

CLARABOIA

Revista de Literatura e Linguística da UENP

n. 22 – jul./dez. 2024

ISSN 2357-9234

CLARABOIA

Revista de Literatura e Linguística, ligada à graduação e ao mestrado profissional em Letras da UENP. Produção dos campi de Cornélio Procópio e Jacarezinho

Reitor: Fábio Antonio Néia Martini

Centro de Letras, Comunicação e Artes – campus Cornélio Procópio
Diretora: Ana Paula Franco Nobile Brandileone

Centro de Letras, Comunicação e Artes – campus Jacarezinho
Diretora: Patrícia Cristina de Oliveira Duarte

Contato

Universidade Estadual do Norte do Paraná
Campus de Jacarezinho
Centro de Letras, Comunicação e Artes (CLCA)
Rua Padre melo, 1200 – Jardim Marimar
Jacarezinho – PR – CEP 86400-000 – BRASIL
Tel.: +55 (43) 3525-1640
Site: <http://www.uenp.edu.br/claraboia>
e-mail: claraboia@uenp.edu.br

Diretórios

Diretório de Políticas de Acesso Aberto das Revistas Científicas Brasileiras:
Diadorim, IBICT, Latindex, DOAJ, ERIH PLUS, WorldCat, MLA, CiteFactor, REDIB,
MIAR, EZB, CIRC

Periódico licenciado no Creative Commons

FICHA CATALOGRÁFICA

Claraboia: Revista de Literatura e Linguística da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP)

número 22 (julho/dezembro 2024)

Jacarezinho, 2024.

Periodicidade: semestral

1. Linguística e Literatura – Periódico. 1. Centro de Letras, Comunicação de Artes da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP).

As ideias emitidas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. É permitida a reprodução dos artigos desde que seja citada a fonte.

Editores

Ana Paula Franco Nobile Brandileone (UENP-CCP)

Fernando Moreno da Silva (UENP-CJ)

Conselho Editorial

Alvaro Santos Simões Junior (UNESP/Assis)

Carlos Eduardo Mendes de Moraes (UNESP/Assis)

Cláudia Consuelo Amigo Pino (USP)

Clecio Santos Bunzen Júnior (UNIFESP)

Eliana Merlin Deganutti Barros (UENP/CCP)

Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL)

Ivan Marcos Ribeiro (UFU)

João Carlos Cattelan (UNIOESTE)

Luciana Brito (UENP/CJ)

Marilucia dos Santos Domingos Striquer (UENP)

Maria de Lourdes Rodrigues Morgado Sampaio (Universidade do Porto)

Mauro Nicola Póvoas (FURG)

Núbio Delanne Ferraz Mafra (UEL)

Patrícia Peterle Figueiredo Santurbano (UFSC)

Renilson José Menegassi (UEM)

Rildo José Cosson Mota (UFMG)

Rosângela Hammes Rodrigues (UFSC)

Sebastião Elias Milani (UFG)

Silmara Cristina Dela da Silva (UFF)

Conselho Científico

Ana Paula Marques Beato Canato (UFRJ)

Andreia Nogueira Hernandez (UNIP)

Cássia Regina Tomanin (UNEMAT)

Cláudia Lopes Nascimento Saito (UEL)

Denize Gabriel Witzel (UNICENTRO)

Dóris Nátia Cavallari (USP)

Eduardo Tadeu Roque Amaral (UFMG)

Eliza Adriana Sheuer Nantes (UNOPAR)

Enrique Vetterli Nuesch (UNESPAR)

Fernanda Aparecida Ribeiro (UNIFAL)

Francisco Carlos Fogaça (UFPR)

Geraldo Vicente Martins (UFMS)

Gladys Plens de Quevedo Pereira Camargo (UnB)

Guido de Oliveira Carvalho (UEG)

João Nilson Pereira de Alencar (UFSC)

Josalba Fabiana Santos (UFS)

Juliana Casarotti Ferreira (FATEC)

Juliana Bevilacqua Maioli (UNIR)

Juliana Cristina Bonilha Nunes (IFSULDEMINAS)

Juliana Santini (UNESP)

Julienne Lopes Ribeiro Pedrosa (UFPB)

Keli Cristina Pacheco (UEPG)
Luciane Braz Perez Mincoff (UEM)
Luciane Schroder (UNIOESTE)
Luiz Antônio Xavier Dias (UENP)
Marcelo Machado Martins (UFRPE)
Marcela Verônica da Silva (UFPR)
Márcia Cristina Grego Ohuschi (UFPA)
Marcio Matiassi Cantarin (UTFPR)
Maria Aparecida Garcia Lopes Rossi (UNITAU)
Marilene Weinhardt (UFPR)
Marília Lima Pimentel (UNIR)
Miguel Heitor Braga Vieira (UEL)
Mirielly Ferraça (UFPR)
Neil Armstrong Franco Oliveira (UEM)
Paulo Mosânio Teixeira Duarte (UFC)
Rafaela Stopa (UENP/CJ)
Raquel Gamero (UENP/CCP)
Ricardo Magalhães Bulhões (UFMS)
Sílvia Maria Azevedo (UNESP/Assis)
Sueli Correia Lemes Valezi (IFMT)
Telma Maciel Silva (UEL)

Ilustração de capa

Stanis David Lacowicz

Sumário

Expediente	2
Apresentação	7
Artigos	
COTIDIANO E/OU PITORESCO	
Danielle Corpas.....	12
O TABULEIRO DAS GANHADEIRAS LITERÁRIAS DEISIANE BARBOSA E TATIANA NASCIMENTO	
Josiane Alves dos Santos.....	30
MÍMICOS E SUAS MÍMICAS EM <i>MACHADO</i> , DE SILVIANO SANTIAGO	
Augustto Correa Cipriani.....	55
O ELEMENTO SATÍRICO E A METAMORFOSE EM <i>A PEDIATRA</i> , DE ANDREA DEL FUEGO	
Vinícius Marangon e Tiago de Oliveira Collect da Silva	65
O ESCRITOR MÚLTIPLO NA CENA CONTEMPORÂNEA: ESTILHAÇOS NARRATIVOS E DOCÊNCIA EM " <i>PANDORA</i> ", DE ANA PAULA PACHECO	
Ivo Falcão da Silva.....	81
REFLEXÕES SOBRE O ABANDONO PATERNO EM <i>PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS</i> , DE ALINE BEI	
Lucélia Canassa	102
A EXCLUSÃO SOCIAL EM <i>OS SUPRIDORES</i> , DE JOSÉ FALERO	
Letícia de Araújo Bernardes e Rogério Max Canedo.....	120
“O NEGRO ESTÁ SEMPRE AO RÉS DO CHÃO”: MORTICÍNIO DE VIDAS NEGRAS EM <i>ESSA GENTE</i> , DE CHICO BUARQUE	
Roberta Lehmann.....	139
CORRENDO NA CONTRAMÃO DA VIDA: A MULHER NEGRA REFÉM DO TEMPO E DO TRABALHO EM “O COOPER DE CIDA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO	
Amanda Nunes do Amaral.....	158
TRADIÇÃO E MEDO EM “HISTÓRIA DE KÃWÉRA”	
Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro.....	172
“ALÔ? ESTÁ ME OUVINDO?”: UMA CANÇÃO DA DÍVIDA	
Carolina Fabiano de Carvalho.....	186
“A ROTA É NA MEDULA”: POESIA E VIAGEM EM FRANCESCA CRICELLI	
Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva	204

CADERNO DE RIMAS DO JOÃO, DE LÁZARO RAMOS: UMA LITERATURA INFANTIL NEGRO-BRASILEIRA DO ENCANTAMENTO

Vânia M C Barbosa, Kilma C F Guedes, Renata J de Souza..... 217

EPISTEMICÍDIO E BIOPOLÍTICA EM *UM CORPO NEGRO*, DE LUBI PRATES

Raíza Hanna Saraiva Milfont.....239

PALAVRA E ESCRIVIVÊNCIA: A FORMAÇÃO DE NEOLOGISMOS COMO MEIO DE REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE FEMININA NA POESIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Mariana de M Polli Artigas, Cristina Y Miyaki, Otto L Winck.....250

APRESENTAÇÃO

Os estudos sobre a contemporaneidade são marcados pelo hibridismo, por novas formulações artísticas e críticas, bem como por múltiplas vozes e pontos de vista sobre a vida social brasileira que redefinem as Artes e a Cultura.

Sob essa perspectiva, os Grupos de Pesquisa *Crítica e Recepção Literária* (CRELIT) e *Literatura e as Metodologias para a Formação de Leitores* (LIMEFLE) abriram espaço para estudiosos e pesquisadores, desse amplo campo de possibilidades investigativas, divulgarem suas pesquisas relacionadas à crítica literária neste Dossiê intitulado “Literatura brasileira contemporânea (2010 ao presente): produção e recepção crítica”.

Considerando, portanto, que as transformações da literatura e as suas nuances revelam não apenas a diversidade do fazer literário, mas também sua adaptabilidade às novas formas de se escrever e de ler, o dossiê reúne quinze artigos que discutem a produção narrativa e poética contemporâneas brasileiras, a partir dos mais diversos enfoques teóricos e metodológicos.

No conjunto, as autorias se vinculam a pelo menos dez instituições públicas, estaduais e federais, vinculadas a nove estados do Brasil (Bahia, Paraíba, Goiás, São Paulo, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul), o que demonstra a abrangência dos estudos em torno da produção contemporânea. Para além do aspecto geográfico, nota-se uma diversidade de enfoque abrangendo poesia, narrativa, entre contos e romances, e sobre o contexto dessa produção, o que pode contribuir para ampliar o campo dos estudos na área.

O primeiro texto, intitulado COTIDIANO E/OU PITORESCO, de autoria de Danielle Corpas, abre o dossiê valendo-se de três romances - *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo (2010), *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato (2016), e *Via Ápia*, de Geovani Martins (2023) – para “observar alguns modos pelos quais o cotidiano se reveste ou não de caráter pitoresco na ficção brasileira contemporânea”. A autora retoma importantes referências como as de Erich Auerbach, Siegfried Kracauer, Fredric Jameson, Franco Moretti e Jacques Rancière ao tratar da inscrição do cotidiano na literatura, para, em seguida, discorrer sobre o pitoresco do cotidiano retomando Machado de Assis, Antonio Candido e Roberto Schwarz. O percurso abre espaço para o debate sobre o campo literário brasileiro atual, exemplificado pelas obras referenciadas.

Na sequência, Josiane Alves dos Santos, com o texto O TABULEIRO DAS GANHADEIRAS LITERÁRIAS DEISIANE BARBOSA E TATIANA NASCIMENTO, apresenta interessante abordagem sobre a publicação literária, traçando um panorama das tecnologias editoriais negras que antecedem as ações das escritoras-editoras Deisiane Barbosa e Tatiana Nascimento, responsáveis pela Andarilha Edições e pela Padê Editorial, respectivamente.

O jogo do mercado editorial x mercado editorial independente, esse gerido por pessoas negras, é, nesse sentido, abordado sob uma perspectiva crítica em relação ao direito à literatura e ao de comercializá-la. A estudiosa defende, portanto, que a “partir da Andarilha Edições e da Padê Editorial, as escritoras-editoras fomentam o mercado editorial, fortalecendo suas trajetórias pessoais como escritoras, ao mesmo tempo que, ao publicarem autoras/es que partem das margens, exercem um papel fulcral na promoção de novas/os autoras/es”.

O artigo seguinte, escrito por Augustto Correa Cipriani, intitulado MÍMICOS E SUAS MÍMICAS EM *MACHADO*, DE SILVIANO SANTIAGO, discute como a noção de mímica permeia o romance *Machado* (2016) e como Silviano Santiago propõe novas abordagens à figura emblemática de Machado de Assis. Cipriani destaca a centralidade da mímica na leitura de Santiago sobre Machado de Assis, perpassando as relações históricas e fictícias apresentadas no romance e o lugar que ambos os escritores ocupam no cenário literário brasileiro, com seus modelos literários e culturais.

O texto O ELEMENTO SATÍRICO E A METAMORFOSE EM *A PEDIATRA*, DE ANDREA DEL FUEGO, apresentado por Vinícius Marangon e Tiago de Oliveira Collect da Silva, analisa a presença de elementos satíricos e o papel configurador que a metamorfose da narradora-protagonista exerce para a totalidade narrativa. Os autores destacam a visão singular da narradora-personagem que, por meio da sátira, se contrapõe aos valores morais e sociais disseminados pelo senso comum; apresentam ainda a metamorfose da protagonista diante do conflito entre seus valores pragmáticos e avessos à maternidade e o desejo de tornar-se mãe de um dos seus pacientes.

O perfil de escritor múltiplo na contemporaneidade, que reúne as funções de ficcionista, crítico e docente, é analisado por Ivo Falcão da Silva, no artigo O ESCRITOR MÚLTIPLO NA CENA CONTEMPORÂNEA: ESTILHAÇOS NARRATIVOS E DOCÊNCIA EM *PANDORA*, DE ANA PAULA PACHECO. O autor destaca as formas como são construídas as imagens referentes ao profissional docente no romance *Pandora*, publicado em 2023, considerando que, tanto a protagonista quanto a autora do romance, são professoras universitárias. Além disso, Ivo Falcão apresenta o percurso experimental do romance em sua construção narrativa.

Ao abordar as relações familiares, com destaque para as representações paternas, Lucélia Canassa, no artigo REFLEXÕES SOBRE O ABANDONO PATERNO EM *PEQUENA COREOGRAFLA DO ADEUS*, DE ALINE BEI, evidencia a falta de afeto e os impactos produzidos pelo desamparo na vida da personagem-narradora. Muito mais do que destacar a ausência e a relação superficial entre pai e filha, a pesquisadora busca pensar o ensaio de uma conciliação entre pai e filha, considerando o envelhecimento paterno e as partilhas/encontros permeados pela arte.

A partir do romance brasileiro contemporâneo *Os supridores*, de José Falero (2020), Leticia de Araújo Bernardes e Rogério Max Canedo analisam a representação da exclusão social na literatura. No artigo A EXCLUSÃO SOCIAL EM OS SUPRIDORES, DE JOSÉ FALERO, os autores refletem sobre as formas de exclusão manifestadas na obra em análise, investigando também a relação entre literatura e sociedade, com destaque para as desigualdades de classes, a exploração trabalhista e a violência urbana no Brasil.

Ainda na perspectiva da violência urbana, o artigo de Roberta Lehmann, intitulado “O NEGRO ESTÁ SEMPRE AO RÉ S DO CHÃO”: MORTICÍNIO DE VIDAS NEGRAS EM *ESSA GENTE*, DE CHICO BUARQUE, apresenta a ficcionalização da violência policial e o racismo estrutural presentes na sociedade brasileira. A autora aponta, como resultado de sua leitura analítica, a incorporação de acontecimentos do Brasil pela ficção e o impacto destes nas vidas das personagens negras, que vivem em um país estruturalmente racista no qual a violência é naturalizada, fazendo parte do cotidiano.

A literatura negro-brasileira é contemplada neste dossiê por meio da discussão feita por Amanda Nunes do Amaral, no artigo CORRENDO NA CONTRAMÃO DA VIDA: A MULHER NEGRA REFÉM DO TEMPO E DO TRABALHO EM “O COOPER DE CIDA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO. O conto evaristiano é analisado sob a perspectiva da interseccionalidade a fim de questionar e refletir sobre as dificuldades e as dores envolvidas no processo de rompimento da exclusão histórica destinada à mulher negra. A pesquisadora evidencia em sua análise que o conto “O cooper de Cida”, inserido no livro *Olhos d’água* (2014), permite compreender como a dimensão tempo-espaço se constituiu ao longo da história com sentidos diferentes para brancos e negros, de modo a atualizar a percepção colonial, reconfigurando relações de desigualdade, de classe e de raça.

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro destaca a literatura indígena em seu artigo TRADIÇÃO E MEDO EM “HISTÓRIA DE KĀWÉRA”. Publicado em 2012, o conto de Yaguarê Yamã articula tradições maraguás a uma construção narrativa que gera como efeito o sentimento de horror. A análise de Fernando Cordeiro sobre os procedimentos narrativos do conto revela que o texto de Yamã se encontra numa confluência entre a literatura indígena, a infanto-juvenil e a literatura de horror, interligadas pela imaginação e fantasia.

Contemplando o gênero poético, o Dossiê traz cinco diferentes obras como objeto de reflexão. Numa perspectiva temática inventiva, Carolina Fabiano de Carvalho toma como matéria de análise o poema “Une chanson (alô? está me ouvindo?)”, que integra a coletânea *Três semblantes*, do poeta carioca Lucas Matos (2015). O objetivo do artigo intitulado “ALÔ, ESTÁ ME OUVINDO?”: UMA CANÇÃO DA DÍVIDA é investigar como o poema trabalha artisticamente

o drama do endividamento articulando com relações afetivo-amorosas. O texto se estrutura em três partes: a primeira apresenta o livro em que o poema se insere, a segunda discute o cenário macroeconômico brasileiro das últimas décadas, bem como aspectos antropológicos da dívida e, a terceira, debruça-se sobre a leitura do poema, considerando questões estético-literárias.

À luz de um dos temas mais perseguidos pela poeta e tradutora paulista, Francesca Cricelli, Sandro Adriano da Silva e Cleber da Silva Luz analisam os poemas “É uma longa estrada repatriar a alma”, e “Sobre o atlântico só as estrelas”, que compõem a obra *Repátria*, publicada em 2015, em artigo tendo como título “A ROTA É DA MEDULA”: POESIA E VIAGEM EM FRANCESCA CRICELLI. Comparecendo como uma experiência autobiográfica da autora e não apenas como registro ou poesia de circunstância, a vivência da viagem é filtrada pelo olhar do sujeito lírico que, em travessia pelo mundo, desvela os efeitos provocados por ela.

Congregados por um único tema, três artigos abordam as relações étnico-raciais. Tendo como objeto de estudo a obra *Caderno de rimas do João*, de Lázaro Ramos (2016), ilustrada por Maurício Negro, o artigo de Vânia Maria Castelo Barbosa, Kilma Cristeane Ferreira Guedes e Renata Junqueira de Souza tem por objetivo analisar se os recursos simbólicos e estilísticos utilizados pelo escritor e pelo ilustrador contribuem para uma recepção positiva da cultura negro-brasileira; compreender se o livro apresenta temáticas que valorizam a vivência da criança negra brasileira; e como o conjunto da obra constitui uma literatura infantil negro-brasileira do encantamento. A partir da análise das ilustrações, dos poemas, do projeto gráfico e discursivo, as autoras concluíram que a obra, de teor artístico-literário, configura-se como relevante instrumento de luta contra o racismo.

A partir dos poemas “Para este país” e “E ainda que”, integrantes da obra *Um corpo negro*, da autora paulistana Lubi Prates (2018), o artigo de Raiza Hanna Saraiva Milfont, EPITEMICÍDIO E BIOPOLÍTICA EM UM CORPO NEGRO, DE LUBI PRATES, busca criar um diálogo entre as enunciações formais e metafóricas dos textos da poeta e os conceitos de epistemicídio, enunciados por Boaventura Sousa Santos (1995) e alargados por Sueli Carneiro (2005), bem como com o conceito de biopolítica (Foucault, 1999), no intuito de mostrar como os versos da autora criam uma voz poética que representa o estatuto do Outro, a partir do entendimento do Não-ser, isto é, aquele que é subjugado através de um processo incessante de desqualificação, sob o dispositivo da racialidade.

De cunho bibliográfico, com análise de conteúdo, o artigo de Mariana de Meira Polli Artigas, Cristina Yukie Miyaki e Otto Leopoldo Wink, intitulado PALAVRA E ESCRIVÊNCIA: A FORMAÇÃO DE NEOLOGISMOS COMO MEIO DE REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE FEMININA NA POESIA DE CONCEIÇÃO

EVARISTO, toma 6 poemas da obra poética de Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimento*, de 2017, como objeto de reflexão. A partir da identificação e análise de neologismos, os autores chegaram à conclusão que eles auxiliam na expressão de sentimentos e emoções ligadas à negritude e às subjetividades do eu-lírico feminino negro.

Com esta edição da **Revista Claraboia**, registramos os agradecimentos aos autores, aos membros dos conselhos editorial e científico e aos pareceristas *ad hoc*, ao mesmo tempo em que convidamos à leitura das pesquisas aqui reunidas.

Organizadoras:

Ana Paula Franco Nobile Brandileone e Vanderléia da Silva Oliveira (UENP/Grupo de Pesquisa Crítica e Recepção Literária - CRELIT)

Maria Valdenia da Silva (Universidade Estadual do Ceará – UECE, Grupo de Pesquisa Literatura e as Metodologias para a Formação de Leitores- LIMEFLE)

COTIDIANO E/OU PITORESCO

EVERYDAY LIFE AND/OR PICTURESQUE

VIDA COTIDIANA Y/O PINTORESCO

Danielle Corpas¹

Resumo: O artigo tem como ponto de partida o debate sobre a inscrição do cotidiano na literatura, do qual participam autores como Erich Auerbach, Siegfried Kracauer, Fredric Jameson, Franco Moretti e Jacques Rancière. Considerando 1) aspectos atuais do campo literário brasileiro, 2) observações de Machado de Assis, Antonio Candido e Roberto Schwarz a respeito da representação pitoresca do cotidiano e 3) passagens de romances de Rubens Figueiredo, Luiz Ruffato e Geovani Martins, a segunda parte do texto discute a possibilidade de emergência do pitoresco na prosa de ficção brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Narrativa brasileira contemporânea. Realismo. Cotidiano. Pitoresco.

Abstract: The article's starting point is the debate on the inscription of everyday life in literature, in which authors such as Erich Auerbach, Siegfried Kracauer, Fredric Jameson, Franco Moretti and Jacques Rancière participate. Considering 1) current aspects of the Brazilian literary field, 2) observations by Machado de Assis, Antonio Candido and Roberto Schwarz regarding the picturesque representation of everyday life and 3) passages from novels by Rubens Figueiredo, Luiz Ruffato and Geovani Martins, the second part of the text discusses the possibility of the emergence of the picturesque in contemporary Brazilian fiction prose.

Keywords: Contemporary Brazilian fiction. Realism. Everyday life. Picturesque.

Resumen: El punto de partida del artículo es el debate sobre la inscripción de la vida cotidiana en la literatura, en el que participan autores como Erich Auerbach, Siegfried Kracauer, Fredric Jameson, Franco Moretti y Jacques Rancière. Considerando 1) aspectos actuales del campo literario brasileño, 2) observaciones de Machado de Assis, Antonio Candido y Roberto Schwarz sobre la representación pitoresca de la vida cotidiana y 3) pasajes de novelas de Rubens Figueiredo, Luiz Ruffato y Geovani Martins, la segunda parte del texto analiza la posibilidad del surgimiento de lo pitoresco en la prosa de ficción brasileña contemporánea.

Palabras clave: Narrativa brasileña contemporânea. Realismo. Vida cotidiana. Pitoresco.

The small random moments which concern things common to you and me and the rest of mankind can indeed be said to constitute the dimension of everyday life, this matrix of all other modes of reality.

Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*

¹ Doutora em Teoria Literária pela UFRJ. Professora Associada do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ. daniellecortpas@letras.ufrj.br. ORCID: 0000-0002-7890-6828.

No ensaio “*As flores do mal e o sublime*”, de 1951, Erich Auerbach distingue a noção de realismo que ainda hoje vigora no senso comum – “tentativa de reproduzir a realidade exterior” – daquilo que chamou de *força realista*, conforme a acepção da palavra no século XIX, na qual se colocava em primeiro plano a qualidade vívida de uma evocação da realidade por meio de “descrição concreta ou metáforas simbólicas” (AUERBACH, 2012, p. 308). De maneira equivalente, em *Theory of Film*, Siegfried Kracauer (1997, p. xlvii) relaciona o “efeito realista” próprio do cinema (a *redenção da realidade física* referida no subtítulo do livro de 1960) ao resgate para a reflexão de dimensões diversas da experiência, que pode se dar tanto como reflexo do reconhecível quanto como revelação inesperada do mundo (objetivo ou imaginário). Auerbach e Kracauer lidaram com concepção elástica de realismo, tomado como resultado de operações artísticas variáveis, cujo significado histórico é tarefa da interpretação elucidar. Ambos direcionaram especial atenção para a matéria cotidiana, que reconheceram como componente decisivo da força ou efeito realista de uma composição. Em “O ornamento da massa”, ensaio de 1927, Kracauer (2009, p. 91) indicou as “discretas manifestações de superfície” observáveis no dia a dia como esfera fundamental para o conhecimento do “lugar que uma época ocupa no processo histórico”. Lidando com temas e objetos culturais os mais diversos, o crítico frankfurtiano adotou um procedimento que serve de inspiração para a crítica literária voltada para o tratamento da matéria cotidiana: a *Oberflächchenanalyse* [análise de superfície] que se propõe a captar determinações do curso da vida social a partir da observação de fenômenos triviais. Auerbach (2021, p. 377; 600), com a publicação de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, em 1946, sedimentou no âmbito dos estudos literários perspectiva equivalente: para “determinar o lugar de uma obra dentro de um processo histórico”, detém-se, capítulo a capítulo, nas diferentes modalidades de figuração dos “acontecimentos mais corriqueiros da realidade” na composição textual.

Algumas das “ideias norteadoras” do estudo de Erich Auerbach a respeito da transformação de “personagens quaisquer da vida cotidiana em seus condicionamentos às circunstâncias históricas da época” em “objetos de uma representação séria, problemática e até trágica” (2021, p. 599) tiveram uma primeira formulação em dois artigos publicados alguns anos depois do ensaio de Kracauer mencionado acima. “Romantik und Realismus” [Romantismo e Realismo] (1933) e “Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen” [Sobre a imitação séria do cotidiano] (1937) formam uma espécie de embrião do livro dedicado à história do *realismo sério*, conforme esclarece o autor em “Epilegômenos a Mimesis” (2021, p.

618)². E um dos movimentos na argumentação do ensaio de 1937 interessa especialmente aqui – a relação entre cotidiano e história. Em resumo, a hipótese em questão é a seguinte: a reestratificação social ocorrida na França entre a Revolução de 1789 e os embates de 1848 teria impulsionado “uma significativa guinada na história da autopercepção humana”, uma “compreensão instintiva da natureza intrinsecamente histórica e problemática da vida cotidiana” que se manifesta em romances como *Madame Bovary* (AUERBACH, 2007b, p. 463-464). Para o filólogo, no realismo francês do século XIX, com a visada crítica sobre as atividades rotineiras de pessoas quaisquer, com a prevalência de eventos banais e pormenores absolutamente triviais, se exprime a consciência da *historicidade do cotidiano como processo em curso*, que põe em xeque a própria possibilidade de sua representação – conforme assinala Auerbach numa passagem sobre Flaubert: “A existência cotidiana não se revela em um grande conflito do destino, mas em sua duração. Essa duração, em si, escapa a qualquer representação, e tudo o que resta são tentativas de aproximação para torná-la tangível” (2007b, p. 450). O cotidiano, “essa matriz de todos os outros modos de realidade”, como diz Kracauer (1997, p. 304), desafia a *mimesis*.

A discussão sobre o tratamento sério do cotidiano na literatura inaugurada por Erich Auerbach vem sendo retomada em trabalhos de Franco Moretti, Fredric Jameson e Jacques Rancière. Ainda que digam respeito a questões relativas à ficção europeia do século XIX e início do XX (no caso de Rancière), os novos rumos do debate também aportam elementos inspiradores para se pensar a literatura brasileira contemporânea.

Em “O século sério”,³ Franco Moretti distingue “momentos decisivos” do enredo dos “enchimentos” que se sucedem entre eles. A partir disso, procura determinar o significado histórico da emergência do cotidiano no romance do século XIX sob o prisma da seriedade. Moretti avalia a prevalência dos enchimentos, que engendra a narração da vida cotidiana, como uma transformação da forma romance enraizada em aspectos estruturais da vida burguesa. A seu ver, os enchimentos proliferam no século XIX em boa medida porque “propiciam um prazer narrativo compatível com a nova regularidade da vida burguesa”; sucedendo

² A noção de *realismo sério, problemático ou trágico* nos escritos de Auerbach é tão elástica quanto a de “realismo”. No Epílogo de *Mimesis* e em “Epilégômenos a *Mimesis*”, o autor justifica a ausência de definição teórica e descrição sistemática do que seriam “obras realistas de estilo e caráter sérios” (AUERBACH, 2021, p. 601-602; ver também p. 610, 618-619). *Realismo sério* é e não é uma categoria relacionada a padrões na expressão literária (o trágico, sobretudo, por contraste com o cômico, o pitoresco ou o idílico); o termo sugere o potencial para a reflexão problematizadora a respeito da experiência social, que pode se configurar de diferentes modos em cada texto.

³ A primeira versão desse texto saiu no volume 1 da coleção *O romance* (publicado originalmente em 2001); a segunda, utilizada aqui, corresponde a capítulo de *O burguês: entre a história e a literatura* (publicado originalmente em 2013).

continuamente, sem sobressaltos, fazem do romance uma “paixão serena”, ao gosto comportado do bom burguês. Com essa “formidável invenção burguesa”, com o novo andamento dos enredos (tão distinto do novelesco-aventureiro), a lógica da racionalização capitalista passa a permear o próprio ritmo da forma romance (MORETTI, 2014, p. 88-89; grifos do autor). Operando um deslizamento semântico na terminologia de Auerbach (ver nota 1, acima), Moretti conclui: “Sério é o temperamento da burguesia em via de ser classe dominante”, com sua confiança no método, no princípio de racionalização, no imperativo de contenção dos desejos (2014, p. 80). Do ponto de vista estilístico (o exemplo emblemático, como para Auerbach, é Flaubert), esses fatores se relacionam ao apreço pela precisão como espécie de “senso de responsabilidade da ética profissional do escritor” (2014, p. 90) e à “impessoalidade ‘objetiva’” da prosa analítica (2014, p. 95). Assim, a inscrição do cotidiano como matéria privilegiada na ficção europeia do século XIX viria de par com a afirmação da *dóxa* burguesa.

Auerbach já havia considerado questões de classe envolvidas na valorização do dia a dia em “Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen” (2007b, p. 456), ao levar em conta a perda da influência sobre a esfera pública que a classe intelectual francesa havia exercido no século XVIII. Esse fator é retomado em *Mimesis* para explicar a “moderna consciência do mundo” alavancada pela Revolução Francesa, que começa a se conformar literariamente com Stendhal (AUERBACH, 2021, p. 497). Seria digressão descabida aqui retomar o argumento desenvolvido nessa passagem, que recua à época de Rousseau para explicar como um mal-estar no mundo acometeu os intelectuais a tal ponto que “a realidade prática, histórica, converteu-se em problema de uma maneira antes desconhecida, mais concreta e mais próxima” (2021, p. 500) – o que, para o filólogo, é fato implicado no interesse literário pelo cotidiano. Enfim, não interessam tanto para os propósitos deste artigo os detalhes da argumentação relacionada a transformações específicas da sociedade francesa pós-revolucionária; o que importa ter no horizonte é o fato de Auerbach e Moretti chamarem atenção para uma *perspectiva de classe* (no caso, intelectual, burguesa) relacionada à valorização da matéria cotidiana – ao menos naquele momento de sua consolidação como argamassa na prosa de ficção moderna.

Também Fredric Jameson, logo no início de *The Antinomies of Realism* (2013, p. 5), se detém nas relações entre ideologia do realismo e vida cotidiana, ao discutir a ideia segundo a qual “o modo realista é estreitamente associado com a burguesia” por supostamente cumprir a função de acomodar o público leitor à sociedade burguesa – mais ou menos na linha da avaliação de Moretti. Mais adiante, Jameson retoma em chave dialética esse efeito de

reiteração ideológica que seria próprio da narrativa realista, recorrendo ao ensaio de Auerbach mencionado acima. No capítulo “Realism and the dissolution of genre”, o tópico em questão (como indica o título) é a relação entre realismo e *estruturas narrativas codificadas*, particularmente alguns subgêneros do realismo europeu (como o melodrama e o *Bildungsroman*) cuja forma tradicional se dissolve com o modernismo. Jameson nota que, a despeito de diferentes circunstâncias locais, escritores que cultivaram a expressão realista a partir do século XVIII ao mesmo tempo confrontaram e reforjaram o sistema de gêneros, na medida em que “o realismo como uma estratégia formal gradualmente começou a formar novos gêneros por conta própria: enrijecendo, por assim dizer, em poucos tipos de narrativa, gêneros que o romance em alguns casos herda, mas, mais frequentemente, inventa ou reinventa”. A seu ver, isso sinaliza um processo de reificação, uma vez que lógicas formais determinam de antemão o significado da matéria narrada. Por outro lado, também participa da expressão realista o reverso do processo (ou seja, o realismo como estratégia formal que vai contra a reificação). É nesse ponto que o autor se refere à cena do jantar de Emma e Charles em *Madame Bovary* comentada por Auerbach em 1937 (e retomada em *Mimesis*). “O ponto mais crucial na diferenciação de Auerbach dessa realidade ‘cotidiana’ em relação a outras situações tradicionalmente nomeadas e categorizadas reside precisamente no fato de que não há qualquer nome para aquilo que esta representa [...]. A cena do jantar [...] é ocasião para um sentimento de Emma que escapa a todas as categorizações fáceis”. O caráter inominável ou irredutível da experiência cotidiana sinaliza uma antinomia constitutiva do paradigma realista que Jameson descreve como “persistência de uma espécie de cotidiano não narrativo por trás das estruturas dos gêneros narrativos”. A matéria cotidiana, com tudo o que tem de infuso, disperso, fugidio, confronta as convenções narrativas, tende a promover uma “revogação de gêneros que tenderiam a reificar e, assim, a explicar essa matéria vivida, associando-a com este ou aquele protótipo de destino consagrado no modelo de enredo de um gênero específico” (Cf. JAMESON, 2014, p. 138-162).

Esse é um aspecto levado em conta também por Jacques Rancière, que tem se dedicado com frequência à reflexão sobre o cotidiano na literatura, em um diálogo com *Mimesis* no qual as divergências apontam para essa e outras questões.⁴ Na maior parte dos

⁴ Rancière faz referência a *Mimesis* nas seguintes ocasiões (as datas entre parênteses correspondem ao ano de publicação no idioma original): “O excesso de palavras”, in: *Os nomes da história* (1992); “Teologias do romance”, in: *Políticas da escrita* (1995); “O efeito de realidade e a política da ficção” (palestra proferida em 2009); “O céu do plebeu (Paris, 1830)”, in: *Aisthesis* (2011); “O fio perdido do romance”, in: *O fio perdido* (2013); “O momento qualquer”, in: *As margens da ficção* (2017); “Auerbach and the contradictions of realism” (2018). Sobre a leitura de Auerbach por Rancière, ver CORPAS e MALCHER, 2023.

casos, as alusões de Rancière ao livro de Auerbach dizem respeito ao realismo francês do século XIX (a partir de *O vermelho e o negro*) e a narrativas de Virginia Woolf. Mas já em *Os nomes da história* – onde há referência à comparação entre a cena da prisão de Pedro no Evangelho de São Marcos e a passagem dos *Anais* na qual Tácito relata o discurso do líder de uma rebelião de legionários romanos (capítulo 2 de *Mimesis*) – se evidencia tanto o interesse primeiro que o filósofo compartilha com o filólogo (o tratamento literário de situações cotidianas envolvendo personagens de baixa extração social) quanto uma divergência de base entre os dois. Auerbach critica em Tácito a modalização do discurso com a qual o escritor de elite desqualifica as reclamações sobre condições cotidianas do sujeito de classe baixa, ainda que o apresente com vivacidade no discurso indireto; Rancière (2014, p. 43) atribui ao texto do historiador romano um “poder de inclusão”, não só porque confere visibilidade a uma camadas social sem acesso à expressão escrita, mas também porque o estilo do texto “revoga em ato a oposição dos falantes legítimos e ilegítimos”. Há aí uma nítida diferença entre as visadas de cada um. Enquanto Auerbach enxerga relações de homologia entre vida social e expressão literária (o estilo exprimindo determinações objetivas da matéria social), Rancière enfatiza o potencial “revolucionário” da ruptura com hierarquias discursivas pulsante na dinâmica narrativa.

No artigo “Auerbach and the contradictions of realism” (2018), o próprio Rancière apresenta uma síntese do rendimento crítico que reconhece em *Mimesis* para, em seguida, atribuir uma limitação à avaliação de Auerbach a respeito do realismo e do modernismo. A ressalva tem a ver com o que o filósofo francês compreende como “política da ficção”, ou “democracia literária” que institui a “partilha do sensível”, ou “regime estético das artes” – um paradigma de experiência por meio da arte, espécie de exercício em linguagem da possibilidade de comunidade política libertária, como esclarece em *Aisthesis* (RANCIÈRE, 2021b, p. 9). Rancière refuta um componente estruturante na argumentação de Auerbach a respeito da seriedade da experiência cotidiana: a inscrição dos fragmentos do dia a dia no contexto geral do processo histórico (na qual identifica uma concepção totalizante da história, tributária da teologia cristã). Em contrapartida, postula que romances como *O vermelho e o negro* e *Mrs. Dalloway* rompem com tal perspectiva, na medida em que se desvencilham da lógica de causa e efeito própria da racionalidade (de classe) que informa a poética clássica (RANCIÈRE, 2018, p. 232-233). Em outras palavras: temos, em *Mimesis*, ênfase no caráter representativo da composição literária, pela correlação entre forma estética

e contexto político-social, enquanto as leituras de Rancière destacam nas obras a projeção utópica de uma “comunidade sensível”.

Em várias ocasiões, *O vermelho e o negro* emblematiza a política da ficção pensada por Jacques Rancière como democracia em ato de linguagem. No final do romance de Stendhal, Julien Sorel abre mão do arrivismo calculista e se permite gozar o ócio e o amor. Essa reviravolta é a chave de leitura que Rancière utiliza para relacionar cotidiano e convenções narrativas, desenvolvida em trabalhos nos quais parte das considerações de Auerbach sobre o realismo francês para assinalar uma “esquisitice” no enredo de Stendhal. A seu ver, o “foco no ‘inútil’ e ‘ocioso’ cotidiano” do protagonista socialmente rebaixado conduz à suspensão da lógica das intrigas, intercepta a racionalidade estratégica de meios e fins, institui uma “separação no coração da *performance* narrativa”: “Como a estrutura ficcional de concatenação de fins e meios ou causas e efeitos tende a identificar-se com a luta das forças sociais, ela é mutilada por uma força de inércia. Em *O vermelho e o negro*, a força de inércia é a força do devaneio plebeu contra as hierarquias sociais”. Para Rancière, é uma conquista política da modernidade artística essa insurreição contra a lógica da ação que resulta em “uma forma de conexão universal das experiências libertadas de qualquer enredo de causalidade”. A partir do realismo do século XIX, qualquer microevento banal da vida de qualquer sujeito, com qualquer posição social, pode passar a figurar na ficção como “momento vazio que oscila entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo, que é também um momento pleno onde uma vida inteira se condensa, em que várias temporalidades se misturam” (Cf. RANCIÈRE, 2010, p. 83-89; 2021a, p. 13). Na “democracia literária” que romances modernistas como *Mrs. Dalloway* instauram (com a equivalência de momentos que conferem relevância humana tanto à protagonista quanto ao personagem mais secundário e socialmente rebaixado), se vê suspensa a hierarquia da temporalidade da poética clássica, na qual as ações decisivas de um destino heroico são privilégio das personagens aristocráticas, cabendo às classes baixas a reprodução da vida cotidiana, “mundo obscuro das atividades materiais” sem interesse dramático. Quando o cotidiano deixa de ser encarado como “universo repetitivo das coisas e dos acontecimentos materiais” (Cf. RANCIÈRE, 2021a, p. 9-10), quando a arte confere “ressonância infinita ao momento mais ínfimo da vida mais banal” (2021b, p. 12), e qualquer instante vivido por qualquer sujeito mostra-se pleno em suas possibilidades de afeto, imaginação, fruição, sofrimento, experiências de todas as ordens, o dia a dia pode ser reconhecido como oportunidade de vislumbre de outras possibilidades de configuração da vida social. Ainda assim, em pelo menos duas ocasiões, Rancière faz uma advertência importante em relação a essa abertura libertária que vê perpassar a vida cotidiana

na literatura, indicando que a “democracia romanesca” comporta uma contradição complicada. Se a valorização do instante qualquer na narrativa abre espaço (utópico) para a projeção de uma sociedade igualitária, ao mesmo tempo, “os indivíduos aleatórios são alienados da preciosidade dos momentos aleatórios, cujo conhecimento só pertence aos escritores que contam sua história” (RANCIÈRE, 2018, p. 240). Essa seria a possivelmente interminável dialética da ficção moderna: “Ela se apropriou da capacidade inédita das vidas anônimas para forjar seu próprio poder, o poder impessoal da escrita. Mas ela também forjou, ao mesmo tempo, um poder de ruptura da lógica consensual que mantém as vidas anônimas em seu devido lugar” (RANCIÈRE, 2017, p. 77).

Toda essa discussão em torno da inscrição do cotidiano na ficção moderna abriu um leque de perspectivas sobre os sentidos que o tratamento literário da matéria do dia a dia pode assumir. Convém não perder de vista as questões estético-políticas detectadas nessas leituras de narrativas europeias dos séculos XIX e início do XX, que ainda reverberam na produção contemporânea. A par disso, para pensar a apresentação do dia a dia na prosa brasileira das últimas décadas, é preciso levar em conta suas especificidades.

São bastante diversas entre si as narrativas que incorporam a vida cotidiana como dimensão decisiva. *Um defeito de cor* (2006), o longo romance de Ana Maria Gonçalves, procura reconstituir o dia a dia colonial passando, ao modo do romance histórico, por eventos da história do país como a Revolta dos Malês. Em contraste, o enxuto *O avesso da pele* (Jefferson Tenório, 2020), também lidando com circunstâncias relacionadas ao racismo, se concentra na esfera íntima da história familiar. As variações se verificam entre as obras, mas podem se dar inclusive no interior de um mesmo livro – por vezes chegando às fronteiras do literário, como destaca Luiz Eduardo Soares em seu prefácio ao *Guia afetivo da periferia* (Marcus Vinícius Faustini, 2009).⁵

Mais dois exemplos que atestam a versatilidade da prosa contemporânea na apresentação do cotidiano: *Anatomia do paraíso* (Beatriz Bracher, 2015) alterna a narração realista a momentos intertextuais alegóricos (quando o foco recai no estudante de Letras às voltas com o *Paraíso perdido* de Milton); já em *Torto arado* (Itamar Vieira Junior, 2019) o registro

⁵ A sucessão de categorias e expressões empregadas no parágrafo de abertura do prefácio fala por si só: “Romance de formação; etnografia urbana; história social do subúrbio carioca; [...] memórias; confissões; biografia precoce; [...] crônicas da província; [...] cartas ao leitor desconhecido; [...] inventário [...]; diário de bordo; notas de trabalho em progresso [...]” (SOARES, in: FAUSTINI, 2009: s/p).

realista das duas primeiras partes é sucedido pela irrupção do fantástico de matriz religiosa na terceira. Enquanto a narração é conduzida pelas irmãs protagonistas, toda a ação se passa no plano do cotidiano, no qual se processam dramas pessoais e familiares, disputas políticas e tensões sociais; na terceira parte, narrada por uma entidade dos cultos afro-brasileiros, a voz em primeira pessoa se desvia, a princípio, desse fluxo do dia a dia, ao se apresentar como depositária da memória coletiva daquela comunidade de descendentes de escravizados – “uma velha encantada, muito antiga, que acompanhou esse povo desde sua chegada das Minas, do Recôncavo, da África” (VIEIRA JUNIOR, 2018, posição 2327). Mas logo o cotidiano da família quilombola – a vida doméstica, o trabalho – se impõe novamente, indissociável da perscrutação das memórias remota e recente que se conjugam na perspectiva da entidade onisciente.

Salu foi para a cozinha preparar café. Belonísia e Domingas sentaram na sala ao seu lado. As três olharam por um tempo a terra além da porta, e o canto dos pássaros parecia ser o mesmo de um passado tão perto e tão longe. O mesmo canto que as acompanhou na infância, enquanto seguiam o caminho da roça de madrugada, ao lado do pai, para espantar os chupins dos arrozais. (VIEIRA JUNIOR, 2018, posição 2365).

Outra manifestação de multiplicidade diz respeito aos pontos de vista pelos quais é figurado o cotidiano na literatura brasileira, que se tornaram mais variados pelo menos a partir dos anos 1990. Em conjunto, a prosa de ficção, de lá para cá, pode ser encarada como um mosaico da vida no país. Fluxo de rotina, situações banais, circunstâncias fortuitas, ocorrências ordinárias na órbita do trabalho, das relações interpessoais, do lazer, do consumo, do imaginário etc. se fazem presentes de modo matizado (em âmbito individual e coletivo; subjetivo e material; inconsciente e objetivo; doméstico e público), com variedade de registros estilísticos e de coordenadas (ambientação em metrópoles, com suas zonas privilegiadas e marginalizadas; cidades pequenas e de médio porte; áreas rurais; circunstâncias relacionadas a classe e/ou gênero e/ou raça).

Essa abertura para a diversidade tem um marco em 1997, com a repercussão estrondosa de *Cidade de Deus*. Como notou à época Roberto Schwarz (1999, p. 163-171), o livro de Paulo Lins se impôs como um acontecimento, “aventura artística fora do comum”. Para o crítico, isso se deve, em boa medida, ao “ponto de vista interno e diferente” com que o autor dramatiza o dia a dia na “neofavela”, vincado pela rotinização da violência do tráfico e da polícia. Um dos acertos do romance, ainda segundo Schwarz, é justamente essa circunscrição da ação ao dia a dia do bairro carioca – um “mundo fechado” posto em primeiro (e quase exclusivo) plano, de tal maneira que restam fantasmagóricas as instâncias da administração pública e do capital que subsidiam o cotidiano de pobreza, brutalidade e

sofrimento comuns àquele e tantos outros territórios marginalizados dos grandes centros urbanos brasileiros.

A visibilidade da vida cotidiana de moradores de comunidades segregadas vem sendo incrementada por uma série de obras, movimentos e gêneros culturais das últimas duas décadas, do *rap* dos Racionais ao Slam das Minas; dos saraus da Cooperifa às edições da FLUP-Festa Literária das Periferias; da literatura marginal alavancada por Ferréz aos livros de Geovani Martins e Lília Guerra, entre muitos outros. Com isso, o panorama atual dá mostras de alguma mudança em relação ao quadro que Regina Dalcastagnè descreveu em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, onde constata (a partir de levantamento quantitativo que analisou 258 romances publicados entre 1990 e 2004 por três grandes editoras do país):

Os dados mostram que o romance contemporâneo privilegia a representação de um espaço social restrito. Suas personagens são, em sua maioria, brancas, do sexo masculino das classes médias. Sobre outros grupos, imperam os estereótipos. As mulheres brancas aparecem como donas de casa; as negras como empregadas domésticas ou prostitutas; os homens negros, como bandidos. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 16).⁶

Em 2024, pode-se dizer que parece maior, pelo menos, o interesse crítico por narrativas assinadas por sujeitos de origem pobre, mulheres, pessoas negras, que incorporam à literatura perspectivas, circunstâncias e questões peculiares às suas experiências. Se levarmos em conta, além do mercado editorial *mainstream*, a cena artística, digamos, independente, que reverbera a organização política de grupos sociais estigmatizados, nota-se que mais vozes afirmam seu “lugar de fala”, mais matizes sociais, identitários e geográficos se encontram à vista, e não só sob a ótica do escritor cisgênero, branco, de classe média ou alta. Quantitativamente, nos catálogos das grandes editoras, talvez permaneça o desequilíbrio detectado pelo grupo de pesquisa coordenado por Dalcastagnè, mas atualmente a diversidade tende a ser valorizada e a ganhar mais destaque. Indício disso é o aumento, nos últimos anos, do número de projetos de pesquisa, teses e dissertações na área de Letras cujos objetos e questões críticas são definidos pela pauta de gênero, raça e/ou território.

⁶ Resultados posteriores da pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, realizada pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (UnB) sob coordenação de Dalcastagnè, foram resumidos em matéria da revista *Cult*, abarcando perfis de autores e personagens em 692 romances publicados pelas editoras Record, Companhia das Letras e Rocco, divididos em três períodos (1965-1979, 1990-2004, 2005-2014). Nesse circuito de grandes editoras, poucos índices variam entre um período e outro. Permanece reduzido o número de personagens e escritores negros; em maioria o local de origem dos autores é o eixo Rio-São Paulo; a diferença mais significativa é o número de romances escritos por mulheres, que aumentou 12% entre o primeiro e o último período. Cf. MASSUELA, 2018.

Por outro lado, com frequência esses diferentes pontos de vista se veem relativamente unificados no que se refere à própria escrita, à fatura da obra. É como se houvesse uma espécie de consenso tácito segundo o qual determinados recursos expressivos ou procedimentos de composição teriam a capacidade imediata de revestir de sentido político combativo a exposição no texto ficcional de experiências peculiares a grupos específicos. Algumas constantes parecem ser hoje valorizadas nesse sentido, como estratégia estético-política. Por exemplo: narradores que se mostram confiáveis, seja pela legitimidade do testemunho do autor implícito, seja pela proximidade em relação às personagens, seja por conta das duas coisas juntas; clareza por vezes pedagógica em passagens da narração que soam como momentos programaticamente destinados a esclarecer a matéria social em pauta; investimento na descrição que faz sobressair singularidades do território onde se passa a ação, às vezes com traços documentais e/ou tonalidade pitoresca. Este é o tópico no qual vamos nos concentrar.

Claro que cada um desses recursos não é, em si, positivo ou negativo. São elementos que podem assumir significados distintos, dependendo de como se articulam a outros componentes da narrativa. O que configura uma questão para a visada crítica de conjunto é a tendência a determinados modos de articulação de alternativas técnicas conforme uma gramática literária, o que tende a engendrar uma homogeneização estética de perspectivas sociais/identitárias heterogêneas. Concorre para isso uma série de aspectos atuais do campo literário brasileiro, que não caberia discutir aqui (a expansão e as estratégias do mercado editorial, o papel da universidade, a crescente profissionalização do escritor, a proliferação dos cursos e oficinas de escrita criativa etc.). O fato é que se delineiam atualmente paradigmas relativamente estáveis, diante dos quais o leitor se sente confortável – em alguma medida até apaziguado – porque a configuração da narrativa confere à matéria social complexa e problemática sentidos um tanto consensuais, previsíveis, que são apreendidos e confirmados com razoável facilidade. Inclusive porque, em muitos casos, são formulações que já se encontram previamente disponíveis, enunciadas fora da literatura (nos discursos dos movimentos sociais ou em teorias em voga na universidade).

Faz parte desses paradigmas narrativos um procedimento muito básico da prosa realista, empregado com frequência para a apresentação do dia a dia de camadas da população tradicionalmente aliadas da expressão escrita no Brasil – a descrição. Em certa medida, este é um recurso expressivo incontornável para se lidar com a concretude constitutiva da matéria cotidiana (da qual participam corpos, objetos e espaços, além de ações e gestos codificados que têm plasticidade gerada por repetição). Como se sabe, a descrição como elemento da

prosa ficcional é um tópico recorrente no debate teórico mobilizado pelo realismo; interessa aos autores mencionados na primeira parte deste artigo, assim como a Lukács⁷ (2010) e Barthes (2004). Além disso, é também aspecto da fatura narrativa relacionado a um problema com lastro na crítica literária brasileira: a inclinação ao pitoresco.

Para discutir as relações entre cotidiano e pitoresco em nossa ficção contemporânea, é importante lembrar alguns momentos desse acúmulo crítico. Já Machado de Assis, em “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade” (1873), colocava em xeque a ostentação de “cor local”, questionando a construção de identidade para o país recém-independente por meio da exploração literária do exotismo (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 801-809). O problema foi atualizado e redefinido por Antonio Candido em “A nova narrativa”, na passagem em que o crítico se pergunta se, nos anos 1960-70, autores como Rubem Fonseca e João Antônio

[...] não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculco das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. (CANDIDO, 2006, p. 258).

Por outro lado, no mesmo ensaio, Candido (2006, p. 250-251) valoriza na obra de Guimarães Rosa a “exploração exaustiva quase impecável de um particular que geralmente desaguava no pitoresco”, valoriza o fato de o escritor, sem “contornar o perigo” do exotismo, “entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e metucioso”, ter sido capaz de “superar o realismo para intensificar o senso do real”. Aliás, já em sua primeiríssima recepção de Rosa (a resenha sobre *Sagarana* publicada no *Diário de S. Paulo* em 11/07/1946), Antonio Candido lidou com a questão do pitoresco. Atribuiu o êxito do livro de estreia de Rosa “às relações do público leitor com o problema do regionalismo e do nacionalismo literário”, destacando que o modo como se efetivou na fatura estética dos contos a “condensação do material [sertanejo] observado” conferiu novo sentido a clichês da prosa regionalista, como “o exotismo do léxico” e “a tendência quase descritiva” (CANDIDO, 2002, p. 183-189).

Também levando em conta aspectos estilísticos, em sua leitura de *Minha vida de menina* (Helena Morley, 1942), Roberto Schwarz reconhece como um feito o manejo da matéria provinciana “em estado de dia-a-dia”, que até se reveste de certa graça pitoresca, mas não

⁷ Vale lembrar *en passant* que, na *Estética* de Lukács, “pensamento cotidiano”, “vida cotidiana” e “cotidianidade” são noções fundamentais. Ver LUKÁCS, György. *Estética: a peculiaridade do estético, volume 1*. São Paulo: Boitempo, 2023. (Em especial os capítulos 1 e 3).

resvala para o anódino. Se a autora demonstra certo “senso da cor local, ligado ao influxo romântico”, uma série de propriedades formais de seu diário evita o esvaziamento da “seriedade singela das questões cotidianas” (nesse ponto do ensaio a referência é Auerbach); evita a redução das particularidades locais ao patamar do exótico ou curioso com “a visualização precisa e a verbalização direta” ligada à cultura oral do interior mineiro (“propriedade vocabular sem deslize, apoiada na autoridade ou objetividade do uso comum”). Em outras palavras, trata-se de um estilo marcado por clareza e concreção que, aliado ao “encadeamento enxuto dos atos”, acaba por dotar de “pertinência histórico-cultural forte” o arranjo das cenas do cotidiano (Cf. SCHWARZ, 1997, p. 102; 122; 124; 129; 117; 70). O universo da menina é apresentado em toda a sua peculiaridade, mas o estilo não se escora no pitoresco descritivo, não isola o particular local na posição estática de cenário atrativo ou de signos fixos, consegue incorporá-lo em dinâmica relacional por meio da disposição reflexiva da narradora, que faz vigorar “uma espécie de distância sóbria, em que o pitoresco imediato e as avaliações convencionais não desaparecem, mas passam a secundar o principal, que inclui uma pontada de crítica”. Assim, “o conjunto põe de pé um universo com lógica social e problemas morais diferenciados, isto quase sem recorrer – suponhamos – a descrições da lavra, dos tipos físicos, do brilho da pedra brasileira etc.” (SCHWARZ, 1997, p. 127). Em outra passagem, indicando incisivamente o risco que ronda a exploração da descrição pitoresca, Schwarz resume: “não há no livro descrições propriamente ditas, dessas que a pretexto de impressionar os olhos fazem proliferar a palha ideológica” (1997, p. 116-117).

