como a filha de K., a narradora não se restringe a ocupar apenas esse espaço. Ela é um ser pensante, independente, dona de suas próprias vontades e que transgride esse mísero espaço a ela destinado. Desse modo, a representação da “mulher subversiva” de Maria Pilla, diferentemente da de Bernardo Kucinski, se afasta daquela em que os conceitos em relação à mulher estão ancorados às estruturas patriarcais, pois, nesta obra, a mulher torna-se sujeito, deixando de ser apenas objeto de representação de outrem.

|| REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. São Paulo: BestBolso, 2014.
- CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. *In*: CANDIDO, A. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- COLLING, A. M. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- COLLING, A. M. As mulheres e a ditadura militar no Brasil. *História em Revista*, Pelotas, v. 10, p. 169-178, 2004.
- COLLING, A. M. “50 anos de Ditadura no Brasil”: questões feministas e de gênero”. *Revista OPSIS*, Catalão, p. 370-385, 2015.
- DELBO, C. *Days and memory*. Vermont: Marlboro Press, 1990.
- GAY, R. *Mala feminista*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2016.
- JODELET, D. As representações sociais: um domínio em expansão. *In*: JODELET, D. (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. p. 14-44.
- KUCINSKI, B. K.: *relato de uma busca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- MIGUEL, L. F.; BIROLI, Fl. *Feminismo e política*. São Paulo: Boitempo, 2014.

PILLA, M. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RIDENTI, M. S. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo”. *Tempo social*. São Paulo, v. 1, p. 113-128, 1990.

SHOWALTER, E. *Speaking of gender*. New York and London: Routledge, 1989.

|| LITERATURA E RESISTÊNCIA: *NEM TUDO É SILÊNCIO* NA PERIFERIA

Anderson de Figueiredo Matias

|| PERIFERIAS: REALIDADES EM TRANSFORMAÇÃO

As periferias, historicamente vitimadas pela violência do Estado, sempre foram excluídas, não somente em relação a aspectos básicos de infraestrutura, mas também no que se refere à vida cultural das cidades. No entanto, a atual conjuntura desses espaços no que diz respeito aos movimentos culturais tem mostrado novas perspectivas. Em áreas periféricas de metrópoles brasileiras, desde os anos 2000, tem ocorrido uma intensa movimentação que, apesar das condições precárias e da falta de apoio do poder público, promove eventos com relevante significado político e social na medida em que, por meio da música, do cinema, do teatro e da literatura, resgatam a cidadania, fortalecem a autoestima, criam canais democráticos de expressão, favorecem redes de sociabilidade e colaboram para desconstruir a representação estereotipada e desumanizadora à qual essas áreas e seus habitantes foram limitados.

Toda essa movimentação permite uma reflexão: o periférico, na condição de autor/leitor, desestabiliza os critérios de legitimidade e de prestígio gerados pelo campo literário, os quais

resultam na exclusão, na perda da multiplicidade dos pontos de vista e de perspectivas sociais. Assim, a agitação cultural das periferias significa também uma tomada simbólica de território, a partir da qual discursos contra-hegemônicos diversificam o repertório disponível de imagens e referências que constroem a identidade dos que vivem em zonas menos privilegiadas da cidade.

É nesse contexto que se situa a produção de Sonia Regina Bischain. Em *Nem Tudo é Silêncio* (2010), a autora apresenta, por meio da narradora Ritinha, uma militante moradora da periferia de São Paulo, histórias que se entrecruzam – uma idosa amparada por uma mulher solitária, uma “bugresinha” vítima de violência sexual, as memórias da própria narradora – e que lançam um olhar sobre uma face invisibilizada da recente história brasileira ao apresentar a ditadura militar pela perspectiva dos oprimidos. Este texto pretende, assim, analisar como nessa obra a representação da periferia como um lugar de luta e de resistência contraria a visão estereotipada que associa o espaço das periferias à degradação e à miséria, registro normalmente reforçado pela escrita hegemônica. Para tanto, serão consideradas as reflexões de Alfredo Bosi, em *Literatura e resistência* (2002), de James C. Scott, em *Exploração normal, resistência normal* (2011), de Regina Dalcastagnè, em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), de Luis Felipe Miguel, em *Violência e política* (2015), e de Diana Klinger, em *Literatura e ética – da forma para a força* (2014).

|| LITERATURA E RESISTÊNCIA: UM CONCEITO A SER DEBATIDO

Um dos principais conceitos elaborados pelo crítico Alfredo Bosi ao longo de sua carreira é o de *literatura e resistência*. Disseminado em vários textos, é no livro *O ser e o tempo da poesia* (1977) que, de forma mais detida, Bosi o apresenta e propõe uma reflexão teórica a respeito dos elementos que podem, em um texto poético, se opor a forças repressivas de dominação ideológica. Em 2002, o autor desdobra as propostas desse texto, com a publicação de *Literatura e resistência*, obra na qual demonstra conceitualmente, no capítulo *Narrativa e resistência*, a presença de tensões em obras de ficção e motiva o leitor a observar como elas aparecem no sistema literário brasileiro. Embora publicadas em épocas diferentes, há entre essas obras uma afinidade de pensamento, construído em uma época no contexto de crítica ao regime de autoritarismo militar e, noutra, como pensamento renovador, próprio de uma fase em que o país vivia a transição para novas perspectivas de ação política.

Para Bosi, o conceito de *literatura e resistência* condiciona a leitura de obras de literatura a partir da ótica que concilia o ético e o estético. Resistência é, nesse sentido, um conceito originariamente ético, pois resistir é não ceder à força do outro, impondo a vontade do próprio indivíduo. Já a arte, por sua vez, tem origem diversa, uma vez que não é oriunda da força de vontade, mas sim das potências do conhecimento - intuição,

imaginação, percepção e memória. Nessa perspectiva, Bosi afirma que a arte está fundamentada na intuição e, por isso, ao contrário da razão, não exige verificação da realidade.

Assim, na ordem da práxis, o desejo rege a satisfação das necessidades ligadas à sobrevivência do indivíduo e da espécie. Já a vontade determina as ações livres e responsáveis que constituem as esferas ética e política. Expostos e compreendidos dessa maneira, esses conceitos não deveriam se misturar com os próprios da arte. No entanto, Bosi reconhece que a interação entre eles garante a vitalidade das esferas artística e teórica e arrisca um caminho exploratório para a realização, nas narrativas, da ideia de resistência: *resistência como processo inerente à escrita e resistência como tema*.

Nesse entendimento, cabe ao leitor detectar tensões internas que tornam a escrita resistente, a partir de categorias que indicam uma interiorização do trabalho do narrador e são formadoras do texto narrativo, como o ponto de vista e a estilização da linguagem. Essas tensões se exprimem pela perspectiva crítica que torna as obras não mais uma variante literária da rotina social, mas sim o oposto do discurso ideológico do homem médio. Em seguida, o autor busca exemplos de obras como *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, e *Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade, que pertencem ao cerne da chamada literatura de resistência por terem tematizado a luta contra regimes totalitários e belicistas.

Embora não se possa negar o mérito do livro *Literatura e resistência*, principalmente em relação a sua conformação

política, cabe aqui uma reflexão: a obra se limita a pensar o conceito de literatura e resistência a partir da literatura canônica, excluindo e limitando, principalmente, a literatura brasileira contemporânea produzida na periferia. Para demonstrar essa afirmação, basta ver a seleção, nada aleatória, dos artigos que compõem o livro e dos sujeitos que resistem. Em *Poesia versus racismo*, Cruz e Souza resiste ao acusar a ditadura do cientificismo. Padre Antônio Vieira também resiste em *Vieira e o reino deste mundo* ao se defender das acusações do Santo Ofício e propor um sonho de justiça terreno. Há outros exemplos, mas nenhuma referência a produções contemporâneas, muito menos da periferia.

Isso fica ainda mais evidente ao se analisar o capítulo intitulado *A escrita e os excluídos*. Nele, Bosi aponta duas maneiras de considerar a associação entre essas duas categorias. Em uma, o marginalizado é visto como *objeto da escrita*, o que compreende temas, personagens, situações narrativas. Na outra, busca-se entender o excluído como *sujeito do processo simbólico*. Ambas têm em comum um aspecto: para Bosi, a oralidade sempre esteve no cerne de toda expressão regional, já que o imaginário popular se exprimiu por séculos abaixo do limiar da escrita, com exceção daquilo que chamou de *cultura de fronteira*. A título de exemplificação, Bosi cita os narradores de cordel, que transpõem para a escrita as histórias recitadas por repentistas, e o caso de Carolina Maria de Jesus, como a seguir:

[...] uma favelada, apenas alfabetizada, que registrou o seu cotidiano em um diário pungente, publicado em 1960 com o título de *Quarto de despejo*. Falo de Carolina de Jesus, cuja obra foi traduzida para as principais línguas cultas do mundo, reproduziu-se amplamente e atingiu um milhão de exemplares. O romancista Alberto Moravia prefaciou a edição italiana. Sem dúvida, um tento difícil de repetir-se. (BOSI, 2002, p. 261).

Gilmar Penteado, em “A árvore Carolina Maria de Jesus: uma literatura vista de longe” (2016), artigo publicado na revista *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, destaca dois aspectos dessa citação. O primeiro é que o autor encerra qualquer discussão a respeito da produção de Carolina ao tratá-la como “favelada, apenas alfabetizada”. O segundo é que, no conjunto do texto, a referência à autora de *Quarto de despejo* serviu apenas para permitir um depoimento: na década de 1970, durante o regime militar, Bosi participou de uma experiência de formação de leitores, ministrando aulas a operários, na cidade de Osasco.

Apesar de expor a preocupação de diminuir o campo que separa a cultura erudita das classes populares e de contrariar a hierarquia que distancia intelectuais e população, o resgate dessa memória revela uma visão limitadora de Bosi, para quem a relação dos excluídos com a escrita é impregnada exclusivamente por necessidades sociais. No caso, tratava-se da vontade de trabalhadores de, em plena ditadura militar, buscar formação que fundamentasse, do ponto de vista histórico, político e filosófico, a criação de um sindicato. Nessa lógica, não se considera a possibilidade de o excluído ser sujeito/autor

do processo simbólico como produtor/escritor e impede-se a reflexão a respeito dessa produção.

Penteado, contrariando a afirmação redutora de Bosi de que a produção de Carolina de Jesus é uma exceção, analisa a importância da obra dessa escritora para outros nomes de trajetórias similares estabelecendo a metáfora da *ramificação literária*, segundo a qual a autora seria a primeira de um grupo de escritores que falam da periferia a partir da própria periferia, como Ferréz, Paulo Lins e Alessandro Buzo, para citar apenas alguns exemplos. Em sua análise, Penteado considera também que

Carolina é uma escritora peculiar: é indiscutível. De talento extraordinário, usou as formas que tinha na luta pela sobrevivência. Queria salvar a si e a seus filhos da fome, da vida dura na favela do Canindê, na capital paulista, no final dos anos 1950, além de ascender socialmente, mas também ser reconhecida como artista. Por isso, sua obra confunde e exige que o crítico saia de sua zona de conforto. Se Carolina não serve para o cânone, o cânone também não serve para Carolina. Não é de um guardião de autores e obras cultas que sairá a explicação para a complexidade da narrativa de uma catadora de papel que desafiou as normas sociais. (PENTEADO, 2016, p. 20).

Nesse sentido, vale também a relevante reflexão desenvolvida por Regina Dalcastagnê, em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), obra na qual demonstra a homogeneidade do campo literário brasileiro, dominado por homens, brancos, de classe média, moradores do Rio de Janeiro

e São Paulo, os quais exercem atividades ligadas a espaços privilegiados de produção de discurso, como o jornalismo.

Assim, ao focalizar a literatura dos excluídos socialmente e dos autores que não foram perfeitamente incorporados pelo canône nacional, a obra realiza um movimento que também precisa acontecer no campo literário, a legitimação de espaço para a produção dos socialmente excluídos. A autora aponta as pesquisas acadêmicas e a crítica como notórios espaços de legitimação, relevantes nesse processo, já que a produção do discurso é sempre controlada pelos agentes sociais com o objetivo de negar o direito de fala àqueles que não preenchem determinados requisitos sociais - esclarecimento, competência, eficiência social, o que configura uma forma de censurar os grupos dominados. Trata-se, assim, de um problema que reflete as desigualdades sociais do Estado brasileiro. Desse modo, a democratização pensada para a sociedade deve ser estendida ao campo literário e, para isso, é preciso legitimar os espaços para a literatura produzida por grupos marginalizados, que não recebem a mesma valoração dos historicamente legitimados.

Por essa razão, neste artigo, pretende-se ir além do que Alfredo Bosi concluiu sobre a potencialidade de escrita dos excluídos, considerada como um exercício de educação para a cidadania. Apesar de supostamente generosa, essa perspectiva de reconhecimento de competências intelectuais, externa ao sistema acadêmico e limitada às necessidades sociais, reduz a relação dos excluídos com a escrita ao plano ético da resistência e acaba por deslegitimar a produção literária dos escritores da

periferia. A ideia aqui é, justamente, considerar a relevância dessa produção como possibilidade de acesso à palavra por grupos sociais subalternos e o reconhecimento deles como sujeitos/autores do processo simbólico, analisando o caso de uma escritora que, como ramificação de Carolina, retrata a periferia a partir da própria periferia e tem na literatura uma forma de resistência.

|| AS FORMAS COTIDIANAS DE RESISTÊNCIA EM *NEM TUDO É SILÊNCIO*

James Scott, em *Exploração normal, resistência normal* (2011), tratou das rebeliões e revoluções camponesas. Apesar de serem raros, em função das circunstâncias desfavoráveis, quando efetivamente acontecem, os levantes camponeses de larga escala são sempre vencidos. No entanto, é preciso considerar que, mesmo fracassada, uma revolta pode obter conquistas: concessões por parte do Estado ou dos latifundiários, suspensão de novas e penosas relações de produção ou uma lição de coragem e resistência para gerações futuras. Diante da incerteza dos ganhos e da factualidade do massacre, vale atentar para aquilo que Scott chamou de *formas cotidianas de resistência camponesa*: relutância, dissimulação, falsa submissão, pequenos furtos, simulação de ignorância, difamação, provocação de incêndios, sabotagem, entre outras. Essas formas, além de não constituírem uma confrontação coletiva, exigem pouca coordenação, representam uma forma de autoajuda individual

e evitam confrontação simbólica com autoridades ou com as normas da elite. Multiplicados, esses atos de resistência podem desorganizar políticas e, mesmo constituindo fracas armas, não se tornam triviais por afetarem as diversas formas de exploração dos camponeses.

Essa análise, elaborada por Scott para pensar os estudos de camponeses e outros grupos rurais, pode ser ampliada e inspirar diferentes maneiras de entender também as formas de resistência urbanas, uma vez que, para a maioria das classes subalternas, historicamente vitimadas pela violência do Estado e impossibilitadas de melhorar seu *status*, essa forma de resistência, além da não menos importante resistência cultural, foi a única opção.

Luis Felipe Miguel, em artigo intitulado *Violência e política* (2015), demonstra como instituições políticas podem também ser percebidas como vetores da violência contra determinados grupos sociais. Para demonstrar isso, diferencia violência aberta - socialmente reconhecida - de violência estrutural. Vinculada às formas de dominação e opressão vigentes, a violência estrutural opera combinando estruturas de funcionamento do mercado e do Estado, as quais implicam privações, impedem as pessoas de exercerem a autonomia e impossibilitam o acesso a bens e espaços. Essas privações estão na base de muitas manifestações de violência aberta, algumas delas inclusive legitimadas pelas forças repressivas que têm a obrigação de manter a ordem vigente. A violência estrutural se esconde, assim, na conformidade às regras e acaba invisibilizada na

medida em que sua existência é naturalizada nas relações sociais. Com isso, as reações à opressão são entendidas como violência; a opressão, não.

Essas perspectivas teóricas em relação à opressão, à violência e à resistência são relevantes para analisar *Nem tudo é silêncio* (2010). Nessa obra, o leitor tem acesso a uma perspectiva diferente da que prevalece na literatura brasileira, a dos oprimidos. Assim, desde o início, nota-se o impacto dessa mudança de ponto de vista. A história apresenta uma ficção singular, marcada pelas narrativas mais particularizadas. Um exemplo é a personagem Rosa, “que conta as histórias mais tristes do mundo assim, rindo” (BISCHAIN, 2010, p. 16). Contratada para ajudar na faxina de uma casa que reúne muitas memórias, Rosa, vitimada pelos diferentes tipos de violência, é acolhida em meio a um contexto de dificuldades: uma mulher solitária, destinada a cuidar de uma velha “alheia a tudo o que acontece à sua volta” (BISCHAIN, 2010, p. 15), uma anciã que vive em busca dos olhos dos filhos. Esse comportamento de acolher os mais necessitados, mesmo vivendo dificuldades, configura uma das formas de romper a visão estereotipada que associa a periferia à violência. A esse respeito, é possível retomar as ideias de Regina Dalcastagnê (2012), que, em capítulo intitulado *Autoria e resistência*, afirma que a personagem da narrativa brasileira contemporânea conhece bem o seu lugar. Segundo a autora, na literatura e em outras representações da realidade, os recortes de classe, raças e gênero são muito bem marcados:

[...] pobres e negros nas favelas e nos presídios, homens brancos de classe média e intelectuais nos espaços públicos, mulheres dentro de casa, negras na cozinha... Nas narrativas, os contatos entre os diferentes estratos são, em geral, episódicos. Quando aparecem, quase sempre, estão marcados pela violência – mas, aí, costuma-se privilegiar a violência aberta com que, por vezes, expressam-se integrantes das classes subalternas, em detrimento da violência silenciosa, estrutural, que é exercida sobre os dominados. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 49).

Dessa maneira, a narrativa inicial, que revela a existência, no espaço periférico, de grandezas na miséria, um retrato normalmente ignorado pelos noticiários e pela escrita hegemônica, projeta o leitor para uma outra: a de Jaci, personagem relevante para a história, principalmente em função de sua origem. Criada por escravas, filha de uma índia vítima de violência sexual, Jaci deixa a fazenda em que morou para buscar, na capital, um emprego e, quem sabe, casar. É nesse sentido que a personagem ganha força no conjunto da narrativa na medida em que demonstra como os excluídos atualmente são vítimas de um processo histórico que manteve subalterna grande parte da população e apresenta o Estado como opressor desde a colonização do país. O destino de Jaci em São Paulo foi trabalhar como arrumadeira em casa de família rica. Depois, casada, mãe de três filhos, deixou o trabalho, “que não é costume mulher casada trabalhá fora” (BISCHAIN, 2010, p. 35) e, morando na periferia, presenciou toda sorte de violências – a desterritorialização como estratégia do Estado para isolar a população pobre, o surgimento de favelas, a precariedade das moradias, o enriquecimento dos donos das fábricas, a dificuldade do transporte público para os que moram distante do centro.

A consciência da realidade desses problemas por parte das personagens se associa a outros pequenos atos para constituírem, como diz Scott, *formas cotidianas de resistência*. Um exemplo são ações das trabalhadoras da fábrica de vidro, instalada nas margens do rio Tietê. Os donos, que já eram ricos por conta da agricultura cafeeira, acumulavam mais capital explorando as trabalhadoras, que tinham a prática de esconder pratos nas roupas íntimas e retirá-los da fábrica sem que os patrões notassem. Assim, à medida que conseguiam os pratos de que precisavam, resistiam também à exploração. Outro exemplo de resistência cotidiana é o de Iara, filha mais nova de Jaci, que apresentou “documentos de solteira” para ser admitida em uma fábrica de linhas, já que empresários não contratavam mulheres casadas para, assim, não correrem o risco de pagar licença-maternidade.

Personagem central para a narrativa é Ritinha. Em suas memórias, que envolvem a relação com os familiares e com a vizinhança, ela narra fatos da própria vida, entre eles as dificuldades do primeiro emprego, conseguido em uma empresa racista, as vivências com os amigos e o casamento com Henrique, um jovem militante. Conta também ações que, em comunidade, configuram atos de resistência, como as campanhas realizadas pelos próprios moradores para arrecadar roupas e mantimentos para o pessoal da favela, a organização de uma comissão que se reúne para discutir soluções para problemas da comunidade e as festas promovidas para angariar fundos para operários em greve. Além disso, por meio dessas memórias se retrata a reação dos moradores a fatos históricos, como a renúncia do

presidente Jânio Quadros e o desejo dos militares de assumirem a presidência. A esse respeito, vale destacar um aspecto da obra: embora não se encontrem datas ou nomes de personalidades históricas, há muitas referências a processos e fatos sociais que compõem a História. Alguns, abordados brevemente, cooperam também para marcar o tempo da narrativa, como é o caso da referência à Revolta da Vacina e à Primeira Guerra Mundial. Outros, no entanto, são vistos de maneira detalhada, como o regime militar no Brasil.

É justamente nesse ponto, no qual as histórias das personagens se entrecruzam e se fundem, que está uma possibilidade de entendimento da obra: as heranças do golpe de 1964. Passaram-se décadas, mas as marcas desse período sombrio da recente história brasileira permanecem. Isso pode ser comprovado pelo fato de que instituições, entre elas, o judiciário, a polícia e a imprensa, continuam incapazes de atender aos anseios da democracia, já que não representam os interesses da maioria da população e constituem peças importantes para a preservação das elites no poder. Além disso, a violência aberta promovida pela própria polícia é resquício da repressão das forças militares durante a ditadura. Assim, as vítimas hoje desse tipo de violência, institucionalizada pelo Estado, em grande maioria pobres, camponeses e moradores das periferias, continuam a desaparecer ou serem silenciadas. Para demonstrar essa afirmação, vale lembrar a chacina, cometida por policiais durante uma ação de reintegração de posse no Pará em junho de 2017, a qual resultou na morte de dez posseiros.

A herança da ditadura, no entanto, não se restringe a questões de segurança pública. Há outras faces, outras violências estruturais, costumeiramente ignoradas, que podem ser reveladas pela literatura. Nesse sentido, *Nem tudo é silêncio* (2010) é uma narrativa singular. Não se trata de um depoimento, intermediado por um intelectual, que representa o outro a partir do imaginário construído pela tradição, mas sim de uma realização estética na qual o oprimido, sujeito/autor do processo simbólico, é capaz de, em um movimento de renovação literária, questionar os critérios de legitimação estabelecidos pelo cânone, apresentar novas perspectivas e, por meio da força da literatura, resistir ao domínio da ideologia vigente.

Nesse aspecto, para ampliar o que Alfredo Bosi chamou de *literatura e resistência*, é possível estabelecer um diálogo com as ideias de Diana Klinger, que, em *Literatura e ética: da forma para a força* (2014), considera o caráter autônomo da arte, cujo potencial crítico está na recusa do funcionamento da lógica da sociedade capitalista. Para a autora, a literatura é um ato que reverbera na vida e possibilita ressignificar a perda, o medo e a identidade. Em *Nem tudo é silêncio* (2010), a apresentação de novas perspectivas fica evidente na representação dos habitantes e do espaço da periferia. Prevalece, na representação de grupos marginalizados por escritores legitimados, a perspectiva de tratá-los como seres uniformes, uma categoria desprovida de sonhos, memórias, desejos, afetos. Algo semelhante acontece com o espaço, cuja representação está predominantemente pautada em uma configuração sociocultural que altera profundamente valores, resultando em violência. Assim, ao mesmo tempo em

que se produzem territórios marginais, marcados por um modelo urbano pobre, passíveis de desintegração e deterioração, cria-se uma visão estigmatizada da população periférica, sobre a qual a degradação própria do espaço se projeta.

Essa perspectiva não é a da obra em questão. No capítulo *Memórias de Ritinha - tempos de luta*, a personagem, ao mesmo tempo em que espera o marido Henrique, envolvido na luta contra a ditadura, revela o sonho de um mundo melhor ao mostrar preocupação com os trabalhadores mortos, sem registros oficiais, e sepultados nos pilares da ponte Rio-Niterói ainda em construção, ao se envolver na luta por creche, posto de saúde, coleta de lixo e saneamento básico para o bairro, além de acompanhar a onda de arbitrariedades que se espalhava por toda a América Latina e aumentava a lista de mortos e desaparecidos políticos. Nesse aspecto, a periferia se configura como um espaço de resistência e luta contra a violência do Estado, a opressão política e as desigualdades sociais.

Já o capítulo *Memórias de Ritinha - tempos de medo* apresenta um ponto de vista que permite pensar as consequências da ditadura para a esfera privada, para a vida particular, principalmente das pessoas que habitavam as periferias. Passados dois anos do desaparecimento de Henrique, ocorrido quando tinha apenas quatro meses de casado com Ritinha, gera múltiplos impactos: o afastamento dos vizinhos, que temem o contato com suspeitos de subversão, o inconformismo que debilita familiares, o medo e a apreensão da narradora, constantemente seguida por agentes que querem intimidá-la durante as buscas ao corpo

do marido, todas situações que evidenciam a perversidade da opressão que desumaniza.

A violência estrutural se materializa no discurso oficial, que beneficia Henrique com a Lei da Anistia e argumenta que desaparecidos políticos “devem ter arrumado outra família no exterior e preferiram não voltar” (BISCHAIM, 2010, p. 115). Vinte anos depois, por decreto, essa violência se perpetua com o reconhecimento da morte dos desaparecidos pelo governo e com o pagamento de indenização para as famílias, a respeito da qual Ritinha reflete: “Dinheiro nenhum vai curar a alma doente da velha que passa o dia andando pela casa, revelando um a um os seus pensamentos. Quem vai curar a dor que dentro dela quebrou o elo entre presente e passado e de nós duas roubou o futuro?” (BISCHAIM, 2010, p. 116).

Esse trecho, ao mesmo tempo em que apresenta o desfecho da obra, em que se percebe a força da ligação entre Iara e Ritinha, projeta reflexões a respeito da realidade. Quantas Rosas, Jacis, Iaras, Ritinhas e Henriques continuam a ter a voz cerceada pela jamais extinta ditadura? Como denunciar os crimes praticados pelo Estado contra as populações periféricas? De que forma é possível resistir? Que armas empregar nessa resistência?

Uma resposta a essas questões é a demonstração de que, apesar da degradação dos espaços, a periferia é lugar de afetividade, onde pessoas sobrevivem à precariedade e buscam uma forma de defender a própria identidade. Nesse sentido, a literatura pode se configurar como um mecanismo de expressão dos socialmente excluídos, o que demonstra a importância de se

valorizar a literatura marginalizada, que, mesmo compondo a literatura brasileira por utilizar as mesmas formas de expressão e a mesma língua, é excluída por não atender a um projeto hegemônico. Assim, ao retratar os mecanismos que apagam da arte e da própria civilização uma parcela significativa da população brasileira, a literatura questiona e altera a trajetória dominante da historiografia literária canônica e, também, dá voz às classes subalternas, constituindo, dessa maneira, uma literatura de resistência.

|| REFERÊNCIAS

BISCHAIN, S. R. *Nem tudo é silêncio*. São Paulo: Coletivo Cultural Poesia na Brasa, 2010.

BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

DALCASTAGNÊ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora da UERJ, Horizonte, 2012.

KLINGER, D. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MIGUEL, L. F. Violência e política. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 88, p. 29-44, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v30n88/0102-6909-rbcsoc-30-88-0029.pdf>. Acesso em: 21 maio 2017.

PENTEADO, G. A *Árvore* Carolina Maria de Jesus: uma literatura vista de longe. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 49, p. 19-32, set./dez. 2016. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/19897/14106>. Acesso em: 18 jul. 2017.

SCOTT, J. Exploração normal, resistência normal. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 5, p. 217-243, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n5/a09n5.pdf>. Acesso em: 21 maio 2017.

|| **CIDADE DE DEUS Z: APOCALIPSE ZUMBI E CRÍTICA SOCIAL**

Waldson Gomes de Souza

No livro *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture* (2013), Ytasha L. Womack demonstra como os parâmetros de raça podem influenciar na escrita criativa ao citar uma aluna sua que queria escrever ficção histórica com personagens negras, mas não conseguia escapar da sombra da escravidão e do colonialismo em qualquer época do passado que imaginava. Essa aluna não conseguia imaginar final feliz para pessoas negras antes de 1960. Por esse motivo, a viagem no tempo, um dos temas mais trabalhados da ficção científica, pode parecer impossível para personagens negras. Não havia possibilidade de circulação nos espaços, ou, melhor dizendo, não havia possibilidade de ser e de existir enquanto humano durante a escravidão. Octavia Butler trabalhou essa tensão em *Kindred* (1979), romance no qual a protagonista Dana vive nos Estados Unidos, durante a década de 1970, e é transportada para o século XIX, no período pré-Guerra Civil. Ela passa a vivenciar a realidade da escravidão tendo como parâmetro seu conhecimento histórico. Um problema que não seria enfrentado por qualquer personagem branca que viajasse para o mesmo período e local.

Em 1994, Mark Dery publicou *Black to the Future*, reunindo entrevistas com os autores Samuel R. Delany, Greg Tate e

Tricia Rose. Na apresentação desse texto, Dery se questiona por que existem poucos autores negros de ficção científica já que o gênero constantemente aborda diferença, preconceito, o contato com o outro e diversos temas que são questões vividas pela população negra. Mark Dery chamou de Afrofuturismo a produção de autores negros de ficção científica, que definiu como “ficção especulativa que trata de temas sobre afro-americanos e aborda preocupações de afro-americanos no contexto da tecnocultura do século XX.” (DERY, 1994, p. 180, tradução minha²⁵). Quando propôs essa definição bastante específica, Dery estava, obviamente, pensando no contexto de produção estadunidense daquele período. E apesar do termo só ter sido criado na década de 1990, produções que datam do início do século XX podem ser consideradas afrofuturistas.

O conceito foi sendo expandido e ganhou definições mais elaboradas, como mostram os estudos de Alondra Nelson (2002) e Womack (2013). Gosto de pensar na ficção especulativa²⁶ de autoria negra com protagonismo negro e perspectivas não eurocêntricas como premissa básica do Afrofuturismo, seguindo a definição proposta por Womack (2013, p. 9, tradução minha²⁷), que diz:

25 No original: “Speculative fiction that treats african-american themes and addresses african-american concerns in the context of twentieth-century technoculture.”.

26 Termo que engloba fantasia, ficção científica e horror sobrenatural.

27 No original: “Both a artistic aesthetic and a framework for critical theory, Afrofuturism combines elements of Science fiction, historical fiction, speculative fiction, fantasy, Afrocentricity, and magic realism with non-Western beliefs. In some cases, it’s a total reenvisioning of the past and speculation about the future rife with cultural critiques.”.

Tanto uma estética artística quanto uma estrutura para uma teoria crítica, o Afrofuturismo combina elementos da ficção científica, ficção histórica, ficção especulativa, fantasia, afrocentricidade e realismo mágico com crenças não ocidentais. Em alguns casos, é uma reelaboração total do passado e uma especulação sobre o futuro carregada de críticas culturais.

É pertinente encarar o Afrofuturismo como um exercício de produção decolonial já que sua ideia principal é pensar de maneira não ocidental e inverter lógicas estabelecidas. Achille Mbembe (2014) afirma que o discurso eurocêntrico sobre raça é uma ficção a serviço da branquitude, diante disso penso no Afrofuturismo como uma forma de utilizar a própria ficção para se opor a esse discurso dominante. Obras afrofuturistas podem colocar pessoas negras protagonizando suas próprias histórias com representações que divergem das mostradas majoritariamente. Também podem criticar a violência e os problemas do presente, e projetar futuros melhores mesmo quando parecem utópicos.

Não por acaso o Afrofuturismo toca em questões específicas relacionadas ao colonialismo. Uma delas é a noção de que o colonialismo em si foi uma invasão alienígena - o que faz muito sentido. Pessoas negras foram abduzidas por estranhos e levadas em navios enormes para uma terra distante e desconhecida para serem subjugadas, escravizadas, expostas em jaulas, submetidas a diversos outros tipos de violência. Com o tempo, tornaram-se elas próprias estranhas em relação ao seu país, seu passado, sua língua, sua cultura, sua ancestralidade. Em um verdadeiro processo de extração de humanidade que resultou em um não

pertencimento à África e em uma não aquisição de direitos no Novo Mundo (TOCQUEVILLE, 1981 apud MBEMBE, 2014).

Seguindo essa lógica que aproxima racismo e temas da ficção especulativa, também podemos dizer que pessoas negras hoje se encontram em um contexto pós-apocalíptico em relação aos antepassados africanos. O colonialismo foi um apocalipse. E hoje, racismo, genocídio, violência, desemprego, desigualdade econômica etc. são fatores que deixam o mundo inóspito para pessoas negras, criando uma verdadeira distopia. Por esse motivo, Womack (2013) apresenta o trabalho de Adrienne Maree Brown, uma ativista que, inspirada pelos livros da série *Parable*, de Octavia Butler, decidiu ensinar estratégias básicas de sobrevivência para pessoas que vivem em comunidades onde os recursos são escassos. Incluindo a habilidade de plantio, primeiros socorros, serviço de parteira e manutenção de um bom relacionamento com os vizinhos.

Trazendo essas questões para o contexto brasileiro, *Cidade de Deus Z* (2015), de Julio Peçly, utiliza a ficção especulativa para abordar um problema que diz respeito à população negra e pobre. É um romance sobre zumbis ambientado na Cidade de Deus, mas também é uma crítica social com foco nas condições em que os usuários de *crack* se encontram e no tratamento que recebem por parte do governo. O elemento que constitui a obra é sobrenatural, mas o problema é real e urgente.

A cultura popular moldou a nossa noção de zumbis com parâmetros que se afastaram do conceito original surgido da cultura de escravizados haitianos. A partir do século XX, as

representações dos mortos-vivos se aproximaram mais da ficção científica com explicações pautadas em vírus, epidemias, testes em laboratórios, acidentes biológicos, radiação. Caracterizando uma ameaça constante, tanto pelo risco físico do contágio quanto pelos danos causados nas estruturas sociais já estabelecidas. Produções com essas narrativas abordam temas mais amplos como infestações resultando em destruição global, e também assumem aspectos mais individuais e emocionais ao focar em dramas de pessoas comuns em situações adversas. Em resumo, sociedades desmoronando e questionamentos sobre o que é ser humano.

Mathias Clasen, em *The anatomy of the zombie: a biopsychological look at the undead other* (2010), analisa a figura do zumbi e os significados que essa criatura possui em um imaginário coletivo. Para o autor, zumbis violam a lógica da morte como acontecimento irreversível e possuem um comportamento que se aproxima do canibalismo, surgido não por perversidade ou circunstância, mas pelo desejo inconsciente por carne humana (CLASEN, 2010). Essas criaturas também mexem com uma das emoções básicas humanas: o nojo. Tal emoção, mesmo sendo um processo adaptativo, também é socialmente construída, ou seja, somos ensinados a ter nojo de certas substâncias e determinados grupos de pessoas. Além disso, para Clasen (2010, p. 10, tradução minha²⁸), “o zumbi provavelmente confirma a suspeita moral de que, na verdade, a maioria dos monstros são, ou eram, humanos” uma vez que qualquer pessoa pode

28 No original: “In this analysis, the zombie probably confirms the moral suspicion that most monsters are, or were, actually human.”.

ser transformada em morto-vivo, incluindo você e seus entes queridos.

Cidade de Deus Z destaca-se em relação a outras obras sobre apocalipse zumbi por causa de sua temática principal: o vírus se desenvolve a partir de um lote estragado de *crack*, contaminando e mudando o comportamento dos usuários da droga. O romance se inicia em uma floresta na Colômbia, mostrando uma explosão e um incêndio no laboratório onde a droga estava sendo fabricada. Sem mais explicações para os processos de modificação na substância que causará a infestação, a droga permanece nos escombros do laboratório por alguns anos até ser encontrada por caçadores. Posteriormente esses mais de vinte quilos de *crack* chegam ao Brasil e são apreendidos por policiais que vendem a droga para um traficante na Cidade de Deus.

Uma vez no bairro, a droga começa a ser vendida e a modificar o comportamento dos usuários, tornando-os mais violentos enquanto tentam conseguir mais drogas. O caos se instaura e o resultado é um apocalipse zumbi localizado, dentro dos limites da Cidade de Deus, em um Rio de Janeiro contemporâneo ao nosso.

Essa analogia que transforma pessoas em zumbis por causa do *crack* não está nem um pouco distante da realidade, é uma comparação comumente utilizada quando se pensa nos efeitos da droga em seus usuários. Mas no romance de Peclý essas pessoas se tornam zumbis de verdade. Isso é demonstrado no diálogo entre dois personagens quando a infestação ainda está se espalhando:

- Porra, patrão, tã cheio de zumbi na favela.
- Eu sei, tô ligado, eu não queria esses cracudos aqui na favela. Mas mandaram eu vender crack, não posso fazer nada. [...]
- Não, patrão, você não tá entendendo. São zumbis de verdade, eles estão atacando as pessoas. (PECLY, 2015, p. 38).

O vírus em *Cidade de Deus Z* possui particularidades em relação a outras narrativas sobre zumbis. O contágio não ocorre com as clássicas mordidas, mas apenas pelo consumo das pedras do *crack* estragado. Os infectados não desejam comer carne ou cérebro de humanos, o desejo instintivo e incontrolável é conseguir mais *crack*, seja atacando outras pessoas ou roubando eletrodomésticos com objetivo de vendê-los e comprar mais droga. Esse aspecto em si é um indício de que os zumbis de Peclly ainda mantêm certo nível de consciência, pois eles utilizam objetos como armas improvisadas e invadem as casas para concluir os roubos.

Mas estudos não são feitos para compreender o vírus e descobrir o quanto de humanidade ainda resta nos transformados. Parte do enredo do livro mostra as medidas que o governo adota para lidar com o problema. Logo no início o bairro é sitiado, impossibilitando a entrada e saída dos moradores e impedindo que os zumbis alcancem outras regiões do Rio de Janeiro. O governo aproveita para antecipar a instalação de uma UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) e com isso liquidar todos os zumbis e qualquer outra pessoa que cruze o caminho do Bope. Caminhões de lixo são enviados para recolher os corpos, realizando uma completa limpeza que eliminará todas as provas

de que a infestação aconteceu. Enquanto isso, o romance também mostra um grupo de pessoas tentando sair da favela em meio a uma ameaça dupla: zumbis e extermínio por parte da polícia.

Os estudos de Carl Hart sobre o *crack* e suas consequências foram importantes na análise do romance. O autor desenvolve uma perspectiva que desmitifica ideias cristalizadas sobre o *crack* e defende que a “guerra às drogas”, além de ser um fracasso, perpetua a discriminação racial e mantém a exclusão social e econômica. Um dos pontos principais nos estudos de Hart está na importância de analisar os contextos de utilização das drogas, e não reduzir o comportamento humano com noções de vício e processos químicos (HART, 2014, p. 80). O que nos leva a entender que os problemas hoje relacionados ao *crack*, como altos índices de desemprego, já existiam antes do aumento do uso da droga, pois são reflexos do racismo institucionalizado e da pobreza (HART, 2014, p. 26).

O senso comum acreditou na narrativa criada sobre o *crack* ser uma droga altamente perigosa a ponto de apenas uma dose ser suficiente para deixar a pessoa viciada, mas desconhece que *crack* e cocaína em pó são a mesma droga. A grande questão é que

[...] o crack foi absorto em uma narrativa de raça e patologia. Enquanto a cocaína em pó chegou a ser considerada um símbolo de luxo e associada aos brancos, o crack foi retratado como causador de efeitos exclusivamente viciantes, imprevisíveis e mortais e foi, essencialmente, associado aos negros. (HART, 2015, p. 2).

Majoritariamente quem vive no contexto pós-apocalíptico das favelas brasileiras é a população negra, por isso é mais que pertinente considerar questões raciais ao analisar *Cidade de Deus Z*. A analogia já presente em nossa realidade ganha sentido literal na obra, usuários de *crack* se tornam zumbis de verdade que obedecem ao impulso de conseguir mais droga. A infestação funciona como justificativa para o governo lidar com o problema de forma extremamente violenta, sem sequer tentar estudar o vírus para saber como ele funciona e age nos infectados. Assim Peçoly utiliza a ficção especulativa para abordar um problema social, criticando o tratamento que os usuários de *crack* recebem do governo e da polícia, mostrando que essas pessoas não precisam se transformar em zumbis para serem consideradas menos humanas.

|| REFERÊNCIAS

BUTLER, O. E. *Kindred*: Laços de sangue. Tradução Carolina Caires Coelho. São Paulo: Editora Morro Branco, 2017.

CLASEN, M. The anatomy of the zombie: a bio-psychological look at the undead other. *Otherness: Essays & Studies* 1.1, v. 1, n. 1, 2010.

DERY, M. Black to the Future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: DERY, M. (ed.). *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham, NC: Duke University Press, 1994. p. 179-222.

HART, C. Slogans vazios, problemas reais. *Revista internacional de direitos humanos*, v. 12, n. 21, 2015.

HART, C. *Um preço muito alto: a jornada de um neurocientista que desafia nossa visão sobre as drogas*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

NELSON, A. Introduction. *Social Text* 71, v. 20, n. 2, p. 1-15, 2002.

PECLY, J. *Cidade de Deus Z*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2015.

WOMACK, Y. L. *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.



ESCRITAS

|| A LITERATURA COMO UM ESPAÇO CONTESTADO E O PADÊ EDITORIAL

Sophia Beal²⁹

|| INTRODUÇÃO

Em 2015, Bárbara Esmeria e Tatiana Nascimento (que grafam seu nome em minúsculas) fundaram a padê editorial (também grafada em minúsculas) no Distrito Federal (DF). A padê iniciou uma onda de lançamentos de poetas jovens, mulheres e negras. Aqueles livros mudaram a demografia, a estética e os temas da cena literária da capital brasileira. A maioria dessas poetas – que estão, em sua maioria, entre seus vinte e trinta anos – também se identificam como LGBTQ+, pobres e da periferia geográfica, e suas identidades interseccionais não hegemônicas são centrais em suas obras. Por meio de sua poesia e de suas práticas de publicação, essas escritoras proclamam o direito criativo das mulheres negras à cidade. Sua publicação daquilo que chamo de *livros insurgentes* reivindica o direito à existência dos grupos subalternos na esfera literária. Muitos de seus poemas lamentam as experiências de hostilidade experimentadas

²⁹ Trechos do artigo aparecem em inglês no capítulo “Black Contemporary Brasília Poets’ Insurgent Books” do livro *The Art of Brasília: 2000-2019* (Palgrave, 2020).

Fal Azevedo traduziu o artigo. Dois prêmios concedidos pela University of Minnesota deram apoio a este projeto: o College of Liberal Arts Talle Faculty Research Award e o Imagine Fund Annual Award.

por negras e outros grupos subalternos nos espaços públicos, especialmente do transporte público. As poetas repetidamente retornam à ocupação física e simbólica do espaço como um ato de resistência à ordem simbólica hegemônica. Esse ensaio analisa as seguintes autoras e publicações: *Periférica* de Kika Sena (2017), *Sangue* de Nanda Fer Pimenta (2018), *escura.noite* de Katiana Souto (2018) e *lundu*, (o título contém uma vírgula, 2016) e *mil994* (2018) de tatiana nascimento.

As poetas aqui consideradas são adeptas do emprego de modos alternativos e contemporâneos de divulgar sua poesia. Elas participam ou organizam lançamentos e saraus, além de disponibilizarem seus poemas *on-line*, em vídeo, áudio e texto. Mas todas elas também escolheram publicar livros. Apesar de toda a digitalização e das mídias cruzadas do século XXI, o livro – o objeto físico encadernado feito de tinta sobre papel – ainda representa um desejo do poeta, um símbolo de legitimidade. O leitor pode tocar o livro. A livraria pode expô-lo na vitrine. O poeta pode dá-lo de presente. O consumidor pode comprá-lo. O concurso de poesia pode revisá-lo. É com a publicação de um livro que o poeta se transforma, aos olhos do público, de um amador em um escritor profissional.

Entretanto, para poetas subalternas, as barreiras para se tornar a autora de um livro são maiores do que para escritores de grupos hegemônicos. O influente livro de Regina Dalcastagnê, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, publicado em 2012, demonstrou quantitativamente a homogeneidade da elite do mundo editorial brasileiro.

Junto com um grupo de pós-graduandos da Universidade de Brasília, Dalcastagnê examinou os autores e personagens de 165 romances publicados entre 1990 e 2004 pelas três maiores editoras brasileiras (Companhia das Letras, Record e Rocco). O estudo demonstrou que 93,9% dos autores eram brancos; 81% das personagens principais eram heterossexuais; mais de 70% dos autores e personagens principais eram homens; e 78,8% dos autores tinham diploma universitário (DALCASTAGNÊ, 2012). Em uma versão atualizada da pesquisa - cobrindo romances publicados entre 1965 e 2014 - Dalcastagnê descobriu que, para os romances publicados entre 2005 e 2014, a predominância de autores brancos subia para 97,5%, e os homens escreveram 70,6% dos romances publicados naquele período (MACIEL, 2019). Os estudos quantitativos de Dalcastagnê confirmam numericamente que a indústria editorial é dominada por homens brancos, e seu conteúdo se concentra no mesmo grupo. Além disso, aqueles autores (do estudo sobre os romances publicados entre 1990 e 2004) tendem a ser originários do Rio de Janeiro (36,4%), de São Paulo (13,3%), do Rio Grande do Sul (12,7%) e de Minas Gerais (10,9%) (DALCASTAGNÊ, 2012). Como as autoras abordadas aqui moram em Brasília, pertencem a um ou mais grupos não hegemônicos, e escrevem poesia (que vende menos que a prosa), elas encontram inúmeros obstáculos para terem sua obra publicada.

Nesse ambiente exclusivo, editoras alternativas do DF adquirem uma importância política, ao insistir no direito de escritoras de grupos minoritários de existir dentro da esfera literária. No DF, editoras alternativas estão surgindo para

publicar o trabalho de grupos marginalizados específicos, ou para buscar a democratização da literatura, editoras como a padê editorial, a Avá, a Maria Cobogô (que se concentra em mulheres escritoras do DF) e a Abadia Catadora (voltada para escritoras pobres da periferia do DF). Co-fundadora da padê, Nascimento escreveu que “essas editoras alternativas estão sinalizando que o mercado editorial é fechado, heteronormativo e cria expectativas sobre o tipo de texto que temos de escrever. Então elas surgem como alternativa a esse padrão imposto” (Nascimento, apud BRITO, 2019, p. 24). Assim, autoras do DF jovens, negras e não hegemônicas também de outras formas, contornam os guardiões do mérito literário criando suas próprias editoras.

A autoras negras e/ou de alguma outra forma marginalizadas têm sido historicamente negadas oportunidades de publicação nas maiores editoras nacionais (isso sem nem mencionar a ausência de oportunidades de aprender a ler e escrever). Nesse contexto, a criação de livros através de esforços colaborativos em microeditoras é uma ferramenta que permite a elas serem vistas como autoras “legítimas”. As autoras e as microeditoras encontram soluções originais para diminuir os custos de produção, de modo a tornar a publicação uma realidade para autoras de baixa renda (BRITO, 2019, p. 24). A encadernação dos livros da padê é costurada a mão pelas poetisas. As autoras desses livros se candidatam a subvenções para cobrir os custos de publicação, dobram as folhas para criar as páginas dos livros e preparam as capas. As capas podem ser feitas de tecido ou papelão, as tiragens são de centenas de exemplares,

e as costuras dos livros são visíveis. O caráter artesanal desses livros é promovido por suas editoras, mas eles ainda assim possuem ISBN, uma marca que legitima o texto como globalmente registrado e localizável. Tais livros são parte de uma tendência contemporânea maior que inclui libretos de cordel, livros artesanais e livros autopublicados, produzidos por jovens autores brasileiros oriundos de grupos minoritários, muitas vezes autores que experimentaram e escrevem sobre a discriminação. Esse fenômeno reflete um desejo de penetração na esfera literária, enquanto a indústria editorial tradicional tem sido lenta em acolher autoras negras e de outros grupos subalternos.

Tanto em termos do trabalho que exigem quanto em termos dos resultados que catalisam, os livros analisados neste ensaio são semelhantes ao processo de construção de moradias que o antropólogo James Holston chamou de *autoconstrução*: a construção de sua própria casa pedaço por pedaço nas periferias urbanas. Ele argumenta que, desde os anos 1970, a *autoconstrução* vem subvertendo a desigualdade promovida pelos sistemas legal e político brasileiros. Ela transformou aquilo que, em 1940, era terra desocupada em “periferias densamente habitadas, socialmente organizadas e urbanizadas” que, desde 1990, vem criando “um novo tipo de espaço político e simbólico na geografia nacional do país” (HOLSTON, 2013, p. 30, 34). Holston postula que “ao construir as periferias urbanas, os trabalhadores de São Paulo se tornaram proprietários de imóveis, fiscais e consumidores modernos. Através do desenvolvimento dessas identidades sem precedentes, passaram a se ver como

cidadãos-contribuidores, dotados de direitos enquanto partes interessadas da cidade” (HOLSTON, 2013, p. 49). Da mesma forma, ao publicar livros, essas autoras contra hegemônicas do DF assumem a identidade sem precedentes de escritoras, uma identidade antes reservada a homens brancos da classe média. O curto poema de nascimento chamado “sem pã”, em *lundu*,, captura essa ideia. Lido em voz alta, soaria como o truísmo “sem paixão não tem poesia”. Entretanto, ela constrói esses sons usando outras palavras: *pã, chã, cia e pô*:

sem pã
i chã num
tem pô
& cia (nascimento, 2016, p. 112).

Assim, o poema evoca o trabalho coletivo (criativo e manual) necessário para produzir livros de poesia capazes de transformar o panorama literário³⁰.

Eu uso o termo *livros insurgentes* para me referir a essas coletâneas de poesia do DF, porque elas funcionam na esfera da literatura brasileira muito como a noção de Holston de cidadania insurgente funciona na esfera da política e do direito brasileiros. Para Holston, um fator significativo para se entender a desigualdade no Brasil é o reconhecimento de que

30 Ao analisar um poema da poeta negra e lésbica Laila Oliveira, nascimento defende uma poesia que insiste em ser imaginativa (e não apenas orientada para a justiça social) e pondera sobre a imagem do pô: “poesia preta lgbtq num tem que ser só sobre pow pow pow / tiros / bomba y porrada. pode ser sobre pô - de estrelas, pra fazer nosso futuro. poeira - vermelha, aqui do cerrado sideral” (nascimento, 2018a, p. 20).

a lei e a política brasileiras sempre funcionaram de formas que protegem cidadãos privilegiados e discriminam contra cidadãos desprivilegiados, uma divisão que ele chama de *cidadania diferenciada*. Holston (2013, p. 51) descreve “o farto uso no Brasil de estratégias da lei para legitimar apropriações ilícitas de terras”. Através das lentes das insuficiências legais e políticas dos “privilégios legalizados e desigualdades legitimadas” (tal como a cela de prisão privativa garantida para aqueles com diploma universitário), ele explica as desigualdades inerentes ao sistema (HOLSTON, 2013). Cidadania insurgente é uma maneira pela qual muitos desprivilegiados brasileiros se empoderaram, usando os mesmos meios que foram usados para privá-los de seus direitos:

[...] no desenvolvimento das periferias autoconstruídas, os mesmos lugares históricos da diferenciação – os direitos políticos, o acesso à terra, a ilegalidade, o servilismo – alimentaram a irrupção de uma cidadania insurgente que desestabiliza os privilegiados. Embora continuem a sustentar o regime de cidadania diferenciada, esses elementos representam também as condições de sua subversão, na medida em que os pobres urbanos garantiram seu direito à cidade, adquirindo direitos políticos, tornando-se donos de imóveis, usando a lei a seu favor, criando novas esferas públicas de participação e se transformando em consumidores modernos. (HOLSTON, 2013, p. 34).

Para autores marginalizados, ter seus próprios livros é como ter sua própria casa. Um livro representa uma subversão tangível de um sistema de exclusão. Ter um livro dá acesso a

uma comunidade literária tanto na prática (as poetisas têm um livro para enviar para um prêmio literário, e assim por diante) quanto simbolicamente (as poetisas ganham capital social). Nesses casos, “o meio é a mensagem”, mas não da forma como a frase foi originalmente cunhada por Marshall McLuhan (1994), para entender como as novas tecnologias mudavam a escala e o ritmo, mas em um sentido diferente. A proliferação de livros de poetisas negras e/ou não hegemônicas do DF é tão significativa quanto o conteúdo dos poemas, assinalando a recusa dessas poetisas em permanecerem excluídas do precioso meio da esfera literária. Entretanto, para apreciar as nuances dessa resistência, uma leitura atenta de poemas individuais também é necessária.

|| **PERIFÉRICA, DE KIKA SENA (2017)**

Sociólogos e geógrafos apontam que o racismo, o elitismo, o sexismo e o cissexismo podem criar obstáculos ao movimento de grupos minoritários pelo espaço público urbano, sem medo ou sem serem assediados (CRESSWELL, 1996; DUNCKEL GRAGLIA, 2015; LUBITOW *et al.*, 2017; VALENTINE, 1996). A estreia de Sena em 2017, com a coletânea de poemas *Periférica*, impregna aquela realidade com uma emoção visceral e uma estética intrigante. Escrevendo enquanto uma poeta negra transgênero de baixa renda e moradora da periferia, Sena (2017, p. 10) lamenta a violência e a hostilidade que aqueles que compartilham sua identidade experimentam em espaços públicos orientados para o “macho rico branco e cristão”. Por exemplo, seu poema “já soubesse da de hoje?” contém as linhas:

quando digo que meu corpo é centro
de murros e tiros e facadas
não minto
.....
este mesmo Centro
que ao mesmo tempo
me puxa e empurra pra fora dele
.....
...este Centro
sô quer me matar
e esconder meu corpo (SENA, 2017, p. 73)

O poema joga com os significados de *centro*, considerando os perigos e a necessidade de mulheres negras transgênero da periferia em serem o centro de atenção em centros proeminentes de poder. O poema utiliza *Centro* em maiúscula para se referir ao centro físico da cidade, e *centro* em minúscula para designar o corpo marcado da mulher, alvo de violência física, violência policial e distorções na mídia. A voz do poema observa a tensão entre a necessidade de ocupar, pública e simbolicamente, os lugares centrais da cidade, e o perigo físico que isso implica.