Para finalmente observar alguns modos pelos quais o cotidiano se reveste ou não de caráter pitoresco na ficção brasileira contemporânea, vamos tomar como amostra três romances das três últimas décadas: *Passageiro do fim do dia* (Rubens Figueiredo, 2010), o “romance não-burguês” de Luiz Ruffato, *Inferno provisório* (2016), e *Via Ápia* (Geovani Martins, 2023).⁸

À diferença da Diamantina do final do século XIX onde cresceu Helena Morley, Ruffato, também mineiro, lida com um interior transformado por industrialização, modernização corrosiva e imperativo de consumo a partir da segunda metade do século XX. Nas histórias do cotidiano de um extenso painel de pessoas de classe média-baixa ou muito pobres, é frequente a interrupção do fluxo narrativo para ambientar a ação num contexto em

⁸ Nos próximos três parágrafos, retomo as leituras de *Passageiro do fim do dia* e de *Inferno provisório* que apresentei em artigos anteriores (ver CORPAS, 2009: 30-31; 2018: 121-122). Com relação a *Inferno provisório*, vale lembrar que o livro consiste em um “catálogo de histórias” que começou a se formar em 2000, foi publicado em cinco volumes entre 2005 e 2011, depois revisto, reescrito e reestruturado para a edição definitiva (cf. RUFFATO, 2016: 15).

que a mercadoria ganha proeminência, sobretudo com declinação de listagens de marcas comerciais e itens típicos da região ou da vida popular brasileira em geral. Não circulam pelas ruas bicicletas, carros ou caminhões, mas Monarks, jamanta MB, Kombi 1200, Fusca 1300 etc. Sem dúvida, essas especificações são reveladoras do momento histórico em que vivem as personagens e eventualmente assumem papel importante na própria trama – que com frequência se desenrola em torno de privações materiais e expectativas de consumo. Esses signos são disseminados com tanta insistência que, se por um lado a ênfase nos objetos pode exprimir a lógica da mercadoria própria do dia a dia na Cataguazes sob impacto da industrialização repentina, da modernização desordenada, por outro lado, a sistematicidade de sua presença em certa medida dispersa a potência crítica da narrativa, já que o acúmulo informativo chama atenção por si só, como pano de fundo pitoresco. É o que acontece, por exemplo, em um trecho de “O outro mundo” que apresenta o botequim de Zé Pinto.

Restava levantar, dirigir-se ao banheiro, arear a dentadura, acocorar no vaso, urinar, defecar, um banho para espertar o corpo, trocar de roupa, pentear os ralos cabelos, e tomar a fresca no passeio, rente onde manteve, de ilusão, um botequim, agora um fliperama, uma barulhama dos diabos!, um entra e sai! Antes, o pardieiro não rendia nada, mas matava o tempo. Uma prateleira lotada de garrafas: cachaça (da pura, com carqueja, com boldo, com jurubeba, com casca de canela, com coquinho, com cobra), conhaque, vinho de jurubeba, Underberg, fogo-paulista, batidas (de limão, de coco, de amendoim, de ovo, de leite, de chocolate). Uma estufa com pé-de-galinha, pescoço, moela, asa, coxinha, quibe, torresmo, linguiça, maria-rosa, jiló, ovos cozidos coloridos. Cigarros. Caixas de fósforo. Cerveja. Mortadela. Coca-cola, Mirinda, Abacatinho, Grapette, Crush, guaraná. O movimento entregue aos empregados: uns meninos dali mesmo, do Beco. (RUFFATO, 2016, p. 270).

O drama vivido em meio à rotina pelo personagem em processo de decrepitude, sem lugar no “outro mundo” que se constitui à sua volta, é suspenso para que o foco seja lançado no cenário que lhe vem à memória. Compare-se esse movimento na narrativa de Ruffato com uma passagem de *Passageiro do fim do dia* ambientada em um supermercado, quando o narrador relata o sofrimento de um personagem cada vez mais acossado pela pobreza.

[...] passava no supermercado e olhava para as prateleiras com mágoa, com uma cobiça pesada: cada produto, cada marca em letras vibrantes era uma ofensa. De vez em quando a visão chegava a se estreitar, uma sombra se fechava pelos lados dos olhos, os tons coloridos das embalagens se borravam de preto e nessas horas o pai de Rosane tinha de piscar os olhos e piscar de novo, três, quatro vezes, para voltar a enxergar direito as mercadorias, que pareciam sumir. No fim, sem saber bem o que estava fazendo, ia para a caixa com um pacote de margarina, um saco de pão de fôrma e um outro de arroz só para não dizer que não estava levando nada. (FIGUEIREDO, 2010, p. 107).

Estão lá as prateleiras com suas mercadorias e marcas, mas tudo passa pelo filtro da percepção do pai de Rosane, não são apenas itens a compor cenário. Os produtos se unificam tanto no *design* das embalagens, com suas letras vibrantes em tons coloridos, quanto na forma acintosa como se oferecem a quem não pode pagar por eles; convertem-se numa fantasmagoria (encobertos por “uma sombra”, “se borravam”, “pareciam sumir”). O que se avoluma nessa passagem não são as mercadorias. Sua lógica não deixa de ser enfatizada, mas o que se faz proeminente é o horror que acomete o personagem naquelas circunstâncias que a princípio não seriam extraordinárias. O que se faz proeminente é o caráter *sério*, não pitoresco, de que se reveste a ação trivial que é a ida do sujeito pobre ao supermercado.

Como notou Roberto Schwarz a propósito de *Minha vida de menina*, o equacionamento entre apresentação da vida cotidiana e pitoresco depende de traços estilísticos. Na tradição literária brasileira, uma flagrante evidência disso, apontada pela crítica ao regionalismo, é o contraste entre o padrão linguístico culto no discurso do narrador e marcas de oralidade restritas às falas de personagens pobres e iletradas, diferenciação que acaba por rebaixar ao nível do exótico o modo de ser daqueles sujeitos. O empenho modernista por diluir essa fronteira foi um passo determinante para que se forjem hoje outras alternativas de conjugação entre norma padrão e fala própria de um território, como se pode notar, por exemplo, em *Via Ápia*, de Geovani Martins:

[...] mesmo que entre narrador e personagens permaneça, do ponto de vista da linguagem, uma diferença quanto ao domínio da norma padrão. Nas personagens predominam as gírias, a oralidade linguisticamente figurada, o ritmo da fala com que os jovens do morro se identificam. Já o narrador, em terceira pessoa, embora atue de maneira bem próxima a suas personagens e chegue mesmo a, por vezes, incorporar o léxico delas, adota uma linguagem mais próxima da oralidade culta, sem que por isso deixe de ser quem é, uma vez que, para ele, o trânsito entre linguagens não o afasta da cultura da favela com que se identifica e lhe possibilita a interlocução em mão dupla. (OTSUKA e RABELLO, 2023, p. 2).

Se esse tipo de manejo da linguagem cria uma transitividade capaz de evitar que a fala da favela conste como mero exotismo, por outro lado, há momentos do romance de Geovani Martins que imprimem naquele território outros tipos de traço pitoresco. É o caso de um trecho que apresenta o movimento de pessoas na rua da favela que dá título ao livro, quando a descrição da Via Ápia confere ao local ares ao mesmo tempo singulares e cosmopolitas:

Era muito doido como aquela rua ficava ligada sempre no duzentos e vinte, qualquer hora do dia ou da noite. É lógico que, devido ao horário, tinha vários doidões na pista. Os bêbados de sempre, os pancados atrás da próxima linha, mas não era só isso. Muita gente chegava ou saía pro trabalho, outros faziam um lanche ou só trocavam ideia com os amigos. Uma família com duas crianças aguardava por seus cachorros-quentes.

Três horas da manhã. Aquilo era a Rocinha, um morro que não parava nunca.

Não que isso fosse novidade pra Washington, mas, naquele momento, pensar naquilo fazia sentir o maior orgulho do lugar onde nasceu. A maior favela da América Latina. Uma cidade dentro da cidade. (MARTINS, 2022, p. 123-124).

A cumplicidade do narrador com o orgulho de Washington tinge o quadro de tonalidade tão vívida que ofusca qualquer negatividade. Numa mesma frase, amenidades como fazer um lanche ou trocar ideias com amigos fazem com que, pela equivalência entre as orações, ganhe feição também amena o trânsito de muitos trabalhadores num horário inóspito para ir ou voltar para casa. O que sobressai é o senso de pertencimento do personagem à “maior favela da América Latina” – expressão repetida algumas vezes ao longo do livro, assim como a frase “a Rocinha é um mundo”. Há um toque de idealização nesse tipo de avaliação daquele espaço, reforçado pelo fato de que cada uma das três partes do romance se encerra com alguma imagem da paisagem carioca em moldura de cartão-postal, seja vista de dentro (o baile funk no último capítulo do livro), seja de cima, do alto da Pedra da Gávea ou do próprio morro da Rocinha, como ocorre nas duas primeiras partes.

O pitoresco também ronda *Via Ápia* nos desvios do enredo para o anedótico, momentos nos quais episódios que se encerram em si são relatados ou escutados por um dos protagonistas (em alguns casos, o relato é feito por personagem secundário que aparece nessa única ocasião, com a função exclusiva de apresentar o depoimento). São passagens que funcionam como *fait divers*, compondo um anedotário intercalado ao andamento do entrecho. Mas Edu Otsuka e Ivoné Daré (2023, p. 7), na resenha citada acima, chamaram atenção para o fato de que muitos episódios contingentes desempenham na estrutura do romance papel que ultrapassa o anedótico ou pitoresco. “Suas matérias são as mais diversas [...] e parecem ser uma maneira de figurar que a vida dos favelados, olhada de dentro, com seus arranjos e desarrajos, com solidariedade e conflito, é mesmo uma vida comum, mesmo com os problemas enraizados na desigualdade e no racismo”. Como acontece também em *Inferno provisório* e na obra de Lília Guerra,⁹ a estrutura episódica parece servir à figuração formal da dimensão coletiva do que se narra, na medida em que as histórias que se desenrolam no cotidiano de uma miríade de personagens compõem um mosaico, um conjunto no qual as partes independentes se integram.

⁹ Ver GUERRA, Lília. *Perifobia*. São Paulo: Patuá, 2018; *Rua do Larguinho*. São Paulo: Patuá, 2021; *O céu para os bastardos*. São Paulo: Todavia, 2023.

Por aí se tem ideia do quanto é tênue, às vezes porosa, a fronteira entre o pitoresco anódino e a armação estética que consegue exprimir peculiaridades do processo social, captando no fugidio cotidiano a densidade dos problemas de fundo que o atravessam. Na ficção brasileira contemporânea, a apresentação (mais ou menos) pitoresca do dia a dia de grupos sociais estigmatizados, sobretudo quando configurada de ponto de vista interno, pode cumprir função de registro, visibilidade, representatividade, legitimação, assim como pode rebaixar seus modos de viver ao patamar do curioso, pela reificação que dissolve a complexidade das circunstâncias que os determinam. É uma tarefa da crítica literária refletir sobre os significados e efeitos ideológicos que tem, nessa produção, a emergência do pitoresco cotidiano.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 7ª ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- _____. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Tristan Jr. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- _____. Romantik und Realismus. In: BARCK, K. e TREML, M. (Orgs.). *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos, 2007a. pp. 426-438.
- _____. Über die ernst Nachahmung des Alltäglichen. In: BARCK, K. e TREML, M. (Orgs.). *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos, 2007b. pp. 439-465.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 181-190.
- CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária – *Sagarana*. In: *Textos de intervenção*. Seleção de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. pp. 183-189.
- _____. A nova narrativa. In: *A educação pela noite*. 5ª ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. pp. 241-260.
- CORPAS, Danielle. De boas intenções o *Inferno* está cheio. *Cerrados*. Dossiê *Literatura e compromisso social*. Brasília, UnB, v. 18, n. 28, p. 15-36, 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25422/22389>
- _____. “Não basta fabricar um sague comum” – Ética realista em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. *Criação & crítica*, São Paulo, USP, n. 21, p. 115-126, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/144703>.
- CORPAS, Danielle e MALCHER, Beatriz. Jacques Rancière, leitor de Erich Auerbach. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 25/1, p. 150-165, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/CwWzmBVygVywfhpqyknRxgk/?lang=pt>.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GUERRA, Lilia. *O céu para os bastardos*. São Paulo: Todavia, 2023.
- JAMESON, Fredric. *The antinomies of realism*. Londres; Nova York: Verso, 2013.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- _____. *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- LUKÁCS, György. Narrar ou descrever?. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. pp. 149-185.
- MACHADO DE ASSIS. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: *Obra completa em três volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v. 3, pp. 801-809.
- MARTINS, Geovani. *Via Ápia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- MASSUELA, Amanda. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. *Cult*, n° 231, São Paulo, 05 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro>. Acesso em: 23/03/2024.
- MORETII, Franco. O século sério. In: *O burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três estrelas, 2014. pp. 73-105.
- OTSUKA, Edu Teruki e RABELLO, Ivone Daré. *Via Ápia*. Comentário sobre o romance recém-publicado de Geovani Martins. *A terra é redonda*, 06 fev. 2023. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/via-apia/#:~:text=Em%20Via%20%C3%81pia%2C%20a%20melhoria,sustentam%20a%20pol%C3%ADtica%20de%20extern%C3%ADnio>. Acesso em: 23/03/2024.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 86, pp. 75-90, mar. 2010.
- _____. O excesso de palavras. In: *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. São Paulo: Unesp, 2014. pp. 37-63.
- _____. O fio perdido do romance. In: *O fio perdido*. São Paulo: Martins Fontes, 2017. pp. 15-37.
- _____. Auerbach and the contradictions of realism. *Critical Inquiry*. Chicago, The University of Chicago, v. 44, p. 227-241, Winter 2018.
- _____. *As margens da ficção*. São Paulo: Editora 34, 2021a.
- _____. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. São Paulo: Editora 34, 2021b.
- RUFFATO, Luiz. *Inferno provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. Cidade de Deus. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 163-171.
- SOARES, Luiz Eduardo. Prefácio. In: FAUSTINI, Marcus Vinícius. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2018. [e-book].

Recebido em: 31/3/2024

Aprovado em: 11/6/2024

O TABULEIRO DAS GANHADEIRAS LITERÁRIAS DEISIANE BARBOSA E TATIANA NASCIMENTO

THE LITERARY MARKET OF "GANHADEIRAS LITERÁRIAS" DEISIANE BARBOSA AND
TATIANA NASCIMENTO

EL MERCADO LITERARIO DE LAS "MUJERES GANADERAS LITERARIAS" DEISIANE
BARBOSA Y TATIANA NASCIMENTO

Josiane Alves dos Santos¹

Resumo: As tramas da literatura contemporânea brasileira têm apresentado uma diversidade de suportes utilizados para a publicação literária, em especial, as tecnologias editoriais geridas pelas escritoras negras. A partir disso, o principal objetivo deste trabalho é traçar um panorama das tecnologias editoriais negras que antecedem as ações das escritoras-editoras Deisiane Barbosa, responsável pela Andarilha Edições e Tatiana Nascimento, pela Padê Editorial, nomeadas neste estudo como ganhadeiras literárias. A nomeação das autoras como ganhadeiras literárias parte da relação de que há alguns elementos constitutivos das negras de ganho que se fazem ver nas ganhadeiras literárias: o tabuleiro como tecnologia editorial de publicação, o alimento comercializado na literatura escrita, a cabeça que carrega o tabuleiro como mina para a produção intelectual e artística.

Palavras-chave: Ganhadeiras literárias. Deisiane Barbosa. Tatiana Nascimento. Publicação independente. Literatura contemporânea brasileira.

Abstract: The plots of contemporary Brazilian literature have presented a variety of mediums used for literary publication, particularly the editorial technologies managed by Black female writers. The main objective of this work is to provide an overview of the editorial technologies employed by Black individuals preceding the actions of writer-publishers Deisiane Barbosa, responsible for Andarilha Edições, and Tatiana Nascimento, for Padê Editorial, referred to in this study as "Ganhadeiras literárias". Referring to these authors as "Ganhadeiras literárias" stems from the observation that there are some constitutive elements of Black women street vendors that are evident in "Ganhadeiras literárias": the board as an editorial technology for publication, the food traded in written literature, the mind that carries the board as a mine for intellectual and artistic production.

Keywords: "Ganhadeiras literárias". Deisiane Barbosa. Tatiana Nascimento. Independent publishing. Brazilian contemporary literature.

Resumen: Las tramas de la literatura contemporánea brasileña han presentado una diversidad de soportes utilizados para la publicación literaria, especialmente las tecnologías editoriales gestionadas por escritoras negras. A partir de esto, el objetivo principal de este trabajo es trazar un panorama de las tecnologías editoriales negras que preceden las acciones de las escritoras-editoras Deisiane Barbosa, responsable de Andarilha Edições, y Tatiana Nascimento, de Padê Editorial, nombradas en este estudio como "Ganhadeiras literárias". La designación de las autoras como "Ganhadeiras literárias" parte de

¹ Mestre em Letras (UFES). Licenciada em Letras de Língua Portuguesa e suas Literaturas (UNEB). Email: josianealves.789.ja@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8792-8378>.

la relación de que hay algunos elementos constitutivos de las “negras de ganho” que se hacen evidentes en las “Ganhadeiras literárias”: el tablero como tecnología editorial de publicación, el alimento comercializado en la literatura escrita, la mente que lleva el tablero como mina para la producción intelectual y artística.

Palabras clave: “Ganhadeiras literárias”; Deisiane Barbosa; tatiana nascimento; Publicación independiente; Literatura contemporánea brasileña.

Introdução

As ruas que acolheram o ir e vir das negras de ganho refletem redes virtuais contemporâneas permeadas de escritoras e suas grafias. Em cada canto, uma ganhadeira literária sustenta sob a cabeça seu tabuleiro editorial, tecnologia compartilhada e refletida a partir das temporalidades espiralares (Martins, 2021) com as negras de ganho. Ao avistarmos o tabuleiro das escritoras-editoras, deslumbramo-nos com toda sorte de literatura, com sabores, cheiros e texturas próprias.

As negras de ganho, ou ganhadeiras, foram mulheres africanas que desempenharam atividades comerciais significativas, principalmente na área alimentícia, no Brasil durante os séculos XVI – XVIII². Ao recuperar a imagem e a identidade dessas mulheres, este estudo tem a intenção de olhar para essas experiências como referências contracoloniais. Assim, a nomeação das escritoras-editoras que estão à frente de editoras independentes como *ganhadeiras literárias* busca “enfeitiçar a língua”, conforme proposto por Antônio Bispo dos Santos. Para o pensador quilombola, é necessário semear palavras contra a ordem colonial (Santos, 2023).

Além disso, a aproximação dessas mulheres com as escritoras-editoras Deisiane Barbosa e tatiana nascimento³ é possível, pois certos atributos das ganhadeiras também podem ser identificados nas curvaturas das empreendedoras contemporâneas: a **cabeça** como lugar fundamental na criação literária, o **tabuleiro** como suporte para a publicação – no caso, as editoras que são geridas por elas, e a **literatura** escrita como o alimento criado.

² Para João José Reis, “As ganhadeiras vendiam de tudo um pouco: verduras, frutas, peixe, carne verde, moqueada e cozida, quitutes doces e salgados, panos da costa, toda sorte de quinquilharias, entre outros produtos locais e importados, mormente da África, mas doutras partes do globo também. Sobre essas mulheres, uma antiga postura municipal, republicada em 1873, estabelecia, entre vários ‘locais’ onde era permitida a venda de carne verde, as “cabeças das ganhadeiras”. As cabeças das negras eram então um lugar fundamental na geografia econômica de Salvador” (Reis, 2019, p.20). A historiadora Sheila Faria aponta que foram as mulheres nascidas na África as que mais alcançaram os recursos suficientes para a compra de sua liberdade, em comparação, por exemplo, com as brasileiras ou as estrangeiras imigrantes. Para Faria, as comerciantes do continente africano foram exitosas porque possuíam referências em suas culturas de origem para a venda e o comércio, e conseguiram em território brasileiro desempenhar suas habilidades, durante e depois da condição de escravizadas. Ademais, quando elas possuíam escravizadas/os, as relações que estabeleciam eram diferentes das que se davam com os escravizadores (Faria, 2004). – Nota da autora.

³ A editora, compositora e poeta tatiana nascimento prefere a grafia do seu nome em caixa baixa – Nota da autora.

O comércio através do tabuleiro exigia que escolhas bem acertadas fossem tomadas por parte das ganhadeiras, uma vez que os resultados obtidos comprometiam diretamente sua vida no ganho. Do mesmo modo, gerir projetos editoriais independentes envolve escolhas arriscadas e ousadas por parte de suas responsáveis. A *Andarilha Edições* e a *Padê Editorial* nascem do desejo de trazer um equilíbrio possível à balança do mercado editorial. Os tabuleiros das ganhadeiras literárias evidenciam um jogo: mercado editorial x mercado editorial independente. O primeiro adversário tem a seu favor a concentração de capital, recursos publicitários, uma ampla estrutura e o domínio de um mercado consolidado. Em contrapartida, as editoras independentes têm o direito à literatura e de comercializá-la. É uma partida desequilibrada porque há quem lucre mais. Outrossim, há quem também venda, apesar do seu oponente.

Tecnologias editoriais negras: nossos passos vêm de longe...

Eu comecei... Eu comecei na verdade esse negócio de livro numa gráfica, que eu entrei numa gráfica, não tinha a menor ideia, não podia nem imaginar esse negócio de edição [...] entrei numa gráfica e a gráfica imprimia livros. Então eu entrei [...] e comecei a aprender, ver aquele processo todo, o de fabricação do livro, produção do livro. Então na verdade eu comecei, [...] na verdade eu comecei com dezito anos faxinando, depois eu fui vendo o que que tava acontecendo e fui aprendendo (Mazarello, 2021, s/p).

Inicialmente, a investigação de iniciativas editoriais, geridas por pessoas negras, encontra a trajetória da editora **Maria Mazarello Rodrigues**, responsável pela Mazza Edições. O que permite então atualizar a máxima da intelectual Jurema Werneck (2010): *Os passos das ganhadeiras literárias vêm de longe*. Deste modo, seguiremos adiante “dando bênção” a quem veio antes.

Mazza, como ela é conhecida, nasceu no interior de Minas Gerais, em Ponte Nova, no ano de 1941. Em 1954, ela migrou para Belo Horizonte com sua família. A mineira começou a trabalhar em uma editora, inicialmente como faxineira, apesar de possuir formação em contabilidade na época. Com o tempo, envolveu-se com os processos de produção de livros e viu no ofício um engajamento pessoal. Na década de 60, cursou Jornalismo na Universidade Federal de Minas Gerais.

Sua formação, experiência e tino para o campo editorial fizeram com que ela integrasse algumas editoras, como a Editora do Professor, a Livraria do Estudante, além da Editora Vega. Após o falecimento de sua mãe, Dona Penninha, no final da década de 70, Mazza ganhou uma bolsa de estudos para cursar mestrado em Editoração, em Paris, na França. E é a partir de sua estadia na Europa, em contato com as reivindicações a favor dos direitos civis da população negra, que ela passa a refletir, principalmente, a partir do movimento cultural “Black is beautiful”, sobre sua beleza e identidade como

mulher negra. Além disso, entende a necessidade de estimular essa consciência nas infâncias negras. Para Mazza, era fundamental que as crianças se vissem na literatura.

Ao retornar para o Brasil, Mazza estava decidida a criar uma editora que se dedicasse à autoria negra. Com a abertura política que o país experimentava após a ditadura, e as movimentações políticas do Movimento Negro Unificado (MNU), ela mirava uma intelectualidade fértil por aqui para ser publicada. A realização deste desejo não foi fácil, apesar de sua formação e experiência. Ela enfrentou muitos desafios para manter a editora. Em seus quase 40 anos de existência, a editora publicou uma variedade de títulos e autoras/es. Muitos hoje são referências importantes da literatura negra brasileira, como Conceição Evaristo, Cidinha da Silva, Cuti, Edimilson de Almeida Pereira etc.

Maria Mazarello é uma “mais velha” para as ganhadeiras literárias e, por esse motivo, sua trajetória deve ser celebrada. Como pioneira no campo editorial, ela é uma referência de uma mulher negra que edita livros. Mazza deve ser reconhecida como uma ganhadeira literária do campo editorial. Seus passos e seu ir e vir reverberam como movimentos para ganhar espaço em um disputado mercado. Vislumbrar diante de si uma oportunidade, publicar livros de autoria negra em um mercado que não possuía uma editora com esse viés, e dedicar-se à manutenção desse projeto por tanto tempo, obtendo êxito, faz de Mazza uma pioneira das tecnologias editoriais negras.

Cidinha da Silva, em seu recente livro de crônicas “*Tecnologias ancestrais de produção de infinitos*” (2022), publicado pela Martelo Casa Editorial (GO), saúda a editora Maria Mazarello, a quem nomeia de modo especial como “pedra angular do quilombo grande”. Na crônica que fala sobre a editora Mazza, a narradora conta, com muito respeito e cumplicidade, a trajetória da “Moleca atrevida”, em referência ao samba de Jorge Aragão. No texto, há um alerta: antes de pisar no terreiro, procure saber quem é Mazza.

Você que me lê e ouve não imagina a força motriz que é Maria Mazarello Rodrigues, mulher negra de Ponte Nova (terra também do glorioso Reinaldo) que construiu uma empresa sólida, a Mazza Edições, sem lastro de herança econômica familiar. Estruturou o projeto na tora, no braço, no trabalho incansável para materializar um sonho de liberdade num país racista e cínico que negava a existência do próprio tema gerador da empresa, o racismo e todas as suas mutações.

Mazza é uma editora que inscreveu seu nome a ferro, fogo e boas conversas no cenário editorial brasileiro. Para falar sobre a memória do livro e do ofício de editá-los no Brasil contemporâneo, é imperativo pronunciar seu nome e pesquisá-lo (Silva, 2022, p. 65-66).

Para Cidinha, Maria Mazarello é “uma rocha tectônica do Quilombo Grande”. Cidinha e Mazza possuem uma relação de amizade e parceria na publicação de livros. Em quatorze anos, a escritora

publicou quatro livros com ela, com destaque para seu campeão de vendas “Os nove pentes d’África” (2009), com mais de treze mil cópias vendidas.

A pesquisadora Ana Elisa Ribeiro, no ensaio “*Subnarradas: mulheres que editam*” (2020), tratou do apagamento das mulheres envolvidas na edição e no tratamento de textos literários. Ela menciona que os nomes das mulheres editoras e suas biografias, historicamente, são desconhecidos quando comparados com os editores homens. Neste texto em particular, ela saúda a existência da editora Maria Mazarello, assim como destaca Tatiana Nascimento, responsável pela Padê Editorial, como uma das editoras em destaque da cena atual.

Ao refletir sobre o que leva as mulheres a escreverem e editarem, Ribeiro disse que elas se dedicam a essas atividades a partir do “impulso de uma raiva, de uma ousadia ou da necessidade de expressão, mesmo que tenham dificuldades em encontrar seu público ou que ele termine por ser muito fragmentário e seccionado” (Ribeiro, 2020, p. 26). É importante também considerarmos o que significa para uma escritora ter que também editar seus livros. Ela apontou:

a atuação como editora pode ser uma das facetas das escritoras em muitos momentos, dado que editar pode ser entendido como uma reação contundente aos silêncios de outros editores (e eventualmente editoras emaranhadas nas redes do machismo estrutural), às possíveis dificuldades de encontrar espaços discursivos ou de apenas os encontrar em camadas alheadas do debate – para uma mulher, editar pode ser mais que publicar um livro. Editar tem também o sentido, menos ou mais consciente, de intervir, agir e dizer contra-hegemonicamente (Ribeiro, 2020, p. 47).

Cidinha da Silva também é uma referência importante para as ganhadeiras literárias. Quando observamos a literatura contemporânea brasileira, destacamos a diversidade da obra de Cidinha da Silva, que nos últimos anos tem sido notável em quantidade e qualidade. A autora nos presenteia com uma variedade de gêneros literários: conto, crônica, poesia, dramaturgia, literatura infanto-juvenil, ensaios, entre outros, que, a cada título, atualizam o amadurecimento de seu projeto literário por meio de um olhar contemporâneo atento às temporalidades.

A primeira obra literária publicada da autora foi “*Cada tridente em seu lugar*”, em 2006. Quase duas décadas depois, ela já conta com mais de vinte títulos publicados. Uma abordagem que tem influenciado seu projeto literário é o que ela chamou de “tecnologia do quiabo”. Em comunicação com o Itaú Cultural, através de um depoimento gravado em outubro de 2020, Cidinha compartilhou que:

[...] a água viscosa do quiabo, comida de Xangô, por sua vez, também me encerra uma tecnologia preciosa: se não dá de um jeito, a gente que é filha de Xangô tenta de

outro, isso faz parte do que eu chamo de *tecnologia do quiabo*. É então uma tecnologia de flexibilidade. Numa só natureza eu encerro a dureza da pedra, calor do fogo, a flexibilidade do quiabo e ainda o corte do machado se dá de dois lados, na ida e na volta. Minha questão é entender essa natureza e vivenciá-la, é trazer esses elementos para a minha literatura, a partir de uma espécie de compostagem que eu faço dessas coisas, com as coisas do mundo que atravessam meu mundo e me possibilitam construir outros mundos (Silva, 2020, s/p - *grifo meu*).

Não seriam então as tecnologias editoriais negras senão *tecnologias do quiabo*? Se a autoria negra, em especial as escritoras, não acessa a publicação nos grandes grupos editoriais, a flexibilidade constituinte da tecnologia do quiabo impulsiona as obras das ganhadeiras literárias a circularem de outro modo. Como por exemplo, na ação dupla de escritoras-editoras e na criação de suas próprias editoras.

A maleabilidade do quiabo é perceptível na atuação de Cidinha quando se dedica a impulsionar o convite a novas escritoras e escritores à produção literária, ao realizar o curso “Vozes independentes no mercado editorial”⁴, que se encontra em sua sétima edição. A oferta do curso é fruto de uma necessidade que a própria autora deve ter vivenciado quando iniciou a publicação de seus livros.

A escritora compartilha sua experiência a partir do lugar em que se encontra agora, como autora premiada, com número expressivo de cópias em circulação e com uma gama de títulos publicados, com aqueles que também anseiam publicar. Ao olhar ao redor no mercado, ela avistou a possibilidade de oferecer esse panorama em seu tabuleiro, juntamente com sua literatura. Isso demonstra uma generosidade e sagacidade própria de uma ganhadeira literária.

Além disso, a autora é responsável pela iniciativa Kuanza Produções, que publicou a primeira edição de sua obra infantil “O mar de Manu” (2011), o primeiro volume de “Exuzilhar: Melhores Crônicas de Cidinha da Silva” (2018), “Pra começar: Melhores Crônicas de Cidinha da Silva” (2019) e “#Paremdenosmatar” (2016), em parceria com a Editora Jandaíra.

Em entrevista à Revista Casulo, edição n. 13, Cidinha comenta que o espaço temporal entre a primeira publicação da Kuanza e as outras aconteceu por dificuldades em gerir o capital da iniciativa, para que fosse possível promover outras publicações. Como loja virtual, na Kuanza é possível adquirir

⁴ No site é possível encontrar que ele: “Destina-se a pessoas que escrevem, querem publicar e não desejam ficar com os livros encalhados; pessoas que escrevem, já publicaram, mas estão estagnadas no mundo literário; pessoas que têm um monte de livros estocados em casa e não sabem o que fazer com eles; pessoas que se interessam por literatura e ferramentas de circulação de livros (leitura, clubes e coletivos, acervos de bibliotecas e livrarias, fortuna crítica, venda); pessoas interessadas em entender o funcionamento do mercado editorial a partir da experiência de uma autora negra reconhecida e premiada, com 20 livros publicados e mais de 300.000 cópias destas obras em circulação” (Kuanza produções, 2023, s/p). – Nota da autora.

os cursos que oferta e comprar as obras literárias de Cidinha, que são publicadas por uma diversidade de editoras, entre elas a Editora Pallas (RJ), Mazza Edições (MG), Martelo Casa Editorial (GO), Oficina Raquel (RJ), Pólen Livros (SP), Editora Malê (RJ), Selo Editorial Yellowfante (SP), etc.⁵

No giro proposto de celebrar quem veio antes, quem fecunda o solo das tecnologias editoriais das ganhadeiras literárias, é desejável mirarmos também nos **Cadernos Negros**. As publicações surgiram na capital paulista durante os anos finais da Ditadura civil-militar no país, em 1978. A série marca uma das expressões mais proeminentes de publicações literárias coletivas de autoria negra. Cuti, seu idealizador, juntamente com Hugo Ferreira, pensou no nome “cadernos” como referência à escritora que na época tinha mobilizado grande engajamento no mercado editorial brasileiro, Carolina Maria de Jesus.

As cinco primeiras edições foram organizadas por Cuti, que estava à frente na coleta dos textos e dos recursos para encaminhar os textos à gráfica para impressão e, depois, na publicação. Após esses primeiros anos, quem passou a organizar as publicações e realizar a curadoria dos textos foi o coletivo QuilombHoje, do qual Cuti fazia parte. Quarenta e cinco anos depois, a série dos Cadernos Negros encontra-se em seu volume 44 (2023).

O pesquisador Carlindo Fausto Antônio, em sua tese de doutoramento, intitulada “Cadernos negros: esboço de análise” (2005), chama a atenção para a importância de considerar um contexto mais amplo que favoreceu o surgimento dos Cadernos Negros. Na década de 70, havia uma ânsia de mudança por parte da sociedade. Neste contexto, “o lançamento da coletânea foi um meio catalisador de forças sociais (culturais e artísticas) que coube aos idealizadores dos Cadernos Negros concretizar através de um projeto de identidade negra a partir da literatura” (Antonio, 2005, p. 15 e 16).

É importante considerar também **Francisco de Paula Brito** (1809-1861), escritor, editor, jornalista e tipógrafo que viveu no Rio de Janeiro no século XIX, contemporâneo das negras de ganho. Sua trajetória passa muitas vezes despercebida quando se trata de suas produções literárias. Ele é mais conhecido por ter sido *o primeiro editor brasileiro*, sendo ele quem empregou Machado de Assis como tipógrafo e chegou também a publicá-lo posteriormente. Relacionava-se com muitos escritores do período e exercia forte influência na época.

⁵ A este respeito, a escritora mineira disse na Flip de 2022 ao participar da mesa Encruzilhadas do Brasil, que ela é como um “catálogo das editoras independentes”, visto que não se limita a uma casa editorial ao publicar. Na ocasião, falou que: “[...] as editoras pequenas e médias têm a coragem de se abrir para temas que ainda não estão estabelecidos, que ainda não são totalmente bem recebidos pelas pessoas, pelo mercado [...]” (Silva, 2022, s/p). – Nota da autora.

Francisco de Paula Brito foi um precursor no ofício de produção de livros. Ele começou muito jovem trabalhando na tipografia de Seignot Plancher, o fundador do *Jornal do Comércio*, até finalmente abrir a sua. Oswaldo de Camargo disse que ele é “iniciador do movimento editorial no Brasil” (1987, p. 41). Paula Brito tinha muito apreço pelo seu trabalho, o que resultou em seu empenho pela escrita literária. Ele foi fundamental para o comércio do livro no Brasil.

É importante destacar que é a partir das mãos negras de Paula Brito que o livro passa a ser comercializado como um bem cultural imperativo e necessário para a construção da intelectualidade brasileira. É substancial considerar as atividades editoriais e comerciais do livro realizadas por ele como fomentadoras das tecnologias editoriais negras. Isso coloca em evidência o protagonismo da relação entre pessoas negras e a produção de livros.

Para o pesquisador Marcos Fabrício Lopes em “*Paula Brito: precursor da imprensa negra e do conto brasileiro*”, o esquecimento e o registro de seus feitos configuram-se como uma morte simbólica e demonstram a indiferença aos grandes feitos de Paula Brito. Para ele, o tipógrafo representa um “ícone da manifestação estético-política afrodescendente”. Ele disse que:

Com o periódico *O Homem de Cor* – que depois passou a ser chamado *O Mulato* ou *Homem de Cor*, Paula Brito entrou para a história do jornalismo, ao promover o início da *Imprensa Negra* no Brasil. Entre 14 de setembro e 4 de novembro de 1833, o mencionado jornal especializou-se em dar voz e vez ao negro, compreendido como agente da própria história, o que desmontava o padrão editorial da época, que costumeiramente destacava nas folhas públicas os atos daqueles comprometidos com a ordem escravocrata, ou seja, “os donos do poder”, conforme designação de Raymundo Faoro (Silva, M. F. L. 2021, s/p).

Estar à frente de uma iniciativa jornalística como “*O homem de cor*”, durante o sistema escravocrata, que denunciava as desigualdades da sociedade, principalmente em relação ao racismo, demonstra a importância e relevância de Paula Brito como antecessor no gerenciamento de tecnologias editoriais negras. Além disso, vale dizer que o editor também se comprometeu com a causa das mulheres, tanto nas publicações jornalísticas como em seus três contos, “*O enjeitado*” (28 e 29 de março de 1939), “*A mãe-irmã*” (10 de abril de 1939) e “*Revolução póstuma*” (09 de março de 1839), publicados no *Jornal do Comércio*, que denunciavam a submissão das mulheres na sociedade patriarcal da época.

Assim, olhar para as trajetórias de Maria Mazarello, Cidinha da Silva, dos *Cadernos Negros* e de Paula Brito, considerando o contexto de cada um, permite interpretarmos o nosso tempo. Na verdade, surgem algumas questões: Qual conjuntura fecunda as ações das ganhadeiras literárias?

Quando olhamos para Tatiana Nascimento e Deisiane Barbosa, quais relações podemos traçar com quem veio antes?

Mazza avistava uma fertilidade de intelectuais negros e a chance de publicá-los. Ela inaugurou um campo específico para publicação que não existia naquele momento: autoras/es negras/os. Sua persistência ao longo dos anos imbrica uma trajetória arduosa e uma visão à frente do seu tempo. Bem como a coletânea dos Cadernos Negros, que como elaboração coletiva, revive uma das tecnologias negro-diaspóricas essenciais: a coletividade, o quilombo. O tipógrafo Paula Brito bem sabia da necessidade de elaborar uma literatura brasileira que partisse também de autores negros e que “conta o que se vê e ouve”. Cidinha da Silva, consciente das pedras no caminho, tem fortalecido e incentivado à profissionalização de novos nomes ao ofertar o seu curso, além de privilegiar as editoras independentes em suas publicações.

O mercado editorial pertence a Exu

Cidinha da Silva ao elencar cinco pontos sobre as dificuldades enfrentadas pela autoria negra, disse que é preciso:

Entender que o mercado é lugar de Exu e se somos gente de Exu, o mercado editorial, como todos os outros mercados, é nosso lugar como espaço de trocas e circulação de saberes, de conhecimentos sobre o manejo da vida. Desse modo, gerenciar as moedas de troca no mercado é reapropriação de uma ciência que nos pertence (Silva, 2022, s/p).

Diante disso, é essencial considerar a amplitude do mercado como parte intrínseca do domínio do orixá Exu. As negociações, movimentações, a constante circulação e as trocas são atribuições de Olojá, o Senhor do Mercado, uma de suas manifestações. Exu, um orixá da mitologia iorubá, é reconhecido como o mensageiro. Ele é caracterizado por sua dualidade, representando tanto o caos quanto a ordem, e é considerado o guardião dos caminhos, responsável por abrir e fechar as portas das oportunidades. O pesquisador Wanderson Flor do Nascimento destaca que ele é uma “Divindade iorubana das encruzilhadas. E em todos esses elementos (caminhos, transmissão das mensagens, encruzilhadas), revela um caráter intersubjetivo, coletivo, da organização do mundo para a cosmovisão sustentada pelos povos iorubás” (Flor do Nascimento, 2016, p. 30).

Em “*Olojá: Entre encontros - Exu, o senhor do mercado*”, o autor apresentou a diferença principal entre o mercado-olá e o mercado capitalista. No mercado-olá, é onde circulamos e trocamos o que

temos/produzimos para receber outras coisas em troca. Ele diferencia-se do mercado capitalista porque não visa a acumulação e não passa pela expropriação e exploração (Flor do Nascimento, 2016).

Em suma, a organização do mercado-ojá relaciona-se com o viver de muitos povos tradicionais africanos, como os iorubás, que se conectam com o mundo expressando a sua coletividade.

Na ideia do mercado-ojá, encontramos a função de aquisição e distribuição recíprocas, sem uma necessária função de exploração. É um espaço de intercâmbio em que o excedente de um é trocado pelo excedente de outro, mesmo que alguns desses excedentes não sejam necessariamente da ordem material. Dito de outro modo, o mercado-ojá é um local de troca e circulação do axé, de modo a fortalecer o caráter recíproco e complementar da dinâmica do próprio axé (Flor do Nascimento, 2016, p. 32).

O funcionamento do mercado-ojá acontece através da circulação do *axé*⁶. Sob tal perspectiva, a presença das tecnologias editoriais das ganhadeiras literárias é vital para que suas literaturas, impregnadas de axé, revigorem o mercado editorial. Essas produções, que podem ser vistas como um *ebó de palavras*, movem as engrenagens do mercado editorial, alterando um cenário de publicação que privilegia uma autoria masculina, branca, heteronormativa e do eixo sudeste (SP-RJ).

Diferentemente das escolhas pautadas em quem vende mais e no fortalecimento de um perfil literário único, o mercado-ojá das ganhadeiras literárias valoriza as trocas e o fortalecimento de todas as escritoras. Existe um interesse mútuo entre elas para o fortalecimento conjunto de suas editoras, livros e projetos. Ao agirem em cooperação e parceria, como podemos observar, por exemplo, na autora Cidinha da Silva, que apesar de ter sua própria editora, a Kuanza Edições, publica em uma variedade de editoras independentes, ou ainda em sua relação com a Editora Maria Mazarello.

A ausência de disputa demonstra que o mercado do qual as escritoras-editoras fazem parte diferencia-se do mercado capitalista, mas aproxima-se substancialmente do mercado-ojá, tendo em vista que:

Este mercado é um sistema de relações sociais, que tem tensões como quaisquer outro. Mas a perspectiva de manutenção mais harmônica da comunidade busca resolver tais tensões fortalecendo os encontros, os laços comunitários e não elegendo a competitividade, disputas, objetificações como valores de crescimento, desenvolvimento, progresso (Flor do Nascimento, 2016, p. 37).

Assim, a presença das ganhadeiras literárias no mercado editorial não deve ser subestimada. Suas tecnologias editoriais modificam o seu funcionamento, invertem a sua lógica e ampliam suas

⁶ O *axé* é uma energia vital, uma força para a cosmologia das religiões de matriz africana – Nota da autora.

ações. A Andarilha Edições e a Padê Editorial, geridas por Deisiane Barbosa e Tatiana Nascimento, respectivamente, simbolizam tecnologias editoriais negras em ação, imbuídas na modificação do mercado livreiro e na promoção da bibliodiversidade. Ao reivindicarem presença no mercado editorial, estabelecem-se em um território que lhes pertence.

A presença das tecnologias editoriais negras pode ser compreendida a partir da identidade de “quilombo editorial”, proposta pelo pesquisador Oliveira. Para o autor, essas iniciativas não se concentram apenas no lucro econômico, mas também na intervenção e resistência ao que Bourdieu chamou de “arte burguesa”, “aquela direcionada ao grande mercado consumidor, a qual monopoliza, homogeneiza, autoriza e silencia discursos” (Oliveira, L.H.S de. 2018, p. 156). Podemos entender um quilombo editorial como:

[...] um conjunto de iniciativas no campo editorial, comprometidas com a difusão de temas especificamente ligados ao universo afrodescendente, com claro propósito de alteração das configurações do imaginário social hegemônico. Possuem caráter deliberadamente independente. Seus autores são preferencialmente negros ou, em alguns casos, não-negros comprometidos com o combate ao racismo em todas as suas formas. O catálogo é vasto e diverso, com ênfase em ciências humanas, cultura, artes e literatura. Possuem nítido projeto de intervenção político-intelectual a fim de criar debates e formar continuamente leitores sensíveis à diversidade em sentido amplo. Para além de casas de publicação, operam como territórios de ação e resistência ao bloqueio tácito no campo editorial brasileiro (Oliveira, L.H. S de. 2018, p. 157).

No recorte proposto pelo pesquisador, ele nomeia de *quilombos editoriais*, por exemplo, as tipografias geridas por Francisca de Paula Brito, *Tipografia Fluminense de Brito e Cia. e a Empresa Tipográfica Dous de Dezembro*, como também as editoras contemporâneas, a *Mazza Edições* (MG), *Nandyala Editora* (MG), *Editora Ogum's Toques Negros* (BA), a *Editora Malê* (RJ) e a *Ciclo Contínuo Editorial* (SP).

Ao tomar como ponto de partida a casa editorial gerida por Paula Brito no século dezoito até casas editoriais contemporâneas, Oliveira verifica um limbo em proposições como as geridas pelo carioca até meados da década de 70. Alguns dos motivos que podem explicar este vazio, para ele, seriam: a abolição que não proporcionou a integração da população negra na sociedade, a contenção aos movimentos e associações negras e o período da Ditadura civil-militar brasileira que cercou as ações de vários movimentos, como o MNU por exemplo (Oliveira, 2018).

A Andarilha Edições e a Padê Editorial, dentro da leitura realizada por Oliveira, podem ser lidas também como quilombos editoriais. As tecnologias editoriais negras dizem respeito aos meios que pessoas negras que escrevem vão usar ou criar para fazerem a sua literatura circular e ser lida. São

articulações que, dentro de um campo de disputas, permitem que discursos silenciados ganhem espaço para publicação, leitura e mobilização social.

O autor elenca cinco estratégias que são utilizadas pelos quilombos editoriais, que também são parâmetros perceptíveis quando observo as editoras das ganhadeiras literárias: a atuação no mercado editorial a partir de um recorte específico de publicações, a independência do capital de grandes grupos empresariais que permite escolher o que publicar, o fomento capital tanto em novas publicações como em ações que fortaleçam sua atuação no mercado, o compromisso coletivo e a publicação de obras com qualidade apesar do capital limitado.

Ao observar o catálogo de publicações das editoras das ganhadeiras literárias e o delineamento proposto em algumas coleções, verifiquei que apesar de terem uma clara intenção na publicação de suas próprias obras, assim como de outras também de autoria negra, as suas escolhas, como editoras, envolvem outros atravessamentos, como a questão do território, as sexualidades e identidades de gênero dissidentes, as questões de gênero, entre outros.

Andarilha Edições, uma editora caminhante

A conexão entre o nome “Andarilha Edições” e o domínio de Exu como Elegbara é fecunda. Reflete a essência caminhante de Exu, sua energia dinâmica que conecta todas as existências. Essa nomeação não apenas captura essa essência, mas também posiciona a editora como um agente de movimento e criação no mercado editorial, desafiando as hegemonias literárias.

Os detalhes da proposta editorial da Andarilha Edições destacam sua busca pela pluralidade e pelo registro de narrativas diversas, especialmente aquelas produzidas em lugares dissidentes, das bordas. Esse compromisso com a mobilidade e a conexão com diferentes territórios reflete a própria natureza do caminhar de Exu, que transcende fronteiras e limitações.

A composição feminina da equipe, baseada no território do recôncavo, não apenas aponta para a transgressão e resistência dentro do cenário editorial, mas também para uma representação diversa e inclusiva dentro do empreendimento comercial. A presença de mulheres em papéis-chave na coordenação editorial, produção gráfica, ilustração e revisão destaca a importância da diversidade de vozes e perspectivas na criação de livros artísticos.

Desde 2019, a Andarilha Edições tem se dedicado a espalhar poesia e arte através de tiragens artesanais (50-200 exemplares), valorizando cada detalhe de suas obras. Essa abordagem cuidadosa e

artesanal reflete o compromisso da editora com a qualidade e a singularidade de cada publicação, contribuindo para a diversificação e enriquecimento do cenário editorial brasileiro.

As linhas que costuram os livros da Andarilha Edições tecem uma rede de alinhavos férteis, de palavras outras, trançadas e costuradas em publicações. O uso da costura ao tecer o livro ressignifica um gesto antigo e comum, presente nas mãos de muitas mulheres que não publicaram, mas que escreveram muitas palavras ao tramarem em outras linhas. A escritora-editora compartilha essa experiência impregnada de poeticidade, ao afirmar que:

criança, eu via mainha costurar seus panos e achava aquilo bonito. tempos depois, comecei tecendo palavra e fui fazendo alinhavos de poesia imagem palavra. quando dei fé na possibilidade de costurar papel e criar meus próprios cadernos, quis também fazer livro para voar. tomei gosto. quando comecei acreditar nessa coisa delicada de costurar livro à mão, foi então um caminho (cheio de curvas, totalmente) sem volta. a paixão de fazê-los me provoca a pesquisa constante por modos de ampliar o corpo das palavras ~ o livro jamais será um mero suporte, quando pode ser ele próprio uma rica experiência artística. minhas mãos nasceram primeiro que o restante do corpo ~ escrevi um dia desses. e isto reverbera vida adentro: as mãos da andarilha edições nasceram antes mesmo do seu nome (Andarilha, 2021, s/p).

Ao costurar os livros e unir as palavras, há no gesto uma necessidade expressa de ampliação do próprio livro como suporte, bem como do corpo de palavras a outros espaços e cantos. Aqui, o corpo anda junto com a palavra, um corpo que se movimenta, dança e baila, querendo também uma palavra que ande, corra e chegue, e então retorne.

Deisiane Barbosa, no lançamento da *Coleção Cachoeiras*, mencionou que o interesse sempre foi pensar em “narrativas expandidas”. Dessa forma, a artesanaria de produzir os livros e costurá-los manualmente é um ofício que valoriza a concepção do livro como uma manifestação artística em sua completude, unindo palavras e suporte.

As primeiras costuras da ganhadeira literária foram solo fértil para a construção da editora. Em uma primeira experiência, ela costurou “Cartas a Tereza: Fragmentos de uma Correspondência Incompleta”, em 2015, um livro híbrido que correlaciona várias temáticas, tais como: “ficção, carta, caminhar, corpo, deslocamentos, casa, memória, procura, encontros, etc.” (Andarilha, 2021, s/p). No mesmo ano, ela produziu “100 Maços de Cartas” e os espalhou pela Flica - Festa Literária Internacional de Cachoeira.

A publicação bem-sucedida fortaleceu e encorajou a publicação do segundo livro: “*Desavesso*” (2016), obra que abriga uma diversidade de linguagens, composta por “fotografias e uma série de poemas-errantes, poemas-pagãos, poemas-comprimidos, poemas-de-bicicleta, poemas-de-amor-violado e poemas-de-avesso” (Andarilha, 2021, s/p). O projeto estético e literário de Deisiane se constitui a partir do cruzamento de outras linguagens. Suas criações abrigam constantes inquietações

e experimentações, lembrando-nos de que o livro é um espaço que contempla a palavra viva e em movimento.

Foram esses quatro anos de primeiras experiências (2015-2019) que fomentaram o destino e a construção da Andarilha Edições no recôncavo baiano. Deisiane Barbosa, andarilha de natureza, percorreu incontáveis caminhos e muitas vias a talharam, para que, enfim, ela pudesse abarcar outras autoras e autores e publicações em sua editora caminhante, costureira de livros.

No tabuleiro da editora, em quatro anos de existência, encontram-se publicados vinte e um títulos, tanto em versão física como em ebook. Os gêneros são diversos: poesia, crônica, prosa, biografia, conto, uma antologia e livros de outras áreas do conhecimento, como: arte, educação, artes gráficas, dança e pesquisa acadêmica. Abaixo, segue um panorama, em ordem cronológica, com as informações principais de cada obra:

TABELA 1: PUBLICAÇÕES DA ANDARILHA EDIÇÕES

QTD	TÍTULO	AUTOR (A)	GÊNERO	ANO	FORMATO
1	<i>Cachoeira & a inversão do mundo</i>	Maíra Vale	Contos	2019	livro físico
2	<i>A guardadora da ponte e outras biografias</i>	Rubens da Cunha	Poesia	2020	livro físico
3	<i>Narrativas negras e insubmissas em tempos de isolamento social</i>	vários autores	antologia (poesia, contos, ensaios e narrativas visuais)	2020	Ebook
4	<i>Bordando afetos na formação docente</i>	Luciana Borre	Educação	2020	ebook e livro físico (tiragem de 30 uni)
5	<i>Jimú: memórias das águas</i>	Aislane Nobre	Contos	2021	Ebook
6	<i>Memórias de Baixa Grande contadas por sua gente</i>	Coletivo Chico Vêi	Poesia	2021	livro físico
7	<i>Substantivo luto</i>	Ana Fernanda Souza, Mônica Santana e Priscila Fulô	Crônica	2021	Ebook
8	<i>Lá vem ela, Joana d'Arc. E já estava guerreando</i>	Sariza Oliveira Caetano	Biografia	2021	ebook e livro físico (tiragem de 100 uni)
9	<i>árvores memórias e reflorestamentos, v. 1 ~ transatlântik, o livro de areia</i>	Mo Maiê	prosa e poesia	2021	Ebook

10	<i>árvores memórias e reflorestamentos, v. 2 ~ tempo, o livro das árvores</i>	Mo Maiê	prosa e entrevistas	2021	Ebook
11	<i>Afetos da travessia</i>	George Teles	artes gráficas	2021	ebook e livro físico (tiragem de 200 uni)
12	<i>Pilates & Dança: livro-aula para práticas de Coreotonia</i>	Verusya Correia	Dança	2021	ebook e livro físico (tiragem de 50 uni)
13	<i>Escuta, diálogo e experiências em Agroecologia com o Quilombo Grotão</i>	Dernival Ramos Júnior; Vinicius de Aguiar; Kênia Costa; Felipe Eduardo Oliveira	pesquisa acadêmica	2021	ebook e livro físico (tiragem de 50 uni)
14	<i>Cartas a Tereza</i>	Deisiane Barbosa	Prosa	2021	ebook e livro físico
15	<i>A chuva que cai no mar não o torna doce</i>	Clarice Lis Marcon	Poesia	2022	livro físico
16	<i>Quando o mundo despedaça em poesia</i>	Carla Dantas	Poesia	2022	livro físico
17	<i>O samba do pé e da palma delas</i> (Coleção Cachoeiras)	Any Manuela Freitas	Prosa	2023	livro físico (tiragem de 100 uni)
18	<i>Foi um prazer estar em sua companhia</i> (Coleção Cachoeiras)	Clara Amorim Duca	Prosa	2023	livro físico (tiragem de 100 uni)
19	<i>Memórias de uma menina da ladeira</i> (Coleção Cachoeiras)	Lucineide Souza	Prosa	2023	livro físico (tiragem de 100 uni)
20	<i>Ninguém fica no silêncio</i> (Coleção Cachoeiras)	Rose Miranda	Biografia	2023	livro físico (tiragem de 100 uni)
21	<i>Casamendoeira</i> (Coleção Cachoeiras)	Deisiane Barbosa	Prosa	2023	livro físico (tiragem de 100 uni)

Um olhar atento ao tabuleiro da Andarilha Edições nos apresenta aspectos importantes que não devem passar despercebidos, pois eles saltam diante de nós com texturas e um cheiro muito bom. Em primeiro lugar, a diversidade literária publicada pela editora é uma dessas singularidades, uma variedade que se observa em relação à autoria, com uma maioria de obras escritas por mulheres, assim como em relação ao território. As narrativas apresentam uma complexidade de vivências costuradas em poéticas pungentes.

A existência da casa editorial destaca autores(as) e obras que de outra forma talvez não seriam publicadas ou enfrentariam muita dificuldade para sua disseminação se a Andarilha Edições não existisse. É crucial considerar a mudança que está ocorrendo no mercado do livro hoje no Brasil, com

as casas editoriais independentes sendo responsáveis pela propagação de narrativas e autoras e autores que corriam grande perigo de silenciamento. As pequenas tiragens funcionam como uma ferramenta tanto para a editora quanto para o(a) escritor(a), lançando as palavras em solo fértil e permitindo que frutifiquem e semeiem novas palavras, possibilitando assim tiragens maiores no futuro e novas obras.

Em quatro anos de atuação, o ano de 2021 foi o que mais ofereceu obras, com 10 livros publicados, quase metade de todo o catálogo, mesmo em meio à pandemia do coronavírus. Apesar de a editora ter iniciado suas atividades com o interesse em publicar livros expandidos ou livros-objetos, confeccionados de modo artesanal e costurados à mão, a Andarilha se envolveu na publicação de livros no formato digital em ebook, o que de fato auxilia na circulação das obras.

Este recurso foi utilizado em algumas publicações, que apesar de terem uma pequena tiragem física, contavam também com uma versão digital para download gratuito para as(os) leitoras(es). Compreendo que isso foi possível porque os livros disponibilizados online eram resultados de projetos que contavam com o fomento externo de editais culturais, permitindo assim sua distribuição sem fins lucrativos.

A editora não comercializa os livros publicados por ela, ela orienta as/os interessadas/os a procurarem as/os escritoras/es para adquirirem os livros. Isso sinaliza um interesse que não é somente econômico nas atividades editoriais realizadas pela Andarilha, mas sim uma disposição em corporificar e viabilizar essas publicações, além disso, de fomentar a escrita de mulheres que em tempo algum ansiavam pela escrita literária. O que se ratifica na realização de oficinas literárias de escrita criativa ao qual a escritora-editora se dedica nas intermediações do seu território.

Há uma potência coletiva nas narrativas colocadas a lume, são palavras que reviram a terra e que trazem consigo outras tantas, as publicações coletivas são um ótimo exemplo, em “*Memórias de Baixa Grande contadas por sua gente*”, tecidas pelo Coletivo Chico Vêi, temos um livro de poesia escrito por moradores da primeira comunidade quilombola de Muritiba, Baixa Grande, no recôncavo da Bahia. Na obra, as memórias e os saberes das pessoas mais velhas da comunidade são resguardados em versos.

Ademais, a maioria das publicações carregam na autoria o assentamento de outras tantas autoras/es, no livro “*Cachoeira & a inversão do mundo*”, sua autora Maíra Vale, apresenta prosa que perpassa as águas do Paraguaçu, as esquinas, pontes e encruzilhadas da cidade histórica de Cachoeira na Bahia. Assim como os contos de “*Jimú: memória das águas*”, de Aislane Nobre, que se baseiam nas

memórias de dona Edith Nobre, inspiração da personagem principal, a menina Jimú, na Ilha de Itaparica (BA), permeados dos encantamentos de religiosidade afro-brasileira.

Outro exemplo é a biografia “*Lá vem ela, Joana d’Arc. E já estava guerreando*”, da autora Sariza Oliveira Caetano, que conta a vida de Dona Valdeci, dirigente da tenda de Umbanda mais antiga e conhecida de Araguaína (TO), “Tenda Espírita Umbandista Santa Joana d’Arc”. Assim, é possível perceber que as publicações realizadas pela Andarilha Edições aconteceram porque foram as ações da ganhadeira literária que chamaram outras *ganhadeiras* para o *ganho literário*, fomentando a escrita literária das mulheres que pertencem ao seu território.

Padê Editorial, artesanal e cartonera

*padê surge das encontras. das caminhas encruzilhadas.
da vida que liga pisares. que conecta terra-chão. que demanda terreiros.
que escorre em ser água. que faz ar sopra d’éter.
padê próprio éter. padê matéria das palavras.
padê labareda incandeia lume.
padê articulação das falas. padê encontra das sílabas.
padesconstrução de estados-dicionários.*

*padê materializa em letras a ânsia-preta-não-dá-mais-para-segurar.
padê quer ser registra escrita. objeta tocável. propícia ao olfato.
gustativas palavras. sensitivo pensar.
padê pá que é nós
(Padê Editorial, 2015, s/p)*

Padê é uma oferenda feita para Exu, uma farofa de dendê que acompanha cachaça e cantos rituais para que Exu traga bom axé e cumpra seu papel de mensageiro entre o visível e o invisível. A oferta é colocada na encruzilhada, lugar de encontro e circulação de pessoas. Em homenagem ao orixá da palavra, da comunicação e das movências, a Padê Editorial é uma iniciativa que publica livros artesanais de autoras negras periféricas, lésbicas, fora dos grandes circuitos literários.

A editora foi fundada em 2015 por tatiana nascimento e Bárbara Esmenia, paulistana, atriz, escritora e arte-educadora. tatiana nascimento conta em uma postagem no Instagram da Padê, em agosto de 2018, que quando ganhou um livro cartonero da editora argentina Eloisa Cartonera, sentiu que essas materializações livrescas eram a revolução da literatura.

Em uma conversa com a autora Cidinha da Silva no programa Almanaque Exuzilhar, ela comenta com mais detalhes o contexto que fomentou o surgimento da editora:

a padê começou com uma ideia, uma ideia de fazer livro de capa de papelão, que é [...] algo ao mesmo tempo muito simples e muito ousado assim porque [...] é... as editoras cartoneras fazemos livros com materiais que iriam pro lixo, papelão de caixa de supermercado mesmo, e vivendo no meio do mundo capitalista de supremacia da palavra né... e do registro escrito da palavra, vivendo no meio de sociedades grafocêntricas, portanto, quem tem poder de publicar, de fazer livros, tem poder, dizer é poder e publicar é mais poder ainda né... então a gente vive num país que é muito pensado e muito dito como um país que não lê e que também é um país de grandes editoras que publicam poucos autores de um circuito sempre bem parecido assim, autores brancos, autores homens cis, autores héteros, autores sudestinos, e eu não to falando de minas né... mas sudeste São Paulo, sudeste rio de janeiro. autores que tem grana, e aí montar uma editora pra fazer livros de papelão nesse contexto e pra publicar autoras negras e pessoas LBT's principalmente tem a ver com compromisso com a democratização da palavra [...] (Nascimento, 2020, s/p).⁷

Empenhada em realizar de modo palpável o que nomeou de “democratização da palavra”, a Padê Editorial tece um projeto político e estético marcado pela movimentação das bordas para o centro, nomeando e publicando aqueles que estão afastados dos lugares de legitimação da palavra.

Ao incorporarem a presença de Exu em suas atividades editoriais, o empreendimento legitima as palavras que ocupam os espaços fronteiros, das esquinas, dos limites. O projeto publica escritorxs resistentes/dissidentes às normas que confinam os corpos: letramento/escolaridade, raça/sexo/gênero/tamanho/aptidões, territórios, afetos.

Além disso, assim como as negras de ganho se juntavam em atividades comerciais, envolvendo-se nos preparos, cozinhando juntas, compartilhando processos, a Padê faz os livros de modo artesanal junto com xs escritorxs, compartilhando as técnicas necessárias para que a pessoa consiga fazer seus próprios livros no futuro. Em uma entrevista recente concedida ao pesquisador Matheus Messias Santos, tatiana conta que:

na padê, a publicação depende muito da participação da autora/do autor. os livros são feitos manualmente um a um e fazemos oficinas de encadernação em que compartilhamos ferramentas, formas de fazer, afeto; depois que o livro é lançado, a pessoa autora fica com o pdf do miolo, além do saber artesanal, pra que assim possa seguir fazendo seus livros e vendendo-os, com renda exclusiva pra ela (nascimento in Messias Santos, Matheus. 2022, p. 146).

As ações da Padê Editorial apontam para o desenvolvimento de uma prática solidária com xs autorxs publicados, havendo um interesse da editora em instrumentalizá-lxs com as práticas necessárias para que façam e comercializem seus próprios livros sem depender de uma editora. Esse modus operandi assemelha-se às ações das negras de ganho que trabalhavam em comunhão, formando

⁷ O trecho apresenta uma transcrição da fala da autora tatiana nascimento, retirada do vídeo intitulado: ALMANAQUE EXUZILHAR #12 reapresentação, no canal dos Jornalistas Livres, disponível no YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=PQpbkHZvFL8&t=1229s>>, minuto 21:06 a 23:00 – Nota da autora.

famílias femininas, ratificando a importância das trocas essenciais para a movimentação do axé do mercado-ojá.

Na entrevista, tatiana nascimento compartilhou que o primeiro livro publicado pela Padê foi “*Esboço*” (2016), seu primeiro livro de poemas, juntamente com “*Penetra-fresta*”, primeiro livro de poemas da também fundadora Bárbara Esmenia. Atualmente, o catálogo da editora é composto de cerca de 60 títulos, uma quantidade bem expressiva se compararmos com a Andarilha Edições. Isso se deve ao fato de que uma das ações principais da editora de tatiana aconteceu com a publicação da *coleção escrivências*, que recebeu fomento do Fundo Elas, em 2018.

O gênero literário que domina as publicações é a poesia. O tabuleiro de tatiana é uma referência quando o assunto são as publicações de autoria LGBTQIA+, no entanto, o catálogo da editora e a poeta são pouco reconhecidos no mercado editorial nacional. Mesmo assim, a escritora teima em fazer parte deste mercado, porque segundo ela:

a importância de ter uma editora é poder publicar meus escritos, e os escritos de outras pessoas que, como eu, nem sempre cabem em projetos editoriais albeios – autônomos ou hegemônicos. isso, obviamente, tá relacionado à invisibilização da dissidência sexual na autoria negra e vice-versa, pois ainda há uma colonização mental que cria expectativas editoriais de que literatura negra seja sempre heterossexual e cisgênera, e de que literatura lgbt seja sempre branca (nascimento, 2022, p. 146 in Santos, M.M.).

Elaborei um esboço do que foi publicado pela editora, a partir de uma relação que encontrei no livro *Água viva* (2018) de Piera Schneider, publicado pela Padê:

TABELA 2: PUBLICAÇÕES DA PADÊ EDITORIAL

COLEÇÃO ODOYÁ		
QTD	TÍTULO	AUTOR(A)
1	<i>Esboço</i>	tatiana nascimento
2	<i>{penetra-fresta}</i>	bárbara Esmenia
3	Lundu	tatiana nascimento
4	Interiorana	nívea sabino
5	Tautologias	daisy serena
6	<i>Sangue</i>	nanda fer pimenta

7	<i>Periférica</i>	kika sena
8	mil994	tatiana nascimento
9	afroqueer existência: dor luta amor	pedro ivo
10	tribadismo: mas não só – 13 poemas a la fancha + 17 gritos de abya yala	bárbara Esmenia
11	<i>maravilha marginal</i>	letícia fialho
COLEÇÃO ESCRIVIVÊNCIAS		
QTD	TÍTULO	AUTOR(A)
1	escura.noite	kati souto
2	sal a gosto	esteban rodrigues
3	paragrafia 44	lélia de castro
4	44 sentimentos	cleudes pessoa
5	cartas para NegraLua	Débora Rita
6	oju oiyn, okan iná	beatriz fernandes aqualtune
7	água viva	pierra schnaider
8	desculpa por ainda escrever poemas de amor	julianna Motter
9	flores em coração cerrado	tati carolli
10	a saudade é mulher	fernanda fernandes muniz
11	delírios de (re)xistência	geise gênese
12	trans bordô	lara ferreira
13	in-quietudes	vandia leal
14	coração no asfalto	márcia cabra
15	ser y estar en otros matices	rocío bravo shuña
16	Olindeza	maryellen cruz
17	Concha	sabrina Leonardi
18	Piroclastos	Lázaro
19	afro latina	Formiga

20	alumbramento marginal	bianca chioma
21	deve haver haveres para que a gente siga existindo	laila oliveira
22	EP	preto téo
23	Tinkuy	jade bittencourt
24	no âmago	enzo iroko
25	sapa profana	raíssa éris grimm
26	sou travestis: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial	viviane vergueiro
27	amar devagarinho...	bruno Santana
28	a piada que vocês não vão contar	kuma frança
29	guarda-versos: palavras que não pude calar	adriele do carmo
30	bricolagem travesti	maria léo Araruna
31	notas de um interior circundante e outros afetos	calila das mercês
32	cartas para ninguém	diana salu
33	764 – da barragem pra cá	raquel prosa et. al.
34	meus versos e inversos	augusto liras
35	olho de imbondeiro	lohana kárita
36	cantos de proteção, resistência e denço: cada pétala é um ser	babosa maresia e karina das oliveiras
37	crônicas coyote	márcia marci et. al.
38	fragmentos_	juliana Tolentino
39	Vagamente	daniel brito
40	uma natureza secreta	luci universo
41	Ecdise	lídia rodrigues
42	caos – recortes de um peito negro	victória sales

43	diversas maneiras de amar	victor Alejandro
44	comer do próprio coração pra viver na própria pele	Capitú
cole-sã Odara		
1	percursos estéticos: abordagens originais sobre o teatro do oprimido	bárbara santos

Foi possível elencar 56 títulos dos 60 publicados. A maioria dos livros é de poesia. Além disso, seu formato é misto, sendo impresso em pequena tiragem para comercialização e disponibilizado em formato PDF para download gratuito na internet. Essa estratégia assemelha-se à da editora idealizada por Deisiane Barbosa, indicando a necessidade das duas ganhadeiras literárias de fazerem as publicações de suas casas editoriais alcançarem o público leitor.

Em cada título, é possível visualizar a emergência das palavras, tecidas de temas e vivências dissidentes, bem distantes do que encontramos nas prateleiras das editoras do grande conglomerado do mercado editorial. Os livros publicados pela Padê democratizam a palavra, ao privilegiar a publicação de autorxs que descentram os marcadores sociais de privilégio. A escritora-editora, através do seu tabuleiro, possibilita a leitura literária de uma autoria diversa, questionando a identidade da autoria nacional, cristalizada no cânone.

Assim como o tabuleiro da Andarilha Edições, há um banquete em evidência. Por exemplo, o livro “*Periférica*”, de Kika Sena, é atravessado pelas vivências da poeta alagoana. O compilado de poemas é impregnado a partir do corpo preto e travesti, um corpo político em constante disputa por seus direitos e espaços. A obra, que já teve uma segunda edição, foi a primeira publicação da poeta e atriz, que tem ganhado significativa projeção nacional através de seus trabalhos artísticos, principalmente com o longa “*Paloma*” (2022).

A partir dessa primeira publicação, algumas escritoras deram continuidade à publicação de seus próprios livros. Um caso interessante é o da autora baiana Calila das Mercês, que publicou o livro de poemas “*Notas de um interior circundante e outros afetos*” (2019) pela Padê Editorial e, em 2022, lançou o livro de contos “*Planta Oração*” pela Editora Nós, alcançando em 2023 sua primeira indicação ao Prêmio Jabuti.

Portanto, os tabuleiros das ganhadeiras literárias têm funcionado como tecnologias editoriais negras contemporâneas, fomentando a ampliação do mercado editorial brasileiro. O empreendimento

das escritoras-editoras demonstra a ausência de conformismo diante de um mercado acirrado, mas a presença de uma identidade astuta, que, em seu ir e vir, movimenta-se para a publicação literária de obras que corriam grande risco de serem relegadas ao esquecimento ou de não serem publicadas.

É possível identificar que elas se diferenciam de outras editoras, até mesmo de iniciativas independentes, no que diz respeito ao interesse social que ultrapassa o lucro financeiro. Há um propósito de democratizar o acesso à publicação, um interesse de que as publicações literárias editadas por elas possam alcançar o maior número de leitores. Além disso, as publicações das editoras não se limitam apenas às suas próprias obras, mas também incluem as de outras.

As ganhadeiras literárias, ao circularem com seus tabuleiros, demonstram que em suas ações individuais carregam um coletivo de vozes. Elas não andam sozinhas; estão acompanhadas tanto das negras de ganho nas espirais ancestrais como das/os autoras/es que publicam. Movidas pelo desejo de modificar o contexto do mercado editorial, Deisiane Barbosa e Tatiana Nascimento gerem a Andarilha Edições e a Padê Editorial e fomentam a contemporaneidade com publicações que surgem das encruzilhadas literárias.

Os tabuleiros das ganhadeiras literárias são despachos contra-hegemônicos depositados nas esquinas do mercado editorial; sua presença insubmissa sinaliza a existência de outras textualidades, demarca o direito da autoria negra e/ou das identidades e sexualidades dissidentes à publicação literária, sua comercialização, leitura e crítica.

Considerações finais

Os tabuleiros das ganhadeiras literárias são tecnologias editoriais negras que remontam a ações anteriores articuladas com o interesse de modificar o mercado literário. Desde Paula Brito, o primeiro editor brasileiro, tipógrafo negro que publicou o escritor Machado de Assis e fortaleceu o livro como instrumento de difusão da intelectualidade brasileira. Assim como a iniciativa dos Cadernos Negros, que como ação coletiva, promove a publicação literária de autoria negra há quase quarenta e cinco anos. Não podemos ignorar também a importância da editora Maria Mazarello, editora da Mazza Edições, que foi a primeira editora especializada na publicação de autores negros. Bem como a cronista Cidinha da Silva, que tem fomentado a importância das editoras independentes ao publicar em uma variedade delas e ao promover o curso *Vozes Independentes do Mercado Editorial* como um facilitador para quem se interessa pela profissionalização do ofício de escritor(a).

O protagonismo da pessoa negra no mercado livreiro foi e é possível porque o mercado editorial pertence a Exu. Assim, o orixá responsável pela movimentação do axé, da criação, da palavra e dos negócios configura-se como uma chave de dissolução de um mercado que tem se fortalecido a partir da publicação de um perfil exclusivo. A ação das ganhadeiras literárias no mercado editorial demonstra as características do mercado-*ojá*, pois suas iniciativas não estão interessadas somente no resultado econômico como o mercado capitalista, mas sim nas trocas com os outras/os escritoras/es que publicam. Desse modo, compartilham as técnicas que utilizam para a feitura dos livros, disponibilizam a obra para download gratuito, utilizam técnicas de baixo custo, realizam oficinas de escrita criativa etc. Essas ações ratificam o desejo nomeado por Tatiana Nascimento de *democratizar a palavra*.

Podemos notar este desejo quando investigamos as obras que foram publicadas pela Andarilha Edições e pela Padê Editorial. Em ambos os tabuleiros, avistamos obras e autoras/es que, a partir das tecnologias editoriais geridas pelas escritoras-editoras, encontraram espaço para a publicação. São perfis que compartilham traços identitários com suas idealizadoras, partem do mesmo território, de sexualidades e identidades de gênero dissidentes; no entanto, produzem outros discursos com outras singularidades e atravessamentos.

Assim sendo, o estudo das tecnologias editoriais das ganhadeiras literárias distinguiu em suas ações um repertório herdado. Para as negras de ganho, mercadejar significava uma possibilidade de liberdade; para as ganhadeiras literárias, escrever, editar e comercializar suas obras e as de outras/os revela o desejo em democratizar o acesso à publicação literária.

A partir da Andarilha Edições e da Padê Editorial, as escritoras-editoras fomentam o mercado editorial, fortalecendo suas trajetórias pessoais como escritoras, ao mesmo tempo que, ao publicarem autoras/es que partem das margens, exercem um papel fulcral na promoção de novas/os autoras/es. Dessa forma, as tecnologias editoriais negras são ferramentas que visam promover a modificação do cenário da literatura brasileira com o investimento em novos discursos e a diversificação do perfil do escritor(a) literário.

Referências

Antonio, Carlindo Fausto. *Cadernos Negros: esboço de análise*. Orientadora: Maria Betânia Amoroso. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 2005.

- Flor do Nascimento, Wanderson. *Olojá: Entre encontros - Excu, o senhor do mercado*. Das Questões, [S. l.], v. 4, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/16208>. Acesso em: 25 fev. 2024.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- Mazarello, Maria. *Minha história: Maria Mazarello*. Canal Biblioteca Mário de Andrade. YouTube. 25 de março de 2021. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=DDZ17yk_OBg >
- Messias Santos, Matheus. “a nossa escrita é um reflexo, é um recorte, é um pedaço”: uma conversa com tatiana nascimento. *Abatirá - Revista de Ciências Humanas e Linguagens*, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 135–147, 2023. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/abatira/article/view/15756>. Acesso em 25 de fevereiro de 2024.
- Oliveira, L. H. S. de. *Os quilombos editoriais como iniciativas independentes*. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 155-170, 2018.
- Ribeiro, Ana E. *Subnarradas: mulheres que editam*. Copenhague; Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.
- Silva, Cidinha da. *Tecnologias ancestrais de produção de infinitos*. Goiânia: Martelo Casa Editorial. 2022.
- _____. *Entrevista com Cidinha da Silva por Jéssica Moreira*. O Casulo. Edição 13. *Jornal de poesia contemporânea*. Apoio do ProAC - Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo. Disponível em: < https://issuu.com/edorapatua/docs/9-1-23_casulo-13_reduzido >.
- Silva, M. F. L. *Paula Brito: precursor da imprensa negra e do conto brasileiro*. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/29-critica-de-autores-feminios/373-paula-brito-precursor-da-imprensa-negra-e-do-conto-brasileiro-critica> > Última Atualização: 24 Agosto 2021. Acesso em 25 de fevereiro de 2024.
- Werneck, J. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 07–17, 2010. Disponível em: < <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/303> >. Acesso em: 24 maio. 2024.

Recebido em: 31/3/2024

Aprovado em: 29/5/2024

MÍMICOS E SUAS MÍMICAS EM MACHADO, DE SILVIANO SANTIAGO

MIMICS AND THEIR MIMICRY IN MACHADO, BY SILVIANO SANTIAGO

MÍMICOS Y SUS MÍMICAS EN MACHADO, DE SILVIANO SANTIAGO

Augustto Correa Cipriani¹

Resumo: Em *Machado*, de Silviano Santiago, chama a atenção a mudança operada em um dos mais conhecidos epítetos de Machado de Assis: sai de cena o bruxo e toma seu lugar o “mímico do Cosme Velho”. Tal operação não só se repete diversas vezes no curso do livro como também motiva uma nova leitura de Santiago sobre a vida e a obra de Machado, que se inscreve em seu livro publicado em 2016. Voltado aos últimos anos de vida de Machado de Assis, o livro de Santiago é uma longa jornada pelas vidas de seus personagens principais e pelos diversos gêneros textuais que o compõem: a extensa pesquisa biográfica e histórica de Silviano Santiago se alia à sua leitura de Machado de Assis, além dos momentos de narrativa que beira o romanesco. Neste estudo, procuro mapear os modos com que a noção de mímica permeia *Machado* e propõe novas abordagens ao grande mestre das letras nacionais. A mímica, por fim, apresenta-se como mote da leitura de Santiago sobre Machado, perpassando as relações históricas e fictícias apresentadas no romance e o lugar de ambos os escritores com seus modelos literários e culturais.

Palavras-chave: Machado de Assis. Mímica. Silviano Santiago.

Abstract: In Silviano Santiago's *Machado*, one is struck by the transformation of one of the most well-known epithets for Machado de Assis: the sorcerer steps offstage, replaced by the "mimic from Cosme Velho." This operation not only repeats several times throughout the course of the book but also inspires a new interpretation by Santiago of Machado's life and work, as outlined in his 2016 publication. Focused on the final years of Machado de Assis's life, Santiago's book embarks on a lengthy journey through the lives of its main characters and the various textual genres that compose it: Silviano Santiago's extensive biographical and historical research aligns with his reading of Machado de Assis, interspersed with moments of narrative bordering on the novelistic. In this study, I aim to map the ways in which the notion of mimicry pervades *Machado* and offers new approaches to the great master of Brazilian literature. Mimicry, finally, emerges as the focal point of Santiago's reading of Machado, permeating the historical and fictional relationships presented in the novel, as well as the position of both writers with their literary and cultural models.

Keywords: Machado de Assis. Mimicry. Silviano Santiago.

¹ Augustto Correa Cipriani é doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Email: augusttocipriani@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8876-2904>.

Resumen: En *Machado* de Silviano Santiago, llama la atención el cambio operado en uno de los epítetos más conocidos de Machado de Assis: el mago sale de escena y es reemplazado por el "mímico del Cosme Velho". Esta operación no solo se repite varias veces a lo largo del libro, sino que también inspira una nueva interpretación de Santiago sobre la vida y obra de Machado, plasmada en su libro publicado en 2016. Centrado en los últimos años de la vida de Machado de Assis, el libro de Santiago es un largo viaje a través de las vidas de sus personajes principales y los diversos géneros textuales que lo componen: la extensa investigación biográfica e histórica de Silviano Santiago se une a su lectura de Machado de Assis, además de los momentos narrativos que rozan lo novelístico. En este estudio, busco mapear las formas en que la noción de mímica impregna a *Machado* y ofrece nuevos enfoques hacia el gran maestro de las letras nacionales. La mímica, finalmente, se presenta como el tema central de la interpretación de Santiago sobre Machado, atravesando las relaciones históricas y ficticias presentadas en la novela y el lugar de ambos escritores con sus modelos literarios y culturales.

Palabras clave: Machado de Assis. Mímica. Silviano Santiago.

O mímico: Buster Keaton e Carlitos

A imagem do mímico em *Machado: romance*, livro publicado por Silviano Santiago em 2016, é marcada logo de início pela menção ao famoso ator estadunidense Buster Keaton, conhecido por suas pantomimas no cinema nas primeiras décadas do século XX. No capítulo "29 de Setembro", a introdução do papel da mímica na escrita e na vivência de Machado de Assis, por exemplo, é precedida por uma fotografia de Buster Keaton representando Vênus de Milo. A imagem da mímica é associada, nesse momento, ao que Santiago chama de "lento desaparecimento" de Machado, que se esconderia sob diferentes camadas de maquiagem, revelando para seus leitores uma imagem de si já transformada:

O lento desaparecimento de Machado de Assis lembra o ator que, tendo mudado de roupa no camarim, senta-se diante do espelho e vai desaparecendo por detrás da maquiagem branca à medida que vai aplicando camadas e mais camadas de creme na face. Machado de Assis é o mímico, o verdadeiro, legítimo e anônimo protagonista deste romance. (SANTIAGO, 2016, p. 66)

Como apontado no final do parágrafo acima, o olhar de Silviano Santiago sobre Machado de Assis procura transpor a sedimentação de maquiagens sobre o rosto do grande romancista brasileiro – seja essa maquiagem erigida pelo próprio autor ou por sua crítica através dos anos – e exhibir uma face ainda anônima: o Machado epilético, viúvo, cuja biografia é apreendida através de personagens menores na historiografia nacional como Mário de Alencar e Miguel Couto.

O papel da mímica e, mais especificamente do mímico, é central para a construção da imagem de Machado no romance de Santiago. Roland Barthes, em *Mitologias*, ao tratar de Carlitos em *Tempos Modernos*, apresenta os efeitos da mímica no público do cinema. Segundo Barthes, o célebre personagem de Charles Chaplin – um dos mais reconhecidos mímicos do cinema, ao lado de Keaton –, ao representar

um operário ainda distante da tomada de posição política, consegue atingir o espectador de modo mais efetivo do que a arte tipicamente panfletária: “Ora, Carlitos, em conformidade com a idéia de Brecht, ostenta a sua cegueira ao público de tal modo que este vê simultaneamente o cego e o seu espetáculo; ver alguém não vendo é a melhor maneira de ver intensamente o que ele não vê” (BARTHES, 2001, p. 32). Para o autor, portanto, a mímica satírica de Chaplin, apresentando a alienação do trabalhador de modo ostensivo, é capaz de transformar o papel do espectador, distanciando-o de sua própria situação, podendo levá-lo ao reconhecimento da exploração por ele sofrida.

De modo semelhante a Barthes, para Santiago o mímico é aquele que clama pela postura ativa de seu leitor: “no palco, o mímico performa ações incompletas. Na plateia, o espectador completa-as. É o único modo de compreendê-las e de lhes emprestar significado.” (SANTIAGO, 2016, p. 245). A mímica de Machado de Assis consiste exatamente em deixar lacunas a serem preenchidas pelo receptor, como na sua apropriação de Erasmo de Rotterdam, ao apontar o lugar da adulação na sociedade: “À maneira do mímico no palco, o romancista Machado de Assis expressa boa parte das palavras de Erasmo com competência, mas salta, como é de hábito dos mímicos, as conclusivas, deixando-as para o leitor catá-las.” (SANTIAGO, 2016, p.400).

A mímica de *Machado*, portanto, pode ser definida como um jogo com seu leitor, que preenche os espaços vazios da pantomima machadiana. Uma dúvida resta, no entanto: por que Santiago se vale repetidamente de Buster Keaton como modelo de mímico para Machado? Trata-se de uma questão escorregadia, que acredito poder ser abordada através de dois apontamentos da estética do mímico estadunidense que ressoam na escrita de Machado de Assis. Primeiramente pela melancolia presente nas atuações de Keaton, já que o olhar triste que o mímico mantém, mesmo durante seus malabarismos mais ousados, pode ser aproximado à constante produção de Machado de Assis em seus últimos anos de vida, já solitário e doente; e, de modo semelhante, a pantomima de Keaton é marcada pelo risco, pela ausência de dublês e de segundos *takes*, em que o corpo do artista desafia seus próprios limites – sendo o horizonte da morte um denominador comum a Keaton e ao Machado, personagem de Santiago. Desse modo, o narrador Silviano, como um mímico, simplesmente apresenta tal aproximação, restando ao leitor terminar seus gestos incompletos.

Mário e Silviano mímicos de Machado

Ao lado daquela de Machado de Assis acima destacada, a relação de mímica mais trabalhada no romance é a de seu “filho espiritual” Mário de Alencar. Toda sua carreira literária e a polêmica indicação para a Academia Brasileira de Letras são marcadas por sua íntima relação com Machado de Assis – o que suscitou boatos de que se trataria de uma relação biológica de pai e filho, uma história de “quinta categoria” segundo Santiago (POMPERMAIER, 2016) que mal chega a ser mencionada em seu livro. O que interessa na narrativa de Silviano Santiago é o modo como se dá a relação afetiva entre Machado e Mário, sendo o jovem escritor possivelmente a companhia mais reconfortante ao mímico do Cosme Velho após a morte de sua esposa, Carolina. No outro lado da relação, no romance de Santiago, Mário se espelha em Machado de tal modo que chega até mesmo a imitar os sintomas da epilepsia de seu mestre. Nesse sentido, é curiosa a passagem em que Mário é submetido à anamnese do dr. Miguel Couto, médico

de Machado, que o indica a seu pupilo. Quando Miguel Couto começa a desconfiar de que Mário de Alencar podia estar apenas reproduzindo o comportamento de Machado, o médico questiona a seu paciente o que ele achava da imitação. A vaga pergunta provoca uma resposta ríspida e imediata de Mário:

De chofre o dr. Miguel pergunta ao paciente o que ele pensa da imitação. [...] Mário não entende o porquê da pergunta sobre *imitação*. Alvoroga-se. Irrita-se. Raivoso, decide embrutecer o diálogo com o médico. Tem um mestre confessado, não há dúvida, mas daí a dizer que só se candidatou à Academia para imitá-lo vão léguas. (SANTIAGO, 2016, p.140-141, grifos do autor)

O questionamento, que claramente não versava sobre o mundo literário, deixa Mário inquieto e revela para o médico, pela reação de seu paciente, aquilo que ele já pressentia: Mário apenas imita a epilepsia de Machado, como o “comportamento do ator no palco” (SANTIAGO, 2016, p.141). Nesse sentido, Silviano Santiago apresenta sua leitura da polêmica proximidade entre Machado de Assis e o filho de José de Alencar, rejeitando a hipótese de uma filiação biológica e apontando para uma relação de mestre-aprendiz em que Mário se configuraria como um mímico capenga de Machado, seu modelo inalcançável.

Nesse sentido, aliás, a mímica de Mário parece se expandir em *Machado* de tal modo que contamina até mesmo Silviano Santiago, um ser de papel de caráter indecído, que oscila entre as instâncias de autor, narrador e personagem no decorrer do livro. Tome-se como exemplo um longo parágrafo do capítulo “A Roda da Fortuna, a Roda dos Enjeitados”. Trata-se um corpo estranho incrustado em meio aos questionamentos de Mário de Alencar sobre a carta de seu pai a Machado, resultado de seu encontro com o jovem poeta Castro Alves em 1868:

De que pacto com o Tinhoso Machado se vale para poupar corpo e alma e continuar fomentando a energia indispensável para continuar desbravando gente diversa, mundo moderno e novo século? [...] De que forma Machado consegue transformar no metal valioso e sublime da escrita romanesca a ganga bruta extraída da rotina de leitura de autores variados e dos jornais do dia? Que pepita de ouro de vinte e quatro quilates é produzida na fibra da carne e nos nervos do espírito e neles se oculta? [...] (SANTIAGO, 2016, p. 167)

Nesse trecho, através de dezenas de questionamentos, divaga-se demoradamente sobre a qualidade literária de Machado de Assis mesmo após a velhice, a epilepsia, a viuvez, a mudança voraz dos tempos etc. Além de travar um paralelo entre a amizade Mário-Machado e a descrição do jovem poeta baiano por José de Alencar – o romancista escreve na carta “[a] sobriedade vem com os anos; é virtude do talento viril. Entrando na vida, o homem aprende a poupar sua alma” (SANTIAGO, 2016, p. 168), reflexão que petrifica Mário –, a série de indagações sobre a escrita de Machado lança luz sobre a própria concepção do livro de Santiago. O mímico do Cosme Velho é o modelo inconcebível também para Silviano, seja enquanto o narrador que tenta “domesticar, neste ano de 2015, a linguagem da viuvez e da velhice de Machado de Assis” (SANTIAGO, 2016, p. 15), seja na absorção corporal de Silviano, que

devora as correspondências de Machado: “as cartas escritas e recebidas pelo famoso escritor brasileiro do século XIX se interiorizam entranhas adentro em processo inédito de metamorfose. No novo milênio, encontram abrigo sob as asas da minha imaginação.” (SANTIAGO, 2016, p. 49). Mais adiante no livro, a mímica de Silviano Santiago se mostra evidente: “O mistério da escrita artística se revela tanto na escolha da pessoa a ser imitada quanto na decisão de representá-la como já sendo parte integrante do corpo do escritor.” (SANTIAGO, 2016, p. 155). Eneida Maria de Souza, em sua resenha de *Machado*, comenta o procedimento de escrita de Silviano Santiago de imitação e mescla de entidades narrativas:

A transfiguração autoral – a admiração por Machado e a resolução de escrever sobre ele – condensa as figuras do narrador e da personagem e obedece, a princípio, ao critério temporal, pelo fato de o dia e mês da morte do escritor – 29 de setembro – coincidir com o nascimento de Silviano. A transfiguração reforça a ideia de sobrevivência do escritor em outro, já que a coincidência das datas indica o destino literário registrado pelo nascimento. Compreende o gesto de viver, pela escrita, da morte do outro, que nada mais é do que o viver póstumo da literatura. Destino literário que se instala entre morte e vida, entre o teor virtual das duas instâncias, à medida que no espaço literário fatos se transformam em metáforas. (SOUZA, 2016, p. 101-102)

O processo da transfiguração autoral, no entanto, mais que uma metamorfose da escrita de Silviano em prosa machadiana, se baseia na apropriação do romancista do Cosme Velho que se entremeia na escrita do autor mineiro, como exposto na memorável imagem do açougueiro:

Sirvo de contrapeso ao filé-mignon Machado de Assis. As cartas agem como age o açougueiro quando economiza na balança a carne cara e de primeira. Substitui um bom pedaço dela por carne de segunda, cheia de nervos. Lucra ele com o contrapeso; lucro eu sendo o contrapeso de Machado de Assis; lucrará algo o freguês? (SANTIAGO, 2016, p. 51)

Tal imagem, mais que uma mistura entre as duas escritas, indica uma postura ambígua de aproximação e afastamento em que o mímico Silviano, através de sua representação da vida de Machado, se inscreve e deixa ver, esporadicamente, suas inquietações sobre a velhice através do relato dos últimos anos do mímico do Cosme Velho.

Além de apontar para uma instância de mímica ainda mais estruturante no livro, a composição do mímico Mário de Alencar complexifica a dicotomia original-cópia, representado-representante adicionando ao esquema um terceiro personagem. Nesse sentido, José de Alencar se torna um elemento disruptivo que não deixa de se fazer presente na relação Machado-Mário. A esse respeito, Eneida Maria de Souza comenta:

Entre Machado e Mário de Alencar, por exemplo, insere-se a figura de José de Alencar, pai biológico do amigo e escritor renomado, escolhido por Machado como seu patrono ao assumir a cadeira na Academia Brasileira de Letras. Seu papel mediador configura-se pelo estabelecimento da metáfora familiar de modo indireto. Por intermédio da carta

endereçada a Machado por Alencar, em 1868, Mário – seu filho espiritual – irá solicitar-lhe o envio da cópia, a lápis, do pai biológico. A consolidação do triângulo literário se filia ao familiar, no qual se legitima a continuidade literária do filho pelo pai legítimo e o espiritual. Condensam-se, em palimpsesto, a escrita original e a cópia, a favor da continuidade das gerações literárias e da conquista, mesmo que tumultuada, da posse de Mário de Alencar na Academia (SOUZA, 2016, p. 105)

O então modelo Machado torna-se mediador da relação familiar entre José e Mário ao transcrever em sua letra a carta do pai biológico de seu discípulo. De maneira semelhante, a convivência com Mário faz com que Machado ressignifique sua memória de José de Alencar, que

aparece entre os dois para constituir um triângulo fantasmagórico. [...] No momento em que cada uma das três figuras reganha a respectiva autonomia, Machado de Assis não pode deixar de considerar, tem de obrigatoriamente considerar o ponto de vista do *déjà-vu* a novidade e a graça intelectual do recente entrosamento fraterno com Mário. (SANTIAGO, 2016, p. 341).

Outro exemplo em que a estrutura Machado-Mário é desestabilizada se dá por meio de Magalhães de Azeredo, o terceiro “M. de A.”, personagem secundário no livro, cujas aparições, porém, são bastante significativas na história: seja enquanto aquele que, diz-se, conseguiu curar-se da epilepsia na Itália ou como o responsável por trazer o falso ramo de Tasso, que Nabuco entrega a Machado.

Antes de me ater, entretanto, nas implicações da mímica de Silviano Santiago, faço um pequeno desvio para apresentar a face cultural da mímica de Machado de Assis em *Machado*, entendendo-a a partir das proposições de Santiago em seus trabalhos teóricos e críticos.

Um outro lado da mímica: “mímico africano maquiado de branco”

Se, como demonstrado, a mímica se apresenta como uma metáfora central de *Machado*, motivando tanto as relações entre os personagens principais como a própria escrita de Santiago, por outro lado, ao apresentar Machado de Assis como mímico, faz-se necessária uma abordagem cultural do lugar do romancista de *Dom Casmurro* tanto no cenário intelectual nacional quanto sua relação com as literaturas europeias.

No capítulo “Manassés e Efraim”, a relação entre Machado de Assis e Joaquim Nabuco é apresentada através dos personagens bíblicos mencionados no título. Quando publica o conto “A chinela turca” na revista *Época*, de Nabuco, Machado de Assis escolhe o pseudônimo de Manassés, filho primogênito de José que é preterido pelo avô Jacó em relação a seu irmão Efraim, marcado de berço pela fecundidade. Para Santiago, ao nomear-se Manassés, Machado implica o posto vago do irmão privilegiado, que seria ocupado por Nabuco, seu Efraim. Santiago então elenca os privilégios do político em detrimento das reveladoras reticências que caracterizam Machado: “Efraim à frente de Manassés. Nabuco à frente de... Um branco à frente de... Um procriador à frente de... Um homem sadio à frente de... – e assim *ad infinitum*” (SANTIAGO, 2016, p. 361). Seria possível elencar ainda o privilégio de

Nabuco, homem que viajou o mundo, com relação a Machado, que nunca esteve muito distante do Morro do Livramento – de sua origem periférica.

Essa contraposição revela o lugar marginal de Machado de Assis, que mesmo no cenário intelectual brasileiro da época se destaca pelo distanciamento abissal com relação ao modelo da arte europeia, com o qual ele mantinha contato através dos volumes de sua biblioteca. A imagem do mímico Machado, tendo isso em vista, se aproxima da mímica colonial que Homi K. Bhabha assinala a partir da noção do “imitador educado”, presente nos discursos humanistas sobre a colonização indiana. Trata-se de uma relação em que o modelo é sempre adiado: “Ele é o resultado de uma mimese colonial defeituosa, na qual ser anglicizado é *enfaticamente* não ser inglês.” (BHABHA, 1998, p.132, grifos do autor). O fato de ser enfaticamente não-europeu, para Bhabha, coloca o mímico colonial em uma posição em que se torna possível transformar o modelo original, como apontam as imagens arroladas em seu texto para definir a mímica: “ironia”, “ambivalência”, “deslizamento”, “excesso”, “diferença”, “recusa”, “apropriação” e “ameaça” (BHABHA, 1998, p.130).

Semelhante abordagem aparece também nos ensaios críticos de Silviano Santiago. A questão da mímica é central em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, por exemplo. Ao abordar a relação do escritor periférico com a literatura dita universal, Santiago apresenta como as culturas latino-americanas são transformadas em cópias de um modelo europeu pelo processo de colonização, que oblitera as origens culturais complexas das Américas (SANTIAGO, 2000, p. 14). Já em “Eça autor de Madame Bovary”, Santiago discorre, a partir das apropriações do escritor português às obras de Flaubert, o modo como esses textos segundos ressignificam seu original:

Tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vem tanto de uma *originalidade do modelo*, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da *transgressão* que se cria a partir de um novo uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. Assim, a obra de arte se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o *original* nas suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante a sua visão segunda e meditada da temática apresentada em primeira mão na metrópole. (SANTIAGO, 2000, p. 56, grifos do autor)

Simulacro e simulação

A partir de tal panorama cultural, pode-se afirmar que o poder da mímica está em seu apartar-se do modelo, cabendo a cada mímico a escolha de sua técnica de distanciamento. Nesse sentido, é notável a descrição do processo criativo de Machado por Silviano, entendendo sua mímica através de uma metáfora de segunda mão:

Pela crença no valor da representação da representação da representação, Machado romancista se transforma, quando se lhe abre o palco da literatura brasileira, em Buster Keaton. [...] Machado escreve o oceano Atlântico sem mostrá-lo em água e sal. A linguagem literária renuncia a enunciar a própria coisa porque a expressa irrevogavelmente pela metáfora. [...] (SANTIAGO, 2016, p. 355)

Para Silviano Santiago, a escrita de Machado se realiza enquanto simulacro, uma cópia infiel que se afasta duplamente do original, abordagem que parte da preferência do autor pelos temas e personagens “haurido[s] da leitura dos clássicos da literatura universal” (SANTIAGO, 2016, p. 354). Nunca tendo saído do Brasil, Machado, como um típico mímico colonial, apreende toda cultura através dos livros, posição que o afasta, no mínimo geograficamente, do modelo da alta literatura europeia. A leitura de Silviano Santiago aponta, ainda, para certa generalização da mímica de Machado enquanto procedimento tipicamente literário, remetendo obliquamente à condenação de Platão à poesia enquanto simulacro, ao seu afastamento duplo do modelo.

Para melhor compreender tal afastamento, trago à tona uma última imagem de mímico, que, ao expor o procedimento ali observado, auxilia na sua compreensão em *Machado*. Para Hal Foster, em “Mímico dada”, para compreender a pantomima de Hugo Ball em suas performances de poemas sonoros, é necessário levar em consideração a clivagem operada entre aquilo que é representado – “a armadura do corpo militar, a fragmentação do trabalhador industrial, a mercantilização do sujeito capitalista” (FOSTER, 2012, p. 98) – e a representação mimética, que se dá através da hipérbole:

Para outras criaturas, a adaptação mimética é uma técnica biológica de sobrevivência por meio da camuflagem em um ambiente hostil. Com os humanos, no entanto, pode ser levada a um extremo perigoso, de fato, ao ponto de uma “detumescência” patológica do sujeito, uma “devoração” esquizofrênica pelo espaço [...]. Esse é o risco de uma identificação excessiva com as condições corrompidas de uma ordem simbólica. Contudo, se for mantida como uma estratégia dialética [da hipérbole], essa mímica também pode mostrar que tal ordem é falha ou, ao menos, insegura. (FOSTER, 2012, p. 98-99)

A necessidade de uma “estratégia dialética” de distanciamento pode ser observada também na leitura anteriormente apresentada do personagem Carlitos para Roland Barthes. Não à toa, Barthes compara o mímico de Chaplin à técnica de Bertolt Brecht, em seu “método de distanciamento do ‘papel’ representado” (BARTHES, 2001, p. 47). O personagem brechtiano não permite ao espectador se identificar totalmente com o drama representado, rompendo abruptamente e levando a audiência à reflexão. O mímico, de modo semelhante, dialeticamente se aproxima de seu modelo – e nesse sentido é curioso notar a “detumescência” patológica do sujeito, uma “devoração” esquizofrênica”, horizonte sempre à espreita do mímico que Mário de Alencar chega a tocar em *Machado* –, mas ao mesmo tempo marca seu lugar outro, enquanto mímico: seja através da hipérbole como Hugo Ball ou pelo simulacro como o Machado de Silviano.

Santiago pinça de tal maneira a biografia de Machado, que as falsas cópias se tornam elementos centrais da narrativa ali delineada. Os exemplos são vários, muito dos quais já comentados neste estudo: a carta de José de Alencar transcrita por Machado; o ramo de Tasso concedido a Machado, que Magalhães de Azeredo traz para substituir o ramo original, que Nabuco se presenteia às vésperas da abolição; as reproduções que Machado conserva em sua biblioteca, tanto da *Transfiguração* de Rafael, quanto de *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, dentre outros.

Assinalar que o modelo de Machado de Assis é a literatura europeia, apesar de ser uma leitura adequada, não abarca totalmente a mímica presente no livro de Silviano Santiago. As menções à mímica no livro, aliás, quase sempre se esquivam de apontar a uma fonte para a pantomima de Machado, sendo a exceção mais notável aquela escolhida para nomear a seção anterior: “mímico africano maquiado de branco” (SANTIAGO, 2016, p.390). Mesmo nesse exemplo evocativo à obra de Franz Fanon, em que se deixa ver a questão racial de Machado, é possível vislumbrar certa ambiguidade, dado que a pintura facial característica dos mímicos é a base branca sobre o rosto. A mímica de Machado, em última instância, parece não ter um modelo fixo, assinalado. Assim, pode-se compreender a mímica de Machado como procedimento semelhante à simulação, como Reinaldo Ladagga (2007, p. 50) retira de Severo Sarduy, tendo em vista a figura da travesti como metáfora dos mecanismos da arte moderna. Apesar de datada em termos de estudo de gênero – aliás, tal reflexão seria mais acertadamente pensada hoje a partir da imagem de *drag* –, a proposta de Sarduy ilumina o mímico Machado:

el travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte. (SARDUY, 1982, p.13)

A análise de Sarduy, aliás, por sua menção à impostura e à oscilação entre o riso e a morte, remete à escrita do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Compreender a mímica enquanto simulação indica não só o debruçamento crítico sobre seu modelo, como assinalam as definições de Bhabha e dos ensaios de Santiago, mas a superação do esquema modelo-cópia: a *drag queen* simula de tal maneira o feminino que o ultrapassa, fazendo-se um novo elemento, como uma hipérbole de seu modelo – seria possível dizer, atualizando a análise de Sarduy.

As ações incompletas do mímico Silviano Santiago, por fim, apontam para uma série de questionamentos que se avolumam em *Machado*. Compreender a mímica como simulacro e simulação permite uma leitura que se propõe como uma resposta possível às provocações instigadas pela pantomima de Santiago. De modo semelhante, também são saídas viáveis a leitura pelo viés cultural ou a exposição do personagem anônimo por detrás de sua maquiagem – assim como outros olhares que não são abarcados neste estudo. O panorama aqui apresentado, longe de esgotar as abordagens possíveis, evidencia um mímico em constante deslizamento em *Machado*, que perderia sua força expressiva se relegado a uma leitura falsamente conclusiva.

Referências

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad.: Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

- FOSTER, Hal. Mímico dadá. Trad.: Larissa Costa da Mata. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 12, n. 17, p. 96-107, 2012.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- POMPERMAIER, Paulo Henrique. A comédia das letras de Silviano Santiago. *Revista Cult*. São Paulo, 22 dez. 2016. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/a-comedia-das-letras-de-silviano-santiago/>>. Acesso em: 05 jun. 2023.
- SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Madame Bovary. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 47-65.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-16.
- SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.
- SOUZA, Eneida Maria de. Resenha de: SANTIAGO, Silviano. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. *Brasil Brazil*, v. 59, n. 54, p. 101-106, 2016.

Recebido em: 3/1/2024

Aprovado em: 11/6/2024

O ELEMENTO SATÍRICO E A METAMORFOSE EM A PEDIATRA, DE ANDREA DEL FUEGO¹

THE SATIRICAL ELEMENT AND METAMORPHOSIS IN A PEDIATRA, BY ANDREA DEL FUEGO

EL ELEMENTO SATÍRICO Y LA METAMORFOSIS EN A PEDIATRA, DE ANDREA DEL FUEGO

Vinícius Marangon²
Tiago de Oliveira Collect da Silva³

Resumo: Este trabalho apresenta uma leitura do romance *A Pediatra* (2021), de Andrea Del Fuego, cujo objetivo principal é discutir a presença de elementos satíricos na obra e o papel configurador que a metamorfose da narradora-protagonista exerce para a totalidade narrativa. Os estudos de Hodgart (1969), sobre os temas da sátira, e de Rocha (2006), sobre manifestações satíricas na literatura brasileira, serviram de fundamentação teórica. A leitura realizada permitiu identificar que a visão singular com que Cecília, a narradora-protagonista, apresenta as situações e personagens da trama confere, à narrativa, um caráter satírico advindo da contraposição a valores morais e sociais valorizados pelo senso comum. Além disso, a metamorfose, conforme entendida por Bakhtin (1990), orienta a trajetória da narradora-protagonista, que se transforma diante do conflito entre seus valores pragmáticos e avessos à maternidade e o desejo de tornar-se mãe de um dos seus pacientes.

Palavras-chave: Andrea Del Fuego. Sátira. Metamorfose.

Abstract: This work presents an analysis of the novel *A Pediatra* (2021) by Andrea Del Fuego, with the intention of discussing the presence of satirical elements and the significant role that the protagonist narrator's metamorphosis plays in the narrative. To address the elements of satire, this study draws upon Hodgart's work (1969) on the themes of satire and Rocha's research (2006) on satire in Brazilian literature as foundational texts. The analysis reveals that the unique perspective of Cecília, the protagonist narrator, through which she views the situations and characters, imbues the narrative with a satirical tone that emerges from her challenge to conventional moral and social values. Moreover, the concept of metamorphosis, as interpreted by Bakhtin (1990), charts the course of the protagonist narrator, who undergoes a transformation when confronted with the conflict between her pragmatic values, which are opposed to motherhood, and her aspiration to become the mother of one of her patients.

Keywords: Andrea Del Fuego. Satire. Metamorphosis.

Resumen: Este trabajo presenta una lectura de la novela *A Pediatra* (2021), de Andrea Del Fuego, cuyo principal objetivo es discutir la presencia de elementos satíricos en la obra y el papel configurador que la metamorfosis de la narradora-protagonista ejerce para la totalidad narrativa. Para abordar los elementos de la sátira sirvieron de base el estudio de Hodgart (1969) sobre los temas de la sátira y el estudio de Rocha (2006) sobre la sátira en la literatura brasileña. La lectura

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Mestre em Letras (UFSM). Doutorando em Letras (UFSM), com bolsa CAPES-DS. E-mail: vinicius.marangon@acad.ufsm.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8483-2132>.

³ Licenciado em Letras – Português (UFSM). Mestrando em Letras (UFSM), com bolsa CAPES-DS. E-mail: tiago.collect@acad.ufsm.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8883-5394>.

realizada permitiu identificar que la singular visión con la que Cecília, la protagonista-narradora, presenta las situaciones y personajes de la trama le da a la narración un carácter satírico surgido de la oposición a valores morales y sociales valorados por el sentido común. Además, la metamorfosis, tal como la entiende Bakhtin (1990), guía la trayectoria de la narradora-protagonista, que se transforma ante el conflicto entre sus valores pragmáticos, contrarios a la maternidad, y el deseo de convertirse en madre de uno de sus pacientes.

Palabras-clave: Andrea Del Fuego. Sátira. Metamorfosis.

A escritora paulista Andrea Del Fuego cresceu em São Bernardo do Campo e formou-se leitora na escola pública. Filha de pais não leitores, relata ter sido uma carta, escrita com o propósito de pedir que a mãe comparecesse às reuniões escolares, o ponto de virada a partir do qual a escrita se tornou hábito. Começou escrevendo contos eróticos que, segundo ela, ‘não cumpriam com a função de excitar o leitor’. Em 2011, publicou *Os Malaquias*, seu primeiro romance, fruto de sete anos de escrita. Segundo a autora, o enredo da obra é inspirado na morte dos seus bisavôs, vitimados por um raio, assim como ocorre no episódio de abertura do romance. O livro enquadrar-se, como constata a própria autora, na categoria do realismo mágico, e sua prosa é poética. A prosa mais pragmática do segundo romance de Del Fuego, *As Miniaturas* (2013), apesar de também apresentar elementos típicos do realismo mágico, o faz de modo muito mais sutil (Labletras – UERJ, 2022).

Em *A Pediatra* (2021), seu romance mais recente, o realismo deixa de ser mágico, e a prosa ganha a objetividade clínica na voz da pediatra Cecília, a narradora-protagonista do romance, que fala em primeira pessoa e, com sua visão periférica dos acontecimentos, tece constatações, hipóteses e julgamentos acerca de situações e personagens. A personagem, algo contraditória, apresenta-se como uma médica por conveniência que, apesar de sua especialidade, não gosta de crianças e evita acompanhar pacientes portadores de doenças crônicas. Rompendo com os estereótipos romantizados da médica que escolheu a profissão por amor e da pediatra com traços maternos, o tom de Cecília é pragmático e embebido no positivismo da clínica médica. Enquanto narra acontecimentos cotidianos, a pediatra tece observações que permitem ao leitor entrever suas concepções de prática médica e suas percepções acerca daqueles que povoam sua vida profissional, doméstica e afetiva.