Seus poemas “abrigão” e “excêntrica?” apresentam o sujeito poético como uma sereia, que desafia os rótulos estigmatizantes e as normas sociais que ditam quem pode ocupar o espaço público. O poema “abrigão” é o primeiro do livro, servindo de prefácio poético antes da introdução. Ele começa autobiográfico, descrevendo a necessidade de Sena (2017) de clamar por justiça por toda a sua vida, desde quando era uma criança e testemunhava sua mãe sofrer abusos físicos e ameaças vindos de

homens, que a acusavam de ser “puta” e “macumbeira”. O poema conclama vários grupos marginalizados (negros, transgêneros, mulheres, pobres e pessoas das periferias geográficas, bem como os praticantes das religiões afro-brasileiras) a se fazerem destemidamente visíveis e ouvidos no espaço público, e conclui:

a cada preto gritando seus versos,

a cada periférica se mostrando maravilhosa na rodoviária e onde mais ela quiser,

a cada beijo viado bem dado em praça pública,

em parque público
na feira
no supermercado...

e simbora vivendo

que a maré não tá só pra peixe não,
tá pra sereia também.

e ainda tem mais! (Sena, 2017, p. 10-11).

O triunfante verso final denota a presença de mais sereias: lindos seres não conformistas que estão se fazendo visíveis nos espaços públicos. Esse verso também sugere que a voz poética tem mais a dizer; a mensagem empoderada do poema inicial é só

o começo. Ao analisar este poema, nascimento interpreta a última linha como uma referência ao desejo de Sena de não apenas denunciar a violência hegemônica normalizada, mas também de ser livre para usar sua imaginação: “na obra periférica kika também esboça, em vários poemas, esse movimento segundo [além do *frame* da denúncia] tão importante pra mim: escrita preta lgbt como direito ao devaneio. libertação do dever de denunciar” (nascimento, 2018a, p. 15). Por meio dessa imagem da sereia, o devaneio toma forma, libertando a poeta para usar uma linguagem ambígua, imaginativa e multivalente, em vez de simplesmente escrever denúncias claras e literais.

O sujeito negro, transgênero, periférico, apresentado como uma sereia, convoca associações relacionadas à aparência, ao poder, ao desejo, à voz e ao inclassificável. A imagem – particularmente quando posta no DF – uma cidade sem rios ou costa – conjura a sensação desconcertante de ser hipervisível, como o Outro no espaço público. Ela também evoca a beleza e voz irresistível da *iara* do folclore brasileiro, uma sereia fluvial, meio mulher indígena, meio peixe. Como suas contrapartidas na mitologia grega (as sereias) e em mitologias de vários continentes, sua voz encantadora seduz as vítimas masculinas. A metáfora da sereia é também uma referência a Iemanjá, celebrando as tradições afro-brasileiras.

A imagem da sereia não conformista no centro da cidade permanece por toda a coletânea, incluindo o poema “excêntrica?”, que contém as seguintes linhas:

é bicha
preta
mulher:
periférica gritando seus versos no
centro

excêntrica?
de jeito nenhum.
supremamente sereia. (SENA, 2017, p. 38).

Os poemas de Sena – com imagens de sereias gritando sua poesia e ocupando espaços públicos proeminentes – condensam o direito dos grupos não hegemônicos de existirem nos espaços públicos da cidade e de serem parte na esfera pública (as vozes que são ouvidas e as opiniões que são valorizadas), bem como o direito à expressão criativa irrestrita.

O poema “excêntrica?” considera a experiência interseccional de ser tornada outra enquanto uma mulher de baixa renda negra, transgênero, geograficamente periférica. Todos esses termos podem ser usados pejorativamente, para desconsiderar o sujeito poético como excêntrico (e, portanto, indesejável), mas ela desafia essas classificações inventando um adjetivo (*sereia*) para se descrever. Se retratando como “supremamente sereia”, ela, possuindo uma beleza misteriosa e autoridade, desafia a classificação. O poema joga com o duplo significado de excêntrica – que também se refere a algo distante do centro ou que se desvia de um sistema concêntrico – assinalando

como as normas sociais hegemônicas tentam mantê-la longe do centro (torná-la excêntrica), mas também como ela resiste através de sua voz pública.

O papel de *Periférica* como um livro insurgente se intensifica quando levamos em conta a escassez de livros escritos por pessoas negras, transgênero e da periferia no Brasil. A escritora Amara Moira, na introdução de *Periférica*, recorda que o primeiro livro de um brasileiro transgênero foi publicado em 1982 (*A queda para o alto*, autobiografia de Anderson Herzer), e que nos anos subsequentes (1982 a 2017) só foram publicados cerca de vinte livros de escritores transgênero brasileiros, quase todos a partir de 2014 (MOIRA, 2017). Destacando a escassez de livros de transgêneros, principalmente negros e de baixa renda, Moira indica que Sena – junto com o poeta paulista Preto Téo, a artista multimídia do DF, Rosa Luz e a cantora paulista Linn da Quebrada – como “outras tantas vozes trans pretas periféricas surgindo, insurgentes, veio pra dar um basta nessas estatísticas” (MOIRA, 2017, p. 13). Ao publicar seu livro, Sena tanto combate a discriminação que se estende nacional e internacionalmente quanto reivindica seu direito criativo à sua própria cidade, Brasília.

|| **SANGUE, DE NANDA FER PIMENTA (2018)**

Um dos símbolos dominantes de Brasília desde sua construção foi o carro. Movendo-se velozmente pelas largas vias expressas que cortam a cidade, ele representou a liberdade, a mobilidade, a eficiência e o conforto. Esses livros insurgentes desestabilizam

aquele símbolo dominante, ao considerar como os residentes de baixa renda, negros e não hegemônicos do DF associam o tráfego da capital não à liberdade, mas à hostilidade. O valor e o sentido de um lugar não são intrínsecos, ao contrário, são continuamente criados (LEFEBVRE, 1991; MASSEY, 2005; CRESSWELL, 1996). Ao imaginar símbolos espaciais alternativos em relação ao tráfego do DF, as poetas se inscrevem na cidade como produtoras do espaço simbólico.

Brasília é uma cidade grande e dispersa, na qual longos trajetos no transporte público definem a existência de muitos residentes de baixa renda, que não podem manter um carro. Para muitos habitantes do DF com identidades subalternas, essas viagens são cansativas não apenas por sua duração, mas também pelo modo como outros passageiros interagem com eles. Como afirma Gill Valentine (1996), os espaços públicos – apesar de parecerem democráticos – não estão igualmente abertos para todos. Grupos minoritários vivenciam mais discriminação, vigilância e violência em espaços públicos que os grupos hegemônicos. De acordo com Amy Lubitow *et al.* (2017, p. 38), “ser uma minoria de gênero no transporte público requer um tipo diferente de movimento – uma mobilidade que é informada e moldada pelo cissexismo, bem como por outros sistemas interseccionais de opressão tal como o sexismo, o hetero-sexismo, o racismo, o capacitismo e o classismo”. Como define Holston (2013, p. 38), os cotidianos “encontros com outros anônimos num espaço público [...] exige[m] a negociação de poderes, direitos e vulnerabilidades”. Os poemas de Pimenta, Souto e nascimento revelam os modos como mulheres negras

(e, em certos casos, LGBTQ+, periféricas, de baixa renda) – em um regime de cidadania diferenciada – regularmente vivenciam os locais de transporte público como espaços hostis, nos quais elas precisam lutar por seu direito à cidade.

Os poemas de Pimenta e Souto desmistificam o tratamento hostil recebido por mulheres negras da periferia no sistema de transporte público do DF. Um dos exemplos mais potentes pode ser encontrado no poema número 50 (cada poema é numerado, mas não tem título) de Pimenta, incluído em seu livro de estreia, de 2018, *Sangue*, e lido em saraus pelo menos desde 2015. O poema acontece na Rodoviária, o maciço ponto central do transporte público, no meio de Brasília, que – segundo Lucio Costa (1995) – simboliza a união da metrópole. Em uma entrevista concedida em 1984 na própria Rodoviária, Costa – refletindo sobre sua intenção original, de criar ali um espaço mais luxuoso e cosmopolita – celebra que a Rodoviária tenha sido apropriada por passageiros de baixa renda das periferias: “Ali é a casa deles, é o lugar onde se sentem à vontade... Brasília está funcionando e vai funcionar cada vez mais” (COSTA, 1995, p. 311). Mas o poema de Pimenta, escrito três décadas depois, contradiz essa visão otimista. O eu lírico mulher, negra e periférica luta para contar sua história:

Eu tav ta tava
De de de de descendo
Ã ÃÃ Ã Ã Ãa aa
Escada da rodoviária

A escada da rodoviária
Quando eu não eu não sei
Eu escuto uma voz uma uma
Voz eu não sei
Eu tava
Eu escuto uma voz
Der repente eu escuto uma voz uma
voz
Eu tava
Virou pra mim
Eu não tava entendendo o que tava
acontecendo
Quando olhou pra mim e disse
MACACA
AHAHAHAHAHAHAHA
OU OU OU MACACA
HAHAHAHA
OLHA PRA MIM MACACA
OLHA PRA MIM
ME EMPRESTA UM PEDAÇO DO
SEU CABELO
PRA FAZER BOMBRIL (PIMENTA, 2018, p. 61) .

O poema, tanto no papel quanto nas performances de Pimenta, transmite o desafio da descrição do trauma. Em sua performance, Pimenta alcança esse efeito através de modulações da voz,

alternando entre sussurros e gritos; sentimentos de pânico e medo tão intensos que ela parece estar lutando para respirar; e as mudanças na voz e na linguagem corporal, conforme ela encarna o prazer diabólico do opressor e seu próprio choque (PIMENTA, 2015). Com uma conjugação inusitada do verbo *entender*, os versos “Eu não tava entendo o que tava / acontecendo” expressam a transformação da confusão sobre o motivo do estranho estar falando com ela (“Eu não tava entend...”) em a compreensão do insulto (“entendo o que tava acontecendo”). Ela procura palavras para a agressão verbal, e elas chegam tortas (repetidas, gaguejadas e transformadas em gritos) ou sequer podem ser encontradas, quando ela repete “não sei”.

A aparente tendência autobiográfica nos poemas de Pimenta, Sena e Souto se aproxima - ainda que em poesia ao invés de prosa - do gênero de testemunho e de teorizações sobre a narração de eventos traumáticos. No poema de Pimenta, ela não encontra as palavras para descrever sua dor, nem como dar sentido ao acontecimento, espelhando a tensão do testemunho, entre a necessidade de narrar a lembrança do trauma e a percepção de que a linguagem é insuficiente para fazê-lo (SELIGMANN-SILVA, 2003). Como é comum com vítimas de trauma, a poeta mistura os tempos passado e presente, como se revivendo novamente o trauma (LACAPRA, 2014). Fabricio Flores Fernandes afirma que a violência pode afetar a capacidade de fala da vítima, “impossibilitando a articulação de um discurso coerente sobre a própria experiência vivida”, como expressa Pimenta em sua linguagem fora do padrão (FLORES, 2008). Jaime Ginzburg (2012) compreende que - em relação à

dor e ao sofrimento – o narrador cartesiano tradicional (todo mente, desencarnado, neutro, onisciente e distante) não pode ser mantido. O poema de Pimenta traz aquele argumento ao campo da poesia. Ao penetrar as entranhas da Rodoviária, é como se ela estivesse entrando em seu próprio círculo do inferno. Entretanto, o acontecimento narrado, que ocorre no meio da cidade, não é excepcional. Pimenta, apesar de estar aparentemente se referindo a um evento de sua vida, também fala por um nós coletivo – mulheres negras – como fica claro no poema seguinte da coletânea, o poema número 51:

Estar aqui de pé neste exato momento

É minha afirmação

...

Sou uma mulher NEGRA

Nunca estou tranquila (PIMENTA, 2018, p. 63).

Esses poemas exprimem o peso emocional do trauma às vezes sofrido por mulheres negras ao tentarem se movimentar pelos espaços públicos urbanos.

|| **ESCURA.NOITE, DE KATIANA SOUTO (2018)**

Dois poemas narrativos em *escura.noite* de Souto expressam a dor da discriminação sofrida por mulheres negras nos ônibus do DF. O poema “ela é gorda e eu odeio crente” conta a história de uma mulher de Riacho Fundo, que é tão obesa que tem

dificuldade em atravessar a roleta do ônibus, provocando risadas entre os outros passageiros. O poema termina em uma devastadora combinação do ódio a si mesma da mulher e de seu confinamento espacial: “e ela me disse que se acha tão gorda e tão feia e tão preta / que não consegue mais sair do bairro dela” (SOUTO, 2018, p. 23). As repetições e a simplicidade da linguagem, em linhas que se parecem mais com sentenças de prosa que com versos poéticos, evitam qualquer floreio estilístico que poderia ofuscar a dor expressa nos versos. No poema de Souto “agora você quer pegar meu busão”, as pessoas no ônibus habitual da voz poética são entes conhecidos, refletindo a familiaridade de uma rotina que é abalada por um recém-chegado. O contexto é a greve dos caminhoneiros no Brasil em 2018, que durou dos finais de maio até o início de junho. Durante essa paralisação, foi difícil andar de carro em Brasília por causa do aumento no preço dos combustíveis, a falta de gasolina em postos e as filas longas para abastecer. Como resultado, muitos proprietários de carros na capital usaram o transporte público durante a greve, assim mudando a demografia nos ônibus e no metrô:

pego o busão lotado não consigo nem sentar muitas vezes nem
entrar tenho que esperar o próximo
vejo uma cara nova quem é você?
“aí eu fui abastecer e a fila tava enorme tive que pegar esse
ônibus
cheio de pobre
e gente com cecê”
gente com cecê é o caralho
gente com cecê é gente que trabalha (SOUTO, 2018, p. 25).

O poema retrata um confronto de classes em que alguém de classe tenta se mostrar superior aos outros passageiros no ônibus, utilizando a sua posse de um carro em comparação com o odor corporal dos outros para justificar a hierarquia. Após o insulto, o eu lírico transita imediatamente para a expressão de sua fúria contra a dignidade daquelas pessoas de baixa renda que usam o ônibus, que trabalham e estudam simultaneamente e que têm pouco tempo livre. A voz poética reconfigura o cheiro de suor não como um motivo de vergonha, mas como o resultado de trabalho duro. Como o poema de Pimenta, esse usa a estetização e o compartilhamento de exemplos de opressão no espaço público como um passo na direção de repará-los.

|| **LUNDU, (2016) E MIL994 (2018), DE TATIANA NASCIMENTO**

Enquanto as ocorrências de hostilidades no transporte público mencionadas acima envolvem assédio verbal, os poemas de nascimento abordam a hostilidade do *layout* urbano do DF, que obriga os moradores da periferia a gastarem uma parte significativa de seus dias viajando em um transporte público inadequado. Em “transe(to),” da coletânea de 2018 *mil994*, nascimento modifica a palavra do título para fazer *transe* surgir em *trânsito*, reconhecendo a turbulência dos longos trajetos urbanos. A afinidade auditiva entre as palavras *paisagem* e *passagem* evidencia a imagem de alguém que passa tanto tempo no transporte público que se acaba integrado ou integrada à paisagem urbana:

morar
na paisagem
é coisa de quem
come relento y vive

de

passagem (nascimento, 2018b, p. 34).

Apesar de, nos poemas pastorais e nos poemas naturalistas do século dezanove, o orvalho representar o novo e o puro, a imagem de *comer* orvalho (relento) evoca a escassez e sublinha a integração desumanizante da pessoa à paisagem. Mas, ao contrário dos poemas anteriores, nos quais o tom de denúncia é inequívoco, os poemas de nascimento tendem a ser mais abertos. Seus jogos de palavra característicos e sua sutileza permitem múltiplos significados. O poema também reflete a vida na estrada, livre de amarras a qualquer lugar em particular.

Apesar de também ambíguo, “manhã” – da coletânea de nascimento *lundu*, – é explicitamente localizado no DF. Uma mulher passeia seus cães por entre os postes de luz, em uma parte da cidade suja e coberta de mato. A sensação da cidade inóspita contrasta com as imagens repetidas de Oyá (ou Iansã), o orixá do vento que – por seu relacionamento sexual com a orixá feminina Oxum – abre a possibilidade de se pensar a dissidência sexual na diáspora através de uma herança cultural africana comum (nascimento, 2018a, p. 9). No poema essa imagem também está associada ao movimento, à natureza, à

nutrição, às emoções tempestuosas e à liberdade. Um abraço dela vale mais, reconta o poema, que milhares de passagens de ônibus para qualquer

ponto fudido rasgado roto torto dessa cidade quebrada
com ou sem integração do sistema de imobilização
urbana (nascimento, 2016, p. 61).

Tanto a sucessão de adjetivos negativos quanto o jogo de palavras debilitam a imagem do DF como uma cidade de carros, de um trânsito racional, com acesso eficiente entre dois pontos. O termo “integração” alude à integração das linhas de ônibus e metrô e à integração tarifária oferecida pelo Transporte Urbano do Distrito Federal, que permite transbordos entre um ou mais tipos de transporte em uma viagem integrada, com uma tarifa descontada de, no máximo, 5 reais. Porém, no poema, essa integração é reescrita como um sistema de *imobilização*. O poema joga com os múltiplos significados de *ponto*: ponto de ônibus, um lugar, o fim e uma canção entoada na umbanda e no candomblé, expressando a relação da mulher com a cidade:

ponto de estrangulamento...
ponto de enamoramento...
ponto de entorpecimento...
ponto fudido (nascimento, 2016, p. 60-61).

Esse ponto se torna um lugar de violência, de desejo físico, de espera e fracasso. As repetições e as emoções irrefreáveis do poema dão a esse lugar a aparência de um delírio, provocado

pelos fracassos da cidade. Um dos fracassos mais pronunciados, expresso no poema, é a segregação espacial dos residentes de baixa renda e não brancos para as periferias do DF, e a alienação dos residentes sexualmente dissidentes, que obstrui sua mobilidade espacial e social.

Os poemas desses livros desmistificam os modos como os locais de transporte público do DF são espaços hostis para as minorias do DF. Lubitow *et al.* (2017, p. 1399), ao escrever sobre o transporte público, argumentam que “o acesso diferenciado ao poder e a recursos pode gerar potenciais diferentes de movimento e mobilidade, onde os grupos marginalizados podem vivenciar formas de ‘imobilidade’ (Hannam, Sheller e Urry 2006; Kaufmann 2002)”. Esses poemas acrescentam emoção a esse argumento, refletindo a imobilidade tanto como o sentimento de se sentir indesejável no transporte público quanto como o desconforto de passar horas preso ali. Cada poeta considera como as identidades interseccionais influenciam a mobilidade dentro do transporte público do DF.

||| **CORPOS NÃO HEGEMÔNICOS COMO TERRITÓRIOS CONTESTADOS**

Com suas práticas editoriais, essas poetisas contornam as principais editoras (os tradicionais guardiões hegemônicos do mérito artístico) para combater a discriminação enfrentada por grupos minoritários na esfera literária. Com seus poemas, essas poetisas confrontam a discriminação que grupos marginalizados

vivenciam no espaço público, particularmente nos espaços do transporte público, trabalhando criativamente questões ligadas à ocupação física e simbólica do espaço. Para concluir, quero abordar uma implicação espacial restante desses poemas: o conceito do corpo não hegemônico como um lugar, uma imagem recorrente no trabalho dessas poetas.

Para grupos minoritários, cujos corpos estão marcados como o outro, o corpo – vulnerável à discriminação por sua mera aparência – torna-se “um microcosmo afetivo para todas as outras espacialidades” (SOJA, 1996, p. 112). A teórica feminista chicana Cherrie Moraga, falando das formas como o colonizador europeu explorou e expropriou tanto as terras quanto os corpos dos colonizados, argumenta que “os corpos das mulheres, e os corpos daqueles homens e mulheres que transgridem seus papéis de gênero, têm sido historicamente considerados territórios a serem conquistados” (MORAGA, 1993, p. 150). Para Moraga (1993, p. 173), “a terra continua sendo o terreno comum para todas as ações radicais [...] Para mulheres, lésbicas e gays, a terra é aquela massa física chamada nossos corpos”. Nos poemas de muitas dessas autoras, lugar e corpo se fundem em um meio para falar sobre sofrimento. Souto (2018, p. 34) escreve, em seu poema “desabafo sem nome”: “não tenho território meu território é meu próprio corpo e não o seu”. O poema fala da confusão colonial entre mulher e terra: ambas estão sujeitas à dominação por grupos poderosos. Souto também conjura a imagem da cidadania diferencial, na qual a classe dominante nega à classe trabalhadora o acesso à propriedade da terra (e a outros privilégios), para assegurar sua dominação. Além

disso, a linha expressa como - de forma muito similar a como os colonizadores europeus julgavam, nomeavam e controlavam os espaços geográficos - os grupos hegemônicos continuam a julgar, nomear e controlar os corpos não hegemônicos. Em “plumas”, de *mil994*, nascimento (2018b, p. 40) escreve: “(o desconforto é um lugar, / também, ex- / passo)”. Ao reconfigurar a palavra *espaço* como o homofônico *ex-passo*, o poema - usando *ex* para denotar a exclusão - captura as formas pelas quais uma pessoa pode se sentir excluída de certos lugares.

A imagem provocativa do desconforto como um *lugar* ilustra como o corpo subalterno pode ser julgado, objetificado e “colocado em seu lugar”. Para Bourdieu (2010, p. 204), quando outras pessoas reagem ao corpo de alguém com ódio, por aquele corpo se desviar de um ideal, a pessoa sendo observada tem maior “probabilidade de vivenciar seu corpo com inquietação, embaraço, timidez”. Esses livros insurgentes procuram reverter essas experiências de inquietação exaltando a beleza dos grupos negros e/ou não hegemônicos, e seu direito de ocupar a cidade, emitir suas opiniões, de se fazerem visíveis nos espaços dos quais eles têm sido historicamente excluídos. Esses espaços incluem tanto os espaços públicos do DF quanto, simbolicamente, as esferas literárias do DF e do país. Ter seus próprios livros é um passo significativo na afirmação dessas poetas de seu direito à cidade.

|| REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Tradução Richard Nice. Londres: Routledge, 2010.

BRITO, A. Referências inspiradoras. *Correio Braziliense*, 17 de mar., p. 24, 2019.

COSTA, L. Plataforma Rodoviária. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, p. 311, 1995. Entrevista.

CRESSWELL, T. *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*. Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos: University of Minnesota Press, 1996.

DALCASTAGNÊ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo/Rio de Janeiro: Editora Horizonte /Editora da UERJ, 2012.

DUNCKEL GRAGLIA, A. Finding mobility: women negotiating fear and violence in Mexico City's public transit system. *Gender, Place, & Culture*, Oak Bay, British Columbia, Canadá, v. 23, n. 5, p. 624-640, 2015.

FLORES FERNANDES, F. Sobre a escritura da dor. In: FLORES FERNANDES, F. *Literatura e Autoritarismo*. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie/sumario.php>. Acesso em: 30 abr. 2018.

GINZBURG, J. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.

HANNAM, K.; SELLER, M.; URRY, J. Mobilities, Immobilities and Moorings. *Mobilities*, Lancaster, Lancashire, v. 1, n. 1, p. 1-22, 2006. Disponível em: www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17450100500489189. Acesso em: 30 abr. 2018.

HOLSTON, J. *Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil*. Tradução Claudio Carina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KAUFMANN, V. *Re-thinking Mobility: Contemporary Sociology*. Londres: Routledge, 2012.

LACAPRA, D. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, Maryland, Estados Unidos: Johns Hopkins University Press, 2014.

LEFEBVRE, H. *The Production of Space*. Tradução Donald Nicholson-Smith. Malden, Massachusetts, Estados Unidos: Blackwell, 1991.

LUBITOW, A. *et al.* Transmobilities: Mobility, Harassment, and Violence Experienced by Transgender and Gender Nonconforming Public Transit Riders in Portland, Oregon. *Gender, Place & Culture*, Oak Bay, British Columbia, Canadá, v. 24, n. 10, p. 1398-1418, 2017.

MACIEL, C. Narrativas não expressam diversidade brasileira, dizem escritoras. *Agência Brasil*, 23 de mar. 2019. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2019-03/narrativas-literarias-nao-expressam-diversidade-brasileira>. Acesso em: 30 abr. 2018.

MASSEY, D. *For Space*. Londres: Sage, 2005.

MCLUHAN, M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos: Massachusetts Institute of Technology Press, 1994.

MOIRA, A. Quanto mais pobre preta e perto de ser mulher for. Prefácio. In: SENA, K. *Periférica*. Brasília: padê editorial, 2017. p. 12-13.

MORAGA, C. Queer Aztlán: The Re-formation of Chicano Tribe. *The Last Generation*. Boston: South End Press, 1993. p. 145-174.

NASCIMENTO, T. *lundu*. Brasília: padê editorial, 2016.

NASCIMENTO, T. o cuíerlombo da palavra (y da palavra queerlombo...) > poesia preta lgbtqi de denúncia da dor até direito ao devaneio. In: FÁTIMA, A. de; SILVA, S. S. (ed). *Literatura, estética e revolução*. Brasília: Universidade de Brasília, 2018a. p. 7-23.

NASCIMENTO, T. *mil994*. 2a ed. Brasília: padê editorial, 2018b.

PIMENTA, N. F. Eu tava. Sarau Casa Frida, 14 de aug., Teatro Plínio Marcos FUNARTE, Brasília. Performance. 2015. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=q3VGfRY-NDo. Acesso em: 30 abr. 2018.

PIMENTA, N. F. *Sangue*. 2 ed. Brasília: padê editorial, 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho: entre a ficção e o real. In: SELIGMANN-SILVA, M. (ed.). *História, memória, literatura*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 375-390.

SENA, K. *Periférica*. Brasília: padê editorial, 2017.

SOJA, E. W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, Massachusetts, Estados Unidos: Blackwell. 1996

SOUTO, K. *escura.noite*. Brasília: padê editorial, 2018.

VALENTINE, G. (Re)negotiating the ‘Heterosexual Street’: Lesbian Production of Space. In: DUNCAN, N. (ed.). *BodySpace: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*. Londres: Routledge, 1996. p. 145-154.

|| BRASÍLIA EXATA E INDETERMINADA: DO ROMANCE AOS MUROS DA CIDADE

Carlos Wender Sousa Silva

Devenir humain implique la sortie de soi-même et la rencontre – jamais garantie – avec l'étrange et l'étranger. Toute pensée véritable surgit au point de rencontre avec ce qui n'est pas soi-même.

Achille Mbembe

Constituída a partir de aspectos da modernidade e da ação e contradição humana, Brasília é ao mesmo tempo sinônimo de racionalidade, desenvolvimento e integração, assim como de irracionalidade, poder, alienação, corrupção e exclusão. Nesse sentido, pensar o processo de formação dessa Brasília planejada e excludente é também entender as relações estabelecidas entre o espaço urbano calculado e caótico de hoje, a convivência – e a conveniência – dos três poderes da República funcionando ao lado dos grupos sociais marginalizados e das diversas manifestações artísticas visuais – sobretudo o grafite e a pichação – que se espalham por Brasília e suas *ciudades satélites* como uma manifestação de resistência e de emancipação daqueles(as) que estão silenciados. São rastros apagados e esquecidos que deixam suas marcas nas entrequadradas do símbolo nacional da riqueza e do poder.

Este trabalho parte, então, da leitura do romance *Cidade livre* (2010), de João Almino, no qual se pretende observar o contraste entre a cidade planejada (e sonhada) e as manifestações artísticas visuais que, vindas da periferia, permeiam o espaço cartesiano de Brasília, com seus problemas sociais, caos urbano e diversidade cultural. Essa discussão se dará em torno da racionalidade e irracionalidade da cidade, de sua organização calculada e das relações humanas construídas a partir daí. Assim, iremos em um primeiro momento apontar as relações entre o título da obra e o texto para, em seguida, levantar algumas narrativas sobre o surgimento de Brasília. Logo após, discutiremos a importância das manifestações artísticas visuais em grandes centros urbanos, como a capital federal, e suas possíveis interpretações. No terceiro momento, buscaremos entender o lugar da pichação na arte contemporânea, colocando em questão conceitos estéticos como, por exemplo, a distinção entre “arte feia” e a arte “do feio” (SUASSUNA, 2009) e a arte na sociedade contemporânea entendida como um produto cultural. Afinal, são as classes dominantes que determinam o que é arte e estabelecem seu estilo de vida como referência e algo superior (TAYLOR, 2005). Dessa forma, poderemos construir um significado em torno das manifestações artísticas visuais presentes no espaço urbano de Brasília e de suas *idades satélites* e entender de que forma a cidade pensada lida com os problemas sociais da cidade real. Por fim, traremos algumas considerações a respeito da linguagem visual que os pichadores utilizam para emitir seu pensamento e também destacaremos o papel da literatura nesse processo de construção de narrativas sobre a realidade e a vivência humana.

|| “COMO INVENTAR A PARTIR DO NADA?”: DA IMPROVISAÇÃO À IDEALIZAÇÃO

A “Cidade Livre” é um ponto importante histórica e culturalmente na construção de Brasília. O que hoje conhecemos como Núcleo Bandeirante surgira como instalações provisórias para serem desfeitas após a construção da capital. “A Cidade Livre era construída para ser destruída” (ALMINO, 2010, p. 43); “todas as casas e barracos, em geral cobertos com telhas de amianto, zinco, chapas de alumínio ou com palha, tinham de ser de madeira” (ALMINO, 2010, p. 51). Desde o início atraiu muitos estrangeiros e pessoas de todo o Brasil em busca de trabalho e melhores condições de vida.

O romance *Cidade Livre* (2010) apresenta a história do surgimento de Brasília contada por João, que se passa por personagem, narrador e escritor, evidenciando a aproximação entre interlocutor e receptor (leitor). Todos integram o processo de construção da narrativa na medida em que muitos dos fatos relatados no romance são retirados de outros documentos históricos e testemunhos: “Discordo neste ponto da revisão de João Almino, que introduziu sonhos demais na nossa viagem ao Planalto Central. [...] como bem lembrou um de vocês leitores do blog” (ALMINO, 2010, p. 34). Esse narrador diz juntar as histórias contadas por seu pai com aquelas que leu - no seu *blog* - e ouviu. Ele acrescenta informações ao seu texto sobre a “Cidade Livre” e a construção de Brasília na medida em que as recebe através de seus seguidores do *blog*. Essas

informações evidenciam que a narrativa transita entre o que ora é uma produção literária – texto ficcional – ora são fatos e curiosidades históricas a respeito do surgimento da capital federal. O narrador mesmo dá indícios disso ao justificar que o que seu pai lhe relatava durante as sete noites em que esteve com ele ia de acontecimentos precisos a detalhes inventados: “Em seu estado e já com oitenta e dois anos, papai, quando esquecia de um detalhe, inventava outros e até fabricava datas precisas” (ALMINO, 2010, p. 21).

Esse narrador assume o seu lugar de manipulador do discurso dentro da narrativa – “Diga-se de passagem que Valdivino certamente não falou assim de maneira arrumada nem apenas sobre esse assunto...” (ALMINO, 2010, p. 104), ou, “Valdivino, então, explicou a papai, com suas próprias palavras, que podem não ser exatamente as mesmas que emprego aqui...” (ALMINO, 2010, p. 204), dando a impressão de que ele cria uma narrativa a partir do nada, embora seja sustentada por várias informações daquele contexto, ou seja, assim como Brasília fora levantada por várias mãos, o narrador também escreve um texto sobre a memória daquele lugar com a contribuição de várias pessoas/personagens. Aparece, então, a ideia de um *blog* como espaço de troca de ideias: “Aquela discussão demonstra ao mesmo tempo a utilidade e a inutilidade do blog, que permitiu uma louvável troca de ideias” (ALMINO, 2010, p. 121); e o apontamento de que várias memórias se juntam para construir a obra: “Ao blogueiro que me pede que eu cite como fonte, devo esclarecer que está registrado num dos cadernos *Avante* de papai e em vários livros que foi também nessa ocasião que JK pediu a Bernardo Sayão que se mudasse para Brasília” (ALMINO, 2010, p. 99).

No início, João, sua tia Francisca e seu pai de criação – ele tinha perdido sua família biológica num desastre – se instalaram em Ceres, Goiás, na década de 1950. Surgiu, então, oportunidade de trabalho e acumulação de patrimônio no local onde seria construída Brasília. A tia Francisca foi trabalhar na preparação da comida para os trabalhadores, enquanto o pai de João fez uma proposta a Bernardo Sayão, queria acompanhar as obras, observar e anotar informações para publicar um relatório no dia da inauguração de Brasília. Junto com todos os demais trabalhadores que chegavam, eles se instalaram na “Cidade Livre”. Durante esse período, a região recebia um grande movimento devido à construção da capital: “caminhava pelas avenidas tarde da noite, quando a Cidade Livre deixava de dormir, ficando suas lojas abertas para fornecer mercadorias de madrugada à medida que Brasília era construída em ritmo frenético” (ALMINO, 2010, p. 50).

Desde então, a cidade era agitada com suas programações artísticas e de cinema, bares, campeonatos de futebol organizados pelos trabalhadores das construtoras, prostituição, religião e pela escola com crianças e adolescentes “que tinham físico, habilidades e temperamentos variados” (ALMINO, 2010, p. 52). Roberto, que veio a ser o namorado da tia Matilde, relata que o presidente na época afirmou que aquela era “a primeira capital construída do zero, num lugar desabitado, sem o apoio de nenhuma aldeia ou povoado” (ALMINO, 2010, p. 72). Isso demonstra que a ambição e o poder levavam muitos a ignorar os povos e culturas que eram atingidas pelo sonho da transferência da capital para o centro do país. Além das várias vidas de trabalhadores que foram retiradas:

[...] teve acidentes de morte, porque contratavam gente sem experiência e também porque faltava segurança, quando caía um, era coberto com lona e levado embora, houve um dia que caíram sete de uma vez, seis morreram e um ficou aleijado, e não era só aqui, [...] houve dias que morreram de vinte a trinta, de acidente ou doença. (ALMINO, 2010, p. 74).

Cidade livre é, sobretudo, a história de homens e máquinas construindo uma nova cidade que se sobrepunha. Pouco a pouco, a paisagem do Cerrado se misturava com a agitação da cidade em construção, a natureza que contrastava com o discurso de modernização e desenvolvimento:

[...] o Cerrado virgem era uma riqueza de bichos. Sentimos o cheiro do gambá, chegamos a ver um veadozinho, um lobo-guará, além de um bicho-preguiça abraçado num galho de aroeira, também uma enorme quantidade de pássaros em árvores tortuosas e garranchudas, de cor desmaiada, várias delas ainda desfolhadas e de cascas enrugadas e grossas. (ALMINO, 2010, p. 88).

Já próximos à Cidade Livre, avistamos mais um enorme cupim, uma escultura de barro vermelho numa área quase sem vegetação, Isso aqui um dia vai ser tudo asfaltado, tudo construído, não vai sobrar nem cupim, vai se plantar é cidade e mais cidade, isso é que é o futuro, me disse papai. (ALMINO, 2010, p. 95).

A Cidade Livre “era então um aglomerado de casas” que surgiam do improvisado e do anseio de grandeza: “Naquele lote Valdivino ergue um barraco com palha de buriti, lascas de tábuas, sobras de Eucatex da casa de Sayão, papelão grosso e sacos de cimento vazios” (ALMINO, 2010, p. 99). O desejo

de transformação e crescimento econômico e político levou o governo a investir muito dinheiro na futura cidade. As ambições eram grandes: “o presidente estava certo quando disse em março, [...] que o choque da mudança vai atingir até a mentalidade e o modo de sentir dos brasileiros, [...] vai surgir uma nova humanidade” (ALMINO, 2010, p. 117).

A criação de Brasília mostrou também que o dinheiro e a corrupção influenciavam o comportamento das pessoas. Moacyr, pai de João, é beneficiado por um sistema de corrupção e privilégio que surgiu lá atrás:

[...] o negócio é começar a ganhar dinheiro, depois tudo se ajusta, ele continuava, você pode assumir riscos, o banco lhe dá empréstimo, as pessoas confiam em você, você cria um nome, você é elogiado por ser empreendedor, os políticos vêm atrás de você, se o dinheiro é muito ninguém vai notar seus erros. (ALMINO, 2010, p. 141).

Paulão tinha a habilidade especial de conseguir três ou quatro notas de fornecimentos de caminhão de areia, brita ou cimento com apenas uma viagem. Pesava o caminhão na balança, recebia o comprovante da carga, saía sem descarregar, e entrava novamente, multiplicando a operação, como mágico de circo. (ALMINO, 2010, p. 180).

Assim surgia Brasília, onde se constituíram histórias e ocorreram encontros, onde alguns tiravam vantagens ilícitas sobre o trabalho da maioria; era planejada e pensada, guiada ao mesmo tempo pela ação e relações humanas. “Brasília era o lugar da liberdade, onde era possível inventar, experimentar, criar a partir do nada, do vazio, do inútil, do desnecessário”

(ALMINO, 2010, p. 223). A Cidade Livre resistiu e tornou-se uma *cidade satélite*, que cresceu e formou junto com outras grandes aglomerações de casas e comércios no entorno de Brasília, para onde migraram as minorias, acolhendo e possibilitando encontros.

1. AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS VISUAIS E SUAS POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES

As manifestações artísticas visuais de grupos periféricos surgem, então, como necessidade de manifestar o comportamento mental, ocupar o espaço urbano, expor novas formas de interpretações gráficas, reivindicar direitos sociais e políticos, contestar o sistema imposto e se estabelecer enquanto registros da práxis e das relações humanas. É um símbolo de transgressão e resistência. Essas manifestações visuais ressignificam o espaço urbano e são tidas como um fenômeno visual – na maioria das vezes, associado à poluição visual³¹. Tapumes, muros, fachadas, prédios abandonados e monumentos servem de instrumento para a concretização dessa forma de linguagem; além de espaços internos, como banheiros e transportes públicos.

No Brasil, existem diferentes modalidades de manifestação visual: letreiro, grafite, pichação, *bomb*, estêncil e *sticker*. Nos Estados Unidos e na Europa, todas essas modalidades são consideradas apenas variações do grafite. O letreiro é uma forma de se comunicar com um público específico. Tem o objetivo de informar proibições, avisos, campanhas etc.

³¹ Todas as imagens deste artigo foram registradas por Gabriel Moura.



Figura 1: Passagem subterrânea no Eixo Rodoviário Sul



Figura 2: Viaduto no Park Way



Figura 3: Muro na Ceilândia Sul

O grafite exige uma maior complexidade na elaboração das imagens; é desenvolvido a partir de várias cores e tem um apelo estético. “Técnicas de pintura e noções de movimento, volume, perspectiva, cor e luz são conhecimentos indispensáveis para a atuação do grafiteiro” (LASSALA, 2017, p. 36). Geralmente,

as temáticas são direcionadas a questões sociais e políticas. Os grafiteiros nem sempre atuam nas ruas; existem galerias, trabalham com esculturas e na confecção de roupas etc.

A pichação é um ato de transgressão e subversão, tendo em vista que é uma atividade proibida de acordo com o código penal. Por isso, a pichação tem uma imagem negativa na sociedade, justamente por não ser permitida, além de ser inelegível para a maioria das pessoas. A pichação não estabelece um padrão estético e privilegia a palavra, ou seja, o uso tipográfico. Diferentemente do grafite, não se usa muitas cores.

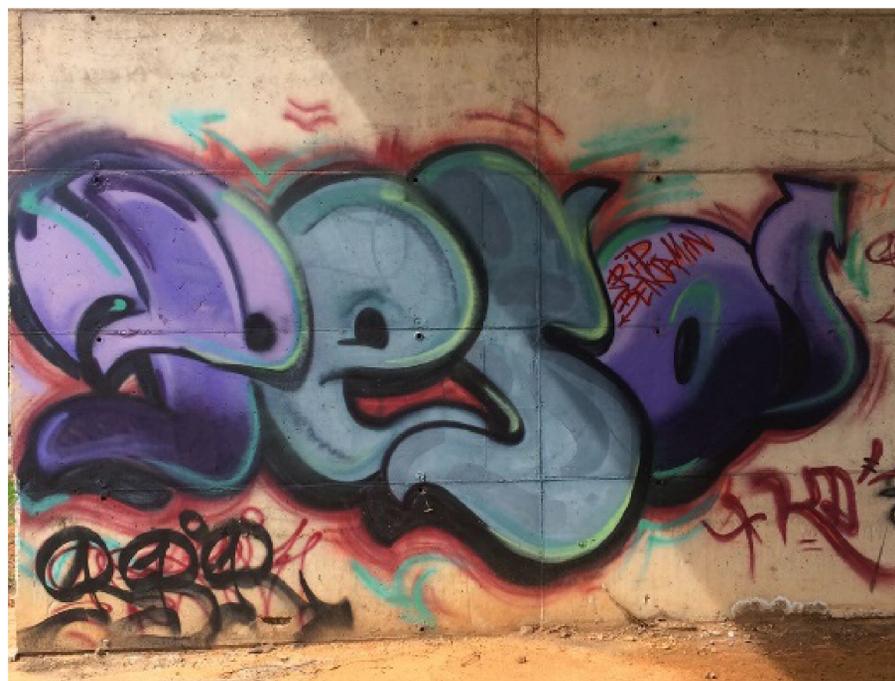


Figura 4: Viaduto no Park Way

O bomb, por sua vez, é uma técnica difundida por grafiteiros dos Estados Unidos. “São em geral letras desenhadas de modo relativamente rápido, arredondadas, com contorno, preenchimento e traços para simular volume, normalmente fazendo uso de duas ou três cores” (LASSALA, 2017, p. 56). Apesar de se aproximar esteticamente mais do grafite, essa técnica é feita de forma ilegal, o que a liga à pichação.



Figura 5: Passagem subterrânea no Eixo Rodoviário Sul

Além dessas manifestações, há também o estêncil, que “é uma técnica de reprodução de imagens que necessita de uma matriz de impressão” (LASSALA, 2017, p. 62). O interventor posiciona essa matriz de papel cartão ou acetato no local e usa tinta *spray* para colorir.

Em 1968, em Paris, operários fizeram greve geral e apresentaram suas reivindicações através do picho; já naquele momento essa era uma forma de expressão de grupos oprimidos. No Brasil, no mesmo período, estava em andamento o regime militar. A pichação foi, assim, usada como uma forma de luta em favor da democracia. Também inseridos em um contexto de repressão e silenciamento das minorias, grupos marginalizados nova-iorquinos e porto-riquenhos, no início dos anos 70, organizaram revoltas urbanas por meio do movimento do Grafite. Em São Paulo, as pichações passaram a dominar o espaço urbano entre as décadas de 1970 e 1980.

Os pichadores se manifestam por meio de uma linguagem visual de valor estético, uma prática subversiva, recorrente nas intervenções urbanas ilegais. É na pichação que muitos jovens marginalizados encontram espaço para reivindicar seu lugar na sociedade, expressar seus sentimentos e indagações e, conseqüentemente, colocam em discussão o significado de arte contemporânea. “O pixo é mais do que uma manifestação humana, e sim, no âmbito sociológico, uma manifestação de classe” (NASCIMENTO, 2015, p. 11).

A pichação é uma resposta à violência da sociedade e do Estado. É uma expressão estética marginal que incomoda e desafia os rótulos estabelecidos pela classe dominante. As ruas, órgãos vivos, é o espaço para criar essa relação entre essas manifestações humanas e a arte. Essa manifestação lida com o dualismo entre forma de expressão artística e vandalismo, ora vista “como poluição e crime ambiental, ora definida como atividade política ou manifestação artística” (NASCIMENTO, 2015, p. 17).



Figura 6: Paredes na W3 Sul

Os muros, símbolo da propriedade privada na sociedade contemporânea, servem para privilegiar alguns em detrimento da

exclusão da maioria que vive sufocada e espremida em espaços ínfimos. Eles são, agora, instrumento de uso dos pichadores, seja para mostrar sua indignação diante da realidade imposta, seja para questionar os limites e fronteiras estabelecidas pelo sistema capitalista, questionando as ideias de espaço público e privado.

|| O LUGAR DA PICHAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

No mundo antigo, a manifestação artística estava relacionada à dedicação do artista a uma atividade específica. No século XVII, com a ascensão da burguesia e o declínio da aristocracia rural, o conceito de arte acompanhou as mudanças sociais. Agora, o resultado de uma produção artística passa a ser discutido além da relação entre beleza e utilidade: “A arte ganha uma utilidade política de demonstração de poder e não é mais definida segundo aquele conceito de utilidade do mundo antigo” (NASCIMENTO, 2015, p. 24).

Se considerarmos que o belo deve ser entendido como aquilo que provoca harmonia, serenidade e equilíbrio nas proporções, como poderíamos explicar a Beleza das obras de arte que refletem elementos do mundo entendidos como Feios? Por isso, é importante distinguir “Arte ‘feia’ – isto é, a Arte falhada, mal realizada, incaracterística – da Arte ‘do feio’, isto é, da boa Arte que cria a Beleza a partir do Feio, e não do Belo” (SUASSUNA, 2009, p. 232).

Os modelos gregos da escola platônica buscavam a Beleza ideal, absoluta. Santo Agostinho foi o primeiro a pensar que um artista poderia dar unidade a uma variedade de partes – belas e feias – e obter um produto artístico. Para esse pensador, “a presença do Feio e do Mal, num e noutras, é legítima, para acentuar e valorizar o Belo e o Bem, através do contraste” (SUASSUNA, 2009, p. 233). Posteriormente, Hegel veio a afirmar que o artista que se apropria do Feio e do Mal consegue revesti-lo dando uma forma bela. Porém, concepções mais atualizadas defendem que podemos captar o sentido da vida pela presença do Feio nas obras de arte; é o caso de Edgard de Bruyne.

Para nossa análise serve, então, a tese que se apoia na ideia de que a Arte do Feio é tão legítima quanto a Arte do Belo. A Arte do Feio nos reconcilia com as contradições, nos aproxima da realidade, na sua complexidade e divergência.



Figura 7: Muro na Ceilândia Sul

Nesse conjunto de manifestações artísticas visuais, por exemplo, no qual podemos observar a pichação, o grafite, o *bomb* e o estêncil, existe um conjunto de elementos estéticos e possíveis leituras da nossa realidade social que nos levam

a considerá-los como o resultado de manifestações artísticas. São indivíduos sociais e políticos que se expressam através de uma linguagem. As manifestações vão desde assinaturas, cumprimentos e frases reflexivas a uma crítica social. O desenho de cédulas de dinheiro espalhadas pelo quadro e do símbolo da moeda brasileira no rosto de uma pessoa atrás de um jovem negro, provavelmente da periferia, e o desenho de um lápis, podem levar a leituras tais como uma crítica à desigualdade e à corrupção e à defesa da educação. Esse muro, em registro feito na cidade satélite de Ceilândia, mostra a presença de indivíduos críticos, conscientes de seu papel social e político e capazes de se manifestarem artisticamente.

Nesse caso, como defende o teórico Richard Wollhem (1994), devemos identificar a obra de arte e não definir o que é arte. Observar a pichação não é restringir-se meramente à contemplação estética, é necessário observar o contexto, a representação dessa manifestação, a maneira como determinado artista enxerga o mundo. Essas manifestações fazem parte de um contexto social e constituem um fenômeno político, artístico e histórico. Dessa forma, “a moral burguesa que um dia ditou o que era arte, hoje dita o que é liberdade” (NASCIMENTO, 2015, p. 32). Logo, entendemos porque o grafite e a pichação ainda são tratados como crimes. É preciso deixar claro que apenas indivíduos livres, através de sua própria ação enquanto experienciadores da vida e da linguagem – do discurso –, podem se colocar diante da realidade, expor seus pensamentos e reconhecer-se na sua alteridade.

No mundo contemporâneo, a indústria cultural define o que é um produto artístico e o divide entre sua produção e consumo (TAYLOR, 2005). Há o gerenciamento dos produtos considerados artísticos por parte de grandes organizações industriais que têm como objetivo não a difusão da arte, nem suscitar no sujeito reflexões sociais e existenciais, mas simplesmente elevar o ganho dessas empresas geridas pelo mercado financeiro. Como a pichação não tem valor para o sistema capitalista, é vista como uma manifestação ilegal, que polui o meio ambiente e que fere os direitos de propriedade privada.

Segundo Adorno (*apud* NASCIMENTO, 2015, p. 15), “as obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante”. Isso quer dizer que as escolhas estéticas dos pichadores, o lugar a ser pichado, a interpretação daquela ação, a mensagem implícita através dessa linguagem, as circunstâncias, etc. compõem a realidade desse sujeito, que irá ressignificá-la através de sua vivência artística e social.

Existe, hoje, uma inversão de sentido na relação entre estética e ética. A estética é vista como pública, isso quer dizer que dita padrões, enquanto a ética é privada, ou seja, o consumidor está à frente do cidadão, o que vale é a relação e a função do indivíduo dentro do sistema capitalista e não suas relações sociais nem psicológicas. Quando, na verdade, o ideal seria que houvesse uma ética pública, o que garantiria os direitos de cada cidadão, e uma concepção privada de estética, dando autonomia e respeitando a subjetividade de cada indivíduo.

|| SIGNIFICADOS DESSAS MANIFESTAÇÕES PRESENTES NO ESPAÇO GEOMÉTRICO DE BRASÍLIA

A pichação acompanhou o surgimento e o desenvolvimento urbano de Brasília. No período ditatorial já era uma atividade de resistência e manifestação artística. Em *Cidade livre*, de João Almino, o narrador já traz isso como uma prática recorrente na década de 1960, ao lembrar do difícil relacionamento entre sua tia Matilde e Roberto: “Depois que em 1964 os militares deram o golpe de Estado, ele se mostrara violento em suas crises de ciúme, tentando controlá-la e proibindo-a de sair de madrugada para pichar paredes ou simplesmente reunir-se com os amigos” (ALMINO, 2010, p. 125).

João, que na infância preferia sua tia Francisca à tia Matilde, pouco a pouco passou a se identificar mais com esta. Em determinado momento ele diz: “Ela simpatizava com minhas ideias, comentava meus artigos, sonhava com o socialismo e era crítica dos militares, como eu” (ALMINO, 2010, p. 212). Matilde é um reflexo do pensamento de parte da juventude dos anos 1950 e 1960. Era crítica à transferência da capital para o Centro-Oeste do país e às grandes construções implementadas, pois, segundo ela, esse dinheiro poderia ser investido em áreas como educação e saúde: “Tia Matilde criticava aquelas inaugurações... – imagine quantos hospitais e escolas não podiam ser feitos com o dinheiro que se enterrava nesse Palácio da Alvorada” (ALMINO, 2010, p. 156).

A consciência social e política de Matilde, assim como de muitos jovens daquele período, levou ao surgimento das primeiras manifestações artísticas visuais, sob censura e repressão. “Como logo vim a saber, – Matilde – levava de noite uma vida clandestina, dedicando-se a pichar paredes, pois a revolução precisava estar infiltrada em toda parte, e veio a ser presa quando a polícia, invadindo seu apartamento, apoderou-se de sua caderneta de endereços” (ALMINO, 2010, p. 212). Com o surgimento de uma cidade contraditória, desenvolvida e excludente, ampla e fria, planejada e cercada pela desigualdade, nasceu também uma geração que criticava essa ambiguidade e contradição da cidade idealizada. Muitos usaram as artes para compartilhar seu pensamento.

Brasília, que já nascera desigual, como evidencia Laura Huxley ao narrar um episódio para o pai de João, Moacyr – “não era irônico que os primeiros prédios construídos sejam palácios, enquanto os dos trabalhadores são essas casas provisórias de madeira?” (ALMINO, 2010, p. 163) – reflete, hoje, as disparidades e a distância em que vivem as diferentes classes e grupos sociais. Muitos jovens oprimidos pela elite dominante e que cresceram em um contexto de silenciamento e conformismo, ocupam, agora, as entrequadras comerciais e residências de Brasília para confrontar os valores morais e as fronteiras impostas pelas forças dominantes.



Figura 8: Parede de um comércio na W3 Sul

Essa pichação, na W3 Sul - coração de Brasília -, reflete esse confronto entre os limites estatais e burgueses, cercados por seus muros, paredes e força policial, diante da manifestação e do questionamento de grupos marginalizados. São os traços vindos da periferia que dão um novo sentido para o espaço urbano da cidade. O branco cinzento que contrasta com as marcações em preto, como o silêncio e o privilégio diante da extenuação daqueles que são manipulados e conduzidos às margens.

||| CONSIDERAÇÕES FINAIS

As manifestações artísticas visuais colocam em discussão o significado de arte contemporânea, os limites entre propriedade privada e pública e o uso do espaço urbano. Movimento artístico autônomo, a pichação é vista de forma negativa pela maior parte da sociedade por ser uma atividade “ilegal” e por romper com os padrões estéticos estabelecidos pela arte canônica. Sendo assim, os pichadores, através do uso legítimo de uma linguagem,

lutam diariamente por um espaço dentro da sociedade. Ao andar pelas vias de Brasília percebemos, então, o contraste entre a cidade planejada, calculada e projetada para ser o centro do poder econômico e político do país com aqueles que precisam se manifestar artisticamente diante da realidade que lhes é imposta, ainda que sob censura e cerceamento da liberdade.

Por não ter valor no mundo capitalista, a pichação é vista como algo feio na cidade – simples poluição visual. Dessa forma, ocorre de forma revolucionária, rompe com o cotidiano coisificante e incomoda as classes dominantes, habituadas a estabelecer padrões e normas. Tal como na literatura, a pichação também se apropria de uma linguagem própria a fim de expor suas reflexões, questionamentos e inquietações. “Eu não queria dizer nada, pois a memória nada quer dizer, apenas diz em meio ao esquecimento e ao que procura ocultar” (ALMINO, 2010, p. 237). Assim, é preciso lembrar as classes dominantes que o sistema estabelecido por elas oprime e silencia, padroniza e apaga as diferenças, cria uma sociedade competitiva e presa ao sistema econômico – não como participantes desse processo, mas como objetos de uso dos poucos privilegiados.

A pichação, o grafite – as manifestações artísticas visuais – e a literatura são, então, espaços de construção de ideias diante de uma Brasília racional e fria, onde os conceitos de desenvolvimento e inclusão – e sua abrangência – são discutíveis. A literatura e a pichação conseguem captar os aspectos da realidade social e subjetiva dos indivíduos e transpô-los para as diversas formas de expressão artística.

|| REFERÊNCIAS

ALMINO, J. *Cidade livre*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LASSALA, G. *Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. São Paulo: Altamira Editorial, 2017.

NASCIMENTO, L. H. P. *Pixação: a arte em cima do muro*. Cachoeira do Sul: Monstro dos Moraes, 2015.