Durante entrevista concedida para o canal do Labletras (UERJ), em resposta ao comentário de uma espectadora que caracterizava a personagem de Cecília como pragmática, Andrea assente: “super pragmática, essa é a ideia” (Labletras – UERJ, 2022). A autora se declara “hipocondríaca”, razão pela qual, segundo ela, o campo semântico da medicina já era um lugar visitado com frequência em sua vida pessoal. A escolha pela especialidade médica da personagem deve-se ao fato de que “a pediatra é essa figura que cuida da criança, mas que, pra cuidar da criança, ela precisa

atender os pais, ou seja, majoritariamente as mães. Então, essa médica que tem esse contato com a família” (Labletras – UERJ, 2022).

Os 55 capítulos de *A Pediatra* compreendem um tempo cronológico de dois anos que vão do parto de Bruninho, o menino que despertaria em Cecília contraditórios e obsessivos instintos maternos, até o possível sequestro da criança pela protagonista. Entre esses dois episódios, a pragmática narradora-protagonista conduz apressada o andamento da trama, efeito acentuado pela narração em sumário, que “abrevia os acontecimentos num tempo menor do que o de sua suposta duração na história, imprimindo (...) rapidez à narrativa” (Nunes, 1995, p. 34). Nesse sentido, também se observa saltos temporais, de modo que são narrados ao leitor episódios esparsos no espaço dos dois anos cronológicos que a narrativa compreende.

No início do romance, é apresentado que Cecília tem intenções de pedir o divórcio ao marido deprimido, a quem se refere com indiferença e algum desprezo. Na festa de uma amiga, Cecília conhece Celso, com quem vem a ter um caso. A esposa de Celso está grávida, e Cecília é a pediatra e neonatologista contratada para o parto. Nessa primeira parte da narrativa, conhecemos o pai de Cecília, um renomado endocrinologista; Deise, sua empregada doméstica que está grávida, e Jaime, o recém-chegado neonatologista pelo qual é substituída em partos particulares nos quais costumava atuar a convite de Maria Amélia, uma obstetra. Mais adiante na história, a abordagem de parto humanizado e a conduta médica de Jaime são alvos de diversos comentários ácidos por parte da narradora. Com o desenvolvimento da narrativa, a pediatra percorre os universos dessas personagens; por exemplo, matriculando-se anonimamente nas aulas de Yoga para gestantes ministradas por uma doula que assistia Jaime nos partos, ouvindo as confidências amorosas de Deise ou fomentando uma aproximação com o filho de Celso.

Neste momento, é importante destacar que o ponto de vista de Cecília é privilegiado e, por conseguinte, singular. Isto se dá porque, na posição de médica e filha de um renomado endocrinologista, desfruta de privilégios econômicos e sociais - dado o prestígio que a profissão recebe no contexto brasileiro. A essa posição privilegiada, Cecília acrescenta qualidades que a tornam complexa e única, uma vez que emite opiniões que vão de encontro com normas e valores sociais inseridos em um padrão consensual do que é positivo, razão pela qual pode ser lida como uma anti-heroína de tom satírico. Isto é flagrante, por exemplo, na visão que Cecília deixa transparecer acerca da prática médica: não escolheu a medicina por vocação e dá pouca importância para os aspectos humanos de sua clínica, fiando-se tão somente na sua boa formação técnica e na capacidade de executar procedimentos básicos com qualidade, razão pela qual evita, como mencionado anteriormente, tratar doenças crônicas. No plano social e afetivo, as observações de Cecília sublinham essa mesma falta de empatia, que se manifesta através do

desprezo pelo marido deprimido, pelas mães de crianças diabéticas, pela esposa de Celso, pela doula, e assim por diante.

Feita essa breve apresentação da autora e da obra, este trabalho tem por objetivo discutir alguns elementos satíricos presentes na narrativa de *A Pediatra*, o que implica em olhar para o lugar singular ocupado pela narradora-protagonista, a partir do qual nos apresenta sua visão da vida privada e do mundo, em uma trajetória que tem por elemento central a metamorfose da personagem. Para tratar dos elementos satíricos, foram mobilizados, principalmente, o trabalho de Rejane Cristina Rocha (2006) com a sátira na literatura brasileira e o estudo de Hodgart (1969), sobre os temas da sátira. Para abordar a metamorfose na trajetória da narradora-protagonista, partiu-se das contribuições de Mikhail Bakhtin (1990) em *Formas de tempo e de cronotopo no romance*. Ademais, para fins de situar o narrador do romance contemporâneo, recorreu-se ao trabalho de Walter Benjamin (1987) em *O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Com isso, pretende-se contribuir para os estudos da sátira na literatura brasileira contemporânea.

Metamorfose e sátira: algumas definições

Em *O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin (1987), ao diferenciar o romance da narrativa, atribui à consolidação da burguesia o surgimento de uma nova forma de comunicação que, baseada na informação, tornou a narrativa arcaica. Nesse contexto, o romancista narra a partir de um prisma individualista, e os acontecimentos mais próximos ao leitor passam a ser de maior interesse. Em decorrência disso, a informação presente no romance está sempre sujeita à confirmação e deve ser plausível. Há sempre uma explicação que acompanha a informação, diferentemente do que ocorria na narrativa arcaica, cuja autoridade era inquestionável. Segundo o autor:

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, mostra como a grandeza da alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria. (Benjamin, 1987, p. 201)

Em *A Pediatra*, a narrativa em primeira pessoa exemplifica essa perspectiva individualizada acerca da vida que Cecília apresenta aos poucos. Os episódios narrados são o avesso de um conselho, uma vez que vão na contramão do consenso social acerca de temáticas delicadas como

a maternidade, a apreciação de crianças, o adultério, a ética e a conduta médicas. Ao mesmo tempo, o leitor acompanha o desenrolar de uma trajetória contraditória da protagonista, cujas ações, a partir de certo momento, deixam de corresponder ao caráter com que inicialmente se apresenta.

Nesse sentido, é relevante retomar as contribuições de Mikhail Bakhtin (1990) em *Formas de tempo e de cronotopo no romance*. Ao tratar do segundo tipo de romance antigo, o romance aventureiro e de costumes, o autor toma como exemplo o enredo de *O asno de ouro*, de Apuleio, para discutir a centralidade que adquire, para a construção desse tipo de romance, a trajetória de um personagem que não permanece inalterado, mas faz um percurso de culpa, castigo, expiação e beatitude. Na sua análise, Bakhtin toma o fenômeno da metamorfose, em *O asno de ouro*, como aquele que assume um caráter privado e francamente mágico, em oposição às metamorfoses manifestas pela sucessão das idades e pela analogia com a metamorfose do reino vegetal, presentes em Hesíodo. Lúcio, o protagonista de Apuleio, transforma-se em asno, depois transforma-se em homem e atinge a purificação proporcionada pelo contato com os mistérios. Para Bakhtin, a metamorfose exerce uma função central na construção do romance aventureiro e de costumes, uma vez que cria

um tipo de representação do conjunto da vida humana em seus momentos basilares de reviravolta, *de crise*: momentos em que o *homem se torna outro*. Apresentam-se diversas, e acentuadamente diversas, imagens do mesmo homem, nele reunidas como diferentes épocas, diferentes etapas de seu caminho vital. Aqui não há formação na acepção precisa, há crise e renascimento. (Bakhtin, 1990, p. 52)

Ainda nessa perspectiva, para Bakhtin, o romance aventureiro e de costumes não se orienta por um tempo biográfico, mas sim pela centralidade conferida a momentos excepcionais da vida humana que “determinam tanto a imagem definitiva do próprio homem quando o caráter de toda a sua vida posterior” (Bakhtin, 1990, p. 53). Nesse sentido, a posição do asno é privilegiada quando se trata de observar os mistérios da vida cotidiana, pois todos se revelam por inteiro diante do animal. Desse modo, acentua-se o caráter privado da vida narrada em Apuleio, que estaria relacionado ao surgimento de uma “contradição entre a publicidade da própria forma literária e a privacidade do seu conteúdo”, que constitui o princípio do “processo de elaboração dos gêneros privados” (Bakhtin, 1990, p. 62).

A retomada dessas elaborações de Bakhtin (1990) é relevante para a leitura de *A Pediatra*, uma vez que, para o autor, nas formas posteriores do romance essa contradição se conserva na

posição específica do herói como ‘terceiro’ em relação à vida privada cotidiana, o que lhe permite espreitar e escutar atrás da porta. É essa a condição do *pícaro* e

do *aventureiro*, que interiormente não comungam na vida cotidiana, não têm nela um lugar consolidado definido e ao mesmo tempo passam por essa vida e são forçados a estudar o seu mecanismo e todas as suas molas (Bakhtin, 1990, p. 64).

Mais adiante, ao falar sobre os romances dos grandes realistas franceses, Bakhtin aponta que essa visão terceirizada da vida privada, característica do aventureiro, mantém-se em figuras como “cortesãs, prostitutas, alcoviteiras, criados, escritãs, agiotas, médicos” (Bakhtin, 1990, p. 66). Além disso, a metamorfose também está presente nas formas modernas do romance, com “a alternância dos papéis-máscaras” por essas figuras. Cabe destacar, por fim, a diferenciação que Bakhtin (1990) faz entre o mundo cotidiano representado em Apuleio como estático e sem contradições sociais, apesar de socialmente diverso.

Para esta leitura, além da presença da metamorfose na trajetória da narradora-protagonista, interessa o elemento satírico presente na narrativa de *A Pediatra*. Uma vez que não é objeto deste trabalho retomar a gênese da sátira, parte-se da diferenciação que alguns estudiosos fazem entre a sátira como gênero e a sátira como tom ou modo narrativo. A sátira como tom, ao contrário da sátira como gênero, não está ligada a questões formais ou canônicas, mas apresenta-se disseminada nas manifestações literárias dos mais diversos gêneros. Em seu trabalho dedicado ao estudo da sátira na literatura brasileira contemporânea, Rejane Cristina Rocha (2006) sintetiza o elemento essencial da sátira, apesar da dificuldade de definição que lhe é inerente:

Se a origem etimológica do termo permanece incerta; se há realizações satíricas artísticas e não artísticas, literárias e pictóricas, na ficção, na lírica e no drama; se seus alvos vão de indivíduos a nações; se o tipo de riso que provoca vai da gargalhada desbragada a um esgar cínico, há que se sublinhar que o que é permanente no discurso satírico é o ímpeto de defender a norma pela ridicularização do desvio (Rocha, 2006, p. 18).

No mesmo sentido, para Alfredo Bosi, “o lugar de onde se move a sátira é, claramente, um topos negativo: a recusa aos costumes, à linguagem e aos modos de pensar correntes” (Bosi, 1993, p. 163). Desse modo, há uma clara relação entre a sátira, a ética e a crítica, uma vez que a contradição entre o objeto do julgamento satírico e aquilo que socialmente se tem como positivo é o eixo a partir do qual o discurso satírico se constrói como um processo de estabelecimento de uma crítica de caráter ético (Rocha, 2006).

Na sua abordagem dos temas da sátira, Hodgart (1969) parte da relação entre norma e desvio. Ao abordar a mulher como objeto da sátira, define a satirização da figura feminina como “un registro cómico de todo lo que se aparta y constituye una desviación del ideal exigido por el encomio, y está basada frecuentemente sobre los tres puntos tradicionales de la docilidad, la castidad y la modestia” (Hodgart, 1969, p. 81).

Sendo assim, a sátira encontra seu melhor terreno de desenvolvimento em “épocas marcadas por um certo padrão consensual no que diz respeito a normas e valores morais e sociais” (Rocha, 2006, p. 30). Por conseguinte, a recepção da obra com caráter satírico também é de grande importância, uma vez que a sua repercussão depende de que os leitores comunguem com os valores e a visão de mundo do satirista (Rocha, 2006).

Tendo por fundamento as contribuições dos autores supracitados, discute-se a seguir alguns elementos satíricos identificáveis na narrativa de *A Pediatra*.

Elementos satíricos em *A Pediatra*

O caráter pragmático, ácido e de oposição ao padrão consensual no que concerne a normas e valores sociais e morais manifesta-se ao longo de toda a narrativa de *A Pediatra*. A própria construção da narradora-protagonista, Cecília, é exemplo disso. Vemos essa ruptura com o socialmente esperado em vários aspectos da personagem. No contexto brasileiro, a figura do médico ocupa um lugar de *status* social intrínseco à profissão, uma das mais cobiçadas e concorridas no país. Portanto, ao médico é conferida autoridade. É preciso confiar na pessoa encarregada de garantir que a sua vida não esteja em risco. Além disso, o médico tem acesso a uma esfera íntima da vida de seus pacientes, presenciando momentos de vulnerabilidade e fragilidade, que não são de acesso público. Tamanha confiança, depositada na figura do médico, dá origem a uma idealização da profissão, análoga a que se faz, resguardado o *status* elevado, como a carreira de docente, que pressupõe a existência da vocação genuína e apaixonada pela missão de salvar vidas.

No caso de Cecília, soma-se o fato de que é mulher e especializada em pediatria, uma das especialidades socialmente associadas à figura da mulher maternal, por ter como pacientes as crianças. A pediatra de Andrea Del Fuego, entretanto, apresenta-se como o oposto desse estereótipo:

Ninguém notava que eu tinha pouca vocação e paciência para ser médica, a boa formação garantia que eu não fosse processada, fazia bem-feito o feijão com arroz, procedimentos que qualquer pediatra faz escondiam minha inaptidão. Meu caso é comum, estudei medicina desapaixonada, com o pai no leme. Não é diferente de quem cuida de vacas porque de sua janela era o que havia, festejando o fato de que não era mais preciso caçar, apenas manter o gado. Meu pai era endocrinologista pediátrico e a área da diabetes infantil crescia, proprietário de um andar num edifício comercial, eu podia atender numa das salas. Aceitei a facilidade, segui na pediatria com o apoio paterno, mas não me especializaria num caso único, não queria ver sempre a mesma doença, nem mãe de filho com doença crônica (Cap. 6. *E-book*).

No trecho acima, a equiparação de seus motivos para a escolha da profissão de médica - a conveniência de ter nascido filha de médico - com a escolha de cuidar de vacas por uma conveniência similar, apresenta-se como uma satirização da profissão que ela mesma exerce. Além disso, Cecília equipara o domínio de procedimentos médicos básicos com a habilidade de fazer bem um prato de feijão com arroz. Com tais comparações, a narradora ridiculariza tanto a ideia de que a medicina deve ser praticada por vocação e interesse genuíno quanto a ideia de que a prática médica deva envolver mais que a simples execução de procedimentos técnicos.

As ações de Cecília, na condição de médica, também rompem com certos padrões éticos e morais esperados para o desempenho da função. Um momento da narrativa que exemplifica isso é a cena em que a personagem está encarregada de fazer a sutura na laceração que a esposa de Celso, amante de Cecília, tivera durante o parto:

Ouvi meu nome, a obstetra me chamava de volta para a sala. Cecília, suture aqui, vou ajustar o soro dela. A mulher de Celso exibia uma laceração de segundo grau no períneo, o sangue da lesão se misturava ao do parto, empapando o lençol. Não entendi por que a obstetra arrumou o soro e precisou sair da sala. Me sentei diante da vagina que recebia o mesmo pau que eu, agora rasgada pelo primogênito. Ela estava em outra órbita, drogada de hormônios, Celso também saiu da sala, provavelmente porque viu a amante costurando a vagina de sua esposa. Sentada no banco, dei mais pontos que o necessário. Por pouco não a fechei (Cap. 3. *E-book*).

Na cena acima, temos, talvez, o momento mais próximo de uma ruptura total com o pacto social e com a ética médica, uma vez que a motivação pessoal de Cecília interfere no procedimento que está realizando. A atitude antiética de Cecília ridiculariza a prática médica que, infelizmente, não está distante de uma realidade social que parece naturalizada, a julgar pelas recorrentes notícias envolvendo violência obstétrica que acompanhamos, atualmente, na mídia.

O desprezo de Cecília também recai sobre o universo do parto humanizado, que é introduzido na narrativa pela presença de Jaime, o neonatologista pelo qual Cecília é substituída nos partos particulares em que costumava atuar. Cecília se aproxima desse universo quando decide investigar Jaime e matricula-se em uma aula de Yoga para gestantes ministrada pela doula que assiste Jaime nos partos. Em um contexto onde o parto humanizado ganha um número cada vez maior de adeptas, a figura da doula é presente e vista, de modo geral, positivamente, uma vez que representa uma sabedoria popular atrelada a um apoio afetivo para as parturientes. Na contramão desse olhar social positivo, Cecília narra uma das aulas com a doula:

No meio da aula a voz dela ficou ainda mais emoliente e fariamos tudo o que ela pedisse, nos mandou fechar as pálpebras, soltar o fundo dos olhos, o couro cabeludo e a língua. Uma grávida tossiu e eu voltei ao meu alerta. Abri os olhos

sem mover qualquer outra parte do corpo, ouvi meu intestino. Consegui alongar meu globo ocular até alcançar a silhueta da doula no fundo da sala. Ela estava em pé procurando algo dentro da bolsa como qualquer cidadão com contas a pagar, pragmática, mão rápida de empregador ágil, pior, o semblante grosseiro de quem estava atrasada para outro compromisso. A doula seguia hipnotizando, mas eu já estava à tona com minha dignidade. O corpo dela não era o mesmo que emitia a voz. O corpo estava num escritório de contabilidade e a voz na deusa para quem ela acendia o palito de carvão e alfazema. Eu nunca estou errada. A doula encontrou uma agenda, tensa, procurava algo, algum recado, número de telefone. Do Jaime não seria, tão amigos, devia ter gravado no celular. Ela pediu que as grávidas voltassem ao plano material movimentando primeiro os dedos dos pés. Eu me eletrizei e fiz força para não me levantar de vez, com prontidão. A doula se ajeitou rapidinho na postura de lótus antes de ordenar que abríssimos os olhos, em segundos transformou o rosto, agora era o mesmo do início da prática. As grávidas foram voltando do relaxamento, de fato relaxadas. Agora agradecemos ao universo pela oportunidade do contato com o cosmo. As grávidas bateram palmas, eu as imitei (Cap. 10. *E-book*).

No trecho acima, Cecília apresenta uma observação particularmente interessante, uma vez que está matriculada sob um nome falso e não está, de fato, grávida. Ela ridiculariza a desonestidade da doula que, enquanto guia as alunas, que deveriam estar de olhos fechados, resolve problemas administrativos. A observação de Cecília sobre a doula estar “num escritório de contabilidade”, enquanto sua voz estava “na deusa para quem ela acendia o palito de carvão e alfazema”, constituiu-se em uma sátira para com a dimensão mística e sagrada que a figura da doula representa e o contraste com a pragmática do negócio que administra. Com isso, a narradora estabelece uma crítica à imagem positiva que se tem do universo do parto humanizado, do qual a doula faz parte.

A narradora também estabelece uma crítica à prática médica de Jaime:

O parto não é performance médica, ele disse, cesárea só em último caso. As grávidas mal se mexiam diante de Jaime, fiquei irritada por ele evitar cesárea a todo custo, como pediatra ele devia cuidar da área dele. Eu, como pediatra, disse Jaime, defendo a via natural justamente pelo bebê, ele ganha imunidade ao atravessar a vagina, é um bebê que já chega mais forte. Ele sorriu, as mães também, se imaginando vigorosas no pós-parto, com filhos olímpicos e imortais. Detesto a linha dele. Um único encontro com as minhas bonecas de pano antes do parto é o suficiente para dizer o que é preciso (Cap. 11. *E-book*).

Cecília contrapõe a prática de Jaime, que evita cesáreas e confere o protagonismo durante o parto às mães, à sua própria prática, para quem a mãe, pelo contrário, não tem voz, basta “um único encontro” com as suas “bonecas de pano (...) para dizer o que é preciso”. Com isso, estabelece-se uma crítica a todo um movimento, que nos é contemporâneo, de valorização do protagonismo da mulher no parto e da redução de procedimentos invasivos. Em outro momento da narrativa, acompanhamos uma série de suposições de Cecília acerca da vida privada de Jaime,

em uma cena em que ela, no estacionamento do hospital, espia o interior do carro do neonatologista:

Um neonatologista namorando um dentista, o dentista que deu o primeiro banho no próprio filho na suíte da maternidade enquanto a puérpera tomava comprimidos para apojadura. Jaime estimulando o pai a criar o contato que se estenderia para a vida, construindo conexão na golden hour, aproveitou a fenda que a ocitocina abriu para seduzir o dentista, que se viu diante de um homem valioso, da ciência, apto a abrir um corpo, pegar o coração por trás e arrancá-lo se quisesse. Eles se encontraram depois sem muita conversa, a libido incontinente e sem solução. Como eu, Jaime tem um amante casado. No assoalho do passageiro da frente havia uma lata de Smirnoff Ice, olhei atrás, mais duas. Jaime e o dentista deviam buscar ânimo numa sauna ou numa academia vespertina, certamente levaram para o hotel um menino deprimido e suburbano deslumbrado com os doutores (Cap. 16. *E-book*).

Este excerto exemplifica bem o caráter satírico da narradora que, aliado à posição privilegiada do anonimato e sem acesso à realidade dos fatos, elabora hipóteses de cunho depreciativo acerca de Jaime e, com isso, ridiculariza-o.

Outro exemplo da sátira, entendida como oposição a uma visão social e moral consensual de um determinado fenômeno, manifesta-se na visão negativa que Cecília apresenta acerca da maternidade:

Meu corpo, aliás, estava na culminância e eu não sabia calcular em quantos dias ou semanas iniciaria a queda diária e sem pressa, porém ainda não, eu me situava no alto da tensão de um sol ao meio-dia, horas antes de minha casca rachar e babar o suco que as moscas esperam. O corpo pode não ser acessado justamente no apogeu, nesta manhã eu estava desperdiçada. Celso ocasional era pouco, era para eu estar nua, sem casca, com um homem pela manhã e outro à tarde, um terceiro à noite se não estivesse esfalfada. Inaceitável que uma legião não estivesse espetando minha densidade de sobremesa, seio que criança nenhuma pisoteou até murchar, vagina nulípara, nunca posta à prova, músculo rosa, mucosa vítrea como a maçã de quermesse, eu permanecia inédita (Cap. 30. *E-book*).

Percebe-se que Cecília, claramente avessa à maternidade, compara a sua condição de mulher que nunca foi mãe à condição das que foram, estabelecendo uma apreciação negativa dos corpos dessas mulheres. Com isso, coloca-se na contramão do valor positivo que socialmente se atribui à maternidade, removendo de sua percepção qualquer elemento positivo.

Os trechos abordados não dão conta de esgotar a discussão dos elementos satíricos na obra, que são muitos, mas parecem se apresentar como ilustração do caráter contrassensual que a narradora demonstra. É através desse caráter duvidoso que se estabelece uma crítica aos valores e aos costumes do contexto social em que a personagem se insere, ao mesmo tempo em que rompe

com as expectativas associadas à sua condição de mulher e médica, usufruindo da singularidade e do privilégio intrínsecos ao papel que socialmente ocupa. A seguir, discutiremos o papel central que a metamorfose da protagonista desempenha para a leitura do romance.

A metamorfose de Cecília

A metamorfose na trajetória da narradora-protagonista de *A Pediatra*, embora não assuma uma estrutura como aquela prevista por Bakhtin para o romance antigo (com o percurso culpa-castigo-expição-beatitude), está presente, na representação da vida de Cecília, a partir de um momento de reviravolta ou crise. O romance tem início com o divórcio de Cecília, fato que já marca a transformação pela qual a personagem passará ao longo do enredo.

Entretanto, é a personagem de Bruninho, filho de Celso, cujo parto Cecília acompanha na condição de médica, que guiará o percurso de crise e transformação da personagem. É possível estabelecer, inclusive, uma analogia entre a influência da personagem de Bruninho na trajetória de Cecília e aquela que a deusa Ísis exerce em *O asno de ouro*, de Apuleio. Segundo Bakhtin (1990):

Lúcio é salvo pela deusa Ísis, que lhe indica o que fazer para retornar à imagem de homem. Aqui, a deusa Ísis não atua como sinônimo de ‘feliz acaso’ (como os deuses no romance grego), mas como guia de Lúcio, que o conduz à purificação, exigindo a realização de determinados ritos e ascetes purificatórios (Bakhtin, 1990, p. 54).

A trajetória de Cecília está longe de poder ser descrita como uma que atinge a purificação através de ritos guiados por uma divindade. Porém, o caminho de Cecília vai do completo desprezo por crianças e pela maternidade à descoberta de um interesse irrefreável e inesperado pelo filho de Celso. Tal interesse assume um papel central nas ações de Cecília, que passa a seguir o menino no caminho para a escola, a se passar por uma mãe interessada em matricular uma filha fictícia na mesma escola e a dar caronas à babá e ao menino. Gradativamente, Cecília se aproxima de Bruno, chegando ao ponto de preparar uma festa de aniversário para o menino em sua própria casa. A relação de crescente afeto por Bruninho atinge seu auge quando Cecília começa a fantasiar ser a mãe do menino:

O menino se lembrou de mim. O pai se ajeitou na cadeira à minha frente, Bruninho o olhou e foi só nesse momento que reparei em Celso. O menino pedia permissão ao pai para ficar ainda mais perto. Venha, meu bem, eu disse, com os braços abertos, as palmas abertas, aberta, inteira escancarada, meu rosto estava, minutos antes, retesado para a recepção e agora o tecido engomado da minha cara amolecia. Bruninho veio até o meu colo. Levantei o corpo gordinho, o cheiro de talco de que nunca gostei, nele estava alcalino, agradável, purificante,

abriu a boquinha com a gengiva fresca rompida aqui e ali por dentinhos de leite, o hálito de metabolismo sem entraves, cabelo fininho tal qual o do pai, os traços do pai indicavam que era filho de Celso, não havia traços de mais ninguém, qualquer mulher poderia ter parido Bruninho, e essa mulher era eu (Cap. 24. *E-book*).

No início da narrativa, o desprezo de Cecília pela figura materna se manifesta de maneira mais específica, quando fala sobre as mães das crianças diabéticas que, em razão da conveniência, evita como pacientes, conduta adotada como reação à carreira de médico endocrinologista do pai, que acompanhou desde a infância:

Adulta, não quis ver mãe-pâncreas na minha frente, preferi atender crianças com quadros autolimitados e corriqueiros. Todos os pediatras que conheço desejam o contrário, não estudaram tanto para tratar coceira, eles querem doença. Antes de testemunhar um quadro em cronificação ou uma doença imune se apresentar sob minha jurisdição, dispenso a mãe quando a criança chega perto dos dois anos. Fico distante nas consultas e não retorno as chamadas até que os pais resolvam conhecer outro pediatra. A demanda nunca cessa, tem paciente para todo mundo, prefiro novos a fazer a manutenção dos antigos (Cap. 3. *E-book*).

Ironicamente, depois de ter se aproximado e criado afeição por Bruninho, vê-se sozinha com a criança quando ela tem uma crise na escola e acaba diagnosticada com diabetes. Diante do conflito entre os instintos maternos com os quais se depara e a realidade da doença de Bruninho, Cecília dá sinais da transformação interna pela qual passa:

Estava dormindo, não morreu, a doença não o matou, não vai matar, senti, era meu menino ainda. Eu não estava livre do Bruninho, como tinha me livrado de tudo que ousava me extorquir, a doença não calcinou, curou, nem arranhou minha maternidade delirante (Cap. 53. *E-book*).

No trecho acima, vemos Cecília transfigurada em “mãe-pâncreas”, a figura que antes ridicularizava. A ironia fica evidente, sobretudo, no fato de que a confissão de sua maternidade “delirante” está acompanhada da equiparação negativa entre a maternidade e uma doença incurável.

Para além da personagem de Bruninho, a relação que Cecília nutre com Deise, sua empregada, também é ilustrativa da metamorfose da personagem, uma vez que suas atitudes para com ela são, por vezes, desumanizadoras e contrárias à intimidade desnecessária, refletindo sua posição de poder, e, por outras, demonstram que essa intimidade se estabelece a contragosto. Se, por um lado, Cecília demonstra-se incomodada com as liberdades que Deise toma, como beber em suas acomodações nas horas vagas e receber o homem de quem está grávida no apartamento, planejando alterar seu regime de trabalho ao se deparar com roupas de bebê no quarto da

empregada, sugerindo que esta realize um aborto, por outro, constrói uma relação cada vez mais próxima com ela.

Na verdade, a atitude de Cecília para com Deise é ambígua desde o princípio da narrativa. Essa ambiguidade está expressa, por exemplo, na administração de ansiolíticos à empregada sem consultá-la e nas sugestões de que procure os Alcoólicos Anônimos e termine com a gravidez, atitudes que podem ser lidas tanto como total autoritarismo e desumanização de Deise quanto como empatia e solidariedade travestidas. Essa ambiguidade se torna mais evidente se considerarmos que, apesar de cogitar essas rupturas que colocariam Deise no “seu lugar”, o que de fato ocorre é o aumento da permissividade para com a gestante, como é possível perceber no trecho a seguir, em que Cecília propõe um acordo ao flagrar Robson, o cunhado de quem Deise engravidou pelas costas da irmã, indo novamente até o apartamento:

A irmã de Deise sabia do triângulo do qual era uma ponta? Que seus filhos seriam ao mesmo tempo primos e irmãos da criança em gestação? Fique tranquila, dona Cecília, não vou ficar trazendo homem, foi a última vez. A essa altura minha confiança era zero, estava certa de que eu havia lhe causado um constrangimento educativo, mas não, Deise esperava amante e cunhado preparada para arrastá-lo até o quatinho, sei disso pois eu faria o mesmo. Deise, não faça nada pelas minhas costas, quero saber de tudo. Ela pareceu gostar da troca, Robson podia entrar ali, contanto que eu soubesse qual era o enredo (Cap. 28. *E-book*).

Ao mesmo tempo que reprime as visitas, Cecília desenvolve um interesse algo erótico por Robson, chegando a visitar a pizzaria na qual ele trabalha como garçom na companhia de Celso e, mais tarde, na companhia da própria Deise. Nesse jantar com a empregada, a entrega da pediatra à relação com Deise torna-se explícita:

Nossa aproximação seguia numa rapidez trepidante, eu devia procurar um homem desimpedido, não perseguir doula nem pediatra, cultivar amigas psiquicamente estáveis, ter rumo e não pendular entre escolhas debilitantes, mas a companhia de Deise me aguçava e, na minha casa, eu desfaria o laço sem melindre. Sua irmã tem quantos anos? Mais velha que eu e o Robson. Quantos filhos? Ela tirou o primeiro, teve outros dois. Onde ela conheceu Robson? Ele é nosso primo. A pizza chegou, o garçom nos serviu, ela recebeu o pedaço salivando, ajeitou o corpo para se alinhar ao alimento quente, untuoso, chamuscado na lenha. Comia sem pressa pedacinho por pedacinho como se já tivesse jantado antes, eu mal mastigava e engolia, mas me permiti entrar no ritmo dela, que sabia viver sem sair do lugar, confinada no meu quatinho, presa a um homem de quem jamais se livraria, sua família não se desfaria nem com incêndio, Robson pai do seu filho e dos sobrinhos, nenhuma margem de manobra, para ela rota de fuga não dizia nada, não interessava saber sequer qual ônibus tomar para descer ao litoral, podia ir embora, mas não ia. Deise terminou a cerveja, eu não consegui levar a conversa adiante, fiquei nauseada. Você não vai ter filho? Não. Pedi a conta, Deise acariciava a barriga. Passamos por Robson, o rosto

iluminado pela tela do celular. Cecília, já te encontro. Desde que chegamos à pizzaria, Deise não mais me chamara por dona ou senhora. Deixei os dois. Olhei para trás, Deise se aproximava dele com o pescoço solto, retomei meu caminho antes do beijo. Ela chegou em seguida, eu estava na cozinha tomando chá de boldo com adoçante. Para amanhã, quer outro bolo? Assenti (Cap. 29. *E-book*).

Nos segmentos analisados acima, vemos como a contradição interna da protagonista é geradora de transformação, o que se demonstra pela contraposição de um discurso avesso à maternidade ou à intimidade na relação com Deise e as atitudes que vão na direção contrária. Se o elemento satírico dá conta de contrapor os valores e princípios politicamente incorretos da protagonista ao que socialmente se convencionou como positivo, a metamorfose desenrola-se paralelamente pela alternância entre os “papéis-máscaras” de que Cecília lança mão nos contextos privado e público.

Considerações finais

Neste trabalho, procurou-se discutir, sem esgotar as possibilidades de leitura, os elementos satíricos presentes em *A Pediatra* (2021), de Andrea Del Fuego, bem como a função organizadora que a metamorfose exerce sobre a narrativa e sobre construção da narradora-protagonista. Como vimos, a narrativa em questão oferece, através da voz de Cecília, uma visão singular das situações e personagens da trama, que assume um caráter satírico na medida em que se contrapõe aos valores morais e sociais valorizados pelo senso comum. Isto se manifesta na percepção que Cecília apresenta sobre a própria motivação para exercer a medicina, na sua conduta médica e na sua visão sobre a maternidade, o parto humanizado, a doença mental do marido, bem como na relação algo contraditória que desenvolve com Deise, sua empregada. De um lugar social e economicamente privilegiado, a narradora usufrui dos privilégios e da autoridade que gratuitamente são associados à profissão que, convenientemente, herdou do pai, para vivenciar uma liberdade que lhe permite, entre outras coisas, afastar-se (através das suas atitudes e visão do mundo) do politicamente correto.

Como eixo central da trajetória da personagem, o leitor assiste à perda do controle que Cecília costuma ter sobre si mesma e seus desejos, num processo de transformação que culmina, ao final do romance, com a cena que deixa em aberto um possível sequestro do menino diabético, com cuja maternidade Cecília delira. Nesse processo, Cecília se vê diante da contradição entre o pragmatismo de seus princípios e valores, avessos à maternidade, e o desejo incontável de ter Bruninho como seu filho, de modo que a personagem da criança se configura como uma espécie de guia moderno da metamorfose que vivencia a narradora-protagonista.

Uma vez que este trabalho inicia com declarações da própria autora acerca da obra, parece conveniente inserir, no seu encerramento, uma observação de Andrea sobre a narradora de *A Pediatra*. Segundo a autora, trata-se da

ideia de se flagrar uma mulher no seu pensamento. Porque a Cecília, ela não chega a quebrar o pacto social. É.. o pensamento dela quebra, vai quebrando, mas os atos, em si, ela não chega a maltratar uma criança, por exemplo. Ela sequer teve coragem de denunciar o Jaime pro Conselho Federal de Medicina. Ela diz lá, ‘bom, as coisas vão se resolver sem que eu me meta’. Mas é isso, assim, de escrever uma personagem com pensamento encapsulado, mas um pensamento, aí, no caso, livre. E qual seria o índice de liberdade de um pensamento? É dizer (...), pensar, não é dizer, né. Pensar o indesejável, o reprovável (...). E conforme as situações vão acontecendo, ir colocando ela no seu limite, né, até que ela, lá mais pro final, mas sem dar spoiler e tal, ela rompe um limite, ela vai para um limiar ali, que a gente não sabe depois o que que acontece, porque eu também termino o livro num determinado momento em que dá pra pensar no que vem depois (...) mas dá pra pensar que ela, alguma coisa ocorre ali, uma alquimia ali nos seus(...), o sentimento pela primeira vez sai do controle, porque ela tá sempre no controle dos sentimentos, e ela vai controlando as relações, não deixando que elas se estreitem jamais (Labletras – UERJ, 2022, 56’21”-58’04”).

Como é possível discernir na fala de Andrea, a narrativa em primeira pessoa confere, à narradora-protagonista, uma liberdade para expressar, sem filtros, suas impressões acerca das pessoas e das situações, a partir das quais percebemos o distanciamento afetivo que Cecília mantém com todos que a cercam. De forma análoga à sua prática médica, a personagem de Cecília adota, na vida, uma postura pragmática e altamente racional, desenvolvendo relações nas quais há sempre um alto nível de assepsia afetiva. Isto se manifesta na falta de simpatia para com a doença do marido, nos comentários sobre Celso, o amante, nos quais deixa claro que, apesar da relação sexual que mantém com ele, o vê como um homem médio.

Na intimidade da narração em primeira pessoa, o leitor tem acesso às contradições subjetivas da personagem e, ao mesmo tempo, às transformações delas decorrentes. Para Bakhtin (1990), diferentemente do que chama de romance grego, caracterizado pela distância épica, a representação, no romance moderno, dá-se em um nível axiológico e temporal compartilhado com os contemporâneos do autor, permitindo a inserção de uma subjetividade singular na narrativa através de “elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação)” (Bakhtin, 1990, p. 411). Em *A Pediatra*, essa representação particular se dá, como buscamos defender nesta leitura, pela conciliação do elemento satírico e da metamorfose na trajetória da narradora-protagonista.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197-221.

DEL FUEGO, Andrea. **A pediatra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HODGART, M. **La sátira**. Madrid: Guadarrama, 1969.

LABLETRAS – UERJ. **Encontro com a Escritora “Andrea Del Fuego”**. Youtube, 03 fev. 2022.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

ROCHA, C. R. **Da utopia ao ceticismo**: a sátira na literatura brasileira contemporânea. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Araraquara, 2006.

Recebido em: 31/3/2024

Aprovado em: 16/6/2024

**O ESCRITOR MÚLTIPLO NA CENA
CONTEMPORÂNEA:
ESTILHAÇOS NARRATIVOS E DOCÊNCIA EM
"PANDORA", DE ANA PAULA PACHECO**

THE MULTIPLE WRITER IN THE SCENE CONTEMPORANEA:
NARRATIVE SHARPS AND TEACHING IN "PANDORA", BY ANA PAULA PACHECO

EL ESCRITOR MULTIPLE EN LA ESCENA CONTEMPORANEA:
NARRATIVAS Y ENSEÑANZA EN "PANDORA", POR ANA PAULA PACHECO

Ivo Falcão da Silva¹

*Eu vos digo: É necessário ter o caos em si para poder dar à luz uma estrela dançante.
Eu vos digo: tendes ainda um caos dentro de vós. Friedrich Nietzsche, Assim falou Zaratustra.*

*É bom quando nossa consciência sofre grandes ferimentos,
pois isso a torna mais sensível a cada estímulo.
Penso que devemos ler apenas livros que nos ferem, que nos aflige. Kafka, A metamorfose.*

Resumo: O perfil de escritor múltiplo no contexto da contemporaneidade é aquele que agrega as atividades de ficcionista, crítico, docente. Dentro dessa perspectiva, o presente trabalho tem como corpus de análise o livro da professora, intelectual e crítica literária brasileira, Ana Paula Pacheco, intitulado *Pandora* (2023). A trama apresenta em seu primeiro plano, os casamentos insólitos vividos pela personagem Ana, no contexto da pandemia da COVID-19. Nesse sentido, um dos objetivos deste estudo é analisar como a construção narrativa do livro apresenta elementos experimentais (em estilhaços) na sua elaboração, seja pela montagem de referências acerca de temas relativos à literatura ou do trabalho com citações (COMPAGNON, 1996). Além disso, temos como interesse, também, abordar as imagens de docência acionadas no texto, em plano lateral da narrativa, haja vista que a protagonista do romance tem como atividade laboral o exercício da docência universitária. Por meio dos métodos da pesquisa exploratória e de caráter bibliográfico (GIL, 2012), discutiremos a temática da docência por meio da fortuna crítica acerca da obra em análise, além de autores que mobilizem lastro teórico e conceitual para o debate proposto, ratificando os objetivos da investigação.

Palavras-chave: Escritor múltiplo. Contemporaneidade. Docência. Trabalho.

Abstract: The multiple writer profile in the contemporary context is one that combines the activities of fiction writer, critic and teacher. Within this perspective, the present work has as its corpus of analysis the book by Brazilian professor, intellectual and literary critic, Ana Paula Pacheco, entitled *Pandora* (2023). The plot presents, in its foreground, the unusual marriages experienced by the character Ana, in the context of the COVID-19 pandemic. In this sense, one of the objectives of this study is to analyze how the narrative

¹ Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Difusão do Conhecimento. ivofalcao@ifba.edu.br. <https://orcid.org/0000-0003-1040-4175>.

construction of the book presents experimental elements (in fragments) in its elaboration, whether by assembling references on themes related to literature or by working with quotations (COMPAGNON, 1996). Furthermore, we are also interested in approaching the images of teaching used in the text, on a lateral level of the narrative, given that the novel's protagonist's work activity is university teaching. Using exploratory and bibliographical research methods (GIL, 2012), we will discuss the topic of teaching through critical analysis of the work under analysis, as well as authors who mobilize theoretical and conceptual support for the proposed debate, ratifying the objectives of the investigation.

Keywords: Multiple writer. Contemporary. Teaching. Work.

Resumen: El perfil de escritor múltiple en el contexto contemporáneo es aquel que combina las actividades de escritor de ficción, crítico y docente. Dentro de esta perspectiva, el presente trabajo tiene como corpus de análisis el libro de la profesora, intelectual y crítica literaria brasileña Ana Paula Pacheco, titulado Pandora (2023). La trama presenta, en primer plano, los insólitos matrimonios vividos por el personaje Ana, en el contexto de la pandemia de COVID-19. En este sentido, uno de los objetivos de este estudio es analizar cómo la construcción narrativa del libro presenta elementos experimentales (en fragmentos) en su elaboración, ya sea reuniendo referencias sobre temas relacionados con la literatura o trabajando con citas (COMPAGNON, 1996). Además, también nos interesa abordar las imágenes de la enseñanza utilizadas en el texto, en un nivel lateral de la narrativa, dado que la actividad laboral de la protagonista de la novela es la docencia universitaria. Utilizando métodos de investigación exploratoria y bibliográfica (GIL, 2012), discutiremos el tema de la enseñanza a través del análisis crítico de la obra objeto de análisis, así como de autores que movilizan apoyo teórico y conceptual para el debate propuesto, ratificando los objetivos de la investigación.

Palabras clave: Escritor múltiple. Contemporáneo. Enseñando. Trabajar.

Introdução

O projeto de pesquisa “O escritor e seus múltiplos: migrações”, do setor de Teoria da Literatura (Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia), desde o ano 2000, dedica-se a investigar as produções textuais de escritores criativos que agregam ao seu trabalho ficcional as atividades de docente, teórico, crítico e intelectual em universidades brasileiras. Ao longo de duas décadas de atividades, diversos autores foram objetos de pesquisa, resultando em artigos, dissertações e teses amplamente divulgados em livros, tais como: *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*².

O enfoque central da equipe do referido grupo de pesquisa é perceber como o texto literário mobiliza este perfil múltiplo do autor, por meio da sua performance biográfica no texto, terreno em que ele se ficcionaliza, criando “pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2002, p. 105). Ainda podemos observar como, nos textos teóricos e críticos dos mesmos escritores, é possível criar espaços

² Livro publicado com os artigos das coordenadoras e dos pesquisadores do Grupo de Pesquisa — O escritor e seus múltiplos: migrações, pela editora Civilização Brasileira, em 2019.

para a criação artística ou diálogos com as suas próprias obras ficcionais. Nota-se, portanto, o território amplo e diversificado de pesquisa que se abre dentro dessa perspectiva de estudo, habilitando-nos a pensar que aquilo que chamamos de “perfil múltiplo de escritor” é uma das frentes do híbrido e diverso espaço da contemporaneidade.

Dito isto, ancora-se a presente investigação dentro do espaço dos estudos da teoria literária, literatura comparada e estudos biográficos; e como corpus de investigação, sublinhamos o romance de 2023, *Pandora*, escrito por Ana Paula Pacheco e publicado pela Editora Fósforo. A autora enquadra-se, portanto, dentro do perfil múltiplo de autor, pois ela é professora de teoria literária e literatura comparada da Universidade de São Paulo, desde o ano de 2011, e tem dois livros de ficção em seu currículo: *A casa deles* (2009) e *Ponha-se no seu lugar!* (2020); além do seu livro teórico sobre a obra de Guimarães Rosa: *Lugar do Mito* (2006). Acrescido a isso, a autora apresenta forte envergadura de pesquisa, desenvolvendo estudos sobre o corpo e o trabalho na cultura brasileira atual, abordando diferentes linguagens para a compreensão do tema.

Dadas as informações preambulares necessárias para a apresentação do estudo em tela, temos como objetivo abordar como são construídas as imagens do docente no cenário da contemporaneidade, no livro *Pandora*. Afinal, a personagem protagonista do livro é professora universitária e, no entrecruzamento dos dilemas pessoais, também traz as questões inerentes ao ofício de professor. Além disso, também temos como objetivo investigar o percurso experimental do romance em sua construção (INÁCIO, 2023), haja vista que é uma narrativa que mescla gêneros discursivos e rompe com linearidades temporais.

Por este caminho, o presente estudo tem caráter exploratório, cujo objetivo é: “o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições” (GIL, 2002, p. 41), pois tem como horizonte propor uma discussão acerca de um tema presente na obra de Ana Paula Pacheco, a saber: as modulações da docência, em sua última produção literária, e as suas estratégias híbridas de escrita. Para tal intento, iremos proceder com a pesquisa bibliográfica concernente à proposta, trazendo a fortuna crítica lançada a respeito do livro *Pandora* — objeto de estudo deste artigo —, um escrutínio sobre o mesmo livro em questão e suportes teóricos que dialoguem com a temática, cuja finalidade esteja situada em

construir uma rede dialógica que sustente a discussão empreendida: atrelar docência, contemporaneidade e a escrita múltipla de Ana Paula Pacheco.

Para esta finalidade, o artigo está dividido em duas seções principais: na primeira, denominada de *Mosaico narrativo*, discutiremos como a estrutura composicional da obra sugere uma elaboração com gêneros textuais e formas diversas; já na segunda parte, intitulada de *Trabalho: mal de docente*, investigaremos como a temática do precário e da expressão da dureza se fazem presentes no corpo da narrativa, ao apresentar problemáticas que circundam a vivência professoral na atualidade.

Mosaico narrativo

O mito de Pandora é citado somente uma vez no decorrer da trama de Ana Paula Pacheco³. Tal referência ao mito aparece na busca da narradora por concatenar o nome do seu segundo companheiro de casamento — o Pangolim. É justamente assim, de chofre, que entramos no plano principal da história que gira em torno dos casamentos insólitos da personagem narradora, que adentra nesses relacionamentos no mesmo instante em que o mundo deflagra a pandemia do vírus da COVID-19. O primeiro casamento é com um animal pouco comum em terras brasileiras, mas muito popular na Ásia e na África — o pangolim — mamífero repleto de escamas rijas e com longa cauda, responsável por ser o primeiro agente transmissor do SARC-Cov-2 para humanos no mundo.

E assim, portanto, *Pandora* e sua caixa são abertas para os leitores. Se no mito grego a mulher de Epimeteu comete o ato infrator de abrir o objeto a ela confiado e espalhar os males que assolam o mundo, no romance podemos sentir o clima de desconfiança e do mal assolado, tanto no alastramento da pandemia da COVID-19 quanto nas relações afetivas que são travadas por Ana. Com esse Pangolim, a relação é marcada pelo incômodo, pelo exagero. O animal lhe pega nas pernas e convive com a protagonista como ser parasitário em seu cotidiano. E entre chantagens emocionais e desconfortos, o fim do relacionamento se dá com a morte do animal: “Da morte do meu companheiro nem o diabo vai fazer conta. Retiro esta tarde os ganchos da parede. Depois joga uma

³ Cf. “Talvez ele ache que poupei sua vida por querer, pois se entregou de cara: grudou na minha tibia e no meu perônio com o tronco e os braços. ‘O amor é impagável, baby.’ Falou. Ele falou. Então eu lembrei: pingolim, o nome dele. Quase. Pera. Pinguim misturado com meninim. E com a caixa de Pandora inteira. Pangolim. [...]” (PACHECO, 2023, p.10).

água de cândida em tudo para que nem os objetos se lembrem de alguma coisa” (PACHECO, 2023, p. 25). O ato asséptico é posterior à luta corporal entre os amantes que culmina na trágica morte.

O segundo romance da narradora é com a líder de uma ocupação do centro de São Paulo e faxineira, Alice. É a primeira relação homoafetiva de Ana. O encontro delas acontece momentos antes do início da pandemia e se estabelece no decorrer da quarentena. Mas, mesmo antes de conhecermos o enredo amoroso entre elas, já somos alertados: “Alice está morta, por isso preciso contar o seu fim. A última coisa que matou Alice foi a COVID-19. A primeira foi o trabalho pesado como faxineira, que ferrou com a saúde dela” (PACHECO, 2023, p. 77). A relação entre ambas se baseia no desejo da protagonista de se dedicar a tarefas sociais. Enquanto viveu o romance, ela, a narradora, conheceu as vivências estranhas à sua classe e conseguiu capturar a rudeza da vida daqueles que sobrevivem com pouco e precisam encontrar novas estratégias de sobrevivência quando tragédias se instalam.

O último romance vivenciado pela personagem é com um morcego — outro agente difusor do vírus da COVID-19. Mas não é um morcego qualquer: “Meu morcego tem quase dois metros” (PACHECO, 2023, p. 101). Eles se conheceram em uma balada, quando ocorreu uma flexibilização no distanciamento social. De imediato, o morcego se muda para o apartamento de Ana, com toda a sua família. Núcleo familiar este que se prolifera em profusão, e a esposa/namorada tem de dar conta da higiene da casa e da alimentação de todos eles. É neste processo que o desgaste se inicia, regado à falta de sexo e ao descompromisso com a relação. O final mais uma vez se modula em tragédia: “Na manhã seguinte, quando acordo, a sala cheira a holocausto. Pôs fogo na família, depois em si mesmo. Pilhas de cinzas me tiram a coragem necessária para enfrentar o dia. Preciso dar um jeito em tudo e me refazer” (PACHECO, 2023, p. 115).

Podemos dizer, portanto, que são essas três relações que estruturam a narrativa em *Pandora*. Porém, os fins didáticos, que são necessários para a construção de uma reflexão teórica sobre a obra, não podem deixar transparecer que existe um movimento apolíneo dentro do texto, haja vista que se modula de modo contrário, em cortes, enxertos e em desníveis que deslizam o leitor para pontos de vista caleidoscópicos. Afinal, acoplado a esses três relacionamentos, ainda podemos acompanhar a relação difícil entre a narradora e o seu gato, Felício, e o seu problema em elaborar o curso de uma

disciplina da faculdade. O último ponto citado, da vivência enquanto professora, será explorado com afinco na seção seguinte.

Nesse contexto, seguindo os rastros de leitura crítica feitos por Bruno Inácio para o *Jornal Literário Rascunho*, podemos notar que o adjetivo experimental para o romance da autora: “[...] ganha ainda mais sentido, pois reforça o desejo da protagonista de se desprender de amarras e de fórmulas prontas” (INÁCIO, 2023), e complementa: “Abarca o cotidiano e o fantástico em um só tempo-espço, numa narrativa em que o caos é utilizado como representante da potência e da assertividade” (INÁCIO, 2023). É no caos que a narrativa se organiza, demandando uma leitura que ate fios descontínuos e temas inusitados, colocando o leitor no desconforto que a ambiência narrativa instala desde o seu início.

Do mesmo modo, Roberto Schwarz, na apresentação do livro *Pandora*, já nas linhas iniciais, sinaliza para o caráter experimental do romance, informando que a autora “[...]lança mão do experimentalismo para melhor descrever uma realidade em que os perigos são palpáveis, mas as consequências são compartilhadas de forma igualitária por todos” (SCHWARZ apud PACHECO, 2023). O contemporâneo é aquele tempo incapturável e, em linha reta aos postulados de Giorgio Agambem⁴, pertencer à contemporaneidade está justamente em existir num movimento de adesão e distância, num olhar para as trevas e não para as luzes candentes do tempo. O experimentalismo de Pacheco está posicionado em compreender a vivência da pandemia impossibilitada de uma explicação linear e lógica.

Ainda mais, compreender o nosso tempo e os seus impasses não é possível por meio de um fio narrativo condutor seguro de início, meio e fim. Sobre isso, tragicamente, Byung Chul-Han sinaliza, em *A crise da narração*, que estamos vivenciando de modo intenso o colapso de histórias profundas, que colocam o leitor no centro nervoso de dilemas que são próprios da humanidade e do seu tempo. Na era do uso massivo das redes sociais, as histórias são curtas, frágeis e sempre dispostas para atender cada vez mais aos desígnios do capital que se renova no século XXI. O que Pacheco instala com o seu romance é a angústia de narrar pelo fragmentário e inacabado, posicionando o leitor diante da própria

⁴ Referimo-nos ao ensaio “O que é contemporâneo”, presente no livro *O que é contemporâneo e outros ensaios*, de Giorgio Agamben.

crise por meio da sua linguagem que, tal qual a escamosidade do pangolim ou do mau-cheiro dos morcegos que atolam o apartamento da protagonista, causa um desconforto sufocante.

Ademais, para além da pandemia e dos impasses de narrar no século XXI, outros tópicos abordados pela autora no decorrer da narrativa mostram que estamos numa avalanche de temas e informações, de demandas e questões a serem pensadas em concomitância. Num tempo jocosamente acelerado, sob os moldes neoliberais, em direção à produtividade, numa sociedade do desempenho⁵, o texto revela que não basta falar apenas de amores falidos, de uma docência universitária explorada e decadente, mas sim também do culto ao corpo, ao tratar da ninfoplastia e do capitalismo contemporâneo, por exemplo. Na proposta apresentada por Pacheco, não há como narrar a vida no texto hoje sem vivenciar formas e estruturas alternativas ao romance tradicional. Apostando em uma leitura do romance contemporâneo, Magris (2009, p. 1026) afirma:

Somente um romance que assumisse os problemas científicos, mostrando como os homens vivem o mundo desagregado, poderia e pode alcançar o sentido da realidade e de sua dissolução imitada, mas também obtida e dominada por intermédio das mesmas formas experimentais do narrar, da desagregação e recriação das estruturas narrativas.

Para o autor, por meio da experimentação de outras formas de estruturar o romance, será possível se aproximar das movimentações da contemporaneidade. Dentre as estratégias tomadas por Ana Paula Pacheco, dentro das descontinuidades e borrões de ordem temporal do seu texto, encontramos o uso de gêneros discursivos diversificados na montagem de *Pandora*.

Em determinado momento da narrativa, por exemplo, recorre-se ao gênero textual diário para narrar o processo de transmutação que uma espécie de ave passa no curso de sua existência. Para contar este mecanismo de transmutação, no capítulo “Sísifo com asas”, esta mesma ave inicia sua narrativa diária em busca de uma urgente renovação. Negando-se aos paliativos estéticos que lhes foram dispostos, coloca em xeque as suas questões existenciais: “Os descompassos entre o desejo de juventude, o medo das agulhas, o risco de deformação, a beleza de antigamente, a piscadela da eternidade, dão-me a sensação de que é preciso pensar sobre a vida” (PACHECO, 2023, p. 118). O corpo da ave inicia o processo de “renovação natural”, começando por se bicar e seguir com a retirada de todas as penas em

⁵ A sociedade do desempenho é uma reflexão empreendida por Byung Chul-Han, em seu livro *Sociedade Paliativa*.

movimento gradual. Após esse processo, segue-se a mutilação do bico. O diário, que é iniciado no dia 1º de fevereiro de 2020, termina no dia 28 de setembro, na vontade de proceder com reinícios: “Recomeço, pensando como será quando tudo terminar. O dia final. O único que realmente importa. [...] Mal posso esperar para dançar até as asas se despregarem.” (PACHECO, 2023, p. 125). O penúltimo capítulo do livro trata das possibilidades de se reviver, força potente de mudança. Ana não aparece nas linhas do diário do pássaro, mas ela pode estar presente no desejo de mudar, de se recriar.

No jogo de gêneros discursivos posicionados na trama de Ana Paula Pacheco, encontramos no primeiro capítulo: “Segundo casamento: Pangolim” e “Formação: um céu por abismo”, uma estrutura enumerativa para compor a gradação dos fatos que vão sendo narrados. No primeiro capítulo referenciado, essa estrutura é usada para expor a deterioração do enlace com o animal. Já no segundo, a progressão de números nos conduz a uma sequência de quadros da memória para narrar as experiências de infância da narradora. Tendo o psiquiatra “Barba Branca” como interlocutor, ela vai contando as experiências traumáticas vividas na escola, na família e com o seu primeiro amor: “A partir da sexta-feira até mesmo o nome de W tinha sumido das listas de chamada. Guardei o bilhetinho de amor em letra cursiva como prova concreta de sua existência” (PACHECO, 2023, p. 58). Nestas sequências enumeradas somos apresentados a uma versão da narradora, em descontinuidade temporal.

O projeto narrativo de escrita de Ana Paula Pacheco nos conduz para o “[...] o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos ‘microrrelatos’, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos” (ARFUCH, 2010, p. 17). Os dois exemplos supracitados, para ilustrar os jogos discursivos presentes em Pandora, não são únicos, pois ainda podemos encontrar a presença de contos, planos de disciplina, questionários e ensaios. A impulsão do romance está em promover a condensação de possibilidades textuais diversas em prol da narrativa.

Ao pensarmos que a autora Ana Paula Pacheco exerce a função de professora, não podemos deixar de considerar em que medida os movimentos procedidos no seu romance dialogam com a sua

vivência de intelectual e de docente. Apostamos na hipótese de que o livro coloca em cena, de modo performático, questões que também atravessam as reflexões contemporâneas que atingem os estudiosos do campo da literatura. O constructo do romance é a realização dessa compreensão do romance e do mundo fragmentário como possibilidade também de autorreflexão teórica de Pacheco. A pista que nos direciona para este caminho nos faz deslizar para a produção teórica de Pacheco, mais especificamente para o artigo *Fascismo e natureza: imagens desconcertantes da pedagogia de Sr. Keuner*. Nessa discussão, a autora coloca o foco de debate nas relações entre natureza e capitalismo nas *Histórias do Sr. Keuner*, de Bertold Brecht. Em determinado momento de sua análise, explicita:

No conjunto de seus procedimentos — com lugar de destaque para o giro de perspectivas, a quebra da concatenação, a conclusão inesperada, o salto sobre a causalidade —, as Histórias reafirmam concretamente o caráter modificável de tudo, convidando à organização do pensamento (PACHECO, 2021, 2016).

Ora, a mirada lançada por Pacheco considera a obra de Brecht marcada por descontinuidades, e a gestualidade do Sr. K. reflete o movimento do próprio romance — em giro de perspectivas. Qual informação o procedimento analítico do artigo nos permite associar à posição docente performada em *Pandora*? A construção do texto, por arroubos de irregularidades sequenciais do pensamento narrativista, coloca o experimentalismo da sua teoria em sua produção ficcional. Além disso, outros pontos podem ser apontados, a exemplo das referências feitas ao longo da trama sobre mitos, tal como os analisados por ela em sua tese de doutoramento: *Mito e processo social em Primeiras Estórias*.

Não é possível tratar as movimentações da professora Ana Paula Pacheco no seu romance de maneira causal e apaziguada. O que existe é uma agitação tectônica no texto ficcional, cuja respiração nos dá indícios da docente e das questões que são caras aos estudos literários contemporâneos, mas sem obviedades diretas, em jogo. O movimento do discurso biográfico no romance nos é dado pelo discurso da narradora para o psiquiatra, que diz: “Uma biografia é sempre inventada, eu digo, mas ele não liga. Não importa, a imaginação é sempre sua” (PACHECO, 2023, p. 43). Os biografemas da autora/professora serão sempre inventados no texto ficcional, até mesmo na coincidência dos nomes: Ana — autora; Ana — personagem.

Trabalho: mal de docente

Silviano Santiago, em *Epílogo em primeira pessoa: eu e as galinhas d'angola*, afirma que os escritores estão “[...] acometidos pelo mal de docente que ronda, infecta e prostra o artista pós-moderno” (SANTIAGO, 2004, p. 246). Quando Santiago faz tal afirmação, fala desse autor que precisa estar também na universidade para poder conseguir lastrear de modo mais seguro a sua carreira profissional. Mas aqui tomamos esse “mal de docente” em dupla via: a primeira diz respeito a Ana Paula Pacheco, autora, que está situada nesse paradigma enunciado por Santiago, por atuar como ficcionista e professora; em segundo plano, extrapolamos tal visão para pensar que ser docente está sendo um mal a ser vivido e alvejado no contexto da contemporaneidade, o que também é desenhado em obras ficcionais hodiernas.

A protagonista Ana, de *Pandora*, já é apresentada no primeiro capítulo do livro como sendo professora e vivendo os dilemas concernentes ao trabalho docente em meio ao casamento com o Pangolim: “Sou professora, ganho mal, e tinha raspado a poupança por causa de uma internação covídica” (PACHECO, 2023, p. 10). O cenário é trágico para a professora, haja vista que estava vivendo um casamento novo e estranho, presa em um apartamento no auge da pandemia. Além disso, existia a tensão que girava em torno da sua atuação profissional, pois vivia os impasses gerados à classe nesse contexto de manter os planos de aula em ordem, de gravar aulas, entrar ao vivo em chamadas por aplicativos digitais e ainda ter de lidar com todas as movimentações emocionais e afetivas que a vida nos solicita. Constatamos no início do romance o quanto a docência e a vida se imbricam na vivência da personagem de modo caótico e com dor: “Cuido das plantas, das tarefas diárias e das aulas, não é pouca coisa” (PACHECO, 2023, p. 15). O momento narrado pela personagem traz à tona o contexto que engloba os atritos experimentados entre o ato de amar, de viver a crise no casamento com um animal que a expropria e, ainda, o fato de ter de mobilizar estratégias mirabolantes para permanecer com as suas atividades acadêmicas.

Com o avanço da narrativa, Ana começa a trazer os movimentos de flexibilização que foram trazidos pelo retorno ao trabalho presencial, na cadência de amenização do vírus em seu processo de transmissão, mas isso não é construído pelo signo da realização e da criação idílica, justamente é feito o contrário:

Quando acordar, a realidade continuará lá. Sorrindo como quem não quer nada, você atravessa o corredor do prédio de Letras. Mais ou menos transparente, a depender do ângulo. Ainda é você. Seu cérebro transparente pode pensar. Não custa nada, nem um pão a mais. Os alunos são carinhosos. Profe. Prô. Você pode até sorrir, não quer dizer nada. Deve ser efeito das drogas. A transparência também. As aulas acontecem por uma pequena abertura na porta, rente ao chão. Não precisam mais ser on-line. Você se agacha, deita de lado e fala sobre as questões da Lírica. (PACHECO, 2023, p. 27).

A experiência narrada de experimentar novamente o trabalho é ritmada pela impossibilidade de pausas. De modo irônico, a narradora ministra a aula se esgueirando pela porta, observando tudo pela fresta. A narrativa, ao trazer elementos constitutivos da profissão, não se abstém de colocar em cena o trabalho de maneira crua e direta, sem elementos idílicos e romantizados. A degradação vivida pela personagem em sua vida pessoal é acompanhada também pela sua experiência diante da vida laboral. Tal constatação pode ser observada de modo mais intenso quando sua vida íntima é socialmente vista como estranha — por se relacionar com animais, por exemplo. Isto se torna uma preocupação diante do ambiente acadêmico, temendo levar um processo administrativo. Em uma das cenas, em que amigas sugerem uma visita na pandemia para comemorar o seu aniversário, as névoas que assolam o trabalho aparecem e a narradora afirma: “Uma delas ia querer aproveitar a ocasião para perguntar sobre as últimas notícias do meu curriculum lattes: o caso com Alice, o site pornô, o processo administrativo na universidade” (PACHECO, 2023, p. 30).

Em movimento paralelo, Ana é acoçada pelo seu chefe de Departamento para entregar os planos das suas disciplinas concluídos. A vida e o trabalho são interpelados constantemente nas experiências da narradora. No momento em que as suas crises existenciais, afetivas e relacionais são colocadas em xeque, os problemas enfrentados no contexto do trabalho aparecem como catalisadores da crise. E nos processos de tentativas de reerguimento, expõe: “Hoje recomeço. Em primeiro lugar, decidi encarar a obrigação de escrever o programa e as aulas. Não fica bem para uma professora concursada cagar regras por aí e não prestar contas a si mesma” (PACHECO, 2023, p. 31). Mas, mesmo assim, o coordenador da pós aparece ainda como uma espécie de personificação das cobranças, principalmente por pressupor as críticas que poderia receber com relação aos seus programas, e estas aparecem na fala do chefe: “Primeiro me perguntou se aquilo era uma piada. Depois se disse preocupado com a minha saúde. Estamos todes exaustes etc. etc” (PACHECO, 2023, p. 42). Após

se negar a reformular o programa, recebe como resposta: “Ele se irritou, soltou um ‘faça-me o favor’ e bateu o telefone na minha cara” (PACHECO, 2023, p. 42).

Colocar o trabalho no eixo possível de execução é uma tarefa que persiste em ser cumprida, de maneira às vezes irrefletida, como algo que prioritariamente precisa somente ser concluído. Prazos, cumprimento de metas, datas acirradas do calendário se configuram como se fosse um espelhamento do processo neoliberal que assola as práticas de trabalho na educação superior. Em outros momentos, a reflexão se aprofunda nos jogos de sobrevivência nas tramas da educação, afinal: “O prazo para entregar o programa de pós é segunda-feira. Uma coisa é certa: melhor garantir o emprego. Já dei aulas no ensino privado e sei o quanto o osso é mais duro de roer” (PACHECO, 2023, p. 32). Por essa condição, a narradora vive entre o impasse de compreensão das regras do jogo, às quais precisa se submeter, e o ato de perceber o quanto elas são, também, injustas. Neste sentido, é importante realçar a decisão tomada pela narradora para construir, na pedagogia de seu inconformismo, a ensinança para ser ativa em sua sala de aula:

Resolvo aproveitar o ensejo do curso de pós-graduação para tratar de um tema que considero caro ao materialismo: as relações entre dinheiro, subjetividade e forma literária. Planejo o seguinte: três blocos centrais sobre investimentos; em torno deles, seminários, discussões, close reading e teoria da literatura. Os alunos de Letras são no geral muito pobres, mais uma razão para debatermos nos cursos os assuntos contemporâneos. Começarei perguntando-lhes se acreditam haver relações entre investimento pessoal e investimento financeiro. Muitos não conseguem nem almoçar nem almoçar sem o tíquete do bandeirão. Desse ponto de vista, qualquer teoria é uma viagem (PACHECO, 2023, p. 32).

A teoria da literatura entra em cena para trazer uma temática importante para os estudantes vulneráveis, na perspectiva da narradora: o dinheiro e as relações referentes ao crescimento pessoal. Ao colocar o tema da relação entre dinheiro, capital e literatura, o que está sendo posto em questão na ensinança de Ana é: os problemas que o capitalismo aciona estão presentes em diferentes lugares, contextos e posições.

A literatura entra nesta trama como sendo um veneno/remédio — instrumento de contaminação e saúde —, ao trazer pautas importantes para serem pensadas como relevantes para o contexto social. Por este caminho, estabelecemos diálogo direto com *A farmácia de Platão*, de Jacques Derrida, pois, com a postura tomada pela narradora e professora, por meio da proliferação dos problemas

instaurados com o poder e o dinheiro, a literatura é posicionada como um instrumento de cura ao motivar compreensões mais profundas acerca destas temáticas, mesmo que tenham clivagens permeadas de dor.

Vai ser por esse caminho, levando em consideração a montagem do seu programa de curso, que a narradora vai detalhar a sua ideia por meio de um “Planejamento docente”, intercalado na trama como um gênero discursivo, entre as páginas 34 e 35. Tal planejamento é introduzido com o cabeçalho que nomeia o programa no qual a personagem leciona, como: Curso de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Os principais tópicos tomados como importantes por ela giram em torno dos seguintes vocábulos: mercado, dinheiro e depressão. O texto ainda apresenta seus objetivos, justificativas e tópicos programáticos com o tema em destaque: **“PERCURSOS RECENTES DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A LITERATURA É UM INVESTIMENTO PESSOAL?”** (PACHECO, 2023, p. 34)⁶.

Não podemos deixar passar incólume os deslizamentos presentes no trecho do livro, pois tal plano de disciplina nos leva para a produção docente de Ana Paula Pacheco, na sua atuação universitária. Em documento disponível no site da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP, é possível encontrar o planejamento da escritora/professora para a disciplina Literatura Comparada II, cuja temática gira em torno do trabalho e do dinheiro em interlocução com a literatura, sob o corolário do seguinte tema: “Representações do trabalho em experiências recentes da prosa e do cinema brasileiros”. Além disso, em artigo publicado pela *Revista Boitempo*, em 2023, Pacheco publica o texto *Macunaíma estuda o dinheiro*, que segue por essa mesma linha temática. Não é à toa, portanto, que, no programa de curso incluído em *Pandora*, um dos tópicos programáticos disponíveis para a discussão, o tópico 5, seja nomeado como “‘Investimentos na Bolsa de Valores, de Macunaíma aos dias atuais’. Estratégias culturais e gerenciamento da escrita” (PACHECO, 2023, p. 35). Ora, esses trânsitos entre vida e obra endossam a importância da temática do trabalho, do capital e da literatura na poética de Ana Paula Pacheco.

Até mesmo na construção da personagem protagonista da trama, percebemos a introdução deste debate sobre o trabalho de modo significativo. Sem dúvidas, os amores e os afetos são carros-chefes

⁶ A citação preservou a passagem a tipografia do trecho citado no romance: maiúsculas e negrito.

do romance, porém, através do escrutínio da obra a que estamos procedendo, é possível observar os temas trabalho, dinheiro, docência e cansaço sendo abordados por meio de contornos realistas. Tanto é que, ainda no esforço da personagem para construir o seu programa de curso, encontramos anexado ao romance um conto intitulado: *Touro — na alta* e, sucedido a ele: “Questões iniciais, sugeridas para o debate de *Touro na alta*”. O conto é introduzido na obra com o objetivo de modular as amostras literárias que seriam trabalhadas pela protagonista, junto com os tópicos planejados para serem trazidos para a discussão em sala de aula. Mas este conto, em especial, manifesta um aspecto importante, pois ele levanta a questão do capitalismo feroz, retomando a imagem da escultura do touro, plantada no Bowling Green Park, distrito financeiro de Wall Street, em Manhattan — Estados Unidos, e o quanto tal imagem traz a representação da audácia do capitalismo na América.

O conto traz a narradora em primeira pessoa sendo perscrutada pelo animal e sendo atacada por ele, colocando-a rastejante embaixo dele. Neste átimo, a narradora busca estratégias para sobreviver diante do ataque, até mesmo fingindo a morte para ludibriar o animal em ferocidade extrema. Mas, ainda assim, lança-se em tomar o animal pelos chifres, enfrenta-o, porém a movimentação do contra-ataque dele é inevitável: “A cabeça recua junto com o corpo, num falso passo atrás; o peso inteiro encontra-se praticamente sobre as patas traseiras, inclusive o meu peso somado aos chifres — então, num movimento de baixo para cima, ele investe com toda a força” (PACHECO, 2023, p. 37). O movimento do touro é de uma linha curva ascendente e a palavra “investe”, concernente ao campo lexical do mercado financeiro, leva-nos à representação da força e potência do capital e do dinheiro perante a narradora. Tal força é tamanha que “O desenho é de uma parábola empurrando o céu. Nesse momento já não posso mais me segurar aos chifres” (PACHECO, 2023, p. 37). Ainda que não possua meios para vencer o touro, sucumbida ao chão, estabelece movimentos de luta vãs, pois o animal não morre, resiste a qualquer investida.

O conto apresenta, portanto, a proposição de ideia para o curso a ser ministrado, trazendo, de modo alegórico, como o capital financeiro exerce uma força extrema na sociedade, agente agressivo e indomável, bicho-mito perene, imortal. Na página seguinte do conto, as questões aparecem em sequência didática, para o debate sobre ele com os alunos. O trabalho de Ana como professora mobiliza aspectos a serem pontuados que flertam com a ironia, tal como o item “A” das suas questões:

“De que maneira o texto une os fundamentos da Lírica — apresentando uma subjetividade cujo estado perceptivo e expressivo tende a suturar a separação entre ‘eu’ e ‘outro’, ou entre ‘eu’ e ‘mundo’ — aos de um poema épico, vocacionado a apreender dimensões coletivas de existência?” (PACHECO, 2023, p. 38). As discussões concernentes ao campo da Teoria da Literatura, colocadas por Ana Paula Pacheco, performatizam as posições da professora de Literatura e a necessidade de construir tópicos complexos que instiguem a produção de conhecimento. É diante do rebuscamento das questões que a ironia aparece para colocar no centro os lugares e expectativas para o professor universitário.

Ainda como material de debate da disciplina, sucede outro conto no romance, ainda em diálogo com o tema do Planejamento de Curso e com o texto *Touro —na alta: agora o conto Urso na Baixa*. Na breve narrativa, há a exposição do comportamento do urso em suas individualidades: a caça e seus golpes para angariar alimento para a sobrevivência dialogam com a forma de golpe do animal diante da sua presa, como pode ser visto no trecho a seguir: “De cima para baixo, a patada deve ser contumaz para forçar a queda” (PACHECO, 2023, p. 40). O movimento da parábola, agora, é em curvatura descendente. A ideia de atitude, ação, força e acúmulo de energia permanecem no debate deste segundo conto. Seguindo a mesma metodologia do primeiro texto, o conto é acompanhado das questões para serem debatidas na sala de aula e, dentre elas, as questões “A” e “B” chamam especial atenção: “A) Se a autora do texto afirma haver relação alegórica entre a imagem do urso, seus movimentos de ataque e os investimentos na baixa das ações, devemos acreditar nela?” (PACHECO, 2023, p. 41). E acrescenta: “B) A estrutura do texto traz para o urso preocupações de cunho humanista, neoliberal?” (PACHECO, 2023, p. 41). Tanto nas questões apresentadas quanto nos tópicos propostos para discussão, o enfoque é trazer o debate do mundo financeiro e do dinheiro por meio dos movimentos ferozes de animais. O mundo que é atravessado por capital interfere diretamente na vida da personagem, seja por meio do arremesso ao chão pelo touro, seja pela imagem do golpe em arremesso para cima sugerido pelo urso. Tal como as oscilações da bolsa de valores, a vida é afetada pelos abalos da vida cadenciada por prazos e metas em busca por dinheiro.

É por este caminho que os textos literários dialogam com a proposição de semestre letivo da professora — tratar de investimentos financeiros e pessoais — temática que é arremessada para a vida

de Ana, selada por meio da exaustão e da falta do ar que a pandemia trouxe de modo biológico e metafórico. As motivações para o cansaço da protagonista são de fundos multivetoriais. Resguardando o recorte temático dado a esta seção do artigo, no romance em estudo, a narradora aciona em seu texto polifônico aspectos de sua vida profissional, suas cobranças e exigências, o que vem a ser um ponto de debate fundamental para o contexto da contemporaneidade, para as relações de trabalho e para a posição do docente dentro deste cenário: o limite do cansaço.

Byung-Chul Han vem dedicando boa parte de sua produção teórico-filosófica para compreender os posicionamentos da sociedade contemporânea diante dos seus próprios dilemas, sejam aqueles movidos por questões relacionadas às tecnologias ou até mesmo pelas novas configurações do mundo do trabalho. No seu livro *Sociedade do cansaço*, por exemplo, ele argumenta sobre o quanto encarar a negatividade foi sendo considerado como prejudicial, em nosso corpo social, diante do constante desejo de positividade. O estímulo constante a esse polo positivo tem por trás vontades de poder, motivadas por colocar o sujeito em prontidão, em atividade, cumprindo prazos. Não obstante, na análise de Han, vai ser justamente este percurso que está construindo uma sociedade do desempenho, a mesma sociedade que culminará tragicamente ao fim em uma sociedade do cansaço:

O sujeito de desempenho esgotado, depressivo está, de certo modo, desgastado consigo mesmo. Está cansado, esgotado de si mesmo, de lutar consigo mesmo. Totalmente incapaz de sair de si, estar lá fora, de confiar no outro, no mundo, fica se remoendo, o que paradoxalmente acaba levando a autoerosão e ao esvaziamento. (HAN, 2017, p. 91).

No decorrer do romance, os processos negativos vivenciados por Ana são confrontados pela personagem sob a mediação da dor, sem fugas. O baixio das suas experiências é colocado ao limite e desafiado em busca do seu bem-viver, mesmo que este *modus operandi* de vida se module durante toda a obra como extemporâneo e fugaz. Ainda no que se refere às dores, Han, no texto *Sociedade Paliativa*: a dor hoje, apresenta, como tese central, a constante busca por experiências de fuga e anestesia dentro da sociedade contemporânea. Para o autor, “A sociedade paliativa coincide com a sociedade do desempenho. A dor é vista como um sinal de fraqueza. Ela é algo que deve ser ocultado ou ser eliminado por meio da otimização” (HAN, 2021, p. 13-14). O “analgésico do presente”

colocou a sociedade avessa à experiência de sofrimento, o que, para o autor, em alguma medida, faz com que se perca o potencial de criticidade e se perca da “verdade”.

O romance *Pandora* é uma escuridão espinhosa durante todo o seu enredo. No recorte deste estudo, relacionado ao trabalho e à docência, somos apresentados a várias cenas que englobam essa relação. Posterior ao problema enfrentado pela personagem do livro junto ao coordenador do curso de Pós-Graduação, o texto nos apresenta de modo mais detido o relacionamento de Ana com Alice, líder da Ocupação São João, no centro de São Paulo: “Ali ela comandava muita coisa, organizando a comunidade de mais de oitenta famílias sem teto: cozinha, ateliê de costura, faxina, lixo, evento de música aos domingos” (PACHECO, 2023, p. 79). O desejo de viver novas experiências sociais e afetuosas leva a protagonista para este espaço distinto daquele comumente vivido por ela, uma mulher branca e de classe média, e o seu principal desejo era: “[...] militar em alguma ocupação dando oficinas de literatura. Tinha apartamento, carro automático, emprego na universidade. Ela tinha o corpo do qual eu precisava naquele momento” (PACHECO, 2023, p. 80).

A força motivadora de construir um espaço pedagógico não-formal de aprendizagem dentro da Ocupação vai sendo modificada no fluxo do romance por dois adventos centrais: a paixão por Alice e, em segundo, pela instalação da pandemia. Quando o coronavírus se alastra na vida de Ana, o cenário do qual estava íntima era, justamente, o da Ocupação. Como sabemos, espaços como aquele eram diletos para que o vírus se fortalecesse e prejudicasse ainda mais os moradores, já em extrema carência. Daí é que, por meio de reuniões, encontros e a vontade de amar Alice de todas as formas possíveis, surge a ideia de garantir a sobrevivência dos moradores que ali estavam alocados, num momento em que o trabalho e o sustento se tornavam ainda mais escassos no Brasil. A solução empreendida? Criar um site pornográfico.

Por meio deste site, os corpos eram colocados de modo virtual dentro da plataforma, para que fossem comprados por usuários em isolamento. A questão que aparecia nesse momento para Ana era: “— Ainda não entendi por que você precisa de mim para fazer esse negócio, Alice. Eu sou professora de literatura” (PACHECO, 2023, p. 85). Porém, a ideia era justamente introduzir as competências linguísticas e literárias de Ana no processo de construção do site, a saber: colocar a narração de trechos de passagens literárias no vídeo pornográfico. Depois de chamar uma aluna, a Carol, para dar suporte,

em sigilo, na plataforma de sexo, inicia seu trabalho de professora e sócia de Alice: “Separei para começar alguns livros da Hilda Hilst, do Waly Salomão, do Piva, do Safo, do Marquês, do Boccaccio. A Carol teve a ideia de setorizar os fetiches e depois encontrar o melhor texto para harmonizar com cada um, como vinho e comida em restaurante bunda-mole” (PACHECO, 2023, p. 89). Nesse momento de elaboração, entram várias questões próprias das discussões da literatura contemporânea: ghost writer, autoficção, lugar do texto literário.

Num ambiente atípico, aspectos relacionados ao ético dentro do texto criativo fundem-se em profusão com o desejo de Ana fazer dar certo a proposta, não somente para ajudar às famílias, ainda mais vulneráveis, da Ocupação, mas também para fazer com que Alice se sentisse acompanhada, valorizada e amada. O site começa a dar certo e o esperado retorno financeiro aparece como sendo a saída para os problemas daquele espaço no contexto da pandemia. Os corpos nus, sexualizados, recebiam sempre o selo narrativo da professora universitária, como na cena descrita a seguir: “Filmamos o tal vídeo piloto com Alice nua galopando um cavalo imaginário, enquanto eu narrava, destruindo com adaptações interessadas, o conto ‘O novo advogado’, de Franz Kafka. A Carol vibrou. Alice galopava e em seguida virava, ela mesma, uma égua. Uma verdadeira metamorfose” (PACHECO, 2023, p. 94). Os referenciais literários e a biblioteca de autores de Ana são acionados em uma profusão de devires para a satisfação dos “voyeurs” e das sócias do empreendimento.

Mas a tragédia se anuncia com a contaminação de Alice, de Ana e a morte da faxineira pela COVID-19. O projeto idealizado pela protagonista entra em ruínas no mesmo movimento em que o vírus sucumbiu várias vidas pelo mundo. A proposta de colocar a literatura em diálogo com a vida, com a sociedade, servindo como pontes de sobrevivência, mesmo com um gosto duvidoso e repleto de vontades individuais, entra em crise, é dilacerada. A produção de um espaço de docência como foi produzido por Ana traz indícios da maneira como as imagens de docência são processadas em *Pandora* — de modo múltiplo e de formas despadronizadas.

No romance, a presença de citações a textos literários (mobilizados pela narradora em seu discurso) coloca-nos diante de um painel de citações costuradas, cuja finalidade é mobilizar a verossimilhança. Além disso, tal procedimento se constitui, também, como uma pedagogia, isto é, as vozes dos livros, passagens, referências e remissões levam à construção de aprendizados, perquirições, dúvidas (para a

própria narradora na trama, mas também para os leitores) — principal objetivo do profissional da docência. Nas cenas finais do livro, arrematando o último casamento da narradora com um morcego, somos colocados diante de dois blocos de citações dentro da obra: um conjunto de textos referenciados que dialogam com o tema do vampiro e o epílogo final, com a presença de um ensaio crítico.

Através do enlace com um grande morcego, a protagonista começa a elencar, no capítulo “Terceiro casamento”, uma série de produções artísticas que mobilizaram a figura do vampiro em suas produções: *Nosferatu*, *O gato preto*, *O filho de Frankenstein*, *Frankenstein encontra o lobisomem*, *Sangue para Drácula*, dentre outros. Neste sentido, Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*, pontua:

Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações ou seja atormentado por elas, mas elas me perturbam e me provocam, deslocam uma força, pelo menos a do meu punho, colocam em jogo uma energia - são as definições do trabalho em física ou do trabalho físico. Da citação, mascataria e tecelagem, sou a mão-de-obra (COMPAGNON, 1996, p. 45).

A presença de outros autores na obra através do recurso do diálogo com outras obras manifesta tanto a fala balizada de uma narradora professora universitária de Teoria da Literatura, quanto nos leva também ao encontro da Ana Paula Pacheco — que articula seu universo de leituras no movimento da obra. Procedimento similar é encontrado no capítulo final da obra, quando uma voz ensaística assume a tessitura do texto para encerrá-lo. O capítulo “Epílogo: o Batman dos Balcãs” aposta no tom ensaístico para discutir sobre Boiko Borisov, conhecido no campo político desta maneira por ter sido bombeiro, instrutor policial e guarda-costas. A sua história é modulada pela entrega da Bulgária a empresas privadas e, no período da pandemia, sofreu com as mortes elevadas em virtude do desempenho do vírus no país. Além disso, sua história ainda apresenta alinhavos com casos de corrupção.

Ao longo da narrativa, a protagonista não se pune em trazer o desconforto diante do governo brasileiro que esteve à frente da gestão pandêmica. As críticas se alinham neste epílogo, quando personagens análogos — o presidente do Brasil e o premiê búlgaro — se intercomunicam no traçado

final da obra. O discurso que se insurge é o teórico, a voz intelectual desconfortável com o rumo dos países no contexto de 2020, historicamente trágico pelas mortes de um vírus mortal.

Considerações finais

Diante do exposto, podemos afirmar que o romance de Ana Paula Pacheco - *Pandora* - tem como proposta central o movimento de experimentar novas formas para o romance no contexto da contemporaneidade. Tal procedimento pode ser percebido pelas descontinuidades temporais sem linearidade progressiva dos fatos e por incorporar diferentes gêneros textuais ao longo da trama, tais como: planos de aula, diário e um pequeno ensaio. Ao lado disso, podemos notar que a construção da docência por meio da personagem protagonista ocorre pelo princípio da crítica, haja vista que a sua vivência narrada no ensino remoto presencial apresenta as agruras da profissão, sem emoldurar a atividade docente como sendo abnegada.

Portanto, o presente texto apresenta uma leitura adicional para a fortuna crítica do romance de Pacheco, agregando discussões acerca do painel que compõe a diversidade da literatura brasileira contemporânea. Existe um desafio ao lidar com obras contemporâneas, haja vista que tanto as críticas, como outras produções literárias estão sendo produzidas em processo. Porém, mapeá-las é um exercício importante para buscar compreender a produção da literatura hodierna. A obra de Ana Paula Pacheco em tela modula-se, portanto, como um significativo exemplo de obra que exercita um modelo que irrompe o romance moderno, instalando-o como significativa amostra da produção literária contemporânea do Brasil.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

- HAN, Byung-Chul. *Sociedade Paliativa*. Tradução: Lucas Machado. 1ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2021.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Tradução: Enio Paulo Giachini. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- INÁCIO, Bruno. Caixas do cotidiano pandêmico. In: *Rascunho: jornal de literatura do Brasil*. 281 ed. Minas Gerais, set. 2023. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/caixas-do-cotidiano-pandemico/>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno?. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1013-1028.
- PACHECO, Ana Paula. Macunaíma estuda o dinheiro. In: *Revista Boitempo*. São Paulo. n. 40. 2023.
- PACHECO, Ana Paula. *Pandora*. São Paulo: Fósforo, 2023.
- PACHECO, Ana Paula. Fascismo e natureza: imagens desconcertantes da pedagogia do Sr. Keuner. In: *Terceira Margem*. v. 25. n. 45. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/42518>. Acesso em: 12 fev. 2024.
- SANTIAGO, Silviano. Epílogo em 1ª pessoa: eu & as galinhas-d'angola. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 242-252.
- SCHWARZ, Roberto. [Orelha do livro]. In: PACHECO, Ana Paula. *Pandora*. São Paulo: Fósforo, 2023.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 112-135.

Recebido em: 30/3/2024

Aprovado em: 21/5/2024

REFLEXÕES SOBRE O ABANDONO PATERNO EM PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS, DE ALINE BEI

REFLECTIONS ON FATHER ABANDONMENT IN PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS,
DE ALINE BEI

REFLEXIONES SOBRE EL ABANDONO PATERNAL EN PEQUEÑA COREOGRAFIA DO
ADEUS, DE ALINE BEI

Lucélia Canassa¹

Resumo: Neste artigo, cientes das tantas possibilidades de análise na obra *Pequena coreografia do Adeus*, de Aline Bei, iremos nos atentar às relações familiares e às representações paternas que influenciam a personagem central e a narrativa. Júlia Terra é a narradora que expõe suas percepções no que parece ser uma falta de afeto generalizada em sua vida. Embora seja possível pensar que apenas um ponto de vista limita a visão geral e, conseqüentemente, as representações de paternidade e maternidade no romance, estamos considerando como relevante o impacto produzido pelo desamparo – ou, ao menos, pelo sentir-se desamparado. Lidamos, aqui, com a falta de repertório emocional, que vem de gerações anteriores, para entender as representações de maternidade – e talvez humanizá-las. Além disso, a mesma falta de repertório dificulta analisar as diferenças entre as representações de maternidade e paternidade – marcadas pelo abandono. Para além da ausência e da relação superficial entre pai e filha, buscamos pensar o ensaio de uma conciliação – sobretudo a partir do envelhecimento da figura paterna – e as partilhas e os encontros entre pai e filha permeados pela arte.

Palavras-chave: Paternidade. Abandono paterno. Literatura contemporânea. Aline Bei.

Abstract: In this article, we are aware of the many possibilities of analysis in the *Pequena coreografia do Adeus*, by Aline Bei, we will pay attention to family relationships and paternal representations that influence the central character and the narrative. Júlia Terra is a narrator who exposes her perceptions of what seems to be a generalized lack of affection in her life. Although it is possible to think that only one point of view limits the general view and, consequently, the representations of fatherhood and motherhood in the novel, we consider as relevant the impact produced by helplessness – or, at least, by feeling helpless. We deal here with the lack of emotional repertoire that comes from previous generations to understand the representations of motherhood – and perhaps humanize them – and analyze the distinct differences with the representations of fatherhood – marked by abandonment. Even so, beyond the absence and the superficial relationship between father and daughter, we seek to think, especially from the aging of the father figure, the rehearsal of a conciliation – prevented by death – and the sharing between father and daughter permeated by art.

Keywords: Paternity. Paternal abandonment. Contemporary literature. Aline Bei.

¹ Mestre em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Londrina, e doutoranda pela mesma instituição.
luceliancanassa@hotmail.com <https://orcid.org/0000-0002-8203-7645>

Resumen: En este artículo, conscientes de las múltiples posibilidades de análisis de la obra *Pequena coreografia do Adeus*, de Aline Bei, prestaremos atención a las relaciones familiares y a las representaciones paternas que influyen en el personaje central y en la narrativa. Júlia Terra es la narradora que expone sus percepciones de lo que parece ser una falta general de afecto en su vida. Si bien es posible pensar que sólo un punto de vista limita la visión general y, en consecuencia, las representaciones de la paternidad y la maternidad en la novela, estamos considerando como relevante el impacto que produce el desamparo, o, al menos, el sentimiento de impotência. Aquí abordamos la falta de repertorio emocional que proviene de generaciones anteriores para comprender las representaciones de la maternidad – y quizás humanizarlas – y analizar las diferencias entre éstas y las representaciones de la paternidade, marcadas por el abandono. Además, más allá de la ausencia y la relación superficial entre padre e hija, buscamos pensar, especialmente desde el envejecimiento de la figura paterna, el ensayo de una reconciliación – impedida por la muerte – y los intercambios y encuentros entre padre e hija permeados por el arte.

Palabras clave: Paternidad. Abandono paterno. Literatura contemporánea. Aline Bei.

A experiência poética e a pequena coreografia

A obra de Aline Bei – nem poeta nem prosadora nata, como ela mesmo (não) se define – parece surgir da necessidade que Rilke fala em 1903, quando em correspondência com um jovem poeta: “[u]ma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade: neste caráter de origem está o seu critério, – o único existente” (RILKE, 1983, p.24). Talvez por conta de uma inquietação, a autora consolida sua experimentação literária pelo curioso fato de não se adequar em caixas. Em *Pequena coreografia do Adeus*, quando Júlia Terra descreve o seu quarto de pensão – já na segunda parte do livro, intitulada “Terra” – não deixa de mencionar “um copo com flores que”:

[...] colho na rua, elas vivem
por uns dias
depois desistem
de tudo, gosto de vê-las desistindo, não é rápido, elas vão
tentando
segurar o fio da vida pelo cabo
e quando chegam no auge de sua beleza
não aguentam
por muito mais
tempo
costumo guardar
as pétalas
dentro de uma caixa.

abro dias depois

só para vê-las amanhecidas
e impressionantemente ainda belas. (BEI, 2021, p.155)

Enquanto a protagonista do seu segundo romance faz de uma caixa de sapato seu cárcere

de flores e observatório natural de ciclos, Aline Bei emancipa sua escrita e não a cerca por gêneros pré-definidos. A experiência poética que a leitura nos proporciona é ampla e, por isso mesmo, difícil de elucidar. A mesma sensação se tem por meio das palavras inusitadamente diagramadas² em *Pequena Coreografia do Adeus*: há muito para ser sentido. É precisamente no cotidiano que a poesia acontece. Na sensibilidade, no sofrimento, no desejo e no silêncio, naquilo que a nossa lente da vida consegue enxergar. Aline Bei e Júlia Terra, nesse sentido, são poetisas, pois utilizam para se expressar “as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de suas lembranças” (RILKE, 1983, p.23), porque:

Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga consigo que não é bastante poeta para extrair as suas riquezas. Para o criador, com efeito, não há pobreza nem lugar mesquinho e indiferente. (RILKE, 1983, p.23 e 24)

É nessa atmosfera poética que Aline Bei imprime, em sua narrativa, as questões familiares em que Júlia Terra está entranhada. Neste artigo, cientes das tantas possibilidades de análise do romance em questão, iremos nos atentar às relações familiares e às representações paternas que influenciam a personagem central, bem como a complexidade da narrativa.

Três ou mais solitários

Dividido em três partes – “Júlia”, “Terra”, “Escritora” – *Pequena Coreografia do Adeus* traz as reflexões e percepções de Júlia desde a infância até a idade adulta. A protagonista parece ser uma sobrevivente da relação frustrada dos seus pais, Vera e Sérgio, que não se entendem e não possuem repertório emocional para lidar com as dificuldades. Em um ambiente extremamente hostil, Júlia Terra busca maneiras de escapar da espiral de desafeto em que foi inserida sem possibilidade de escolha.

deu vontade de dizer que: uma conversa em família
nunca foi possível, não na minha casa
lá somos *três solitários*
irreversíveis
gravemente feridos
da guerra que travamos contra nós.
[...]
nosso jeito de conversar, diretora, é nos machucando
(grifo nosso, BEI, 2021, p.108)

Júlia é agredida física e emocionalmente e centraliza a sua existência no recolhimento de

² Em toda a narrativa há mudanças de *layout*: os versos têm várias quebras, não há uma regra clara para o uso de maiúsculas ou minúsculas, os tamanhos das fontes das palavras variam, assim como a formatação delas.

pequenas migalhas de afeto que, vez ou outra, chegam até ela. É sobre essa família nuclear – mãe, pai e filha – que podemos, também, trazer a reflexão das influências geracionais:

as surras que eu levava
eram as surras que a minha mãe levou
em looping
na minha pele, na pele dos filhos que ainda não tenho.
é o que chama de carma ou: carregar uma pedra
involuntária no coração
(BEI, 2021, p.17)

No desenrolar da trama, temos o retrato de uma menina desamparada. A relação de Júlia com os pais melindra em ambos os lados, e há uma falta de afeto generalizada. A herança desse desmazelo vai ficando ainda mais clara:

nessa época, minha mãe começou a me bater com mais frequência
[...]

- a sua vó era pior do que eu, Júlia.

mas o que minha mãe não entendia é que ser menos pior ainda era muito pouco,
nós precisávamos de uma mudança radical.
(BEI, 2021, p. 58 e 59)

Vera, mãe de Júlia, se coloca, em alguns momentos, como uma mãe acima da média. A justificativa é simples: existem mães piores. Na primeira parte do livro, temos o retrato de uma mãe rígida, que manda, cobra e briga. Ao mesmo tempo que a representação materna de Vera rompe com alguns estereótipos – como o da mãe super-realizada ou da mulher que só é completa porque se tornou mãe –, ela corrobora outros. Quando pensamos na mulher como única ou principal responsável pelo cuidado dos filhos, podemos dizer que Vera se encaixa no estereótipo; porém, numa análise mais aprofundada, conseguimos ampliar a perspectiva e perceber uma mulher que se frustra com os papéis sociais de gênero e, de alguma forma, se sobrecarrega.

Segundo Vera Regina Ramires, em *O exercício da paternidade hoje*, “[a] desigualdade entre os gêneros masculino e feminino tem uma relação estreita e também é produzida pelo modo como são exercidas a paternidade e a maternidade hoje e sempre.” (1997, p.14). Não há dúvida de que Vera tem uma existência infeliz. Aos poucos, é possível compreender que sua vida é influenciada por eventos passados, além dos presentes: da reprodução da criação que recebeu às traições do marido, da falta de repertório emocional à insegurança de não se sentir amada – “uma verdadeira Rainha/de um pequeno país em guerra que era o seu corpo não amado/ ou nunca amado do jeito que ela Gostaria” (BEI, 2021, p.41):

minha mãe era uma flor
 que sangrou por ser idealista
 por isso se fechou
 em aço
 se abria apenas quando o Sono era quem comandava o seu espírito.
 (BEI, 2021, p.73)

No trecho acima, o sono representa os poucos momentos em que Vera permitia a vulnerabilidade. A caixa-alta na palavra “Sono” parece marcar justamente a soberania do sono sobre ela. Júlia narra que, depois do divórcio, na madrugada, quando ela buscava abrigo no ninho da mãe, a intimidade entre mãe e filha acontecia. É simbólico que apenas nesse momento pontual o afeto entre elas acontecesse, já que no restante do tempo sua mãe estava sempre armada. Entendemos, na percepção dessas heranças geracionais, que o desamparo não começa em Júlia:

a minha mãe e a minha avó ficaram anos sem se falar.
 me lembro de uma tarde
 quando o telefone tocou
 com a notícia da morte dela
 [...] não fomos ao enterro.
 minha mãe não derramou uma lágrima, pelo menos não na minha frente.
 no entanto, dias depois
 ela me contou do meu avô sem eu pedir.
 (BEI, 2021, p.53)

Em certo momento, Júlia fala para a sua mãe que não tem lembrança de sua avó ser tão terrível, e a mãe responde que o motivo é que elas – avó e neta – não tiveram muitos momentos de convivência. Vera, em todo o romance, não prolonga as conversas, parece viver permeada de silêncios. Assim como Júlia, o leitor precisa encaixar as peças para entender de onde vem determinados sentimentos. Alguns dias após a morte da mãe, Vera abre seu pinga-gotas de informações e conta à Júlia sobre o pai que teve, um cantor itinerante que fez sua mãe, avó de Júlia, flutuar por alguns dias; mas, “quando ele foi embora”, “Deixou a minha mãe dentro da minha avó absolutamente devastada” (BEI, 2021, p.54). Ali temos a cena conhecida do abandono paterno, da mulher grávida que assume todas as responsabilidades e não tem como fugir ou mudar o seu destino. A mesma frustração que apareceria em Vera aparece na avó de Júlia:

antes de conhecer o tal cantor
 ela era uma mulher bonita
 adorava festas
 além de ser uma dançarina nata [...]
 (BEI, 2021, p.54)

O retrato de heranças geracionais nos leva, enfim, à reflexão sobre os abandonos

familiares, principalmente o abandono paterno – uma questão histórica no Brasil. Uma pesquisa rápida no Portal da Transparência do Registro Civil mostra que, do dia primeiro de janeiro de 2016 a 19 de junho de 2023, considerando todas as regiões do Brasil, de 20.116.718 nascimentos, 1.107.812 são de pais ausentes³ – crianças registradas só em nome da mãe. Isso representa cerca de 5% de pais ausentes, mas é preciso considerar que se trata de um dado que não contempla a vastidão do problema, pois considera apenas a falta de registro e não as práticas familiares. Isto é, pode ser que exista o reconhecimento paterno no registro civil, mas que o pai não seja presente nos cuidados com os filhos.

Para dar a medida disso, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), considerando os dados de 2015, há 11,6 milhões de famílias de mulheres sem cônjuge e com filhos, que moram ou não com outros parentes. São mulheres que não contam com a participação dos genitores para cuidar e educar seus filhos, conhecidas como “mães solo”, categoria que tanto a mãe de Júlia como a avó se encaixam.

Na representação da avó de Júlia, há trechos que retratam, inclusive, como ela foi hostilizada após ter sido abandonada – uma incoerência, se pensarmos que se trata de um momento delicado, em que o acolhimento se faz necessário:

quando ela engravidou do forasteiro
sentiu que a cidade lhe virou as costas
foi deserdada
e passou bastante dificuldade.
trabalhou como doméstica, boleira, depois
Costureira, e até o fim da vida.
(BEI, 2021, p.54 e 55)

Em *Pequena Coreografia do Adens*, os genitores, cada um a seu modo, abandonam as filhas. Mesmo quando mantêm uma presença pontual, como o pai da Júlia, é possível pensar que a necessidade afetiva não é suprida. Sabemos, de forma geral, que o abandono paterno impacta no desenvolvimento das crianças, além de sobrecarregar quem fica – as mães. Na introdução do livro *Gênero: uma perspectiva global*, Connell e Pearse (2015) apontam que as pesquisas sobre gênero foram disparadas a partir do movimento de mulheres por igualdade, e completam que “[h]á uma razão simples para tal: a maior parte das ordens de gênero ao redor do mundo privilegia os homens e confere desvantagens às mulheres” (CONNELL; PEARSE, 2015, p.26). Nessa perspectiva, conseguimos humanizar as figuras maternas do romance, mesmo que na voz da protagonista apareça a dicotomia peso e leveza, que seá abordada no próximo tópico.

³ Denominação da própria Associação Nacional dos Registradores de Pessoas Naturais (Arpen-Brasil).

Quem pode ir e quem deve ficar?

Na arte da ficção, a construção das personagens é fundamental para a narrativa. É através do seu desenvolvimento que a trama evolui. Como bem aponta Luiz Antonio de Assis Brasil, em *Escrever ficção* (2019), a personagem é o irradiador da narrativa. Tendo isso em vista, é pertinente indagar-se quais caminhos a história teria seguido se os personagens tivessem agido de forma diferente. Sobre isso, Antonio Candido, no capítulo “A personagem do romance”, ao falar sobre a visão fragmentária e a diferença básica entre vida e romance, ilumina a questão:

[...] na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (CANDIDO, 2014, p.58)

É nessa criação racional do escritor que entendemos que a personagem segue na trama o único caminho possível para que a história prossiga, se desenrole e, até mesmo, envolva o leitor. É nessa estrutura elaborada que o trabalho de criação da personagem se mostra fundamental, não só em relação à personagem central, como também aos classificados secundários.

No romance de Bei, as influências que os personagens não centrais exercem no desenvolvimento dos conflitos dão a potência da trama: o retrato da menina desamparada que leva as marcas dos desafetos para a vida adulta.

aos poucos fui percebendo
que nenhuma relação que eu estabelecesse no futuro
viria sem esta conta
da quebra
da inocência [...]
ao longo dos anos
e por trás de cada relação que eu estabelecesse
me assombrava a certeza de que
as pessoas
se Abandonam
muitas nem se amam, se casam por medo
da Solidão e
têm filhos
pelos mesmos motivos.
(BEI, 2021, p.51)

Logo no começo do romance, Júlia compara Vera com a mãe de sua amiga: “eu não queria ser uma mãe como a minha, gostaria de ser mais parecida com a mãe da Tetê. por isso fiquei olhando o vento agraciando o cabelo da dona Sandra [...]” (BEI, 2021, p.11). Em contraponto à dona Sandra:

[...] minha mãe tinha cheiro de
 banana sem casca
 estragando, estava sempre ocupada com os afazeres domésticos
 e com as demandas emocionais da própria existência
 (BEI, 2021, p.10)

As descrições de Vera sempre carregam questões relacionadas aos papéis sociais, nesse caso, os tradicionais, em que a mulher pertence ao espaço privado. Sobre isso, Vera Regina Ramires sintetiza:

Os papéis sexuais, claramente divididos, atribuíam ao homem a função de prover materialmente a família e à mulher a responsabilidade pelo cuidado da casa e a educação dos filhos/filhas. A equação homem - espaço público e mulher - espaço privado é tida como a mais natural organização de papéis, consagrando a dependência da mulher ao homem. (RAMIRES, 1997, p. 22)

Enquanto a figura paterna parece renascer após o divórcio, a figura materna não retorna ao que já foi: fica presa às demandas emocionais e não possui a permissão do abandono completo. Júlia escreve em seu diário:

[...] *Queria ser mais parecida com o meu pai, ele não tem a raiva que a minha mãe tem nos olhos. O que me deixa triste é que meu pai me abandona muito. A minha mãe ele abandonou de uma vez, mas comigo é pior, ele fica me abandonando devagar.* (BEI, 2021, p.28)

Em vários momentos, a mãe é preterida pela filha. Mesmo no início do romance, Júlia se ilude com a visão da mulher de sardas com quem avista o seu pai “[...] usaria a voz mais doce deste mundo [...] / eu pediria, fazendo cara de cachorro triste: me Adote / hein, me Adote. Ele é meu pai, então / você pode fazer isso sem medo.” (BEI, 2021, p.14). A convivência obrigatória desgasta a relação de desafeto entre mãe e filha e, nesse sentido, o “outro” lhe parece melhor. Ainda assim, quando as intermináveis brigas antes do divórcio acontecem, Júlia elabora seu sentimento equiparando sua existência a um pêndulo. Ela encontra alívio ao escrever em um diário: conversa com a folha, que a escuta silenciosa e atenta – diferente das suas referências até então. Ali ela tenta organizar os seus sentimentos: quando é hostilizada pelo pai, tende a se aproximar da mãe, e vice versa:

me sentia um verdadeiro Pêndulo: ora caminhando
 solenemente para a presença materna, ora fugindo
 de qualquer possibilidade de mãe.
 ora correndo
 para o pequeno afeto que o meu pai me dava
 ora odiando o fato
 de tê-lo
 em casa, fechando os olhos
 toda vez que ele se aproximava de mim.

(BEI, 2021, p.58)

Aqui começamos a desvelar a dicotomia entre peso e leveza nas figuras paterna e materna. Se tentamos fazer uma reflexão do exercício da paternidade ao longo da história, encontramos um grande vazio: “[...] a literatura e as publicações em geral são pródigas ao privilegiar a descrição do exercício da maternidade [...]. Quanto ao exercício da paternidade, este parece constituir uma porção insignificante no processo de criação das crianças.” (RAMIRES, 1997, p.25). Essa lacuna revela a leveza que Sérgio não se culpa em carregar – e a corrobora, afinal.

Após o divórcio, a falta do contato frequente com o pai parece trazer, na infância, uma idealização do que ele é: “melhor seria jantar com Música/ e trocar/ a minha mãe pelo meu pai” (BEI, 2021, p.32). Mais uma vez, presa num mundo de hostilidade, o “outro” parece ser a sua salvação. Além de a mãe arrastar um fardo, a sensação é a de que ela envolve tudo e todos ao seu redor nessa atmosfera pesada:

eu nunca gostei da nossa hora de comer.
tudo o que a minha mãe preparava
de alguma forma carregava o seu espírito, eu já não
gostava quando meu pai morava aqui com a gente
agora que ele se foi o gosto só piorou.
(BEI, 2021, p.31)

Já o pai parece caminhar pela vida de forma mais tranquila, sobretudo depois que saiu de casa, pois “começou a cultivar no rosto a máscara do homem mais jovem que imaginou pra si.” (BEI, 2021, p.68). O sentimento de Júlia em relação a essa mudança é relatado ao seu único confidente. No diário, ela se questiona: “*Quem é meu pai? É normal a gente desconhecer as pessoas que a gente achava que conhecia?*” (BEI, 2021, p.69-70). Júlia, mesmo na infância, já sabia a diferença do pai no espaço privado e no público, desde quando, antes do divórcio, o viu com outra mulher: “um homem feliz que era meu pai sempre triste quando estava ao meu lado” (BEI, 2021, p.14). Com a separação e a ausência do pai em sua vida cotidiana, ela vislumbra de forma mais evidente esse outro homem:

o que me rasgava por dentro
era perceber que agora
meu pai olhava para as coisas sempre de cima
nada lhe parecia bom o suficiente
por isso ele trocou a cerveja
por uísque, comprou roupas
e quando eu lhe perguntava o que estava acontecendo
ele me respondia que era um homem Livre.
(BEI, 2021, p.70)

Abandono, segundo o dicionário *online* Michaelis⁴, é a “ação ou efeito de abandonar(-se)”; “ato ou efeito de desistir, renunciar, deixar para trás; afastamento, desistência, renúncia”; “estado ou condição do que é ou se encontra abandonado; desleixo; negligência”. O Aulete⁵ digital traz definições parecidas e acrescenta “Situação de desamparo, carência de ajuda”.

Como já colocado, embora Júlia seja desamparada por ambos os genitores, é inegável a percepção diferente de abandono que se tem a respeito de cada um. À mãe não é permitido abandonar a casa e a filha: ela permanece. Ao pai, além de lhe ser permitido, na sua nova casa é onde acontece uma das ações mais significativas para a compreensão desse família nuclear que se rompe:

Estávamos no sofá marrom depois do almoço

[...]

Deitei

na barriga do meu pai.

[...]

foi quando me escapou

da boca

uma ideia

que eu tive, um

desejo

de

sei lá, quem sabe um dia?

morar ali, com ele.

– *Não, Não, Não, uma criança deve ficar com a Mãe.*

– *mas eu não sou uma criança!*

e quando eu tinha sido? (BEI, 2021, p.84)

O pai fica bravo com o desejo da filha e a reprime: “– esquece isso, tá? pelo amor de Deus”. Bate a porta e a deixa sozinha. Não há conversa, apenas a reação de desespero ao pensar na possibilidade de ser o responsável pela filha. Esse acontecimento evidencia a maneira como os estereótipos dos papéis de gênero são arraigados e usados como justificativas para o abandono. Nesse sentido, Ramires diz que “[o] comportamento humano em geral é classificado segundo critérios dicotômicos entre os sexos, e a dimensão social e histórica dessa divisão fica completamente obscurecida.” (1997, p.40). A divisão é clara; os motivos, nem tanto. Há expectativas nessas construções sociais que são estabelecidas “pela estrutura social como se fosse natural de cada um dos gêneros. Toda cultura tem traçado o que espera da feminilidade e da masculinidade de seus membros” (1997, p.41), e o exercício da paternidade, bem como a divisão das tarefas relacionadas aos filhos, definitivamente não é o que se espera dos homens até então.

⁴ “abandono”, in Dicionário Michaelis, 2015, <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/abandono/> [consultado em 16 jun. 2023].

⁵ “abondono”, in Dicionário Caldas Aulete, 2008, <https://aulete.com.br/abandono/> [consultado em 16 jun. 2023].

Segundo Connell e Pearse:

Ser um bom pai raramente é associado a cortar sanduíches da merenda ou limpar a bunda dos nenês — embora haja algumas iniciativas interessantes, hoje, que buscam promover o que se chamou, no México, de “paternidade afetiva”, ou seja, a paternidade com vínculos emocionais. Em geral, espera-se que os pais sejam responsáveis por tomar decisões e ganhar o pão, consumindo os serviços prestados pelas mulheres e representando a família fora de casa. (CONNELL; PEARSE, 2015, p.33)

Embora fiquem claras as diferenças entre o exercício da maternidade e da paternidade, e apesar de a ausência paterna também ser uma questão social, devemos considerar que o objeto em análise é uma obra literária, com suas escolhas ficcionais e sua complexidade. Pensando, então, nos sistemas básicos de classificação do foco narrativo, em *Pequena coreografia do Adeus* é a personagem principal que conta a sua própria história, ou seja, trata-se de uma narradora protagonista. Dessa forma, temos o olhar de Júlia, os seus sentimentos e a suas percepções. Poderíamos pensar que apenas um ponto de vista limitaria a visão geral e, conseqüentemente, a representação da paternidade no romance. Porém, o que realmente importa na narrativa é o impacto produzido pelo desamparo.