SUASSUNA, A. O feio na arte. *In: SUASSUNA, A. Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

TAYLOR, R. L. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo: Conrad, 2005.

|| CEILANHOOD: A VISÃO DE DENTRO EM UM CINEMA DE FORA

Michael Araújo

Uma produção artística, seja ela da linguagem escrita ou cinematográfica, apresenta traços estéticos e políticos em sua concepção, atribuídos pelo escritor ou pelo diretor, dessa forma, a “linguagem é uma forma de dizer alguma coisa sobre o mundo” (GERBASE, 2012, p. 25). Sendo assim, princípios, ideologias, assim como contextos socioculturais e raciais do autor podem influenciar no desenvolvimento, na representação ou exclusão de personagens presentes nas suas criações (DALCASTAGNÊ, 2007).

Considerando os componentes estéticos e políticos nos filmes *Branco sai, preto fica* (2014) e *Faroeste Caboclo* (2013), a postura e a visão dos diretores Adirley Queirós (diretor cinematográfico de Ceilândia) e René Sampaio (diretor e publicitário do centro de Brasília) diante da representação da periferia de Brasília e das personagens que vivem nela tornam-se extremamente importantes para as escolhas técnicas presentes na linguagem cinematográfica como os enquadramentos, a iluminação, a construção de figurinos e cenários.

Ambos os filmes têm Brasília e sua periferia como cenário, porém cada obra destaca aspectos distintos sobre esses mesmos espaços. O filme de Adirley Queirós é uma “ficção-documental”

sobre os relatos de um acontecimento verídico da Ceilândia, que marcou e traumatizou a vida de jovens negros que foram a um baile de *black music* invadido pela polícia na década de 1980. Enquanto a obra de René Sampaio tem um enredo baseado na música *Faroeste Caboclo*, de Renato Russo³² (1960-1996), que conta sobre a jornada do baiano João de Santa Cruz em Brasília, o namoro com Maria Lúcia e a rivalidade com Jeremias, personagens que habitam o imaginário brasiliense.

Um dos primeiros aspectos a ser considerado em *Branco sai, preto fica* é a preocupação em trazer uma representação mais sincera e menos estereotipada de Ceilândia. Seja pelo fato de demonstrar que Ceilândia tem um passado, uma historicidade, com a exposição do caso Baile Black do Quarentão e as vítimas da truculência policial como principais eixos do enredo, seja pela apresentação da cultura múltipla e diversa presente na cidade, assim como as histórias e a diversidade de pessoas na Ceilândia.

A valorização das narrativas produzidas sobre ou em Ceilândia é um importante aspecto, já que no Distrito Federal histórias, acontecimentos, notícias ou manifestações artísticas sobre Brasília são considerados relevantes para ficar no imaginário brasiliense, e assim, conseqüentemente deixando a impressão que o DF se resume apenas às Asas Sul e Norte, aos eixos, aos monumentos e à arquitetura presentes no centro de Brasília, esquecendo-se das cidades satélites³³ mais distantes.

32 Cantor, compositor e ex-vocalista da banda Legião Urbana.

33 Oficialmente chamadas de Regiões Administrativas - RA do Distrito Federal.

Mesmo com importantes personagens protagonistas que sustentam o enredo do filme, Adirley tem uma preocupação em não usar Ceilândia apenas “como cenário para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto personagem” (SANTOS, 1999, p. 132). Logo, o cuidado em ter a periferia também como uma personagem da trama influencia na estética, nos enquadramentos, na iluminação e nos movimentos de câmera usados para enriquecer e destacar as belezas e as características da cidade.

Ao mesmo tempo, *Faroeste Caboclo* tem como foco a história de João de Santa Cruz (Fabrício Boliveira), um homem negro que teve uma infância miserável no sertão da Bahia. Ele vê a mãe morrer, mata um homem por vingança, vai para um reformatório. Depois de preso, João muda-se para Brasília, onde, sem oportunidade, começa a trabalhar com um parente traficante de drogas da periferia. Em um dos serviços de entrega, ele é flagrado pela polícia, mas foge. Nessa situação ele conhece e se apaixona por Maria Lúcia (Isis Valverde), uma estudante universitária da classe alta de Brasília.

A questão da representação do espaço é deixada em segundo plano por René Sampaio, havendo uma preocupação maior do diretor em mostrar a proibida relação amorosa de duas personagens de realidades tão distintas. Então, os espaços (o sertão, o centro urbano, a periferia) se incorporam ao enredo mais como componentes que ilustram e delimitam as ações das personagens. Porém, ainda assim é possível perceber que há uma diferenciação na forma de mostrar esses espaços no filme.

Segundo Ivana Bentes (2007), o cinema contemporâneo brasileiro tem se apropriado da “cosmética da fome”, uma espécie de estética “higienizadora” para retratar o sertão e a favela. O termo tem como referência o manifesto “Eztetyka da Fome” (1965), escrito por Glauber Rocha³⁴ (1939-1981), feito para descrever a forma que a pobreza era mostrada esteticamente no Cinema Brasileiro.

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional”. (BENTES, 2007, p. 245).

Com uso de uma estética quase publicitária, a miséria, a criminalidade e outras mazelas das pessoas que vivem na favela ou no sertão são retratados com recursos da linguagem cinematográfica para “glamorizar” e plastificar a periferia, transformando-a numa espécie de cartão-postal da pobreza, algo bonito de se ver.

É possível colocar que há aspectos da “cosmética da fome” em *Faroeste Caboclo*, considerando alguns pontos estéticos como o sertão sendo representado no filme com uma saturação na coloração que traz um aspecto onírico, distante da realidade, ao passo que a periferia em que João de Santa Cruz mora é

³⁴ Importante cineasta pertencente ao movimento do Cinema Novo no Brasil.

mostrada como um lugar com barracos de madeiras, ruas sem asfalto, mato alto, porém com uma coloração, enquadramento e montagem que não desagradáveis aos olhos do espectador, que acompanha aquela situação como uma realidade distante do seu dia a dia.

Branco sai, preto fica, além de ser classificado como documentário, apresenta também o gênero da “ficção-científica”, com uma estética de um futuro distópico³⁵. Adirley proporciona uma nova representação da periferia como um lugar que pode ter outras narrativas além de violência e crime. A notoriedade de personagens negros e periféricos com outras camadas e representações, que vão além da superficialidade e do estereótipo, tornam-se importantes tanto para enriquecimento do enredo, quanto para o contexto sociopolítico em que o filme está inserido.

Os personagens Marquim do Tropa³⁶ e Sartana (Shokito)³⁷ desenvolvem um duplo papel na trama: além de serem testemunhas da noite em que o Quarentão foi invadido, dando maior veracidade e emoção aos depoimentos sobre a truculência e o racismo da polícia, que resultou em cadeiras de rodas para Marquim e uma perna mecânica para Shokito, além de vários outros jovens negros feridos. Eles também desenvolvem um papel fundamental na parte ficcional, pois estão planejando

35 A distopia é um **pensamento filosófico** que caracteriza uma sociedade imaginária controlada pelo Estado ou por outros meios extremos de opressão, criando condições de vida insuportáveis aos indivíduos. Normalmente tem como base a realidade da sociedade atual idealizada em condições extremas no futuro. Disponível em: <https://goo.gl/t3Xwsw>.

36 Ator, *rapper* ceilandense e personagem do filme.

37 O nome do personagem no filme é Sartana, mas o nome do ator é Shokito.

explodir o centro de Brasília com uma bomba sonora, composta de ritmos, estilos musicais, propagandas, anúncios e outros efeitos sonoros produzidos pela população da Ceilândia.

Paralelamente a esses e outros personagens, há também Dimas Cravalaça (Dilmar Durães), um homem negro, que vem de um futuro distante buscar provas e informações no passado sobre o caso do Baile Quarentão e assim o Estado Brasileiro pode ser julgado e pagar por crimes contra a população negra e periférica por muitos anos. Mesmo sendo um viajante do tempo, Dimas se parece muito com um brasileiro da classe trabalhadora da atualidade, principalmente por ser chamado de “agente terceirizado”. As críticas sutis presentes nesse personagem deixam claro o que o diretor pensa sobre o trabalhador brasileiro: sofrimento, falta de respeito e exploração até mesmo no futuro.

A presença do personagem Dimas também é responsável por evocar momentos de mais ação, aventura e “futurismo” no filme. Demonstrando a criatividade de Adirley, ao executar efeitos especiais simples, porém bastante eficazes para a proposta do filme, como a máquina do tempo sendo um *container* vazio com luzes ou mesmo a batalha que Dimas luta usando armas a *laser* de mímica e palavras.

Mesmo o protagonista de *Faroeste Caboclo* sendo negro, o filme quase não tem uma representatividade negra, enquanto em *Branco sai, preto fica* o elenco é majoritariamente composto por atores negros. O filme de Adirley é quase uma exceção, considerando os dados da “Pesquisa Personagens do Cinema Brasileiro Contemporâneo” (LINS, 2009, p. 46); é notável que

a presença de personagens negros, mestiços e indígenas é de apenas 17,5% em comparação a 82,3% de personagens brancos. Este fenômeno também pode ser notado na Literatura Brasileira Contemporânea na qual não há uma representatividade de personagens negros, pois esses ocupam apenas 7,9% e os ditos mestiços, outros 6,1%, segundo Regina Dalcastagnê (2008, p. 90).

Os dados mostram uma preocupante falta de representação nas telas de cinema e nas páginas dos livros, porém, a falta de personagens não brancos reflete também na visível falta de diretores e escritores negros. Essa falta de representação influencia na forma em que os personagens negros e periféricos são mostrados, consequentemente na construção de estereótipos, uma vez que em 21% dos casos esses personagens são bandidos ou empregadas domésticas (LINS, 2009, p. 119). A negativa representação no cinema também pode ser percebida em outros meios de comunicação, o que reforça estereótipos e a busca em “apagar” a identidade do negro:

Os meios de comunicação nacionais reforçam a identidade social negativa do negro, alimentando simbolicamente o ideal de branqueamento, sendo uma de suas consequências o desejo de euro norte-americanização que faz com que, mesmo após cem anos do movimento eugenista, que iniciou no final do séc. XIX, negros e negras permaneçam com as mesmas compulsões. (SANTOS, 2004, p. 10).

Sendo assim, *Faroeste Caboclo* tem João de Santa Cruz como um homem negro periférico que se torna um traficante,

buscando ascender socialmente para poder se relacionar com Maria Lúcia. Outra perspectiva levantada além da vida de pobreza é o fato de João ter perdido os pais e viver sozinho, sem referência familiar negra. Um personagem negro protagonista de um enredo já é uma grande conquista, porém a forma com que ele é representado é ainda mais importante, já que as “identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2006, p. 83).

O espaço é muito valorizado durante todo enredo de *Branco sai, preto fica*, e a forma com que o centro de Brasília exclui as pessoas da periferia é mais um dos aspectos que contribui para isso. Como o Distrito Federal é uma região considerada pequena, em vista de outros territórios brasileiros, as distâncias entre Brasília e as cidades satélites podem ser entendidas como curtas. Se considerarmos o conceito de bairro para Lynch (1999, p. 66) que o define como as “partes razoavelmente grandes da cidade na qual o observador ‘entra’, e que são percebidas como possuindo alguma característica comum, identificadora”, pode-se compreender o DF como uma grande cidade com vários bairros afastados, tanto pela distância, quanto pelas barreiras socioculturais.

Na ficção, as pessoas que residem em Ceilândia ou em outras cidades satélites, precisam de uma espécie de passaporte para poder entrar em Brasília, o que torna evidente que os limites entre as cidades (ou bairros) tomam proporções além das dimensões geográfica e física, mas também se constitui em

uma segregação simbólica entre pessoas de classes e raças distintas. É importante fazer uma crítica a essa segregação entre centro e periferia, que vai além da distância física, mas também ressaltar o abismo simbólico através do qual o residente da periferia precisa preencher pré-requisitos para acessar o centro de Brasília.

Em *Faroeste Caboclo*, esse trânsito, ou a impossibilidade de entrar em Brasília, também é vista de forma simbólica e análoga, ao passo que João tenta sair da cidade satélite e ascender ao centro de Brasília, porém a cidade, que não foi projetada para pessoas pobres e periféricas representa um empecilho. Assim, João não consegue ficar junto de Maria Lúcia, ou seja, não alcança o centro, sendo obrigado a voltar para a periferia, movimento representado por sua morte pelas mãos do traficante branco e rico chamado Jeremias.

Indicadores espaciais ao longo de *Faroeste caboclo* (Taguatinga, Asa Norte, Ceilândia etc.) mostram que a busca por ascensão social de João de Santo Cristo é uma tentativa de transcender as cidades-satélites marginais de Brasília e chegar até o centro economicamente poderoso. Mas esse objetivo é prejudicado por estratégias de *design* urbano excludentes, que fazem com que o Plano Piloto lhe pareça uma ilha de privilégios inalcançáveis. (BEAL, 2015, p. 77).

O grande desfecho de *Branco sai, preto fica* é o sucesso na missão em explodir o centro de Brasília com a bomba de sons da Ceilândia. A motivação das personagens tem grande significado, considerando todo o contexto do filme. Portanto, Brasília, ao

criar uma barreira simbólica entre centro e periferia, também é construída em sua representação como um lugar onde a elite financeira, cultural e intelectual está, assim como o Governo, a Justiça, a Educação, a Segurança etc. Desse modo, a bomba feita de vozes da periferia é uma forma de chamar a atenção, e fazer-se escutar por aqueles que os ignoram.

A linguagem cinematográfica é uma ferramenta que proporciona a criação e a propagação das representações de indivíduos, grupos, classes presentes na sociedade. Porém, dependendo das escolhas estéticas e técnicas do diretor, essas representações podem apresentar críticas, denúncias, entretenimento, assim como estereótipos, discriminação e preconceito em relação a uma minoria social.

Na obra de René Sampaio, o enredo, baseado numa música bastante presente no imaginário brasileiro, parece despretensioso à primeira vista. No entanto, analisando algumas escolhas de enquadramento, saturação ou contraste da cor, a edição e até mesmo a forma com que determinado personagem é colocado em cena revela um discurso estético e até mesmo político sobre como o negro, o pobre ou até mesmo o espaço da cidade-satélite marginalizada é representado no filme.

Ao mesmo tempo, um diretor que pertence à periferia percebe as mesmas questões sobre representatividade, estereótipos de personagens e a relação dos espaços centro-periferia de formas diferentes. Uma das principais distinções entre *Faroeste Caboclo* e *Branco sai, preto fica* são as escolhas de Adirley Queirós que proporcionam aos seus personagens a chance de contar suas

próprias histórias, à medida que contam a história de Ceilândia, mostrando seus habitantes, cultura e costumes de modo mais verdadeiro e verossímil.

Por isso, é fundamental a participação de negros, periféricos, mulheres, pessoas LGBT presentes, não somente nas telas, mas também nos bastidores, na criação e produção de produtos audiovisuais, para que o cinema – e outras linguagens artísticas – tenha uma visão de pessoas de dentro das minorias sociais, para não haver apenas histórias contadas por escritores ou diretores de uma elite social e intelectual.

|| REFERÊNCIAS

BEAL, S. A arte de andar nas ruas de Brasília. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 45, p. 65-83, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/oV86nB>. Acesso em: 26 out. 2017.

BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://goo.gl/eZrGv4>. Acesso em: 07 nov. 2017.

DALCASTAGNÊ, R. A auto representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007. Disponível em: <https://goo.gl/KirqL9>. Acesso em: 9 out. 2017.

DALCASTAGNÊ, R. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 31, p. 87-110, jun. 2008. Disponível em: <https://goo.gl/xVQkgT>. Acesso em: 25 set. 2017.

GERBASE, C. *Cinema - Primeiro Filme: descobrindo, fazendo, pensando*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

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

LINS, P. D. *O pobre em cena: representação no cinema brasileiro contemporâneo*. 2009. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <https://goo.gl/9ZLiMJ>. Acesso em: 07 nov. 2017.

LYNCH, K. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1999.

SANTOS, J. B. N. dos. *O negro representado na revista Raça Brasil: a estratégia de identidade na mídia étnica*. 2004. Dissertação (Mestrado) - Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <https://goo.gl/ygFyfJ>. Acesso em: 09 nov. 2017.

SANTOS, L. A. B. Textos da Cidade. In: VASCONCELOS, M. S.; COELHO, H. R. (org.). *1000 Rastros Rápidos: Cultura e Milênio*. Belo Horizonte: Fale, 1999. p. 131-138. Disponível em: <https://goo.gl/ZgBCXU>. Acesso em: 17 out. 2017.

||| FILMOGRAFIA

BRANCO sai, preto fica. Direção e produção de Adirley Queirós. Brasil: Vitrine Filmes, 2014. (93 min.), *Streaming*, son., color. Disponível em: <https://goo.gl/gXukWW>. Acesso em: 12 nov. 2017.

FAROESTE Caboclo. Direção de René Sampaio. Produção de Gávea Filmes; República Pureza; Fogo Cerrado Filmes; Rio Filme; Globo Filmes; Telecine Productions. Brasil: Europa Filmes, 2013. (105 min.), *Streaming*, son., color. Disponível em: <https://goo.gl/EZjjgj>. Acesso em: 12 nov. 2017.

|| O QUE NOS CONTAM OS MUROS? RELAÇÕES ENTRE A RUA, O GRAFITE E O FEMININO

Ix Chel Barbosa de Carvalho

Compreender como a rua, enquanto espaço de criação, é ocupada pela mulher grafiteira e pichadora é o alvo deste ensaio, que objetiva analisar como as disputas de poder interferem na construção do imaginário coletivo e, no caso da presente pesquisa, no silenciamento de vozes e corpos femininos. Portanto, andar na cidade, se colocar enquanto ser que contempla a rua e compreender o quanto esse espaço interfere no cotidiano dos sujeitos foram os primeiros passos para a realização deste trabalho. Além da *flanêurie* por Taguatinga, região administrativa do DF, entrevistas foram realizadas com Brixx Furtado – artista plástica, *designer*, grafiteira e pichadora – que compartilhou a vivência de ser uma mulher que ocupa a rua e os desafios que encara nesse espaço que também é palco de disputas ideológicas.

Pensando no direito à cidade, ao discurso e à própria voz, me debrucei sobre a *flanêurie* como meio de apreensão da cidade, a fim de buscar compreender como a rua, enquanto espaço de criação, é ocupada pela mulher grafiteira e pichadora. Assim, ao andar pelas ruas do Distrito Federal, experimenta-se o quanto a “cidade é o autêntico chão sagrado da *flanêurie*” (BENJAMIN, 1994) e, nesse percurso, destacam-se os muros, que, por sua vez, expõem sujeitos e narrativas que também

fazem parte da dinâmica da cidade, num espaço que é palco de disputas ideológicas: a rua. “Flanar” é também um ato criativo por meio do qual o indivíduo pode fazer da cidade um espaço pessoal, transformando os lugares ao atribuir sentidos por meio da interação e da movimentação para, enfim, apropriar-se dos espaços (CERTEAU, 1994). Nesse contato, os sujeitos são afetados pelo que está na rua, e intervenções como o grafite se colocam como uma forma de “inspirar a sensibilidade de quem as observa. Muitas sensações, sentimentos, lembranças ou desejos serão desvendados, favorecendo ao espectador momentos inexoráveis de inspirações e criatividade própria” (S’ACRE, 2015, p. 10-11).

A partir dessa interação, compreende-se que este espaço urbano, a cidade, é palco pulsante de disputas de poder. A rua representa o lugar da disputa de vozes, que constroem narrativas, criam signos e configuram o imaginário coletivo. Assim, ter voz é poder. Construir narrativas e representar a si é poder. Dessa forma, quando em sociedade, os indivíduos veem-se sempre inseridos em relações de poder (FOUCAULT, 1979) que, na disputa, criam, recriam e silenciam discursos - e, ao fazerem isso, também silenciam subjetividades. Portanto, a cidade é o espaço pelo qual a artista de rua frui, é o local de luta em que ela se coloca no “visível” a fim de ter sua subjetividade representada no discurso e reconhecida pela sociedade. À vista dessa disputa ideológica entre subjetividades que se encontram no espaço urbano, aponta Bourdieu (1996, p. 48):

Os seres aparentes, diretamente visíveis, quer se trate de indivíduos quer de grupos, existem e subsistem na e pela diferença, isto é, enquanto ocupam posições relativas em um espaço de relações que, ainda que invisível e sempre difícil de expressar empiricamente, é a realidade mais real e o princípio real dos comportamentos dos indivíduos e dos grupos.

Ao colocar-se na rua, a artista, enquanto grafiteira, pichadora e mulher, reivindica seu espaço no discurso, ocupando a cidade com sua arte - que também é literatura, visto que atinge e provoca leituras em outrem - como forma de pertencer ao mundo. A arte colocada, então, como expressão da linguagem da artista, afeta o inconsciente coletivo: “trata-se de pensar o sujeito não a partir de suas identificações, mas do seu potencial de afetação” (KLINGER, 2014). E, no ato de estar na rua, o exato instante de pôr as próprias tintas nos muros, é onde mora o momento exato de introdução do “outro” no discurso, é ao exato momento em que essa afetação atinge a cidade e os sujeitos, é a hora em que a mulher pichadora e grafiteira expõe seu rosto à sociedade, demonstrando toda a sua alteridade:

Outrem permanece infinitamente transcendente, infinitamente estranho, mas o seu rosto, onde se dá a sua epifania e que apela para mim, rompe com o mundo que nos pode ser comum e cujas virtualidades se inscrevem na nossa natureza e que desenvolvemos também na nossa existência. (LEVINAS, 2000, p. 173).

É no rosto que se encontra a legítima expressão da exterioridade do outro, aquele que é imprevisível, autônomo e surpreendente, incapturável e que transcende à própria

presença (LEVINAS, 1961). E, esse outro, enquanto mulher grafiteira, vem se colocar no mundo e na arte como sujeito que, além de ser que transita pela rua - imagem dificilmente representada até na literatura (DALCASTAGNÈ, 2017), lugar de possibilidades - também é alguém que ocupa a rua e faz dela seu espaço. O feminino agora vai à rua apropriar-se da cidade por meio das próprias tintas e timbres, apoderando-se tanto da arte quanto dos territórios, ambos lugares historicamente negados às mulheres (BARROS, 2016). Assim, compreende-se que essa mulher, o “outro”, interrompe a dinâmica da rua duplamente: ao se colocar enquanto sujeito pertencente à cidade como artista (no sentido amplo da palavra, que nos cabe inclusão dos gêneros feminino e masculino); e também ao se colocar enquanto mulher, enquanto corpo feminino que ocupa a rua - espaço historicamente construído como restrito ao masculino - e exige seu lugar no visível. A artista de rua, por meio de suas tintas, demonstra que a mulher também pode “flanar” pelas ruas como apreciadora do que está à sua volta e, principalmente, que também pode interferir no que está à sua volta. Agora, além de ser que sempre foi observado, enclausurado no ambiente privado e, muitas vezes, fetichizado, a mulher também pode se colocar no discurso, lutar para ser ouvida e representar a si, e não por meio do olhar masculino.

E foi dessa forma que Fabrícia Furtado, mulher que se coloca no mundo, que enfrenta os medos da rua e se apropria dos muros da cidade para expressar-se, começou a grafitar. Desafiando-se a perder o medo que tinha do mundo, perder o medo das pessoas e perder a timidez, Brixx passou a colorir

a cidade com as próprias tintas, dando forma a monstros que representam os medos que precisou enfrentar para estar no “visível”.



Figura 1: A artista Brixx Furtado.
Fonte: Ix Chel

Mesmo dando vida a monstros que usam máscaras com semblantes quase sem expressão para se camuflarem nas multidões (numa forma de ilustrar a timidez enfrentada pela artista), as cores de Brixx não passam despercebidas em meio à dinâmica da cidade. Formas geométricas, cores vibrantes e sem sombreamento são os traços de Brixx Furtado. Neles, a brasileira e moradora de Taguatinga imprime sua personalidade, ressignificando os muros pelos quais passa e “tornando a cidade expressiva”, demonstrando que “o território não existe como dado para nenhum indivíduo, ele deve ser inventado” (KLINGER, 2014, p. 164). Em entrevista, Brixx declarou que a cidade é dela e de todos, e afirmou:

A partir do momento em que o artista entra em contato com a cidade colocando algo que é de dentro dele, para que outras pessoas que não têm nenhum contato com ele tenham, cria-se

uma relação por meio da arte, da arte feita pelo artista. São duas pessoas que não se conhecem, que acabam tendo um contato direto ali, por conta da arte, que é uma intervenção que acabou fazendo parte da vida de todo mundo. Para mim, o grafite é uma arte extremamente democrática, porque ela é para todas as pessoas e para todos os lugares. Independente de questão social, gênero ou raça, independentemente de qualquer coisa, ela está na rua e é para todo mundo. (FURTADO, 2017).

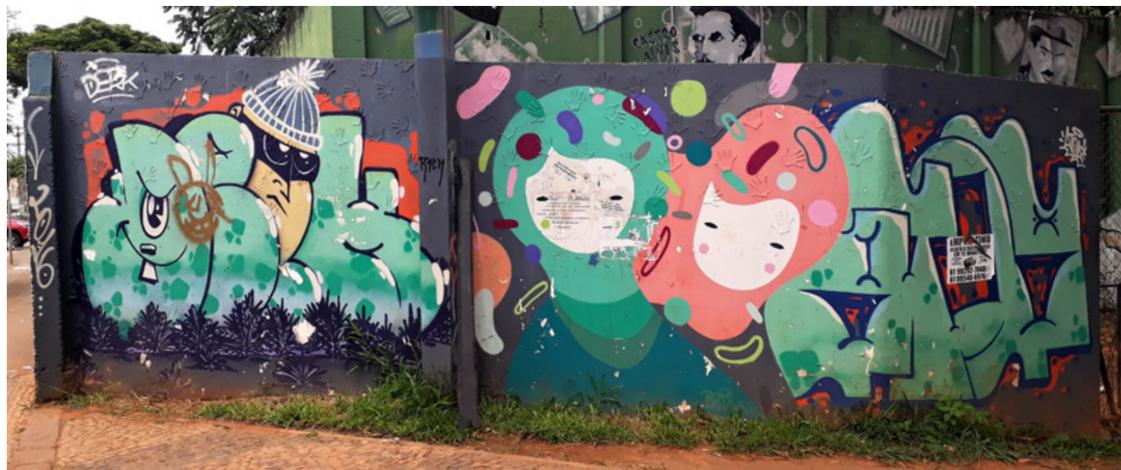


Figura 2: Grafite de Brixx ao centro, ao lado dos grafites dos artistas Derk (esquerda) e Atoa (direita). Teatro da Praça, Taguatinga.
Fonte: Ix Chel



Figura 3: Grafite de Brixx na Avenida Comercial, Taguatinga.
Fonte: Ix Chel



Figura 4: Grafite de Brixx na Avenida Comercial, Taguatinga.
Fonte: Ix Chel



Figura 5: Grafite de Brixx na Avenida Comercial, Taguatinga.
Fonte: Ix Chel

Já enquanto pichadora, Fabrícia não assina como “Brixx”. Existe outra proposta, outra linguagem, outra identidade: tanto dela quanto do picho.

O picho é outra forma de você se libertar e marcar seu território, e tem uma ligação muito forte com o estilo de vida do local em que o artista vive. E eu assino com outro nome porque tenho outra relação com o picho. Eu acho o picho muito mais agressivo, é tipo um tapa na cara, e eu faço porque ele não é para mim. O picho é para a cidade. É diferente do grafite. (FURTADO, 2017).

Essa fala de Brixx ilustra justamente o que artista plástico Celso Gitahy apresenta na obra *O que é graffiti*, ao postular que o grafite costuma ser reconhecido pelo Estado por ser oriundo das artes plásticas, ao passo que o picho é considerado crime por advir das palavras (GITAHY, 1999).

Enquanto mulher, Brixx também revela o quanto o olhar masculino pesa sobre si:

Eu comecei a perceber que ser mulher interferia sim na relação com os caras a partir do momento em que o grafite deixava de ser só um momento de diversão e se tornava um projeto maior, que envolvesse mídia, um cachê e coisas mais sérias. Nesses momentos os caras não chamam as minas para participarem do evento, eles só vão chamar os parceiros deles. (FURTADO, 2017).

Brixx demonstra um sintoma estrutural que os corpos femininos sofrem em nossa sociedade patriarcal: o machismo, o silenciamento das vozes femininas e a negação de suas subjetividades. A artista também declara que:

O machismo existe no grafite também, porque é um meio predominantemente masculino. Tem cara que te chama para

pintar porque ele quer ficar com você, porque ele quer te comer ou coisa do tipo. Às vezes, você está pintando e o cara diz ‘você namora alguém que está aqui no evento?’ porque eles acham que você deve ser mulher de algum grafiteiro, que você deve ser mulher de alguém. Porque é como se você não pudesse ser uma artista que está lá fazendo o seu trampo por conta própria. Essas situações já aconteceram comigo. Então, é um ato de resistência, ainda mais pelo fato de que mulheres pintando na rua sozinhas, elas têm os caras que mexem com elas sempre. Não existe você pintar na rua sozinha e não receber uma cantada, não tem como. Eu já recebi cantada, cara que tentou pegar as minhas tintas, tentou me roubar... Tem homem que é agressivo, que fala ‘você não deve pintar aqui’. É complicado, você sente medo... Quando você está pintando, você se sente totalmente vulnerável. Porque você está de costas para o mundo, não está vendo nada do que está acontecendo, e se alguém chegar atrás de você, ele faz o que quiser. (FURTADO, 2017).

Esse relato expõe como se dá a compreensão do sujeito feminino, que sempre precisa ser legitimado pela presença de um outro ser, o masculino, como é apresentado por Simone Beauvoir (2016, p. 12-13): “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”. Esse sentimento de ser que tem sua subjetividade silenciada é representado mais uma vez pela artista:

Sendo mulher e pintando eu vou te dizer que sinto muito medo. Eu vejo que muitas mulheres também sentem, tanto que, embora eu pinte muito sozinha, sempre que posso chamo mais alguém para ir comigo, para ficarmos pelo menos duas ali, uma de olho na outra, uma cuidando da outra. Às vezes, chamo um amigo ou

uma amiga para colar no rolê comigo, pelo menos para estar ali com essa sensação de segurança... Se eu estiver pintando com uma mina, mesmo assim a gente ainda corre um certo risco. Mas se eu estou pintando com um cara é outra coisa. Muda tudo. A presença de um homem muda tudo, sabe?! Agora, eu acho um absurdo eu precisar de uma presença masculina para ser respeitada como uma pessoa. Isso é sinistro. Eu já vi muita menina que gosta dessa ideia de pintar na rua, que tem vontade, mas essas coisas vão fazendo você desistir. Tem gente que fala ‘velho, é perigoso’, ‘eu tô sendo agredida’, ‘eu tô sendo oprimida e eu acho que não aguento essa barra’... E aí a mina não quer isso mais e desiste. (FURTADO, 2017).

Destarte, as disputas de poder que se tensionam nas relações em sociedade delineiam o imaginário coletivo legitimando e silenciando vozes e corpos. Ao ocupar a rua, o feminino luta para ser compreendido e representado pela sua alteridade, e não a partir de um masculino, que a deslegitima enquanto ser genuíno.

E, mesmo que o grafite e o picho dialoguem de formas diferentes com a dinâmica da cidade, ambos “discutem e denunciam valores sociais, políticos e econômicos; apropriam-se do espaço urbano a fim de recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole e democratizam e desburocratizam a arte” (GITAHY, 1999, p. 17-18). Dessa forma, por meio do grafite e do picho, mulheres como Brixx Furtado encontram o lugar de fruição das suas vozes, e ocupam a rua, mesmo com medo, a fim de apropriarem-se dos espaços urbanos mostrando que têm voz própria, que seus corpos têm vida e que eles gritam que existem, fazem parte da cidade e do discurso. Finaliza Brixx:

A partir do momento em que a gente intervém na rua, a gente mostra que a cidade também a nossa, que ela faz parte de nós também. A gente mostra que pertencemos àquele lugar e que ele nos pertence. Mostramos que existimos. Ser mulher no grafite é um ato de resistência. (FURTADO, 2017).

|| REFERÊNCIAS

BARROS, R. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.

BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna. Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FURTADO, B. *Entrevista concedida a Ix Chel Barbosa de Carvalho*. Brasília, 16 set. 2017.

BOURDIEU, P. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papiros, 1996.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DALCASTAGNÈ, R. Mulheres em todo lugar. *Revista Seca*. 2017. Disponível em: <http://revistaseca.com/fotografia/mulheres-em-todo-lugar/>. Acesso em: 3 nov. 2017.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GITAHY, C. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

KLINGER, D. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEVINAS, E. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.

S'ACRE, D. de. A ideia e a inspiração. In: OLIVEIRA, T. *Artista de plástico: práticas híbridas na Amazônia urbana*. Rio Branco: Nepan, 2016.

|| DE *OUTROS CANTOS* AO *MULHERIO DAS LETRAS*: A ESCRITA COMO GESTO POLÍTICO E COMUNITÁRIO

Rejane Pivetta

|| PONTOS DE PARTIDA

Neste texto, destacamos o papel de Maria Valéria Rezende no campo literário, tanto como autora de uma reconhecida obra ficcional, ganhadora de importantes prêmios (Jabuti, em 2009 e 2015; Casa de las Americas e São Paulo de Literatura, em 2017), quanto como agente cultural, focando especialmente em sua atuação como curadora do movimento *Mulherio das Letras*, encontro ocorrido em João Pessoa, na Paraíba, em outubro de 2017.

O recorte desse tema se inscreve no interesse que tenho em abordar a literatura articulada às práticas culturais, entendendo que os padrões e configurações estéticas dos textos não dizem respeito a uma abstração artística e filosófica, mas contêm diretrizes que se ligam concretamente às formas de existência e organização social. Nesses termos, ao propormos uma reflexão sobre a atuação de Maria Valéria Rezende no campo literário, o fazemos na perspectiva mais ampla de pensar a literatura não isoladamente, como obra acabada, interpretada na imanência das relações entre forma e conteúdo, ou como representação

das estruturas sociais, mas como expressão humana que traça e significa as condições práticas do discurso.

Tal abordagem sustenta-se no argumento de que a prática literária de Maria Valéria Rezende configura um modo de participação comunitária, em que a escrita se inscreve em uma ordem política. Nos termos de Rancière (1995, p. 7), o caráter político da escrita está menos em ser uma competência, uma via do saber e do poder, mas no fato de determinar formas de ocupação no espaço real e simbólico, naquilo que ela, a escrita, primeiro realiza, ou seja, uma ação do corpo que se põe em relação com “outros corpos, com os quais forma uma comunidade”. A escrita primeiramente é um gesto, uma ação corporal, que nada tem de mecânica – como o simples uso das mãos no manejo de um objeto escrevente. A escrita se liga à ocupação do corpo no espaço social, às suas atribuições e finalidades, na comunidade onde toma parte, a qual determina todo um modo de circulação do sentido.

Antes de entrarmos na discussão sobre o lugar da escrita na prática literária e comunitária de Maria Valéria, cabe um pequeno excursão sobre o âmbito conceitual da palavra “comunidade”. A noção de comunidade está no cerne das formas de organização social e, contemporaneamente, tem sido retomada para interpretar manifestações da nossa cultura, formas de convivência social, possibilidades de exercício político e expressão estética. Um dos principais teóricos da comunidade é Jean Luc-Nancy, que escreveu *A comunidade inoperante*, de 1986. O autor mantém um diálogo com Blanchot, autor de *A comunidade inconfessável*,

de 1988. Em 1990, Agambem publica *A comunidade que vem* e, em 1998, Roberto Espósito publica *Communitas*, com um prefácio de Jean Luc-Nancy. Podemos citar ainda textos de Peter Pal Pelbart, filósofo húngaro residente no Brasil, entre eles “Elementos para uma cartografia da grupalidade”. Há uma série de outros autores que se ocupam do tema, tais como, Georges Didi-Huberman (a “comunidade dos vaga-lumes”), Antonio Negri (*Multidão*, 2005), Paolo Virno (*Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas*, 2004), Michel de Certeau (usos dos espaços públicos, em *A invenção do cotidiano*, 1990), Jacques Rancière (o comum entre a política e a estética, tratado em *A partilha do sensível*, 2000). Poderíamos ainda citar Bauman, autor de um livro que se chama justamente *Comunidade* (2001). O comum enquanto categoria de análise, aparece explicitamente em um ensaio de Raymond Williams, de 1958, chamado *A cultura é comum*; e também no livro de Todorov *A vida em comum* (1995). Os conceitos de *comunidade* e de *comum*, mesmo não sendo exatamente novos, têm tido repercussão no meio acadêmico brasileiro, a exemplo do livro *Comunidades sem fim* (2014), organizado por João Camilo Penna e Ângela Dias. Em todas as suas acepções, o tema é fortemente marcado por uma perspectiva política, pois a política é o que estabelece as bases da igualdade entre todos, do viver em relação uns com os outros, no espaço social.

Nas seções a seguir, examinamos, primeiramente, o papel que a escrita assume na obra *Outros cantos*, enquanto tema e ação produtora do próprio romance, a partir da experiência da autora em uma comunidade do sertão nordestino. Na sequência,

focalizamos o *Mulherio das Letras* como movimento que articula prática literária e social, por meio da expressão coletiva da palavra oral e escrita.

|| A ESCRITA COMO ATUAÇÃO COMUNITÁRIA EM *OUTROS CANTOS*

Outros cantos articula a palavra à participação na comunidade, destacando o problema da destinação da palavra e da forma como se dá sua circulação e manifestação na esfera comunitária. A condição da escrita está na gênese do romance, e fornece a matéria para a construção do enredo. Não se trata, no entanto, de um exercício metalinguístico que reflete sobre o ato de escrita, criando uma representação da própria ficção. A ficção, aliás, não se configura como um universo autônomo, no sentido de “representação” da realidade, a partir da concepção aristotélica de mimese como composição verossímil das ações. Em termos políticos, conforme propõe Rancière (2010, p. 79), a ficção compreende as ações como uma “esfera de existência, modos de percepção, sentimentos e comportamentos postos em cena, relações que se estabelecem com mundos alternativos, “distribuição de capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, o que podem experimentar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos”. Nesses termos, a ficção não se liga a um regime de representação, mas à sensorialidade, ou seja, diz respeito a um certo modo de vincular o pensar, o sentir e o fazer. A

compreensão política da ficção, segundo Rancière (2010, p. 79), não a opção ao real, segundo a velha poética da representação: “a questão não é o real, é a vida [...], a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados”.

A escrita vincula-se à esfera do sensível, uma vez que manifesta um impulso de expressão que determina uma forma de ocupar o espaço comum. Em *Outros cantos*, a escrita tem uma função política central na constituição narrativa. A personagem narra as memórias de sua militância política como integrante de uma organização religiosa libertária, na época da ditadura militar brasileira. Sob o disfarce de professora do Mobral³⁸, contratada pelo governo, Maria (nome da protagonista e narradora, coincidente com o da própria escritora) embrenha-se no sertão, cuidando para não levantar suspeitas sobre a intenção de preparar

[...] as condições para a vinda dos outros. Assim tinha sido planejado, e eu, corajosa ou insensatamente, havia aceitado a missão [...]. Saber, sim, abrir uma frente de inserção, preparar pacientemente a vinda dos demais para fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a longa luta, verdadeiramente popular, de baixo para cima, alastrando-se pouco a pouco por todo o país e o continente, contra todas as formas de opressão. (p. 105).

38 O MOBREAL, Movimento Brasileiro de Alfabetização, foi um órgão do governo brasileiro, instituído em 1968, pelo regime militar, em substituição ao método de alfabetização de adultos preconizado pelo educador Paulo Freire, que recebia recursos estatais até então, e se tornara persona non grata ao regime: https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_Brasileiro_de_Alfabetiza%C3%A7%C3%A3o.

A narrativa contempla uma ação de resistência à ditadura sobre a qual pouco se fala e se conhece. O combate à ditadura militar é feito não pela via da luta armada, da ação revolucionária em confronto direto com as milícias do poder, mas nos termos de uma imersão na comunidade, como a própria narradora esclarece:

O caminho, que queríamos democrático, seria muito mais longo e diferente, nosso papel, mergulhar “**no seio do povo**”, tornar-nos como “**peixes dentro d’água**”, nas margens, nas fábricas, no campo, nas palafitas, nas serras, desaparecer como o “**fermento na massa**”, manter e tornar libertadora a fê até então manipulada e distorcida para transferir a outra vida qualquer esperança, recompensa para quem aceitasse as dores desse mundo. (p. 105-106, grifo nosso).

As expressões grifadas trazem a marca de uma luta política que se faz a partir de um mergulho no cotidiano da comunidade, de uma experiência entranhada no espaço onde vivem as pessoas. Essa circunstância dá à escrita de Maria Valéria Rezende um caráter autoetnográfico, ou seja, uma escrita que incorpora uma perspectiva analítica e reflexiva das ações e comportamentos do próprio sujeito em sua atuação comunitária. Quarenta anos depois de sua imersão no sertão, na pequena e longínqua comunidade de Olho d’Água, a autora refaz, em uma viagem de ônibus, o caminho de volta. No percurso, vai reconstituindo suas memórias, em meio às interrupções do presente, entre paradas, solavancos e interferências dos passageiros que sobem e descem do ônibus.

A escrita do romance dá conta de uma trajetória que leva do presente ao passado e do passado ao presente, alternadamente, buscando compreender os nexos e as incongruências do vivido. A ficção autoetnográfica de Maria Valéria busca compreender a sua atuação política na interação com o outro, que ela achava poder ensinar e socorrer, mas com quem acaba mais aprendendo e se amparando. São muitas as experiências de aprendizagem da personagem com a gente simples do sertão que ela pensava destinados a aprender as lições de consciência política que ela tinha para lhes ensinar. A escrita dessa experiência, na perspectiva da autoetnografia, pode ser entendida como um modo de conhecer a si e ao outro, no espaço da comunidade e suas formas de vida: atividades de trabalho, rotinas domésticas, práticas religiosas e de diversão, hábitos alimentares, costumes morais, cuidados com a saúde, rituais de morte e nascimento, expressão de dores, alegrias, desejos e visões do mundo.

A imersão da personagem no mundo áspero e precário do sertão para cumprir a tarefa de ensinar as letras como ação revolucionária desarruma os planos antes tão bem ordenados, pois ali outras relações entram em confronto com os ideais de alfabetização: as letras não eram parte daquele mundo, e chegar a elas implicava outros gestos e atitudes, como vemos nas citações a seguir (grifos nossos):

*Aprendia eu, a cada dia, muito mais e indispensáveis saberes para a teimosa vida nos mais hostis cantos do mundo do que **as letras que eu viera trazer-lhes, úteis apenas em mínimas ilhas de privilégio desigualmente espalhadas no globo terrestre** (p. 28).*

*Corri ao meu quartinho e tirei da arca de couro um saco cheio de tocos de lápis de cor destinados ao meu futuro de professora. Quando ofereci um lápis vermelho para Biuzinho e um verde para Jonas, receberam-nos **nas mãos em concha** e ficaram a **olhá-los com um misto de respeito e espanto**. Só então me ocorreu que talvez não soubessem o que fazer com eles e lhes disse para o guardarem com cuidado até o dia seguinte, que eu mostraria como se divertir com aquilo (p. 55).*

*Pus minha pouca inventividade a funcionar, criei atividades para crianças e adultos, sem me ater à letra do manual, enfiava histórias deles e minhas no processo de devolver-lhes a palavra falada e escrita. E eles vinham, e pouco a pouco **as mãos grossas aprendiam a pegar no lápis, o gosto de apropriar-se** das letras e palavras se impunha (p. 143).*

A comunidade em meio à qual Maria tem a tarefa de ensinar as primeiras letras é absolutamente desprovida de meios materiais, a população mal sobrevive executando o duro trabalho de tingimento dos fios de algodão para a tecelagem de redes, vendidas por centavos ao dono da fazenda, que cobra dos trabalhadores a água consumida do poço da sua propriedade. As casas são de barro e de chão batido, a mobília é mínima, a comida, escassa. Nessas condições tão precárias de vida, que lugar tem a palavra? Que valor tem a escrita para uma população que sobrevive com o suor do rosto e o cansaço do corpo? De que modo a palavra pode ser emancipatória para os moradores dessa comunidade? Esses questionamentos transparecem na escrita autorreflexiva da narradora, cujo olhar não só observa, mas se deixa observar na tarefa de compreender o outro.

Tal como uma etnógrafa, Maria compreende que as ações humanas no seio daquela comunidade fazem sentido a partir de determinadas estruturas de significação, cujos códigos constroem uma espécie de “destinação” dos significados, cristalizados em práticas e percepções. Maria acaba entendendo que, naquele espaço, a palavra vem ordenada pela fé, pela aceitação do sofrimento em nome da compensação em um futuro reino dos céus:

Minhas tentativas de conscientizá-los, como propunha o mestre educador, porém, esbarravam sempre na doutrina que lhes tinham destilado por séculos, “A vida é assim mesmo, o que Deus fez a gente tem de aceitar, Ele sabe por que a gente nasceu pobre para viver pobre até chegar no céu”. (p. 143).

Notícias de mortes e a presença de militares na região obrigam a personagem a fugir, no momento em que a escola é finalmente construída e as primeiras lições começam a ser dadas. Maria se vê obrigada a deixar a comunidade, sem ver realizado o sonho de sua pedagogia libertária e, mais do que isso, sentindo-se incapaz de cumpri-la. Frustrados os ideais da luta revolucionária, a “lição de coisas” é que “tudo era muito mais misturado e complicado do que eu pensava. O caminho de libertação, se houvesse, teria de percorrer inúmeros atalhos e veredas, quem sabe por quanto tempo? Eu me sentia completamente incapaz” (p. 125-126).

No entanto, o retorno ao sertão parece mostrar que as histórias não estão terminadas e que é possível recobrar a força política das palavras, em novo contexto. Na viagem de volta, Maria embarca em uma nova missão:

Um sindicato de trabalhadores rurais, aliado a outras e muitas organizações populares hoje espalhadas sertão afora, como sonhávamos há quarenta anos, convocou-me a ajudá-los numa reflexão crítica sobre o pensamento dominante e a influência da mídia televisiva desde a chegada da eletricidade. Querem aprofundar as principais questões, a partir de sua experiência, para elaborar e lutar por uma proposta educacional adequada à realidade sertaneja. Alegram-me, fazem-me reviver, esses convites, provas da germinação das sementes tão custosamente metidas nas covas do passado. (p. 73)

A “infiltração” comunitária nos anos da ditadura é um legado de resistência tecido com palavras e muitas histórias, contadas para “mudar a História”. Na literatura e na vida, Maria Valéria toma a escrita como uma forma de “embaralhar qualquer relação ordenada do fazer, do ver e do dizer” (RANCIÈRE, 2010). No fazer de Maria Valéria, a escrita ganha contornos radicalmente democráticos, estendendo-se para uma noção mais ampla de textualidade, que se manifesta em outros signos e expressões que o movimento *Mulherio das Letras* parece concretizar.

|| PALAVRA É MOVIMENTO: O *MULHERIO DAS LETRAS*

O *Mulherio das Letras* é um movimento “construído por milhares de mulheres de todos os cantos do Brasil para discutir o protagonismo das mulheres na produção literária, pesquisa, crítica, dramaturgia, edição e tudo o que se refere ao universo das letras” (postagem do Facebook do dia 16 de agosto). O

primeiro encontro nacional do *Mulherio das Letras* aconteceu entre 12 e 15 de outubro de 2017, em vários espaços culturais da cidade de João Pessoa, na Paraíba. Embora a curadoria do encontro tenha acontecido de maneira colaborativa, o nome de Maria Valéria Rezende é sempre citado como grande mentora e articuladora.

O título *Mulherio das Letras* marca a inscrição política do movimento: um coletivo de mulheres que assume a palavra para manifestar sua oposição à desigualdade da participação feminina no mercado editorial. A ideia está sintetizada em uma postagem no perfil do Facebook do movimento: “Mulherio das Letras é um grupo feminista de mulheres diretamente interessadas na expressão pela palavra escrita ou oral e ligadas à cadeia produtiva do livro” (grifo nosso).

Na análise do *Mulherio das Letras*, muitos tópicos mereceriam atenção, tais como: o uso das redes sociais na configuração do movimento; a organização coletiva dos conteúdos e metodologias da programação; as formas de sociabilidade feminina construídas nas interações virtuais; os desdobramentos do Mulherio Nacional em movimentos regionais; as formas de ocupação literária dos espaços da cidade; as diversas modalidades de eventos que constituíram a programação – desde mesa em formato acadêmico, às rodas de conversas informais sobre temas elencados previamente (1. Representação e representatividade nas literaturas das mulheres; 2. Mercado editorial e circulação de obras escritas por mulheres; 3. Literaturas escritas por mulheres e feminismos; 4. Escritoras, ilustradoras e leitoras das literaturas

para crianças e jovens; 5. Vozes das mulheres negras brasileiras. E não sou uma mulher?; 6. Literaturas, gênero e sexualidade: representação e autoria na literatura brasileira); passando por oficinas; saraus; performances musicais; dança; teatro; mostra de vídeos; exposições; homenagens; lançamento de livros.

O encontro gerou muitos desdobramentos, em que não estiveram ausentes conflitos e desentendimentos – o que só amplia o alcance político da palavra no interior de uma comunidade cuja marca é a diversidade, como a palavra coletiva *mulherio* indica: mulheres com identidades múltiplas, nos seus diversos lugares de fala, como mulheres trans, indígenas, negras, lésbicas e tantas outras. Em uma das “Regras de postagem e convivência” criadas para a participação no Facebook, lemos o seguinte: “Este grupo prioriza uma visão de mundo contra-hegemônica, ou seja, das populações excluídas historicamente. Façamos o exercício de olharmos sempre para os nossos privilégios.”. A promoção do debate e o incentivo à participação democrática e respeitosa das diferenças são regras estabelecidas como condição para a presença na “pracinha” pública virtual. A página do Facebook de divulgação externa, além do grupo fechado, amplia e intensifica o debate sobre questões de interesse das mulheres, sem imposição de pautas e monopólio de microfone – conforme é dito nos textos de apresentação que definem a comunidade do *Mulherio*.

Essa brevíssima apresentação do movimento *Mulherio das Letras* tem o intuito de colocar em evidência o caráter “mundano” da atividade literária, não separada do mundo real

e das reivindicações concretas de grupos sociais, que têm na palavra o principal instrumento de atuação política, uma vez que o ser humano é político porque tem capacidade de fala, conforme já postulava Aristóteles (1985). A atividade literária que o *Mulherio* encarna é um exemplo contundente de como as múltiplas faces de expressão da palavra oral e escrita integra-se no mundo histórico, ocupando concretamente o espaço social, intervindo na sua organização e reordenando a experiência, em relação direta com as relações de poder, as posições e os interesses em jogo. Claramente, a atividade literária do *Mulherio* constitui um ato político de resistência aos silenciamentos da palavra que invisibilizam as mulheres.

Um dos tantos resultados estimulantes do *Mulherio* foi o lançamento de duas coletâneas artesanais – uma em prosa, de contos e crônicas, em quatro volumes, pela editora Mariposa Cartonera; outra de poesia, pela Costelas Felinas. Os textos de apresentação das coletâneas, ambos escritos por Maria Valéria Rezende, ressaltam o caráter plural das “literaturas de autoria feminina, um mundo a se explorar na sua riqueza, variedade, qualidade e um amplo futuro!”, além de destacar a vida intensa criada pelo movimento, capaz de “fazer crescer o novo, gerar ações e laços em vários pontos do país, ou até além fronteira”.

|| SÍNTESE PROVISÓRIA

Em *Outros cantos* temos a história de uma personagem, confundida com a própria escritora, militante política e educadora revolucionária, que dedica a vida à luta contra a

opressão e as injustiças, sentindo-se, ao final, incapaz de saber o que fazer para transformar em realidade as lições de sua cartilha. Na continuidade entre vida e ficção, Maria Valéria Rezende, curadora do *Mulherio das Letras*, parece levar adiante a lição de sua personagem:

Volto, finalmente, de vez, a este presente no qual ainda creio ter uma missão, infindável mas impossível de abandonar, alicerçada na paciência e na esperança de resistir, há bem mais de quarenta anos, aos percalços, aos avanços, às decepções, aos eternos desafios, o legado mais precioso de Olho d'Água. Pela janela do ônibus já se veem, ao longe, as luzes ainda acesas da cidade onde outros me esperam para abanar **com minhas palavras** as brasas de suas esperanças, a razão de mais uma viagem, ainda movida a sonhos. (p. 145-146, grifo nosso).

Na ficção e na vida - e não há dicotomia entre esses termos - as práticas de escrita (no sentido amplo de inscrição de sentidos) convertem-se em diretrizes para a ação. É todo um modo de pensar o texto, a linguagem, a literatura, enfim, em conexão com as práticas cotidianas das pessoas em comunidade que então se modifica. Talvez não seja mais o caso de pensar a escrita como forma de “levar” a consciência às classes oprimidas, mas a escrita como reivindicação das próprias pessoas que por si entendem que o saber da escrita estabelece diferentes posições para os sujeitos na ordem social.

Tanto *Outros cantos* como o movimento *Mulherio das Letras* são acontecimentos de escrita, ou seja, formas de inscrição das práticas humanas no mundo. Sendo assim, constituem-se como

textos, signos que veiculam sentidos produtores de relações sociais. Configuram-se, em síntese, como “gestos de escrita”, enquanto formas de imaginar outras possibilidades de vida (sentido maior da ficção), transformadoras dos lugares fixos estabelecidos pelos códigos que separam e hierarquizam textos e pessoas. Ir além da condição que aprisiona os indivíduos a uma posição ou suposta identidade e subverter as lógicas da submissão e da desigualdade vincula a escrita a um modo de existência ao mesmo tempo estético e político, que precisa, enfim, ser dito, nas múltiplas formas de escrever o mundo.

|| REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *A Comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ARISTÓTELES. *Política*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

BAUMAN, Z. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BLANCHOT, M. *A comunidade inconfessável*. Brasília: Lumme Editor; Editora UnB, 2013.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ESPOSITO, R. *Comunitas: Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

LUC-NANCY, J. *La Comunidad Inoperante*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.

NEGRI, A.; HARDT, M. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

PELBART, P. P. Elementos para uma cartografia da grupalidade. Disponível em http://desarquivo.org/sites/default/files/pelbart_peter_elementos.pdf. Acesso em: 20 maio 2017.