Para além do abandono: o encontro pela arte

Em *Seis balas num buraco só*, no capítulo “O pai caçador e o filho abandonado”, João Silvério Trevisan aponta que: “[a]s artes tem espelhado com grande riqueza uma longa galeria de figuras paternas. Não por acaso, são geralmente negativas. Na literatura sua marca oscila entre a *ausência* e a dominação autoritária [...]” (grifo nosso, TREVISAN, 1998, p.59). Trevisan segue em seu texto citando obras consagradas, “que vai do *Rei Lear* de Shakespeare ao monstruoso pai de *O castelo do mundo sem alma* [...] passando pela *Carta ao pai* [...] de Franz Kafka” (p.59). Tendo como ponto de partida a citação de Trevisan, é importante dizer que temos um especial interesse na busca por representações de paternidade que não se resumam apenas ao “negativo”.

No romance de Aline Bei, entre Sérgio e Júlia, para além do que já foi exposto — os momentos que passam pela ausência e a relação superficial —, há certas partilhas na infância e na vida adulta, bem como o ensaio de uma conciliação — impedida pela morte. O primeiro problema na trajetória entre pai e filha parece ser motivado pelo simples fato de Júlia ser filha de Vera. Quando a filha vê o pai com outra, no começo do romance, ao elaborar os sentimentos confusos que aquilo lhe causava, a narradora diz:

eu quis correr
atrás deles
matá-los com meu hálito de fogo

[...]
 manter do meu pai apenas o rosto e depois obrigá-lo a
 dizer eu te amo, anda, diga eu/te/amo
 antes disso, ele responderia: antes você precisa tirar esse
 olho igual ao da tua mãe.
 pois eu Tiraria
 tudo o que é minha mãe em mim, e agora? Pai. agora eu
 sirvo pra você?
 (BEI, 2021, p.15)

A discrepância entre o tratamento do pai e da mãe acontece porque, na superfície, o pai aparenta ser melhor do que a mãe: além de não bater sistematicamente na filha, como Vera, é Sérgio quem lança as migalhas de afeto:

De domingo, ele aparece aqui em casa, pra me ver. Me pega de carro e a gente vai passear, ou fica na casa dele mesmo, que é bem melhor do que aqui. Meu pai nunca me bateu. Quer dizer. Só uma vez. Mas eu estava irritante, imitando os movimentos de um polvo. (BEI, 2021, p.27-28)

Os cuidados básicos em relação a uma criança, entretanto, ficam restritos à Vera. O pai é retratado como o provedor, que chega à casa deles após o trabalho e se acomoda no sofá. Há um único momento em que essa lógica é subvertida:

meu pai percebeu o meu abandono.
 se abaixou pra ficar da minha altura
 – *vamos tomar café juntos, que tal?*
 [...]
 meu pai bateu um suco de maracujá pra gente, fez pão na chapa com uma
 destreza que eu nunca tinha visto.
 (BEI, 2021, p.62 e 63)

É interessante perceber a sensibilidade que Sérgio empenha nesse momento e que, a princípio, fugiria do estereótipo restrito do pai ausente. Nesse mesmo momento, ele conversa com a filha e demonstra interesse por sua vida. Aqui vemos como essa “migalha” é o suficiente para que Júlia, uma menina sensível e criativa, se sinta emocionada:

não sei o que me deu, uma coragem, Abracei o meu pai
 como há muito não fazia
 [...]
 – *me penteia?* – pedi, entregando a escova para o meu pai
 não sei de onde vinha tanta coragem
 mas ele colocou o jornal de lado
 e assentiu.
 (BEI, 2021, p.65)

Ele dedica o dia todo a sua filha para, “[...] no dia seguinte/ de manhã bem cedo”, ir embora:

sem bagagem, nada, apenas disse a minha mãe:

– *ninguém te aguenta.*

[...]

– *você não tem o direito!*

[...]

meu pai disse que tinha o direito sim, todos, e mandou a
minha mãe para o inferno

mas na verdade quem foi para o inferno, pai?

eu” (BEI, 2021, p.67)

Percebemos, então, que Sérgio, quando necessário, consegue ser um pai funcional. Mas, como já exposto, há uma permissão social para que ele não cumpra esse papel. Ao se separar da esposa, ele abandona a filha e, para Júlia, é como se ele a deixasse em um navio já furado, afundando. Após o divórcio, os encontros que aconteciam aos domingos eram melhores do que ficar em casa, mas, quase sempre, constrangedores e superficiais:

[...] meu pai não perguntava nada

no máximo: *como vão as coisas?*

[...]

então eu lhe entregava

o nosso velho sorriso triste

ele passava a mão

no meu cabelo

minha cabeça caía

[...]

logo depois do primeiro toque

meu pai já se ocupava com

um copo, agora de uísque.

(BEI, 2021, p.82)

Não há assuntos íntimos e, nesse momento, o copo de cerveja foi substituído pelo o de uísque:

quando meu pai fosse embora, eu sentaria naquele sofá

incontáveis vezes

apoiaria meu copo d’água

na sombra de seu copo de cerveja

(BEI, 2021, p.53)

O trecho acima mostra a falta que Júlia sente, além da tentativa de remediá-la. Ainda em relação à carência de intimidade entre ambos, na fase adulta de Júlia, eles possuem um “acordo silencioso” de sempre se encontrarem em lugares públicos:

o que importa

é ter algo nas mãos

quando estamos em um espaço íntimo como é a casa de

uma pessoa

nossas pendências emocionais, inevitavelmente, recaem

sob os nossos corações.
(BEI, 2021, p.174)

Um dos aspectos que une pai e filha é a compreensão da dificuldade que é conviver com Vera. O “nosso velho sorriso triste”, o “- *vamos, Júlia, senão a sua mãe vai me matar?*” após o atraso motivado pelo engasgo em que Sérgio quase perdeu a vida. Há esse laço porque, de uma forma ou de outra, o pai é a única pessoa capaz de entender o que Júlia vivia e, justamente, a pessoa que não empenha muitos esforços para mudar a situação. Júlia, por sua vez, preserva a sua existência ao criar mundos paralelos para sobreviver, e é quando ela consegue romper com sua mãe e a casa – ambiente significativo durante os conflitos da obra. Depois disso, enfim, “pela primeira vez na vida” não sente vontade desaparecer (BEI, 2021, p.168).

A arte permeia as buscas de Júlia: desde o balé frustrado até a escrita – e esse é outro aspecto que passa, também, pela sua relação com Sérgio. Os momentos juntos, de pai e filha, têm a presença da música, do *jazz*, e, depois, das esculturas e das leituras. Após se aposentar, em um dos encontros de domingo, no restaurante de costume, Sérgio diz que quer contar uma coisa para a filha:

– *o quê?*
– *agora que tenho esse tempo livre* – fez um pausa. tossiu.
– *o que está havendo, pai?*
– *não é nada demais, na verdade. é que. eu comecei a fazer umas esculturas.*
– *esculturas?*
– *(rindo) você parece surpresa.*
– *e não é pra ficar?*
(BEI, 2021, p.177)

Após perguntar que material Sérgio utilizava, ele responde: “– argila – disse, abrindo a carteira. tirou dali umas polaroides das suas esculturas” (BEI, 2021, p.178) . Júlia, que havia ficado surpresa com o novo projeto do pai, fica surpresa também ao saber que Sérgio tinha uma máquina fotográfica – o que dá a medida do desconhecimento entre eles. Além disso, demonstra ressentimento quando pensa que “[...] nenhuma era a palavra exata/ para a quantidade de fotos/ que meu pai havia tirado de mim.” (BEI, 2021, p.179). É como se ela se sentisse menos importante do que a argila que o pai molda com tanta empolgação. Aqui, com Júlia adulta e Sérgio envelhecendo, a falta de intimidade e a fuga dos sentimentos ainda orientam a relação. É apenas perto do desfecho da obra que há um ensaio de reconciliação. Em um dia, Júlia combina de passar na casa de Sérgio para pegar uma corda que havia pedido, então aproveitaria “para conhecer as esculturas”, a pedido do pai:

e antes de aceitar
o convite

meu pai teve que insistir bastante, quase me perguntou qual era o problema,
 não o fez porque no fundo sabia
 [...]

 de qualquer forma acabei cedendo.
 [...]

 e pensar
 na tal visita
 me fez revirar na cama
 a noite toda
 (BEI, 2021, p.207)

Uma simples visita mexe com as emoções de Júlia, mas é nesse encontro que ela conhece uma outra versão do pai.

o curioso é que meu pai estava se transformando
 também no rosto, parecia abatido, mais magro
 como um artista que se dedica sem descanso a um projeto
 que ele precisa terminar.
 [...]

 seus olhos
 andavam sempre marejados
 como se tivessem descoberto onde dói
 em si, no mundo
 e agora não sabiam o que fazer com esse sangue, se era mesmo
 sangue
 então ficavam assim
 confusos, úmidos.
 (BEI, 2021, p.210)

Sérgio fala sobre assuntos que nunca tinha falado, tirando de cena a superficialidade. Enfim, um momento de aproximação: “fiquei morrendo de vontade de perguntar uma porção de coisas, mas eu também queria respeitar o silêncio dele” (BEI, 2021, p.212):

– e o que você achou das esculturas? [...]

 – eu adorei o cheiro que ficou na casa

 – mas e a forma? o que você está achando do formato, da expressão?

 – muito bonitas, pai. elas são variações de uma mesma pessoa, não é?

 – de uma mesma pessoa?

 – sim, me parece uma tentativa de captar as emoções da personagem em diversos momentos, ainda assim o senhor não pretende resolver nada, respeita o Mistério, então essa personagem ao mesmo tempo que é próxima, também simboliza aquilo que é inalcançável.

 – nossa. que bonito, filha. eu nunca pensei dessa forma.

 – e no que o senhor pensa quando está trabalhando?

 – bem, a verdade? a verdade é que eu não penso em nada, Júlia, em Nada, e meu Deus, como isso é libertador. (BEI, 2021, p.214)

Nesse dia, continuaram “conversando por Horas”: “ele me perguntou até se eu tinha um sonho” (p.214). É assim que a surpresa inicial em relação as esculturas se transforma em interesse por parte de Júlia. É como se esse projeto, essa aproximação evidente relacionada à arte tivesse

possibilitado uma mudança no pai e, conseqüentemente, na relação entre eles. No Natal, após jantar na casa da mãe – que agora havia se tornado apática –, de forma espontânea, Júlia decide:

está na hora de
abraçar o meu Velho, gostaria também de saber se as
esculturas avançaram
e
talvez
talvez meu pai esteja tão sozinho quanto eu
(BEI, 2021, p.237 e 238)

Mas as suas expectativas são rompidas: “na rua dele eu vejo carros/ de polícia/ a sua casa/ interdita” (BEI, 2021, p.238). Júlia não consegue ver o pai, e não o veria nunca mais: Sérgio havia sido vítima de um assalto e não resistiu. Se, por um lado, o ensaio de reconciliação parece ter sido interrompido pela morte, por outro, o fim da vida de Sérgio impulsiona Júlia:

acontece que
com a morte do meu pai
não sei, algo mudou em mim
eu ganhei o Impulso
das crianças corajosas
no parque
compreendi o óbvio (sempre ele)
que podemos morrer a qualquer instante
(BEI, 2021, p.245-246)

Ao ser questionada se sentia raiva do acontecido, Júlia pondera:

àquela altura a única coisa que eu cultivava
era a Saudade
e também uma sede
de vida, já que na última vez que vi o meu pai ele estava
correndo atrás dos seus sonhos, tentando algo novo, e eu
gostaria de fazer o mesmo por mim.
(BEI, 2021, p.246)

A mudança de Sérgio, que antecede a sua morte, se torna frutífera para a filha, que não chega a confessar ao pai em vida o seu desejo de ser escritora; mas, após a morte, esse desejo se torna o elo entre eles:

quando cheguei no cemitério, seu Farias o porteiro, me disse: *quem dera todo mundo tivesse uma filha como você.*
acenei para ele, pobre homem, não sabe que venho aqui muito mais por mim.
[...]
fiquei olhando a Foto do meu pai em preto e branco
depois abri
o diário
eu estava fazendo isto
lendo

pra ele
 uns trechos da história de Ed
 e sempre parava em um momento decisivo.
 acho que estava fazendo bem para nós dois.
 (BEI, 2021, p.254 e 255)

A história de Ed é a ficção que Júlia estava escrevendo, e a vontade dela era que sua escrita não fosse apenas pessoal, como no diário. Um dos aspectos mais comoventes da obra é o quanto Júlia é uma buscadora. Para além da sua infância triste e do início confuso da vida adulta, sua sensibilidade e seu olhar proporcionam encontros. São desses encontros – com pessoas, objetos, lugares e, enfim, a arte – que ela extrai material para sobreviver.

[...] eu só queria
 continuar tentando
 e continuar
 tentando
 já que o exercício
 da Busca
 me proporcionava o lugar mais acolhedor que eu tinha
 habitado até ali.
 (BEI, 2021, p.132)

Todos os personagens da trama são potentes. Aqui nos atentamos especialmente às relações entre Júlia, Vera e Sérgio e os seus emaranhados. Observamos, assim, que há muito para escavar. Inicialmente, observamos Júlia Terra na superfície. Com o passar da leitura, vamos tirando delicadamente o que está seco e entramos em contato com algumas camadas diferentes dessa mesma Terra. Podemos, então, chegar a uma vala profunda demais, mas também a uma matéria fértil de criação e transformação – exatamente como acontece num processo de escrita. Não à toa, a separação das três partes do romance, quando juntas, revelam, enfim, a salvação da personagem: Júlia Terra Escritora.

Referências

BEI, Aline. *Pequena coreografia do adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014, 13ª edição.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. Tradução e revisão técnica: Marília Moschovich. São Paulo: nVersos, 2015.

PORTAL da Transparência. Disponível em: <https://transparencia.registrocivil.org.br/painel-registral/pais-ausentes>. Acesso em: 19 jul. 2023.

RAMIRES, Vera Regina Rhohnelt. *O exercício da paternidade hoje*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto alegre/Rio de Janeiro: Editora Globo, 1983.

TREVISAN, João Silvério. *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

VELASCO, Clara. Em 10 anos, Brasil ganha mais de 1 milhão de famílias formadas por mães solteiras. *Portal G1*, 15 maio 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/em-10-anos-brasil-ganha-mais-de-1-milhao-de-familias-formadas-por-maes-solteiras.ghtml>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Recebido em: 29/3/2024

Aprovado em: 24/5/2024

A EXCLUSÃO SOCIAL EM OS SUPRIDORES, DE JOSÉ FALERO

SOCIAL EXCLUSION IN OS SUPRIDORES, BY JOSÉ FALERO

EXCLUSIÓN SOCIAL EN OS SUPRIDORES, DE JOSÉ FALERO

Letícia de Araújo Bernardes¹
Rogério Max Canedo²

Resumo: A literatura está indissociavelmente ligada à sociedade, desde sua produção até sua repercussão. Portanto, aos Estudos Literários cabe a leitura crítica de obras que remetam à realidade, de modo a pensar suas relações e reflexões. Com isso, o presente trabalho desenvolve a análise da representação da exclusão social na literatura a partir do romance brasileiro contemporâneo *Os supridores*, de José Falero (2020). Tem-se como objetivo desenvolver uma reflexão que destaque as maneiras com que a exclusão é manifestada no objeto de análise. Além disso, investiga-se a proximidade estabelecida entre literatura e sociedade e apontar os aspectos excludentes na obra e na vida do autor. Parte-se da noção de exclusão enquanto conceito descritivo, definido por Oliveira (2006), bem como fundamenta-se principalmente na relação entre sociedade e literatura, abordada por Candido (2023), e no papel humanizador dessa, com base em Candido (1995, 2012) e Eco (2011). O artigo resulta de uma pesquisa de cunho bibliográfico e de caráter qualitativo, buscando o embasamento teórico e a investigação interpretativa do romance analisado, com foco na observação dos personagens principais e do espaço da narrativa. Observou-se que a obra parte de vivências comuns, como a desigualdade de classes, a exploração trabalhista e a violência urbana, para representar a realidade enfrentada pela população excluída no Brasil. Assim, este artigo reforça a indissociabilidade entre literatura e sociedade, refletindo em que ponto a obra remete à realidade e, ainda, atentando aos possíveis impactos de sua leitura para o meio social.

Palavras-chave: Exclusão social. *Os supridores*. Literatura. Sociedade.

Abstract: Literature is inextricably linked to society, from its production to its repercussions. Therefore, in Literary Studies there is critical reading of works that refer to reality, in order to think about its relationships and reflections. For that reason, this paper analyzes the representation of social exclusion in literature based on the contemporary Brazilian novel *Os supridores*, by José Falero (2020). The aim is to develop a study that highlights the ways in which exclusion is manifested in the object of analysis. The focus is also on an investigation between the proximity established between literature and society and, to point out the exclusionary aspects in the author's work and life. It starts from the notion of exclusion as a descriptive concept, defined by Oliveira (2006), and it is based mainly on the relationship among society and literature, addressed by Candido (2023), and on the humanizing role of literature, based on Candido (1995, 2012) and Eco (2011). The research is bibliographical and qualitative in nature, seeking a theoretical basis and an interpretative investigation of the novel analyzed, with the focal point on observing the main characters and the

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (PPGLL/UFG). E-mail: leticiabernars@discente.ufg.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-5478-0247>.

² Professor do Departamento de Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás e do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPGLL/UFG). E-mail: max_canedo@ufg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7379-572X>.

space of the narrative. It was observed that the work draws on common experiences, such as class inequality, labor exploitation and urban violence, to represent the reality faced by the excluded population in Brazil. Thus, this article reinforces the inseparability between literature and society, reflecting on the extent to which the work refers to reality and also highlighting the possible impacts of its reading on the social environment.

Keywords: Social exclusion. *Os supridores*. Literature. Society.

Resumen: La literatura está inseparablemente ligada a la sociedad, desde su producción hasta su repercusión. Por tanto, los Estudios Literarios se encargan de leer críticamente obras que hacen referencia a la realidad, para pensar en sus relaciones y reflexiones. Por ello, este trabajo desarrolla un análisis de la representación de la exclusión social en la literatura a partir de la novela brasileña contemporánea *Os Supridores*, de José Falero (2020). El objetivo es desarrollar investigaciones que destaquen las formas en que la exclusión se manifiesta en el objeto de análisis. Además, queremos indagar la proximidad que se establece entre literatura y sociedad y señalar los aspectos excluyentes en la obra y la vida del autor. Partimos de la noción de exclusión como concepto descriptivo, definido por Oliveira (2006), además de basarse principalmente en la relación entre sociedad y literatura, abordada por Candido (2023), y en su papel humanizador, basado en Candido (1995, 2012) y Eco (2011). La investigación es de carácter bibliográfico y cualitativo, buscando la fundamentación teórica y la investigación interpretativa de la novela analizada, centrándose en la observación de los personajes principales y el espacio de la narración. Se observó que la novela se basa en experiencias comunes, como la desigualdad de clases, la explotación laboral y la violencia urbana, para representar la realidad que enfrenta la población excluida en Brasil. Así, este artículo refuerza la inseparabilidad entre literatura y sociedad, reflexionando sobre el punto en el que la obra se refiere a la realidad y, también, mirando a los posibles impactos de su lectura en el entorno social.

Palabras clave: Exclusión social. *Os supridores*. Literatura. Sociedad.

Introdução

As reflexões sobre os papéis desempenhados pelas produções literárias, sobre sua função e, ainda, a sua caracterização enquanto uma necessidade humana são fundamentais para definir o espaço que a literatura deve ocupar na sociedade. A partir da associação próxima entre a literatura e a vivência social, esse entendimento se destaca ainda mais, tendo em vista que a representação da realidade contribui para o poder humanizador da literatura, que faz com que seu leitor se coloque no lugar do outro – no âmbito ficcional e, conseqüentemente, no real.

Diante dessa concepção, vê-se a relevância de desenvolver pesquisas que destaquem, em uma perspectiva crítica, a criação literária e suas características, sua construção e, ainda, sua relação com a sociedade, já que essa postura proporciona – entre outras coisas – visibilidade à literatura. Desse modo, o olhar crítico sobre as obras literárias possibilita destacar sua relevância, refletir sobre seus possíveis contatos com a vida material, bem como explorar as interpretações que podem ser inferidas a partir de determinada concepção teórica.

Com isso, consolida-se a motivação deste trabalho em analisar a obra nacional *Os supridores*, de José Falero (2020), com o objetivo de destacar como a exclusão é representada neste romance, consolidando a relação próxima entre a literatura e a sociedade. No livro é apresentada a história de Pedro e Marques, dois funcionários de um grande supermercado de Porto Alegre que possuem péssimas condições de vida. Ao receberem salários baixos, decidem participar do tráfico de drogas, pois veem tal opção como a única chance de superar as barreiras econômicas e sociais que os cercam. Posto isso, cabe observar como o contexto excludente se manifesta na representação da vida das personagens principais e no espaço físico e social que elas ocupam.

De início, cabe destacar que partir-se-á do conceito de exclusão associado ao “nível da descrição das formas de aparecimento imediato da lógica interna do sistema do capital” (OLIVEIRA, 2006, p. 183). Com base nessa perspectiva,

[...] o fenótipo contemporâneo da pobreza, as formas refinadas de “descontratualização” do trabalho, bem assim as inumeráveis variações dos modos atuais de exploração e até mesmo o não-acesso à propriedade da terra ou da moradia podem ser muito apropriadamente descritas como formas de exclusão e inclusão forçada (OLIVEIRA, 2006, p. 183).

Tal caracterização se associa, então, à disparidade econômica, às organizações desiguais do trabalho, à inacessibilidade de direitos para uma parcela marginalizada da população, à violência urbana, dentre outros aspectos. Nesse viés, a exclusão no contexto urbano é fortemente tematizada no enredo da obra, logo a observação desses contextos marginalizantes permitirá cumprir o objetivo deste trabalho de analisar como ela é representada em *Os supridores* (FALERO, 2020). Além disso, o artigo visa a destacar as características dessa exclusão na obra e na realidade do autor, bem como a ressaltar a influência que a sociedade exerce na produção literária, e vice-versa.

Desse modo, de caráter qualitativo, este trabalho se insere no âmbito dos Estudos Literários e trata-se de um estudo de cunho bibliográfico e do campo da crítica literária, por meio da qual busca-se empreender um exercício de análise e interpretação do *corpus* selecionado. Posto isso, o trabalho é dividido em três seções de fundamentação teórica: primeiro volta-se à literatura e formação humana, com base no impacto da literatura na constituição da humanidade, fundamentando-se principalmente nas ideias de Candido (1995, 2012) e Eco (2011); em seguida, aborda-se a relação entre a produção literária e o meio social ao se refletir sobre a relação autor-obra-público (CANDIDO, 2023); e por fim, apresenta-se as perspectivas teóricas da constituição de personagens no romance, com base em Candido (2009), e dos espaços da narrativa, pelo critério da topoanálise de Borges Filho (2008).

Com base no aparato teórico desenvolvido, inicia-se a análise de *Os supridores* (FALERO, 2020). Parte-se do princípio de ressaltar os aspectos excludentes que permeiam a vida de Pedro e Marques, os quais representam diversos brasileiros que se encontram em semelhante situação de exclusão.

Literatura e formação humana

A ideia de que a literatura tem um importante papel social na formação humana é fundamental para refletir sobre as funções que ela exerce no mundo e sua relevância, especialmente no atual século, considerando as crescentes desigualdades e misérias que precarizam, cada vez mais, a realidade social de muitas pessoas. Portanto, pensar essas funções e os seus impactos permite dar destaque para a literatura em si e para o quanto seu estudo é necessário, além de possibilitar o olhar crítico do sujeito diante do mundo e das questões sociais, econômicas e pessoais.

Em “O direito à literatura” (1995), Antonio Candido destaca que a literatura é um bem incompressível da humanidade, isto é, caracterizada como algo imprescindível para a existência humana, que não possa ser ignorado. Explica-se essa caracterização a partir da ideia de que “as produções literárias, de todos os tipos e de todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão do mundo” (CANDIDO, 1995, p. 179). Para explicar tais “necessidades básicas”, o autor associa a literatura ao sonho, partindo do princípio de que assim como este permite um “equilíbrio psíquico” associado à imaginação, aquela permitiria o “equilíbrio social” (CANDIDO, 1995, p. 174-175). Isso se justifica pelo papel humanizador atrelado à literatura, pois se a sociedade desenvolve – a partir da leitura – um olhar crítico e empático diante dos problemas e desigualdades do mundo, então essa humanização abre portas para uma maior harmonia no meio social.

A fim de reforçar o aspecto da literatura enquanto um direito humano, Candido (2012) aponta quais seriam as funções dessa no mundo. Em primeiro lugar, é destacada a função psicológica, relacionada à urgência de fantasia sentida por todos. Nesse sentido, o autor aponta que “por via oral ou visual; sob formas curtas e elementares, ou sob complexas formas extensas, a necessidade de ficção se manifesta a cada instante” (CANDIDO, 2012, p. 83). Partindo desse princípio, essa necessidade humana é suprida por meio da produção literária, a qual explora o fictício e o real, bem como cria diferentes universos. Confere-se, assim, alívio à urgência supracitada.

Além disso, a função formativa é apresentada em sequência e está fortemente atrelada ao seu aspecto humanizador. Porém, entender essa formação por um olhar pedagogizante e

meramente instrucional é limitar como a literatura age, de fato. Principalmente porque a própria noção do “como agir idealmente” é variável em âmbito local, cultural, religioso e em vários outros, enquanto a literatura não é restrita à visão convencional, tradicional ou dominante. Por isso, “ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2012, p. 85). Pensamos que, ao explorar diferentes formas de ver e viver este e outros mundos, as produções literárias participam da constituição humanitária de quem as lê.

Por fim, Candido (2012) aponta a função de conhecimento do mundo e do ser. Essa percepção se fundamenta na representação do real, da qual a literatura faz uso e a qual permite, ao leitor, uma diversidade de interpretações e entendimentos sobre o mundo. Portanto, admite-se “que a obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele” (CANDIDO, 2012, p. 86). Assim, implica-se uma inter-relação contínua de uma literatura que dispõe das vivências sociais e, ainda, opera sobre elas, reforçando mais uma vez seu intuito humanizador.

No mesmo sentido, o papel social da literatura é reforçado por Umberto Eco (2011). Ao tratar de funções da literatura, o pesquisador aponta não só para a construção de identidade, liberdade interpretativa e função educativa. Atrélado a esses princípios, seu texto pondera quanto à marginalização das pessoas e destaca como a literatura contribui para a formação de valores humanos.

O autor rejeita a ideia de que o texto literário traria total conforto àqueles com pouco acesso a necessidades básicas de alimentação e saúde. Ainda assim, ele reforça que a criminalidade, por exemplo, estaria atrelada a um contexto de marginalização em que os indivíduos “restam excluídos do universo do livro e dos lugares onde, através da educação e da discussão, poderiam chegar até ele os ecos de um mundo de valores que chega de e remete a livros” (ECO, 2011, p. 12). Assim, apesar de a literatura não ser colocada enquanto a solução para as grandes mazelas do mundo, assume-se que ela é essencial na formação de sujeitos prontos para o convívio social.

Além disso, em artigo intitulado “Documentos da pobreza, desigualdade ou exclusão social”, o pesquisador Victor Hugo Pereira (2011) aborda as representações da exclusão e de outras questões sociais nas manifestações culturais, especialmente na literatura a partir de 1990. A partir desse período, no Brasil, “relacionada ao relevo concedido à particularidade das experiências de sujeitos excluídos na construção de projetos políticos, surge uma produção cultural em que se busca *dar voz* a essas particularidades” (PEREIRA, 2011, p. 14).

Nessa acepção, reforça-se a representação da exclusão na produção literária não somente no sentido de ficcionalizar contextos e realidades sociais, mas também como uma maneira de autenticar e legitimar essas narrativas. Essa ideia corrobora, ainda, a relevância de uma literatura que denuncia mazelas sociais e confere voz a personagens que simbolizam as figuras marginalizadas da realidade.

Diante dessas perspectivas, reforça-se um fato: ler e estudar literatura são fatores fundamentais para a constituição humana, uma vez que permitem desenvolver criticidade, explorar interpretações e experienciar fantasias. Ela deve, então,

ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos (COMPAGNON, 2009, p. 47).

Portanto, a própria abordagem de temas que denunciam cenários de miséria, exploração e exclusão (os quais são cotidianos na vivência de grande parte da população brasileira) contribui para viabilizar a sensibilização e o posicionamento crítico diante das mazelas sociais. Por isso, a literatura se mostra essencial.

Relação literatura-sociedade

A literatura, como já discutido, tem forte impacto social que, inclusive, denuncia uma influência direta que ela exerce sobre seus leitores. Entende-se aqui a influência não como uma doutrinação ou o direcionamento específico de pensamentos, mas a partir da ideia de formação humana exercida sobre o leitor. Assim, introduz-se a relação direta que parte da literatura e chega à sociedade.

Contudo, cabe destacar que a associação entre esses dois elementos não é reduzida a um viés unilateral. Da mesma forma com que a literatura contribui para a formação do homem, a humanidade fornece subsídios para que sua realidade seja representada na ficção. Com isso, a sociologia moderna entende que

[...] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção de mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais (CANDIDO, 2023, p. 35).

Com base nessa relação de confluência de ambas as partes, Candido (2023) aponta três elementos principais de constituição da arte literária: autor, obra e público. Tais elementos estão intrinsecamente relacionados nos mais diversos sentidos, agem e reagem entre si, em direções não necessariamente lineares, mas recíprocas.

O artista, primeiramente, representa na obra parte do que ele é, vive e pensa. Isto é, o autor se posiciona no mundo a partir de suas vivências, de suas origens e de onde ele está na escala social, aspectos esse que caracterizam, ainda, seu papel na criação artística. Por isso mesmo, conquanto o autor parta de um aspecto individual para desenvolver um romance, por exemplo, o aspecto social que vivencia também contribui para esse desenvolvimento. Portanto, ambas perspectivas são “indissoluvelmente ligadas” (CANDIDO, 2023, p. 41), pois agem em confluência sobre as escolhas de representação do autor.

Partindo para a obra, entende-se que é o artista e então, novamente, as vivências dele no mundo que caracterizam sua configuração. Com isso, o que Candido (2023, p. 46) designa como “valores e ideologias” agem sobre o conteúdo da produção artística, resultando muitas vezes na tematização desta realidade que presencia ou em que acredita. Ao mesmo tempo, os “sistemas de comunicação” vigentes em determinado período ganham destaque na configuração da forma em que a obra circula. Dessa forma, reforça-se diferentes âmbitos da relação entre a obra e a questão social.

Por fim, ao público cabe a recepção da arte. Esse papel receptor impacta de diferentes formas, já que o próprio público é definidor dessa recepção, exercendo influência sobre o coletivo quanto à opinião sobre a arte, o que ressalta o papel social dos valores. Ao mesmo tempo, há a influência do público sobre o artista, definidora de seus próximos escritos. Assim, fica evidente não só a inter-relação do público no aspecto social, como também sua ação sobre as escolhas do artista e a sua repercussão na obra.

Em síntese,

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. [...] Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra. A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável. Assim, à série autor-público-obra, junta-se outra: autor-obra-público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público (CANDIDO, 2023, p. 55).

Diante disso, evidencia-se a multiplicidade de formas de ligação entre essa tríade que envolve a literatura. Ao mesmo tempo, é reforçado o fator social que age sobre cada um desses elementos e, de uma forma ou de outra, impacta diretamente a produção literária, seja na constituição sociocultural do autor, na contextualização da obra diante do mundo ou na influência do público – portanto, da própria sociedade – sobre ele mesmo e sobre o autor.

Em capítulo de *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, Candido (2023, p. 27) enfoca o fator social “para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós”. Nesse sentido, as escolhas em relação aos elementos da narrativa (como personagens e espaços) e as formas de tematização do mundo são sustentadas por este aspecto social, que age sobre a produção artística nos âmbitos já destacados.

Ao mesmo tempo, para que a citada validade seja concretizada não basta a mera alusão a elementos cotidianos. O caráter de representação da vivência social é ancorado em um aspecto fundamental: a verossimilhança, que parte não daquilo “que pode ocorrer na ordem do possível, mas o que é aceitável pela opinião comum, o que é *endoxal* e não *paradoxal*, o que corresponde ao código e às normas do consenso social” (COMPAGNON, 1999, p. 106). É, portanto, esse aspecto que convence o leitor e o atrai à obra, bem como confere à ficção o aspecto de representação (não de retrato) da sociedade.

Essa aproximação da literatura com a ficcionalização do real caracteriza, ainda, um aspecto marcante da literatura contemporânea, nela incluída a brasileira. Primeiramente, como contemporâneo entende-se “aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9).

Nessa perspectiva, a literatura contemporânea tem como uma de suas características a representação, partindo da própria sociedade, daquilo que é considerado anacrônico, que já não deveria mais fazer parte das vivências atuais por seu caráter ultrapassado (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10). Isso impulsiona, pois, o autor a manifestar suas inquietações diante da sociedade através da sua obra. Com base nessa perspectiva, este trabalho busca observar tal representação no romance contemporâneo em análise.

Personagem e espaço da ficção

Em “O romance” (1978), Massaud Moisés presta-se ao trabalho de abordar a história de ascensão deste gênero, seu conceito, sua estrutura e sua relação com demais gêneros literários,

poéticos ou teatrais. Nesse contexto, o autor atribui ao romance a capacidade de fornecer uma perspectiva ampla do mundo, ao reconstruí-lo e recriá-lo na narrativa (MOISÉS, 1978, p. 97). Para que isso se concretize, Moisés (1978) aponta alguns aspectos que constituem a estrutura interna do romance, como: a ação, o espaço, o tempo, as personagens, a linguagem, a trama, a composição, os planos narrativos, entre outros. Neste trabalho, porém, interessa focalizar dois elementos que ganham destaque na obra objeto de análise: o espaço e as personagens.

De início, a relevância das personagens no romance e seu papel na construção de sentido da história são parte fundamental de uma análise, conforme Candido (2009, p. 51) ressalta. No desenvolvimento de uma narrativa, o romance é baseado em um “certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2009, p. 52), em um jogo de construção da verossimilhança entre o real e o fictício, o verdadeiro e o inventado.

Nesse âmbito,

Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos (CANDIDO, 2009, p. 80).

Dessa forma, entender a construção das personagens, suas características, opiniões e ações no enredo contribui para a produção de sentido do romance. Ao mesmo tempo, essa percepção confere visibilidade à representação social, já que a visão de mundo das personagens ou suas vivências estão atreladas à caracterização daquilo que se quer tematizar na obra.

Concomitantemente, o espaço é de suma importância para a construção contextual e assume “papel decisivo na compreensão da personagem” (MOISÉS, 1978, p. 104). Assim, para compreender como essa contextualização espacial impacta o enredo e, ainda, a colocação das personagens no universo ficcional, cabe ressaltar a noção de topoanálise apresentada por Borges Filho (2008), que parte da terminologia de Bachelard e a expande. Então, se a topoanálise partiria de uma análise psicológica do espaço em “vida íntima” para Bachelard (1989, p. 28 *apud* BORGES FILHO, 2008, p. 1), Borges Filho (2008, p. 1) acrescenta que “inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem”. Logo, faz-se necessário desenvolver a análise das relações entre as

personagens e seus espaços narrativos, especialmente se um elemento interfere na construção do outro, e vice-versa.

Posto isso, dentre a segmentação dos espaços em uma narrativa, ganham significado os macro e microespaços, que direcionam à análise dos cenários (ambientes construídos pelo ser humano) e naturezas (espaços sem intervenção humana) da obra. A partir dessa sistematização, Borges Filho (2008, p. 5) aponta que pode ocorrer a figurativização em ambiente, paisagem e território. Porém, o enfoque para a análise de *Os supridores* (FALERO, 2020) é dado principalmente pelo conceito de território, em que “temos a possibilidade de análise das relações de poder na obra literária” (BORGES FILHO, 2008, p. 6), já que ocorre uma disputa de dominação do local. Isso porque, na obra em questão, pode-se aferir tais relações de poder na própria temática e, então, é cabível pensar o território tanto objetiva quanto subjetivamente.

Os supridores e a exclusão social

Pedro e Marques estão cansados da vida de trabalho intenso sem reconhecimento ou, ao menos, remuneração digna de seus esforços. Como supridores de um supermercado, a perspectiva de que se destaquem e consigam ascender no âmbito econômico é quase nula, afinal “todos os seus ancestrais tinham trabalhado muito ao longo da vida, tinham pertencido à classe social que mantinha a merda do país funcionando, e se sempre foram pobres, era porque devia haver alguma coisa errada...” (FALERO, 2020, p. 24). Por essa perspectiva, Pedro apresenta a seu amigo a solução para seus problemas a partir do tráfico, pois a venda de drogas é a chance de ganharem dinheiro suficiente para mudar suas vidas.

Porém, “uma das coisas mais difíceis neste mundo, sem dúvida, é consentir em parar de ganhar dinheiro” (FALERO, 2020, p. 236), e apesar de decidirem não trabalhar com o tráfico por muito tempo, eles não conseguem renunciar ao conforto que a nova vida os proporcionou. A partir disso, um conflito maior se inicia quando uma luta por território entre gangues toma proporções que custam mais do que uma vida perdida.

Em *Os supridores*, José Falero (2020) tematiza os cenários excludentes aos quais a população pobre da periferia de Porto Alegre é submetida. Nesse âmbito, o autor, que cresceu em um dos bairros ambientados no romance – Lomba do Pinheiro, onde vive o personagem Pedro – dá visibilidade à questão social ao representar parte de suas próprias experiências de mundo, inserindo-se no texto, como Candido (2023) aborda. Em entrevista a Renata Muniz, pela Revista Trip, José Falero afirma que há uma relação intrínseca entre a obra ficcional e a biográfica, “porque a matéria-prima daquela construção é a sua experiência de vida e a sua visão de mundo” (REVISTA TRIP,

2021), mas confirma que *Os supridores* (2020) se trata de um romance ficcional, ainda que ele se identifique com a obra em muitos aspectos. Reforça-se, assim, o aspecto contemporâneo de representação, na literatura, de realidades inquietantes ao escritor, conforme destacado por Schollhammer (2009, p. 9).

Com isso posto, para a análise do romance partir-se-á, primeiramente, de um olhar voltado para a construção das personagens principais: Pedro e Marques. Então, ao destacar suas concepções de mundo, suas ações no meio e suas posições na escala social, será possível ter uma visão ampla da representação da exclusão enquanto uma forma de descrição das configurações eminentes da lógica do sistema do capital (OLIVEIRA, 2006).

Em seguida, a perspectiva analítica voltar-se-á para a construção do espaço da narrativa. Com isso, a percepção da organização do cenário excludente e o olhar voltado à construção de territórios na narrativa permitirão compreender a caracterização da exclusão no meio representado no romance.

Pedro e Marques: mestre e discípulo

A relação estabelecida entre os dois personagens principais é fundamental na construção do enredo de *Os supridores* (FALERO, 2020), mas inicialmente cabe analisá-los individualmente. Pedro tem as raízes familiares na pobreza: desde antes de seus bisavôs, todos enfrentam duras penas em relação ao dinheiro, à qualidade de vida e ao trabalho árduo. Esse contexto contribui para seus questionamentos quanto à falácia da meritocracia, afinal “se era verdade que a riqueza, ou pelo menos uma vida digna, poderia ser alcançada com muito trabalho e dedicação” (FALERO, 2020, p. 23), não era coerente que sua família e ele próprio tivessem trabalhado tanto por tanto tempo, porém ainda continuavam no mesmo lugar de miséria. Introduce-se aqui um ponto de representação da desigualdade: ela não abre espaço para que quem está por baixo na pirâmide social possa subir.

Pedro, ainda, é caracterizado enquanto um grande leitor, o qual utiliza seu tempo perdido na locomoção para o trabalho, pelo transporte público, para mergulhar no prazer da leitura. Esse aspecto representa uma quebra de estereótipo em relação ao alcance da literatura, ainda muito vista como voltada para as elites, sem abarcar a população excluída social e economicamente. No romance, esse hábito da personagem é reforçado quando Pedro fala sobre suas referências intelectuais: “– [...] Eu tenho uma pá de mestre. A maioria deles já morreu faz tempo, só que eu posso navegar na alma deles, lendo o que eles escreveram” (FALERO, 2020, p. 59). Nesse ponto da narrativa, ele cita ainda um de seus maiores mestres, Karl Marx, com base no qual desenvolve

seu senso crítico quanto à organização do sistema capitalista e à injustiça social que o permeia. Além disso, Pedro é um homem inteligente e sua sagacidade é reconhecida por ele mesmo:

- Ninguém é bobalhão. Claro que o bagulho é foda. Mas, na real, os traficante que vai preso ou morre, é por burrice pura.
- Ah, e tu é o inteligentão, no caso? Então diz aí: cumé que alguém assim, tão inteligentão, acabou trampando de supridor nesta porra deste supermercado? Como de hábito, Pedro filosofou:
- Se pá a pergunta é ao contrário: cumé que alguém que trampa de supridor nesta porra deste supermercado acabou ficando tão inteligentão? (FALERO, 2020, p. 71).

Por outro lado, Marques vem das mesmas condições sociais que seu amigo, mas suas inquietações quanto à necessidade de dinheiro vêm de outro lugar, já que além de querer conforto para si, também quer para seus sucessores. Casado com Angélica, o rapaz já tem com ela um filho, e a notícia de que a esposa está grávida os abala profundamente, pois se mal conseguem sustentar uma casa com três pessoas, não sabem como irão bancar a vida com quatro. Por isso, ele não apenas acata a ideia de Pedro, como também incentiva Angélica a participar do esquema de tráfico, pois juntos eles conseguiriam acumular muito mais dinheiro.

Marques é uma pessoa mais estressada e impulsiva, então encontra em Pedro, de certa forma, um ponto de equilíbrio. Este é a razão, aquele é a emoção. A relação entre eles se estabelece desde o primeiro dia de serviço de Marques, em capítulo denominado “Mestre e discípulo”, quando Pedro o recebeu e chamou a atenção dele quanto à sua opinião sobre as grandes relações desiguais que permeiam o mundo, as explorações às quais o trabalhador é submetido e o motivo de tudo ser e se manter daquela forma. O próprio nome de Marques não pode ser ignorado, nesse sentido, devido à sua semelhança fonética com o do filósofo Karl Marx, algo que é ressaltado na própria narrativa:

- [...] eu acho que o cara que mais influenciou o meu pensamento foi um filósofo alemão. O nome dele era Marx. Inclusive, todo esse lance que a gente conversa, os nego chama isso de marxismo, por causa dele, tá ligado? [...]
- O nome do cara era Marques, que nem o meu?
- Não. Era *Marx*, com xis (FALERO, 2020, p. 59).

Essa analogia recebe destaque principalmente diante do forte discurso de desvalorização da classe trabalhadora, de condições trabalhistas indignas e desiguais, fatores esses que são colocados em foco na filosofia marxista. No romance em análise, o ideal de igualdade de Pedro parte da ideia de possuir apenas aquilo que se produz, de modo que o acúmulo de riquezas não

ocorreria, já que a renda seria proporcional ao trabalho. Com base nessa ideia, o personagem discorre sobre sua visão de mundo:

– [...] Eu tô falando duma relação de causa e efeito que devia existir, e simplesmente não existe: uma relação direta entre o quanto as pessoa trabalha e o quanto de dinheiro elas ganha. É como eu disse: cada pessoa devia ter o padrão de vida que *merece*, ou seja, o melhor padrão de vida possível, de acordo com o tanto que cada pessoa trabalha. É o que seria justo. Tendeu? E daí, tu vem me dizer o quê? Tu vem me dizer que já existe essa justiça, que o mundo já é assim! Se o mundo já é assim, cadê a nossa fortuna? Tu acha o quê? Tu acha mesmo que a gente não trabalha mais do que o dono desta rede de supermercado? Esse cara nem sequer trabalha, Marques! Mas, mesmo que ele trabalhasse, não ia poder trabalhar *tanto*, a ponto de merecer o mar de dinheiro que ele tem, enquanto a gente trabalha e trabalha só pra ganhar a quantidade de dinheiro *exata* pra não morrer de fome e continuar trabalhando e trabalhando (FALERO, 2020, p. 48).

Contudo, ainda que as falas de Pedro remetam a ideais marxistas e declarem sua indignação com as desigualdades sociais, “a discussão sobre Marx, para os personagens, não tem nenhuma pretensão política/revolucionária – eles só querem melhorar de vida” (VALDEZ, 2022, p. 139). Isto é, o discurso sobre as relações de trabalho e os cenários de exclusão, apesar de serem denunciatórios, não incitam uma mudança de postura por parte da humanidade, ou sequer por parte das personagens, que percebem, no mundo, uma lógica de exclusão já instaurada. Isso é percebido na seguinte fala de Pedro:

– [...] Mas, olha, de uma coisa eu sei, com toda a certeza, e sem medo de erro: eu quero dinheiro. *Quero dinheiro!* Não se engana comigo, meu bruxo. Tu acha o quê? Tu acha que eu quero transformar o mundo? Sabe, eu já fui infantil a ponto de achar que o mundo pode ser transformado; não vou negar. Só que eu não sou mais tão infantil assim. Quando eu olho em volta e vejo que tudo é injustiça, e que ninguém tá nem aí pra justiça de verdade, eu me pergunto o que eu tô fazendo neste mundo de merda. [...] mas já que eu tô aqui, não quero ficar de mão abanando. Eu quero dinheiro (FALERO, 2020, p. 61).

Dessa forma, destaca-se uma sátira em relação a essa organização da exclusão e ao pensamento revolucionário. Se por um lado a transformação da lógica de funcionamento do mundo, de exploração da classe trabalhadora, possibilitaria um reajuste nas bases da pirâmide social; por outro lado, essa parcela que resta excluída (aqui representada por Pedro e Marques) está farta de esperar por qualquer mudança e, por isso, parte das ferramentas que tem ou que acredita serem certas para mudar a sua situação atual. Para as personagens de *Os supridores* (FALERO, 2020), isso se dá por meio do tráfico.

As raízes do problema das injustiças instauradas no mundo também são um tópico explorado no romance. Pedro entende que há uma organização para que a sociedade funcione de

determinada forma, e essa organização é regida por aqueles que detêm o capital. Com isso em mente, o rapaz afirma:

– [...] É assim que o mundo foi *ajeitado*. *Ajeitado*, entendeu? *Ajeitado*. O mundo tá como tá, mas não precisava tá como tá. Ele foi *ajeitado* assim como tá. E eu te garanto que as pessoas que *ajeitaram* o mundo assim como tá tinha milhões – esfregou o polegar e o indicador, em sinal de dinheiro –, *milhões* de motivo pra querer que o mundo ficasse *ajeitado* exatamente assim como tá. [...] E tu sabe o que é mais assustador nisso tudo, Marques? De algum jeito, eu não sei como, fizeram as pessoa acreditar que tá tudo certo. Fizeram as pessoa acreditar que o mundo é assim mesmo. Fizeram as pessoa acreditar que tudo isso é natural, como a chuva ou o vento. Fizeram as pessoa esquecer que todo esse mecanismo não existe desde sempre. Fizeram as pessoa esquecer que todo esse mecanismo precisou ser planejado nos mínimo detalhe. É repito: pode ter certeza que não foi um pé-rapado que nem eu ou que nem tu que planejou isso tudo. (FALERO, 2020, p. 50).

Fica posta, assim, a indignação diante do favorecimento das elites, algo que foi planejado por ela própria, em detrimento da população marginalizada. Ainda, denuncia-se a naturalidade com que essa desigualdade é percebida atualmente, o que também faria parte dos *ajustes* no mundo a que Pedro se refere, sendo mais uma forma de mantê-lo regido pela lógica do capital.

Além disso, o descontentamento com o trabalho é outro ponto que os convence a seguir o caminho ilegal. No dia em que Marques é contratado para trabalhar no supermercado, Pedro logo avisa o novo amigo de que o desvio de função é uma prática muito comum no local. Contudo, nada poderiam fazer a respeito no âmbito da lei, pois apesar de serem contratados como supridores, em suas carteiras de trabalho “achava-se uma definição de cargo que não poderia ser mais indistinta: ‘auxiliar de operações’. [...] o supermercado podia sujeitá-los a incumbências de toda sorte, sem lhes dar margem para moverem uma ação trabalhista sob alegação de desvio de função” (FALERO, 2020, p. 40). Portanto, a exploração do trabalhador é mais um ponto de manifestação da lógica do capital que resulta na exclusão de uma população que, refém das oportunidades de trabalho, está sujeita às condições impostas por seu empregador.

Entretanto, a estratégia de subversão à lógica social excludente adotada pela dupla não dura muito, afinal Pedro acaba tendo cerceada uma das poucas coisas que possuía antes do esquema de tráfico: a sua liberdade. Após o confronto com uma gangue rival e a perda da vida de Luan, o integrante mais jovem do grupo, todos têm dificuldade de processar a que ponto chegou um esquema que foi pensado para terem uma vida melhor, mas que custou a vida de alguém. A realidade é mais dura do que a expectativa que tinham, logo Pedro é denunciado, julgado e condenado por seus crimes, sem denunciar seus companheiros e sofrendo sozinhos as consequências.

O romance, então, desenvolve a

trajetória de dois jovens periféricos, sobretudo Pedro, suas penúrias sendo explorados em empregos formais mal remunerados, seu ápice ganhando muito dinheiro no mundo do tráfico de drogas, e sua queda, quando percebem que seu esquema - arquitetado para ser o mais seguro possível, diminuindo quaisquer potenciais riscos de morte ou prisão - acaba com várias pessoas assassinadas, amigos mortos, e ele mesmo preso (VALDEZ, 2022, p. 147).

Diante disso, são ressaltados, na trajetória das personagens, vários aspectos sociais vivenciados pela população brasileira atual, como a grande violência urbana, a exploração do trabalho, a injustiça da pobreza e a realidade do tráfico. Por fim, a crítica da obra é reforçada no ciclo que enclausura a população excluída, pois dentro ou fora dos meios legais, ao final ela permanece no mesmo lugar de exclusão.

Periferia e posição social

A ambientação da periferia de Porto Alegre fornece um cenário que contextualiza bem a configuração da exclusão no espaço da narrativa. Logo no segundo capítulo, “Sonho de riqueza”, conta-se com a descrição do bairro onde Pedro mora, Lomba do Pinheiro:

[...] afastada do Centro, fora do alcance dos tentáculos do poder público, abandonada à própria sorte, assim tinha construído em torno de si uma assustadora fama de terra sem lei, onde nem as mais abomináveis selvagerias eram motivo de surpresa; e essa fama, infelizmente, não estava tão longe da realidade (FALERO, 2020, p. 18).

A configuração da exclusão, portanto, se manifesta aqui no próprio afastamento locacional, pois o que é básico não está ao alcance de quem vive distante do centro econômico da cidade. O mesmo acontece no bairro Menino Deus, onde Marques vive com sua família, na Vila Lupicínio Rodrigues, a qual é localizada junto a um centro cultural relevante, o que difere um pouco da localização da casa de Pedro. Ainda assim, revela-se uma grande disparidade em relação ao local em que está o centro cultural e a quem de fato o frequenta, já que os moradores não iam ao espaço mesmo que fosse tão próximo, ao passo que “quem frequentava os eventos era gente que vinha de outras partes da cidade – [...] *dirigindo carros caros*. E enquanto se representava de Shakespeare a Brecht no célebre teatro do centro cultural, o Renascença, a vila ia servindo de palco para tragédias da vida real” (FALERO, 2020, p. 32).

Portanto, a construção desse cenário no romance contextualiza a forma de organização periférica que compõe os centros urbanos: a população pobre está refém de uma inacessibilidade

no âmbito da economia, da saúde, da cultura hegemônica. Ao mesmo tempo, o autor contextualiza a discrepância de onde se mora e onde se trabalha por meio do deslocamento, pois dentro do ônibus, “à medida que o veículo avançava em direção ao extremo leste da cidade [...], a paisagem ia se tornando mais hostil e miserável” (FALERO, 2020, p. 83) no trajeto de Pedro de volta para casa.

Além da composição do cenário nesse romance, ressalta-se a caracterização de territórios ao longo da narrativa, ao se refletir sobre as relações de poder que são estabelecidas em diferentes momentos. Isso se materializa, por exemplo, na divisão territorial entre quadrilhas que se estabelece no bairro de Pedro. Quando ele pretende começar seu esquema de tráfico na região, está ciente da divisão de quadrilhas que ocorre entre a Vila Viçosa e a Vila Nova São Carlos e, para evitar problemas com os líderes dessas organizações, avisa-os de sua pretensão. Pedro afirma para os líderes que era uma “questão de respeito” (FALERO, 2020, p. 104) avisá-los, assumindo a hierarquia do tráfico estabelecida no local.

Neste ponto da narrativa, uma guerra está prestes a iniciar entre as facções, por um acidente trágico que envolveu as mortes de um integrante de cada grupo. Porém, Pedro prevê que a eclosão desse conflito afetaria as vendas de drogas para ambos os lados e para ele próprio, pois chamaria a atenção da polícia para a região. Com isso, ao conversar com os líderes e convencê-los a não iniciar uma briga maior por poder, o rapaz garante a “Preservação da paz”, expressão que dá nome ao capítulo em questão.

Ao mesmo tempo, o que pode ser considerada uma disputa de poder acontece também no supermercado onde Pedro e Marques trabalham. Enquanto gerente da unidade em questão, o sr. Geraldo possui uma hierarquia de dominação superior à dos funcionários do supermercado Fênix, uma vez que é responsável por comandar aquela filial. Devido à sua posição, quando o gerente descobre que Pedro e Marques estão usando o horário de expediente para vender drogas dentro do estabelecimento, no capítulo “O mais bem-guardado dos segredos”, ele exige a demissão dos dois rapazes. Nesse momento, porém, o supermercado se constitui enquanto um território na narrativa, pois apesar da relação hierárquica entre gerente-funcionário, os dois supridores não admitem a demissão e ameaçam o superior caso ele denuncie o tráfico ou os demita. Inverte-se, então, o poder do empregador para o empregado, o que é ressaltado pelo próprio Pedro: “– O senhor não vai querer brincar com a gente, tá vendo? A gente não sabe brincar. – Aquela salinha lhe pertencia, sentiu. O supermercado inteiro lhe pertencia. O mundo todo lhe pertencia” (FALERO, 2020, p. 221).

Além disso, o maior conflito do romance, no capítulo “Noite macabra”, acontece em um território onde Luan, um dos integrantes do grupo de tráfico dos personagens principais,

costumava comercializar a droga. Com a volta de uma quadrilha de traficantes – os Bala na Cara, organização criminosa conhecida do Rio Grande do Sul – à região, a disputa territorial é inevitável e logo eles perseguem o jovem, ameaçando-o e declarando a posse do local: “– O que é nosso, é nosso; o que não é nosso, a gente toma e vira nosso do mesmo jeito, cupincha, vai vendo!” (FALERO, 2020, p. 241). Contudo, o grupo não se limita a ameaças e, após uma fuga de Luan, sua mãe é assassinada. Diante dessa tragédia, Pedro decide realizar um atentado no local para vingar o amigo, resultando em uma disputa que vai além de uma briga pelo espaço, já que é voltada também para o viés da dominação do mais forte e da retaliação.

O confronto, porém, tem um resultado calamitoso que envolve a morte dos integrantes da quadrilha inimiga e, de maneira mais chocante, a de Luan. Esta abala Pedro mais do que qualquer outra coisa, já que ele assume ser culpado por todos os acontecimentos trágicos que aconteceram nessa noite macabra, afinal todo o esquema de tráfico fora planejado por ele. Logo, nesse conflito territorial, apesar de o maior índice de mortos recair sobre os Bala na Cara, quem perde é Pedro e seu grupo.

Por fim, partindo para uma perspectiva subjetiva dos conflitos de relação de poder em *Os supridores* (FALERO, 2020), pode-se considerar como território o local de ascensão que as personagens desejam alcançar. Enquanto cidadãos excluídos da sociedade, Pedro e Marques querem mudar suas vidas ao conquistar um padrão mais elevado de existência, que só pode ser sustentado pelo dinheiro. Por isso, o tráfico é o meio escolhido para lutar e conquistar esse território social da elite; conquista essa que vai contra as probabilidades que permeiam a classe excluída, como Pedro destaca:

– [...] Me mostra um pobre que tenha ficado bem de vida, mano. Me mostra, que eu quero ver. Me mostra alguém que tenha nascido pobre, pobre que nem a gente, e que depois tenha conseguido deixar de ser pobre sem praticar crime nenhum, e sem ganhar na loteria, é claro. Me mostra, sangue bom. Porque pra cada *um* que tu me mostrar, eu te mostro *um milhão* que pobre nascero e pobre morrero. Sabe por quê? Porque, como tu mesmo disse, é uma questão de probabilidade (FALERO, 2020, p. 180).

Portanto, na busca de não se renderem à probabilidade, os rapazes esperam encontrar a ascensão e ocupar o território da riqueza por meio do crime. Entretanto, essa disputa territorial não tem o fim esperado por eles, pois as relações de poder permanecem as mesmas, bem como a população excluída não muda. Pedro acaba, então, não mais numa luta por território – esse entendido como uma vida melhor –, mas em um cenário resultado de suas escolhas e pior do que estava no início do romance: a prisão.

Considerações finais

A exclusão social em *Os supridores*, de José Falero (2020), está tematizada na realidade financeira escassa enfrentada por Pedro e Marques, na exploração do trabalho que ocorre no supermercado Fênix, no contexto de violência urbana das gangues de tráfico de Porto Alegre, entre outros aspectos. Esses cenários são representações de situações comuns na conjuntura brasileira e, inclusive, na vida do autor. José Falero viveu na Lomba do Pinheiro e teve diversos trabalhos de baixa remuneração e alta exigência, como servente de pedreiro, auxiliar de cozinha e, ainda, supridor de mercado. Logo, o autor transpassa em sua obra parte do que experienciou, mas sem torná-la biográfica – como ele mesmo afirma.

Porém, ainda que Falero não tenha a intenção de representar a própria vida em seu romance, ele exprime uma realidade que é comum a uma grande parcela da população: a exclusão. Essa representação possibilita duas perspectivas. Em primeiro ângulo, pode ocorrer a identificação do leitor com Pedro e Marques, no caso em que aquele se reconhece nos contextos excludentes que as personagens enfrentam, sem grandes perspectivas e reféns a essa lógica que conduz o mundo. Por outro lado, é possível a sensibilização do leitor que não enfrenta diretamente essa realidade, mas a compreende enquanto injusta. Desse modo, reconhece, por exemplo, a necessidade de um mundo em que a igualdade de classes seja habitual, em que a violência inexistia e em que o tráfico não seja sequer uma opção para a subsistência das pessoas.

Portanto, a proximidade entre a literatura e a sociedade é reforçada a partir da leitura do romance analisado, já que o autor representa, em sua obra, aspectos sociais que alcançam seu público de diferentes formas – a depender de sua individualidade. Essa perspectiva retoma, então, a relação autor-obra-público (e suas variações) explicada por Candido (2023). Além disso, o papel humanizador das produções literárias destacado por Eco (2011) e Candido (2004, 2012) é sustentado pela representação das realidades excludentes, uma vez que pelo recurso da verossimilhança, é capaz o reconhecimento do real interligado ao ficcional. Dessa forma, torna-se possível o desenvolvimento crítico do leitor a partir da sensibilização ou identificação diante das experiências de vida de Pedro e de Marques, pautadas na exclusão disseminada não só em *Os supridores* (FALERO, 2020), mas também no mundo.

Referências

BORGES FILHO, O. Espaço e literatura: introdução à toponálise. In: XI Congresso Internacional ABRALIC, 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, 2008. v. 01. p. 01-07.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Todavia, 2023.

_____. A literatura e a formação do homem. *Remate de Males*, Campinas, SP, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>. Acesso em: 21 out. 2023.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 235-264.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *Literatura para quê?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: _____. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, p. 9-22.

FALERO, José. *Os supridores*. São Paulo: Todavia, 2020.

MOISÉS, Massaud. O Romance. In: _____. *A criação literária: Prosa*. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978. (p. 91-219).

MONIZ, Renata. José Falero: a literatura deve pertencer ao povo. *Revista Trip*, 2021. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/jose-falero-a-literatura-deve-pertencer-ao-povo>. Acesso em: 19 dez. 2023.

OLIVEIRA, A. da R. Sobre o alcance teórico do conceito “exclusão”. *Civitas: revista de Ciências Sociais*, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 159–188, 2006. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/52>. Acesso em: 13 ago. 2023.

PEREIRA, V. H. Documentos da pobreza, desigualdade ou exclusão social. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 30, p. 11–26, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9132>. Acesso em: 15 ago. 2023.

SCHOLLHAMER, Karl Erick. Que significa literatura contemporânea?. In: _____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VALDEZ, R. Os supridores, de José Falero: uma radiografia das violências no Brasil contemporâneo. *Revista Contraponto*, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 132–151, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/contraponto/article/view/129107>. Acesso em: 22 dez. 2023.

Recebido em: 25/3/2024

Aprovado em: 21/5/2024

“O NEGRO ESTÁ SEMPRE AO RÉS DO CHÃO”: MORTICÍNIO DE VIDAS NEGRAS EM ESSA GENTE, DE CHICO BUARQUE

BLACK PEOPLE ARE ALWAYS ON THE GROUND: KILLING OF BLACK LIVES IN ESSA GENTE, BY CHICO BUARQUE

LOS NEGROS SIEMPRE ESTÁN EN EL SUELO: EL ASESINATO DE VIDAS NEGRAS EN ESSA GENTE, DE CHICO BUARQUE

Roberta Lehmann¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar como é ficcionalizada a violência da polícia brasileira e o racismo estrutural em *Essa gente*, de Chico Buarque. O estudo está organizado em três partes: Introdução, Pele alva e pele alvo e Considerações Finais. A metodologia de pesquisa adotada consiste em revisão bibliográfica e documental. A base teórico-crítica está centrada em: Lilia Schwarcz, Silvio Almeida, Achille Mbembe, Djamila Ribeiro, Lélia Gonzalez e Adilson Moreira. Os resultados obtidos apontam para a incorporação de acontecimentos do Brasil pela ficção, bem como o impacto destes nas vidas das personagens negras, que vivem em um país estruturalmente racista no qual a violência é naturalizada e faz parte do cotidiano. É observado que o incentivo ao armamento, por parte do Governo Federal, é responsável por ações do Estado, desde os atiradores de elite, contratados para sobrevoar as favelas até os PMs que supervisionam o arrastão nas praias. Mortes violentas são banalizadas pela população, acontecem com frequência, sem causar indignação e, em função disso, permanecem impunes.

Palavras-chave: Racismo. Violência. Morte. Estado.

Abstract: This work aims to present how Brazilian police violence and structural racism are fictionalized in *Essa gente*, by Chico Buarque. The study is organized into three parts: Introduction, White skin and target skin and Final Considerations. The research methodology adopted consists of bibliographic and documentary review. The theoretical-critical basis is centered on: Lilia Schwarcz, Silvio Almeida, Achille Mbembe, Djamila Ribeiro, Lélia Gonzalez and Adilson Moreira. The results obtained point to the incorporation of Brazilian events into fiction, as well as their impact on the lives of black characters, who live in a structurally racist country in which violence is naturalized and part of everyday life. It is observed that the encouragement of weapons, on the part of the Federal Government, is responsible for actions of the State, from the elite shooters, hired to fly over the favelas to the PMs who supervise the trawling on the beaches. Violent deaths are trivialized by the population, they happen frequently, without causing outrage and, as a result, they remain unpunished.

Keywords: Racism. Violence. Death. State.

¹ Doutoranda, Universidade Federal do Paraná, CAPES. E-mail: rogamborgi@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0908-4805>

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo presentar cómo la violencia policial brasileña y el racismo estructural son ficcionalizados en *Essa gente*, de Chico Buarque. El estudio se organiza en tres partes: Introducción, Piel blanca y piel negra y Consideraciones finales. La metodología de investigación adoptada consiste en revisión bibliográfica y documental. La base teórico-crítica se centra en: Lília Schwarcz, Silvio Almeida, Achille Mbembe, Djamila Ribeiro, Lélia González y Adilson Moreira. Los resultados obtenidos apuntan a la incorporación de acontecimientos brasileños a la ficción, así como su impacto en la vida de personajes negros, que viven en un país estructuralmente racista en el que la violencia está naturalizada y forma parte de la vida cotidiana. Se observa que el fomento de las armas, por parte del Gobierno federal, es responsable de las acciones del Estado, desde los tiradores de élite, contratados para sobrevolar las favelas, hasta los PM que supervisan la pesca de arrastre en las playas. Las muertes violentas son trivializadas por la población, ocurren con frecuencia, sin causar indignación y, por tanto, quedan impunes.

Palabras clave: Racismo. Violencia. Muerte. Estado.

Negro ainda está nessa condição

De miséria e mazela

De quando começou

Chicote ou zunido de bala

Favela ou senzala

Não faz diferença

(Senzala e Favela – Wilson das Neves)

Introdução

Essa gente (2019) é uma narrativa ficcional, de Chico Buarque, autor que, além de romancista, é compositor, músico, dramaturgo e contista brasileiro. É o sexto romance do escritor, que já publicou *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009) e *O Irmão Alemão* (2014). Diferente das demais obras, que têm uma só voz narrativa, em primeira ou terceira pessoa, em *Essa gente* não existe um único narrador ou uma narração confiável para guiar as reações do leitor. Ao contrário, são apresentados sessenta e nove relatos e mensagens, enviados e recebidos entre 13 de dezembro de 2016 e 29 de setembro de 2019, alguns mais confiáveis do que outros, como uma espécie de quebra-cabeça. Em função do tempo da narrativa e dos aspectos políticos apresentados, o escritor Sérgio Rodrigues, na orelha do livro, classifica a obra como uma “comédia de costumes” e um “romance urgente”, pois o enredo é sobre o presente político do Brasil.

O romance é narrado em primeira pessoa na maior parte da narrativa por Manuel Duarte, narrador-protagonista, responsável por quarenta e quatro das sessenta e nove mensagens. Em um primeiro momento a obra parece adotar o ponto de vista dele. No entanto, a cada alternância de

relato ou mensagem se alterna também o ponto de vista, pois as personagens possuem personalidade própria dentro da narrativa. Ou seja, a narração envolve diversos pontos de vista.

O autor entrelaça várias mininarrativas, sem dizer ao leitor o que fazer com as personagens e acontecimentos apresentados, também não diz quem está narrando cada mensagem. A partir do desenvolvimento da narrativa é possível se familiarizar com as alternâncias de narradores e identificar quem está contando os fatos. Todavia, o leitor precisa fazer sua parte e refletir sobre o que está sendo dito. Com isso se dá a ampliação das possibilidades de interpretação e o aumento da potência crítica da obra em relação ao tempo histórico.

Além de Manuel Duarte, também são personagens narradoras Maria Clara Duarte, que narra seis relatos; Rosane Duarte, que narra cinco relatos, ambas ex-esposas de Manuel Duarte; Marilu, que envia duas mensagens ao síndico do edifício, em que ambos moram; Fúlvio, amigo de Duarte, que envia uma mensagem para ele e Petrus, editor de Duarte, que envia duas mensagens, uma para Maria Clara e outra para Duarte. Pode-se dizer, aplicando os conceitos de Friedman (2002, p. 176), que essas são narradoras-testemunhas, pois são personagens em seu próprio direito dentro da história, mais ou menos envolvidas na ação, mais ou menos familiarizadas com a personagem principal, falando ao leitor na primeira pessoa.

Ainda lê-se uma ação de despejo e uma notificação extrajudicial recebidas por Duarte e uma notícia de jornal que encerra o livro. Um dos relatos é composto por três mensagens, narradas por Manuel Duarte, Rosane e Maria Clara. Apenas cinco relatos são narrados em terceira pessoa por um narrador onisciente neutro.

Também se observa a mistura entre narração e diálogo, ou seja, é utilizado o discurso direto para dar voz a personagens que não narram os relatos, como é o caso de Denise, esposa de Fúlvio, o casal que representa a “família tradicional brasileira”, durante um encontro com Duarte, ela não o reconhece:

- Quem é esse homem?
- É o Duarte, meu bem. Foi meu melhor amigo no Santo Inácio.
- E esse homem? Quem é?
- Já lhe apresentei, Denise, o Duarte é aquele escritor que você gosta.
- Mas quem é esse homem? (BUARQUE, 2019, p. 39).

Ou da enfermeira da Maria Clara, que é descrita pela própria Maria Clara como “a crente” e “a doida”, e que apesar de trabalhar com a ciência, acredita na religião como cura:

- [...] Ministro na hora certa os remédios prescritos, mesmo tendo certeza que é na fé em Cristo e não na medicina que se encontra a cura para as doenças da alma. Acredito no que pregam os Evangelhos, e não é por ser mestra e doutora que ela tem o direito de mangar da minha ignorância (BUARQUE, 2019, p. 111).

E ainda o casal Agenor e Rebekka, moradores da favela do Vidigal e amigos de Duarte:

- Seu bruto! Sargentão covardão!
- Tá doida, Rebekka?
- A barata era do bem.
- Andou fumando de novo, é?
- Você é que é um beerrão (BUARQUE, 2019, p. 83).

Como estratégia retórica observa-se o uso da ironia², como por exemplo, no trecho em que a personagem Rosane diz para Duarte: “Agora para você é todo mundo fascista. Você conhece ele? Pois é super boa gente” (BUARQUE, 2019, p. 79). Também da metaficção, que é falar sobre a ficção dentro da ficção, pois Duarte é um escritor que está em processo de escrita de um novo romance, do qual é personagem. As duas estratégias são características da ficção buarqueana, já exploradas nos romances anteriores.

Emprega ainda o recurso da intertextualidade³ com notícias de jornais do país e da autorreferencialidade. Manuel Duarte é escritor, assim como Chico Buarque, nomes com perfil vocálico idêntico, ambos moradores do Leblon, no Rio de Janeiro. Pode-se dizer que, para ter maior adesão ao universo narrado é feita a aproximação entre narrador e autor empírico, causando o efeito de confusão entre os dois. Já de saída, o narrador-protagonista, Manuel Duarte, anuncia: “aê, o esquisitão voltou” (BUARQUE, 2019, p. 6). Neste trabalho pretende-se apresentar um recorte da leitura da obra, focada em analisar como Chico Buarque ficcionaliza a violência da polícia brasileira e o racismo estrutural no país. Para tanto serão aplicadas as reflexões sobre racismo estrutural de Silvio Almeida, Djamila Ribeiro e Adilson Moreira.

Pele alva e pele alvo

Essa gente se apropria de fatos políticos recentes do Brasil para criar um ambiente ficcional que reflete a realidade do país. Apresenta a desigualdade, o racismo, o machismo e os discursos que legitimam diversas formas de violência contra os menos privilegiados na contemporaneidade. *Essa gente* do título pode referir-se àqueles que são coniventes com o discurso de desigualdade, normalizando a situação recente do país.

Durante o governo Bolsonaro, o Brasil testemunhou um aumento alarmante das tensões

² “A ironia é uma estranha forma de discurso onde se diz algo que, na verdade, não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só o que se quer dizer de verdade, como também a atitude de quem diz em relação a ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 16).

³ A intertextualidade, conceito que Kristeva define como “todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 62) revela algo maior: o texto é um cruzamento de textos em que, no ato da leitura, se lê outros textos. Portanto, o texto literário é um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversos textos desde o escritor, o destinatário, as personagens, até o contexto cultural atual ou anterior. Para a autora “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 60).

políticas e sociais. O então presidente foi criticado por suas políticas que exarcebam a desigualdade social, promovem o preconceito racial e de gênero, e muitas vezes, legitimam a violência contra minorias e grupos marginalizados. A retórica de Bolsonaro e de seus aliados reflete uma visão polarizadora da sociedade, alimentando o discurso de ódio e a divisão. Essa polarização não apenas dificulta o diálogo construtivo e a cooperação política, mas também cria um ambiente propício para o crescimento de ideologias extremistas e intolerantes.

Além disso, as políticas implementadas pelo governo Bolsonaro têm sido criticadas por sua falta de consideração pelos direitos humanos e pelo meio ambiente, exacerbando problemas já existentes e gerando preocupações tanto nacional quanto internacionalmente. Portanto, ao abordar essas questões, *Essa gente* considera o contexto político e social desse governo, destacando as consequências das políticas e retóricas do então presidente.

Os governos autoritários têm como característica naturalizar a desigualdade, evitar o passado, além de não raramente lançarem mão de narrativas fantasiosas como forma de promoção do Estado e manutenção do poder (SCHWARCZ, 2019, p. 19). Para entender a relevância deste artigo, diferencia-se história e memória a partir de Lília Schwarcz:

História e memória são formas de entendimento do passado que nem sempre se confundem ou mesmo se complementam. A história não só carrega consigo algumas lacunas e incompreensões frente ao passado, como se comporta, muitas vezes, qual campo de embates, de desavenças e disputas. Por isso ela é, por definição, inconclusa. Já a memória traz invariavelmente para o centro da análise uma dimensão subjetiva ao traduzir o passado na primeira pessoa e a ele dedicar uma determinada lembrança: daquele que a produz. Assim, ela recupera o “presente do passado” e faz com que o passado vire também presente (SCHWARCZ, 2019, p. 20).

Lília Schwarcz explica que a construção da história oficial tem papel estratégico nas políticas de Estado, engrandecendo certos eventos e suavizando problemas que a nação vivenciou no passado mas prefere esquecer, cujas raízes ainda encontram repercussão no tempo presente. No Brasil, a história do cotidiano costuma se apoiar em quatro pressupostos básicos e mentirosos. O primeiro leva a supor que este seja um país harmônico e sem conflitos. O segundo, que o brasileiro seria avesso a qualquer forma de hierarquia, respondendo às adversidades sempre com informalidade e igualdade. O terceiro, que é um país com uma democracia plena, na qual não existem ódios raciais, de religião ou de gênero. O quarto, que a natureza da população seria tão especial, que asseguraria viver num paraíso, inclusive, “até segunda ordem, Deus (também) é brasileiro” (SCHWARCZ, 2019, p. 22).

Nos dias de hoje, é considerado lugar-comum a afirmação de que não existem diferenças biológicas ou culturais que justifiquem a discriminação entre seres humanos. Porém, é perceptível que a noção de raça ainda é fator político importante, utilizado para naturalizar desigualdades, e legitimar a segregação e o genocídio de grupos socialmente minoritários (ALMEIDA, 2020, p. 31). Além disso, o discurso da democracia racial foi transformado no da pretensa diversidade cultural, como parte da paisagem nacional. Assim, no Brasil, não se instalou uma dinâmica de conflitos baseados na raça, pois a ideologia da democracia racial foi construída de maneira tão impregnada no imaginário brasileiro, que é aceita como aspecto central da interpretação do Brasil (ALMEIDA, 2020, p. 179).

Essa história construída a partir da ideia de mitos nacionais é tão enraizada que costuma resistir à realidade. É um modelo que funciona na base da falta de contestação e do silêncio. O brasileiro prefere negar o preconceito, do que reconhecer e atuar para resolver. Na ficção de Chico Buarque, fica evidente esta negação na representação da personagem Marilu, vizinha de Duarte, que diz:

Sou a dra. Marilu Zabala, moradora do 201, e estou segura de falar pela grande maioria dos condôminos do Saint Eugene. [...] São mesmo profissionais do mais baixo estrato, e não digo por suas fisionomias, pois sou juíza federal e não tenho preconceito de cor, mas pela manifesta falta de compostura com que se vestem e falam palavrões aos berros ao celular (BUARQUE, 2019, p. 19).

Esse discurso da personagem Marilu demonstra a permissão que pessoas brancas têm para expressar sua hostilidade por minorias raciais e ainda assim afirmar que não são racistas, reproduzindo então a noção de que a moralidade pública é construída baseada na cordialidade racial

Prevedo que poderia ser acusada de injúria racial, Marilu diz que não tem preconceito de cor, uma situação comum no Brasil, pois quando acusadas de racismo, pessoas como a vizinha de Duarte argumentam que a convivência com pessoas negras comprova que são inocentes. Afirmam ainda que não podem ser consideradas pessoas racistas porque possuem parentes ou amigos negros, sendo que a segunda afirmação é a mais comum. Esse raciocínio segue a seguinte lógica, segundo Adilson Moreira:

O comportamento delas não pode ser discriminatório porque esse cria um tipo de atitude existente apenas em pessoas supremacistas, de pessoas que se recusam a manter quaisquer interações sociais com membros de outras raças, de pessoas que praticam o racismo cotidianamente. Apenas elas têm a intenção de discriminar negros; os que convivem com eles, os que possuem relações familiares com eles não podem ser vistos como racistas porque a convivência

demonstra a ausência de malícia ou de desprezo em relação a minorias raciais (MOREIRA, 2020, p. 140).

A personagem Marilu é responsável por mostrar a decadência do conservadorismo. Ela tenta manter um status que já não existe mais no ambiente em que vive. Escreve mensagens para o síndico alertando sobre o estado atual do condomínio, sobre a presença de Duarte, que ela considera que afeta o padrão de vida dos moradores do prédio, o acusa de não pagar o aluguel, mesmo sem saber se isso acontece. No final da mensagem referente ao trecho citado, ela questiona se “teremos de assistir passivamente à ruína do nosso Saint Eugene?” (BUARQUE, 2019, p. 19).

Marilu não aceita que um homem negro more no mesmo edifício que ela, mostrando que a desigualdade é estrutural no Brasil, naturalizada na figura das empregadas domésticas, dos trabalhadores manuais, da ausência de negros nos ambientes corporativos e empresariais, nos teatros, nas salas de concerto, nos clubes e nas áreas sociais, e nos edifícios da classe média e alta brasileira. Para Lilia Schwarcz (2019, p. 35), o sistema escravocrata ficou só aparentemente no passado, os altos índices de violência não pararam nos tempos da escravidão, hoje a nação é profundamente desigual e racista. O racismo ainda se agarra a uma ideologia cujo propósito é garantir a manutenção de privilégios, aprofundando a distância social.

Duarte não é mais aceito também no *Country Club*, entretanto não é evidente que seja pela cor, visto que ele já foi sócio, pois herdou o título do pai que era desembargador, provavelmente um homem branco. Ainda assim, ele frequenta o clube com Fúlvio:

Clubes de elite em toda parte têm lá suas regras rígidas, e que um novo rico entre no Country Club, por exemplo, é mais fácil um camelo passar no cu da agulha. Tal sentença deveria valer para o amante da Rosane, não para mim, que herdei o título dos meus pais e sempre fui benquisto pelos funcionários. Logo compreendi, porém, que ex-sócio é feito um anjo decaído, e se não me trataram com maior desdém, foi porque eu vinha a convite de Fúlvio Castello Branco (BUARQUE, 2019, p. 44).

Fúlvio pode ser a representação do tipo mais violento e sem caráter na narrativa. Ele não se importa com nada, nem com ninguém, além dele mesmo, ignora e desautoriza demandas das minorias que lutam por mais direitos, direitos inalienáveis à sua condição de cidadãos. Sem ética no trabalho e corrupto, como narra Duarte:

A Denise insiste em que o marido se aposente quanto antes, a fim de levá-la para morar em definitivo na fazenda da serra, em vez de passar o resto da vida advogando para uns bandidos. Para ela o mundo dos negócios é uma tremenda sem-vergonhice principalmente quando envolve gente do governo. Ainda que nem sempre concorde com a ingênua Denise, o Fúlvio não deixa de deplorar o

vale-tudo da grana, a desigualdade social e outras tantas mazelas do país (BUARQUE, 2019, p. 46).

Com violência, Fúlvio mostra uma das estratégias políticas da burguesia e de governos populistas, como os que atuam na contemporaneidade, que é o escárnio diante dos dados que mostram as condições que dividem os brasileiros. Retomando Lília Schwarcz (2019, p. 40), a escravidão continua sendo incontornável na história brasileira, foi herdado um contencioso pesado que tende a se perpetuar no momento presente. As pesquisas mostram a discriminação estrutural vigente no país, que abrange as áreas da educação, saúde, moradia, transporte, nascimento e morte. Além, das várias tentativas de menosprezar o problema, de desfazer os relatos e pesquisas – chamando-os de “mimimi”, numa alusão pejorativa à comunicação informal de uma pessoa que só reclama –, não dando conta de explicar a inexistência do racismo no Brasil, apenas confirmando uma efetiva prática cotidiana, que se esconde no movimento de negação.

Os discursos de natureza moralista e normativa daqueles que só reconhecem uma comunidade de origem (seja ela social, cultural, religiosa ou étnica), é movimento marcadamente autoritário, por mais que assuma uma forma política que admite respeitar a democracia. E mais uma vez, certa mitologia, que não se sustenta perante a história, procura tornar invisíveis sujeitos sociais que estavam no Brasil mesmo antes de ele ser Brasil (SCHWARCZ, 2019, p. 173). Assim, Fúlvio protagoniza uma cena de violência extrema contra um indígena, pois nega o direito de ele existir, como narra Duarte:

Disposto a voltar a pé para casa, na saída do clube dispensei a carona do Fúlvio, que na fazenda também se dedica a longas caminhadas. Para ele, a endorfina e a serotonina assim liberadas não só proporcionam uma sensação de bem-estar, como incrementam as nossas funções intelectuais: preparar a defesa de um caso cabeludo, caro amigo, não requer menos criatividade que escrever ficção. Escreva pensando num filme de ação, diz ainda da janela do carro, ao cruzarmos ao mesmo tempo a cancela do clube. Ele já está para embicar na rua quando freia, salta do carro e vem berrando na minha direção: caiu fora, vagabundo!, fora daqui, maconheiro! Com uma expressão transtornada, passa por mim às cegas e se dirige a um homem deitado na calçada, encostado no muro do clube. É um sujeito com cara de índio velho que se levanta com dificuldade, depois de tomar uns chutes nas costelas. Sai caminhando meio cambaleante, seguido pelo Fúlvio, que ameaça chamar a polícia se ele não sumir de vista (BUARQUE, 2019, p. 47).

A naturalização da violência fica explícita, pois Duarte não faz nada para impedir que Fúlvio ataque o indígena, Denise não esboça sequer indignação em relação a atitude do marido, e o próprio Fúlvio segue em frente como se nada tivesse acontecido. Trata-se de uma narrativa ficcional, mas é inegável a semelhança com acontecimentos no país.

No dia 15 de fevereiro de 2019, mesmo dia da agressão de Fúlvio no romance, na realidade empírica, um segurança de um supermercado, na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, matou estrangulado um jovem de dezenove anos. Um dos clientes filmou o momento, e o vídeo circulou pelo país, causando indignação. As pessoas em volta pediam para o segurança parar, mas ele não parou enquanto o jovem não morreu. O segurança foi levado para a delegacia e liberado no mesmo dia, após pagamento de fiança, segundo o jornal R7:

Um jovem foi morto por um segurança de um hipermercado, na Barra da Tijuca, zona oeste do Rio de Janeiro [...] o segurança foi levado até o 16º DP (Barra da Tijuca) e posteriormente à DH – Capital (Delegacia de Homicídios). Após pagar a fiança, foi libertado e responderá por homicídio culposo, quando não há intenção de matar (FERREIRA, 2019, não paginado).

É possível associar o relato de Duarte com o fato acontecido no mesmo dia no Rio de Janeiro. Ambos tratam de agressões a pessoas que são invisíveis para a sociedade e os agressores saíram impunes. As pessoas em volta não fizeram nada para impedir, apenas filmaram e contaram sobre o fato. Situações assim são comuns no Brasil, causam comoção por um curto período e depois são esquecidas. Ou são simplesmente naturalizadas como sendo parte do cotidiano do país.

No dia 6 de março de 2019, no romance, ocorre a execução do passeador de cães, um “mulato franzino” que assalta o apartamento da Maria Clara e é morto “muitas vezes como se mata uma barata a chineladas” (2019, p. 71). E ela, que foi a vítima do assalto,

[...] não tem queixa a prestar, pois tudo o que aquele pobre diabo lhe fez foi bagunçar sua casa atrás de um cofre inexistente. Tinhosa, por mais vulnerável que estivesse, ela seria mulher de cuspir nos cornos do major que a conduz pelos ombros, se o tivesse visto descarregar sua arma num corpo inerte no chão (BUARQUE, 2019, p. 72).

Para a juventude negra, o revólver se torna um meio de forçar as pessoas a voltar os olhos – em vez de desviá-los – para aqueles que, de resto, são tratados como invisíveis (ANDERSON, 2020, p. 149). A personagem do passeador de cães tem a atenção dos moradores enquanto faz o porteiro de refém, mas apenas reforça um estereótipo, relacionado a construções históricas e sociais, que nada devem aos dados da realidade, carregam a faculdade de construir realidades e criar grande prejuízo (SCHWARCZ, 2019, p. 28).

Em relação ao estereótipo da pessoa negra, Duarte, além do assaltante, apresenta outros em suas andanças pelo bairro:

Não me desaproveita assistir à passagem de um ou outro transeunte, um entregador, um carteiro, babás de branco com carrinhos de bebê, jovens com roupas de academia, um vendedor de vassouras de piaçava ou garis recolhendo lixo (BUARQUE, 2019, p. 89).

Os estereótipos acerca de indivíduos que pertençam a um determinado grupo racializado servem de base para o preconceito racial e podem ou não resultar em práticas discriminatórias. Enquanto isso, a discriminação racial é a atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados (ALMEIDA, 2020, p. 32).

Tais condições impulsionam o racismo recreativo, que é o “[...] mecanismo que encobre a hostilidade racial por meio do humor, com objetivo de provar uma superioridade do homem branco em relação ao homem negro” (RIBEIRO, 2019, p. 74). No olhar do racista, para que o negro seja aceito, precisa rir daquilo que o incomoda e associar, por exemplo, seu cabelo a produtos de limpeza. O racista julga engraçado ridicularizar pessoas, como se a humilhação diária e a recusa à cidadania já não fossem suficientes (RIBEIRO, 2018, p. 31).

Desse modo, bell hooks (2019, p. 177) narra que homens negros são vistos como figuras caricatas, interessadas apenas em beber e se divertir. Tais estereótipos são uma forma eficiente de os brancos racistas apagarem da consciência pública a importância do trabalho do homem negro. Nota-se também, que o racismo é definido por seu caráter sistêmico e articula-se com a segregação social, ou seja, a divisão espacial de raças em localidades específicas, como bairros, guetos e periferias (ALMEIDA, 2020, p. 34).

Adilson Moreira (2020, p. 31) explica que o racismo recreativo é um projeto de dominação que se origina de um tipo específico de opressão racial: a circulação de imagens derogatórias que expressam desprezo por minorias raciais na forma de humor, fator que compromete o status cultural e o status material dos membros desses grupos. Esse tipo de marginalização tem o mesmo objetivo de outras formas de racismo: legitimar hierarquias raciais presentes na sociedade brasileira de forma que oportunidades sociais permanecem nas mãos de pessoas brancas. O racismo recreativo exemplifica uma manifestação atual da marginalização social em democracias liberais: o racismo sem racistas. Esse conceito designa uma narrativa na qual os que produzem o racismo se recusam a reconhecer que suas ações ou omissões podem contribuir para a permanência de disparidades raciais na sociedade brasileira.

A personagem do passeador de cães é, portanto, julgada e condenada pela polícia e pela população. O indígena é violentado por Fúlvio, que se acha no direito de bater em um cidadão que está na rua. E ainda em mais uma cena, na qual Rosane é a “vítima”, Duarte ironiza a questão social que perpetua e naturaliza o racismo no Brasil:

É isso o Brasil [...] É isso o Brasil. Um preto desata a correr, estava demorando. Dez, vinte banhistas correm atrás. Agarram o preto, vão linchar. Chegam dois PMs pardos e isolam o preto. É deles o direito de bater no preto. Vão estrangular o elemento. Abrem a boca dele na marra. Devolvem a corrente de ouro para a vítima. É uma morena clara de corpo bem-feito que pega a corrente com asco. Conduzem o preto para a viatura. Será detido. Vai apanhar feito cachorro na delegacia, mas será liberado porque é “dimenor”. Um galalau daqueles, quinze anos de idade, mais um delinquente solto nas ruas. É isso o Brasil. Alguém precisa pôr ordem nessa bagunça (BUARQUE, 2019, p. 152).

Legitimando o que Chico Buarque chama de “morticínio de favelados”, em *live* da *Estação Sabiá*, aplica-se aqui os conceitos de racismo retomados por Djamila Ribeiro:

[...] ideias racistas devem ser combatidas, e não relativizadas e entendidas como mera opinião, ideologia, imaginário, arte, ponto de vista diferente, divergência teórica. Ideias racistas devem ser reprimidas, e não elogiadas e justificadas [...]. Racismo é um sistema de opressão que visa negar direitos a um grupo, que cria uma ideologia de opressão a ele (RIBEIRO, 2018, p. 39).

E, adicionalmente, Silvio Almeida:

[...] o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo social a qual pertencem (ALMEIDA, 2020, p. 32).

A população negra sofre um histórico de opressão e violência que a exclui, enquanto a estética branca não é estigmatizada, ao contrário, é padrão. O racismo vai além de ofensas, é um sistema que nega direitos (RIBEIRO, 2018, p. 41):

Membros de grupos raciais minoritários podem até ser preconceituosos ou praticar discriminação, mas não podem impor desvantagens sociais a membros de outros grupos majoritários, seja direta ou indiretamente [...]. Racismo é algo “normal” contra minorias – negros, latinos, judeus, árabes, persas, ciganos, etc. - porém, fora destes grupos, é “atípico”, “reverso” (ALMEIDA, 2020, p. 53).

Pessoas brancas são privilegiadas e beneficiadas pelo racismo e justificam seus benefícios pela meritocracia. Não se trata, contudo, de se ter o mérito e, sim, da existência de condições diferenciadas, pois se duas pessoas vivem em situações desiguais, não se pode aplicar o conceito de igualdade abstrata. Por isso, observa-se que o Brasil possui uma dívida histórica com a população negra e precisa repensar e questionar os privilégios dos brancos (RIBEIRO, 2018, p. 74).

É urgente compreender que o racismo é uma imoralidade e um crime, que exige que aqueles que o praticam sejam responsabilizados, porém ainda se tem uma concepção individualista do racismo, que pode não admitir a existência de “racismo”, mas somente de “preconceito”. Se essa concepção fosse a única, não haveria sociedades ou instituições racistas, mas indivíduos racistas, que agem isoladamente ou em grupo (ALMEIDA, 2020, p. 36). Desse modo, a desigualdade é eticamente justificada pela ótica do mérito individual: “[...] o uso da palavra *preconceito* no lugar de *racismo* serve para reforçar a visão psicologizante e individualista do fenômeno” (ALMEIDA, 2020, p. 161).

Quando o olhar sobre o racismo recai somente sobre os aspectos comportamentais, deixamos de considerar o fato de que as maiores desgraças produzidas pelo racismo foram realizadas dentro da legalidade e com apoio moral de líderes políticos e religiosos, os considerados “homens de bem”. A desigualdade racial é uma característica da sociedade e não apenas de indivíduos racistas, as instituições são formadas por determinados grupos raciais que utilizam meios institucionais para impor seus interesses políticos e econômicos. O racismo é dominação. No racismo institucional, o domínio ocorre pelo estabelecimento de parâmetros discriminatórios com base na raça, que servem para manter a hegemonia do grupo racial no poder (ALMEIDA, 2020, p. 37-40).

Ainda segundo Silvio Almeida (2020, p. 89), “[...] a tarefa de uma sociedade democrática é eliminar o peso da raça sobre a liberdade dos indivíduos e dismantelar os privilégios raciais, além de combater o racismo”. Para bell hooks (2019, p. 26), a supremacia branca e o racismo não terão fim enquanto não houver uma mudança fundamental em todas as esferas da cultura, em especial no universo da criação de imagens, porque é preciso criar imagens que não reforcem o ódio contra a negritude.

Quando se observa as imagens produzidas atualmente, são de pessoas negras que reforçam e restituem a supremacia branca, ou que veem o mundo pelas lentes da supremacia branca, o chamado racismo internalizado. Para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser, os quais bloqueiam a capacidade de perceber as pessoas negras em outra perspectiva, é necessário que elas sejam descritas, imaginadas e inventadas de modo libertador (HOOKS, 2019, p. 32), pois

É uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação (HOOKS, 2019, p. 37).

Cada vez mais, os mecanismos de destruição de vidas negras se aperfeiçoam, conferindo ao extermínio formas mais sofisticadas do que apenas o encarceramento, como a expulsão escolar, a pobreza endêmica, a negligência com a saúde da mulher negra e o sistema prisional (ALMEIDA, 2020, p. 124). Como disse Emicida, na canção *Ismália*, de 2019: “80 tiros te lembram que existe pelo alva e pele alvo” (EMICIDA, 2019), fato ficcionalizado por Chico Buarque, pois no dia 3 de abril de 2019, Duarte estava passeando com o cão, quando volta para a casa e narra: “o cão deve estar faminto, pois agora abocanha o jornal no chão do banheiro e começa a mastigar notícias: soldados disparam oitenta tiros contra carro de família e matam músico negro” (BUARQUE, 2019, p. 89). Na ocasião, o então presidente Jair Bolsonaro comentou a morte do músico: “O exército não matou ninguém, o exército é do povo e não pode acusar o povo de ser assassino, não. Houve um incidente, uma morte” (G1, 2019, não paginado).

Observa-se ainda no trecho citado sobre a confusão na praia que são os PMs pardos que batem no preto, que tentou assaltar uma morena clara, possibilitando a discussão sobre o colorismo, que é, de acordo com Alessandra Devulsky:

Um sistema sofisticado de hierarquização racial e de atribuição de qualidades e fragilidades que, no Brasil, é oriundo da implantação do projeto colonial português quando da invasão do território. É uma ideologia, assim como o racismo. Enquanto processo social complexo ligado à formação de uma hierarquia racial baseada primordialmente na ideia de superioridade branca (DEVULSKY, 2021, p. 29-30).

Nesse sentido, dizer que alguém é preto em uma sociedade racista é reservar a ele um lugar de desprezo, imputando-lhe um sentido político de subordinação. No entanto, ser menos negro, em termos políticos ou estéticos, não faz de ninguém branco, assim como não altera sua condição social atrelada materialmente no Brasil ao seu berço, contra o que ginásticas discursivas ou procedimentos estéticos podem muito pouco (DEVULSKY, 2021, p. 164).

A construção identitária do negro no Brasil é uma criação supremacista branca, que pretendeu disciplinar e hierarquizar negros e negras segundo a pigmentação da sua pele, ou seja, de acordo com a maneira mais fácil de distinguir visualmente o outro, compreendendo todos aqueles traços que são capazes de associá-lo à africanidade (DEVULSKY, 2021, p. 180).

O que se percebe quando o PM pardo bate no preto é que há uma negação da negritude do PM, pois ele transita em um espaço predominantemente de brancos. Porém, não percebe que isso não resulta em pertencimento ou aceitação, mas sim, como representante do Estado, está contribuindo para a

perpetuação desse estado de coisas, aliás, indica que o Estado brasileiro ainda preserva, na sua estrutura, uma concepção de aparelho de guerra contra seus próprios cidadãos, um exército instrumentalizado para guardar a ordem racial por meio da força marcial de exceção diária. São tragédias humanas que resultam em famílias destruídas diuturnamente, cujas vidas ceifadas são alvo de grandes mobilizações sociais reivindicantes de justiça, que com a mesma frequência são renovadas por novos casos e, então, novamente esquecidas pela sociedade civil (DEVULSKY, 2021, p. 132).

A questão do racismo e da desigualdade, somada à do incentivo ao armamento, ações tão estimuladas por Jair Bolsonaro e seus apoiadores, tem, portanto, consequências para o país. Chico Buarque apresenta alguns fatos ocorridos no Brasil, como a morte do músico Evaldo dos Santos Rosa. Ficcionaliza situações como a do indígena e a do passeador de cães. Mas, sobretudo, finaliza a obra com o fim trágico do protagonista, que morre “por arma de fogo”, porém não se sabe se homicídio ou suicídio. O que se sabe é que foi mais uma vítima de uma sociedade que usa todas as estratégias possíveis para eliminar o negro no Brasil. Assim, no último relato do romance, narrado em terceira pessoa:

Não custa a circular no hall a informação de que o escritor do 702 era mulato, apesar dos desmentidos da própria juíza, para quem nunca houve um inquilino afrodescendente no Edifício Saint Eugene. Os moradores fazem silêncio finalmente, quando o corpo sulfuroso deixa o apartamento dentro de um saco preto, sobre uma maca de aço carregada pelos bombeiros: dá licença, dá licença. Assim que eles descem pela escada, alguém comenta que crioulo, quando não caga na entrada, caga na saída (BUARQUE, 2019, p. 189).

Observa-se o termo “mulato”, utilizado de forma ofensiva, conforme Djamila Ribeiro explica:

A palavra, de origem espanhola, vem de “mula” ou “mulo”: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. Mulas são animais nascidos da reprodução de jumentos com éguas ou de cavalos com jumentas. Em outra acepção, são resultados da cópula do animal considerado nobre (*equus caballus*) com o animal considerado de segunda classe (*equus africanus asinus*). Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria, que não deveria existir. Empregado desde o período colonial, o termo era usado para designar negros de pele mais clara, frutos do estupro de escravas pelos senhores de engenho. Tal nomenclatura tem cunho machista e racista, a adjetivação “mulata” é uma memória triste de mais de três séculos de escravidão negra no Brasil (RIBEIRO, 2018, p. 99).

Para Lélia Gonzalez (1984, p. 240), mulato é o crioulo, ou seja, negro nascido no Brasil, não importando as construções baseadas nos diferentes tons de pele. No entanto, percebe-se que

no relato sobre a morte de Duarte há tentativa de não se referir a ele como um homem negro, querendo branquear a personagem.

Dentro dessa lógica do branqueamento, alguém comenta que “crioulo, quando não caga na entrada, caga na saída”, frase explicada também por Lélia Gonzalez como sendo uma ideologia baseada na lógica da dominação do negro mediante a internalização e reprodução de valores brancos ocidentais. Sendo assim, é possível entender uma série de falas contra o negro que são:

Modos de ocultação, de não assunção da própria castração. Por que será que dizem que preto correndo é ladrão? Ladrão de que? Talvez de uma onipotência fálica. Por que será que dizem que preto quando não caga na entrada, caga na saída? Por que será que um dos instrumentos de tortura utilizados pela polícia da Baixada é chamado de “mulata assanhada” (cabo de vassoura que introduzem no ânus dos presos?). Por que será que tudo aquilo que o incomoda é chamado de coisa de preto? Por que será que ao ler o Aurélio, no verbete negro, a gente encontra uma polissemia marcada pelo pejorativo e pelo negativo? Por que vivem dizendo pra gente se por no lugar da gente? Que lugar é esse? Por que será que o racismo brasileiro tem vergonha de si mesmo? Por que será que se tem “o preconceito de não ter preconceito” e ao mesmo tempo se acha natural que o lugar do negro seja nas favelas, cortiços e alagados? (GONZALEZ, 1984, p. 238).

Pois afinal, quem mandou Duarte não saber se comportar? Ele merece o fim trágico, é o que se espera de um negro. Desse modo, Chico Buarque ironiza uma situação que se perpetua no Brasil, assim como faz Lélia Gonzalez quando diz:

Negro tem mais é que viver na miséria. Por que [sic]? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice, etc. e tal. Daí, é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha, é malandro e se é malandro é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha, pois filho de peixe, peixinho é. Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados (GONZALEZ, 1984, p. 226).

Retomando Adilson Moreira (2020, p. 113-135), discursos que associam a aparência física do negro com piche, urubus, com fezes, com escuridão – todas referências simbólicas que ao longo do tempo relacionam a negritude com algo negativo, como indício de uma moralidade inferior, como ausência de humanidade. Com base nisso, pode-se dizer que é perceptível nessa fala final do romance que a negritude aparece como forma de discriminação de caráter estético porque é interpretada como antítese da branquitude. Se esta é associada a traços socialmente prestigiados, a negritude representa aquilo que não pode ser moral e esteticamente apreciado.

Através da reprodução de discursos comuns no Brasil, como este, é possível repensar uma série de práticas danosas a sociedade brasileira que são arraigadas no imaginário. Por isso, é preciso constatar, também, que o racismo é sempre estrutural, sendo elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. Ou seja, é manifestação normal da sociedade e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. Portanto, ao pensar as formas de desigualdade e de violência que definem a vida social contemporânea, percebemos que essas são reproduzidas em função da lógica e da tecnologia fornecidas pelo sentido do racismo (ALMEIDA, 2020, p. 21).

Por isso, entende-se aqui que a supremacia branca é uma forma de hegemonia, de dominação que é exercida pela força e pelo estabelecimento de mediações e pela formação de consensos ideológicos. Essa ideia pode ser útil, como dito por Silvio Almeida, se analisada a partir das teorias críticas da *branquidade* ou *branquitude*:

[...] uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade (ALMEIDA, 2020, p. 75).

Defender a supremacia branca a partir do argumento da meritocracia é defender a manutenção do racismo, é dizer que é falta de mérito dos indivíduos que vivenciam na forma de pobreza, desemprego e privação material a desigualdade racial. Uma vez que a desigualdade educacional está relacionada com a desigualdade racial, o perfil racial dos alunos das universidades mais concorridas reafirma o mérito e a *branquitude*, pois em geral é de alunos homens brancos e heterossexuais (ALMEIDA, 2020, p. 81), exemplo explícito das relações até aqui expostas.

Logo, raça e racismo são produtos do intercâmbio e do fluxo internacional de pessoas, ideias e mercadorias, englobando uma dimensão *afro-diaspórica*. Porém, se a modernidade engloba o tráfico, a escravidão, o colonialismo e as ideias racistas, também as contrapõem com ideias antirracistas, formuladas por intelectuais negros e indígenas (ALMEIDA, 2020, p. 104).

Pensando, então, a respeito da aniquilação a partir do racismo, Achille Mbembe (2016, p. 128) chama de *necropoder* e *necropolítica* o espaço que a norma jurídica não alcança, no qual o direito estatal é incapaz de domesticar o direito de matar, o chamado direito de guerra, um lugar no qual não há cidadania possível, não há diálogo, não há paz a ser negociada, onde a política da raça, em última análise, está relacionada com a política da morte.

Considerações finais

Neste trabalho pretendeu-se apresentar como Chico Buarque ficcionaliza a violência da polícia brasileira e o racismo estrutural do país no romance *Essa gente*. O autor incorpora acontecimentos recentes do Brasil na ficção entrelaçados com o destino das personagens. O protagonista é um escritor negro que vai vivenciando situações que o deixam com dificuldades de escrever um novo romance.

Foram apresentados alguns exemplos de mortes de personagens negras, e especialmente do protagonista da narrativa. Manuel Duarte, o escritor, o artista que não consegue mais encontrar seu lugar no mundo. Como se ele se submetesse as violências vividas, a morte é o fim absoluto da personagem. Ele representa o status de “morto vivo” que Achile Mbembe fala na teoria sobre *necropolítica*, pois ele não deveria estar ali, ele é uma presença incômoda na vida das ex-esposas, da vizinha do edifício, do amigo Fúlvio. A morte dele não causa espanto nem indignação, é digna apenas de uma nota e um comentário racista, deixando claro que ele já foi tarde.

Foi visto que mortes violentas acontecem sem causar indignação e que permanecem impunes. O passeador de cães é “morto muitas vezes” pela polícia e pela população, o músico Evaldo Santos Rosa foi executado pela polícia, morte justificada como incidente, pois ele foi “confundido” com um bandido. O indígena que estava em frente ao clube, apanha do Fúlvio sem nenhuma razão, e Fúlvio sai como se tivesse o direito de cometer tal violência. No trecho apresentado em que a Rosane é roubada no arrastão na praia, Duarte repete três vezes “é isso o Brasil”, ou seja, um país que é estruturalmente racista, no qual a violência é banalizada e tratada como parte do cotidiano.

Diante da análise apresentada, torna-se evidente que *Essa gente* não apenas reflete a realidade política e social do país, mas também faz uma crítica às estruturas de poder e desigualdade arraigadas na sociedade. Através de personagens como Marilu e Fúlvio, são expostas as dinâmicas de privilégio, discriminação e negação que permeiam as relações sociais, evidenciando a persistência de hierarquias baseadas em raça, classe e gênero. A construção narrativa de Chico Buarque revela a complexidade dessas questões e, também a urgência de enfrentá-las.

Diante disso, é possível afirmar que o racismo estrutural e as práticas discriminatórias continuam a permear a sociedade brasileira, alimentadas por estereótipos e mitos que perpetuam a invisibilidade e a marginalização de certos grupos sociais. *Essa gente* evidencia a violência e a impunidade que cercam essas dinâmicas, enquanto os eventos documentados na realidade corroboram a persistência desses problemas.

A omissão diante da violência, seja ela explícita como no caso do segurança do supermercado, ou velada como nas atitudes de Duarte em relação às agressões de Fúlvio, ressalta a complacência e a cumplicidade que muitas vezes acompanham o racismo recreativo. Esse tipo de

racismo, que se manifesta através de estereótipos e humor depreciativo, perpetua a desigualdade e a exclusão social, ao mesmo tempo em que mascara sua existência sob a pretensão de uma suposta inocência por parte daqueles que o praticam.

Portanto, é fundamental reconhecer e confrontar não apenas as manifestações individuais de racismo, mas também as estruturas e discursos que o sustentam. A análise de *Essa gente* contribui para um diálogo, destacando a importância de enfrentar o racismo em todas as suas formas, sejam elas sutis ou explícitas, para alcançar uma sociedade verdadeiramente inclusiva e justa.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

ANDERSON, Perry. *Brasil à parte: 1964-2019*. Trad.: Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Boitempo, 2020.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BUARQUE, Chico. Buarque e Hildegard Angel lembram Zuzu Angel e a ditadura militar. *Estação Sabiá*, 9 jun. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OizAowjB_6E>. Acesso em 11 jun. 2021.

DEVULSKY, Alessandra. *Colorismo*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

EMICIDA. *Ismália*. São Paulo: Sony Music, Laboratório Fantasma, 2019. Faixa 8. Duração 5:57.

FERREIRA, Lucas. Segurança mata jovem com “mata leão” em hipermercado no Rio. *R7*, 15 fev. 2019. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/seguranca-mata-jovem-com-mata-leao-em-hipermercado-do-rio-15022019>>. Acesso em 17 de jun. de 2021.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar. /maio 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GONZALEZ, Lelia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*. Anpocs, n. 2, 184, p. 224.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad.: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad.: Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Artes & Ensaios*. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro. n. 32. 2016.

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

O exército não matou ninguém; o exército é do povo, diz Bolsonaro sobre a morte a tiros de músico no Rio. *G1*, 12 abr. 2019. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2019/04/12/o-exercito-nao-matou-ninguem-o-exercito-e-do-povo-diz-bolsonaro-sobre-morte-a-tiros-de-musico-no-rio.ghtml>> Acesso em: 11 jan. 2022.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

Recebido em: 20/2/2024

Aprovado em: 16/5/2024

CORRENDO NA CONTRAMÃO DA VIDA: A MULHER NEGRA REFÉM DO TEMPO E DO TRABALHO EM “O COOPER DE CIDA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

*RUNNING AGAINST LIFE: THE BLACK WOMAN HOSTAGE OF TIME AND WORK IN “O
COOPER DE CIDA”, BY CONCEIÇÃO EVARISTO*

*CORRIENDO CONTRA LA CORRIENTE DE LA VIDA: LA MUJER NEGRA REHÉN DEL
TIEMPO Y DEL TRABAJO EN: “O COOPER DE CIDA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO*

Amanda Nunes do Amaral¹

Resumo: Em “O *cooper* de Cida”, conto presente na obra *Olhos d’água* (2014), Conceição Evaristo conta a história de uma mulher negra trabalhadora e bem-sucedida, que, desconectada de sua ancestralidade e distanciada da narrativa negra de sua cidade, experimenta a solidão do tempo presente quase inteiramente cindida de seu tempo passado. Analisa-se, aqui, este conto utilizando a interseccionalidade como instrumento teórico e metodológico para questionar e refletir sobre quais teriam sido as dificuldades e as dores envolvidas no processo de romper com o local histórico de exclusão destinado à mulher negra, quando parece que a única saída para isso é transformar-se em uma mulher-máquina. O conto nos permite compreender como a dimensão tempo-espço se constituiu ao longo da história com sentidos diferentes para brancos e negros, de modo a atualizar a percepção colonial, reconfigurando relações de desigualdade, de classe e de raça. Refém do tempo e do trabalho, Cida experimenta, no clímax, a (re)descoberta de sua essência, reconectando-se consigo mesma e conectando o presente ao passado - movimento de ancestralidade pelo qual torna-se possível compreender a si mesmo, hoje, quando se compreende a história de quem veio antes.

Palavras-chave: “O *cooper* de Cida”. Ancestralidade. Interseccionalidade. Raça. Classe.

Abstract: In "O *cooper* de Cida," a short story found in the collection "Olhos d’água" (2014), Conceição Evaristo tells the story of a successful, hardworking black woman who, disconnected from her ancestry and distanced from the black narrative of her city, experiences the loneliness of the present time almost entirely separated from her past. This story is analyzed here using intersectionality as a theoretical and methodological instrument to question and reflect on the difficulties and pains involved in breaking away from the historical place of exclusion destined for black women, when it seems that the only way out is to become a woman-machine. The story allows us to understand how the time-space dimension has been constituted throughout history with different meanings for whites and blacks, in order to update colonial perception, reconfiguring inequality relations of class and race. Hostage of time and work, Cida experiences, at the climax, the (re)discovery of her essence, reconnecting with herself and connecting the present to the past - a movement of ancestry through

¹Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG). amanda.nunes.amaral@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7537-2683>.

which it becomes possible to understand oneself today, when one understands the history of those who came before.