PELBART, P. P. *Vida capital: ensaios sobre biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PENNA, J. C.; DIAS, Â. *Comunidades sem fim*. São Paulo: Circuito, 2014.

RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p. 75-80, mar. 2010.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2000.

RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

REZENDE, M. V. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

TODOROV, T. *A vida em comum: ensaio de antropologia geral*. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

VIRNO, P. *Gramática da multidão*: para uma análise das formas de vida contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2013.

WILLIAMS, R. A cultura é algo comum. *In*: WILLIAMS, R. *Recursos da esperança*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

|| EFEITOS DO APAGAMENTO DA AUTORIA FEMININA NA LITERATURA

Amanda Maria Garcia Holgado de Oliveira

|| CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A estrutura do cânone literário pode ser vista como fator de exclusão de literaturas ditas menores, como a literatura de periferia, de autorias feminina ou negra, por exemplo. Através dos dados da pesquisa “A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos”, desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC), sob orientação de Regina Dalcastagnê, isso se confirmou. O estudo se deu a partir da análise de artigos publicados em periódicos reconhecidos e representativos da área de literatura brasileira dos últimos quinze anos.

Esse levantamento mostrou que reflexos culturais e sociais compõem a crítica no meio acadêmico e o reconhecimento do campo literário brasileiro, pois a pesquisa indicou que os autores mais citados pelos artigos são Machado de Assis e Guimarães Rosa, confirmando um estabelecimento de cânone e, ao se tratar das autoras e sua representatividade no meio, a presença se faz escassa.

A crítica literária é permeada por discursos que apontam uma verdade única, um discurso somente literário. Há nesse

âmbito “preconceitos de ordem teórica quanto à inserção de parâmetros de análise que suplantam a abordagem literária e alcançam interpretações vinculadas ao polo cultural constituem um entrave para o avanço de questões que merecem ser examinadas” (SOUZA, 2002, p. 11), como as questões de ordem histórica e contextual, por exemplo.

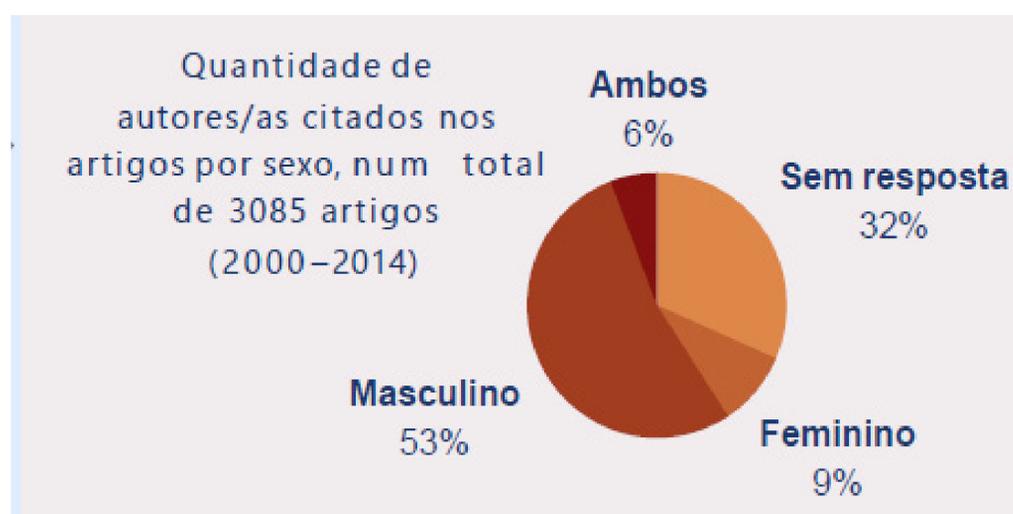
A questão da autoria feminina está no campo de uma literatura colocada à margem e a permanência de discussões sobre ela fortalece sua pertença e representação no meio artístico, que é passível de mudança, para se que conquiste uma heterogeneidade diante desta literatura e dos estudos do cânone.

Cabe dizer, conforme Teresa de Lauretis (1987), que gênero é definido a partir da representação de sua própria construção. Portanto, a questão aqui é elucidar essa representação crítica de autoria feminina. Compreendendo que o ponto é que as teorias produzidas até hoje têm um contexto de dominância científico-cultural muito bem definido por gênero, classe e raça, discutir essas teorias envolve discutir, além do cânone, as relações a que a mulher está envolvida na contemporaneidade brasileira. Deste modo, propõe-se pensar a produção literária feminina em um contexto em progresso e que visa à emancipação, já que desde o século XIX há produções significativas feitas por mulheres.

Cabem à literatura e ao meio acadêmico ocupar e transgredir ativamente as determinações e as imposições da existência social (BOURDIEU, 1996), com intuito de contribuir com reflexões que atinjam além da crítica e do campo literário, as esferas

política, social e humana da existência e o curso da história, que por muito tempo tem sido e ainda hoje é determinado por fatores de exclusão, que ultrapassam a estética e a condição de obra literária, assim como “também é reflexo das relações entre agentes e o estado do campo”, como observa Virgínia Leal (2008, p.43), o que também se confirma na pesquisa dos periódicos.

Identificou-se que as mulheres são a maioria entre as autoras publicadas nas revistas, porém isto não se dá igual no número de escritoras analisadas nos textos, e ainda menor é o número de críticas ou teóricas citadas nas referências bibliográficas dos artigos. Prevalecendo, nos dois casos, autores homens sendo mais citados, como pode-se observar no gráfico abaixo:



Portanto, considera-se importante pensar qual ideia fundamenta o estabelecimento e a permanência do cânone,

[...] em cujo contexto se busca não só identificar os silêncios, as distorções e as contradições que sublinham a codificação da mulher na literatura, como também compreender a marginalização da mulher escritora no panteão literário a partir de uma realidade histórico-cultural que favorece a cumplicidade entre produção, tradição literária e ideologia patriarcal. (SCHMIDT, 2017, p. 40).

Tal problematização implica movimentar o conceito de literatura como ponto ideológico e político, e destacar sua função de desestabilização do que está imposto hegemonicamente. Tendo essas questões em vista, a tabela abaixo aponta a quantidade de artigos sobre escritoras fichadas na pesquisa, em artigos em que se analisava apenas uma autora:

Escritoras citadas em artigos	Nº de artigos
Clarice Lispector	26
Carolina Maria de Jesus	7
Cecília Meireles	7
Hilda Hilst	6
Adélia Prado	4
Teolinda Gersão	4
Ana Maria Machado	3
Maria Gabriela Llansol	3
Virgínia Woolf	3
Ana Cristina César	2

Pode-se perceber o pequeno número de escritoras, com destaque gritante para Clarice Lispector, amplamente reconhecida nacionalmente. Vale ressaltar que a maioria dos artigos sobre ela não trabalham especificamente a problemática de gênero.

Em *Por que nos perguntam se existimos*, Marina Colasanti (1997) aponta o sistemático apagamento da autoria feminina na história da arte, esta reduzida à pergunta homônima ao texto, a dúvida em relação à existência de uma literatura feminina

considera a literatura como única, não de uma forma que inclui, mas de maneira excludente: “Já não podemos ignorar que na nossa sociedade, quando os sexos são apenas um, esse um é masculino. E excludente” (COLASANTI, 1997, p. 38). Desta forma percebe-se um limiar, uma indefinição para essa literatura, que se encontra entre a plena literatura e a não-escrita.

Considerando os dados sobre o campo literário brasileiro e essa ideia de apagamento sistemático, revisita-se autoras da literatura brasileira que passaram por uma sistematização histórica com intuito de reestabelecer a ideia vigente de cânone e de “alta literatura”, pois, como efeito desse apagamento, a autoria feminina é mantida no limbo da escrita. Revisitar autoras importantes para a literatura é escutar e falar com uma produção artística que poderia ser lida pelo que se considera universal na arte e abrir portas cada vez mais para que autoras contemporâneas também sejam lidas.

Esse trabalho de resgate das autoras já vem acontecendo por meio dos estudos e da crítica feministas, como afirma Schmidt (2017, p. 117):

[...] uma das atividades de maior investimento do GT - Mulher e, conseqüentemente, de grande produtividade, tem sido a pesquisa voltada à recuperação de textos de autoria de escritoras brasileiras do século XIX, cujo objetivo último é estabelecer um mapeamento da produção literária “esquecida” com vistas a uma nova história da literatura no país, um desafio radical à narrativa mestra da literatura brasileira, consagrada por mecanismos de avaliação crítica de legitimação institucional.

Uma das possibilidades de expansão desse universo e transgressão dessa realidade atribuída à mulher é adotar o campo da crítica feminista indicando a hegemonia do sistema patriarcal para que venha a ser superado e registrar gradualmente a emancipação da mulher no meio acadêmico e literário, discutindo as relações de gênero e compreendendo o caráter de representação, identidade e luta por uma causa.

É através dessa perspectiva que este trabalho re-apresenta importantes autoras do século XIX, apagadas do mundo da crítica literária dominante, repensando a partir daí as posições hegemônicas culturais e históricas.

|| AFINAL, QUEM SÃO ELAS QUE ESTIVERAM SEMPRE AÍ?

Maria Firmina dos Reis nasceu em São Luís, Maranhão, no ano de 1822, é considerada a pioneira da literatura escrita por mulheres, e lançou o primeiro romance abolicionista e afro-brasileiro da literatura brasileira, *Úrsula* (1859). Em seu prólogo, adverte:

Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. (REIS, 2004, p. 1).

O romance ficou fora de circulação por cerca de cem anos, como aponta Constância Lima Duarte (2004), e recebeu nova edição, em 2004, pela Editora Mulheres, com o objetivo de resgatar e reescrever a história literária do Brasil. *Úrsula* é um romance estruturalmente característico do romantismo brasileiro, porém não convencional, por ser escrito por uma mulher negra. Janaína Santos Correia (2013, p. 7-8) destaca que escrever, para a mulher do século XIX, representa um ato de transgressão e publicar constitui um ato de coragem, “especialmente de ocupação de um espaço público até então interdito”.

A trama é uma denúncia às relações patriarcais, coloniais e escravistas vigentes à época sob a perspectiva de uma mulher. Seus personagens se colocam para o mundo, não somente atendem às expectativas da dominação, tanto os brancos que questionam as relações de seus pais, suas próprias relações, quanto aos escravos que se questionam. Aparece também a contraditória questão do cristianismo e seus valores coexistindo com a escravidão. O romance ainda ressalta a atenção às raízes negras e faz referências à África.

Outra autora que, diferentemente de Maria Firmina dos Reis, foi reconhecida à sua época, mas posteriormente apagada, e tem sido revisitada pela crítica feminista é Júlia Lopes de Almeida, que nasceu em 1862, no Rio de Janeiro, mas mudou-se logo cedo para São Paulo. Trabalhou em jornais e publicava contos, crônicas, livros infantis e romances. Morou um tempo em Lisboa e ao voltar de lá apresentou crônicas afiadas e

com títulos e temáticas ousadas para a época brasileira, que tocavam na estrutura familiar, casamento e papel da mulher na sociedade, como *Ah! Os senhores feministas*, ou *Os serões familiares*. Almeida chegou a ser indicada para ocupar um lugar na Academia Brasileira de Letras, mas, como não era permitido, devido às regras e tradições, sua premiação foi passada ao marido, o poeta e jornalista Filinto de Almeida.

Destaca-se na sua produção o romance *Memórias de Marta* (1899), com cenário não convencional, ao colocar sua protagonista e narradora em um cortiço carioca, antes mesmo do canônico Aluísio Azevedo, além das várias questões da existência e dos espaços destinados à mulher, o questionamento sobre o amor romântico e o casamento, as possibilidades da vida de uma mulher para além do casamento, as profissões que a elas cabiam. Mesmo a sua protagonista se resignando a um casamento com um homem que não amava, o romance constrói-se crítico em relação a isso, há sempre nuances irônicas nas situações.

Devido ao caráter e tom modificadores que as obras citadas suscitam é que se percebe o motivo pelo qual foram silenciadas, segundo Schmidt (2017, p. 227):

A visibilidade da autoria feminina no século XIX, um dos investimentos da crítica feminista entre nós, tem colocado em evidência não somente as contradições existentes no modelo pedagógico de construção de nação e da nacionalidade brasileira, o seu caráter totalizador, uniformizador e excludente, mas também o caráter fictício de conceitos como cidadania, direitos civis, liberdade e pertencimento horizontal e universal embutidos nesse modelo.

Assim o resgate de autoras pode ser um fio condutor para que a crítica literária se abra e amplie suas perspectivas, descentralizando e deslegitimando preconceitos e hierarquias e reconhecendo que a “leitura de textos literários é um lugar privilegiado de transformações sociais” (SCHMIDT, 2017). Dessa forma, é de fato um espaço de resistência e afirmação das diversas realidades e possibilidades, além de considerar e acreditar no poder que as representatividades simbolizam, além de compreender que o cânone nacional é considerado como o que caracteriza a identidade nacional, equivocadamente por ser excludente. O que se confirmou na pesquisa estatística, realizada pelo GELBC (Grupo de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea) é que a crítica literária ainda é muito voltada para os autores que compõem o cânone. Portanto, assumir esse resgate pode contribuir para uma análise sobre esses fatores, para que essa noção que universaliza, que unifica de forma desigual se desfça, se reconfigure, abra espaço para outras vozes, outras experiências, desfazendo, dessa forma, a violência simbólica de cultura única instituída.

A crítica literária pode, por sua vez, flexibilizar pontos de vista e descentrar os valores que são dados à literatura, como é vista há tempos e sem muita mudança desde então, participando ativamente nesse processo de valorização de estética única estabelecido.

A mídia também é um veículo importante de manifestações artísticas, porém é dúbio, pois pode contribuir para a manutenção de valores sociais convencionais, podendo massificar sem

critérios de representatividade os heterogêneos grupos sociais e reafirmar as estéticas vigentes. Por outro lado, pode ser um eficaz meio para transfigurar e transgredir tais questões.

Portanto, considerar o resgate da autoria feminina corresponde a pensar na multiplicidade de perspectivas teóricas que dão lugar ao pluralismo de ideias, à diferença, à heterogeneidade de estilo, de cultura, de modos e possibilidades de escritas e experiências. Além de considerar a literatura e a crítica, conseqüentemente, como lugar de valor subjetivo e intersubjetivo nas estruturas socioculturais. E mais, pensar na transgressão desses constructos enraizados, para, a partir daí, permitir que a literatura possa sublimar as identificações e se tornar espaço de afetação.

|| REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1992].

COLASANTI, M. Por que nos perguntam se existimos. *In*: SHARPE, P. (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Goiânia: Ed. UFG, 1997.

CORREIA, J. S. Maria Firmina dos Reis, vida e obra: uma contribuição para a escrita da história das mulheres e dos afrodescendentes no Brasil. *Revista Feminismos*, v. 1, n. 3, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2z3XfZX>. Acesso em: 21 dez. 2017.

DUARTE, C. L. Gênero e etnia no nascente romance brasileiro. *In: REIS, M. F. Úrsula*. 4. ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

LAURETIS, T. de. *A tecnologia do gênero*. Technologies of gender, Indiana University Press. p. 1-30, 1987. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/81873993/A-Tecnologia-do-GeneroTeresa-de-Lauretis> Acesso em: 23 dez. 2017.

LEAL, V. M. V. *As escritoras contemporâneas e o campo Literário brasileiro: uma relação de gênero*. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

REIS, M. F. dos. *Úrsula*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

SCHMIDT, R. T. *Descentramentos/convergências: ensaio de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SOUZA, E. M. de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

|| O ROMANCE FALHOU? A ESCRITA “NÃO CRIATIVA” DE LUCI COLLIN

Andiara Maximiano de Moura

Tem se tornado frequente nos depararmos com análises conjunturais do *status quo* da literatura brasileira contemporânea, fazendo pensarmos que esta é uma prática recorrente tanto da teoria quanto da crítica literária nas últimas décadas. É pela constante transformação e progresso no corpo textual que a literatura contemporânea passa a ser objeto de reflexão, exigindo um periódico balanço contextual.

Ao ser produzida num contexto chamado de Pós-Modernismo, a literatura contemporânea é marcada por contestar as noções clássicas de verdade, questionando os discursos “universais” que fundamentam os saberes hegemônicos acerca dela mesma. Afinal, um dos aspectos mais polêmicos da arte pós-modernista é o fato de ela problematizar questões relacionadas ao sujeito, à recepção, à autoria e à originalidade, mantendo suas contradições para que as compreendamos enquanto processo. Tal arte não nega o passado, ela vai além, contestando e propondo uma revisão e uma revalorização do modernismo. Ou seja, o pós-modernismo apresenta um posicionamento crítico frente à realidade, problematizando muito mais do que negando as contradições. De acordo com Linda Hutcheon (1991), o pós-modernismo se apresenta de forma contraditória porque ao mesmo tempo em que ele usa, abusa e se instala, acaba subvertendo os próprios

conceitos que desafia. Assim sendo, a literatura contemporânea põe em destaque sua própria construção estrutural textual e linguística, questiona as fronteiras entre os gêneros textuais e literários, por meio de interligações com outras linguagens textuais, para ironizar e provocar os códigos tradicionais que se perpetuam por séculos no cânone literário.

A narrativa de Luci Colin emerge nesse contexto pós-moderno, em que as noções clássicas de verdade, razão, identidade, objetividade, unicidade de sistemas e grandes narrativas são problematizadas (EAGLETON, 1998). Essa subversão aos conceitos totalizadores somados às revoluções tecnológicas e, mais especificamente, à revolução da cibercultura e do livro eletrônico, causam impactos no modo de construir o texto literário.

Luci Colin é uma das autoras de maior destaque no Paraná. Nascida em Curitiba, é graduada no Curso Superior de Piano, em Letras Português/Inglês e no Curso Superior de Percussão Clássica. Recebeu premiações em concursos de literatura no Brasil e nos EUA. Participa de antologias nacionais e internacionais, tendo também traduções publicadas em diversos jornais e revistas. Atualmente mora em Curitiba, é professora de Literaturas de Língua Inglesa na UFPR e trabalha também como tradutora. Sua produção literária abarca coletâneas de poesias, contos e romances. De uma forma peculiar, sua ficção chama a atenção à crítica literária pelas opções estéticas de representarem e ilustrarem alguns dos mais significativos códigos estéticos e ideológicos do pós-modernismo, como é o

caso de seus dois romances, *Com que se pode jogar* (2011) e *Nossa Senhora d'Aqui* (2015).

Inicialmente, vale ressaltar que suas narrativas se afastam de narrativas mestras totalizadas e capazes de representar verdades pretensamente absolutas sobre o universo, fazendo com que seus romances pareçam estar na dúvida acerca das noções tradicionais de verdade e objetividade, em todos os sentidos.

Seu primeiro romance, *Com que se pode jogar*, põe em pauta três histórias entrelaçadas por um personagem. É por meio da fragmentação, do recorte, da sobreposição das situações e das ações que conseguimos compreender a lógica do emaranhado construído pela autora. A narrativa é estruturalmente dividida em três partes. Os títulos das três divisões remetem ao próprio contexto da história. *Ana ou vértice* apresenta o ápice das escolhas mal tomadas de Rhuam, já que o mesmo assassina o marido de Ana, fazendo-a entrar em um luto profundo, e ele passa a se esconder da polícia. *Melanta ou tê-las nas mãos* remete à questão familiar, ao princípio desgovernado de suas escolhas, seduzindo e enganando, não só a irmã, como todos os familiares. *Lena ou entendimento* é a ligação de todos os vazios apresentados nas duas primeiras partes, quando compreendemos quem assassinou o esposo de Ana e quem foi o irmão que desestruturou a família e a vida de Melanta, que também é o parceiro amoroso de Lena, a pessoa que dá sentido à sua vida perdida, a saber, o personagem Rhuam.

Essa obra não é catalogada como romance e sim como ficção brasileira. Isso nos permite refletir que se pode tratar de três

novelas. Cada uma dessas partes, a unidade superior, pode ser entendida como uma sequência, em que o narrador utiliza estratégias narrativas para acelerar, retardar, revelar ou omitir informações da trama principal. Assim, cada final de uma sequência é uma deixa para o leitor, isto é, um suspense a ser desvendado e entrelaçado com a próxima sequência, até chegarmos a sua totalidade de significância.

Em *Nossa Senhora D'Aqui*, observa-se uma narrativa bem caótica. Tudo gira em torno da genealogia, isto é, da imigrante e matriarca alemã Homera. Como a grande maioria das histórias estão interligadas com Frau Homera Kortmann dos Santos, podemos apresentá-la como personagem principal. Ela é a típica avó (em alguns casos bisavó) estrangeira, matriarca de uma grande família. No entanto, ao invés de estar à frente da narrativa, Frau é colocada em segundo plano, interferindo na vida de sua descendência, trazendo, por vezes, boas lembranças, e por outras, grandes decepções. Ao desenhar as diversas gerações advindas da matriarca, a autora apresenta-nos costumes, linguagens, gírias múltiplas, endossando a narrativa de uma variação linguística, repleta de sonoridades diversas, da miscigenação e da apropriação de uma língua nova. Assim sendo, a autora mantém determinado padrão literário, representando figuras e identidades múltiplas, isto é, tanto aquelas construídas pelo cânone literário, que seguem ideologias e padrões tradicionais, quanto aquelas marginalizadas, subalternas e multi-identitárias, personagens fragmentadas por uma sociedade pós-modernista. Parece que a autora quer reforçar e representar um cenário extraliterário, composto pela multiplicidade de identidades presentes no mundo contemporâneo.

Outro aspecto desse romance é que a autora já inicia sua obra afirmando ser uma adaptação da grande epopeia intitulada Eneida, de Virgílio, num contexto do pós-modernismo, fazendo uma sátira às noções canônicas da literatura. Isto é, ao invés de nos apresentar uma perfeição linguística, frases bem elaboradas, personagens grandiosos e uma narrativa linear, o romance desestrutura e problematiza o sentido do épico. A construção não linear dificulta o entendimento da história narrada, já que o livro é dividido em duas partes e apresentado em forma de espelho: tem-se a apresentação do cenário e das personagens na primeira parte; depois a complementação ou a desestruturação na segunda parte (esta divisão é visível na numeração das páginas, que começa em contagem crescente até a página 72 e logo em seguida a contagem passa a ser decrescente, até chegarmos ao 3).

Para Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), a transgressão pós-moderna sobre os limites da arte em si, bem como da distinção dos gêneros, tem trazido a problemática contemporânea sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas. Essa tendência tem se intensificado com o passar dos anos, como podemos observar nas fronteiras entre os gêneros literários, que tem se apresentado cada vez mais fluídas. A paródia intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos é também uma das características destes textos de “fronteiras”, bem como os pós-modernos. Quando Luci Collin recordou Virgílio em sua narrativa *Nossa senhora d’aqui*, parecia uma busca pela perpetuação da continuidade, mesmo isso sendo

apresentado de uma forma descontínua e fragmentada. É isso que a paródia pós-moderna vem contestando, ou seja, “é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 28). A paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois ela questiona aquilo que parodia, desafiando a ideia de origem e originalidade, problematizando os pressupostos do humanismo liberal. Daí subentende-se um dos preceitos do que vem a ser a definição do texto “não original”, termo proferido por Perloff (2013) e Goldsmith (2015).

Em seu livro *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*, publicado em 2013, Perloff problematiza o ato criativo – nas artes poéticas – do século XXI. Para ela, a criatividade é feita por meio da reprodução e da colagem, da citação e da cópia, termos muito parecidos com os que Goldsmith (2015) apresenta posteriormente ao criar sua teoria da escrita não criativa. De acordo com Goldsmith (2015), a escrita não criativa é um processo de recortar e colar obras diversas em um determinado produto. Este procedimento está relacionado com a internet, em que coletamos e armazenamos várias informações para deixarmos salvas em um arquivo. No entanto, no contexto artístico, a prática da apropriação contesta a originalidade do autor, posicionando-se contra o conceito de criação tradicional da arte. Só que este é o cerne da teoria não criativa, explicar o processo de criação em andamento, que é construído pela estratégia de coleta e reunião de diversas passagens, usando a metodologia de anotação e apropriação de outros autores para compor a sua obra original. Em seus dois romances, Luci brinca

com este processo de coletar informações. Ora ironiza uma retomada a obras clássicas, ora apresenta situações corriqueiras, presentes no cotidiano de pessoas importantes ou triviais, que vivem experiências épicas ou banais. Tudo isso é utilizado com o propósito de expor a liberdade de expressão do autor contemporâneo perante aos novos conceitos de criatividade.

Outro aspecto a ser destacado nos dois romances de Luci Collin é a superposição de diferentes textos escritos e orais. Em específico, a apresentação do livro *Nossa Senhora D'Aqui* é feita em formato de uma bula, seguida pela definição dicionarizada da genealogia familiar e do que vem a ser aqui e lá. Nas epígrafes, nas primeiras linhas do livro e no epílogo, Luci parece estar conversando sobre as coisas que escreve e, nas páginas finais, apresenta um F.A.Q (Frequently Asked Questions), listando possíveis questões comuns sobre o livro. Além disso, os títulos dos capítulos são grafados de forma vertical, desestruturando o horizontal tradicional; os capítulos são curtos, retomando as informações rápidas de mensagens; construídos pelos mais diferenciados textos: cartas, notícias, relatos, diálogos, versos, pensamentos, montagens (copiar e colar) etc. Uma forma divertida de prever um incômodo do leitor com a narrativa irregular, zombar de uma eventual insatisfação com o conteúdo apresentado, ou até mesmo da expectativa de uma escrita formal, de um livro feito de peças facilmente encaixáveis. Neste caso, de acordo com Bulhões (2012), destaca-se o hipertexto, em que o abandono da página do livro, da revista ou do jornal conduz o texto para o espaço multifuncional do computador, agenciador de uma arquitetura não linear, no qual a tela também pode

ser franqueadora do tridimensional. A escrita é convidada à superação da linearidade do verbo, e se permite anunciar-se como rede, não como escritura acabada, imutável.

Tal estratégia narrativa que mistura, justapõe e sobrepõe dois ou mais sistemas de signos, que apresenta a transposição de um sistema para outro, além das relações entre séries ou classes de textos em dois ou vários sistemas é objeto de estudo das interartes, apregoado por Clüver (2006). A unicidade de textos e informações tem perdido espaço para a multiplicidade de mídias, criando assim novos métodos artísticos que têm estruturado e modificado a arte contemporânea.

Além da multiplicidade de textos presentes no corpo da narrativa de Luci Collin, também encontramos a multiplicidade de narradores. O romance *Com que se pode jogar* é estruturalmente dividido em três partes: *Ana ou vêrtice*, *Melanta ou tê-las nas mãos* e *Lena ou entendimento*. Cada uma dessas partes traz histórias narradas por uma ou mais personagens, totalizando três personagens principais femininas, sem sequência cronológica dos fatos, que tiveram suas vidas determinadas por um homem e sofrem as consequências das escolhas dele. No entanto, a compreensão da interligação entre as três partes só se apresenta no final da narrativa, no último parágrafo, ao desvendarmos o nome do personagem Rhuam, sua origem e suas ações. O jogo de omitir e desvendar que percorre toda a narrativa, advindo das três protagonistas, nos permite ter uma visão múltipla de um mesmo acontecimento.

Já em *Nossa Senhora D'Aqui*, a presença do narrador é bem variada. Ora é Homera, ora são as filhas, os netos, os vizinhos, a mosca, os conhecidos dessa mulher que tem algo a dizer. No entanto, as histórias dos personagens do romance não se interligam no final. Sabemos que muitos narradores possuem uma relação de parentesco, outros de amizade ou vizinhança. Mas, o que os liga realmente é o lugar em comum onde moram: o Aqui. As experiências relatadas são variadas, desde reflexões filosóficas, como ações patéticas, corriqueiras e tragicômicas, demonstrando uma autoafirmação de quem são esses personagens, cercados de certezas e incertezas de suas histórias banais. A multiplicidade de personagens que representam um lugar subverte o perfil épico de um personagem que representa um povo. As banalidades vividas pelos personagens também subvertem a grandiosidade e as proporções heroicas clássicas estipuladas pelo tradicionalismo, tirando a função do herói de modelo a ser seguido para dar espaço à liberdade de experiências privadas. Assim, como a própria escritora apresenta-nos, este romance é uma “epopeia falhada”, já que visualizamos apenas fragmentos de aventuras previsíveis da vida cotidiana desses personagens.

Linda Hutcheon (1991) também afirma que a consequência da pós-modernidade é o desafio às noções tradicionais de perspectiva, principalmente na pintura e na narrativa. Na ficção, os narradores são múltiplos e difíceis de encontrar, ou provisórios e limitados. O indivíduo preceptor/receptor também não é uma entidade coerente, provedora de significado. Assim, a ideia do provisório adentra em todas as tentativas organizadas que

buscam unificar a coerência (formal e temática), contestando a continuidade e o fechamento histórico e narrativo a partir de dentro. Aí compreendemos o porquê de muitas vezes a narrativa de Luci Collin não apresentar um fechamento histórico. A falta de informações em todos os aspectos da narrativa, tanto estruturais, quanto característicos das personagens, aponta para esta característica da pós-modernidade. Faltam informações de lugares, de nacionalidades, de tempo, de classes sociais, dentre outros. Ao deixar brechas e “não ditos” propositais, conferindo ao seu texto um tom de sugestão que, muitas vezes, diz mais do que se fosse explícito, nos proporciona um texto denso, preñado de posturas críticas que caminham no sentido da contracorrente, expresso por uma linguagem irônica, carregada de humor.

Mais uma vez, Hutcheon (1991) assegura que o centro não é mais válido. Novas perspectivas descentralizadas são colocadas em destaque, isto é, o “marginal”, o “excêntrico” recebem visibilidade como reconhecimento implícito de que a nossa cultura não é monopólio homogêneo do masculino, da classe média, do branco, do heterossexual, do ocidental. O conceito da não-identidade (advindo das oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá espaço ao conceito das diferenças, isto é, não mais afirmar a uniformidade centrada, e sim, a comunidade descentralizada.

Após essa breve análise sobre os dois romances da escritora, concluimos que nas narrativas de Luci Collin observamos um conjunto de anotações e informações fragmentadas de várias histórias. O conjunto dessas informações ganha corpo neste

trabalho porque as obras são pensadas e construídas por meio da montagem, caracterizando-as como “recorte e cole”. A experimentação de vários textos diferenciados no corpo da narrativa, advindos de situações do cotidiano, problematiza a ideia de “originalidade” do romance, por meio da apropriação. Dessa forma, a escritora subverte as narrativas mestras totalizadas que unificam e organizam qualquer sistema de produção e recepção, para fragmentar, apropriar e experimentar o texto narrativo, pondo em pauta uma nova concepção de criatividade literária, no século XXI.

|| REFERÊNCIAS

BULHÕES, M. Mídia e Literatura: tematizações, correlativos, conexões. *Líbero*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 101-110, jun. 2012. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/9-M%C3%ADdia-e-Literatura.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2018.

CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006a.

COLLIN, L. *Com que se pode jogar*. Curitiba: Kafka, 2011.

COLLIN, L. *Nossa Senhora D'aqui*. Curitiba: Arte e Letra, 2015.

EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

GOLDSMITH, K. *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Adaptado por Mariana Lerner. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

PERLOFF, M. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

||| ESCRITAS GROTESCAS: VIOLÊNCIA, CAOS E SUBVERSÃO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA DE AUTORIA FEMININA

Maristela Scremin Valério

Lúcia Osana Zolin

||| CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho nasceu a partir do incômodo gerado pela constante exploração do grotesco nas mídias em busca de audiência e visualizações, o que me fez refletir a respeito da relação dessa estética com o nosso tempo. Propus-me então a pensar de que forma o grotesco está representado na literatura contemporânea, especificamente na literatura escrita por mulheres, e se essas representações configuram-se em formas de resistência ou se simplesmente reproduzem os modelos midiáticos. Para isso, elegi como *corpus* as obras *O ladrão de cadáveres* (2010), de Patrícia Melo, *Os anões* (2013), de Veronica Stigger, e *Carvão Animal* (2011), de Ana Paula Maia, que possuem em comum enredos que mostram a fragilidade do ser humano, seja referente ao corpo ou à constituição moral e ética dos personagens. Nos textos é possível refletir a respeito da sociedade contemporânea, que nos termos de Bauman (2005) se caracteriza por sua liquidez e fragmentação, levando os indivíduos a entrarem em colapso, o que nos instiga a indagar

se o grotesco se configura como uma característica inerente à contemporaneidade.

Nos textos escolhidos chamou atenção a prevalência das representações de violência, seja esta real ou simbólica, como parte do cotidiano dos personagens e o estabelecimento de um código de conduta divergente do *ethos* contemporâneo, dando margem a um discurso de subversão. Dessa maneira, este trabalho propôs-se a refletir de que maneira essa representação da violência nas obras atua como uma forma de apresentar uma visão realista da condição humana no contexto da sociedade capitalista, apresentando ao leitor os aspectos grotescos da existência.

Além disso, também é objetivo deste trabalho pensar de que maneira as escritoras contemporâneas apropriam-se do tema da violência para criar estratégias subversivas dentro do campo literário, posicionando-se como observadoras de uma sociedade em crise e escapando das principais fórmulas tradicionais da literatura brasileira.

||| **CONSIDERAÇÕES SOBRE O GROTESCO**

O referencial teórico deste trabalho está centrado nas concepções de grotesco formuladas por Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin – considerados autores basilares para o estudo do tema – e por pesquisadores que ampliaram o assunto inserindo novos olhares e objetos de pesquisa, como Rodrigo da Silva Santos, Muniz Sodré e Raquel Paiva e artigos mais recentes sobre o grotesco na contemporaneidade.

Wolfgang Kayser foi o primeiro teórico a pensar o grotesco enquanto uma categoria estética, elaborando sua tese a partir das teorias da recepção. Para o autor, o grotesco se apresenta quando a função original de algo se transforma, como por exemplo, objetos inanimados que ganham vida ou quando o ser humano a perde. Para Kayser (2013, p. 159), “Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação do mundo falhem”. Dessa maneira, o grotesco é uma estrutura e sua natureza é uma expressão daquilo que já nos foi frequentemente insinuado, ou seja, “o grotesco é um mundo alheado (tornado estranho)” (KAYSER, 2013, p. 159). Para o autor, o grotesco revela que a segurança que temos do mundo é apenas uma aparência, nos fazendo entrever uma essência incontrolável e desconhecida.

Outro autor basilar para o estudo do grotesco é Mikhail Bakhtin, que, a partir do conceito de realismo grotesco, amplia as possibilidades de pensar o tema, colocando a cultura popular da idade média como o centro de suas análises e insere o corpo na discussão. O corpo grotesco de Bakhtin é o corpo inacabado, focado nos orifícios, nas descontinuidades e desdobramentos, um corpo que produz excremento e que se aproxima da morte ou do nascimento, é um corpo social, cujo princípio está contido “não no indivíduo biológico, não no ego burguês, mas no povo, um povo que está continuamente crescendo e se renovando” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 54). Por isso o autor elege o Carnaval como um dos principais elementos de sua investigação. “A confusão, a desordem, a alegria desabrida, a exuberância de formas aparentadas a conteúdos culturais reprimidos pela ordem burguesa são traços carnalizantes”. (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 54).

Partindo das reflexões de Bakhtin, Sodré e Paiva (2014) ampliam a discussão sobre o grotesco, trazendo-a para a contemporaneidade e aplicando-a à programação da televisão brasileira nas décadas de 1990 e 2000. Para isso, se debruçam a pensar no grotesco como um fenômeno pelo qual é possível fazer reflexões sobre a vida, no sentido de “encarar o grotesco como um outro estado da consciência, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 56). Sodré e Paiva (2014, p. 56) afirmam que o “grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade”.

Ao pensar o grotesco no campo da literatura contemporânea, Fabiano da Silva Santos (2009) aponta que o grotesco na contemporaneidade é uma estética de alteridade, “por vezes, desorientadora, incompreensível, incerta ou mesmo hostil ao senso comum” (SANTOS, 2009, p. 138). Dessa forma, nas narrativas vanguardistas no início do século e nas contemporâneas podemos pensar o grotesco como uma categoria que abarca o outro.

Suas origens estão nos outros mundos, representados pela fantasia, pelo sonho e pelo sobrenatural; na outra cultura, expressa pelos costumes populares em relação ao *modus vivendi* oficial; nos outros reinos da vida, manifestados pelo bestialógico; nos outros estados de consciência entrevistados nos surtos de loucura e nas manifestações do inconsciente e no outro eu que toma forma nos simulacros, nos autômatos, nos monstros e nos duplos. (SANTOS, 2009, p. 18).

O grotesco que vemos representado nas obras de Ana Paula Maia e Patrícia Melo se dá pela alteridade, com os personagens, que, embora vivam em cidades parecidas com as nossas, são sujeitos que agem dominados por um instinto de sobrevivência ou pelas circunstâncias do ambiente em que vivem. Esse cenário faz com que cometam crimes e tenham atitudes consideradas imorais e antiéticas, como no caso dos personagens criados por Patrícia Melo, ou então, tenham uma vida animalizada pela miséria e pelas circunstâncias, como os personagens de Ana Paula Maia. Já em Verônica Stigger, é o corpo que está em jogo e o grotesco se dá pelo humor cruel, em situações inusitadas.

|| O GROTESCO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA DE AUTORIA FEMININA

Ainda em andamento, este trabalho se propõe a fazer uma leitura, pelo viés do grotesco, dos livros *Carvão Animal*, de Ana Paula Maia, *Os anões*, de Verônica Stigger e *O ladrão de cadáveres*, de Patrícia Melo. O objetivo é compreender como a representação de situações grotescas nas obras proporciona uma possibilidade de subversão na literatura contemporânea de autoria feminina, visto que a partir dessa estética é possível refletir sobre aspectos da contemporaneidade.

Com as leituras feitas até agora foi possível perceber que, em Ana Paula Maia, o grotesco se dá pela crueza com que a autora constrói seus personagens brutos e brutalizados pelo ambiente em que vivem, no qual, aos moldes do naturalismo,

os sujeitos são influenciados pelo meio e criam seus próprios códigos éticos para julgar as situações que lhes são apresentadas. Os personagens situam-se no submundo daqueles que fazem o trabalho que ninguém quer fazer, denominado pela autora como “o trabalho sujo dos outros”. É em meio aos restos e detritos da sociedade de consumo que a autora mostra uma realidade grotesca que não aparece com regularidade nas páginas da literatura brasileira. Em *Carvão Animal*, a narrativa se passa em Abalurdes, uma cidade que vive da morte, pois tem como uma das principais fontes de sua economia um crematório, que atende a região e cujo calor dos fornos produz energia elétrica para abastecer o hospital da cidade, gerando um ciclo de morte-vida. Em tons naturalistas, a narrativa nos aproxima do corpo, essa inescapável condição humana que finda, se despedaça, apodrece, queima e fede. “No fim, tudo o que resta são os dentes. [...] Aqueles que não possuem dentes se tornam menos que miseráveis. Tornam-se apenas cinzas e pedaços de carvão. Nada mais” (MAIA, 2011, p. 9). O grotesco em *Carvão Animal* se dá pela dessacralização dos ritos de morte: “Os vivos de Abalurdes sabem aproveitar bem seus mortos” (MAIA, 2011, p. 69). A morte é reciclada e transformada em energia elétrica, transformando o corpo em matéria-prima para a manutenção das engrenagens do capitalismo.

Em *Os anões* (2013), de Verônica Stigger, o grotesco se dá pelo viés do humor cruel. Há nos textos uma profusão de sangue, mortes, suicídios, atos de violência, cenas escatológicas e desordens que, combinados com elementos *nonsense*, distanciam as barbáries da realidade e nos permitem rir. Porém, nas

entrelinhas do absurdo, é possível perceber uma lúcida intenção em ironizar as violências com as quais nos acostumamos no cotidiano. O enredo do primeiro conto, homônimo ao livro, conta a história de um casal de anões que fura a fila de compras de uma padaria e é espancado até se tornar uma massa disforme e sanguinolenta. Narrado em primeira pessoa, o conto causa mal-estar por diversos fatores: primeiramente traz todos os elementos do grotesco elencados por Kayser e por Bakhtin, expõe as entranhas do ser humano, tanto as físicas, com a descrição dos corpos dos anões após o massacre, como as entranhas da alma humana, mostrando a frieza com que os clientes da confeitaria, homens, mulheres, idosos e crianças, espancam o casal. “A mulher de cerca de trinta anos se ajoelhou ao lado do casalzinho, pegou o homenzinho pelo pescoço e começou a bater com a cabeça dele no chão, várias vezes, até abrir uma fenda na parte de trás” (STIGGER, 2010, p. 11), “Seu Aristides, exausto de tanto chutar o homenzinho, parou e fez sua neta também parar. Vamos, querida, deixa isso aí e vamos embora, disse ele para a neta, enquanto a pegava pela mão” (STIGGER, 2010, p. 13).

Se o grotesco é definido por Santos (2009) como a estética da alteridade, o conto de Stigger nos proporciona um movimento contrário, permitindo entrar no lugar do outro, não no lugar das vítimas, mas do agressor, trazendo à tona o fato de que o desejo de violência é inerente ao ser humano. *Os anões* assusta e choca pela violência gratuita praticada não por aqueles a quem chamamos de “outros”, de quem normalmente se espera atos desse tipo, mas é praticada por “nós”, pessoas que esperam na fila

de uma padaria de classe média. Nesse conto, a ironia grotesca se dá justamente porque há a revelação de que agressividade, esse renegado instinto que existe no íntimo de cada indivíduo e que os aproxima da animalidade, está presente em todos e basta um gatilho para que esta se revele.

Em *O mal-estar da civilização*, Freud aponta que entre os instintos básicos do ser humano está a agressividade, que foi reprimida durante o processo civilizatório. Para Freud (2011, p. 57), ao contrário da imagem construída pelo cristianismo de que o ser humano é um ser de bondade, deve-se incluir “entre seus dotes instintuais também um forte quinhão de agressividade”. Dessa forma o outro se personifica como uma possibilidade para satisfazer o desejo destrutivo. “Em circunstâncias favoráveis, quando as forças psíquicas que normalmente a inibem estão ausentes, ela se expressa também de modo espontâneo, e revela o ser humano como uma besta selvagem que não poupa os da sua própria espécie” (FREUD, 2011, p. 57).

O “outro” no conto, representado pelos anões, pode ser entendido como aquele que é diferente, e que ao reivindicar seu espaço, incomoda os que esperam por sua vez na fila. O grotesco então pode ser compreendido como o medo oculto do diferente que altera a ordem do mundo e que é combatido pela agressividade. Em uma comparação com o cenário atual da sociedade, pode-se perceber que a fórmula desconfiança-agressão se aplica em diversas esferas sociais.

Em *O ladrão de cadáveres* (2010), de Patrícia Melo, o grotesco se dá pela imersão na psique de um sujeito comum, levado pela

ambição e pelas circunstâncias a cometer uma série de crimes. A narrativa joga luz em uma sociedade desestruturada e de valores relativizados e negociáveis, compráveis por uma boa quantia de dinheiro, formada por sujeitos em crise, de frouxidão moral e ética. A obra desnuda o personagem com crueza, mostrando o processo de formação da mente de um criminoso.

A linguagem utilizada é dura, realista, recheada de palavras e a narração é em primeira pessoa, ou seja, o leitor conhece os pensamentos mais secretos do protagonista, seus dilemas morais, o processo de suas decisões, seus medos e certezas. Na obra, o grotesco está associado às falhas de caráter do protagonista, ou seja, para levar vantagem ou fugir de problemas, este aceita passar por cima de suas convicções éticas. A violência e as falhas de caráter constituem-se, então, em algo grotesco, que revela a animalidade e maldade do homem. O personagem reflete a respeito de seus atos, mas se conforma com sua condição de ser humano: “Naqueles dias compreendi finalmente que é a bondade que se aprende com dificuldade, com exercícios diários [...]. A maldade, essa já nascemos com ela inoculada dentro de nós, como um vírus inativo, que espera apenas o momento de aflorar”. (MELO, 2010, p. 149).

Como nas categorias propostas por Kayser, é possível perceber a criação da obra como um olhar que se mostra desconfiado e desencantado com o mundo que representa. A monstruosidade está nos atos e pensamentos do protagonista, embora ele tenha conflitos morais e se mostre vacilante diante de algumas situações. Porém, não hesita em fazer quando convencido por si mesmo ou por terceiros.

O ladrão de cadáveres é uma narrativa que desnuda a alma humana com crueza, mostrando uma tendência natural para a maldade. Embora em muitos momentos da narrativa o personagem sinta remorso por seus atos, não vacila diante da oportunidade de ganhar dinheiro e garantir um futuro tranquilo economicamente. “De vez em quando, ao fechar os olhos, um plano, câmbio, se formava lentamente como uma onda gigante que começava a partir de uma fissura nas minhas placas tectônicas, na parte mais profunda e negra do meu oceano, e vinha rolando, ganhando potência e volume”. (MELO, 2010, p. 119).

No romance, podemos encontrar diversas características do grotesco: a animalidade, a falta de ética e moral dos personagens, a descrição dos corpos, cenas de necropsia e de cadáveres em decomposição, ou seja, diversos elementos que podem fazer com que a obra possa ser considerada esteticamente grotesca.

||| **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Diferentemente de outras épocas, a representação do grotesco na literatura contemporânea não se dá mais por elementos separados e estranhos ao cotidiano. Se para Kayser (2013), o grotesco constitui um elemento desagregador, podemos considerar que, na contemporaneidade, é a própria realidade desagregada e fragmentada que se mostra como grotesca. Podemos também concluir que as escritoras analisadas exercem um papel duplamente subversivo ao narrarem histórias nas quais impera o grotesco: primeiramente porque o grotesco não é um tema comumente ligado à prática literária de mulheres

e segundo porque, ao trazerem para seus textos temas e personagens marginalizados, elas quebram paradigmas da literatura brasileira, distanciando as narrativas do lugar comum e promovendo reflexão a respeito das mazelas de nosso tempo.

As obras analisadas assemelham-se por representarem a violência como o elemento que conduz as narrativas e gerando a desagregação dos contextos sociais em que os personagens estão inseridos. As três obras também coincidem em uma representação da violência de forma normatizada, colocando-a como parte do comportamento social dos personagens, sem que estes se questionem a respeito de seus atos ou sintam-se culpados por eles. Podemos considerar que o grotesco contido na violência das obras analisadas encontra-se justamente em sua banalização, fazendo com que a violência perca seu aspecto chocante. Dessa forma, as obras permitem a reflexão a respeito da contemporaneidade.

|| REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguins Classics Companhia das Letras, 2011.

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

KAYSER, W. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MAIA, A. P. *Carvão Animal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

MELLO, P. *Ladrão de cadáveres*. São Paulo: Rocco, 2010.

RUSSO, M. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, F. R. da S. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro, Mauad, 2002.

STIGGER, V. *Os anões*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2013.

|| A PROFISSIONALIZAÇÃO LITERÁRIA: ANOS DE FORMAÇÃO

Larissa Lacerda Nakamura

Se a profissionalização nos dias atuais continua a tomar novas formas e é permeada por adversidades encontradas no campo literário, como apresentado anteriormente, não menos relevante é apresentar seu desenvolvimento no Brasil. Se considerarmos traçar um breve panorama sobre o contexto cultural dos anos 70/80, encontraremos aí, nesse momento particular, mudanças responsáveis pelo início da institucionalização de um espaço para as artes no país.

Tomando como discussão o mote da planificação da carreira autoral no Brasil, é possível apontar alguns aspectos em comum que emergem das leituras realizadas nos livros *A imagem e a letra* (1999), de Tânia Pellegrini, e *Literatura e vida literária* (1985), de Flora Süssekind. O ponto em comum encontrado é o fato de que ambas as obras ressaltam a importância do contexto histórico-econômico da ditadura militar na expansão do circuito cultural e a sofisticada articulação brasileira com o mercado estrangeiro, assim promovendo a profissionalização dos literatos. Apesar de esse avanço ser considerado positivo em alguns aspectos, ele guarda, para as autoras, um lado negativo muito mais evidente à nova dinâmica cultural instaurada.

A princípio, é necessário ressaltar que tais obras não necessariamente versam sobre a figura do escritor como um profissional, mas acabam por proporcionar um grande panorama político, histórico e econômico sobre as condições que oportunizaram o surgimento de tal figura. Se é possível notar que em *Literatura e vida literária*, publicado em 1985, a autora começava a dar conta dos efeitos de um passado recente que, aos poucos, modificava a condição de escritor brasileiro nas últimas décadas do século XX, em *A imagem e a letra*, publicado quase quinze anos depois, Pellegrini teve maiores condições de desenvolver a questão da profissionalização do autor, posto que seu próprio livro mostra que o cenário fim de século dava grandes sinais de consolidação do campo literário como um todo. Assim, a partir das leituras empreendidas, é possível afirmar que tais livros se complementam em diversas instâncias, a exemplo dos apontamentos nas mesmas temáticas, como o ofício literário; a crítica; as leis do mercado; a indústria cultural.

A começar, *Literatura e vida literária* remonta o percurso da cultura brasileira (em especial, no mundo das letras) a partir das estratégias desenvolvidas pelo governo militar, mostrando como em meio a limites, erros e acertos, inclusive com determinações tidas como paradoxais por parte do Estado, desenvolveram-se condições para a criação de um terreno propício à profissionalização de escritores.

A censura é um ponto crucial discutido por Sússekind que a problematiza ao longo da primeira parte do livro, entendendo

que não se deve analisá-la sob uma perspectiva unilateral e segundo os preceitos do senso comum, principalmente porque geralmente ela é pensada como um bloco rígido e altamente polarizado; dessa forma é importante observar que:

[...] a censura não foi nem a única, nem a mais eficiente estratégia adotada pelos governos militares no campo da cultura depois de 1964. Assim como no plano estritamente político não se pode falar destas duas décadas como um todo monolítico, também a estratégia cultural não se manteve idêntica. (SÜSSEKIND, 1985, p. 12).

A partir de então, na obra, as escolhas realizadas pelo governo militar no plano da cultura serão periodizadas em três momentos particulares, marcando sua elasticidade institucional. O primeiro período - de 1964 a 1968 - permitia uma produção cultural engajada das esquerdas, desde que não incitasse as camadas populares e realizasse uma espécie de protesto “espelho” das esquerdas politizadas. Nesse período, as redes de comunicação de massa foram aprimoradas e incorporadas no cotidiano popular, como o cinema, a rádio e, principalmente, a televisão. A estética do espetáculo, conseqüentemente, ganhava força enquanto estratégia ditatorial de controle social, em que volumosos incentivos às indústrias culturais propiciavam uma vasta produção, caso inédito no país até então.

O segundo momento ocorre a partir da instauração do AI-5, em 1968, anos marcados por uma estratégia altamente coercitiva e de virada política de parte da população contestadora: a partir de um movimento de pressão governamental, são

agora os universitários que lançam mão do grito insubmisso juntamente aos artistas e intelectuais. Graças à produção artística fomentada no período anterior ao AI-5, a camada estudantil pode educar-se tanto cultural quanto politicamente, assim é nesse novo contexto que as estratégias governamentais passam a ser modificadas. A política nacional da ditadura, então, toma contornos repressores mais extremos, a exemplo da demissão e perseguição de professores; editores; funcionários públicos; produtores culturais; livros; músicas e a presença de censores à espreita nas produções culturais e *mass media*.

Com a Política Nacional de Cultura (PNC), instaurada em 1975, novos posicionamentos governamentais tomam forma no país, assumindo o terceiro período de transformações. Esse programa político validou oficialmente a intervenção estatal no setor cultural, fixando esta instância como estandarte para o progresso e desenvolvimento da nação. Mediante severo controle e orientação dos desejáveis percursos culturais a serem seguidos, múltiplos dispositivos de intervenção, vigilância e punição foram estabelecidos pelos militares a fim de adequar as produções artísticas realizadas aos ditames do governo. Curioso dado é o que nos fornece Sússekind (1985, p. 20) ao afirmar que:

No que se refere aos livros, é interessante notar que foi, sobretudo a partir de 1975, que as restrições se tornaram mais rigorosas. É possível apontar, ao menos, duas explicações para este súbito interesse da censura. Como assinalam em artigo de 1979 Marcos Augusto Gonçalves e Heloísa Buarque de Hollanda, data justamente de 1975 um certo *boom* editorial

no país. Conquista de mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros editoriais maiores: estas são algumas características do *boom*. E ampliando-se o interesse pela literatura, amplia-se também a ação da cultura.

Como se nota, é principalmente a partir de meados dos anos 70 que começa a se delinear o processo de industrialização da cultura e o fortalecimento do mercado editorial interno brasileiro ainda que em concomitância com a censura ditatorial. Seja de modo a desarmar a arte de protesto da resistência, adequar os trabalhos ao que se entendia como “cultura oficial” ou mesmo, e não menos relevante, conformar a criação artística e a PNC aos moldes do capitalismo, o Estado assumiu o papel de mecenas da cultura nacional.

Na busca por introduzir a nação nos padrões dos países desenvolvidos, inicia-se o desenvolvimento da institucionalização no campo das artes com a fundação de alguns órgãos, como a Fundação Nacional da Arte (Funarte), o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e o Conselho Nacional de Cinema (Concine), e a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), além da direção de renomadas figuras do campo artístico em tais organismos. Interessado na associação comercial com a artística, a ditadura tomou para si a tarefa de fina crítica de trabalhos considerados interessantes ou não e também incentivou os que lhe favorecia, os considerados de alto padrão.

Por serem tão múltiplas as políticas culturais, usadas ao mesmo tempo e sujeitas a constantes modificações, o Estado

também atuou sob “[...] incentivo, via concursos, prêmios ou coedições, à produção literária. E neste caso não se trata de *retirar* textos do mercado, mas até de facilitar sua edição e circulação” (SÜSSEKIND, 1985, p. 25), assegurando a associação cultural com a mercadológica e tentativa de controle político, social, ideológico e do imaginário nacional. Tais dispositivos políticos acabaram por promover o fortalecimento dos mecanismos de industrialização no âmbito do mercado de bens culturais, fomentando o parque industrial brasileiro. De modo geral, o que se nota a partir da introdução da PNC é que esta: “[...] incentiva[va] por meio de subvenções, ao mesmo tempo que coibia com a censura, reforça[ndo] a necessidade de organização da cultura em moldes empresariais, em que a profissionalização e a conquista do mercado são pontos cruciais” (PELLEGRINI, 1999, p. 181).

É de extrema relevância apontar que, ainda que a PNC tenha iniciado a importação de técnicas, projetos de administração produtiva, a criação de importantes instituições culturais, e estas estruturas tenham favorecido significativamente a indústria cultural, a classe artística e seus trabalhos questionadores continuaram relegados sob o domínio da repressão, demissão, censura e estrangulamento na circulação de obras combativas, e tortura. Sendo assim, outro modo de cerceamento das atuações possíveis na resistência contra o poderio ditatorial criado pelo Estado foi a cooptação de artistas. Ainda que soe um tanto quanto contraditório, a ditadura assumia papel paterno austero, porém “justo”: aos filhos-artistas obedientes, ainda que toleravelmente insubmissos, a oportunidade de trabalho público, estabilidade financeira mínima, amplas publicações, bolsas de estudos etc.

Afinal, quais os efeitos que marcam o período mencionado? No momento atual da escrita de *Literatura e vida literária*, Flora Süssekind apontou três instâncias que pós-1964 foram radicalmente modificadas: a do autor, livro e do leitor, estas intimamente ligadas ao mercado e à mídia. Tomando como pano de fundo fundamental a indústria cultural para realçar a maneira como ao longo dos anos 80 desenvolveu-se um diálogo estreito entre os *mass media* e o campo artístico, devido à superexpansão dos meios culturais de massa no período histórico da ditadura militar, não deixa de ser curioso que a autora deixe de lado um comentário mais profundo sobre essa relação.

Quanto aos autores que iniciam sua profissionalização a partir de então, eles encontram-se agora entre “[...] a possibilidade de dedicação exclusiva ao trabalho literário e o servilismo diante das leis de venda, para um mergulho no banal” (SÜSSEKIND, 185, p. 90). A rejeição da crítica perante a mudança no *status* autoral marca uma visão tradicional preocupada com a perda imediata da aura artística em contato com o regime de mercado, este, segundo Süssekind, indissociável da mediocridade nas produções literárias futuras. Conseqüentemente, o caráter artesanal do fazer literário perde sua força ao passo em que mercado editorial se aprimora e as redes *mass media* também passam a interferir direta e intensamente nas instâncias de produção, recepção e comercialização das obras de arte.

Assim, os escritores dependem não somente de uma boa divulgação pela indústria cultural para obter uma resposta quase imediata do público/consumidores como ficam quase

presos entre a escolha de seguir as normas de consumo ou suas escolhas literárias pessoais. Além disso, afirma Süssekind, se intensifica a confusão de prestigiar determinados escritores que vendem bem em relação aos que ainda não atingiram tal feito, pois a partir desse momento a qualidade literária passa a ser relegada ao segundo plano. Na contemporaneidade, pode-se dizer que a situação se mantém: há um preconceito quase explícito sobre os *best-sellers*; já se presume que suas obras sejam de má qualidade. Desse modo, não somente os autores são afetados por um novo sistema de valoração como também suas obras. Se antes o nível estético era o vigente na atribuição positiva ou não de um livro, hoje ele deve atuar concomitantemente às oscilações mercadológicas.

No livro, não há uma análise mais detalhada sobre os leitores, mas afirma-se que eles passam a ser vistos agora como futuros e possíveis consumidores de produções literárias, “[...] um público de traços mais indefinidos, anônimos, e passíveis de registro unicamente de vendagem” (SÜSSEKIND, 1985, p. 88). Se havia antes, para a estudiosa, perfis claros e delineados, levando em conta a quantidade limitada de leitores e leitoras no país, desse modo, mais facilmente identificável, a situação parece inverter-se com a perda do caráter artesanal no mercado livreiro.

Mediante tamanhas transmutações no campo literário e o receio das intervenções contraproducentes do mercado com o mundo das letras, Süssekind (1985, p. 91) aposta que a crítica deve, nos próximos anos:

[...] atuar como uma não-semelhante, capaz de olhar com desconfiança para as banalizações impostas pelas leis do mercado à produção literária e a um intelectual constantemente impelido a se converter ele mesmo em mercadoria vendável ou em simples garoto-propaganda.

Nesse caso, é imperativo que a crítica literária rechace as seduções e facilidades promovidas pela articulação inevitável com os esquemas econômicos dos novos tempos, e não perca seu caráter analítico. Em resumo, *Literatura e vida literária* destaca que apesar de o domínio do mercado editorial ter tornado possível a profissionalização do escritor brasileiro no período pós-ditadura, muitos aspectos negativos emergiram a partir dessa transformação, vista sob um olhar um tanto pessimista por parte da autora.

Por sua vez, em *A imagem e a letra*, analisam-se as interseções entre literatura, mercado de consumo e a *mass media* brasileira a partir do século XX a fim de construir um panorama, contribuindo para o entendimento de quais foram os aspectos que fundamentaram a constituição da ficção atual. O que diferencia os argumentos apresentados por Pellegrini dos de Sússekind é o aprofundamento na discussão de temas fundamentais na compreensão do panorama da profissionalização do escritor, como o desenvolvimento dos laços entre a indústria cultural e a literatura, que são apenas apontados em *Literatura e vida literária* sem o tensionamento necessário para tal questão.

Tânia Pellegrini escolhe o período da ditadura militar para discutir o campo literário dos anos 1990 por entender

que ele é uma consequência das políticas culturais e da internacionalização do capital ocorridas ao longo dos anos de autoritarismo no Brasil, além de se observar a paulatina e permanente “adequação do artefato cultural ao circuito da mercadoria”. Assim, o que a autora põe em pauta é a amplitude – nunca antes vista em tal proporção – da indústria cultural brasileira: “[...] no novo contexto, passa a haver uma ênfase de outro tipo na dimensão internacional da cultura que, de fato, dadas as novas condições, nada mais é do que a legitimação da mídia e do mercado” (PELLEGRINI, 1999, p. 185).

A dinâmica que se instaura nos anos do golpe militar trata-se de um aprofundamento nos rumos e tendências que já vinham ocorrendo anteriormente em direção às formas de organização do capitalismo avançado. Segundo a autora, algumas mudanças se intensificam com a conjuntura político-econômica do período militar. A partir da importação de avançados métodos e procedimentos estrangeiros de industrialização, notou-se uma maior presença de multinacionais; a reorganização do mercado de bens culturais, o crescimento da indústria e do setor de automação; a sofisticação nas mídias tanto eletrônica quanto informática; o desenvolvimento das redes de comunicação; diferente organização econômica, além de significativo avanço tecnológico. Ao longo desse período, muitas estratégias foram lançadas pelo governo a fim de formar uma imagem nacional forte, de um país em franca expansão e progresso, a despeito das inúmeras atrocidades e injustiças cometidas nos anos de repressão. No entanto, apesar de o governo ter ilusoriamente resolvido o descompasso presente entre o Brasil, país periférico

e subdesenvolvido, e as nações capitalistas, as desigualdades presentes permaneceram as mesmas ou mesmo se agudizaram, a exemplo do desmantelamento do ensino nas escolas públicas.

Quanto ao campo cultural, aponta-se, mais uma vez, a Política Nacional da Cultura, subsídio dado pelo governo em 1975 a determinados artistas, assim “auxiliando-os” no mercado e garantindo a visibilidade de suas produções culturais ao mesmo tempo em que censurava duramente os demais que se opunham diretamente ao regime político, como um marco na contínua e crescente adequação da cultura brasileira ao modelo empresarial. Pensando na questão da censura, Pellegrini (1999, p.180) observa as consequências diretas dela: “[...] textos específicos (de teatro, música, literatura, cinema) foram censurados, mas não a produção geral desses bens, que cresceu e se consolidou, amparada inclusive pelo interesse de um público ampliado [...]”. Assim, para a autora, por mais que o papel desempenhado pelas políticas culturais seja importante, lhe interessa principalmente os efeitos que elas desempenharam no campo mercadológico e midiático em relação à literatura.

Como via opositiva à censura e aos grandes conglomerados editoriais surge, a partir do final dos anos 70 e início dos 80, a poesia marginal no país, grupo em busca de uma formação de um circuito alternativo aos centros de poder e do *mainstream*. Para tal movimento era importante manter-se à margem da industrialização paulatina que vinha se desdobrando no país; para isso, seus integrantes valiam-se de modos de produção e distribuição das obras poéticas um tanto quanto rústicos, como

o uso do mimeógrafo na confecção dos livros. Ainda que não caiba aqui aprofundar a discussão sobre a poesia marginal, não deixa de ser marcante sua forte atuação no embate contra o produto cultural que se aproxima do lado mercantil.

De acordo com Pellegrini (1999, p. 186), passa a existir “[...] uma consciente e inelutável homogeneização na produção e no consumo de bens culturais”, sendo assim, seria impossível discutir a indiferenciação entre um produto e outro, seja livro ou sabão postos à venda nas vitrines. Ainda que as afirmações da autora sejam passíveis de discussão, isso revela que a degeneração da suposta aura literária passa a ser tema cada vez mais recorrente ao longo da ditadura militar brasileira e principalmente com seu fim, desenvolvendo maior relevância diante das transmutações ocorridas em tal momento histórico. O casamento entre cultura e mercadoria, agudizado nesses anos de golpe, é o que vem mudar radicalmente as regras do jogo artístico no Brasil, além de ecoar em instituições outras, a exemplo da *mass media*, como veremos a seguir.

Discutindo brevemente como se deram as transformações nos periódicos e revistas, a autora mostra que elas se deram em consonância com a adequação brasileira ao capitalismo avançado. Data dos anos 60 uma transformação na imprensa brasileira a fim de adequar-se às velozes transformações da *mass media* e aos recentes públicos conquistados com a cultura do espetáculo e imagem. A partir desse momento, as revistas de atualidades semanais ou mensais, a exemplo da *Veja* (1968) e *IstoÉ* (1977), entre outras, começam a seguir modelos importados da Europa

e Estados Unidos, interessadas em um frutífero diálogo com as expectativas de seus leitores.

Se antes o jornalismo brasileiro se comportava de modo bastante tradicional e sem maiores transgressões, nesse momento de transformação da máquina editorial, o objetivo é outro: é preciso ampliar seu público (a grande massa) através da modificação da linguagem das notícias, do projeto gráfico (com cores mais vivas, imagens grandes, modos mais atrativos de chamar a atenção) e do conteúdo. Em se tratando de literatura, os suplementos culturais passam a dar destaque ao estímulo à compra de obras literárias e seu teor promocional revela-se preponderante na formação/conformação do gosto dos leitores. Ademais, os suplementos vêm também evidenciar autores, posto anteriormente ocupado por celebridades, artistas, esportistas, políticos etc. Segundo Pellegrini (1999, p. 162), os suplementos “[...] foram um importante instrumento de modernização e hierarquização da atividade literária, pois substituíram as publicações especializadas destinadas ao leitor culto, estabelecendo comunicação com um público bem maior [...]”, por conseguinte, tais redefinições começaram a mirar as tendências comerciais, porém não obrigatoriamente guiadas por critérios de qualidade.

A dicção da crítica acadêmica nem seus métodos de avaliação, de acordo com os recentes moldes adotados para o jornal, já não se adaptavam às modificações realizadas. Em tempos de cultura de massas, Pellegrini aponta para a perda de estímulo analítico nas resenhas presentes nos suplementos literários, incentivando

um raso comentário ao objeto-livro e sua comercialidade. Sendo assim, ainda que a literatura encontre outros territórios, em especial na imprensa, seja em forma de resenhas e comentários, seja com notícias, o que principalmente se almeja é a repercussão comercial que possa advir dessa contínua exposição.

Outra mudança radical ocorrida no país foi a amplificação da rede de comunicações, que durante o regime militar passa a abranger e integrar grande parte do território nacional. Alguns exemplos são a criação da Empresa Brasileira de Comunicações (Embratel) e a afiliação com o sistema internacional de satélites (Intelsat), ambos em 1965, a partir da associação de grupos privados com o Estado. Essas melhorias nas transmissões de satélite permitiram a tão desejada incorporação nacional ao âmbito internacional, promovendo um significativo salto tecnológico no domínio das telecomunicações. A consolidação da indústria cultural introduz, através da multiplicação massiva de imagens, novas formas de apreender a realidade que molda os imaginários e as diversas perspectivas da vida rotineira dentro de lares de grandes ou pequenas cidades brasileiras. A ideia de uma nação eletronicamente unida, tendo como símbolo maior a televisão e tomada como estandarte no golpe militar, fez

[...] supor uma universalidade anódina e prazerosa, propondo uma visão neutra da cultura - entretanto carregada de ideologia -, calcada em padrões globalizados de produção e consumo; considera-a separada de suas determinações específicas no interior da formação econômica e isolada das práticas e relações sociais. (PELLEGRINI, 1999, p. 188).

A convergência da mídia e o mercado, portanto, promoveriam o festejo do progresso e o advento da modernidade brasileira, muito embora a união entre informação e cultura nem sempre tenham tomado os rumos democráticos esperados. Utilizando-se da arte como suporte, o entretenimento aproximou cada vez mais o espectador/consumidor dos produtos a serem desejados, logo, vendidos.

Com a franca expansão do mercado livreiro ao longo dos anos pós-ditadura, *A imagem e a letra* debate como o autor, o livro, o leitor e a crítica literária têm suas noções modificadas com o novo contexto vigente, caracterizado pelo mercado de bens culturais aliado à influência da mídia, assim seu foco será observar “[...] o poder da imagem e do espetáculo como coordenadas culturais contemporâneas extremamente atuantes, além da sólida indústria cultural brasileira como o novo horizonte contra o qual se delineia a relação autor/público [...]” (PELLEGRINI, 1999, p. 153).

O autor encontra-se interligado a diversas outras instâncias das quais não só depende, mas com as quais trabalha, o que assim promove e o auxilia na sua profissionalização. A começar, a crítica literária, mesmo que vista ora como aliada, ora como vilã para os escritores, não deixa de ser a fina disciplina formal que se debruça sobre as obras a fim de analisá-las judicativamente e é instituição fundamental na organização do campo literário. Mas o que Pellegrini ressalta é o desaparecimento da crítica como realizada e transmitida antigamente; assimilada pelos incisivos esquemas comerciais e midiáticos, torna-se apenas veículo de promoção do autor e seus livros.

Não por acaso, as mesmas inquietações apresentadas em *Literatura e vida literária* reaparecem aqui: afinal, com a incorporação do suplemento nos anos 70, a crítica profissional começa a assumir funções ligadas à propaganda pura e simplesmente. Se a crítica perde suas atribuições primárias, como então diferenciar o joio do trigo na literatura brasileira? Aos escritores, assim sendo, se obscureceriam os pilares de valoração e legitimação dentro do campo literário e a literatura se encontraria perdida entre o vale-tudo mercadológico. Antonio Candido (apud PELLEGRINI, 1999, p. 165), assim como afirma Süssekind, não descarta a ideia de uma crise da crítica dos anos 80 e o maior problema residiria na “[...] falta de uma nova fórmula, curta, mas com tônus, músculos críticos mais acentuados”. Assim se observa uma crítica afastada de critérios “sérios”, como a teoria literária, e também relegada a um plano muito inferior à “crítica literária regular e militante” defendida pela autora.

Outro questionamento em *A imagem e a letra* em relação ao escritor é saber se ainda é válido se falar em trabalho diletante, principalmente em tal momento no qual muito se receia que se tenha perdido em definitivo uma espécie de “aura literária”. Este elemento indispensável, considerado bastião último da arte pura, é tratado de modo oscilante por Pellegrini ao longo da obra; ora parece agarrar-se à ideia, ora dispensa-a com brandura. O que é proposto para resolver o impasse entre a profissionalização e a industrialização literária é entender que “[...] o autor é, em definitivo, um produtor trabalhando para o mercado, o que lhe impõe conhecer e, mal ou bem, aceitar suas

regras” (PELLEGRINI, 1999, p. 171). Conseqüentemente, caberia ao escritor orientar-se nas inéditas estratégias imputadas pelo mercado editorial, porém em franco processo de negociação.

A terceira instância salientada na obra é o casamento do artista com a *mass media*. Para a estudiosa, é preponderante entender que a figura do autor nunca teve tanta relevância a ponto de sua exposição midiática chegar muitas vezes a eclipsar a sua produção artística. Interessante notar que Pellegrini associa certa natureza de “celebridade” aos escritores, que agora dão inúmeras entrevistas em que versam sobre seus gostos pessoais, aparecem com maior frequência na mídia – seja televisão, jornais ou revistas. Mediante as novas configurações sociomercadológicas no ambiente cultural brasileiro, essa exposição é encarada como vetor importante para a construção de espaços de poder, além de “[...] ser considerada como uma das condições que coordenam a recepção dos discursos, literários ou críticos, dos agentes do campo” (COLONETTI, 2014, p. 13).

Apesar de não figurar em *A imagem e a letra*, é importante ressaltar que atualmente há ainda maiores e novas formas de os autores se fazerem conhecidos, como a presença nos grandes eventos literários (relativamente noticiados nos jornais), sejam nacionais ou internacionais, e nas redes sociais (Facebook, Twitter, Instagram etc.) que inclusive os leva ao maior contato e interação com o público, leitor de suas produções ou não. Em relação a esse tópico, nota-se que tais aspectos não são mencionados por Süsskind (1985), talvez em decorrência da menor profundidade e importância dada ao autor na época da

escrita de *Literatura e vida literária*, e que demonstra a relativa rapidez com que tais transformações se deram (no espaço de quinze anos). Em suma, através da agora indispensável exposição pública na carreira de um literato, variados modos de autopromoção, divulgação e discussão da obra são postos em prática e estimulados pelos tempos de espetáculo em que vive a literatura.

Similarmente à Flora Süssekind (1985), Tânia Pellegrini também reafirma a progressiva alteração do leitor em um consumidor potencial. No entanto, ela se pergunta quem são os leitores, se mudaram ou não desde os anos 1980. A resposta que ela promove é a seguinte:

Todo o processo de industrialização da cultura, com seus poderosos meios de divulgação, foi aos poucos ajudando a criar um público leitor que, mesmo encerrado nos limites da classe média, já não se reduz a uma estreita elite [...]. O que se tem hoje, então, é um público basicamente urbano, formado pelos estratos mais escolarizados: estudantes, professores, jornalistas, artistas, sociólogos, economistas etc. (PELLEGRINI, 1985, p.153).

Ao contrário de um público disforme, indicado por Süssekind, o que Pellegrini aponta é para um que é bem categorizado e estudado pela mídia a fim de melhor entender e atender suas exigências e gostos particulares, assim, sempre que necessário, adequando-o à indústria cultural. Não apenas as adequações se fazem presentes como a orientação é um dos recursos mais utilizados pela *mass media*: sugere-se, às vezes por repetição ou estratégias pouco sutis, o que se deve consumir no momento.

Nesse sentido, as colunas, as resenhas, os suplementos e publiceditoriais vêm a assumir essa ponte entre os leitores e o mercado, indicando quais as tendências, novas obras e temas, assim como modismos da época.

Independentemente de os números aumentarem e os perfis diversos moldarem os novos leitores, para a autora, continua a existir um descompasso entre o público e a indústria editorial no Brasil e os motivos não figuram surpresa alguma, inclusive no contemporâneo: altos preços por capa; obstáculos histórico-estruturais no campo da leitura; grandes taxas de analfabetismo; má distribuição livreira, penetrando bem somente as capitais e determinadas regiões do país; certa preferência por livros estrangeiros e *best-sellers* etc.

Em resumo, *Literatura e vida literária* e *A imagem e a letra* são referências indispensáveis não só para melhor entender o campo literário brasileiro como a profissionalização do autor, principalmente porque o panorama histórico ofertado por ambas é bastante rico de detalhes que auxiliam a compreender e a estudar a intrincada rede de relações complexas que constituíram a literatura contemporânea. Mesmo às vezes não trazendo informações atualizadas (vez ou outra, utilizam-se dados de mais de vinte anos para se falar em números e estatísticas de venda de livro, por exemplo), estas não necessariamente comprometem a obra como um todo. Finalmente, a partir desse breve panorama, talvez seja possível arriscar afirmar que o mercado de arte contemporânea esteja passando por um processo gradativo de crescimento e solidificação de suas bases; conjuntura favorável

aos artistas que ambicionam a planificação de suas atividades literárias.

|| REFERÊNCIAS

CALABRE, L. *Política cultural no Brasil: um histórico*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>. Acesso em: 04 out. 2017.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra - Aspectos da literatura brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.

SUSSEKIND, F. *Literatura e Vida Literária*. Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ZILBERMAN, R. Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI. *Nonada Letras em Revista*, Porto Alegre, ano 13, n. 15, p. 183-200, 2010.



LEITURAS

|| QUARTO DE DESPEJO COMO LEITURA OBRIGATÓRIA NO VESTIBULAR: RESISTINDO AOS PRECONCEITOS

Fernanda Borges

Carolina Maria de Jesus foi escritora antes de ser catadora de lixo, antes de ser moradora da favela do Canindê em São Paulo e descoberta pelo jornalista Audálio Dantas no final dos anos 1950. Costumamos, no entanto, acrescentar outros predicados e outras definições a ela antes de a caracterizarmos como uma autora da Literatura Brasileira. Em 2017, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) entrou para a lista de leituras obrigatórias de dois importantes vestibulares do País: o da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e o da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e Carolina então se situa entre consagrados autores de Língua Portuguesa. Atuando no ensino de Literatura Brasileira para alunos de Ensino Médio e para estudantes de cursos pré-vestibulares, refletir sobre a inserção da obra de Carolina Maria de Jesus na seleta e tradicional lista de leituras obrigatórias da UFRGS implica pensar a prática docente, o significado e as consequências do estudo de *Quarto de despejo* no âmbito da formação de jovens leitores.

Sabe-se que a leitura, de um modo geral, entre os adolescentes durante o período de Educação Básica ainda é incipiente e, muitas vezes, relegada a mais uma obrigatoriedade escolar.

Àqueles que pensam em cursar uma faculdade na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por exemplo, a obrigatoriedade da leitura mantém-se, uma vez que a prova de Literatura de Língua Portuguesa aborda doze livros pré-selecionados e divulgados, além de outros autores canônicos. Dessa forma, grande parte do repertório de leituras de um estudante de Ensino Médio é composta pelos livros indicados para o vestibular, os quais também moldam as indicações de leitura no período escolar. Obviamente, em muitos casos, a leitura das obras é substituída pela leitura de resumos, e nem sempre a obra lida é compreendida, visto que é necessário que haja certa desenvoltura literária para lidar com obras como *Dom casmurro* ou *Morangos mofados* (que já constaram na lista de leituras), por exemplo, devido à sua complexidade; desenvoltura esta que não é adquirida caso não haja um projeto de formação de leitores bem constituído. Partindo desse contexto, sobretudo de jovens que almejam uma vaga na universidade pública, a lista de livros obrigatórios para o vestibular molda o que é considerado literatura, o que é considerado literatura brasileira, o que faz parte da lista dos melhores livros de literatura em língua portuguesa. Para um autor, constar na lista de obras indicadas é ter reconhecimento do valor literário, é ter sua obra lida, reeditada e, sobretudo, comentada em diversas esferas. Esses leitores, portanto, convivem com essas obras, considerando-as importantes, mesmo que, em alguns casos, elas não lhes agradem plenamente.

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul adota uma lista de leituras obrigatórias desde o vestibular de 2000, contando hoje com vinte listas, incluindo a do próximo vestibular. Machado

de Assis esteve presente em todas as seleções, muitas vezes constando duplamente: por meio de um romance e de alguns contos. Já as escritoras têm uma participação bem menos expressiva nas listagens: Clarice Lispector é a autora que mais se faz presente – em 2003 e 2004 com *A hora da estrela*, em 2007 com *Laços de família* e, de 2017 e 2019, novamente com *A hora da estrela*. Cecília Meireles (com *Romanceiro da Inconfidência* em 2007 e 2008), Lygia Fagundes Telles (com *Antes do baile verde* em 2008 e 2009 e com *As meninas* na lista de 2020 a 2022), Lya Luft (com *As parceiras* de 2014 a 2016), as portuguesas Lúcia Jorge (com *A noite das mulheres cantoras*, de 2015 a 2017) e Florbela Espanca (com uma seleção de poemas de 2019 a 2021), Maria Firmina dos Reis (com o romance *Úrsula* de 2019 a 2021) e Adélia Prado (com o livro de poemas *Bagagem* de 2020 a 2022)³⁹. Essas são as outras escritoras que também já constaram na seleção da UFRGS. Dessa forma, das 70 obras abordadas (incluindo dois álbuns musicais que contam com a participação feminina, mas não autoria nas letras das canções) somente 11 delas foram escritas por mulheres (17,15%); as outras 58 obras já solicitadas para o vestibular (82,85%) foram escritas por 41 autores homens⁴⁰, entre eles, José de Alencar, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo.

Quarto de despejo: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus, foi abordado na prova de janeiro de 2018 e

39 Atualmente cada obra selecionada consta na lista das leituras obrigatórias da UFRGS por três anos, logo por três provas de vestibular.

40 Em 2018, para o vestibular da UFRGS de 2019, pela primeira vez foi incluído na lista um autor de língua inglesa, William Shakespeare, com a tragédia *Hamlet*.

é o primeiro livro de uma autora negra a aparecer em uma lista dominada por autores canônicos ou representantes do perfil “tradicional” de escritor brasileiro: homens brancos e, em sua maioria, heterossexuais e de classe média, publicados por grandes editoras. Tais características não invalidam de forma alguma a qualidade das obras desses autores, mas demonstram que as leituras pressupostas a um aspirante a universitário, que quer ingressar no ensino superior público, sejam aquelas que reforçam esse tipo de representação. Ou seja, reforçam que, para ser escritor no Brasil, deve-se ter esse perfil e representar esse perfil na ficção. Obviamente, o fato de haver essa disparidade entre escritores e escritoras pertencentes ao cânone é fruto de fatores históricos e sociais que pautaram nossa sociedade patriarcal, fatores esses que não mais devem ser reproduzidos. Ademais, a escolha das obras e dos autores revela o critério da universidade de exigir a leitura de livros consagrados pela crítica e pelos manuais de história da literatura. Na lista para o vestibular de 2019, foi incluído o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, o qual retrata a escravidão dando voz aos personagens escravizados. Considerada a primeira romancista brasileira, Maria Firmina dos Reis era negra, e sobre ela igualmente pouquíssimas informações constam nos raros materiais de estudo para a Educação Básica em que seu nome aparece.

Se não é surpresa que a lista de leituras obrigatórias reforça o cânone, foi surpresa o nome de Carolina Maria de Jesus surgir nela. Essa bela surpresa que, sim, representa um avanço, veio acompanhada de uma consequência nada positiva: o discurso

que prega que *Quarto de despejo* não é literatura, que consta na lista “somente” por seu valor sociológico, “somente” porque as minorias também têm de ser representadas *até* na lista de leituras obrigatórias, em mais um “sistema de cotas”. Em abril de 2017, em homenagem à obra de Carolina na Academia Carioca de Letras, o professor Ivan Cavalcanti Proença afirmou que a obra da escritora “não pode ser considerada literatura” e afirmou ainda que havia escutado de vários intelectuais paulistas a seguinte frase: “Se essa mulher escreve, qualquer um pode escrever”⁴¹. E esta é exatamente a grande questão: qualquer um pode, sim, escrever.

Assim como o renomado professor de literatura acostumado a catalogar o que é ou não literatura e acostumado a afirmar seu conhecimento por meio do cânone erudito que não mais lhe causa estranhamento ou desconforto, diversos outros professores reproduziram e ainda reproduzem tais afirmações ao se depararem com a obra de Carolina. Meu objetivo não é, de forma alguma, atacar colegas, mas somente apontar o perigo desse discurso quando proferido para jovens que, na maioria das vezes, nunca ouviram falar em Carolina Maria de Jesus até *Quarto de despejo* surgir como matéria do vestibular. A autora não consta nos manuais de literatura, nos livros didáticos, portanto, um dos primeiros discursos sobre sua obra é aquele que vem do professor. Felizmente, a partir de agora, Carolina terá algumas linhas destinadas a ela ao alcance de leitores adolescentes, os quais, mesmo convivendo com palavras que

⁴¹ ‘RACHA’ entre intelectuais sobre obra de Carolina de Jesus: clima cada vez mais tenso. *O Globo*, 2017. Disponível em: <https://glo.bo/2RkINmv>. Acesso em: 04 out 2017.

deslegitimam as palavras de Carolina, apaixonam-se por sua obra quando, por meio da leitura, adentram na intimidade e na sinceridade de sua escritura.

Fugindo dos artigos acadêmicos ou jornalísticos e buscando materiais didáticos já produzidos sobre *Quarto de despejo*, encontramos questões interpretativas e também questões gramaticais que descontextualizam a obra propondo a identificação dos “erros” em sua linguagem ou, ao contrário, do único acerto em meio a muitos desvios, conforme algumas questões da prova da AFA (Academia da Força Aérea) de 2016⁴²:

Questão 4

Pode-se afirmar que um recorrente problema encontrado no texto, no que se refere ao uso da língua padrão, está relacionado à acentuação gráfica. Assinale a alternativa em que esse fato não ocorre.

- (A) “... as pessoas tem mais possibilidades de delinquir..”
- (B) “Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado.”
- (C) “Nas prisões os negros eram bodes expiatorios.”
- (D) “... os meus pés doiam tanto que eu não podia andar.”

⁴² Disponível em: <http://www.concursosmilitares.com.br/provas-antecedentes/aeronautica/afa/afa2016.pdf>. Acesso em: 07 maio 2017.

Questão 5

Assinale a opção cuja reescrita ficou totalmente de acordo com as regras gramaticais da Língua Portuguesa.

(A) “Parece que até a natureza quer homenagear as mães que atualmente se sentem infeliz...” – Parece que até a natureza quer homenagear as mães que, atualmente sentem-se infelizes...

(B) “Quando eles vê as coisas de comer eles bradam” – Quando eles vêm as coisas de comer, eles bradam.

(C) “Eu estava inspirada e os versos eram bonitos e eu esqueci de ir na Delegacia” – Eu estava inspirada; os versos eram bonitos e eu esqueci de ir à delegacia.

(D) “Dona Ida peço-te se pode me arranjar um pouquinho de gordura, para eu fazer sopa para os meninos.” – Dona Ida peço-lhe se pode me arranjar um pouquinho de gordura, para eu fazer sopa para os meninos.

Questão 7

Quanto ao uso da crase, percebe-se pela escrita de Carolina Maria de Jesus, que, nos trechos destacados abaixo, ela foi utilizada, infringindo, dessa forma, a regra gramatical. Assinale a opção em que a crase Não deveria ocorrer obrigatoriamente

(A) “Quero enviar sorriso amavel as crianças e aos operários.”

(B) “...o que eu aviso aos pretendentes a política, é que o povo não tolera a fome.”

(C) “A noite os meus pés doiam tanto que eu não podia andar...”

(D) “Eu mandei o João pedir um pouquinho de gordura a Dona Ida.”

Questão 8

Quanto ao uso dos pronomes, assinale a opção que traz uma **INFRAÇÃO** à norma padrão da língua

(A) “Estou escrevendo até passar a chuva para mim ir lá no Senhor Manuel vender os ferros.”

(B) “Fui pedir um pouco de banha a Dona Alice. Ela deu-me a banha e arroz.”

(C) “... as pessoas tem mais possibilidades de delinquir do que tornar-se útil a pátria e ao país.”

(D) “É preciso conhecer a fome para saber descrevê-la.”

Essas, portanto, são algumas questões ao alcance dos alunos, e dos professores, acerca de *Quarto de despejo*. É com tristeza e indignação que vemos o compromisso com a escritura perecer diante de uma abordagem que descontextualiza a obra de Carolina em prol da manutenção e do reforço da norma padrão que torna a língua e a literatura somente acessíveis para alguns. A abordagem da prova está alinhada ao discurso de Ivan Cavalcanti Proença, que vê a técnica, e não a poesia. Assim como Audálio Dantas suprimiu, alterou e transformou o texto de Carolina para que ela se tornasse “uma escritora da favela”,

silenciando-a por meio de intervenções editoriais⁴³, ao colocar trechos de seu diário como matéria de provas de gramática que não refletem sobre variação linguística e de registro, por exemplo, também se está alterando a literatura de Carolina Maria de Jesus. Ou seja, estamos relegando-a ao quarto de despejo, onde supostamente só haveria falta e precariedade (de acentuação, de concordância) e nenhuma riqueza.

No entanto, é a linguagem, sobretudo, que faz do diário de Carolina uma obra literária, pois como ela mesma afirma “é poética a existência andarilha” (JESUS, 2014, p. 149). Ver poesia na dificuldade, ver literatura em meio ao caos é provar que os tais desvios da norma culta de nada importam diante da realidade transformada em literatura. Roland Barthes (2007, p. 17), em *Aula*, afirma que “a literatura assume muitos saberes” e o saber gramatical não é o mais importante deles. Nesse mesmo texto, o autor aponta que a literatura deve trapacear a língua, deslocá-la, tirá-la de sua condição de poder para se concretizar. E é isso que Carolina Maria de Jesus faz o tempo todo ao alcançar o lirismo e a criticidade de um modo natural, não normativo linguisticamente, confundindo as definições e as tradições.

43 Conforme estudado nos seguintes trabalhos: MIRANDA, F. R. de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PERPETUA, E. Aquém do Quarto de despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 22, p. 63-83, 2003.

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. (BARTHES, 2007, p. 16).

Quarto de despejo é uma fuga do silenciamento, pois é a história do negro no Brasil desde o século XVII; é a história da mulher negra e pobre, ainda mais sujeita a preconceitos; mas também é a história de todos que podem e devem *escrever literatura*, de todos que podem *ser literatura*. Em *A hora da estrela*, o narrador Rodrigo S.M. descreve a personagem Macabêa como pertencente “a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (LISPECTOR, 1998, p. 80) e, antes disso, afirma: “Porque há o direito ao grito. Então eu grito” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Rodrigo S.M. precisa gritar por Macabêa, ou seja, representá-la em alguma medida já que ela ainda não tem esse direito, embora possa reivindicá-lo no futuro. Macabêa, nome que deriva de Macabeus, mito bíblico da resistência, encontra em Carolina Maria de Jesus sua representante e porta-voz, que luta até hoje contra o silenciamento. Se Carolina consegue e pode gritar, é necessário maior acuidade na escuta, porque a autora ainda não foi suficientemente ouvida.

A presença de *Quarto de despejo* na seleção de leituras da UFRGS e da UNICAMP⁴⁴ representa o princípio de uma

⁴⁴ A UNICAMP anunciou recentemente a inserção do álbum *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC's, lançado em 1997, na sua lista de leituras obrigatórias, o que também demonstra uma importante modificação no padrão de seleção das obras.

maior democratização do campo literário pré-universitário, extremamente restrito e tradicional. *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, desde 2016, consta na lista da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) como leitura obrigatória, também trazendo à cena maior diversidade na representação literária, uma vez que as personagens desse livro de contos são, sobretudo, mulheres negras e crianças.

Que a inserção de *Quarto de despejo* na lista de leituras obrigatórias da UFRGS e da UNICAMP represente o alargamento de nossa percepção sobre a literatura e sobre o mundo, o alargamento de nosso repertório cultural e literário e, sobretudo, social. Que os vestibulandos leitores encontrem Carolina Maria de Jesus também nos manuais de literatura, nos livros didáticos, e não só nos artigos acadêmicos ou jornalísticos. Que qualquer um possa escrever, que qualquer um possa se sentir representado na arte literária. Que a obrigatoriedade da leitura de Carolina Maria de Jesus, uma autora negra, para ingressar no ensino superior ultrapasse o *status* de novidade e se torne uma regularidade daqui a alguns anos. O primeiro passo foi dado e não pode ser desprezado. O desafio agora é tirar *Quarto de despejo* e sua autora do exotismo de constar nestas listas, de constar nas bibliotecas das escolas e dos alunos. Por falar neles, trago para finalizar este texto a voz de uma aluna de terceiro ano do Ensino Médio, hoje cursando Ciências Sociais na UFRGS, que escreveu a sua leitura para Carolina Maria de Jesus em uma carta para a autora.

Porto Alegre, 11 de outubro de 2017.

Querida Carolina Maria de Jesus,

Sempre tive para mim que nomes começados pela letra “c” eram nomes de mulheres fortes. Isso porque minha mãe, mulher que suportou aos dezesseis anos o peso de uma vida nos ombros, fora batizada como homônima a ti. Minha avô também me serviu como viés de confirmação – Cátia Beatriz. Ademais, temos Clarice Lispector, Cecília Meireles, Cora Coralina, Cássia Eller, Carmen Miranda, Cleópatra e tu, que talvez nem tenhas consciência da tua força. Espero que esteja equivocada quanto a essa última colocação, porque só a força de tuas palavras é suficiente para derrubar uma barreira ideológica.

Não possuo o conhecimento de como é viver sob as condições em que tu viveste, fui agraciada com uma vida de classe média, que nem sempre acaricia, mas raramente morde. O teu livro foi o mais próximo que consegui chegar não de vivê-la, mas de experienciá-la com o coração. Isso porque, ainda que a criticando, tu humanizaste a favela com a crueza almejada pela antropologia e a honestidade buscada pela literatura. Conseguiste fazer, utilizando apenas a paixão por aquilo que tu disseste ser o que te salvou, melhor do que muitos com doutorado, mestrado e assenhoriado. E eu, que sempre fui tão cheia de Saramagos, chorei ao ler o diário de uma favelada e percebi que a literatura transcende imensuravelmente o rigor gramatical.

[...]

Contudo, apesar de toda a tristeza relatada, de tantos retratos de um estômago vazio, a característica mais marcante da tua obra é a beleza em meio aos espinhos. A forma como tu soubeste engrandecer teu pensamento, tuas ambições e tua personalidade, em um meio que tanto tentava te grudar aos trejeitos dele, é sagaz, é bruta e é linda. Te escrevo esta carta

por isso, porque o que tu fizeste foi lindo. Tua vida foi linda e, se eu der muita sorte, algum dia terei metade da tua beleza espiritual aflorando dentro de mim.

Com amor,

Giulia Wayne

E as palavras de uma leitora tocada pela literatura de Carolina Maria de Jesus – palavras vivas, reais, relevantes – parecem superar teorias e julgamentos e chegar ao cerne do sentimento literário e àquilo que, como professores de literatura, almejamos: a mobilização e o deslocamento do leitor por meio da criticidade e do lirismo.

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau (1994, p. 183) afirma que “caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” e que a errância pela cidade revela muitas vezes a privação de um lugar e a busca por uma identidade. Carolina percorreu a cidade, a sala de visitas, e a favela, o quarto de despejo, e não encontrou, nem na vida nem na literatura, o espaço que gostaria de ocupar. Que o imperativo da leitura de *Quarto de despejo* para o vestibular dessas importantes universidades do País represente simbolicamente o fim da errância e da busca de Carolina Maria de Jesus por um espaço na Literatura Brasileira, cujo destino é a biblioteca e a memória poética de um número cada vez maior de leitores.

|| REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 2007.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

DALCASTAGNÊ, R. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

|| #LEIAMULHERES: NOTAS SOBRE A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA E O CIBERESPAÇO

Raysa Soares

A literatura não permaneceu imune à internet. Além da necessidade de adaptação de autores/as, leitores/as e editoras aos meios e à linguagem digital, o espaço democrático que a internet disponibiliza tem possibilitado que as “minorias”, antes com pouco ou nenhum espaço no campo literário, tenham sua voz ampliada e seu valor literário reconhecido. Em 2015, durante uma onda de protestos e reivindicações das feministas brasileiras por mais direitos, surgiu, no âmbito da literatura, o projeto *Leia Mulheres* que, por meio dos grupos de leitura, faz circular obras de autoria feminina. Esse artigo pretende analisar o projeto, a partir das dificuldades das mulheres escritoras na historiografia literária brasileira e as novas concepções de leitura a partir das novas tecnologias.

Ao definir o conceito de ciberespaço como “o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores e o universo oceânico de informações abrigados pela infraestrutura material da comunicação digital” e de cibercultura, “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais) de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolveram juntamente com o ciberespaço”, Pierre

Levy (1996) já adiantava como a internet e suas ferramentas de interação social transformariam as relações interpessoais e como elas afetariam desde a família nuclear até as estruturas do capitalismo. Ao usar a metáfora bíblica do dilúvio para ilustrar o que viria a ser o mundo após iniciada a revolução digital, Levy nos dá a ideia de um naufrágio daquilo que era totalizante. Se antes da internet havia poucas vozes – ou apenas uma – que ecoavam os valores a serem vivenciados e preservados, a internet permite uma profusão delas, carentes de serem ouvidas, e que tem revertido a ideia de um “universal totalizante” para um “universal múltiplo”, no qual cada grupo de indivíduos define seus próprios valores e os transmite de forma cada vez mais rápida para cada vez mais pessoas.

Em 2011, protestos em vários países do Oriente Médio e da África abriram um novo precedente e um novo capítulo na história da humanidade. A internet deixava de ser uma aposta que transformaria as relações humanas e tornava-se um fato. O poder da rede mundial de computadores tornou-se inegável e irreversível no momento em que, por meio de redes sociais, milhões de pessoas, cidadãos de países pouco democráticos, tomaram as ruas de suas capitais e exigiram a queda de governos ditatoriais. Não cabe aqui mensurar o resultado dessas manifestações em si, mas é possível avaliar que, após a Primavera Árabe, grupos marginalizados e minorias sociais de todo o mundo lançaram mão da internet como ferramenta primordial para pautar e organizar suas lutas.

Na América Latina as mulheres têm sido protagonistas no uso das redes sociais como campo de batalha e ferramenta de mobilização social. No Brasil, desde 2014, com auge em 2015, mas sem parar por aí, o uso de *hashtags* (que nada mais são do que palavras-chave, antecedidas pelo símbolo #, que possibilita a busca e engajamento de publicações no ambiente digital) tem sido comum para levantar discussões nas redes sociais que pautam não só o feminismo como também os meios de comunicação, levando a mensagem das mulheres para todo o país. Deu-se início, assim, à Primavera das Mulheres.

A *#meuprimeiroassédio* foi uma das experiências nesse sentido. Ela foi usada para que mulheres pudessem relatar casos de assédio sexual na infância praticados por pessoas próximas, homens que, para a sociedade, eram livres de qualquer suspeita. Outra *tag* popular foi a *#meuamigosecreto* que denunciava os machismos cotidianos e as microagressões com o intuito de conscientizar a população de que tais condutas não são mais aceitáveis. A legalização ou a descriminalização do aborto também tem sido uma luta das mulheres latino-americanas e a internet tem canalizado os debates e as batalhas contra leis que tentam diminuir um direito já tão restrito nessa parte do Globo. No Brasil a *#mulherescontracunha* mobilizou as redes sociais e convocou atos e manifestações nas grandes cidades contra o projeto de lei 5069, do então Deputado Eduardo Cunha, que propunha dificultar o acesso ao aborto legal e gratuito mesmo nos casos já previstos em lei.

No Brasil, 2015 pode ser considerado o marco zero da Primavera das Mulheres, mas antes mesmo desse bombardeio de *hashtags* começar, a escritora inglesa Joanna Walsh já utilizava do recurso para discutir a falta de representatividade e valorização de autoras no meio literário. Com a *#readwomen2014* ela desafiou seus seguidores no *twitter* a lerem mais livros escritos por mulheres do que haviam feito nos anos anteriores. A *hashtag* viralizou, não só na Inglaterra, país de Joanna, mas no mundo todo. Quase um ano depois de lançar a *hashtag* a autora escreveu no jornal *The Guardian* uma coluna com o título *#Readwomen2014: the next chapter*, na qual questiona a si mesma e aos/às leitores/as: “Para onde iremos agora?” Ou seja, o que fazer para que a *#readwomen* não se tornasse algo efêmero e que de nada valesse para mudanças significativas no tratamento dado às mulheres escritoras.

A resposta parece estar no próprio texto de Walsh. Apesar do temor de que a *hashtag* não fosse adiante, a própria autora credita o sucesso da campanha ao interesse que as pessoas vinham demonstrando de falar sobre as desigualdades de gênero, feminismo e etc. Ela cita ainda as traduções e alguns eventos pelo mundo que tiveram a *#readwomen2014* como ponto de partida. No Brasil, tudo isso aconteceu e a *#leiamulheres* virou também um grupo de leitura ambicioso e que não se conteve em ficar apenas nas redes sociais, como veremos mais adiante.

Voltando a Levy e à democratização da informação por meio da internet, que desmontaria a ideia de um universal totalizante, é importante lembrar que a universalidade no contexto de

gênero sempre foi uma característica atribuída ao masculino, os homens seriam o padrão e as mulheres o oposto. O mesmo se dá na literatura, os clássicos universais e as historiografias literárias foram sempre definidos pelos valores masculinos do que é arte e do que é belo. Sendo a literatura tão adaptada nesse conceito de universal e sendo a internet um instrumento de ruptura desse conceito amarrado, não é possível negar que a internet, mais cedo ou mais tarde, começaria a modificar as idiosincrasias literárias.

Roger Chartier (1994) elencou algumas mudanças inevitáveis no campo literário. Segundo o autor, os suportes e as formas de escrever teriam que ser adaptados aos meios digitais, a relação autor-obra seria modificada em virtude da possibilidade de edição quase ilimitada e a proximidade do autor com o público também produziria efeitos sobre o fazer literário. Ainda se tem discutido muito mais acerca dessas transformações na leitura tendo como objeto principal de análise os livros digitais (*e-books*), porém, faz-se importante ir mais além e discutir, ainda, as transformações por que passam ou virão a enfrentar a escrita do texto literário, os processos de produção e divulgação das obras e os próprios agentes dessa produção.

Os grupos marginalizados pelo campo literário já perceberam a “lógica do ambiente virtual” e começaram a produzir conteúdos que dialogam com as mídias digitais, além de reconhecerem as inúmeras vantagens e possibilidades que o ciberespaço oferece e que não funcionam em ambiente analógico. Uma dessas possibilidades é a fusão dos processos produtivos que, “tendo

a internet como grande plataforma, habilita a criação artística às novas tecnologias da informação e une habilidosamente arte, divulgação e marketing pessoal”, como esclarece Sandro Ornellas (2013), que também aponta mudanças significativas nas funções e no *status* dos agentes de produção literária. Segundo o autor, a internet proporciona autonomia para que os autores e autoras, por meio das mídias digitais, “disponibilize seus produtos de forma ampla e menos atravessadas pelos seus tradicionais intermediários: críticos, jornalistas, professores e editores” (ORNELLAS, 2013 p. 19-20). Diante dessas transformações, algumas perguntas têm surgido sobre o presente e o futuro da literatura e do campo literário como os conhecemos. Destaca-se aqui o questionamento proposto por Rejane C. Rocha (2016, p. 12):

[...] qual é a possibilidade de o que se compreende por literatura desde, pelo menos, o século XVIII, sobreviver como expressão cultural significativa e representativa nesse contexto caracterizado pela ubiquidade das mídias, pela transcodificação das linguagens em linguagem digital, pelas novas práticas de leitura que não mais se restringem à página impressa.

A própria autora reconhece a dificuldade em responder tal questão, e afirma ser possível, em um primeiro momento, analisar apenas como os atores tradicionais do campo literário; autores, editores, leitores e críticos têm se posicionado, voluntariamente ou não, nesse novo contexto. “O desafio é, então, compreender esse feixe complexo de elementos em um contexto em que escrever e publicar, ler e legitimar um texto como literário se

faz no interior da ubiquidade das mídias, a partir da linguagem digital, em suportes de leitura eletrônicos.” (ROCHA, 2016).

A escrita e a publicação, por exemplo, em tempos de mídias digitais e democratização dos territórios de publicação estão imbricadas, uma vez que autores podem viabilizar suas próprias publicações, sem depender de editoras tradicionais, contando, principalmente, com o público para conquistar relevância e até mesmo arrecadar dinheiro. Ainda que as editoras estejam no processo, a figura do leitor/a já não é mais a de um indivíduo passivo, ele é ativo ao determinar o valor literário. O leitor/a também está menos sozinho, as ações e reações ao texto literário tem se dado cada vez mais em grupos, homogêneos ou não, entre eles pode-se citar o *Leia Mulheres*.

O projeto *Leia Mulheres*, que conta com pouco mais de 100 grupos espalhados por todo o país, tanto em cidades do interior, como nas capitais, parece ter potencial para condensar todas essas novas formas que a produção literária e a leitura tomam em função da democratização permitida pela internet. Além da divulgação e leitura de obras de autoria feminina, parece haver uma preocupação, ou pelo menos há espaço para se preocupar com a visibilidade de autoras independentes, que têm a internet como única possibilidade de publicação, divulgação e até mesmo venda de suas obras. Ainda assim, algumas considerações devem ser feitas em virtude do contexto em que foi criado. O *Leia Mulheres* já se encontra em um lugar importante do campo literário e isso pode trazer algumas implicações sobre a abrangência das leituras e conseqüentemente sobre o papel

real e ideal desse grupo de leitura na valorização da literatura de autoria feminina.

Tanto a leitura quanto, e principalmente, o ato de escrever tem sido, década após década, muito mais do que um *hobby* ou um ofício para as mulheres que se propõe a fazê-los. O campo literário é, certamente, um campo de batalha para as mulheres, onde temos que lutar pelo nosso espaço e muitas vezes barganhar valores para que a escrita de uma vida não seja esquecida. São vários e variados os aspectos que servem de barreira para que a mulher possa exercer a atividade da escrita e, conseqüentemente, publicar suas obras e ainda contemplar uma boa recepção de crítica e público. Podemos destacar a sempre onerosa e nunca valorizada atividade doméstica, as obrigações familiares com maridos, filhos e os idosos, condicionadas à mulher, que mesmo após ultrapassar essas barreiras da esfera privada, tem que passar pelo crivo, muito mais exigente com elas, dos críticos literários de sua época. Quanto a isso, Sérgio Miceli (2005, p. 34) nos aponta como se dão essas recepções:

Sempre me chamou atenção o silêncio da história literária brasileira a respeito da contribuição feminina para o acervo das letras no país. Até mesmo experimentos ousados, como, por exemplo, as poesias eróticas de Gilka Machado, merecem, quando muito, algumas poucas linhas, mais norteadas por um juízo estético abusivo do que pela curiosidade de examinar as circunstâncias singulares de tal erupção criativa.

Obviamente muita coisa mudou dos tempos de Gilka Machado até hoje, os direitos das mulheres têm sido ampliados, mas ainda

não são garantidos em sua totalidade e muitos ainda parecem difíceis de conquistar. O campo literário, por seu viés elitista e, por consequência, excludente, é uma das instituições que mais relegam o trabalho das mulheres à subalternidade. As razões dessa colocação veremos em números, por meio da pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnê (2005). A pesquisa se deu pela leitura dos romances publicados pelas editoras Record, Rocco e Companhia das Letras, consideradas por vários agentes do campo literário como as maiores e mais importantes do país. Os resultados da pesquisa abarcam romances escritos durante vinte e quatro anos (1990 a 2014), somando assim 258 obras.

Chama a atenção o fato de que os homens são quase três quartos dos autores publicados: 120 em 165, isto é, 72,7%. Cerca de 70 anos após Virginia Woolf publicar sua célebre análise das dificuldades que uma mulher enfrenta para escrever, a condição feminina evoluiu de muitas maneiras, mas a literatura – ou, ao menos, o romance – continua a ser uma atividade predominantemente masculina. (DALCASTAGNÊ, 2005, p. 49).

De todos os romances analisados na pesquisa, apenas 28,9% das personagens mulheres eram protagonistas, chegando à marca de 37,8% do total dos personagens. É interessante a informação de que, nesses romances, as personagens homens são, em sua maioria, profissionais de atuação no campo cultural, no qual está inserida a literatura, eles são: jornalistas, escritores, professores, artistas, entre outros, enquanto as mulheres ocupam, em sua maioria, profissões voltadas para o lar, seja dona de casa ou empregada doméstica. E se ilude quem acredita que a maior parte das personagens que trabalham em “casas de

família” são negras, apenas quatro personagens mulheres negras aparecem no levantamento, enquanto o número de personagens empregadas domésticas chega a 35.

Diante de um campo literário tão ligado às tradições patriarcais, no qual as mulheres ainda são encaradas como seres estritamente do espaço privado, como o *Leia Mulheres* pode contribuir para a ocupação feminina no espaço público? Aliado às pesquisas e projetos dentro das Universidades, que há anos já tentam resgatar e inserir cada vez mais a autoria feminina nos estudos literários, como o projeto pode contribuir para a ampliação dos estudos e crítica dessa literatura? E qual o papel do *Leia Mulheres* para contribuir com as mudanças necessárias para uma maior inclusão e valorização da literatura de autoria feminina e na revisão das questões historiográficas?

A formação da literatura brasileira foi pautada por métodos e técnicas eurocêntricas. A tradição como parte do sistema literário, como propôs Antonio Candido, não permitia que a literatura brasileira fosse totalmente independente. O projeto de nação, mote principal para que uma obra se instalasse como cânone da literatura nacional, visava um país branco, uma mimese da cultura dos colonizadores, a representação das minorias privilegiadas, uma projeção do que os detentores do poder gostariam que o Brasil fosse, ignorando completamente o que ele era e ainda é.

A força com que essa estrutura de escrita e crítica que valoriza o estrangeiro atravessou os séculos fez com que poucos autores e autoras conseguissem ser reconhecidos sem apelar

para o projeto de nação que o campo literário reivindica. Para as mulheres sempre foi mais difícil, seja porque suas histórias não se encaixam nos padrões exigidos, seja porque a ideia de uma mulher no campo das letras, ao lado dos intelectuais não era admitida e, até hoje, ainda é contestada. Podemos citar aqui Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida, autoras do século XIX, que escreveram romances pioneiros, mas foram preteridas por narrativas muito semelhantes às delas, mas escritas por homens que não se intimidavam em colocar as personagens em seus “devidos lugares”. A força com que essa estrutura de escrita e crítica atravessou os séculos permitiu que apenas alguns poucos autores e autoras fossem reconhecidos sem apelar para o projeto de nação que o campo literário reivindica. Para Rita Terezinha Schmidt tais omissões nas obras definidoras da historiografia literária brasileira tornam-se cada vez mais compreensíveis e menos justificáveis. Schmidt (2010, p. 178) atribui essas e outras exclusões de obras de autoria feminina, principalmente

[...] à força do discurso crítico, responsável, em última análise, pelo estabelecimento de quadros de referência – critérios de valor e pressupostos interpretativos – que regulam, até mesmo de forma subliminar, as condições de recepção e de circulação de obras e, assim, definem quais obras que merecem ser distinguidas como representativas da singularidade discursiva e simbólica da cultura nacional.

Não é de hoje que a academia tenta tapar os buracos deixados pela crítica diante dessa metodologia eurocêntrica e machista para a formação da literatura nacional. Os resultados

apresentados por pesquisas como as do Grupo de Trabalho Mulher e Literatura, da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação e Literatura (Anpoll), responsável por recuperar, por exemplo, as autoras citadas anteriormente, desde a década de 1980, e a própria pesquisa coordenada por Dalcastagnê, são exemplos de iniciativas acadêmicas que propõem buscar e apontar os “buracos negros” deixados pelos críticos do passado.

Ainda de acordo com Schmidt, para mudar essa perspectiva, é imprescindível uma reavaliação da historiografia literária, não no sentido de anular a que já foi feita, mas que sejam inseridos os apêndices necessários e completos acerca das obras de autoria feminina, desde os primórdios da literatura brasileira. Esse processo não tem como objetivo apenas fazer justiça às autoras excluídas do cânone, mas também é necessário para que haja o amplo reconhecimento da identidade social e cultural brasileira diante de sua história literária. Para Schmidt, esse reconhecimento ainda é fictício, uma vez que “não diz nada sobre as mulheres, impossibilitando-as de se inserir na vida social e cultural do seu tempo” (SCHMIDT, 2010, p. 128).

No que tange ao *Leia Mulheres* ser uma vitrine para autoras segregadas ou esquecidas pelo campo literário, é preciso que as escolhas dos livros sejam feitas por esse viés revisionista da historiografia literária. Para construir um projeto cada vez mais livre e autônomo, é interessante que se atente, ainda, para uma questão apontada por Tânia Regina Oliveira Ramos (2010), quando questiona nossa passividade diante das investidas da mídia quanto ao que devemos ler, investidas essas direcionadas principalmente a nós, mulheres:

É só observar que, de certo modo, em relação às textualidades contemporâneas, estamos sempre subordinadas à mídia, e ela comanda algumas deliberações. Assim, basta que um jornal ou uma revista de grande circulação insista em certos autores, em certos nomes, em certos títulos que chegam às livrarias, precedidos de recomendação, para que muitas vezes de forma acrítica, tornemos obrigatória a leitura dos beneficiados pela publicidade. (RAMOS, 2010, p. 100).

Antes de mais nada, é importante salientar que o *Leia Mulheres* não se trata de uma iniciativa que está fora do campo literário, nem à margem dele. O projeto está inserido no centro do campo de poder. A observação de Dalcastagnê (2005, p. 22-23) acerca de estrutura hierárquica do campo literário, onde há “um centro, posições intermediárias, uma periferia e o lado de fora”, nos ajuda a posicionar o projeto no centro do campo literário, pelos efeitos que causa no mesmo. A internet possibilitou que o projeto, não obstante à relevância da iniciativa, tivesse uma visibilidade capaz de pautar estratégias de *marketing* de grandes livrarias, por exemplo, além da própria imprensa. Estando nessa posição central, alguns questionamentos devem ser feitos no que tange aos métodos que esses grupos de leitura têm usado para selecionar as obras que serão lidas. Pode o *Leia Mulheres* causar rupturas e deslocamentos no campo literário ou sua influência se dá apenas em conservar certos valores pela ótica privilegiada do feminino e do feminismo?

Uma das analogias propostas por Virginia Woolf (1929), em *Um teto todo seu*, a respeito da marginalização da mulher no campo literário e na cultura de um modo geral, é aquela na qual

a narradora se vê do lado de fora da biblioteca e, em um primeiro momento, acredita que aquilo é o pior que pode acontecer a uma mulher: não poder adentrar aquele espaço tão privilegiado. Depois, ela passa a acreditar que, pior ainda, é ficar trancada do lado de dentro, referindo-se às autoras que chegaram longe o suficiente para conseguir publicar, mas o desinteresse pela narrativa das mulheres faz com que elas fiquem esquecidas nas estantes.

As mulheres são hoje a maioria entre os leitores no Brasil; os dados da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, do Instituto Pró-Livro, finalizada em 2016, revelam que 55% dos leitores brasileiros são mulheres, que consomem em média 5,3 livros por ano, enquanto os homens leem 4,7 livros no mesmo período. Mesmo maioria, ainda temos que nos contentar em ler mais de 70% de livros escritos por homens, que retratam a mulher de forma, muitas vezes, misógina. Como nós mulheres poderemos desenvolver uma identidade cultural e nos sentirmos inseridas nessa mesma cultura, uma vez que não nos vemos nos produtos desse campo?

As potencialidades de um projeto como o *Leia Mulheres* também se dão pelo viés da reconstrução da identidade fragilizada das mulheres como indivíduos passíveis de contar e se verem nas histórias, além de se reconhecerem em produtos culturais e, ainda, permite que os olhares dessas mulheres se voltem para o diferente, uma vez que as obras lidas nos grupos de leitura têm alguma variedade no que se refere à raça, classe e sexualidade, por exemplo, ao contrário do que acontece no centro do campo literário. Como observa Dalcastagnê (2005, p. 62):

Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas.

Podemos colocar ainda as transformações nos hábitos de leitura como possível consequência do projeto. Essa transformação se dá, entre outras coisas, na reivindicação do direito das mulheres em ocupar os espaços públicos para ler e serem lidas. Analisando o panorama traçado por Lilian de Lacerda (2003), em *Álbum de Leitura*, acerca dos hábitos de leitura das “moças de família” do século XIX, podemos perceber que, ainda que muito já tenha mudado desde então, a mulher ainda se vê diante de várias restrições no que diz respeito a fazer atividades fora de casa. Enquanto no século XIX as mulheres das famílias burguesas só podiam sair com a autorização ou companhia dos homens da família, fazendo com que a leitura fosse um hábito muito mais doméstico e solitário, hoje podemos elencar, por exemplo; a violência urbana, afazeres domésticos, falta de acessibilidade em todos os seus contextos e questões financeiras como obstáculos para a ocupação feminina dos espaços da cidade.

O projeto *Leia Mulheres* tem em seu favor a possibilidade de sanar, ao mesmo tempo, os dois medos de Woolf e que tantas décadas depois ainda pairam sobre a literatura de autoria feminina. Digo “possibilidade” porque ainda não foi possível traçar um perfil das mulheres que frequentam esses grupos, algo que nos permita saber se essas mulheres são mães,

trabalhadoras, periféricas, deficientes ou se esses grupos de leitura são frequentados apenas por reflexos contemporâneos das mulheres privilegiadas do século XIX. Ainda assim, a dualidade de espaços que o *Leia Mulheres* ocupa, estando presente tanto no ambiente virtual como no “real”, proporciona, pelo menos, o direito à informação, uma vez que as listas de livros e conteúdos extras estão disponíveis na internet, que é, em tese, um ambiente mais democrático.

Se estamos falando de construir autonomia e identidade e principalmente sobre transformar os hábitos de leitura em favor das mulheres, só a leitura solitária não daria conta de reverter esse quadro. Ainda que a escolha independente e sem amarras de um livro qualquer seja significativa, a partilha dessas leituras pode ser ainda mais construtiva. E aqui abrimos espaço para falar dos Grupos/Clubes de Leitura, que não são uma grande novidade, mas têm sido reinventados com o objetivo de transformar a experiência das mulheres com a leitura. “Fenômeno antigo, muito presente no mundo anglo-saxônico do século XIX, os clubes de leitura tiveram, durante algum tempo, uma imagem obsoleta. A partir dos anos 1990, contudo, eles se multiplicaram em vários países. Hoje são atores influentes com as quais as edições e o comércio do livro devem contar.”, como afirma Michèle Petit (2009, p. 149).

Ainda que o objetivo principal desses grupos seja compartilhar leituras e invocar um público que já é leitor, essas reuniões periódicas com leituras pré-determinadas podem auxiliar na manutenção ou até mesmo no início dos hábitos de leitura.

Em reportagem publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em agosto de 2017, alguns frequentadores e mediadores desse clubes de leitura, que têm se multiplicado pelo país, confirmam o papel dessas reuniões em tornar o ato de ler menos solitário e em mudar as concepções do que é a leitura, tornando-a mais prazerosa. Uma vez compartilhada entre várias pessoas de diferentes origens, os lugares comuns enraizados pela tradição que fortalecem a cultura desagregadora e elitista da literatura podem começar a ser questionados.

Apesar da leitura ser, em si, um ato solitário, o desejo de compartilhar a experiência aflora no decorrer de todo o livro. Essa partilha é possível entre duas pessoas, mas também pode ser feita em um grande (ou pequeno) grupo de leitores, que fica ainda mais interessante quando se trata de pessoas dos mais variados meios sociais. Petit relaciona a formação de grupos de leitura a momentos de crise, o que ela chama de vínculo entre a crise e a leitura. A relação da mulher com a literatura sempre esteve em crise e as mulheres de cada tempo encontram jeitos possíveis e diferentes de enfrentá-la. Estamos vivendo uma era de ampla comunicação e relações pessoais diversificadas, ainda que virtuais, e a criação de grupos de leitura como uma forma de lidar com a falta de representação das mulheres na literatura brasileira, e com a construção fraturada de identidade e autonomia das mulheres, faz todo sentido.

Não é de hoje que as mulheres lançam mão dessa ferramenta para se reunirem e discutirem ideias entre si. Desde o surgimento dos grupos de leitura, entre os séculos XV e XVI, as mulheres

viram nessas reuniões a oportunidade de poder discutir e compartilhar textos bíblicos, atividade exclusiva aos homens da época. Desde o início e até hoje, grupos de leituras com foco nas mulheres têm um aspecto subversivo. Se propor a discutir literatura, ou a fazer uma leitura compartilhada com outras mulheres, livre de qualquer juízo de valor masculino, levar as mulheres para fora de sua casa para ocupar espaços públicos vai contra tudo o que foi determinado como sendo um lugar apropriado para as mulheres de ontem e de hoje. Os clubes de livros de mulheres, em particular, têm uma história de subversão. Até muito recentemente, mulheres que se reuniam para comentar livros eram vistas com desconfiança, e não como tontas e autoindulgentes. Falar sobre ideias era da alçada dos homens, assim como educação superior e política.

Podemos ver, ainda, porque a criação de grupos de leitura é significativa, principalmente para as mulheres, quando analisamos a leitura pela perspectiva de um diálogo entre leitor/a, autor/a e personagens e chegamos a um cenário onde a mulher leitora é ainda mais solitária, pois está cercada de homens por todos os lados. Mesmo antes do surgimento de projetos, pesquisas, grupos de leitura e grupos de estudos com foco na literatura de autoria feminina, as mulheres costumam ser a maioria entre os frequentadores dessas atividades. De acordo com Petit (2009, p. 149), “nos países de língua inglesa, esses clubes reúnem muito mais mulheres do que homens, dois terços delas têm mais de quarenta anos e, na maioria das vezes, fizeram curso superior. Se reúnem em diferentes lugares, públicos ou privados, especialmente em bibliotecas.”. A

procura das mulheres pela partilha das leituras pode explicar a necessidade delas em encontrar outros significados para as leituras, compartilhar as experiências com outros leitores e outras mulheres, principalmente.

Talvez as mulheres por trás do *Leia Mulheres* não tenham as ambições e as expectativas que foram colocadas aqui acerca dos efeitos e do lugar que o projeto pode ocupar, no que diz respeito à representação da mulher no campo literário. No entanto, o projeto ilustra muito bem como nós mulheres temos sido protagonistas nos movimentos de transformação desse e de tantos outros campos de poder, munidas agora não só da caneta, como também do mouse e de todas as ferramentas que a internet pode oferecer. Ademais, temos que observar o *Leia Mulheres* como um produto cultural do seu tempo, mas que pode deixar contribuições importantes para fazermos avançar as discussões sobre mulheres e a literatura.

|| REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2014.

CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

DALCASTAGNÊ, R. Um mapa de ausências. *In: DALCASTAGNÊ, R. Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012. p. 147-196.

DE LACERDA, L. *Álbum de Leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LÉVY, P. *Cibercultura*. 2. ed. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2008.

LORDE, A. Idade, raça, classe e sexo: Mulheres redefinindo a diferença. *In*: LORDE, A. *Sisters Outsider* 1980. Tradução livre.

MICELI, S. Apresentação. *In*: ELEUTÉRIO, M. de L. *Vidas de Romance: As mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculo*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

ORNELLAS, S. Poesia.net: quatros apontamentos sobre literatura e internet. *Revista Percursos*, Unijorge, v. 1, n. 1, p. 53-61, 2013.

PETIT, M. *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*. Tradução Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2009.

RAMOS, T. R. O. Novas vozes, novos espaços, talentos e formosuras. *In*: DALCASTAGNÊ, R.; LEAL, V. M. V. (org.). *Deslocamentos de Gênero na narrativa brasileira contemporânea*. v. 1. Rio de Janeiro: Horizonte, 2010. p. 32-39.

ROCHA, R. C. Além do livro: literatura e novas mídias. *Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 47, p. 11-17, 2016.

SCHMIDT, R. T Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. *In: DALCASTAGNÈ, R.; LEAL, V. M. V. (org.). Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea.* São Paulo, 2010. p. 174-187.

WOOLF, V. *Um teto todo seu.* Círculo do Livro, 1928.

|| FONTES DE INTERNET

FAILLA, Z. *Retratos da leitura no Brasil.* 4 ed. Rio de Janeiro: 2016. Disponível em: <http://prolivro.org.br>. Acesso em: 07 fev. 2018.

PASSOS, Ú. Com raízes no século 18, clubes de leitura atraem cada vez mais adeptos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 ago. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3c5XoKs>. Acesso em: 07 fev. 2018.

WALSH, J. #Readwomen2014: the next chapter. *The Guardian*, Londres, 8 dez. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3bZSPRU>. Acesso em: 07 fev. 2018.

|| VIOLÊNCIA E RESISTÊNCIA EM A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO, DE MARTHA BATALHA

Paula Queiroz Dutra

*“Lock up your libraries if you like;
but there is no gate, no lock,
no bolt that you can set upon
the freedom of my mind.”*

Virginia Woolf (A Room of One's Own)

Em *Um teto todo seu* (1929), a escritora Virginia Woolf disse que uma mulher precisa de 500 libras por ano e um quarto só para si, de preferência com tranca na porta, para conseguir escrever. Poucos anos depois, ao escrever *Three Guineas* (1938), Virginia Woolf destaca que, muito mais do que um teto todo seu, é preciso que as mulheres tenham as mesmas oportunidades de trabalho que os homens, caso contrário, mesmo conseguindo o acesso ao ensino superior, amplamente defendido por Woolf, as mulheres não conseguiriam se inserir no mercado de trabalho.

Fazendo um paralelo com o campo literário, ainda nos dias de hoje, o texto de Virginia Woolf se faz extremamente atual, não apenas pela dificuldade que as mulheres encontram em administrar a tripla jornada de trabalho para conseguir um tempo todo seu para escrever, como também pelas dificuldades encontradas por aquelas que já conseguem escrever um texto

literário, mas ainda assim não encontram o mesmo espaço que os homens no mercado editorial.

O romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), da escritora brasileira Martha Batalha, ilustra, dentro e fora do texto, a invisibilidade das mulheres nas sociedades patriarcais. Recusado por várias editoras brasileiras, o romance só foi publicado no Brasil depois de o livro ter feito grande sucesso no exterior, tendo sido traduzido para dez idiomas. A dificuldade de publicação, uma constante para muitas escritoras que estão produzindo textos Brasil a fora, revela o sexismo presente no mercado editorial brasileiro, assim como nos principais prêmios literários que têm premiado quase sempre autores homens e brancos.

Uma pesquisa realizada na Universidade de Brasília e coordenada pela Professora Regina Dalcastagnê analisou centenas de romances publicados pelas principais editoras brasileiras durante o período de quase quinze anos, entre 1990 e 2004, e constatou que o espaço destinado às mulheres, seja como autoras, seja como personagens, ainda é muito pequeno, quando não estereotipado. Dos 165 autores catalogados pela pesquisa, 120 eram homens, ou seja, 72,7%. Além disso, do total de autores, 93,9% eram brancos. O mesmo foi observado nos principais prêmios literários brasileiros e, mais recentemente, ficou mais do que evidente em uma das principais feiras literárias do país, a FLIP. Segundo Regina Dalcastagnê, em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), entre os anos 2006 e 2011, foram premiados 29 autores homens

e apenas uma mulher (na categoria estreante, do Prêmio São Paulo de Literatura).

Apesar desse cenário, um território em constante disputa, o romance de Martha Batalha conquistou leitores e outros sistemas, considerando aqui a teoria dos polissistemas proposta por Itamar Even-Zohar (1990). Para Even-Zohar (1990, p. 9), os sistemas de comunicação humana regidos por signos, como a cultura, a literatura, a linguagem e a sociedade, podem ser melhor compreendidos e estudados se considerados como polissistemas. Para o autor, um polissistema seria um sistema múltiplo, constituído de vários sistemas não homogêneos, com intersecções e sobreposições mútuas, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes. A ideia da literatura como polissistema nos permite compreender os diferentes papéis que uma obra literária pode ter em sistemas distintos, que podem se influenciar, como no caso do romance de Batalha, cujas traduções foram determinantes para que houvesse uma mudança em sua aceitação dentro do sistema literário brasileiro.

|| MULHERES E VIOLÊNCIA

Em seu enredo, o romance de Martha Batalha também trata da invisibilidade das mulheres em vários setores da sociedade ao retratar a história de duas irmãs, Eurídice e Guida, e seus diferentes destinos. Já no prólogo, sabemos que as personagens foram baseadas nas vidas das avós da autora, o que estabelece

uma ligação maior entre literatura e vida, e possibilita aos leitores grande identificação com as personagens.

Ambientado no Rio de Janeiro do começo do século XX e narrado em terceira pessoa, o romance se inicia com o desaparecimento de Guida, que foge de casa com o namorado, e o subsequente casamento de Eurídice, que aceita passivamente o destino que lhe é imposto pela família. Escolhida por Antenor, que julgava Eurídice como a candidata perfeita para se tornar sua esposa por ser aparentemente submissa, calada e educada para agradar o futuro marido, Eurídice se casa não por amor, mas simplesmente por ser o único destino possível para a maioria das mulheres da época e porque Eurídice, após o desaparecimento de Guida, abandonou todos os seus sonhos de conquistar o mundo com a música que gostava de tocar e o desejo de ter sucesso em uma profissão para não causar mais desgosto à sua família. Afinal, os pais de Eurídice acreditavam, como grande parte das famílias da época, que o destino de uma filha era ser recatada para se casar, servir ao marido e ter filhos.

Nessa primeira parte do romance em que somos apresentados à Eurídice ainda na infância e frequentando a escola, cheia de sonhos e ambições, evidencia-se o papel importante que as instituições, principalmente a escola, têm na construção dos papéis de gênero e no disciplinamento dos corpos, como observado por Guacira Lopes Louro no artigo “Pedagogias da sexualidade” (LOURO, 2016). É desde a escola que Eurídice começa a duvidar de sua própria capacidade, encontrando no casamento o ponto máximo de afirmação dessa insegurança e de reiteração da desigualdade de gênero.

As assimetrias de gênero, que são a base para a violência de gênero e, mais especificamente, para a violência contra a mulher⁴⁵, perpassam todo o romance, da infância à idade adulta das personagens. Quando falamos em violência, é comum pensar imediatamente em agressão física ou sexual, expressões extremas da violação dos direitos humanos que é a violência de gênero, não considerando, muitas vezes, o sofrimento também causado pela violência psicológica ou simbólica, tão enraizadas na estrutura social e que, em grande parte, é difícil de ser reconhecida até mesmo pelas próprias vítimas. Segundo o relatório *The World's Women 2015*, das Nações Unidas:

[...] a experiência da violência pode afetar as mulheres de muitas formas que são frequentemente difíceis de mensurar. Doenças e problemas de saúde são um resultado comum da violência física e sexual, mas as feridas psicológicas e emocionais que também podem provocar são, muitas vezes, mais profundas e duradouras. (tradução minha)⁴⁶

Considerando que os diferentes tipos de violência contra a mulher nunca ocorrem de forma isolada, pelo contrário, há uma superposição de violências, como observa Lilia Schraiber

45 De acordo com a Assembleia das Nações Unidas (1993, tradução minha), “a violência contra a mulher é definida como qualquer ato de violência baseado no gênero que resulte ou possa resultar em danos físicos, sexuais ou psicológicos ou causar sofrimento às mulheres, incluindo ameaças de tais atos, assim como coação ou privação arbitrária de liberdade, seja ocorrendo em público ou na vida privada”.

46 No original: “The experience of violence can affect women in a myriad of ways that are often difficult to quantify. Injuries and health problems are common as a result of physical and sexual violence, but the psychological and emotional wounds they may also inflict are sometimes deeper and longer lasting.”.

(SCHRAIBER *et al.*, 2005), e que os dados da Organização Mundial de Saúde⁴⁷ indicam que 1 em cada 3 mulheres no mundo sofrerão algum tipo de violência (seja ela física, sexual ou psicológica) em suas vidas, é indispensável considerar a dimensão simbólica e psicológica da violência sofrida pelas mulheres em seu cotidiano, e também refletir sobre como essa forma de violência, tão naturalizada em nossa sociedade, tem sido representada na literatura contemporânea.

Para Mary Susan Miller (1999, p. 21), “o abuso não-físico, de qualquer tipo, é a destruição acumulada do bem-estar emocional, psicológico, social e econômico de uma mulher”. Segundo Miller, todo abuso tem por propósito o desejo de controlar o outro. E pelo fato de não deixar marcas físicas e visíveis na mulher, muitas vezes o comportamento abusivo e controlador é naturalizado como uma conduta socialmente aceita tanto pelas mulheres quanto pelos homens, respaldados pela concepção (construída) de que esse controle exercido pelos homens sobre a vida das mulheres, seus corpos e seus desejos, faz parte da função da mulher na sociedade e no casamento.

Talvez este seja o principal aspecto do romance de Martha Batalha: mostrar, por meio de uma história de enredo simples e narrada com leveza, as inúmeras violências simbólicas que as mulheres sofrem cotidianamente desde a infância. Como observa Rebecca Solnit no livro *Os homens explicam tudo para mim* (2017, p. 17), “a violência é uma maneira de silenciar as

⁴⁷ Relatório “Violence against women: Intimate partner and sexual violence against women”, de novembro de 2017. Disponível em: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs239/en/>.

peças, de negar-lhes a voz e a credibilidade, de afirmar que o direito de alguém de controlar vale mais do que o direito delas de existir, de viver”. As diferentes formas de violência apresentadas no romance demonstram como esse controle é exercido sobre as mulheres, negando-lhes a voz, as aptidões, e as muitas formas de resistência que elas tentam esboçar. Neste trabalho, busco destacar que, apesar das constantes situações de opressão, sempre há tentativas de resistência, seja ao buscar driblar as proibições do marido que tenta tolher a capacidade criativa e a liberdade de Eurídice, seja ao apresentar novos arranjos de família e atitudes em certos pontos da narrativa, como vemos a seguir:

[...] aqui o leitor se pergunta: será que todas as mulheres nesta história são tristes ou amargas? De jeito nenhum. Algumas conhecidas de Eurídice tiveram sorte. Isaltina gostava de bordar e tinha o privilégio de rir com dentes perfeitos, o que ela fazia com bastante constância, porque tinha um marido com quem gostava de conversar e que era capaz de pagar a conta do dentista. Margarida era viúva e muito feliz, porque Deus lhe tomou o marido, mas deixou-lhe a pensão, e que alívio que não foi o contrário. Celina não se casou, mas teve uma boa herança. Também tinha um bom amigo, que via às quartas e sextas. (BATALHA, 2016, p. 47).

No entanto, Batalha deixa claro para as leitoras que na história que se conta há um recorte de gênero, raça e classe: trata-se da vida de uma mulher de classe média, branca e heterossexual, uma perspectiva privilegiada dentro e fora da narrativa. Ao deixar claro no texto sobre as histórias que não

serão contadas, Batalha também alcança o artifício de dizer muito através desse silêncio, do não dizer incômodo daquilo sobre o qual se cala, evidenciando que as histórias de outras muitas mulheres também não são contadas. Através da repetição do trecho “Esta é a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido”, Batalha demarca uma perspectiva social, fazendo o que o feminismo negro denomina “nomear”, como observa Djamila Ribeiro (2017, p. 41): “Se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para uma realidade, que segue invisível. A insistência em falar de mulheres como universais, não marcando as diferenças existentes, faz com que somente parte desse ser mulher seja visto”. Isso pode ser observado no trecho a seguir, quando o narrador comenta sobre a empregada doméstica de Eurídice, e reforça que não existe uma história única, informando ao leitor/ã leitora sob qual perspectiva social esta história deve ser lida, chamando a atenção para a intersecção entre gênero, raça e classe: “Mas esta não é a história de Maria das Dores. Maria das Dores inclusive só aparece por aqui de vez em quando, na hora de lavar uma louça ou fazer uma cama. Esta é a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido” (BATALHA, 2016, p. 36).

Além disso, a autora aborda ainda uma temática pouco explorada: a violência sexual conjugal ou marital, ao retratar a violência sofrida por Eurídice em plena noite de núpcias, que se consolida de forma a demonstrar como o corpo feminino é visto como um mero objeto de prazer e de posse masculinos. Como observa Yvonne Knibiehler em *História da virgindade* (2016, p. 10), a virgindade continua a ter um importante papel

simbólico na maioria das culturas, pois “é uma dimensão da relação entre os sexos, um componente do tecido social”, que ainda hoje prevalece como marca de “valorização” das mulheres. É isso o que desencadeia grande parte do sofrimento que Eurídice enfrentará em seu casamento: não ter sangrado na noite de nupcias, apesar de ser virgem, como vemos no trecho a seguir:

Sozinha na cama, corpo escondido sob o cobertor, Eurídice chorava baixinho pelos vagabunda que ouviu, pelos vagabunda que a rua inteira ouviu. E porque tinha doído, primeiro entre as pernas e depois no coração.

Nas semanas seguintes a coisa acalmou, e Antenor achou que não precisava devolver a mulher. Ela sabia desaparecer com os pedaços de cebola, lavava e passava muito bem, falava pouco e tinha um traseiro bonito. Além do mais, o incidente da noite de nupcias serviu para deixá-lo mais alto, fazendo com que precisasse baixar a cabeça ao se dirigir à esposa. Lá de baixo Eurídice aceitava. Ela sempre achou que não valia muito. Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que no campo profissão ele deve escrever as palavras “Do lar”. (BATALHA, 2016, p. 10).

No entanto, apesar de revelar as diversas camadas de opressão presentes em uma sociedade patriarcal, Batalha desconstrói a categoria de vítima frequentemente associada à mulher ao mostrar, em diferentes momentos do romance, a capacidade de resistência dessas mulheres, que se reinventam constantemente na tentativa de romper as barreiras da opressão.

|| AS PEQUENAS RESISTÊNCIAS

No caso da personagem Eurídice, isso ocorre primeiro através da culinária já que, buscando encontrar desafios em sua rotina de dona de casa, Eurídice passa a se aperfeiçoar cada vez mais no preparo das refeições, até o momento em que começa a elaborar suas próprias receitas e decide, por fim, escrever o seu próprio livro de gastronomia, o qual seria certamente um grande sucesso de publicação. Os sonhos de Eurídice são podados na noite em que ela mostra ao marido o manuscrito do livro, cheia de esperanças ante a ideia de publicá-lo, e Antenor ri da esposa, afirmando que aquilo era uma tolice. Humilhada e desencorajada, Eurídice se entristece e duvida mais uma vez de sua capacidade:

Aquela gargalhada entrou por um ouvido de Eurídice. E nunca mais saiu pelo outro. Ela baixou a cabeça, ocupou as mãos com os babados do avental e tentou se explicar. Disse que cozinhasse há anos, e que os pratos pareciam bons. Mas Antenor não estava ali para conversa mole. Ele só dizia o que considerava importante. [...] Enquanto trabalhava nas receitas ela tinha certeza de que estava fazendo algo de valor, mas na frente do marido tudo perdia o sentido. (BATALHA, 2016, p. 32).

Se o marido parece vencê-la por um tempo, logo surge uma resistência: Eurídice decide aprender a costurar e, depois de muita insistência, consegue convencer o marido a lhe comprar uma máquina de costura. Primeiro costurando para os filhos e Antenor, depois costurando roupas cada vez mais elaboradas

para si, Eurídice então começa a costurar para a vizinhança inteira. Sua fama como costureira conquista o Rio de Janeiro, e Eurídice passa a ganhar bastante dinheiro com o seu trabalho. Todos os dias sua casa se transformava em um ateliê, com várias mulheres encomendando vestidos sofisticados, até o ponto em que Eurídice precisa contratar ajudantes para dar conta de todo o trabalho. Essa atividade, no entanto, é interrompida bruscamente quando Antenor adoece e passa um dia em casa se recuperando de um mal-estar e finalmente toma conhecimento do que se passava em sua casa durante seu horário de expediente no banco. Antenor proíbe Eurídice de continuar costurando e ganhando dinheiro, afinal, ele é o provedor da família, pois: “iam achar que ele era homem de menos porque a mulher trabalhava demais” (BATALHA, 2016, p. 52).

O trabalho de Eurídice, que no momento da descoberta já contava com ajudantes para terceirizar o serviço e gerava renda também para outras mulheres, é visto como uma ameaça por Antenor. Nesse momento, a autora também destaca o racismo da sociedade brasileira ao fazer uso do *itálico* para destacar as expressões racistas usadas por Antenor ao chegar em casa e se deparar com as mulheres negras que auxiliavam Eurídice com as costuras. Apesar de suas histórias não serem contadas, Batalha indica com esse recurso textual as diferentes camadas de opressão que atingem as mulheres e que não devem ser consideradas também sem o recorte de raça e classe, uma vez que Eurídice, por estar insatisfeita com as limitações impostas por Antenor, passa a ser cada vez mais rigorosa com as mulheres negras que a auxiliam em casa. Como observa Djamila Ribeiro

em *O que é lugar de fala?* (2017, p. 40): “Reconhecer o *status* de mulheres brancas e homens negros como oscilantes nos possibilita enxergar as especificidades desses grupos e romper com a invisibilidade da realidade das mulheres negras”.

Com a descoberta de Antenor, Eurídice mais uma vez se vê tolhida em sua capacidade de agência por normas sociais que estruturam a desigualdade de gênero. Apesar da tristeza, Eurídice reage ao encontrar nos livros e nas histórias a possibilidade de estar em outros lugares e alçar voos que ninguém seria capaz de impedir. Nesse ponto, o famoso trecho⁴⁸ de *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, ecoa na narrativa, reafirmando a leitura como espaço de resistência e liberdade:

Ela viu a estante de livros. Levantou-se e passou a mão direita pelas lombadas. Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Gilberto Freyre, Caio Prado Jr., Antonio Candido. Virginia Woolf e George Eliot, Simone de Beauvoir e Jane Austen. Machado e Lima Barreto, Hemingway e Steinbeck. Alguns livros ela tinha lido e esquecido, outros tinha comprado e esquecido de ler. Alguns foram acrescentados por Antenor, que comprava livros como quem compra lanternas: é bom ter em casa os maiores pensadores do mundo, para se um dia precisarmos deles. Era uma biblioteca sólida. Voltou para o sofá na companhia de um livro, e pela primeira vez em muito tempo dedicou às páginas sua total atenção. Depois pegou outro, e mais outro, e foi ligando os pontos imaginários que faziam de todos aqueles textos apenas um. (BATALHA, 2016, p. 161-163).

48 Refiro-me ao trecho “Tranque as bibliotecas, se quiser: mas não há portões, nem fechaduras, nem cadeados com os quais você conseguirá trancar a liberdade do meu pensamento.” (WOOLF, 2014, p. 109, tradução de Bia Nunes de Sousa).

O trecho acima, em que Eurídice descobre o encantamento da estante de livros e desperta seu interesse pela leitura possibilita algumas reflexões com base na crítica literária feminista. A primeira delas é que as obras mencionadas por Eurídice como presentes em sua estante são de autores canônicos e, em sua maioria, formada por homens brancos. O que nos leva a pensar na ansiedade da autoria descrita em Sandra Gilbert e Susan Gubar no clássico feminista *The Madwoman in the Attic* (1984). Para o crítico literário Harold Bloom, os poetas sofrem da “ansiedade da influência”, buscando superar ou se opor aos seus predecessores. No caso das autoras, como observado por Gilbert e Gubar (1984), a mulher sofre da “ansiedade da autoria”, uma vez que “tem que confrontar predecessores que são quase exclusivamente homens e, portanto, significativamente diferentes dela” (BRANDÃO *et al.*, 2017, p. 192). Para Gilbert e Gubar (BRANDÃO *et al.*, 2017, p. 192), “por um lado, os precursores masculinos da escritora simbolizam a autoridade; por outro, apesar dessa autoridade, eles falham em apontar meios pelos quais ela experimenta sua própria identidade como escritora”. A mulher artista precisa, portanto, no dizer de Gilbert e Gubar, “combater os efeitos de uma socialização que faz o seu conflito com o desejo de seus predecessores (homens) parecer infinitamente absurdo, fútil ou, mesmo autodestrutivo” (BRANDÃO *et al.*, 2017, p. 193), o que a personagem Eurídice acaba por fazer ao persistir lendo e escrevendo, sem se importar com o que é dito sobre sua posição como artista, mulher e escritora.

Assim, o romance de Batalha, que é também o romance sobre a invisibilidade não apenas de Eurídice, mas das mulheres em uma cultura patriarcal, permite uma reflexão também sobre a relação entre leitura e escrita, e entre escrita e resistência. É através da palavra escrita que Eurídice tenta, apesar de nem sempre conseguir ser ouvida - *Pode o subalterno falar?*⁴⁹ -, se expressar sobre o mundo em que vive. Um exemplo disso é o trecho que em Eurídice escreve sobre a ditadura militar:

Depois do Golpe de 64, Eurídice passou a escrever com mais raiva, o que se pode deduzir pela intensidade dos *tectecs* na máquina. Mandou textos para o *Jornal do Brasil*, que nunca foram publicados. Alguns anos depois, quando um novo jornal chamado *O Pasquim* foi lançado, ela também tentou contribuir, mas nunca obteve retorno. (BATALHA, 2016, p. 185).

Desse modo, é através da escrita que Eurídice mais uma vez tenta resistir às imposições patriarcais que buscam limitar sua participação na sociedade, como muitas mulheres escritoras seguem fazendo, ainda que seus escritos por vezes fiquem dentro de uma gaveta ou não encontrem no mercado editorial, não apenas o brasileiro, seu devido espaço. Com isso, simbolicamente Batalha representa como a escrita das mulheres tem sido silenciada e apagada ao longo da história.

49 Refiro-me ao texto de Gayatri Spivak, intitulado *Pode o subalterno falar?*, publicado no Brasil em 2010 pela Editora UFMG.

||| CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, Martha Batalha coloca em cena a violência simbólica contra as mulheres, propondo uma reflexão sobre o problema sem reforçar a ideia de vítima, mas reafirmando a capacidade de resistência não apenas da protagonista, Eurídice, mas das diferentes personagens femininas na narrativa⁵⁰. Além disso, apresenta uma reflexão sobre a literatura produzida por mulheres, silenciada pela desigualdade de (ou mesmo ausência de) oportunidades de publicação ao longo do tempo, mas que tem sido uma forma de resistência, de sobrevivência, como no caso de Eurídice, demonstrando a possibilidade de enriquecimento cultural e humano que histórias sob a perspectiva feminina, narrativas e registros do estar no mundo de mulheres de diferentes classes e raças, de diferentes idades e cidades, podem proporcionar.

||| REFERÊNCIAS

BATALHA, M. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DALCASTAGNÊ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

50 Por conta do escopo deste artigo, infelizmente outras personagens femininas extremamente interessantes não puderam ser analisadas.

DALCASTAGNÉ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Theory. *Poetics Today*, Polysystem Studies (Spring, 1990), v. 11, n. 1, p. 9-26. Published by: Duke University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1772666>. Acesso em: 01 mar. 2017.

GABRIEL, R. de S. Editoras estrangeiras ajudam autora brasileira na batalha contra a invisibilidade. *Revista época*, 20/04/2016. Disponível em: <https://glo.bo/2VioqaH>. Acesso em: 01 mar. 2017.

GILBERT, S.; GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1984.

GILBERT, S.; GUBAR, S. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: BRANDÃO, I. et al. (org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Tradução Cintia Schwantes e Eliane Campello. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 188-210.

KNIBIEHLER, Y. *História da virgindade*. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2016.

MEIRELES, M. Editoras estrangeiras acolhem escritora brasileira rejeitada no país. Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 23/02/2016. Disponível em: <https://bit.ly/2XoQ9sR>. Acesso em: 01 mar. 2017.

MILLER, M. S. *Feridas invisíveis: o abuso não-físico de mulheres*. São Paulo: Summus, 1999.

LOURO, G. L. (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

NCADV. (2015). *Facts about domestic violence and psychological abuse*. Disponível em: www.ncadv.org. Acesso em: 13 jan. 2018.

Centers for Disease Control and Prevention (2014). *Intimate partner violence: Definitions*. Disponível em: <https://bit.ly/2xiRuH5>. Acesso em: 13 jan. 2018.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SCHRAIBER, L. B. *et al. Violência dói e não é direito: a violência contra a mulher, a saúde e os direitos humanos*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SOLNIT, R. *Os homens explicam tudo para mim*. São Paulo: Cultrix, 2017.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TJANDEN, P.; THOENNES, N. *Extent, Nature, and Consequences of Intimate Partner Violence: Findings From the National Violence Against Women Survey*. United States: National Institute of Justice and the Centers for Disease Control and Prevention, 2000.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014 [1929].

WOOLF, V. *Three Guineas*. London: Wordsworth Library Collection, 1938.

|| “E SE ALGUÉM SE CRÊ NORMAL, SERÁ MELHOR QUE SE APRESSE A ESCONDER AS ANTENAS”⁵¹

Isadora Maria Santos Dias

Nas mais diversas sociedades, a noção de corpo tem sido valorada a partir das dicotomias: saudável *versus* doente, normal *versus* anormal e incapaz *versus* capaz. Sendo que, em geral, esses binarismos têm se pautado no quão produtivos para o trabalho e dentro do padrão de beleza esses corpos são e/ou estão. Entretanto, os Estudos sobre a Deficiência, área do conhecimento que parte da prerrogativa da deficiência como socialmente construída e imposta, é relativamente recente.

Em *O que é deficiência?* (2013), Débora Diniz elabora um breve panorama sobre como o conceito de deficiência tem sido deslocado ao longo da história. Deixando de ser exclusivamente de âmbito médico-patológico e passando a ser base para uma área do conhecimento.

Na obra em questão, Diniz (2013) afirma que os Estudos sobre a Deficiência trouxeram, em sua primeira fase, a noção de que lesão e deficiência são instâncias distintas, sendo que:

⁵¹ Trecho retirado do posfácio *Freak is beautiful*, de Juan Pablo Villalobos, em *O corpo em que nasci*, Guadalupe Nettel, 2013.

Lesão: ausência parcial ou total de um membro, ou membro, organismo ou mecanismo corporal defeituoso; deficiência: desvantagem ou restrição de atividade provocada pela organização social contemporânea, que pouco ou nada considera aqueles que possuem lesões físicas e os exclui das principais atividades da vida social. (UPIAS, 1976, p. 34 apud DINIZ, 2007, p. 08).

Esta primeira fase dos Estudos sobre a Deficiência se preocupa em dissociar e explicitar os aspectos médicos, biológicos e sociopolíticos da deficiência, evidenciando que é o aspecto social o responsável pela produção de inacessibilidade e segregação das pessoas com deficiência, e que esses impedimentos não são inerentes à condição biológica, mas sim construídos socialmente pela ideia hegemônica de qual tipo de corpo é considerado não deficiente. A Liga dos Fisicamente Lesados Contra a Segregação (em inglês *Union of the Physically Impaired Against Segregation - UPIAS*), entidade formada, majoritariamente, por homens deficientes (em geral por lesão medular), intelectuais, brancos e de classe média alta, em 1970, foi a responsável pelas primeiras discussões políticas em torno do conceito social de deficiência e da afirmação desta como modo de estar em sociedade, baseando-se na ideia de que superadas as barreiras sociais os deficientes seriam independentes e produtivos.

Contudo, a segunda geração desses estudos, as linhas teóricas atuais de Estudos sobre a Deficiência, fundamentadas nos Estudos Feministas, por meio de críticas a essa primeira geração, ampliam o conceito de deficiência, salientando as dificuldades enfrentadas por pessoas com lesões não aparentes, indicando a importância das cuidadoras de pessoas com deficiência e que

[...] para as feministas, a bandeira política “os limites são sociais, não do indivíduo” não representava a totalidade das demandas por justiça de diferentes grupos de deficientes. A ambição por independência era um projeto moral que se adequava às aspirações das pessoas não deficientes, em especial de homens em idade produtiva. Para a crítica feminista, o modelo social não forçou uma revisão dos valores morais esperados para homens produtivos; o que se procurou foi garantir a inclusão de homens deficientes na vida social. (DINIZ, 2007, p. 61).

Em suma, o movimento feminista propunha que o conceito de dependência proposto pela UPIAS excluía pessoas que necessitam do cuidado de outra pessoa para sobreviver, deixando em segundo plano pessoas que não têm deficiência, mas vivenciam a deficiência como mães, professoras, cuidadoras etc. Colocando a autonomia como possibilidade para toda e qualquer pessoa com deficiência, o que de modo algum é verdade. Outro tópico importante postulado pelos feminismos é o caráter interseccional, que leva em consideração categorias de gênero, raça, classe social, orientação sexual, localidade e religião como significativas na forma de viver e na subjetividade da deficiência. Há, portanto, uma preocupação em mostrar que, mesmo fazendo parte de um grupo socialmente oprimido, os integrantes da UPIAS estavam em situação de privilégio. Isso se pensarmos que eram homens que faziam parte da elite social e intelectual branca do Reino Unido, em 1970.

É significativo notar que a disputa pelo conceito de deficiência ocorre tanto fora dos Estudos sobre a Deficiência, em relação à perspectiva médica e patologizante, quanto dentro do próprio

campo de estudos, uma vez que não é comum o inter cruzamento da categoria deficiência com demais categorias analíticas (tais quais raça, gênero, classe social, sexualidade etc.).

Pensando os discursos sobre deficiência, conseqüente e fundamentalmente pensando sobre pessoas com deficiência⁵², é significativo também pensar o que é comumente vinculado a elas e em que posições esses discursos as colocam. De acordo com Simi Linton (1998), os discursos em relação à deficiência estão associados à ideia de que a pessoa com deficiência é considerada pelos sem deficiência como a diferente, a que escapa à norma. Entendimento legitimado pelo discurso médico e das áreas de conhecimento da psicologia, que colocam as variações categóricas das deficiências como desvio, déficit ou falha, fazendo com que a sociedade assuma a deficiência como tragédias pessoais.

No romance autobiográfico *O corpo em que nasci* (2013), da escritora mexicana Guadalupe Nettel, a autora-personagem narra suas experiências, pré-adolescência, adolescência e vida adulta, lidando com a separação dos pais, o conservadorismo da avó, os constantes tratamentos médicos arranjados pela mãe e as descobertas em relação a própria identidade. Em meio ao caos da adolescência, a narradora-protagonista lida também com o estranhamento de si e dos outros por conta de uma mancha branca de nascença na pupila direita, que a deixa quase cega.

⁵² Termo oficial amplamente amparado pela legislação brasileira em vigor, Decreto Legislativo n° 186, de 09 de junho de 2008, Decreto n° 6.4949, de 245, de 2009 (promulgação da Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência), além da Lei 13.146, de 2015 ou Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência.

É a partir de uma perspectiva manchada, portanto, que a personagem do romance nos conta sobre a exclusão e o sentimento de não pertencimento. A narrativa do suplício dos procedimentos médicos aos quais era submetida e o modo como os familiares ansiavam para que chegasse à idade ideal para realizar o transplante de córnea, dizem sobre a experiência da infância e adolescência da personagem, mas podem descrever também o poder da medicina enquanto autoridade. Em relação ao curativo, a personagem se expressa da seguinte maneira:

Usá-lo me causava uma sensação opressiva e de injustiça. Era difícil aceitar que me pusessem aquilo toda manhã e que não havia esconderijo ou choro que pudesse me libertar daquele suplício. Acho que não teve um só dia em que eu não resistisse. (NETTEL, 2013, p. 14).

O que impera, portanto, não é a vontade da narradora, mas sim a perspectiva de cura propiciada pelo conhecimento médico e acatada pelos pais dela. Essa supervalorização da opinião médica em relação ao desejo da personagem com deficiência é amplamente reverberada, de modo que no cinema, no jornalismo, na literatura e em diversos outros campos discursivos, pessoas com deficiências são aquelas que precisam, e isso não significa, necessariamente, que elas queiram, ser curadas ou superar a deficiência.

David Mitchell e Sharon Snyder (2013, p. 222) chamam de narrativa protética as histórias nas quais personagens com deficiência têm: 1) deficiência evidenciada como forma de diferenciação, como aquilo que foge à norma; 2) quando a deficiência é usada como dispositivo metafórico oportunista.

Em artigo intitulado *Narrativa protética* (*Narrative Prosthesis*, título original), Mitchell e Snyder analisam a obra *O soldadinho de chumbo* como exemplo de diferenciação/caracterização pela deficiência, já que o brinquedo-soldado, sem uma das pernas, chama a atenção da criança por isso e é renegado por ser um “aleijado feio”, tendo como destino a morte, sendo jogado na lareira. Em *Édipo, Rei*, de Sófocles, temos o exemplo de deficiência como dispositivo metafórico, pois ao cegar-se Édipo busca autopunição e elevação, como se ao não reconhecer a mãe com a visão “perfeita, usasse da cegueira para perceber com mais profundidade”. Autor e autora chamam atenção ainda para o fato de muitos personagens místicos, bruxos e videntes serem representados como cegos, pois de acordo com uma perspectiva platônica-idealista, a cegueira os faria perceber o mundo de modo mais profundo, como ele realmente é.

Em *O corpo em que nasci*, a diferença é marcada e lembrada pela autora-personagem, que conta sua trajetória no divã de sua psicoterapeuta. A narradora sabe que é considerada diferente, mas sabe que essa diferença não é inerente a sua condição biológica. Sabe que “O problema não era o espaço, e sim as outras crianças. Elas e eu sabíamos que entre nós havia várias diferenças e nos segregávamos mutuamente” (NETTEL, 2013, p. 15). Talvez por isso a personagem se sinta tão confortável próxima de insetos, que assim como ela causam certo asco e afastamento, fazendo com que sua avó a compare a baratas e dromedários pela coluna arqueada e pouca postura (NETTEL, 2013).

Ao compreender sua deficiência como algo que a marginaliza, a torna uma *outsider*, e a partir disso criar uma geografia própria, um modo particular de tocar a si e ao mundo ao seu redor, a narradora escapa, em certa medida, do senso comum nas histórias sobre deficiência. Ainda que o sofrimento e a exclusão pela deficiência sejam relatados no romance, o foco se faz na possibilidade de ser e não em uma tragédia pessoal causada pela deficiência.

Em *Deficiência na chave decolonial: uma perspectiva da diferença* (*Discapacid en clave decolonial: una mirada de la diferencia*, título original), Sonia Campos, ao situar as mudanças históricas do conceito de deficiência, reivindica a possibilidade das noções implicadas no binômio anormal *versus* normal como análise decolonial, já que,

Tanto no extermínio quanto no ato de caridade, há uma construção do “outro” que se baseia em um princípio colonial onde “os normais” têm autoridade para decidir sobre o destino dos outros: “os monstros”. Uma posição de poder que se baseia na dominação do corpo e na decisão sobre o lugar que a monstruosidade ocupa na sociedade. (CAMPOS, 2015, p. 178, tradução minha)⁵³.

O ato de caridade esteve associado à Igreja Apostólica Romana, ao longo de toda a Idade Média, no Ocidente, e o extermínio

53 No original: “Tanto en el exterminio como en el acto de caridad, hay una construcción del “otro” que se basa en un principio colonial en donde “los normales” tienen la autoridad para decidir sobre el destino de otros: “los monstruos”. Una posición de poder que se basa en la dominación del cuerpo y la decisión sobre el lugar que ocupa la monstruosidad en la sociedad”.

associado ao cientificismo e ao Estado da modernidade. De acordo com Sônia Campos, enquanto a religiosidade trataria a deficiência como monstruosidade, a ciência moderna associaria o conceito à anomalia.

Campos (2015) lembra que é por meio do corpo que se exerce a dominação e que corpos femininos, negros, indígenas e com deficiência levam implícitos em si a necessidade de subalternização, pois, de acordo com a matriz colonial esses corpos representariam tudo aquilo que não é civilizado, ou seja, o “bárbaro”.

É possível encontrar em Nettel (2013) um caminho próximo ao que se entende como modelo social da deficiência. Mais adiante, já com a idade para realizar a cirurgia, ao pensar sobre a busca da mãe por uma cura, a protagonista conclui:

Devo admitir que minha mãe falava da tribuna do senso comum. Pelo menos em nossa escala de valores, a saúde sempre veio antes da beleza. Permitir que meu olho se atrofiasse completamente não era só jogar no lixo os esforços e exercícios da infância, o suplício do curativo, as gotas de atropina, era também renunciar ao bom funcionamento do meu corpo. (NETTEL, 2013, p. 207).

Essa aproximação desloca a narrativa para um lugar pouco comum quando se pensa em histórias de personagens com algum tipo de deficiência. O lugar de compreensão da deficiência como construção socialmente imposta a quem teria o corpo de algum modo desviante do padrão.

Vale ressaltar que o imaginário sobre pessoas com deficiência é sim, principalmente, sobre elas, sobre o quão inferiores, deslocadas e incompletas elas devem se sentir. Mas ele também é muito sobre a parcela sem deficiência da sociedade, que em um completo *show* de horrores, e é bom ter em mente que os *shows* de horrores eram espetacularização degradante de corpos de pessoas com deficiência, anuncia cotidianamente e de todas formas possíveis o quão terrível e asqueroso é ter um corpo com deficiência. É via terrorismo discursivo que a parcela sem deficiência da população constrói as representações e o imaginário sobre deficiência.

Mitchell e Snyder (2013, p. 231, tradução minha) propõem como consequência e base da narrativa protética a cura ou superação/compensação da deficiência pela personagem. Nesse tipo de enredo,

Um esquema simples de estruturação narrativa pode correr assim: primeiro, uma anomalia, um desvio ou diferença marcada é exposta para o leitor; segundo, na narrativa consolida-se a necessidade de uma existência própria, exigindo uma explicação das origens do desvio e consequências formativas; em terceiro lugar, o desvio é trazido da periferia de preocupações ao centro da história; e quarto, o restante da história reabilita ou corrige o desvio de alguma forma. Este quarto passo do reparo de desvio pode envolver uma obliteração da diferença através de uma “cura”, reintegração do alvo de censura social, extermínio do desviante como uma purificação do corpo social, ou a reavaliação de um modo alternativo de ser.⁵⁴

54 No original: “A simple schematic of narrative structure might run thus: first, a deviance or marked difference is exposed to a reader; second, a narrative consolidates the need for

É abundante em obras de ficção científica, e em histórias em quadrinhos de super-heróis, a compensação de alguma deficiência com um superpoder ou algum tipo de aparato tecnologicamente muito avançado que faz com que as personagens não vivenciem a própria deficiência. Um bom exemplo é a narrativa da história em quadrinhos *Demolidor*, de Stan Lee e Bill Everett, de 1964, na qual a personagem Matthew Murdock, um super-herói que adquire cegueira na infância ao tentar salvar um homem e é atropelado por um caminhão. A carga do caminhão é de material radioativo e o contato com esse material faz com que a personagem desenvolva uma audição extremamente potente, o que compensa a cegueira.

Diferentemente das histórias nas quais as personagens são “consertadas” ou reabilitadas de modo a apagar deficiência, visto que se trata de um desvio social inconcebível, a narrativa de Guadalupe Nettel (2013, p. 14) se apresenta como um gesto de resistência, dizendo ela mesma “acho que não teve um só dia em que eu não resistisse”, ainda que essa resistência não tenha sido arrancar seu opressivo curativo, ela se faz na medida em que a personagem se permite olhar como alguém que está do lado de fora, que não está incluído. Essa perspectiva pode ser confirmada pelo apreço da personagem em explorar partes pouco

its own existence by calling for an explanation of the deviation’s origins and formative consequences; third, the deviance is brought from the periphery of concerns to the center of the story to come; and fourth, the remainder of the story rehabilitates or fixes the deviance in some manner. This fourth step of the repair of deviance may involve an obliteration of the difference through a “cure,” the rescue of the despised object from social censure, the extermination of the deviant as a purification of the social body, or the revaluation of an alternative mode of being”.

visitadas do prédio em que mora com a avó, ou ainda quando ela relata se sentir acolhida ao morar num bairro periférico de Paris, onde encontra nos amigos também imigrantes, em sua maioria, conforto e possibilidade de reconhecimento.

De acordo com Mitchell e Snyder (2013, p. 222, tradução minha)⁵⁵, “enquanto as histórias dependem da potência da deficiência como figura simbólica, elas raramente assumem a deficiência como uma experiência de dimensões sociais ou políticas”. O romance *O corpo em que nasci* se enquadraria, assim, nos raros casos em que a consciência social e política sobre deficiência é profundamente marcada, já que ao argumentar com a mãe sobre como a deficiência visual a subjetivava, a autora-personagem diz “eu gostava do meu aspecto de Quasimodo e que ficar com ele era minha maneira de me opor ao *establishment*” (NETTEL, 2013, p. 207). A afirmativa da sua condição como maneira de questionar o que é socialmente convencionado sobre deficiência pode ser lida como um ato, uma localização política da deficiência.

Afirmativa essa que estaria em consonância com a perspectiva dos Estudos sobre a Deficiência e também com a proposta de Sonia Campos (2015) sobre o entendimento da deficiência como uma categoria decolonial, situando a noção de deficiência não apenas como de domínio médico, mas como uma concepção social sistemática sobre a classificação de corpos que não se encaixam nos termos “saudável” e “normal”.

55 No original: “while stories rely upon the potency of disability as a symbolic figure, they rarely take up disability as an experience of social or political dimensions”.

Também nesse sentido, Guadalupe Nettel (2013, p. 54-55) narra um momento em que ao observar crianças com Síndrome de Down que estão internadas numa espécie de asilo, justamente “por terem um defeito”, que trabalham se divertindo e trocando afeto ente si, o contrário das crianças “normais” com quem ela conviveu anteriormente, a protagonista se pergunta se não seriam todas as outras pessoas as “com problemas”, menos as crianças com Síndrome de Down.

A viabilidade da leitura do romance autobiográfico de Guadalupe Nettel (2013) como um aceno para a ampliação da ideia de deficiência é um gesto singelo, e que pode passar despercebido por inúmeros leitores. Mas, talvez, contribua para que alguns deles e delas se vejam possíveis e tangíveis, em narrativas que vão além da repugnância e da opressão pela condição física, sensorial, mental ou intelectual desviantes. Histórias que tratem de aspectos políticos e sociais da deficiência como constituindo existências no mundo. Enredos que sirvam não de expiação ou castigo exemplar para quem não tem deficiência, mas que, mesmo em pequena medida, sirvam para desestabilizar o discurso único sobre como e por que pessoas com deficiência têm sido marginalizadas ao longo da história humana.

De acordo com Anahí Mello (2012), para nomear o conjunto de opressões e violências contra pessoas com deficiência, o português tende a seguir o exemplo do espanhol adotando o lexema “capacitismo”, termo definido como:

[...] a concepção presente no social que lê as pessoas com deficiência como não iguais, menos aptas ou não capazes para gerir as próprias vidas, e segundo Campbell (2001, p. 44), capacitismo (*ableism*), define-se como: “uma rede de crenças, processos e práticas que produz um tipo particular de compreensão de si e do corpo (padrão corporal), projetando um padrão típico da espécie e, portanto, essencial e totalmente humano. A deficiência para o capacitista é um estado diminuído do ser humano. (DIAS, 2013, p. 2).

As estratégias apresentadas por Mitchell e Snyder (2013) como narrativa protética nada mais são do que formas capacitistas de dominar e impossibilitar a criação de imaginário e representação positivas e/ou combativas em relação à deficiência e à população com deficiência.

Seguindo esta mesma linha, Campos (2015) observa que na lógica racista, elitista e machista o discurso hegemônico está em constante embate com todo e qualquer contradiscurso que ameace desestruturar o sistema dominante. O mesmo aconteceria em relação ao capacitismo, contudo, com a ressalva de que mesmo dentro do pensamento decolonial em relação à raça e etnia, gênero, sexualidade e classe não se pensa a deficiência como uma categoria analítica perpassada pelo discurso colonial sobre corporalidade e humanidade.

Assim, a leitura de *O corpo em que nasci* (2013) se presta não como uma história exemplar de como a noção de deficiência deve ou deveria ser abordada, mas há nela uma rara possibilidade de contestação do discurso hegemônico sobre o que é ser “normal e/ou saudável” como reivindica a protagonista ao decidir não se curar de sua perspectiva manchada, “o corpo em que nascemos

não é o mesmo que deixamos o mundo [...] vamos somando, guiando-nos com o toque, como melhor podemos, sem orientação nem tutelas” (NETTEL, 2013, p. 213).

|| REFERÊNCIAS

CAMPOS, S. M. R. Discapacid en clave decolonial: una mirada de la diferencia. *Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PósColoniais -REALIS*, Universidade Federal de Pernambuco, v. 5, n. 1, p. 175-201, 2015.

DIAS, A. Por uma genealogia do capacitismo: da eugenia estatal à narrativa capacitista social. *Anais do I Simpósio Internacional de Estudos sobre a Deficiência - SEDPcD/Diversitas/USP Legal - São Paulo*, p. 1-14, jun. 2013.

DINIZ, D. *O que é deficiência*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

LINTON, S. *Reassigning meaning. Claiming disability*. New York: New York University Press, 1998.

MELLO, A. G. de. Gênero, deficiência e capacitismo: uma análise antropológica das violências contra mulheres com deficiência a partir das relações de cuidado. Trabalho apresentado nas *Jornadas NIGS*, Belo Horizonte, 2012.

MITCHELL, D.; SNYDER, S. The Narrative Prosthesis. In: DAVIS, L. J. (ed.). *The Disability Studies Reader*. New York: Routledge, 2013.

NETTEL, G. *O corpo em que nasci*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

|| O INDÍGENA EM *NOVE NOITES*, DE BERNARDO CARVALHO

Marina Sousa Teixeira

|| INTRODUÇÃO

Nove noites (2002), de Bernardo Carvalho, conta a história de uma pesquisa jornalística sobre o suicídio do antropólogo norte americano, Buell Quain, de 27 anos, que chega ao Brasil em 1939 com o objetivo de estudar os índios Krahô. Buell Quain tira sua própria vida, na presença dos indígenas que o acompanhavam no caminho da aldeia para a cidade de Carolina, Mato Grosso do Sul.

O romance, como é classificado na folha de rosto, é composto de dois narradores: o jornalista, que investiga a história da morte de Quain e que não é identificado, e Manoel Perna, um engenheiro da cidade que conviveu com o antropólogo pelas nove noites e que deixou oito cartas sobre o contato que teve com o pesquisador. Os dezenove capítulos são alternados entre as cartas e a trajetória incansável do jornalista.

Antes de analisar os narradores é necessário falar sobre o “jogo” literário que Bernardo Carvalho faz em sua obra. A história de Quain, que de fato aconteceu, é aproveitada para construir um romance por meio da metaficcionalidade da narrativa, seguindo Linda Hutcheon (1991) um assunto que

será aprofundado mais à frente. Enquanto isso, é necessário explicar os pontos autobiográficos e biográficos que se cruzam de maneira imanente na obra. A começar pelos agradecimentos do autor:

Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como em todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta. (CARVALHO, 2002, p. 169).

Após agradecer mais de dez nomes pela contribuição, de alguma maneira para obra, finaliza: “nenhuma dessas pessoas tem responsabilidade pelo conteúdo ou pelo resultado final da obra” (CARVALHO, 2002, p. 170).

Nove noites (2002) não apresenta um desfecho da suposta problemática que é destacada, o suicídio do antropólogo, e esse ponto é usado para prender a atenção do leitor que espera uma resposta até as últimas páginas. Mas em uma leitura mais atenta podemos ler na primeira parte “[...] como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade” (CARVALHO, 2002, p. 7).

O segundo capítulo do livro é a entrada do narrador jornalista que não se apresenta, mas informa como reconheceu Buell Quain por um artigo de jornal em 2001. O artigo tratava das cartas e da morte do antropólogo. O livro fica a serviço das pesquisas feitas pelo próprio Bernardo Carvalho em suas viagens ao Rio de Janeiro, Mato Grosso do Sul e Estados Unidos, e dos demais contatos que firmou. O romance se desdobra no formato da

metaficção historiográfica que consiste em mecanismos de produção literária apoiados em documentos e relatos de pessoas reais que são transfigurados com o objetivo de fundamentar as partes da história ficcional. Linda Hutcheon (1991, p. 156, grifo nosso) sintetiza esse conceito: “a metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós atualmente.”.

A metaficção é só um de outros gêneros que estão postos no romance *Nove Noites*. Há inserção de outros como as cartas, relatos de viagem, fotografias, traços de diários e biografias. Para Bakhtin (1975, p. 124), quando esses gêneros são inseridos no romance podem mudar sua “estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco”.

O termo *plurilinguismo* desenvolvido por Mikhail Bakhtin (1975, p. 124) explica a inserção dos diversos gêneros literários que são apresentados de forma intercalada dentro do gênero romanesco:

[...] e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e sua originalidade linguística e estilística.

||| REPRESENTAÇÃO

O tema principal deste artigo é analisar como a literatura brasileira contemporânea está construindo a imagem do indígena levando em consideração o seu lugar socialmente

marginalizado. A pesquisadora Regina Dalcastagnê (2002, p. 33), no artigo “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”, afirma que:

Grupos marginalizados entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério.

O âmbito literário sempre demarcou seus autores e seus assuntos, de uma forma estratégica para cada período histórico e a contemporaneidade não podia ser diferente. Uma pesquisa feita pela professora da UnB Regina Dalcastagnê mostra que, dos 258 romances contemporâneos publicados entre 1990 e 2004, 93,9% foram escritos por homens brancos e 72,7% por homens. Com esses dados percebemos que as fronteiras não desapareceram e o campo literário continua sendo um lugar de privilégio. Discorrendo sobre o lugar de representação na literatura contemporânea, Dalcastagnê (2002, p. 35) diz que “é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares”. Essa ausência se dá tanto em autores e autoras, “mas a falta se estende também às personagens” (DALCASTAGNÊ, 2002, p. 35).

O que podemos identificar no percurso literário é uma dominação de um grupo sobre o outro, que tem o poder de impor significações que se fixam de uma maneira naturalizada e legítima, expressando a dicotomia de poderes. O índio está presente desde a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, que descreve

um ser desconhecido com os seus diferentes “costumes”, até as atuais produções. Anchieta no seu extenso trabalho missionário, linguístico e filosófico tinha como objetivo garantir a salvação daqueles vistos como selvagens, por meio da catequização. A cultura indígena, nesse momento, foi usada como base inferior para se aplicar a cultura dominante, como Alfredo Bosi (1992, p. 67) explica a seguir:

Anchieta forjou o termo *angaipaba*, composto, segundo a análise de Maria de Lourdes de Paula Martins, de *ang* (alma), *aĩb* (mã) e *aba* (sufixo nominal) algo que soava como coisas da alma perversa, com que o missionário reificava a noção de pecado tornando assim mais visível o objeto da sua execração.

No período literário romantismo o escritor José de Alencar cumpre com feito a proposta de identidade nacional que a recente independência, ainda colonial, exigia, o indianismo romântico. O lugar que o herói medieval ocupava, o índio deveria ocupar aqui. Para Bosi (1992, p. 180), “o seu indianismo não constitui um universo próprio, paralelo às fantasias medievistas europeias, mas funda-se com estas”. Afirmo que a “imagem e semelhança da comunidade feudal europeia” está puramente no Guarani de Alencar:

O que importa é ver como a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século. (BOSI, 1992, p. 179).

No século XX, o indígena volta a ser o símbolo da nacionalidade brasileira, agora como herói sem caráter, não no sentido pejorativo, mas em razão da formação heterogênea do personagem. Se em *Alencar* o objetivo era colocar o indígena como um herói refinado, em *Macunaíma* (1928) todas as normas de comportamentos são violadas. Mário de Andrade constrói um índio plural em raça, etnia, cultura e local. A obra *Macunaíma* (1928) foi escrita em um contexto de conflitos dos não indígenas com os indígenas, quando se tem o aumento na transição para os centros urbanos, consequência da perda de terras, epidemias e a sujeição do trabalho agrícola. Alguns anos anteriores à publicação, em 1910, foi criado o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e Localização dos Trabalhadores Nacionais que tinha como proposta dar assistência aos índios no território nacional.

A representação do indígena no romance *Nove Noites* (2002) se intercala entre o século XX e o início do século XXI. O índio não ocupa o papel central nessa obra, ele é o objeto de estudo do protagonista, Buell Quain, sendo ele o objeto de estudo do narrador principal, o jornalista. Logo, a composição da imagem do indígena é construída pelo personagem Buell de forma indireta.

|| INDÍGENA

Em linhas anteriores foi montada uma breve cronologia da imagem construída do indígena na literatura brasileira para então discutir o principal propósito deste trabalho: como o

romance contemporâneo *Nove Noites*, de autoria não indígena, constrói a imagem do índio?

O personagem Buell Quain passou por várias tribos indígenas da ilha de Fiji, no extremo oeste do oceano Pacífico, nas tribos Trumai do Xingu, até finalizar seus estudos e sua vida no território dos Krahô. Todas suas manifestações sobre esses povos não são contadas em primeira pessoa, mas sim retiradas de cartas, documentos e relatos escritos no final da década de 1930.

O discurso reconstruído do antropólogo percorre dois lados: o primeiro é a descrição de práticas culturais e religiosas que ele presenciou nas diferentes tribos que percorreu. Assim, expõe-se um indígena sem figurino, sem um papel para desempenhar e demonstra-se o medo, a insegurança e também suas crenças. O segundo discurso é a incompatibilidade da aplicação da teoria antropológica de Buell Quain e sua complicada vivência em terras indígenas.

Os nativos com os quais Buell Quain convivera em Fiji por dez meses eram para ele um “exemplo de reserva e dignidade”, descrevia-os com um grande sentimento nostálgico nos momentos mais sensíveis que compartilhava com Manoel Perna em Carolina. Esses encontros casuais com o recém amigo era o único espaço de conversas descontraídas que tinha. Transmitia o seu fascínio pelas ilhas Fiji, uma sociedade em que, “a despeito da rigidez das leis, os próprios indivíduos decidiam os seus papéis dentro de uma estrutura fixa e de um repertório predeterminado” (CARVALHO, 2002, p. 115). O antropólogo

contou-lhe que os índios do Pacífico acreditavam que as estrelas eram fogueiras acesas por outros índios, outras aldeias presas no céu “no outro mundo que nos cobre e envolve como um chapéu ou um espelho, quando lhes retiraram a escada que ligava a esfera celeste à Terra” (CARVALHO, 2002, p. 126). Buell Quain divinizava o contato que teve com os povos do outro lado do oceano, buscava um conhecimento mais profundo além dos estudos antropológicos, “procurava entre os índios as leis que mostrariam ao mesmo tempo o quanto que as nossas são descabidas” (CARVALHO, 2002, p. 48). Essa constante procura de um homem branco estadunidense em busca de uma individualidade perante os diferentes lugares e culturas desencadeou um choque de conflitos internos e externos. Principalmente depois da sua passagem pelas ilhas Fiji, quando desembarcou nas tribos indígenas da América do Sul.

A segunda parada de Buell Quain foi na tribo dos Trumai, localizada no Xingu, onde foi recebido como “capitão”, raspou a cabeça, as sobrancelhas e as suas roupas foram roubadas. Não entendia a língua e as relações de parentesco. O tempo que passou com eles foi de fuga e medo constante, pois nessa época já eram um povo reduzido e tinham uma postura que aumentava o cenário de preocupação. O maior tormento desses povos eram suas principais tribos rivais, os Kayabi e os Nahukwā, mas principalmente os Kamayurá. Os indígenas guerreiam entre si desde antes da invasão dos Europeus e não buscavam dizimar uma tribo inteira, muitas vezes a finalidade é de capturar uma figura importante da tribo rival. Com a descrição sobre a tribo dos Trumai, há uma ruptura nessa convenção tradicional do

índio aguerrido. Buell Quain escreveu em uma carta para a professora Ruth Benedict: “Há uma expectativa permanente de que os Suyá e os Kamayurá ataquem à noite – basta um galho quebrado depois do cair da noite para levar os homens a se agruparem, com seus arcos e flechas, trêmulos, no centro da aldeia” (CARVALHO, 2002, p. 50).

A outra relação da cultura com a morte é descrita pelo perplexo Quain como “temperamento suicida” presente nos Trumai e como esse fator pode ter sido construído para o seu fim: “apesar de estarem em vias de extinção, continuavam fazendo abortos e matando recém-nascidos. E que, talvez, sem saber, estivessem cometendo suicídio coletivo, vivendo um processo coletivo de autodestruição” (CARVALHO, 2002, p. 57). Esse sentimento, surgido em uma noite em que estava doente, provém da oferta de um índio de esfaqueá-lo para que pudesse se livrar da dor. Em conversa com Manoel Penna, ele afirma: “É que os Trumai vêem na morte uma saída e uma libertação dos seus temores e sofrimentos” (CARVALHO, 2002, p. 57). A convivência áspera quase desencadeou uma comoção social quando ele bateu em uma criança, pois a violência física é totalmente repudiada entre esses índios. Quain comparava-os com a sua única outra experiência de campo e no final já não aceitava ser tocado ou pintado. Em seus relatos para Ruth Benedict concluiu que os Trumai eram “chatos e sujos” e que “essa gente está entediada e não sabe” (CARVALHO, 2002, p. 49).

Buell Quain, ao chegar na aldeia dos Krahô, depois de uma parada na cidade, definiu esse grupo como: “pavorosamente

obtusos. Têm cortes de cabelos engraçados, furam as orelhas e continuam sem usar roupas nas cidades” (CARVALHO, 2002, p. 28). A passagem do pesquisador na aldeia dos Krahô é contada, em partes, por um velho da aldeia chamado Diniz para o jornalista, que já estava em sua pesquisa de campo sobre Buell. A história contada de forma oral relatava que o etnólogo manteve distância dos índios: não participava dos rituais, não comia da mesma comida, apenas escrevia e fumava. A relação de Quain com os índios foi ficando mais difícil como ele mesmo retrata em cartas:

A única forma de me impor a eles é ficando bravo, e então, por vinte e quatro horas, tenho todos os duzentos e dez deles aos meus pés, tentando desajeitadamente me satisfazer. Eles ignoram a ideia de se esforçar para ganhar ou receber alguma coisa, já que de hábito podem ganhar muito mais quando ficam emburrados. (CARVALHO, 2002, p. 107-108).

Os problemas que foram desencadeados em Buell Quain, os quais não são explicados, tiveram reflexos profundos como o de distanciamento na sua relação de trabalho com os indígenas, um ponto frequentemente mencionado em seus relatórios. O ponto culminante foi o seu suicídio cometido em frente aos índios que o acompanhavam. Manoel Perna acompanhou parte do sofrimento do pesquisador e escreve: “[...] nada podia lhe causar maior repulsa do que ter que viver como os índios, comer sua comida, participar da vida cotidiana e dos rituais, fingindo ser um deles” (CARVALHO, 2002, p. 55). E foi papel do engenheiro isentar os índios de qualquer possível culpa, uma vez que a reação dos indígenas foi de buscar ajuda.

O ponto inicial dessa questão é uma foto anexada na orelha da contracapa do livro presente na quarta reimpressão de *Nove Noites* (2002) onde se vê Bernardo Carvalho ao lado de um indígena do Xingu. O narrador jornalista inicia o contato com os índios ainda pequeno através de viagens com seu pai, que tinha como objetivo comprar terras. Desembarcou na ilha do Bananal perto da aldeia dos karajás onde as pessoas eram recepcionadas por índios aculturados: “Era um espetáculo deprimente” (CARVALHO, 2002, p. 66). Nesse cenário, havia o cacique karajá que “tentava convencer o barman a lhe dar mais um copo de uísque. O barman recusava-se e fazia troça do cacique” (CARVALHO, 2002, p. 66). Em uma mentira inventada pelo pai, toda vez que visitavam as comunidades, ele dizia que o filho era bisneto do Marechal Rondon, como um cartão de visita. A reação do cacique foi de ir até a aldeia e tomar do filho presentes dados por ele, para oferecer como boas-vindas. No dia seguinte, eles pousaram no Xingu, onde foram recebidos pelos irmãos Villas Bôas e por índios, principalmente crianças, que lhe arrancaram tudo que tinha: “Pelo que eu pude entender, queriam me ver nu, me deixar igual a eles” (CARVALHO, 2002, p. 68). O jornalista relembra que no dia de ir embora com o seu pai:

Ele saiu de cuecas e relógio. Os índios ficaram com o resto. Não deixei nada meu. Estava farto daquela gente, não queria dar nada de presente a ninguém, embora tenha saído de mãos cheias, depois de receber os indefectíveis tecapes, arcos, flechas e cocares. (CARVALHO, 2002, p. 69).

O contexto da infância do narrador jornalista é o auge da ditadura militar, a situação era de ataque constante aos indígenas, de todas as partes: construções que atravessavam as terras, invasão dos garimpeiros, a construção da rodovia Transamazônica. A política indigenista dos anos de chumbo era a integracionista, que direcionava o índio como mão de obra, colocando essa ação como um processo civilizatório. Os reflexos vieram em forma de mortes massivas por violências, por transmissão de doenças e a fuga para a cidade.

O episódio do suicídio é o que faz o livro existir. O contato com a história da morte é o que motiva o escritor Bernardo Carvalho a se colocar como o narrador jornalista que sai em uma pesquisa de campo, não para estudar os índios, mas sim Buell Quain. Essa observação se torna significativa, pois a construção do discurso desse narrador é embasada em uma repetição das relações conflituosas do etnólogo com os índios.

|| CONCLUSÃO

Com base em nossa análise, identificamos o romance *Nove Noites* (2002) como uma obra que se encontra na margem entre ficção e realidade de acordo com o conceito de plurilinguismo de *Mikhail Bakhtin* (2002). O romance contemporâneo de Bernardo Carvalho intercala cartas, memórias e uma reformulação na representação do indígena. Essa modificação é causada pelas transições temporais do sistema literário que evolui, mas, ao mesmo tempo, ainda está amarrado ao sistema de privilégios.

Os números apresentados pela pesquisa da professora Regina Dalcastagnê indicam uma maioria dominante de homens brancos como autores e personagens.

A representação do índio nesta obra é feita de maneira mais realista em comparação ao percurso da literatura indigenista brasileira, a qual é uma das causas do idealismo sobre o indígena que temos hoje. As passagens que descrevem as cerimônias e rituais nos dão uma pequena percepção sobre a vasta cultura indígena e nos apresenta aos costumes de um povo isento dos nossos valores. Todas as concepções expostas partem de um personagem homem branco estadunidense, que buscava aplicar princípios matemáticos para explicar fenômenos sociais, uma visão positivista ultrapassada, tanto é que houve uma negação da particularidade com as tribos do Brasil em comparação com a comunidade indígena das ilhas Fiji.

O discurso retrata impactos negativos importantes para entender a situação do índio no Brasil que se iniciou nos anos 50 e que permanece até os dias de hoje, como a proximidade com o álcool e com as demais doenças que assolaram as tribos como consequência do violento contato com os brancos. Ainda é estreito o acesso da literatura para os grupos marginalizados, mas há uma persistência e resistência para continuar se mantendo dentro do campo literário, para que esse possa falar de si e do mundo ao seu redor. Sem descrições idealizadas por terceiros.

REFERÊNCIAS

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

CARVALHO, B. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DALCASTAGNÊ, R. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 20, p. 33-77, 2002. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2214/1773>. Acesso em: 23 jun. 2017

DALCASTAGNÊ, R. A auto representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>. Acesso em: 26 jun. 2017.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro. Imago, 1991.

Instituto Socioambiental | Povos Indígenas no Brasil. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/kraho>. Acesso em: 10 nov. 2016.

|| O NARRADOR EM *TODAS AS COISAS SÃO PEQUENAS*, DE DANIEL MUNDURUKU

Alessandra Farias da Silva

|| INTRODUÇÃO

Segundo Walter Benjamin (1994), o narrador não está presente entre nós em sua atualidade viva. A sua representação é tida como algo distante, o que acaba destacando ainda mais suas características simples. No entanto, esse ato de narrar está se extinguindo, a faculdade de intercambiar experiências está cada vez menor e a oralidade deixou de ser tão empregada. Para Benjamin, o ato de narrar está em baixa devido à falta de experiências a serem compartilhadas. As histórias de cavalaria e de combates em guerra que eram constantemente relatadas foram perdendo seu brilho à medida que os combatentes se viam como meros instrumentos de morte, sem valor nenhum e responsáveis por atos que não traziam orgulho. E o mercado foi inundado por livros de guerra que não continham em sua essência experiências contadas oralmente.

Entra em cena a transmissão de experiências por meio do romance. O romance estava diretamente ligado ao livro e a sua difusão só se tornou possível com a invenção da imprensa. Enquanto a narrativa estava estritamente ligada à tradição oral. O famoso “dar conselhos”, que era um dos objetivos da

transmissão oral, tornou-se antiquado e o narrador se viu em um mundo em que ele não é útil, embora isso não seja verdade. Os apreciadores dos romances eram indivíduos isolados, que liam as histórias e guardavam-nas para si, assim nos explica Walter Benjamin.

Com a expansão da imprensa temos uma nova forma de comunicação que é tão alheia à narrativa quanto ao romance. Essa nova comunicação é a informação, que já nos trazia os fatos prontos, com todas as suas explicações. Vemo-nos diante de uma fase onde se faz necessário mudar esse cenário e trazer à tona a importância da troca de experiências.

Vários povos usavam a oralidade como forma de se comunicarem e transmitirem seus ensinamentos. Dentre eles, temos os povos indígenas que fizeram da oralidade seu maior instrumento de divulgação informacional. Pouco se sabia sobre esses povos até surgirem na literatura histórias que traziam a representação dos indígenas como uma figura idealizada, sendo uma imagem boa ou ruim dependendo da época da obra.

As representações, para Regina Dalcastagné, estavam presentes em um cenário literário caracterizado por autores em sua maioria homens, brancos que moravam nos grandes centros urbanos e que se configura até hoje. Surgiram então desse cenário representações do “outro” sem saber especificamente quem é esse outro. “Pensar a voz e a escrita ‘do outro’ parece insuficiente se antes não buscarmos entender o que é que chamamos de outro e que representações e significações fazemos dele” (FRIES, 2013, p. 2).

Regina Dalcastagnê (2007) coloca como sendo a questão problemática da representação o fato da existência de diferentes olhares sobre uma mesma situação e os diversos fatores que influenciam essa visão.

Na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Estou falando aqui de produtores literários, mas a falta se estende também às personagens. De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há - mas com uma notável limitação de perspectiva. (DALCASTAGNÊ, 2007, p. 35).

Uma possível explicação para essa ausência de escritores de classes populares é a dificuldade de acesso à educação ou aos mecanismos de escrita. Ou também essas produções são desvalorizadas e não são levadas ao conhecimento de muitos leitores, ficando assim o campo literário monopolizado por escritores de grupos sociais mais privilegiados, ao passo que os escritos indígenas se encaixam nesse campo, são pouco divulgados e valorizados.

Os povos indígenas tiveram sua cultura representada desde o descobrimento do Brasil por não indígenas, onde a maioria das histórias se baseava na imagem do índio preguiçoso, que usava tinta para se pintar e andava nu. Viu-se necessária a criação de escritos que fossem feitos pelas mãos dos indígenas e que retratassem a cultura deles como de fato é.

|| AS REPRESENTAÇÕES NO CAMPO LITERÁRIO

A escrita antes do final da Idade Média não era relativamente acessível a todos. Somente a elite e o clero dominavam a técnica de escrever. Os outros estratos da população faziam uso da oralidade como forma de transmissão de conhecimentos. Com o advento da tecnologia e melhores condições de educação, esse cenário mudou e os povos que eram excluídos puderam ter melhores condições de aprendizagem e com isso passaram a escrever suas histórias. Essas narrativas eram marcadas por uma representação cultural do ambiente do escritor. Com isso pode-se ter uma visão mais realista de cada tipo de cultura.

Os indígenas fazem parte desse grupo que foi privado do direito à educação. No período colonial, a educação escolar indígena estava mais ligada a um processo civilizatório do que ao intuito de ensinar ferramentas de escrita.

Nas últimas décadas os povos indígenas brasileiros se organizaram para lutar pelos seus direitos, entre eles o direito a uma educação diferenciada. Esse novo modelo de educação se consolidou nos últimos anos e procura superar os modelos etnocídicos que vigoraram historicamente no Brasil. (FREIRE, 2013, p. 10).

Com a Constituição Federal de 1988, os indígenas tiveram seu direito ao acesso educacional assegurado legalmente. “A escola, instituição originalmente alheia à vida dos índios, passou a ser

incorporada nas comunidades para valorizar e complementar os processos de ensino-aprendizagem baseados nos conhecimentos tradicionais de cada povo” (FREIRE, 2013, p. 11). Essa garantia do direito de estudar possibilitou que muitos indígenas fossem à escola e aprendessem as ferramentas de escrita e com ela passassem a relatar suas histórias, incorporando seu cenário de vida em cada obra. Dessa forma, foi possível romper com os relatos sobre os indígenas que existiam:

As fontes de informação sobre os povos indígenas, corpus desse estudo, constituem documentos estratégicos ou arquivos da memória social desses povos. Ao longo do tempo, essas fontes foram criando uma noção genérica e estereotipada dos povos indígenas, apontando-os como preguiçosos, selvagens, pervertidos, dentre outros adjetivos que os desqualificam. Entretanto, a partir de um novo momento histórico que garantiu direitos a diversas categorias tais como: negros, mulheres, homossexuais, dentre outras, e os indígenas obtiveram ganhos sociais, o que possibilitou a emergência de outras fontes de informação que (re)constroem a identidade indígena. São os contextos sociais que produzem as fontes de informação que definem os significados dos seus conteúdos. (PAIVA, 2015, p. 14).

Costuma-se identificar as representações dos povos indígenas à época do romantismo brasileiro. Buscava-se uma identidade nacional que libertasse o Brasil dos moldes europeus, uma literatura que trouxesse para dentro dos textos elementos locais, a natureza e o índio. Essas primeiras representações dos indígenas mostravam sua cultura totalmente idealizada, variando entre visões boas ou ruins que dependiam do contexto

histórico da obra. Escritas pelas mãos de não índios, as obras trataram das questões indígenas com uma visão diferente, a visão de um observador que nada sabia a fundo sobre o modo de vida desses povos. Com a expansão dos meios educacionais, os indígenas saíram dessa condição de excluídos e começaram a retratar a cultura de suas tribos, utilizando sua singularidade étnica para ganhar voz e espaço na sociedade:

Na década de 1980, as vozes de grupos sociais marginalizados emergem em meio às reivindicações de direito à memória e à história. Esses grupos sociais se organizam e passam a construir espaços de protagonismo social em diferentes espaços. Um desses espaços é o da literatura. (SOARES; LUCINI, 2015, p. 384).

Nesse espaço de construção social está inserida a literatura indígena, em constante expansão, contando com vários autores como Kaka Werá Jecupé, Daniel Munduruku, Eliana Potiguar e Ely Macuxi.

Daniel Munduruku ou Daniel Monteiro da Costa - seu nome de batismo - pertence à etnia Munduruku. Os Munduruku autodenominam-se wuyjuyu, que significa povo ou pessoa. Em um sentido mais abrangente a palavra “Munduruku” representa formiga gigante ou guerreira em alusão ao espírito guerreiro do seu povo. Conforme Marco Aurélio Navarro (2014), Daniel Munduruku se tornou um dos autores indígenas que têm se destacado na literatura indígena, com mais de 40 obras publicadas. Seu primeiro livro foi publicado em 1996, intitulado *Histórias de Índio* e causou certa surpresa, pois era a primeira vez que um indígena publicava um livro para o

público infantil não indígena. Em suas obras, Munduruku tenta fazer a desconstrução da visão estereotipada dos indígenas, que são apresentados quase sempre como seres que vivem na mata, andam nus e praticam rituais de antropofagia. “Ele e todos os indígenas escritores pretendem contar as histórias por eles mesmos, não mais na voz de antropólogos, etnólogos que os viam como objetos de investigação e análise” (NAVARRO, 2014, p. 19).

Em seu livro *Todas as coisas são pequenas* (2008), objeto de análise neste trabalho, Munduruku tenta quebrar os estereótipos implantados pela literatura canônica sobre os índios. Tem-se um jogo de oposição entre os dois mundos, indígena e não indígena.

|| O NARRADOR DE *TODAS AS COISAS SÃO PEQUENAS*

Narrada em primeira pessoa, a história visa mostrar os caminhos que a humanidade tem seguido na atualidade conforme um olhar indígena. O olhar indígena apresentado na obra é narrado por um protagonista não índio que transmite ao leitor suas impressões sobre como é a vida em uma aldeia indígena. Carlos é o narrador protagonista do livro e o responsável por apresentar os sentimentos existentes na história como participante ativo. Walter Benjamin (1994) apresenta a classificação dos narradores em dois grupos, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Segundo essa classificação, o narrador de *Todas as*

coisas são pequenas se encaixa como um narrador marinho comerciante, uma vez que Carlos teve que sair de sua zona de conforto para ter experiências novas e poder narrar esta história.

Os personagens principais da história podem ser caracterizados como a representação de dois mundos diferentes: *Carlos* é o homem branco, que nasceu em uma família simples, ficou rico e com essa riqueza se tornou mesquinho; e *Aximã* é o índio que também nasceu em um ambiente simples, mora na floresta com sua aldeia e é o responsável por mostrar a Carlos o modo de pensar dos indígenas. Com a contraposição desses dois mundos fica evidente a tentativa de mostrar os valores que são cultivados na sociedade indígena e como se dá essa valoração no meio dos não índios. Um desses valores, retratado bem no início do romance, é a importância da família para os indígenas.

Conforme Regina Dalcastagnê (2002, p. 34), “O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes”. Munduruku tenta quebrar a visão estereotipada que se tem dos povos indígenas. O problema da representatividade está nas diversas percepções que se tem sobre uma situação, como observa Dalcastagnê (2002). O autor coloca em primeiro plano na narrativa elementos que envolvem a tradição oral dos povos indígenas e que vão incorporando ao texto outros aspectos dessa cultura. A tradição oral é um objeto de suma importância para os indígenas.

Detentores que são de um conhecimento ancestral aprendido pelos sons das palavras dos avôs e avós antigos estes povos [indígenas] sempre priorizaram a fala, a palavra, a oralidade como instrumento de transmissão da tradição obrigando as novas gerações a exercitarem a memória, guardiã das histórias vividas e criadas. (FRIES, 2013, p. 7 apud MUNDURUKU, 2008, n./p.).

Como nos disse Walter Benjamin (1994), essa tradição oral está quase extinta e é necessário reformular a forma de se trocar as experiências. Por não possuírem um fácil acesso à educação, os indígenas passavam seus ensinamentos por meio da oralidade. No livro fica bem evidente essa tradição oral. Aximã vai passando os ensinamentos a Carlos por meio dos diálogos, dos contos, retratando suas experiências. É como se o cenário da trama se passasse em uma roda onde o mais experiente passa seus saberes por meio de histórias. A oralidade como forma de ensinamento aparece fortemente em uma conversa entre Carlos e Aximã, quando Aximã diz:

Veja, Irihi. Veja estas figuras. Olhe para o quadrado primeiro, depois para o círculo. No pouco tempo que passei pela cidade, notei que lá tudo é construído em forma de caixa. Lá, todos gostam de caixa, porque dentro dela podem guardar um monte de coisas. Essas coisas fazem com que as pessoas não tenham mais coragem de sair em busca de coisas novas. Elas ficam presas a isso. A cabeça delas funciona igual às caixas que criam para morar. Elas vivem dentro dessas caixas e não deixam ninguém entrar para conversar. Até vizinho é inimigo. (MUNDURUKU, 2008, p. 71).

A literatura oral se junta com os aspectos figurativos da narração. Conforme elucidada Guesse (2011), uma das características marcantes dos livros de literatura indígena é a comunicação que existe entre os escritos e os visuais. O personagem Aximã fala para Carlos: “Veja estas figuras. Olhe para o quadrado primeiro, depois para o círculo”, numa tentativa de explicar utilizando os desenhos, as figuras como forma de uma melhor compreensão.

O nome tem um significado primordial para os indígenas, por isso que no começo da história o índio não revela seu nome a Carlos, falando seu nome apenas no final da história. Carlos, ao longo da história, ao se referir diretamente a Aximã, apenas o chama de pajé. Cada nome na cultura indígena tem significado e Carlos recebe em primeiro momento o nome Irihi, simbolizando sua teimosia e ao final recebe um novo nome, Idibi.

Carlos recebe esses saberes como se fosse um aluno. Questiona alguns, pensa, reflete e traz suas emoções para dentro do texto: “Fiquei pensando nas palavras do pajé por uns segundos” (MUNDURUKU, 2008, p. 71). Como aponta Roland Barthes (apud ALMEIDA, 2008, p. 25), “O significado de uma obra (ou de um texto) não pode ser criado pela obra somente”, por isso, o dialogismo leva a uma “co-participação entre orador e ouvinte, narrador e leitor, que cria um processo de transformação das partes envolvidas”. Quando esses ensinamentos são passados a Carlos, ele imediatamente liga pontos com seu passado, trazendo para a trama aspectos de um tempo psicológico dado que o

narrador recorre a lembranças passadas para fazer associações com os ensinamentos do pajé. Para Benjamin (1994), o narrador é um homem que sabe dar conselhos. No romance, essa ação do narrador é feita de maneira diferenciada. Os conselhos são passados para Carlos por um indígena e Carlos, por sua vez, transmite os conselhos aos leitores por intermédio da narração.

O relato de Aximã sobre a sua vivência na cidade grande nos revela a enorme influência que ela pode provocar nos indígenas. A experiência de Aximã fora infeliz e ele demonstra seu sentimento de arrependimento por ter transgredido as regras de seu povo: “Porque aprendi de forma dura essa verdade. Quando estive na cidade, descobri que as pessoas querem ser donas das coisas como se fossem imortais, como se fossem durar para sempre.” (MUNDURUKU, 2008, p. 69). Para Navarro (2015), os personagens transitam entre as duas culturas.

A tradição oral está fortemente ligada à memória de um povo, de um narrador e de seus ouvintes. Jecupé, um escritor indígena, diz que “um narrador da história do povo indígena começa um ensinamento a partir da memória cultural do seu povo, e as raízes dessa memória começam antes de o Tempo existir” (FRIES, 2013, p. 7 apud JECUPÉ, 1998, p. 26). Daniel Munduruku evidencia no romance essa representação da importância da memória para seu povo. Carlos, ao ouvir os conselhos do indígena, sempre recorre à sua memória para fazer ligações com seu passado e o indígena passa os ensinamentos que foram passados a ele por pessoas mais velhas da aldeia. No romance fica bem clara a importância que os índios mais

velhos têm para a aldeia, como detentores dos conhecimentos por já terem vivenciado diversas experiências.

Com o uso da tradição oral, o pajé vai transmitindo a Carlos vários outros aspectos dos indígenas e Carlos vai repassando seus sentimentos sobre esses elementos. Por exemplo, no começo da leitura, quando o índio cuida dos ferimentos de Carlos, tem-se presente aspectos das práticas medicinais indígenas que se voltam para o uso de práticas naturais, como a utilização de plantas. Fica evidente também o costume indígena de comer carne de animais selvagens: “- Comida de índio - ele disse sem meias palavras e trouxe-me uma cuia cheia de farinha de mandioca e outra de carne assada” (MUNDURUKU, 2008, p. 46).

A importância dos espíritos para os povos indígenas também é retratada por Munduruku. Os espíritos são divididos em grupos do bem e do mal e seus dizeres são muito respeitados pela aldeia. Aximã sempre pede para Carlos tomar cuidado com o que pensa e o que fala porque os espíritos são seres superiores e podem castigá-lo.

- Anyang é o espírito do mal que vive na floresta. Ele é tão forte como Tuparik, nosso Pai Criador. Um dia, ele quis ser do mal e encantou outros espíritos para segui-lo.

- Isso tudo é folclore, pajé - eu disse sem refletir.

- Fique calado, Irihi. Você não entende nada disso. Fica pensando com a cabeça quadrada da cidade. (MUNDURUKU, 2008, p. 61).

Ligada à importância dos espíritos está a autoridade das pessoas mais velhas dentro da aldeia. Os mais velhos são

denotados como detentores dos conhecimentos e membros superiores que devem ser respeitados assim como os espíritos. Os sonhos, assim como a oralidade, são uma forma de transmissão de conselhos dentro da obra: Carlos e Aximã ao longo da história relatam sobre vários sonhos que tiveram e que apresentava algum ensinamento.

|| CONCLUSÃO

A escolha do tipo de narrador para uma determinada obra envolve muitos tópicos que estão estritamente relacionados com o objetivo que se quer atingir com a escrita. Daniel Munduruku, em suas obras, tem como ponto principal quebrar os estereótipos criados sobre a cultura indígena desde o período romântico e trazer uma representação realista.

O romance *Todas as coisas são pequenas*, escrito por um indígena e narrado por um branco, elucida a vontade do autor em retratar uma suposta visão do branco sobre os aspectos indígenas e como seria o seu comportamento diante desses elementos. Porém, essa visão é escrita por um indígena, diferentemente do que acontece em outros livros com autores brancos que retratam suas percepções sobre a cultura indígena por meio de um narrador branco que não vivencia essa cultura, ele apenas a observa e tira suas conclusões. Mas Carlos é um narrador personagem que participa ativamente desse processo cultural e nos transmite suas emoções.

O aspecto de mais destaque na história é a representação da importância da oralidade para esses povos. O livro inteiro transmite um cenário de ensinamento, de aprendizagem onde o narrador escuta conselhos e os transmite mediante demonstração de seus pensamentos reflexivos. Com a representação da oralidade outros elementos vão surgindo, como a culinária, as práticas medicinais, a importância dos espíritos, o respeito com as pessoas mais velhas e o valor da memória e dos sonhos.

A narração apresentada no romance também pode ser uma forma de suprimir a distância que se impôs entre os indígenas e os não indígenas onde o narrador branco torna-se parte dessa cultura e a integra ativamente, não apresentando qualquer afastamento temporal ou preconceito.

Outra particularidade observada na obra é que a história de criação do mundo contada pelo Aximã se assemelha aos relatos que o cristianismo apresenta, tendo Deus como o criador de tudo e o Diabo como o anjo que não seguiu os ensinamentos e se opôs a Deus, representando assim a figura do mal.

Tem-se presente no enredo uma circunstância de oposição ao texto de Benjamin (1994) que afirma que o romance foi o principal responsável pelo começo da extinção narrativa, pois Munduruku faz uso do gênero romance para representar a oralidade de seu povo.

Assim como nos livros do período romântico, Munduruku representa os elementos nacionais, a natureza e o índio, porém essa representação é feita sob outro olhar. Um olhar que não vê

a natureza como um meio de exploração e sim como um espaço de compartilhamento, onde tudo pode ser harmonicamente feito, sem ocorrer desequilíbrios. O índio é apresentado na sua totalidade, com suas qualidades e defeitos.

|| REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. A. C. *História de índio, de Daniel Munduruku, e Will's Garden, de Lee Maracle: afirmando a identidade indígena pela literatura*. 2008. Monografia (Especialização) – Universidade do Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

BENJAMIN, W. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lesjov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DALCASTAGNÊ, R. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 20, p. 33-77, 2002.

DALCASTAGNÊ, R. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, 2007.

FREIRE, J. V. F. F. *Da assimilação à conquista do direito à diferença: educação escolar indígena no Brasil*. 2013. Monografia (Especialização) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

FRIES, A. Daniel Munduruku e Kaká Werá Jecupé: uma experiência de leitura do mundo do outro. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 287-308, jan./jun. 2013.

MUNDURUKU, D. *Todas as coisas são pequenas*. São Paulo: Editora Arx, 2008.

NAVARRO, M. A. *Daniel Munduruku: o índio-autor na Aldeia Global*. 2014. Tese (Doutorado) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

SOARES, T. S.; LUCINI, M. A literatura indígena no fortalecimento da identidade dos povos indígenas e utilizada como ferramenta em sala de aula. *In: SEMINÁRIO NACIONAL INTERDISCIPLINAR EM EXPERIÊNCIAS EDUCATIVAS*, 5., 2015, Francisco Beltrão, Paraná. *Anais...* Francisco Beltrão, Paraná: Unioste, 2015.

PAIVA, E. B. A construção da identidade indígena em fontes de informação. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO*, 15., 2015, João Pessoa, PB. *Anais...* João Pessoa: ENANCIB, 2015.

|| AS MULHERES E AS FAMÍLIAS EM *BECOS DA MEMÓRIA* DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Pollianna de Fátima Santos Freire

|| INTRODUÇÃO

Em *Becos da Memória*, ao contar a sua história e, por conseguinte, a história da sua família, Conceição Evaristo traz a perspectiva, a partir de olhares de pessoas que habitaram as margens designadas aos descendentes de ex-escravizados no pós-abolição, de como se organizavam esses arranjos familiares alternativos ao esforço que, sobretudo a partir da República, surgiu, de acordo com Cláudia Maia em seu livro *A invenção da solteirona* (2011), para disseminar, no Brasil, os valores da família conjugal, especialmente às mulheres que constituíam e mantinham sozinhas as suas próprias famílias. De acordo com essa pesquisadora, com o fim da escravidão e a instauração da República, leis republicanas foram formuladas e implantadas para definir novos cidadãos e sujeitos jurídicos bem como para organizar as relações entre o Estado e a sociedade.

Maia explica que, como o ideal burguês era ancorado no ideal de família burguesa e a família precisava ser legitimada por leis reconhecidas juridicamente, a Igreja Católica, que, até então, reconhecia os casamentos, perdeu o poder e cedeu lugar ao aparato jurídico: “Até este período eram, primeiro,

as Ordenações Filipinas, depois, as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia que legislavam sobre as questões relativas à família no Brasil” (MAIA, 2011, p. 111-112). Nesse sentido, o enredo de *Becos da Memória* evidencia quão pouco profícuo foi esse esforço para a disseminação do matrimônio burguês e da família conjugal a todo corpo social, já que as mulheres, sobretudo as pobres, como a mãe da narradora, era mãe solo⁵⁶, chefe da sua família e pertencente, ainda, a uma grande família extensa – já que em um mesmo barraco viviam três gerações de uma mesma família –, cuja essência também era matrifocal.

Com base nessas considerações iniciais e partindo da premissa de que em *Becos da Memória* sobressaem os arranjos matrifocais, a ideia é denotar como esse tipo de arranjo familiar representa a principal fissura no ideal de família de elite patriarcal e, posteriormente, de família nuclear burguesa, já

56 Neste texto, é importante ressaltar que fiz uma escolha política e, ao invés de usar a expressão “mãe solteira”, utilizarei a expressão mãe solo. Embora provavelmente essa denominação ainda não tenha sido bem desenvolvida em trabalhos acadêmicos, a expressão mãe solo vem sendo utilizada no debate virtual brasileiro por mães que criam sozinhas suas filhas e seus filhos e que encaram essa experiência sem a romantização que ancora os discursos sobre a maternidade como um ideal de mulher conforme preconizado no projeto burguês de família. Em pesquisas no ambiente virtual, encontrei o texto “Não existe mãe solteira. Mãe não é estado civil”, de Ellen Cristie, a qual discute o tema e explica que a atenção sobre a referida nomenclatura se deveu a uma declaração do Papa Francisco que, em 2014, proferiu a frase que intitula o referido texto da jornalista. A partir de então, surgiram discussões em grupos em diversas redes da plataforma digital nas quais as mulheres passaram a refletir sobre a colocação do representante religioso e uma quantidade expressiva de mães que criam suas filhas e seus filhos sozinhas se identificaram com o termo “mãe solo”. Elas argumentam, com base nas ideias de Francisco, que mãe, de fato, não é um estado civil, por isso elas não se consideram “mães solteiras”.

que vem, desde o século XVI, provocando tensões no campo de lutas simbólicas que se travou no Brasil, sobretudo a partir do século XIX, para a legitimação, por meio do aparato jurídico, do modelo idealizado de família e de conjugalidade preconizado pelas elites. Os valores que pautam a organização familiar de muitas famílias pobres se distanciam, em muitos aspectos, dos valores do modelo de família nuclear burguesa. Nesse romance, por exemplo, de modo mais ou menos marcado, as personagens principais integram, ao mesmo tempo, tanto um tipo de arranjo que se estrutura em torno dos membros mais velhos quanto um arranjo formado pelas mulheres e por seus filhos. Esses arranjos familiares, de via dupla e intercambiável, têm suas bases, na minha hipótese, na matrifocalidade.

Em “Repensando o conceito de matrifocalidade”, George de Cerqueira Leite Zarur esclarece que matrifocalidade está relacionada ao conceito de família matrifocal, que é o grupo ou organização de família que é considerado característico da família negra nas Américas; outros antropólogos, como Klaas Woortmann e Ellen Woortmann, a aponta como uma característica dos padrões familiares de camadas sociais mais pobres do Brasil. Para discorrer sobre os traços desse tipo de arranjo familiar, Zarur recorre ao texto “Toward a definition of matrifocality”, publicado pela pesquisadora Nancie Gonzalez, em 1970, no qual ela aponta como elementos para caracterização desse tipo de arranjo o fato de a mãe ser a figura estável com outras pessoas do grupo doméstico funcionando ao seu redor; a maioria dos contatos dos membros das famílias serem realizados com parentes matrilineares; e as mulheres serem as responsáveis

por tomar as decisões relativas às crianças e à casa. Ademais, a existência de homens nesses arranjos familiares não o descaracteriza como matrifocais porque, ainda de acordo com Zarur (1976, p. 2), esse tipo de família implica

[...] um grupo de mulheres e crianças matrilateralmente relacionadas, com homens mais ou menos flutuantes ao redor do grupo. O pai-marido pode estar fisicamente presente ou absolutamente ausente, mas em qualquer caso a autoridade no grupo doméstico é uma característica feminina.

Nesse sentido, a matrifocalidade é central para esta discussão porque se, conforme argumenta Pedro Paulo Oliveira (2004, p. 51), em *A construção social da masculinidade*, sobretudo no século XIX, as novas configurações sociais delineadas pela classe burguesa – como a ideia de que a sexualidade e a maternidade só seriam possíveis dentro do casamento, a supervalorização da ideia de manutenção dos laços entre mães e filhos e a ideia de pai provedor –, afetaram a vida das mulheres de classe média, esses mesmos valores não afetaram, na mesma proporção, a vida das mulheres mais pobres: primeiro porque muitas dessas mulheres não tinham condições de cultivar perspectivas de casamento; segundo, a pobreza impedia o cultivo do sentimentalismo burguês relativo à maternidade e ao ideal de pai como único provedor da família.

Diferentemente das mulheres da classe burguesa, para as quais a nova forma de organização social havia designado o espaço privado, as mulheres pobres transitavam tanto pela esfera privada, como mães solo ou mães/esposas, quanto pela esfera

pública, como força de trabalho, ora responsável pela manutenção familiar ora como renda complementar. No romance, é evidente o protagonismo familiar das mulheres, já que, sobretudo Joana, mãe solo de Maria-Nova, era a total provedora da sua família. Embora ela vivesse junto de seus familiares e seu arranjo familiar intercambiasse entre o extenso e o matrifocal, Joana sempre teve de trabalhar para sustentar sozinha a sua prole. Portanto, é possível conjecturar, com base na análise do romance, que, nesse processo em que se pretendia implantar no imaginário social um modelo ideal de família que se adequasse a todo o corpo social, os arranjos matrifocais fissuraram, primeiramente, o projeto de disseminação/idealização do modelo de família nuclear patriarcal e, posteriormente, do nuclear burguês como legítimos. Apesar da existência de um projeto político, considerando-se a ideia de que o objetivo do novo ideal de família era convencer todos a aderirem ao matrimônio burguês e à constituição da família conjugal, o arranjo matrifocal não pôde ser desarticulado.

||| MATRIFOCALIDADE: AS HISTÓRIAS DAS MULHERES

“Vó Rita dormia embolada com ela” (EVARISTO, 2013, p. 27) é a sentença que abre o romance *Becos da memória* e que dá a tônica da narrativa: esse primeiro arranjo familiar, cujo pronome indefinido se sobrepõe ao nome da personagem que vivia com Vó Rita e pode ser compreendido como uma metáfora para a invisibilidade, o nojo, o asco associado ao diferente, coloca em

evidência, entre os muitos arranjos familiares presentes nessa obra, uma das relações que se estrutura mais em valores como confiança e sororidade do que nos valores de um ideal de família que não alcançava os mais pobres. A sentença que anuncia o arranjo familiar, aparentemente homoafetivo, formado pela parteira, cuja vida em comunidade é desejada, e pela “leprosa”, a Outra, que, ao contrário, é invisibilizada, marca, também, que esse romance não será sobre a história de uma família, mas um livro sobre a história das famílias. São relações afetivo-familiares baseadas em solidariedade e amizade, amor e cumplicidade, violência e opressão, transgressão e livre-arbítrio.

No final do século XIX e início do século XX, a definição de novos papéis femininos e masculinos, o cultivo da domesticidade, da privacidade doméstica e da ideia de livre escolha no casamento por amor que caracterizaram o novo ideal de família burguesa não foram tão efetivos em relação a modelos de família que se organizaram às margens, ou que talvez tenha sido a base da pirâmide que conforma uma configuração familiar mais próxima da realidade que se observou no Brasil ao longo dos séculos, como é o caso dos arranjos matrifocais. Sobretudo no que diz respeito às mulheres, estas tinham muito mais funções do que simplesmente tornar-se mãe, educadora e a principal provedora de afeto e de carinho da família. Também as medidas de incentivo ao casamento legítimo, monogâmico e indissolúvel – como, por exemplo, a mencionada elaboração do Código Civil, de 1916, o qual “definiu juridicamente a família conjugal como modelo oficial, reconhecida pelo Estado, e o casamento como um contrato, feito entre ‘indivíduos livres’ e sem nenhuma

forma de coerção e, sobretudo, os termos deste contrato e da sua dissolução.” (MAIA, 2011, p. 92-108), criadas para disseminar ideias de família conjugal e de casamento civil como instituições sagradas e naturais –, não alcançaram as relações familiares das classes mais pobres.

Essa fissura nesse aparato discursivo fica bem evidente na narrativa *Becos da Memória* em que, por exemplo, a maioria dos arranjos familiares escapa ao aparato jurídico responsável pela regulação das relações conjugais conforme os interesses da sociedade burguesa; quando aparentemente alcança, serve, conforme denotam as tragédias domésticas, para legitimar, em geral, a violência contra as esposas relegadas ao estado de dependência e submissão. Nessa narrativa, ambientada nas décadas de 60 e 70 do século passado, os arranjos familiares aparentemente legitimados pelas leis jurídicas trazem o peso, simbólico e literal, que essas leis impunham sobre os casais, mas sobretudo às mulheres, e as relações, em geral, culminam em tragédias: há a esposa assassinada e a filha abusada pelo homem, marido-pai, que, mediante violência física e sexual, exerce seu pátrio poder sobre suas mulheres; ou a sogra evangélica que, aproveitando-se da omissão e do alcoolismo do filho, espanca a nora, grávida de nove meses, o que resulta em um parto prematuro de um filho natimorto; ou o marido que, vítima do ideal de amor romântico, se mata por não suportar a ideia de ser abandonado pela esposa.

Por outro lado, como um romance sobre as histórias das famílias, esse enredo também traz arranjos próprios de uma sociedade diversa e plural. Há as famílias monoparentais, como

a formada por Filô Gazogênia, os filhos e a neta; a família homoafetiva, constituída por Vó Rita e a Outra; a grande família anaparental formada por Bondade e por todas suas famílias da favela cuja relação se estabelece com base no acolhimento e na confiança mútua. Também há a representação de famílias constituídas com base em uma releitura da poligamia, como é o caso do arranjo familiar formado por Joel que vive amasiado com três irmãs, Balbina, Mundica e Lica; ou, ainda, baseada na multiparentalidade, como a formada pela viúva Maria Domingas que, após a morte da vizinha Negra Tuína, cria seus dois filhos, os gêmeos Tita e Zuim; ou também pelo arranjo nuclear formado por Negro Alírio, Dora e o filho que está para nascer.

Nesse sentido, voltando à historiografia sobre a família, de acordo com Eni de Mesquita Samara (1997, p. 10), em seu texto “A família no Brasil: história e historiografia”, somente na década de 70 do século XX iniciou-se um processo de revisão dos grandes mitos e arquétipos sobre a sociedade brasileira, o que, por conseguinte, trouxe novas imagens da família brasileira, com base na análise de vasta documentação que incluía inventários, testamentos, processos de divórcio e legitimação de casamentos, crimes, autos civis, que tinham sido obscurecidas nos trabalhos anteriores realizados no país. No que se refere ao lugar das mulheres e das famílias a partir dessas novas perspectivas, uma parte da crítica que se produziu a partir de então ocupou-se, inicialmente, em interpelar obras como *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, de Gilberto Freyre, que, nos termos de Ana Claudia Pacheco (2013, p. 57), em seu livro, *Mulher negra: afetividade e*

solidão, havia ajudado a consolidar uma imagem estereotipada sobre a sensualização e a afetividade de negros e de negras e dos índios e das índias, especialmente da mulher negra/mestiça, como objeto de desejo sexual no imaginário social no Brasil e no estrangeiro. Esses trabalhos, cujos objetivos incluíam romper com a lógica discursiva colonizadora, de legitimidade da exploração e apropriação de terras, destituição dos negros e das negras dos seus *status* políticos e da objetificação dos corpos das mulheres negras, ocupou-se, sobretudo, de criticar na obra freyriana “o papel mediador (ou atenuador) e passivo que a mulher negra teria nas relações de reciprocidade racial-sexual-afetiva entre negros e brancos [...] anulando-se o papel ativo que esta tivera nas lutas de resistência contra o escravismo e a dominação patriarcal” (PACHECO, 2013, p. 57).

Tendo em vista que, no Brasil, a historiografia sociológica se constituiu a partir da reprodução de discursos e estereótipos que afetaram principalmente as mulheres, os grupos mais vulneráveis aos efeitos desses discursos sobre as suas vidas e os seus corpos, nas propostas de vidas das personagens engendradas por Conceição Evaristo, os discursos sobre a família, a maternidade, a sexualidade e os corpos das mulheres são contra hegemônicos. As histórias centradas na matrifocalidade, em que mães solas como Mãe-Joana e Ditinha criam sozinhas seus filhos sem o apoio de pais que são sequer mencionados na narrativa, e a tranquilidade com que a personagem Dora, em um primeiro momento, decide entregar seu filho, com quem não deseja construir laços, para ser criado pelo pai estrangeiro e, posteriormente, decide assumir a gravidez e o filho fruto

do relacionamento com o homem que ama são exemplos que denotam que, nas relações configuradas às margens do ideal de família burguês, a vivência do amor, da sexualidade e da maternidade não eram limitados, no caso dessas personagens, pelos ideais de moralidade burgueses nem as mulheres eram esses sujeitos passivos despossuídas de si mesmas.

Becos da Memória, devido ao protagonismo das personagens femininas, pode ser entendido também como o romance sobre as histórias das mulheres, já que elas são as personagens centrais que, no nível prático, subvertem valores sexistas do ideal de família nuclear burguesa, sobretudo aqueles relacionados à sexualidade e à maternidade: há o principal núcleo familiar que é formado por uma mãe que cria sozinha os seus filhos, como a Mãe-Joana; outras que escolhem não romantizar a maternidade, como Dora; algumas que dispõem das próprias vidas e dos próprios corpos, como Cidinha-Cidoca; também há as que, por razões diversas, praticam o aborto, como Ditinha; em síntese, muitas mulheres que, impelidas ou não pelas circunstâncias, apelam para mecanismos de sobrevivência múltiplos, como a sororidade, constantemente praticada, por exemplo, por Vó-Rita, a mãe de todos. Nesse sentido, as histórias dessas mulheres são exemplares para pensar como essa escritora, ao abordar questões que envolvem, por exemplo, maternidade solo, solidão e pobreza, colocam em evidência, por meio das histórias de mulheres pobres, desenvolve sua narrativa ancorada em um tipo específico de feminismos forjados na vida prática.

O período representado nessa narrativa coincide, conforme já salientado, com o período em que Samara informa que começou a se esboçar estudos com perspectivas mais amplas sobre a família no Brasil e cujas considerações, de acordo com Ana Cláudia Pacheco (2013, p. 69)⁵⁷, resultaram, por exemplo, na constatação de que em vários lugares do país, como na Bahia, era comum os arranjos familiares de bases matrifocais marcados pela ausência de homens – parceiros fixos/maridos – na vida das mulheres. Pacheco informa que, no que se refere à Bahia, a pesquisadora americana Ruth Landes se chocou, na sua investigação, com o nível de pobreza de algumas sacerdotisas de terreiros de Candomblé e com as suas responsabilidades como “mulheres chefes de família”. Em seu trabalho, Landes observou que grande parte dessas mulheres negras, religiosas e pobres viviam solitárias, o que, na sua perspectiva, significava não ter marido para dividir as responsabilidades domésticas, a exemplo da manutenção da casa e da educação dos filhos. Em síntese, nesse período histórico, em que vários pesquisadores se debruçavam sobre a organização social do Brasil para comprovar/refutar a tese da democracia racial de Gilberto Freyre, essas configurações familiares de bases matrifocais, embora tenham sido visibilizadas nesses estudos, também foram desmerecidas

57 Essas considerações foram feitas pela pesquisadora Ruth Landes que, em meados do século XX, realizou um estudo no Brasil com foco na vida das pessoas de Santo, sobretudo, das mulheres nos terreiros de Candomblé. De acordo com Pacheco, “Ruth Landes observou que as Yalorixás (mães de santo) e as outras sacerdotisas (filhas de santo) eram mulheres negras que ‘comandavam’ tudo nos templos sagrados e que gozavam de muito prestígio social e religioso dentro e fora dos terreiros. As suas influências eram tamanhas que Landes referia-se a estas como grandes ‘matriarcas’, o que contrariava a cultura patriarcal da sociedade tradicional baiana.” (PACHECO, 2013, p. 69).

porque, na perspectiva da maior parte dos pesquisadores, elas eram uma anomia social, ou seja, um arranjo familiar incompleto⁵⁸ por ser constituído, em sua grande maioria, somente por mães solas, filhas/os e outras/os agregadas/os. Ainda que entre os séculos XVI e XIX a matrifocalidade não tenha se restringido às classes mais pobres, vários desses estudos defendem que a pobreza seria o principal elemento que levaria à matrifocalidade, de modo que, embora não tenha sido a mola propulsora, pode ter sido a desigualdade, potencializada pela escravização, o elemento que teria reforçado a matrifocalidade no Brasil.

Neste texto, penso, primeiramente, que a matrifocalidade foi, desde os primeiros séculos da colonização, a base da pirâmide imaginária que conformou a estrutura familiar do Brasil, e não necessariamente uma forma de resistência ou, como tentou caracterizar os sociólogos posteriormente, uma anomia social. No entanto, sobretudo a partir do século XIX, em que o ideal de família nuclear burguesa começa a trabalhar para disseminar no Brasil os valores da família conjugal, especialmente às mulheres que constituíam e mantinham sozinhas as suas próprias famílias, a matrifocalidade, de fato, possivelmente foi reforçada pela impossibilidade de muitas dessas mulheres

58 “A constituição de famílias “incompletas” na Bahia ou chefiadas por mulheres sem parceiros, têm sido foco de grandes controvérsias nas Ciências Sociais, desde a década de 1930, com os estudos de pesquisadores norte-americanos, como Herskovits e Frazer. A controvérsia se deu em torno da origem da matrifocalidade. Para o primeiro, este tipo mulher negra: afetividade e solidão de organização familiar é uma herança trazida dos africanos durante o processo do tráfico de escravos e recriado na Bahia. Para o segundo, esse modelo se traduz pelo desajustamento das redes familiares provocado pelo sistema escravista e, continuamente, com a constituição de um novo sistema competitivo.” (PACHECO, 2013, p. 70-71).

assimilarem completamente, devido à pobreza, os novos valores de família nuclear burguesa, mas, ao contrário de ser um arranjo incompleto, a matrifocalidade ganhou substância como um sistema de organização familiar que, entre outros aspectos, esteve na contramão da idealização, disseminada por todo um aparato político-discursivo, de um modelo de ser mãe-mulher. No Brasil, desde os primeiros anos de colonização, esse tipo de arranjo familiar se fortaleceu entre as mulheres pobres que tinham de chefiar suas famílias, formadas por filhos indesejados porque eram frutos de violências sexuais; pela prole natural, que resultava de concubinatos com homens casados ou solteiros; por filhos legítimos e ilegítimos que ficavam sob a responsabilidade das esposas cujos maridos/companheiros, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, viviam migrando.

Muitas dessas mulheres, sobretudo as mais vulneráveis às violências sexuais, não escolheram se tornar mães, muitos desses filhos foram vítimas de estupros, entretanto, a questão relevante é que, mesmo pensado menos como gesto involuntário de resistência e mais como um modo autêntico de organização familiar, essas mulheres chefes de família sempre foram o esteio da base do primeiro arranjo familiar que, paralelo à família nuclear patriarcal e burguesa, fissurou esses modelos legitimados de famílias que, em tese, deveriam vigorar e ser assimilados pelo imaginário social. Sobre mecanismos de resistência, sobretudo as mulheres pobres, as mães solas, as mulheres pobres negras mães solas, limitadas pela desigualdade social e pela ausência do Estado, tiveram, como chefes de família dos seus arranjos matrifocais, de recorrer a diferentes estratégias para garantir a

sua sobrevivência, a dos seus filhos e a dos membros das suas comunidades. Esses mecanismos de resistência, que aparecem representados nessa narrativa, passam por ações práticas e/ou subjetivas que vão do aborto à sororidade.

Com relação à sororidade, por exemplo, em *Becos da memória*, há várias expressões significativas de alianças de solidariedade entre os habitantes da favela, como a rede de apoio que, quando da prisão da personagem Ditinha, se constrói na comunidade para amparar a família dessa empregada doméstica, mãe solo de três filhos, que sente na pele, metafórica e literalmente, o peso de ser mulher, negra, pobre e arrimo de família. Essa mulher é uma sobrevivente que, aos 29 anos, se sente aliviada por ter ficado estéril em razão de um aborto malsucedido e que questiona o abismo social que separa, por exemplo, a sua realidade de vida da realidade da sua patroa, D. Laura. Habitando um barraco fétido, a personagem teme pelo futuro dos filhos que não conseguem avançar nos estudos e, sobretudo, pelo futuro da irmã adolescente, já que ela não deseja que sua história de mãe solo se repita com a caçula. Um dia, ao observar o conforto e os privilégios da patroa branca, a personagem sente-se impelida a levar uma das joias da mulher para sua casa. Mesmo não sendo uma ladra, o furto culmina, mediante situações de constrangimento e violência, em uma crise que resulta, por um lado, em culpa e, por outro, em humilhação e prisão. Depois de ela ser presa, pessoas da favela, a exemplo de Vó Rita, cuidam da casa, dos filhos e do pai doente da personagem: “No coração de muitos cabia muito de beleza. Era preciso socorrer o pai de Ditinha e os filhos dela.” (EVARISTO, 2013, p. 177); a partir do acolhimento

do outro, ela sente-se impelida, quando retorna para a família, a recomeçar uma outra história com seu pai e seus filhos. A sororidade⁵⁹, que se efetiva nesse gesto de aliança solidária, é compreendida neste texto conforme a definição apresentada por Marcela Lagarde y de los Rios em seu texto “Pacto entre mujeres sororidad”⁶⁰.

A sororidade é uma dimensão ética, política e prática do feminismo contemporâneo. É uma experiência das mulheres que conduzem à busca de relações positivas e de aliança existencial e política, corpo a corpo, subjetividade a subjetividade com outras mulheres, para contribuir com ações específicas para a eliminação social de todas as formas de opressão e ao apoio mútuo para conseguir o poder para todas e o empoderamento fundamental de cada mulher. (LAGARDE, s/d, p. 126, tradução nossa)⁶¹.

59 Ademais, a sororidade ainda vai de encontro de uma questão que talvez seja, subjetivamente, um dos maiores desafios dos feminismos: a ideia de que, sobretudo no âmbito das relações amorosas, as mulheres são rivais. Compreender o sentido da sororidade implica romper com um padrão, culturalmente elaborado por meio de diversos dispositivos discursivos, como músicas e telenovelas, por exemplo, de que as mulheres estão em um campo simbólico de batalhas, desencadeadas, em sua grande maioria, pela rejeição ou pela conquista do amor de um homem. A sororidade é uma estratégia que ajuda a desconstruir ou romper com dispositivos discursivos do ideal de amor romântico, a exemplo das ideias de disputas e rivalidades entre mulheres.

60 No original: “Pacto entre mujeres: sororidad”

61 No original: “La sororidad es una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer”.

Por meio da história de Ditinha, é possível identificar os objetivos ético-políticos da sororidade, sobretudo no que diz respeito ao combate às variadas formas de exclusão e cativo e o desejo de que a liberdade, literal no caso da personagem, e metafórica no caso dos milhares de mulheres subjugadas pelo sexismo, alcance todas as mulheres. A sororidade que possibilita um novo começo para a personagem denota, conforme será discutido a seguir, que essa rede de solidariedade que faz parte da trajetória de vida dessas mulheres está relacionada a um tipo de aliança sem a qual, nos termos de Marcela Lagarde (s/d, p. 129, tradução nossa): “Milhões de mulheres não teriam sobrevivido sem o suporte, o apoio, o reconhecimento, a transmissão de descobertas e a autoridade de outras mulheres”⁶². Em *Becos da Memória*, há um feminismo que movimenta a narrativa fazendo que a sororidade se sobressaia em relação a todas as mazelas que acometem, por exemplo, a vida dessa mulher pobre e arrimo de família.

Nesse seu texto, Lagarde inicia suas considerações interpelando suas interlocutoras sobre o que – ao longo de todos esses séculos em que temos carregado no ventre e nas costas a maior parte das responsabilidades de reprodução e produção sociais – seria das mulheres sem a ajuda de outras mulheres, conhecidas e desconhecidas, próximas ou distantes. Suas indagações soam como alerta para que percebamos que, ao longo desses mesmos séculos, estivemos subjugadas pelo pacto que os homens fizeram para se manter no poder, para garantir

62 No original, “Millones de mujeres no habrían sobrevivido sin el soporte, el apoyo, el reconocimiento, la transmisión de descubrimientos y la autoridad de otras mujeres”.

que em suas agendas políticas nossos corpos, nossa educação, nossas potencialidades ficassem subjugados. E que, nessa lógica patriarcal, por meio da cultura misógina, esses mesmos homens têm trabalhado contra o estabelecimento de pactos entre as mulheres, esses pactos que, na perspectiva da autora, só se efetivarão por meio da sororidade, que “emerge como alternativa à política que impulsiona as mulheres à identificação positiva de gênero, ao reconhecimento, à agregação com sintonia e à aliança” (LAGARDE, s/d, p. 125).

Assim, sororidade é concebida pela autora como diferente de solidariedade na medida em que as relações entre mulheres, conforme reivindicaram os feminismos interseccionais, são perpassadas por demandas diferentes; a sororidade nasce de uma consciência política que tem a ver com uma consciência antirracista, anticlassista, que não se alcança sem a tomada de consciência que leva ao reconhecimento de privilégios. Essa tomada de consciência que, em geral, vem acompanhada de conflitos pessoais internos e externos, é necessária porque, nos termos de Lagarde, é a base para a formação de uma “consciência feminista popular”. Se a tomada de consciência pessoal é, em si, um processo que vem carregado de demandas éticas – que, nos termos de Eduardo de Oliveira, em seu texto “Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira”, nada tem com essa ética reduzida a um código de condutas profissionais porque o critério da ética deve ser sempre o outro excluído ou não –, o processo de disseminação de uma consciência feminista popular exigirá, de todos os feminismos, essa aliança que considere, ainda nos termos de Oliveira, que

o critério da ética seja o outro, mais especificamente, as outras, ao contrário de continuar se alimentando de uma “falsa crença em uma natural solidariedade feminina” (LAGARDE, s/d, p. 125), a qual tira de perspectiva o fato de que “as relações entre as mulheres são complexas e atravessadas por dificuldades derivadas de poderes distintos, hierarquias e supremacismo, competência e rivalidade” (LAGARDE, s/d, p. 125).

Embora Conceição Evaristo traga para o seu texto as consequências advindas das situações de violência e opressão desencadeadas pelos efeitos da pobreza na vida das mulheres, sobretudo as que mantêm sozinhas as suas famílias, muitas dessas histórias se ocupam, ainda que involuntariamente, em colocar em evidência a sororidade evocada por Lagarde no início do seu texto que, na minha perspectiva, é impulsionada por um feminismo ancestral que perpassa, ainda que de modo inconsciente, as vivências da maioria das mulheres, sobretudo as pobres. No que se refere a feminismos e pobreza, antes mesmo de esse movimento se tornar um movimento político organizado, as mulheres pobres vêm lutando com armas simbólicas e medidas práticas contra diferentes tipos de exclusões e desigualdades oriundas da injustiça de gênero. Por isso, em princípio, os feminismos ancestrais são pensados aqui como aquele que, sobretudo no que se refere às mulheres pobres, emerge da vida prática. São feminismos, em um primeiro momento, iletrados que, na teoria articulada inicialmente a partir da experiência de um grupo de mulheres cuja realidade de vida não correspondia às demandas de mulheres como as representadas por essas personagens, permaneceram teoricamente silenciados até o

surgimento das intersecções, como classe, raça, orientação sexual, deficiências, dentro do movimento feminista. Talvez seja esse reconhecimento de um feminismo ancestral que, por exemplo, a pesquisadora Ana Cláudia Pacheco reivindica em seu texto quando critica o que ela denomina como “feminismo descontextualizado”, já que, ao que parece, essa sua afirmação é ancorada na discussão fundamentada nas perspectivas de teóricas feministas negras que reclamam maior visibilidade com base no *standpoint theory*, ou o ponto de vista feminista, do qual Djamila Ribeiro também parte para pensar lugar de fala.

Segundo a argumentação de Djamila Ribeiro, em *Lugar de Fala*, reivindicar diferentes perspectivas de análise e reconhecer que um dos objetivos dos feminismos negros é marcar o lugar de fala de quem o propõe é necessário para entender “realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica” (RIBEIRO, 2019, p. 59), o que nos faz conjecturar que a importância de intervir sobre essa tendência a normatizar todas as experiências se deveu, por exemplo, ao fato de a categoria mulher, inicialmente, ter essencializado um tipo de experiência e, por conseguinte, invisibilizado a diversidade de experiências das mulheres plurais e suas diferenças de classe, raça, orientação sexual, lugar de origem, deficiências, ou seja, considerar “as múltiplas condições que resultam nas desigualdades e hierarquias que localizam grupos subalternizados” (RIBEIRO, 2019, p. 62-63). Por isso, sobre as relações entre mulheres pobres, sobretudo pobres e negras, e feminismos, Pacheco (2013, p. 27) argumenta que

As reivindicações das negras não estavam em consonância com os projetos políticos de emancipação do feminismo; havia um desencontro histórico entre ambos. Enquanto as feministas brancas lutavam pelo direito ao aborto e pelo celibato, as negras denunciavam o processo de esterilização contra as mulheres negras e pobres; alegava-se a necessidade de planejamento familiar e não de esterilização [...] Enquanto algumas correntes do feminismo criticavam o casamento formal, a constituição de família, as mulheres negras falavam de “solidão” e da ausência de parceiros fixos, denunciando, assim, o racismo e o sexismo.

Nessa perspectiva, essas teóricas reivindicam um diálogo feminista que compreenda que as primeiras mulheres que se colocaram com demandas entendidas como feministas foram porta-vozes, devido a sua condição social privilegiada, de questões que, no caso das mulheres pobres, eram inerentes ao lugar que elas, ao longo dos séculos, vinham ocupando nas relações sociais e de poder: trabalhar era uma condição de sobrevivência; maternar não era uma possibilidade; abortar era uma constante; sobreviver era um privilégio, o que fez que as mulheres pobres, como enfatizou a militante negra Sojourner Truth, no século XIX, desde sempre atuassem em uma outra frente feminista, que é a da vida prática. Ainda nesse sentido, como explica bell hooks, em *O feminismo é para todo mundo*, enquanto as primeiras ativistas feministas que eram autorizadas a falar trabalhavam por um feminismo reformista, as mulheres pobres necessitavam, como todas e todos ainda necessitamos hoje, de um feminismo revolucionário. E, nesse sentido, os feminismos ancestrais são pensados neste texto como um tipo de feminismo, por essência, revolucionário, já que estão

relacionados a práticas de resistência, como, por exemplo, o aborto e a sororidade.

Por fim, embora não tenha sido possível aprofundar mais neste texto, nessa narrativa, as mães/mulheres exemplificam com suas vivências o que pode ser compreendido por vida precária. As vidas dessas mulheres e a dos seus filhos são marcadas, por um lado, pela desigualdade que impede que muitas delas e seus filhos acessem, por exemplo, cuidados básicos de saúde, e recorram, em muitas situações, a medidas como o aborto como estratégia para escapar da miséria. Por outro lado, essas mesmas mulheres têm sido amparadas pela sororidade que, nos termos de Lagarde, tem garantido, de diferentes formas, a nossa sobrevivência. Enfim, estruturando-se em bases como as da sororidade, os arranjos matrifocais de Mãe Joana, central na narrativa, e de Ditinha servem para exemplificar, conforme discutido, que esse tipo de configuração familiar sempre esteve ao lado dos arranjos nucleares desde os primeiros séculos de colonização.

||| **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com base nessas primeiras análises, observa-se que, na literatura de autoria feminina, escritoras como Conceição Evaristo estão centralizando arranjos familiares múltiplos, com ênfase na matrifocalidade e em questões que afetam mais significativamente a vida das mulheres, sobretudo as pobres e negras. Essas reflexões são preliminares e serão melhor desenvolvidas na pesquisa em andamento cujo objetivo é traçar

o panorama necessário à percepção dos modos como vêm sendo representados diferentes tipos de arranjos familiares na literatura brasileira contemporânea. Por enquanto, cabe esclarecer que, quando discuto que as famílias matrifocais representaram, em uma perspectiva mais ampla, uma fissura no projeto de família nuclear patriarcal e burguesa, não tenho a pretensão de afirmar que, nesses arranjos alternativos, estavam ausentes os valores desses modelos socialmente legitimados de famílias.

Ao que parece, com base nessas primeiras impressões da pesquisa, é que as famílias pobres até tentavam, em determinados aspectos, se aproximar ou atender às expectativas do ideal burguês, no entanto a pobreza impedia as pessoas de manterem, nas suas relações, o cultivo dos mesmos valores que, em um primeiro momento, permearam as relações da família nuclear patriarcal e, em seguida, da família nuclear burguesa. As relações configuradas pelo ideal de família patriarcal e pelo de família burguesa, mesmo não tendo conseguido alcançar de modo efetivo as classes menos favorecidas, caminharam *pari passu* com as relações configuradas pelo modelo de família matrifocal que, ao que parece, esteve na base da pirâmide que sustentou, entre os séculos XVI e XX, esses dois modelos de família que o aparato político-jurídico-discursivo trabalhava para inculcar no imaginário social como legítimos e hegemônicos.

|| REFERÊNCIAS

CRISTIE, E. “Não existe mãe solteira. Mãe não é estado civil”. Disponível em: <https://bit.ly/2ydSbl5>. Acesso em: 28 ago. 2019.

D’INCAO, M. Â. Mulher e família burguesa. *In*: DEL PRIORE, M. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

EVARISTO, C. *Becos da Memória*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

FREYRE, G. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 481 ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

FERNANDES, F. A Integração do Negro na Sociedade de Classes. *Sociologia*, São Paulo: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP, v. 1, n. 301/12, 1964.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOOKS, B. *El feminismo es para todo el mundo*. Traductoras: Beatriz Esteban Agustí, Lina Tatiana Lozano Ruiz, Mayra Sofía Moreno, Maira Puertas Romo, Sara Vega González. Edición: Traficantes de Sueños, 2017.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. Tradução Susana Borneo Funck. In: HOLLANDA, H. B. de. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MAIA, C. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral: Minas Gerais, 1890-1948/ Cláudia de Jesus Maia*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2011.

MBEMBE, A. Necropolítica: biopoder soberania estado de exceção política da morte. *Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/ EBA/UFRJ*, n. 32, dez. 2016.

NATÁLIA, L. Eu mereço ser amada. Disponível em: <https://bit.ly/3emf5aq>. Acesso em: 15 ago. 2019.

OLIVEIRA, E. D de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n. 18, p. 28-47, maio-out/2012.

OLIVEIRA, E. D de. “Epistemologia da Ancestralidade”. Disponível em: <https://bit.ly/2VsRiNF>. Acesso em: 15 ago. 2019.

OLIVEIRA, P. P. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PACHECO, A. C. L. *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: EDUFBA, 2013. (Coleção Temas Afro)

PRADO JÚNIOR, C. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. 6. ed. Brasília: Editora Brasiliense, 1961.

PRIORE, M. del. Brasil colonial: um caso de famílias no feminino plural. *Cad. Pesq.*, São Paulo, n. 91, p. 69-75, nov. 1994.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

SAMARA, E. de M. O que mudou na família brasileira? (da colônia à atualidade). *Psicologia USP*, v. 13, n. 2, p. 27-48, 2002.

SAMARA, E. de M. A família no Brasil: história e historiografia. *História Revista*, v. 2, n. 2, p. 7-21, jul. dez. 1997.

STEVENS, C. M. T.; V. V. Mães de outras cores: matrifocalidade na literatura afro-brasileira de autoria feminina. *Cerrados*, Brasília, v. 20, p. 200-215, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2REywS9>. Acesso em: 10 jul. 2018.

WOORTMANN, K.; WOORTMANN, E. *Monoparentalidade e chefia feminina: conceitos, contextos e circunstâncias*. Série Antropologia, Brasília, 2004. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie357empdf.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2018.

ZARUR, G. de C. L. Repensando o conceito de matrifocalidade. *Série Antropologia*, Brasília, 1976. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie015empdf.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2018.

|| RELATOS E MEMÓRIA: UMA COMPARAÇÃO DE *FELIZ ANO VELHO* E *AINDA ESTOU AQUI*

Bruna Santos Pereira

|| INTRODUÇÃO

O livro *Ainda estou aqui* (2015) traz em suas páginas a história de Eunice Paiva, atualmente diagnosticada com Mal de Alzheimer e como o desaparecimento de seu esposo, Rubens Paiva, no período da ditadura militar influenciou sua vida e a vida de sua família. Sua história é contada por seu filho, Marcelo Rubens Paiva, que também é o autor de *Feliz ano velho* (2006)⁶³. Nesse livro, Marcelo conta uma parte de sua história e sobre o acidente que o deixou tetraplégico.

Em ambos os livros há algumas passagens em comum e os fios se ligam quando Marcelo conta sobre seu pai, preso político na época da ditadura. Com descrições mais breves sobre a história de Rubens Paiva, *Feliz ano velho* traz pedaços de uma história que ainda não foi completamente resolvida. Já em *Ainda estou aqui*, trinta e três anos depois, há mais informações sobre o que de fato aconteceu com Rubens Paiva quando foi dado como desaparecido. Em ambos os livros a memória é o guia para percorrer essas histórias. O falar através da narrativa também é uma forma de deixar registrado, de

63 O livro foi escrito em 1982 e a reimpressão utilizada neste artigo é de 2006.

fazer com que algo não seja perdido. Em um momento que Eunice está perdendo sua memória e que Rubens Paiva não foi o único, mas sim um dos desaparecidos, deixar o que aconteceu registrado é uma forma de não esquecer; é, além de tudo, uma memória coletiva. As passagens dos dois livros no que dizem respeito a esse episódio lembram não apenas Rubens Paiva, mas vários outros que tiveram suas vidas afetadas pelas tentativas de apagar e pelo apagamento de fato de pessoas contrárias ao regime imposto.

Propõe-se comparar aqui as mesmas passagens da história, como são contadas de formas distintas levando em consideração o tempo entre uma obra e outra, a mudança do narrador devido ao passar do tempo e analisar as questões ligadas à memória e biografia que perpassam ambas as narrativas.

|| RELATOS E MEMÓRIAS

“Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo.”

Walter Benjamin

Falar da história de vida de alguém, ou da história da própria vida, segundo Pierre Bourdieu (2006, p. 183) é “pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história”. A partir do momento que essa história é entendida como uma narrativa a ser contada, é preciso que haja alguma organização dos fatos ocorridos nessa vida para que a história seja compreensível. Essa organização pode acontecer quando o relato a ser contado segue uma ordem cronológica, assim como

o tempo em que a vida transcorre: início, meio e fim. Em *Ainda Estou aqui*, o autor usa desse tempo aliado à memória (e, em alguns momentos à ausência dela) para contar a história de vida de sua mãe e de seu pai e em *Feliz ano velho*, conta sua história e usando da memória também inicia o relato de tudo que aconteceu com seu pai.

Em *Feliz ano velho*, Paiva conta que o pai nunca fora de futebol, mas naquele dia foram ao Maracanã e na entrada do túnel Rebouças um moleque roubou a bandeira que carregavam no carro. Ele pediu para que o pai parasse o carro e foi pegar a bandeira de volta com mais alguns colegas. A mesma passagem está presente em *Ainda estou aqui* e ambas relatam como Rubens Paiva se surpreendeu com a desenvoltura de seu filho. Nas passagens é possível perceber como Paiva (2006, p.72) se lembra da reação de seu pai em *Feliz ano velho*: “voltamos pro carro e dei com aquela figura de bigodes, meio assustado e meio surpreso ao ver seu filho se defendendo sozinho”. Em *Ainda estou aqui*, a seguinte citação é apresentada: “E surpreso: seu filho já estava mais carioca do que muitos cariocas” (PAIVA, 2015, p. 46). Sobre a memória, Paiva (2015, p. 72) diz em *Ainda estou aqui*:

A memória não é apenas uma pedra com hieróglifos entalhados, uma história contada. Memória lembra dunas de areia, grãos que se movem, transferem-se de uma parte a outra, ganham formas diferentes, levados pelo vento. Um fato hoje pode ser relido de outra forma amanhã. Memória é viva. Um detalhe de algo vivido pode ser lembrado anos depois, ganhar uma relevância que antes não tinha, e deixar em segundo plano

aquilo que era então mais representativo. Pensamos hoje com a ajuda de uma parcela pequena do nosso passado.

Ligado a isso, Maurice Halbwachs traz em seu livro *A memória coletiva* (2004), no capítulo intitulado “Memória coletiva e memória individual”, que a memória não é unicamente individual. Ele diz que as lembranças são também de um ou mais grupos ao qual pertencemos e assim as memórias ganham força ou se perdem com mais facilidade tanto quanto há o distanciamento do indivíduo daquele grupo ou sua inclusão.

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais sô nós estivemos envolvidos, e com objetos que sô nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2004, p. 26).

Dessa forma, as lembranças podem ser relidas e se outra pessoa também se lembra, a confiança no que foi lembrado é maior (HALBAWCHS, 2004). Para que as peças no caso Rubens Paiva se ligassem, vários testemunhos, depoimentos e relatos de outras pessoas foram necessários, da mesma forma que foram colocados em uma ordem lógica pelo narrador para possibilitar o relato da história. Assim, acontece nos trechos que descrevem a prisão de Rubens Paiva e também a prisão de Eunice e de Eliana, a filha mais velha, em *Ainda estou aqui*: “A prisão do meu pai (como a da minha mãe e da minha irmã) com o

tempo ganhou outro significado, outras provas, testemunhas, releituras” (PAIVA, 2015, p. 72).

Marcelo conta sobre o dia 20 de janeiro de 1971, o dia em que seu pai foi preso. Nos dois livros a marcação temporal do dia está presente. Em *Feliz ano velho*, há um parágrafo que narra a história, mas em *Ainda estou aqui* o relato é maior. O autor descreve mais detalhadamente a situação, o horário que os soldados entraram em casa, o pai que teria pedido que a mãe se acalmasse, a empregada que entrou em casa assustada e, entre outros, a blusa que o pai emprestou para a irmã fazer de blusão. Depois de ser levado pelos soldados, todos na sua casa estavam impossibilitados de sair. Porém, Marcelo, sem entender muito o que estava acontecendo, por ainda ser um menino, conseguiu sair para jogar bola. Percebendo essa possibilidade, Eunice pediu que seu filho entregasse um bilhete para uma vizinha amiga (PAIVA, 2006, 2015).

Em *Feliz Ano Velho*, a cena é descrita em apenas um parágrafo:

Minha mãe chamou-me num quarto e me mandou entregar uma caixa de fósforos pra Helena, que mora perto, mas fazendo o possível pra não ser visto por ninguém. Fui pro banheiro da empregada, subi no telhado, pulei o muro da vizinha, corri pra rua e voei pra casa da Helena com a caixa apertada na mão. Chegando lá, hesitei em tocar a campainha. Abri a caixinha e vi um papelzinho dobrado:

O RUBENS FOI PRESO, NINGUÉM PODE VIR AQUI, SENÃO É PRESO TAMBÉM.

Minhas pernas tremeram. Que loucura, preso, mas por quê? Toquei a campainha, entreguei o bilhete e voltei pra casa preocupado. (PAIVA, 2006, p. 75).

Já em *Ainda estou aqui*, a cena é descrita de uma forma mais detalhada:

Minha mãe viu tudo aquilo e teve a ideia. Me fez subir com ela no quarto, como se fosse me dar uma dura. Me perguntou como consegui sair. Caminhando. Por onde? Pela garagem. Escreveu um bilhete pequeno, colocou numa caixa de fósforos e pediu para eu entregar à vizinha, Helena, e que ninguém me visse. Pelo tom de voz, senti que era uma ordem não questionável e uma missão fácil de ser realizada, garoto. Nem pensei duas vezes. Poderia pular de um muro para o outro, mas eu seria visto. Priorizei a segurança e a eficiência da minha primeira ação efetiva contra a ditadura. Nossa casa ficava na esquina da Almirante Pereira Guimarães com a Delfim Moreira. O portão de entrada era na Guimarães. O da garagem, na Delfim Moreira. O endereço era Delfim Moreira, 80. Existe ainda. Não a casa, o endereço, um prédio preto, de poucos andares, construído no *boom* imobiliário que desfigurou o Leblon dos anos 80. Um edifício escuro, que lembra um caixão, com um jazigo, uma pedra preta em frente, e que ficou anos em reforma, corroído pela maresia. Sei porque toda vez que passo em frente dou uma boa olhada. Olá, antiga casa. Olá, antigo garoto. Fui pela Afrânio de Melo Franco, que tinha uma turma da pesada, a mais violenta do bairro [...]. Entrei na San Martin. Já fui assaltado uma vez ali. [...] Entrei correndo pela Almirante. Passei pela casa dos meus amigos sem parar. Passei voando pelo predinho em que morava Fabinho, cruzei a Kombi que nos levava ao Maracanã [...] Fui desacelerando, encostado nos muros das casas, passei pela garagem do Eltes, que servia de gol e cuja vidraça quebrei

umas cinco vezes com o poder do meu chute. [...] Então toquei a campainha, abri a caixa e li o bilhete. Veio a Helena, tia Helena, mulher do Eltes. Minha mão tremia. Minha mãe pediu para te entregar isso. Entrega a caixa e corre! Tentando entender o que estava escrito num bilhete dobrado num papel de pão: “Rubens foi preso, ninguém pode vir aqui, senão é preso também”. Cena de que a memória guardou detalhes, segundo a segundo, do ritmo cardíaco à temperatura do asfalto, da brisa quente do mar, do tempo que tia Helena demorou, da sua surpresa ao me ver e ao ver meu desespero. Rubens foi preso. Por quê? O que ele fez? Ninguém pode vir aqui, senão é preso também. (PAIVA, 2015, p. 75).

Comparando as duas passagens pode-se perceber que além da maior riqueza de detalhes, impressões, lugares, os movimentos e a memória do corpo ganham espaço no relato em *Ainda Estou aqui*. A começar pelo deslocamento de Marcelo: as ruas ganham nomes e números, lembranças de fatos ocorridos ao passar por determinado lugar são trazidas à tona. O narrador de agora fala sobre o antigo garoto com o olhar de quem relembra nos detalhes o ocorrido. Conta que tremia, conta do coração acelerado falando de um corpo que também se lembra.

Em outras passagens, os mesmos pontos acima citados podem ser notados: no momento em que Paiva conta sobre a troca de guardas dentro de sua casa, que ocorria de seis em seis horas; quando descreve os jogos de cartas dos guardas; quando relata a espera pela avó que morava em Santos e que levou seis horas para chegar à casa dele, pois estavam todos trancados e ela tinha uma cópia da chave da casa; quando foi levado para o sítio de amigos da família ou ainda na prisão de Eunice e Eliana e o

ataque respiratório que teve ao rever sua mãe assim que saiu da prisão.

Após essas cenas em comum, em *Ainda Estou aqui* alguns depoimentos de outras pessoas que até então não apareciam são trazidos na narrativa, por exemplo, o depoimento da Professora Cecília e de Marilene Franco, que foram presas junto com Rubens Paiva. Além dos depoimentos, outros documentos publicados pela Comissão Nacional da Verdade em 2014 foram inseridos no livro.

Em *Feliz ano velho*, o relato da professora é contado pelo marido dela. Foram ouvidos gritos de outra mulher que fraquejou por ter ficado muito tempo com os braços amarrados para cima, acabou caindo e Rubens a segurou; ouviu também o oficial reclamar e ouviu a voz de Rubens Paiva quando estiveram no quartel da Barão de Mesquita um dia após a prisão, mas depois foi solta: “É a única testemunha do caso, professora das minhas irmãs, porém nunca contou a história seja pra nós, seja pros jornalistas. Essa versão foi contada por alto, pelo marido dela” (PAIVA, 2006, p. 79).

Apenas em 2014, com os relatórios da Comissão Nacional da Verdade é que esse depoimento de Cecília, nesse ano já falecida, e o de Marilene Franco foram publicados e assim trazidos em *Ainda Estou aqui*. São cinco páginas que contam desde o momento em que as mulheres desceram do avião voltando do Chile e foram revistadas até o momento em que Rubens Paiva foi visto pela última vez. Os relatórios trazem também depoimentos de agentes e até torturadores e então a narrativa

que é apresentada no livro foi montada baseada na reunião dos relatos.

Os relatos são uma forma de continuação e preenchimento de lacunas das lembranças e em um contexto como esse apresentado, são usados para compor a narrativa. De acordo com Halbwachs (2006, p. 28), quando há um conjunto de depoimentos exteriores a quem lembra, eles servem para fundamentar essa lembrança e é preciso juntá-los, de alguma forma para que façam sentido: “para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias. [...] dentro desse conjunto de depoimentos exteriores a nós, é preciso trazer como que uma semente de rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente de lembranças”.

O narrador, então, usa de suas palavras para estabelecer a ligação entre essa memória e o relato. Para Benjamin (1996, p. 201), “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes.”.

Em *Feliz Ano Velho*, a narrativa é pautada em um relato de Marcelo Rubens Paiva sobre sua própria vida; um relato no caminho biográfico-autobiográfico. Para Pierre Bourdieu (2006, p. 190) “os acontecimentos biográficos se definem como *colocações* e *deslocamentos* nos espaços sociais”. Dessa forma, contar a história de si mesmo e do acidente que o acometeu fez com que, de alguma forma, Marcelo se localizasse na organização lógica e cronológica dos acontecimentos biográficos de sua vida.

A voz narrativa neste livro é de um jovem que teve sua história de vida mudada devido a um fato inesperado e isso se reflete na forma que o narrador conta seu relato. Um relato talvez menos maduro quando comparado ao livro *Ainda estou aqui*; uma narrativa contada de muitos anos antes de saber o que de fato havia acontecido com Rubens Paiva, seu pai, e que permeou todo um tempo cronológico de vida. *Feliz ano velho*, escrito quando jovem e *Ainda estou aqui*, escrito quando adulto, já um pai de família. O narrador se transformou, mas ainda é possível perceber pelos vestígios trazidos nos dois livros que mesmo com possíveis mudanças acarretadas pelo tempo, isso não invalida a credibilidade da voz narrativa e sim apresenta formas distintas de relatar e fazer com o que o leitor enxergue as mesmas situações com um olhar da própria maturidade de quem narra.

Em *Ainda estou aqui*, o narrador relata a história de vida de Eunice Paiva desde mais nova até os dias atuais e o convívio com o Alzheimer. Eunice era uma mulher que sempre gostou de estudar e mesmo com a proibição de seu pai, estudou escondida. Quando Rubens Paiva desapareceu, retomou seus estudos e decidiu tornar-se advogada.

Nos dois livros, a visão do narrador sobre a mãe ser uma pessoa forte está presente em várias passagens. Em *Feliz ano velho*:

Minha mãe é dessas figuras fortíssimas, que transmitem uma segurança incrível. Sabia que ela estava sofrendo pra burro por ver o filho todo estourado. O que minha mãe já passou na vida

a fez ter essa cara de segurança em qualquer momento trágico. Você já imaginou uma mãe de cinco crianças ter a sua casa invadida por soldados armados com metralhadoras, levarem seu marido sem nenhuma explicação e desaparecerem com ele? Já imaginou essa mãe também ser presa no dia seguinte, com sua filha de 15 anos, sem nenhuma explicação? Ser torturada psicologicamente e depois ser solta sem nenhuma acusação? Já imaginou essa mãe, depois, pedir explicações aos militares e eles afirmarem que ela nunca fora presa e que seu marido não estava preso? Procurar por dois anos, sem saber se ele estava vivo ou morto. Ter que, aos 40 anos de idade, trabalhar para dar de comer a seus filhos, sem saber se ainda era casada ou viúva. É duro, né? Nem Kafka teria pensado em tamanho absurdo. (PAIVA, 2006, p. 40).

Já em *Ainda estou aqui*, percebe-se uma diferença no modo que essa força é retratada, visto o amadurecimento do narrador:

De dia ia para a rua XV de Novembro, sede da firma. Em casa, no quarto, trancada no escuro, chorava todas as noites, chorava sozinha, sem que nos déssemos conta. Não queria que percebêssemos, mas que tivéssemos uma infância e adolescência sem âncoras na alma, que tocássemos a vida, os estudos, que tivéssemos amigos, namoradas. Não repartiu sua dor com ninguém. Não sei julgar se estava certa ou errada. Era seu jeito de ser. Desde menina, a italianinha não repartia seus sentimentos felizes ou dolorosos com ninguém. Superar? Impossível. Esquecer? Nem pensar. Tocar. Seguir. (PAIVA, 2015, p. 108).

Entretanto, é possível sentir um certo esvaziamento e vários questionamentos do narrador quando começa a falar de sua mãe

na fase atual, sofrendo do Mal de Alzheimer. Perder a memória seria como esvaziar-se de si mesmo. Marcelo se questiona em *Ainda estou aqui* como seria possível que um idoso com demência não lembrasse do que comeu pela manhã, mas se lembrasse de histórias de muitos anos atrás, no período da infância, por exemplo. Halbwachs (2006, p. 32) reflete sobre as lembranças quando fala de doenças que envolvem o esquecimento:

O que está afetado é a faculdade em geral de entrar em relação com os grupos de que se compõe a sociedade. [...] Todo o conjunto das lembranças que temos em comum com eles bruscamamente desaparecem. Esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam.

Em um dos momentos de questionamento e reflexão, o narrador fala sobre o que mais se pergunta a uma pessoa portadora de Alzheimer e sobre a vontade de outras pessoas de sentirem que ainda tem contato, que fazem parte do grupo das memórias.

“Você se lembra de mim?” É a pergunta que todos lhe fazem. Querem ser reconhecidos. Querem que ela se lembre. Querem que ela se lembre “de mim”. A prova de que tem algo deles dentro dela, uma memória que está lá, mas não consegue ser resgatada, que é da pessoa que quer ser lembrada. Querem a prova de que ainda existe alguma ligação com o mundo, com a vida. (PAIVA, 2015, p. 113).

Eunice está viva e até o ano de 2015 a doença não tinha atingido seu último estágio. Além de não se lembrar de muitas coisas e não reconhecer mais muitas pessoas, teve vários ataques

de ansiedade e várias intercorrências comuns em portadores do Mal de Alzheimer. Nessa parte do relato também se pode perceber mais uma mudança do narrador, quando passa a se referir a sua mãe não mais como a mulher forte de outrora, mas sim a uma mulher que está ali, mas ao mesmo tempo não está mais.

Percebeu que conjuguei no passado, apesar de ela ainda estar viva enquanto escrevo, morando num prédio vizinho ao meu, provavelmente sentadinha vendo TV com alguma de suas cuidadoras, que ela adora e com quem se diverte? É uma confusão recorrente de quem tem um parente com Alzheimer: falar dele no passado. Antes, eu sentia uma culpa sem fim por enterrar na conjugação verbal alguém que está vivíssimo e presente. Parecia um golpe do inconsciente, um lapso proposital, um desejo reprimido. Quem tem Alzheimer em estado avançado está lá, mas não está, é a pessoa, mas não é. Pensa de uma forma peculiar; talvez tais pensamentos façam algum sentido, talvez ela tenha se acostumado com a confusão deles; ou talvez deixe de pensar, já que eles não se concluem. (PAIVA, 2015, p. 35-36).

Apesar de agora não mais ser retratada como aquela mulher forte, Eunice mostra sua força quando lampejos de memória ligados ao passado percorrem o seu ser. No capítulo “O que ainda estou fazendo aqui”, o caso de Rubens Paiva aparece no jornal no ano de 2014 em um momento em que Eunice e Marcelo estavam vendo televisão. Nesse momento do relato, a emoção toma conta de Eunice mostrando que de alguma forma suas lembranças ainda estão aqui:

Ela apontou trêmula para a TV e começou a dizer, aflita, chamando a nossa atenção e a atenção da própria memória:

– Olha, olha, olha!

Na TV, um noticiário sobre Rubens Paiva. Neste 2014, apareciam todos os dias notícias sobre o caso Rubens Paiva. Todos os dias, novidades. Ela sentadinha inerte na cadeira de rodas. Apareceram fotos dele de arquivo na tela. Era a foto do seu ex-marido, era o nome dele, falavam dele, desvendavam segredos sobre a morte dele:

– Olha, olha, olha!

Ela olhava. Com lágrimas. Ouviu a notícia. Começou a dizer baixinho:

– Tadinho, tadinho, tadinho... (PAIVA, 2015, p. 146).

||| **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Contar histórias de vida envolve muitos aspectos, incluindo a escolha da voz da narrativa e o uso de lembranças e memórias para imprimir uma ordem mais lógica de fatos na linha do que está sendo relatado. Além de tudo isso, a principal escolha é a de contar histórias de vida.

Marcelo Rubens Paiva se dispôs em seus dois livros a contar relatos: o de seu acidente, da prisão de seu pai, dos caminhos trilhados pela sua mãe e de como uma doença degenerativa transforma o rumo esperado nos acontecimentos de uma vida. De acordo com Benjamin (1996, p. 210), “A memória é a mais épica de todas as faculdades” e ainda “o narrador assimila a

sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer” (BENJAMIN, 1996, p. 221). Nas passagens em comum a *Feliz Ano Velho* e *Ainda estou aqui* essa relação da memória com o papel do narrador fica clara, assim como o amadurecimento do mesmo com o passar do tempo.

Foram trinta e três anos entre a publicação de *Feliz ano velho* e *Ainda estou aqui*, o que também deu a Marcelo mais informações que possibilitaram maiores descrições sobre a história de seu pai em *Ainda estou aqui* (2015), em sua maior parte através dos relatórios publicados pela Comissão Nacional da Verdade, em 2014.

É importante salientar que a história de Rubens Paiva trazida no livro por várias memórias, individuais e coletivas, não é unicamente dele. Muitas famílias passaram por situações parecidas e talvez até hoje não saibam ao certo o que aconteceu com seus entes desaparecidos no período da ditadura militar. Além disso, o relato da história de Eunice, o processo de descoberta e aceitação da presença do Mal de Alzheimer trazem situações, reflexões e questionamentos parecidos com o vivido pelas pessoas que têm essa doença e, principalmente, seus familiares.

Levando em consideração todos os apontamentos já feitos e analisados é perceptível que a escolha de contar e fazer relatos utilizando-se dos adventos da memória, do tempo e da voz da narrativa é, como disse Benjamin (1996), uma escolha grandiosa.

|| REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. *In*: AMADO, J.; FERREIRA, M. de M. *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2004.

PAIVA, M. R. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

PAIVA, M. R. *Feliz ano velho*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

|| SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES

ORGANIZADORES

Anderson da Mata é Doutor em Literatura e Professor Associado de Teoria Literária na Universidade de Brasília. Pesquisa a espera, a expectativa e o futuro na literatura brasileira contemporânea. É também autor de *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea* (2010).

E-mail: andersonmata@hotmail.com

Paula Queiroz Dutra é Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília e Professora do Instituto Federal de Brasília (IFB). Pesquisa a representação da violência contra a mulher na literatura contemporânea.

E-mail: qpaulad@gmail.com

Grazielle Frederico é Doutoranda em Estudos linguísticos, literários e culturais na Università degli Studi di Milano. Pesquisa narrativas e memória sobre a ditadura militar brasileira na literatura recente. É autora de *Entrada proibida: o relato de um refugiado* (2017).

E-mail: graziele.frederico@unimi.it

AUTORES

Acauam Oliveira é Doutor em Literatura Brasileira e professor adjunto da Universidade de Pernambuco. Pesquisa literatura, música popular e crítica cultural, bem como questões relacionadas à afrodescendência e relações étnico raciais.

E-mail: acaуam.oliveira@upe.br

Berttoni Cláudio Licarião é Doutorando em Literatura e Práticas Sociais na Universidade de Brasília. Pesquisa a memória da ditadura na ficção contemporânea brasileira.

E-mail: berttoni@gmail.com

João Pedro Coleta da Silva é Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. Pesquisa o romance pós-ditatorial no Brasil.

E-mail: joao.pedro.ateloc@gmail.com

Andressa Estrela Lima é Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília. Pesquisa o silêncio na representação da ditadura militar na literatura brasileira

E-mail: andressa_e@outlook.com

Aline Teixeira da Silva Lima é Doutoranda em literatura na Universidade de Brasília. Pesquisa as representações da violência doméstica na literatura contemporânea.

E-mail: alinetslima@hotmail.com

Anderson de Figueiredo Matias é Doutorando em Literatura e Práticas Sociais na Universidade de Brasília e professor adjunto do Instituto Federal de Brasília. Pesquisa o espaço nas literaturas das periferias das grandes cidades brasileiras.

E-mail: profandersonm@gmail.com

Waldson Gomes de Souza é Mestre em Literatura na Universidade de Brasília. Publicou obras de ficção afrofuturista, que também é seu tema de pesquisa.

E-mail: waldson.souza7@gmail.com

Sophia Beal é Doutora em Literatura e professora associada da University of Minnesota. Pesquisa a literatura escrita em Brasília.

E-mail: sophiabeal@gmail.com

Carlos Wender Sousa Silva é Mestrando em Literatura na Universidade de Brasília. Pesquisa a memória da ditadura militar na literatura brasileira.

E-mail: sousasilvabr@gmail.com

Michael Araújo é Graduado em Comunicação Social na Universidade de Brasília.

E-mail: mike.araujo7@gmail.com

Ix Chel Barbosa de Carvalho é Graduanda em Jornalismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

E-mail: ix.chel@hotmail.com

Rejane Pivetta é Doutora em Teoria da Literatura e professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisa literatura e crítica cultural brasileira, literatura brasileira contemporânea e ditadura e teoria e crítica do ensino de literatura.

E-mail: pivetta.rejane@gmail.com

Amanda Maria Garcia Holgado de Oliveira é Mestre em Literatura na Universidade de Brasília. Pesquisa o feminismo e a metacrítica no campo literário brasileiro contemporâneo.

E-mail: amanda.holgado@gmail.com

Andiara Maximiano de Moura é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá. Pesquisa a obra da escritora Luci Collin.

E-mail: andiara_max19@hotmail.com

Maristela Secremin Valério é Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Estadual de Maringá. Pesquisa o grotesco na literatura de autoria feminina.

E-mail: maristelasv@gmail.com

Lucia Ozana Zolin é Doutora em Literatura e professora associada da Universidade Estadual de Maringá. Pesquisa literatura de autoria feminina no Brasil.

E-mail: luciazolin@yahoo.com.br

Larissa Lacerda Nakamura é Mestranda em Literatura na Universidade Federal da Bahia e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

E-mail: larissa.nkm@gmail.com

Fernanda Borges é Doutora em Linguística e Letras na Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul. Pesquisa narrativas interartísticas e literatura brasileira contemporânea.

E-mail: fernanda_etc@hotmail.com

Raysa Soares é Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. Pesquisa literatura na internet e literatura escrita por mulheres.

E-mail: raysa.soares20@gmail.com

Isadora Maria Santos Dias é Mestranda em Literatura na Universidade de Brasília. Pesquisa gênero, sexualidade e estudos sobre deficiência.

E-mail: isadoras.unb@gmail.com

Marina Sousa Teixeira é Graduanda em Letras na Universidade de Brasília. Pesquisa a representação dos indígenas na literatura brasileira.

E-mail: mariisousaa001@gmail.com

Alessandra Farias da Silva é Graduanda em Letras-Espanhol na Universidade de Brasília. Pesquisa literaturas indígenas no Brasil.

E-mail: alessandra-farias@live.com

Pollianna de Fátima Santos Freire é Doutoranda na Universidade de Brasília e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Pesquisa a representação de conjugalidades não-hegemônicas na narrativa brasileira contemporânea.

E-mail: freirepdfs@gmail.com

Bruna Santos Pereira é Mestre em Literatura na Universidade de Brasília. Pesquisa a literatura escrita nos meios cibernéticos.

E-mail: bruna.spereira@hotmail.com

PUBLIQUE SEU E-BOOK COM A GENTE!

Letraria 



Letraria