Keywords: “*O cooper de Cida*”. Ancestry. Intersectionality. Race. Class.

Resumen: En "*O cooper de Cida*", un cuento incluido en la obra "*Olhos d'água*" (2014), Conceição Evaristo narra la historia de una mujer negra trabajadora y exitosa que, desconectada de su ancestralidad y distante de la narrativa negra de su ciudad, experimenta la soledad del tiempo presente casi completamente separada de su pasado. Este cuento se analiza aquí utilizando la interseccionalidad como herramienta teórica y metodológica para cuestionar y reflexionar sobre las dificultades y dolores involucrados en romper con el lugar histórico de exclusión reservado para las mujeres negras, cuando parece que la única salida es convertirse en una mujer-máquina. La historia nos permite entender cómo la dimensión tiempo-espacio se ha construido a lo largo de la historia con diferentes significados para blancos y negros, actualizando así la percepción colonial y reconfigurando las relaciones de desigualdad de clase y raza. Tomada como rehén por el tiempo y el trabajo, Cida experimenta, en el clímax, el (re)descubrimiento de su esencia, reconectándose consigo misma y conectando el presente con el pasado, un movimiento de ancestralidad a través del cual se vuelve posible entenderse a uno mismo hoy, al comprender la historia de quienes vinieron antes.

Palabras clave: “*O cooper de Cida*”. Ascendencia. Interseccionalidad. Raza. Clase.

Introdução

Olhos d'água, publicado em 2014 pela editora Pallas e vencedor do prêmio Jabuti no ano seguinte, é uma coletânea de contos de autoria da escritora Conceição Evaristo. A obra reúne 15 contos, nos quais a autora concebe personagens diversas e profundas, subvertendo a lógica estereotipada e essencialista com a qual a literatura canônica veio tratando a temática da negritude ao longo do tempo e reconstruindo positivamente as identidades negras.

Em “*O cooper de Cida*”, Conceição Evaristo conta a história de uma mulher que, desconectada de sua ancestralidade e “exilada” de sua terra natal, experimenta a fugacidade, a inquietude e a solidão do tempo presente quase inteiramente cindida de seu tempo passado. Narrado em terceira pessoa, e marcado pelo discurso indireto livre, o conto gira em torno da protagonista Cida e a sua percepção subjetiva do tempo atual, fortuitamente contrastada por lembranças de um passado lento e distante, que há muito abandonara. Cida apreende o tempo de modo paradoxal, considerando-o precioso – e, portanto, digno de economia e valorização – e, simultaneamente, torturante, por submetê-la ao seu

imediatismo violento e implacável. Neste conto, o tempo é, pois, o opressor, e a mulher negra, no espaço público, a oprimida (Santos, 2018).

Cida é uma mulher negra, tem vinte e nove anos de idade, é moradora de um prédio na praia de Copacabana e funcionária de um escritório localizado na Avenida Rio Branco. Cida vive uma vida frenética e sobrecarregada, típica de cidade grande. Uma primeira leitura deste conto nos revela um deslocamento revolucionário para a mulher negra, que consegue ocupar um local de insubmissão e certo prestígio na organização social. Isto não deixa de ser, de certo modo, verdadeiro. Contudo, uma análise interseccional nos permite questionar e refletir sobre quais teriam sido as dificuldades e as dores envolvidas no processo de romper com o local de exclusão historicamente destinado à mulher negra, bem como as dificuldades que ela continua a enfrentar, todos os dias, na manutenção desse espaço que ainda não é inteiramente visto como seu e que ela precisa, constantemente, justificar.

A análise interseccional nos revela que a categoria de gênero, isolada, é insuficiente para contemplar o “ser mulher”, uma vez que, dependendo da posição social que ela ocupa, pode ser experimentada de diferentes formas, em diferentes níveis de intensidade. Nesse sentido, a teórica Kimberlé Crenshaw (2002) nos incita a contestar a perspectiva clássica das opressões, segundo a qual, os marcadores sociais de gênero, classe e raça operam de maneira isolada, desconsiderando que nem sempre diferentes eixos de opressão correspondem a diferentes categorias de pessoas.

Cida está sempre correndo contra o tempo, corre de manhã na praia, corre à padaria, corre à banca de jornal, corre ao trabalho, “[...] corria sobre a corda bamba, invisível e opressora do tempo. Era preciso avançar sempre e sempre” (EVARISTO, 2016, p. 66). A sua vida é, pois, um constante *cooper*. Essa urgência, que poderia ser experimentada por qualquer trabalhador(a) e morador(a) de um grande centro metropolitano, é experimentada, todavia, por Cida, uma mulher negra, para quem tal urgência adquire significados diferentes, significados mais profundos.

Djamila Ribeiro (2017) nos lembra como a mulher é, de um modo geral, pensada sempre em oposição ao homem, como sendo o Outro, expressão cunhada pela filósofa francesa Simone de Beauvoir, segundo a qual a mulher é determinada não a partir de si mesma, mas em relação ao homem. Desse modo, o homem, instituído como modelo de representação do ser social, outorga o lugar da mulher enquanto o “seu contrário”, a categoria outra, isto é, aquela que foge da norma. Para Kilomba (2012 apud RIBEIRO, 2017), a mulher negra seria o outro do outro, uma vez que está localizada em uma espécie de limbo, um espaço de esquecimento e contradição, no qual é duplamente marginalizada,

estando em oposição à branquitude e, simultaneamente, à masculinidade e, portanto, nunca sendo vista como sujeito.

Cida está sempre buscando o “depois”, o “em seguida”. Preenche todo o seu dia com trabalho, assume o máximo de obrigações que consegue, acredita que é “[...]preciso correr, para chegar antes, conseguir a vaga, o lugar ao sol...” (EVARISTO, 2016, p. 67). Segundo Holly Lewis (2016), no capitalismo, raça, classe e gênero condicionam-se mutuamente componentes de uma ideologia produzida pelas relações sociais materiais (Lewis, 2016, p. 202, tradução nossa). Por meio de uma crítica à teoria queer pós-estruturalista, a partir do marxismo, Lewis (2016) aponta a conexão entre os movimentos de trabalhadores, antirracista, LGBT e do feminismo na superação do capitalismo enquanto um sistema que molda e explora vidas para o desenvolvimento econômico em uma escala ampla e opressora, que leva em consideração não apenas questões de gênero, mas também de raça, classe, sexualidade.

No capitalismo, o desenvolvimento econômico sempre está atrelado à produção de miséria e de sobrantes para o capital (Antunes, 2018). Nesse sentido, o racismo é, pois, atinente à lógica do capital, uma vez que o corpo negro foi o primeiro a ser convertido em mercadoria. Desde o tráfico escravista atlântico – o primeiro capitalismo – até os dias de hoje – nos quais pessoas negras são as que trabalham mais e têm as menores remunerações no mercado – o capitalismo sempre se valeu de subsídios raciais para explorar os recursos do Planeta (Mbembe, 2014, p. 299). Tendo em vista ainda a diferença salarial entre homens e mulheres no mercado de trabalho, podemos dizer que o capitalismo também se valeu de subsídios sexistas para promover sua exploração, colocando a mulher negra trabalhadora na base da pirâmide econômica. Assim, do mesmo modo, a raça também implica o gênero. Conforme explica Angela Davis (2011), assim como raça é a maneira como a classe é vivida, o gênero é a maneira como a raça é vivida.

Talvez exista também, na urgência de Cida, uma esmagadora cobrança interna, fruto das pressões e opressões de uma sociedade racista que, certamente, sempre impôs barreiras aos seus sonhos e obstruiu de todas as formas possíveis o seu percurso. O caminho de Cida foi corrido na contramão. Para uma mulher negra, trabalhar em um escritório e morar em uma região nobre da cidade é estar em um espaço que não é entendido social e historicamente como seu. A recorrente busca de Cida pela perfeição e o seu constante estado de alerta poderiam revelar, nas entrelinhas, uma tentativa de compensação e um sentimento subconsciente de não pertencimento.

Correndo na corda bamba do tempo

Todas as manhãs, bem cedo, Cida sai para correr. “O sol vinha nascendo molhado na praia de Copacabana. A indecisão do tempo, a manhã vagabunda nos olhos sonolentos dos moradores de rua, o trabalho inconsequente das ondas em seu fazer e desfazer, tudo isso comprometia o cooper de Cida” (EVARISTO, 2016, p. 65). A percepção que tem do tempo-espaço revela como tudo a sua volta parece angustiantemente lento e impreciso se confrontado com a celeridade que ela traz em si. Não consegue, pois, contemplar o nascer do sol e o quebrar das ondas no mar. É tudo muito ocioso, vago e sem propósito para que o seu ritmo possa apreender.

Está parcamente consciente do mundo exterior e das pessoas que cruzam o seu circuito de corrida. Busca, instante após instante, o próximo passo. Nunca para. A tranquilidade é um descuido, um desperdício. Nadando na contracorrente da vida, refém do tempo e do trabalho, Cida “[c]orria o tempo todo querendo vazar o minguido tempo do viver” (EVARISTO, 2016, p. 65). Corria, mas o seu destino nunca chegaria, corria para um futuro que não existia. Corria para um eterno desencontro. Oprimida pela sociedade patriarcal racista e capitalista, Cida se equilibrava na corda bamba do tempo, “[v]aral no qual estava estendida a vida, era frágil, podendo se romper a qualquer hora” (EVARISTO, 2016, p. 68).

Talvez, o seu sentimento subconsciente de não pertencimento esteja relacionado, ainda, à desconexão de sua ancestralidade. Não apenas no que diz respeito ao seu parentesco como também à história e à tradição do seu povo. É possível que, estando longe de sua família e desconhecendo ou negligenciando o seu legado cultural, Cida não estivesse ciente de seu pertencimento étnico-racial e, conseqüentemente, de sua identidade enquanto mulher negra. Talvez por isso ela se comportasse como uma máquina, vivendo no modo automático, sem se dar conta de como a sua urgência em estar sempre à frente, em ser sempre a primeira, pudesse ser uma forma irrefletida de resistência e contestação à condição de subalternidade historicamente imposta a ela e ao seu povo.

Para alcançar seus objetivos, Cida precisa aderir ao *modus operandi* próprio do *homo faber*, conceito segundo o qual o homem é constituído pelo trabalho e, por meio dele, produz um mundo artificial, de coisas e objetos, que lhe confere estabilidade em uma sociedade agenciada pelo capitalismo, voltada para o consumo e a exaltação do trabalho. Característica fundamental da condição humana, a fabricação desse mundo é dotada de objetividade e utilidade. (Arendt, 2014). Nesse sentido, Cida produz o mundo através do seu trabalho, assim como produz sua própria identidade. Nesse

mundo, todas as suas ações são calculadas e realizadas em função de seus resultados, isto é, tudo o que ela faz orienta-se para a obtenção de algum proveito, seja ele material ou intelectual.

Apesar de não se recordar como era a sua antiga cidade, Cida se lembra da lentidão das pessoas: “Andavam, falavam e viviam de-va-gar-zi-nho” (EVARISTO, 2016, p. 66). Aqui, Conceição Evaristo faz uma brincadeira com o sentido e a grafia da palavra “devagarzinho”, imprimindo à sua representação escrita, por meio da separação silábica, uma sensação arrastada e cadenciada. Cida recorda-se ainda de como as pessoas de sua cidade demoravam até para nascer, e como as crianças nasciam “desesperadamente calmas” (EVARISTO, 2016, p. 66). A calma, portanto, sempre foi, para Cida, motivo de aflição.

Desde sua infância, Cida trazia dentro e fora a urgência de viver. Até o seu corpo biológico reproduzia a velocidade de seu espírito; com apenas nove anos de idade, ela já havia tido sua menarca. A pressa em seguir sempre em frente fazia seu corpo avançar quase precocemente para as fases seguintes de desenvolvimento. “As suas brincadeiras prediletas, ainda nessa época, eram a de apostar corrida com as crianças [...] Vencia sempre, utilizando um tempo diminuto em relação a todos” (EVARISTO, 2016, p. 66). Percebemos, nessa passagem, como o sentimento de urgência de Cida advém também de sua personalidade, mas é, evidentemente, configurado e potencializado pela sociedade em que vive, bem como os marcadores identitários que impactam a sua existência enquanto mulher negra, de classe média.

Aos onze anos de idade, Cida vai pela primeira vez para o Rio de Janeiro, acompanhando sua mãe em uma viagem de negócios. A partir dessa informação apresentada no conto, podemos inferir que Cida vem de uma família bem-posicionada socioeconomicamente. É provável que a personagem tenha presenciado também a maratona da mãe na luta pela conquista de um lugar ao sol, aprendendo ser aquele o único jeito de viver. E assim, dando continuidade ao legado da mãe, tornou-se, também, uma mulher independente e dedicada a uma carreira profissional fora do lar, e, portanto, uma mulher que desempenha uma performance subversiva de gênero e raça.

Contudo, Cida nunca tivera tempo de parar e refletir, de fato, sobre a sua subjetividade, sobre a sua herança, sobre o que significou, para sua mãe, e sobre o que significava, para ela, ambas mulheres negras, terem que estar sempre correndo na corda bamba do tempo. Sobre como um lugar de “privilégio” para as pessoas negras, na sociedade, pode ser extremamente difícil de ser conquistado e, mesmo quando o é, deve ser, o tempo todo, defendido e vigiado, uma vez que nunca está inteiramente assegurado. Cida comportava-se como uma máquina porque, até então, não conseguira dar sentido à

sua incansável e opressiva celeridade, tampouco pudera nomeá-la. Como poderia, afinal, dar sentido à sua história, se não conhecia (ou não se reconhecia) a (na) história de seus ancestrais?

Ao conhecer o ritmo frenético da cidade maravilhosa, a protagonista cria, imediatamente, uma identificação com aquele espaço, se reconhecendo no vai e vem acelerado de carros, pessoas e “[...] dos pés quase voantes dos pedestres, vencendo e encontrando a morte” (EVARISTO, 2016, p. 66). E assim, Cida descobre, e se descobre, naquela vida agitada, “[...]um jogo de caleidoscópio formado por peças, gente-máquinas se cruzando, entrecortando braços, rodas, cabeças, buzinas, motos, pernas, pés e corpos aromatizados pela essência de gasolina” (EVARISTO, 2016, p. 66). Naquele momento, ela decide que um dia retornaria para ficar. Quando completa dezessete anos de idade, o tio lhe arranja um emprego e ela, finalmente, passa a morar na capital.

Então, Cida alia a sua urgência instintiva à demanda veloz da cidade – cujas exigências são infinitamente mais severas quando se trata de uma mulher negra – adequando perfeitamente o movimento de sua vida ao ritmo acelerado do mercado. “Trabalho, trabalho, trabalho. O dia entupido de obrigações” (EVARISTO, 2016, p. 67). Parece que a única saída para conseguir romper com o lugar destinado à mulher negra na sociedade brasileira e para alcançar certo status social, é transformar-se em uma mulher-máquina. Dessa forma, a narrativa de Evaristo nos incita a questionar se, para alcançar uma função diferente daquelas usualmente associadas ao estereótipo negro feminino, isto é, à servidão sexual e/ou doméstica, a mulher negra teria que se apresentar sempre ativa, saturada de incumbências e completamente devotada ao trabalho. Correndo contra o tempo, lutando contra o tempo, sem nunca chegar, sem nunca vencer.

Moradora de uma região nobre da cidade, em um bairro embranquecido no qual a população negra constitui maioria em situação de rua, Cida vivia distante dos elementos e das práticas da cultura e memória afro-brasileiras, sem nenhum contato com a narrativa negra de sua cidade. Vivia de amores breves e gozos premeditados; corria na praia, mas não contemplava o mar, não enxergava as pessoas; comprava o jornal e não lia. Dedicava-se aos estudos, mas somente aos cursos de curta duração. O estudo surge aqui como forma de manutenção de um espaço que precisa ser justificado, pois pode ser questionado a qualquer momento; um estudo não crítico, mas tecnicista e imediatista, ao gosto do capitalismo. “Cursos, estudos, somente aqueles que proporcionassem efeitos imediatos. Nada de sala de aula durante anos e anos e de leituras infinitas” (EVARISTO, 2016, p. 67). Podemos ver, nessa passagem, como opera a lógica utilitarista, premissa da sociedade capitalista atual, na qual todas as ações adotadas objetivam a utilidade, isto é, a qualidade de produzir vantagem, resultado benéfico.

Por recomendação da mãe, Cida ia à igreja aos domingos, mas só assistia à metade da missa. Desconectada também de sua espiritualidade, o desconhecimento das tradições religiosas de sua ancestralidade limitou a sua forma de vivenciar o sagrado, bem como de utilizar a fé para acessar suas origens e praticar o autoconhecimento. Uma das principais contribuições da cultura africana para a formação da cultura brasileira foi a religião. No período colonial, os africanos de origem iorubá trazidos ao Brasil foram proibidos de professar suas crenças religiosas, e, como meio de resistência, passaram a associar seus orixás – divindades cultuadas pelas religiões de matrizes africanas, como o candomblé e a umbanda – com os santos do catolicismo, religião oficial do país na época, e, adotada por Cida e por sua mãe, no conto.

Cida praticava o *cooper* todos os dias, na praia e na vida. Bebia refrigerante diariamente, elevando o teor de açúcar em seu sangue, estimulando o seu sistema nervoso, de modo que corpo e espírito estavam sempre despertos. “A moça imprimia mais e mais velocidade a sua louca e solitária maratona. Corria contra ela própria, não perdendo e não ganhando nunca” (EVARISTO, 2016, p. 67). Em seu estudo, Joaquim Pires dos Reis (2017) recorre à Harvey (2012) para fazer uma reflexão profícua a respeito da percepção tempo-espço na sociedade escravista brasileira. Segundo o autor, existiam, naquele contexto, duas raças diferentes: a raça europeia, detentora do poder econômico, social e político e, sobretudo, das vidas dos escravizados africanos; e a raça negra, a raça subalterna, propriedade dos senhores brancos, pessoas cujos corpos eram considerados corpos de exploração e fonte de lucro. Para cada uma dessas raças, o tempo-espço era percebido de uma forma diferente. Para o europeu, o tempo do escravizado estava a serviço do lucro. Para o negro escravizado, o tempo não lhe pertencia.

De acordo com a análise de Reis (2017), o negro não era visto como ser humano, mas sim como uma máquina, um instrumento. Sua vida era tão somente uma extensão das necessidades dos brancos. Eram os brancos, pois, os que possuíam o controle do tempo e do espço e, portanto, o monopólio da vida e do trabalho do escravizado. Trabalho este que estava sob a alçada do capital. Dessa forma, ao passo que para o branco, o tempo era “dinheiro”; para o negro, o tempo era dor, alienação e ausência. Nesse sentido, o autor aponta como a luta social dos quilombolas significou uma reconstituição e uma reconquista do tempo-espço dos negros, transformando-o em liberdade e bem próprio, e retirando o seu trabalho da esfera de domínio do capital.

Com a modernidade, as práticas socioculturais foram se modificando e o sentido tempo-espço sofreu transformações radicais, no entanto, a dicotomia: explorado/ explorador continuou a ser

reproduzida, uma vez que a economia capitalista seguiu e segue se desenvolvendo e reconfigurando as relações de desigualdade de classe e raça na sociedade, até os dias de hoje. Afinal, o sistema capitalista tem em vista o lucro através da exploração do tempo-espaço de uns em detrimento do enriquecimento de outros poucos.

Apesar de ter ascendido economicamente e ter conseguido transcender um local histórico de submissão, Cida não deixa de ser uma mulher negra, trabalhadora, submetida ao capitalismo. E, conforme explica o teórico camaronês Achille Mbembe (2014), o racismo é, pois, atinente à lógica capitalista, na medida em que a raça foi implementada sob o signo do capital, criando, para o sujeito negro, um lugar subalternizado de classe. Dessa forma, a percepção tempo-espaço na sociedade de classes do capitalismo contemporâneo, de um certo modo, não deixa de atualizar a percepção da sociedade colonial, fazendo com que o proprietário dos meios de produção conceba tempo como lucro e o trabalhador assalariado, como alienação.

Não importa o quanto Cida conquiste, quantos cursos ela faça, quantas horas ela trabalhe, ou o quão produtiva ela seja, o seu lugar no mundo nunca estará garantido, ela deverá ser sempre melhor, mais veloz, mais eficiente, pois está, de certo modo, reduzida à condição de máquina e o seu valor é a sua capacidade de produzir mais e mais em cada vez menos tempo. Não somente por viver em uma sociedade capitalista, mas por viver, sobretudo, em uma sociedade racista e sexista. Se, para que o trabalhador branco seja considerado “bom”, a sociedade do capital já exige muito, para que a trabalhadora negra seja considerada ao menos mediana, ela exige o impossível.

Cida é, pois, duplamente vulnerável, uma vez que, sendo mulher negra, é ainda mais descartável para a sociedade. Vimos que a raça atribui ao corpo negro uma posição subalternizada de classe. Dessa forma, para Cida conseguir superar tal posição, foi preciso vender o seu tempo de vida, e para permanecer na posição que conquistou, era preciso continuar a sacrificá-lo, dia após dia. A correr, a se fazer máquina, a se equilibrar na corda bamba do tempo, corda que podia se romper a qualquer hora.

A epifania de Cida

Contudo, certa manhã, aquela em que o sol parecia indeciso e o mar inconsequente, surge em Cida um súbito “desejo de querer parar” (EVARISTO, 2016, p. 67). Sem perceber, Cida diminui a velocidade dos passos e enxerga, pela primeira vez, o mar. Em um primeiro momento, é tomada por uma intensa sensação de mesmice. O movimento maçante e persistente das ondas lhe causa tédio. Engatilhada pela contemplação das águas, a protagonista experimenta, então, um fluxo de consciência

acerca de sua própria vida. Percebe como viera vivendo de forma mecânica e pragmática até então. “Como a natureza repetia séculos e séculos, [...] os mesmos atos? O dia raiar, a noite cair, [...] O mar magnânimo lavando repetidamente, a curtos intervalos, a areia circundante. Tudo monótono, certo e previsível. Tão previsível como os principais atos dela: levantar, correr, sair, voltar” (EVARISTO, 2016, p. 68).

Então, Cida toma consciência das pessoas que faziam parte do seu habitual circuito de *cooper* na praia, rostos que cruzavam o seu caminho todas as manhãs, mas, que ela olhava e não via. “Assustou-se. Percebeu que não estava correndo. Estava andando em câmera lenta, quase. Sentiu a planta dos pés, mesmo guardadas nos tênis, tocando o solo. Ela estava andando, parando, andando, parando, parando” (EVARISTO, 2016, p. 68). Somente após anos frequentando a praia que Cida sente, pela primeira vez, o contato dos pés com o chão. Toque catártico que a reconecta consigo mesma, com a natureza e com o resto do mundo. A repetição das palavras “andando, parando”, seguida da repetição da palavra “parando”, separadas por vírgula, na construção frasal, confere certo ritmo à leitura, que parece “ir diminuindo de velocidade” aos poucos, acompanhando as ações da personagem.

Em *A escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá (1978), a partir de James Joyce, explica o fenômeno da epifania na obra de Clarice Lispector. Segundo a autora, a epifania, na literatura, “[...] é expressão de um momento excepcional, em que rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio” (SÁ, 1978, p. 106). Affonso Romano de Sant'Anna (1973, p. 187), por sua vez, define a epifania como o “[...] relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação”. Compreendemos, dessa forma, como a personagem Cida experimenta uma epifania, uma vez que, justamente em um momento mecanicista e vazio de seu cotidiano, ela é tomada por uma profunda compreensão da realidade, que se constitui como essa “inusitada revelação” da qual Sant'Anna fala.

A exaustão física toma conta de Cida, mas, o seu espírito está mais acordado do que nunca. Desligando-se de seu modo “maquinal” de viver, ela experimenta uma epifania. “Cida levou a mão ao peito. Sentiu o coração e os seios. Lembrou-se então de que era uma mulher e não uma máquina desenfreada, louca, programada para corrercorrer”. (EVARISTO, 2016, p. 68). Conceição Evaristo utiliza a representação escrita para atribuir poeticidade ao texto, combinando a grafia ao sentido de modo a tornar a leitura mais imersiva. A junção das palavras “correr” sem espaçamento, isto é, sem “respiro”, transmite a sensação de uma vida também sem “respiro”, sem pausas, acelerada. Como era,

precisamente, a vida de Cida, uma vida que consistia em correr e correr. Sem espaçamentos, sem intervalos, sem descanso, sempre uma obrigação seguida da outra.

Cida sente-se envergonhada de ter vivido, até então, uma vida de prazeres breves, contidos e calculados, sem nunca ter aberto mão do controle, sem nunca ter se entregado de verdade. Ela “[...]repudiava qualquer gesto de abandono que alguém pudesse ter diante dela” (EVARISTO, 2016, p. 68). Ana Cláudia Lemos Pacheco (2013) aponta como a mulher negra foi, historicamente, excluída do mercado afetivo e naturalizada no “mercado do sexo”. Desse modo, as escolhas amorosas de Cida, bem como a ausência de parceiros fixos e o seu constante medo do abandono estão profundamente ligados às opressões interseccionadas de gênero e raça. O sentimento internalizado de inferioridade, razão da constante necessidade de aprovação, culminou na transformação de Cida em uma mulher-máquina, sem tempo para amar, para gozar, sem tempo para si mesma. Uma mulher cujo medo do abandono fez com que ela abandonasse a si mesma.

Extasiada com as revelações que fulguravam diante de seus olhos naquela manhã ordinária, a protagonista é atraída pelo movimento envolvente das ondas. Com o corpo paralisado e a alma desperta, ela abandona o calçadão e segue em direção ao mar, dirigindo-se para a areia. “Sentiu a necessidade de arrancar os tênis que lhe prendiam os pés e deixou aquelas *correntes* ali mesmo.” (EVARISTO, 2016, p. 68, grifo nosso). A associação das correntes aos tênis de corrida representa a falta de liberdade de uma vida frenética e entupida de obrigações.

A personagem observa um banhista que brinca tranquilamente na água e deseja, com impaciência, que ele saia logo, “[e]la queria saber do tempo dele, barganhar momentos, pedir um tempo emprestado talvez” (EVARISTO, 2016, p. 68). Aqui, temos uma visão do tempo segundo o capital, um tempo com valor monetário. Cida se pergunta como era possível que alguém pudesse aproveitar o mar com toda aquela leveza e despreocupação em um dia de semana, pouco antes das sete da manhã. “Deveria ser extremamente rico” (EVARISTO, 2016, p. 68) conclui ela. E então, lembra-se dos moradores de rua que costumava vislumbrar no seu caminho diário: “Eram extremamente pobres” (EVARISTO, 2016, p. 68).

Neste ponto da narrativa, Cida é arrematada por uma nova compreensão, percebe que o tempo não poderia ser determinado pelo dinheiro. Percebe que o tempo é, ainda, relativo. “Ou o tempo não se media com moeda, ou as horas, os dias, os anos não seriam medidas justas do tempo [...] Haveria um tempo outro amortecido no coração do tempo?” (EVARISTO, 2016, p. 69). A protagonista experimenta desejos desconhecidos e poderosos, anseia por algo, não sabe ainda o que, anseia lançar-

se ao mar na busca desse mistério que nem mesmo ela compreendia ainda, talvez ansiasse pela (re)descoberta de sua essência, de sua história, talvez o seu desejo fosse de saber de onde viera e de como chegara até ali. Mas, naquele momento, tudo dizia respeito ao sentir e não ao pensar.

Subitamente, Cida é puxada de volta à realidade. Refaz, em sua mente, o seu costumeiro *cooper*: “Às sete e quarenta e cinco, Pedro acionaria a buzina do carro em frente ao prédio dela. Já pronta, desceria rapidamente a escada e antes, bem antes, das oito e trinta, se o trânsito estivesse bom, eles aportariam no escritório da Rio Branco” (EVARISTO, 2016, p. 69). De volta à realidade frenética, mas ainda afetada por revelações mais urgentes, Cida retorna à rua lentamente. Dessa vez, ela olha e enxerga. Enxerga os outros corredores no calçadão, enxerga os mendigos saindo dos bares com copos de café, enxerga o mar, enxerga a desmesurada beleza de tudo. Ela atravessa a rua sem correr.

Cida chega à porta de seu prédio e encontra Pedro impaciente, esperando por ela do lado de fora do carro. Acelerado, o colega questiona o atraso de Cida e a apressa a se aprontar o quanto antes. As palavras de Pedro são velozes, mas os pensamentos de Cida são lentos. Pedro fala do presente, mas, a mente de Cida está no passado: “Lembrou-se de que, quando era criança, uma de suas diversões era colar o radinho no ouvido e ficar ouvindo a narração do futebol. Tinha a impressão de que a fala do locutor era mais rápida que a bola no pé dos jogadores” (EVARISTO, 2016, p. 70).

Neste momento, pela primeira vez, Cida reflete sobre como sua afinidade com a vida frenética vinha desde a infância. Aqui, também pela primeira vez, ela conecta o presente ao passado. Este poderia ser o pontapé inicial para que pudesse começar a refletir sobre o porquê de ela precisar estar sempre correndo na corda bamba do tempo. Era como se Cida tivesse chegado a uma compreensão da qual não pudesse mais retornar. Havia se reconectado consigo mesma, com a sua humanidade, com o seu passado e com o seu presente. Uma vez que recuperara a visão, não poderia, portanto, voltar a não enxergar novamente.

Este movimento de compreender o presente a partir de uma reelaboração do passado para resgatar a si mesmo remete à ancestralidade. De acordo com o sociólogo Muniz Sodré (1997), é a ancestralidade que marca a transformação da história, a evolução do conhecimento e a continuidade de um grupo. É aquilo que permite que saibamos de onde viemos e como chegamos até aqui. A ancestralidade, para os povos negros, é, ainda, instrumento decolonial, que, transcendendo o parentesco, diz respeito, sobretudo, à tradição de uma cultura, da memória, da história e dos saberes de todo um continente, elementos que constituem o pertencimento de povos que, enquanto seres afrodiaspóricos, tiveram suas identidades fragmentadas e dispersadas pelo atlântico.

No conto, Pedro continua a falar e a gesticular aflito. Só então Cida percebe o motivo para tanto desespero. Ela estava atrasada, “[...] havia maculado o tempo com o olhar e a espera pecaminosa diante do mar” (EVARISTO, 2016, p. 69). O colega pergunta o que acontecera com ela, Cida responde que não havia acontecido nada e decide que, naquele dia, não iria trabalhar. Então, diz ao colega para ir, já estava mesmo muito atrasado. Que fosse sem ela. “E só então falou significativamente uma expressão que tantas vezes usara e escutara. Mas falou tão baixinho, como se fosse um momento único de uma misteriosa e profunda prece. Ela ia dar um tempo para ela” (EVARISTO, 2016, p. 70).

Segundo a análise de Reis (2017), o negro escravizado que foge para o Quilombo e reconstrói o seu tempo-espaço no período colonial é uma referência para o trabalhador que luta contra a exploração nos dias de hoje. O quilombo deste trabalhador seria, na visão do autor, não um local físico, mas simbólico. O quilombo de Cida está, pois, na sua capacidade de dizer não, na sua possibilidade de parar, de dar um tempo a si mesma. Dessa forma, o conto se encerra apontando para a necessidade do descanso, da reflexão e, sobretudo, para a necessidade de se agir menos e sentir mais.

Referências

ANTUNES, Ricardo. A Explosão do novo proletariado de serviços. In: ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, p. 25-64, 2018.

ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: *Cruzamento: raça e gênero* (painel 1), 2002, p. 7-16. Disponível em: <https://static.tumblr.com/7symefv/V6vmj45f5/kimberle-crenshaw.pdf> Acesso em: 01 mar. 2024.

DAVIS, Angela. As mulheres negras na construção de uma nova utopia. *Portal Geledés*, 2011. Disponível em < <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-deuma-nova-utopia-angela-davis/> > Acesso em 18 mai. 2024

LEWIS, Holly. *The politics of everybody: Feminism, queer theory and Marxism at the intersection*. London: Zed Books, 2016. Disponível em: < https://transreads.org/wp-content/uploads/2021/12/2021-12-23_61c4daf847cc3_ThePoliticsofEverybodyFeminismQueerTheoryandMarxismattheIntersectionbyHollyLewis-lib.org_.pdf > Acesso em 20 mai. 2024

- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.
- PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: EDUFBA, 2013.
- REIS, Joaquim Pires dos. Tempo/espaço como práxis social. In: *Indisciplinar*, 3 (4), p. 186 – 204, 2017.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramentos, 2017.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SANTOS, Mirian Cristina dos. *Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- SODRÉ, Muniz. *Muniz Sodré: depoimento [1997]*. Salvador: 1997. 1 fita cassete. Palestra conferida no Encontro Internacional de Capoeira Angola, organizado pelo Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (Gecap).

Recebido em: 1/3/2024

Aprovado em: 24/5/2024

TRADIÇÃO E MEDO EM “HISTÓRIA DE KĀWÉRA”

TRADITION AND FEAR IN “HISTÓRIA DE KĀWÉRA”

TRADICIÓN Y MIEDO EN “HISTORIA DE KĀWÉRA”

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro¹

Resumo: Este trabalho se propõe como uma leitura de “História de Kāwéra” (2012), de Yaguarê Yamã, destacando como o texto articula tradições maraguás a uma construção narrativa que gera como efeito o horror, entendido como, nos termos de Noël Carroll (1990), uma emoção que liga o medo à repulsa, geralmente despertada por uma figura monstruosa. Para tanto, realizar-se-á uma análise dos procedimentos narrativos que formam o conto de Yamã, texto que se encontra numa confluência entre a literatura indígena, a infanto-juvenil e o horror. Um dos aspectos que interligam esses conjuntos literários é o da imaginação ou da fantasia, dando ensejo à discussão sobre o seu estatuto na crítica e na historiografia literária e sobre os preconceitos a elas associados.

Palavras-chave: Yaguarê Yamã; mito; horror; tradição; literatura indígena.

Abstract: This paper aims to analyze Yaguarê Yamã’s “História de Kāwéra” (2012) highlighting how the text articulates maraguas’ tradition and a narrative device that produces artistic horror as an effect that, as Noël Carroll’s (1990) theory proposes, causes fear and repulse, generally associated to a monstrous figure. For that, this paper will develop a close reading of “Historia de Kāwéra”’s narrative resources, text that find itself in a confluence between indigenous, children and horror literature. One of the aspects that links those groups of literary texts is their relations to imagination and fantasy, which allow us to discuss its status in literary critic and historiography and the bias in its reception.

Keywords: Yaguarê Yamã; myth; horror; tradition; indigenous literature.

Resumen: Este trabajo se propone como una lectura de “Historia de Kāwéra” (2012), de Yaguarê Yamã, destacando cómo el texto articula tradiciones maraguás a una construcción narrativa que genera el efecto de horror, entendido como, en los términos de Noël Carroll (1990), una emoción que une el miedo a la repulsa, generalmente despertada por una figura monstruosa. Para eso, se realizará un análisis de los procedimientos narrativos que componen el cuento de Yamã, texto que se encuentra en una convergencia entre la literatura indígena, la infanto-juvenil y el horror. Uno de los aspectos que interconectan esos grupos literarios es la imaginación o la fantasía, dando la oportunidad para la discusión sobre su estatuto en la crítica e historiografía literaria y sobre los prejuicios asociados a esas nociones.

Palabras-clave: Yaguarê Yamã; mito; horror; tradición; literatura indígena.

¹ Doutor em Letras pela UNESP, campus de São José do Rio Preto (SP). Professor colaborador na UNESPAR, campus de União da Vitória (PR). E-mail: fhccordeiro22@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9742-7953>.

Introdução

“É necessário um mínimo de imaginação para se ter medo”

Eduardo Viveiros de Castro

Jean-Pierre Vernant (1999), ao abordar o mito na Grécia Antiga, destaca como a ascensão da escrita, a partir do século VII a.C., tende a criar uma espécie de hiato entre dois modos de expressão que se configuram em torno de gêneros ligados, por um lado, à escrita e, por outro, à oralidade. Para ele, a escrita se vincula a um tipo de produção textual marcada pela racionalidade demonstrativa, pelo pensamento abstrato, pela necessidade de comprovação. A oralidade, por sua vez, se torna um nicho para a fabulação e o anedotário, para a concretização de conceitos em potências divinas, para os efeitos de encantamento. Desse modo, ele sugere o processo no qual se dá um afastamento entre as “formas literárias” e as “filosóficas/históricas”, mas também um processo no qual aquelas, particularmente os mitos, passam a ser definidas negativamente, isto é, pelo que não são. O mito, de acordo com Vernant, no Ocidente passa a ser visto como o outro do real e do racional, ou seja, relacionado respectivamente à ficção (ou mentira) e ao absurdo (ou irracional).

Esse processo de imposição de uma oposição entre ficcional-absurdo e verdadeiro-racional, contudo, aos poucos vai se enraizando no interior dos próprios textos que se consideram literários, consolidando aquilo que, de acordo com Luís Costa Lima (1989, p. 27), se torna um dos aspectos básicos das teorizações sobre a literatura: o combate ao ficcional, ao imaginativo. Essa objeção à fantasia, de acordo com o crítico brasileiro, se articula a uma série de interesses e ideologias, desde o serviço a certas concepções morais e religiosas, passando por um ideal de racionalidade que via na imaginação a manifestação da mentalidade bárbara, indisciplinada, não-civilizada, até chegar a uma espécie de ideologia do empirismo/pragmatismo que tende a desconsiderar tudo aquilo que não gere lucro à condição de supérfluo.

Embora esse controle afete, em maior ou menor medida, toda a produção literária há algumas áreas em que o impacto dessas restrições tende a ser mais significativo, criando processos discriminatórios que tenderam a invisibilizar ou a marginalizar certas obras, autores e mesmo gêneros no âmbito da crítica e da história literária. Sem a pretensão de ser exaustivo podemos pensar em como tal controle implicou (em contextos próprios) uma desvalorização da literatura de horror, da indígena e da infanto-juvenil, por exemplo.

Em termos do horror, restringindo-nos ao contexto brasileiro, há que se destacar como, segundo João Alexandre Barbosa (2001), a constituição do cânone tendeu a se articular em torno de nossas relações de dependência e de autonomia com as culturas metropolitanas. Essa perspectiva levou a crítica a valorizar aquelas obras e autores que colocam (ou que permitem que se coloque) a problemática da constituição da identidade nacional e, conseqüentemente, da literatura nacional a partir, por exemplo, do que Antonio Candido (2006, p. 117) chama de “dialética do localismo e do cosmopolitismo”, destacando o caráter engajado de nossa literatura. Mais do que um fato produtivo, trata-se também de uma escolha da própria historiografia literária brasileira que, para França (2017, p. 113), privilegiaria obras de “caráter documental em detrimento do imaginativo”, configurando o que o autor chama de “sequestro do gótico”.

No caso da literatura infanto-juvenil, Regina Zilberman (1998, p. 51-52) ressalta como há a tendência de se classificar esse tipo de produção a partir dos atributos que, geralmente, são atribuídos ao seu receptor, entre eles, a menoridade, a inferioridade e a condição de “ainda não”. Não é de se estranhar que um dos aspectos considerados prototípicos da literatura infanto-juvenil seja exatamente a presença de elementos maravilhosos, em parte porque o controle do imaginário o associa ao ingênuo, ao não-civilizado. J. R. R. Tolkien (2006), em seu *Sobre histórias de fadas*, desmascara dois preconceitos acerca da literatura infantil: o primeiro, a ideia de que as crianças são mais crédulas. Tolkien critica aquilo que é tradicionalmente chamado de “suspensão voluntária da incredulidade”, para ele, o mergulho num texto é um dado que atesta a potência da obra, sendo resultado do “encantamento” que ela impõe. “Se formos obrigados a ficar, por benevolência ou circunstância, então a incredulidade precisa ser suspensa [...]. Mas essa suspensão da incredulidade é um substituto da coisa genuína” (TOLKIEN, 2006, p. 44). O autor de *O senhor dos anéis* diz que algo parecido acontece com um fã num jogo de cricket, está encantado pelo jogo a ponto de “esquecer” que é “apenas” um jogo. Tolkien, contudo, não considera que a criança seja mais fácil de encantar. O segundo preconceito diz respeito, especificamente, ao maravilhoso. Para o escritor inglês, a associação das crianças aos contos de fadas (ao sobrenatural, ao maravilhoso) é um acidente. Desde sua perspectiva, as crianças gostam de contos de fadas porque eles são um gosto humano, uma vez que esse gênero preexiste à própria definição de infância. A possibilidade de combinar a imaginação (a irrealidade) com uma organização que a torne verossímil – o que Tolkien chama de fantasia – é a base de toda a possibilidade da literatura, basta lembrarmos que, para Aristóteles (1992, p. 50), “um impossível convincente é preferível a um possível que não convença”.

Já em relação à literatura indígena, nota-se historicamente mecanismos de silenciamento que passam pela caracterização de seus produtores ora como ingênuos, ora como selvagens. Em ambos os casos, como indica Ana Lúcia Tettamanzy (2018) a partir de Eni Orlandi, o que se verifica é a busca de apagar a voz e a existência indígena enquanto componente da cultura brasileira. A crítica brasileira, analisando a “Primeira missa no Brasil” (1861), de Victor Meirelles, demonstra como as representações dos indígenas tende a negar-lhes qualquer subjetividade ao associá-los à natureza. Não seriam, portanto, sujeitos, e, conseqüentemente, não produziram cultura. Essa invisibilização das culturas indígenas se reforçaram ainda pela sua leitura por meio de padrões estéticos europeus, entre eles a primazia da escrita alfabética.

Ainda que haja atualmente um movimento no sentido de questionar os critérios que impuseram esses valores e construíram uma série de preconceitos, a verdade é que muitos deles acabaram por se entranhar inclusive no discurso acadêmico. Por exemplo, ao discutir (e valorizar – é importante que se ressalte) a literatura infanto-juvenil indígena amazonense, Alex Pereira (2019, p. 1-2) argumenta que “por ser uma literatura incipiente, se vê muito das lendas e mitos, sempre com um ingrediente a mais, o sobrenatural”. O comentário acaba por reverberar os discursos que associam os mitos a estágios “primitivos” da cultura e a imaginação, o maravilhoso, com formas literárias menos desenvolvidas.

Visando deslocar essas questões, este texto propõe uma análise de uma narrativa que se coloca na intersecção entre os três campos literários destacados, ou seja, entre a literatura indígena, a infanto-juvenil e o horror. Trata-se de “História de Kãwéra”, publicado por Yaguarê Yamã. Interessa-nos, particularmente, pensar como se articulam no texto a tradição, ligada ao aspecto mítico da história, e o horror, vinculado à figura do monstro. Acreditamos que a imbricação desses dois elementos constitui a singularidade do texto em questão tanto no aspecto estético quanto no político.

O medo de Kãwéra

“História de Kãwéra” compõe o livro *Contos da Floresta* (2012) juntamente com outras cinco narrativas: “As makukáwas”, “História de Mapingary”, “O pescador e a onça”, “O bicho e o casamento” e “Dois velhos surdos”. Seu autor, Yaguarê Yamã, da etnia Maraguá, além de escritor, como nos informa Suane Souza (2022, p. 27), é ilustrador, artista plástico, professor e ativista a favor das causas indígenas. A sua própria literatura pode ser entendida como tendo um aspecto político, na medida em que se vincula à divulgação e valorização da cultura, das tradições, das

narrativas maraguás, povo, de acordo com Alex Pereira (2019, p. 3), conhecido pelas suas histórias de assombração que servem de inspiração para o autor amazonense. Esse é o caso de “História de Kãwéra”, texto que aborda um ser próprio da espiritualidade maraguá².

O texto narra a história na qual Yaguajê, um caçador famoso entre os maraguá, sai uma noite para uma caçada. Após muito esperar por uma presa em seu espaço de caça tradicional, observa, em outro lugar, uma inajá cheia de frutos e monta uma tocaia para caçar os animais que ali aparecessem. Quando surge uma paca, entretanto, ele é atacado por um ser alado, meio humano, meio morcego. Foge e conta a seus parentes o acontecido. Esses, então, decidem conferir a veracidade de seu relato. Mais uma vez surge o monstro e os adverte que aqueles animais lhe pertencem e que matará qualquer um que ousar caçar em seu território. Dias depois, Dizoáp decide enfrentar esse ser, sendo preso e transformado em um Kãwéra também.

Classificado como um mito por Yaguarê Yamã, a “História de Kãwéra” retoma esse ser que, na religião maraguá, seria uma espécie de “demônio alado” (YAMÃ e GUAYNÊ, 2020) criado por Anhãga, o deus do mal, para punir os humanos. O texto de Yamã, desse modo, mantém uma estreita relação com a cultura oral e com a tradição dos contadores de histórias, uma vez que, nos termos de Tiago Hakiy (2018, p. 38), funciona como o “portador do conhecimento”, o “transmissor do legado cultural” dos seus ancestrais. Coloca-se, nessa perspectiva, num polo oposto ao do narrador do romance, forma que, de acordo com Walter Benjamin (1987), não tendo a oralidade e o contato interpessoal como fonte, é alheia a toda forma de sabedoria, rejeitando todo conselho em favor de um isolamento desumanizador. Dentro da tradição maraguá, a narração de “História de Kãwéra” pode, inclusive, ser associada a um “distanciamento épico”, uma vez que se apresenta um narrador heterodiegético que narra “desde cima”, não sofrendo nenhuma espécie de constrangimento em termos de conhecimento e, inclusive, sabendo os pensamentos dos personagens: “[Yaguajê] Pensou: Eu já ia voltar para casa, mas, como apareceu esse inajá carregado de frutas, não custa nada averiguar mais de perto.” (YAMÃ, 2012, p. 11).

Essa perspectiva “divina” é coerente com o modelo narrativo comum a mitos, uma vez que postulam a autoridade do narrador com base na importância comunitária da história. Ou seja, embora haja um enunciador individual, a narrativa é um patrimônio de toda uma cultura que lhe confere essa autoridade. Márcia Wayna Kambeba (2018, p. 40) destaca justamente esse dado como um dos aspectos marcantes da literatura indígena brasileira: ela tem um sentido coletivo, carregando uma história de vida, uma identidade, uma espiritualidade marcada pelo “peso ancestral”.

² Segundo Yaguarê Yamã e Jonas Uziel Guaynê (2020), a religião maraguá contempla uma série de seres, desde deuses, como Anhãga e Monãg, e semi-deuses (Wasiry) até espíritos protetores (Tapirayawara, Çukuywéra, Ka’apora’rãga, Yanawy e Kaçawawaçú’rãga), entidades (Waurãga, Wãkãkã) e seres (Guayará, Mapinguary, Juma e Kurupyra).

A força da tradição oral, desse peso ancestral, se marca inclusive no interior da narrativa na subjetividade dos personagens. É o que se vê, por exemplo, em relação a Yaguajê: “Pensou por um instante. Sabia da lenda do lugar e dos perigos que ele corria ao caçar sozinho. Mesmo assim, conteve o medo” (YAMÃ, 2012, p. 12). Pertencendo à cultura maraguá, Yaguajê conhece as narrativas de seu povo. Essas histórias, para utilizar um termo benjaminiano, funcionam como conselhos, como um ensinamento prático sobre a vida naquele espaço. Como propõe Souza (2022, p. 32), “O mito de Kãwéra, uma entidade sobrenatural, protetora da floresta nos ensina que as leis da natureza precisam ser respeitadas, pois quando isso não acontece o Homem pode ser punido”. Há, contudo, no discurso de Souza uma tensão entre a referência à condição sobrenatural do ser e a ideia de que a presença do monstro reforça “leis da natureza”. Por isso, parece-nos mais interessante imaginar que o texto enfatiza a transgressão das normas sociais expressas por meio dessa figura mitológica que se dá em, pelo menos, dois planos. Primeiro, ligada à territorialidade, isto é, parece haver uma limitação da área de caça a um espaço delimitado: a comedia tradicional. A violação desses limites implica o surgimento do guardião da floresta, o Kãwéra. Segundo, ligada à própria sabedoria tradicional, ou seja, ao próprio mito enquanto forma de transmissão de saberes e de valores. Ao desobedecer a orientação da lenda, Yaguajê parece colocar em xeque sua própria cultura.

No texto, essa dupla transgressão articula, em termos analíticos, duas narrativas relativamente distintas, contando até mesmo com protagonistas diferentes. Podemos, desse modo, desdobrar a história em dois percursos, contemplando uma “narrativa da caça” e uma “narrativa da confirmação”. O primeiro desses trajetos tem como protagonista Yaguajê e como motivo central a necessidade de alimentação. É, portanto, a busca por comida que leva o herói à comedia e, mais tarde, à violação territorial que despoletará a aparição de Kãwéra. Claramente, o objeto da busca é a comida e o conflito se estabelece na oposição entre Yaguajê e aquele que não permite que ele cace para além da comedia. Tendo em vista o objetivo, esse percurso tem um final disfórico, uma vez que o herói não consegue o seu intento. Kãwéra atua, aqui, como antagonista, mas a sua ação é a de alertar, de lembrar os limites para as atividades humanas na floresta. Em termos imediatos, Kãwéra é extremamente efetivo, pois sua atuação é logo transmitida à comunidade maraguá por Yaguajê.

É o relato do protagonista da “narrativa da caçada” que leva à “da confirmação”. Agora o protagonista é Dizoáp e, como no caso de Yaguajê, implica o deslocamento para a floresta, mas com outro objetivo. Enquanto o primeiro percurso visa a alimentação e é interdito por Kãwéra, o segundo é uma demanda por essa entidade. Pode-se imaginar que o conflito, nessa segunda parte,

se articula nos binômios verdade (ou crença) x mentira (descrença) e a investigação coloca em xeque a existência do monstro. O clímax desse trajeto é o desafio de Dizoáp: “– Bicho, se você for real, apareça agora” (YAMÃ, 2012, p. 13). O aparecimento de Kãwéra é a reafirmação da veracidade do mito. No interior desse trajeto, contudo, ele é desdobrado, acontecendo duas vezes. Na primeira implica a confirmação da existência do monstro, sendo uma espécie de resposta positiva à pergunta: ele é real? Mesmo assim, não seria um desfecho propriamente eufórico, já que a existência dessa entidade implica a imposição de limites à ação humana. Na segunda vez, a reiteração do desafio ao monstro pode ser associada à ideia da *hybris* (da arrogância) humana: a comprovação deveria significar a validade do mito e a conformação à norma. Dizoáp, contudo, ao desafiar os limites reforça o caráter conservador das histórias de horror.

De acordo com Barbara Creed (1993), as narrativas de horror tendem a funcionar como uma espécie de ritual de purificação: permitem que o receptor mergulhe em comportamentos que infringem as normas para, na sequência, reestabelecer a ordem. O retorno de Dizoáp em busca de Kãwéra acaba por confirmar o poder do mito e da norma. A captura e a transformação do indígena funcionam como uma punição, reforçando a necessidade de respeito ao sagrado, mesmo àquele que se apresenta como monstruoso. A narrativa acaba por revelar as limitações humana, sendo uma lição de humildade. Essa limitação, inclusive, é representada na narrativa pela troca do protagonista em cada percurso, revelando que, na verdade, em termos amplos nem Yaguajê, nem Dizoáp eram os personagens principais, mas Kãwéra. O primeiro, contudo, sabendo ouvir o conselho da entidade e do mito, permanece desfrutando de sua vida em comunidade, o segundo é condenado a perpetuar a sina dessas entidades mitológicas.

Quando nos atentamos para a estrutura dessa narrativa, podemos dizer que, em termos formais, ela é semelhante a uma das formas mais tradicionais das histórias de horror. Trata-se de uma variação do que Noël Carroll (1990) chama de “enredo de descobrimento complexo”. Este se caracterizaria por uma trama envolvendo quatro partes: a irrupção, o descobrimento, a confirmação e o confronto. No caso de “História de Kãwéra” estaria ausente a primeira dessas quatro partes, restando: o “descobrimento” por parte de Yaguajê da existência do monstro; a “confirmação” por Dizoáp e quem mais se deslocou para a floresta após o relato do indígena; e o “confronto” entre Dizoáp e Kãwéra.

Na narrativa, a necessidade de comprovação cria certa ambiguidade. Por um lado, revela certo aspecto trágico da existência humana, compelida a testar seus limites, a procurar a sua própria perdição. Por outro, permite pensar em que medida a desconfiança em relação à veracidade do mito por Dizoáp não revela uma quebra do que chamamos antes de aspecto épico da narrativa?

Em certo sentido, a descrença quanto à existência de Kãwéra não implica uma fratura na autoridade da narrativa mítica por uma contaminação pelo contemporâneo?³ Cabe, portanto, uma discussão sobre a representação do tempo no texto de Yamã. Em primeiro lugar, deve-se destacar que há indícios que apontam vagamente para certa modernidade, como, por exemplo, a presença de espingardas: “Pegou sua espingarda e apontou para a paca” (YAMÃ, 2012, p. 12). As armas de fogo indicam pelo menos o contato com povos europeus e, talvez, poderia ajudar a explicar a incredulidade dos indígenas em relação aos mitos locais.

Em contrapartida a esses elementos, há que se ressaltar que tradicionalmente se considera o tempo mítico como o da origem, mas com um sentido cíclico. Isto é, como um tempo que se renova constantemente, não raro por meio de rituais. Desde uma perspectiva funcionalista, o mito surge em momentos críticos visando legitimar certas normas sociais, assegurando a persistência de valores culturais. Nesse sentido, o desafio de Yaguajê e de Dizoáp ao discurso mitológico funciona como um lembrete para a comunidade da pertinência daquela interdição. Portanto, pode-se dizer que o texto de Yamã reforça os valores, os conhecimentos e as narrativas maraguás:

1. Pela reafirmação da existência das entidades/espiritualidades que constituem o panteão local;
2. Pelo reforço de que suas narrativas expressam um conhecimento acerca do território que ocupam;

A validação desses aspectos se dá por meio de uma história que procura causar medo em seus receptores. Para tanto, é fundamental a figura do monstro. Para Holly Baumgartner e Roger Davis (2008, p. 1), o monstro se caracteriza como uma espécie de outro absoluto que desperta reações como o medo e a repulsa devido a uma necessidade instintiva de segurança e preservação pessoal e social. Desde essa perspectiva, o monstro implica a ruptura com a ordem, negando oposições do tipo fora/dentro, interno/externo e a própria possibilidade da racionalização: “The principles of reason – in their effort to understand, to comprehend, to neutralize the monster – destroy the defining characteristic of the monster, its radical otherness, by classifying it” (BAUMGARTNER e DAVIS, 2008, p. 2). Tal ponto de vista implica a ideia de que o monstro está além do alcance da razão.

Carroll (1990) também entende o monstro como uma entidade que transgride os esquemas conceituais utilizados por nós para dar sentido ao mundo, embora proponha uma forma de entendê-lo. Para ele, o monstro é o responsável pela reação típica do leitor na recepção de uma

³ Bakhtin (1998) argumenta que o mundo épico não se oferece à dúvida, à relativização, pois é sagrado, exigindo uma atitude de deferência. Nele não haveria espaço para a atualidade.

narrativa de horror, isto porque causa medo e repulsa. Na teoria de Carroll, isso implica que o monstro, por um lado, é perigoso, representando um risco físico, psicológico, social ou moral, e, por outro, é “impuro”, sendo percebido como ser intersticial, contraditório, incompleto. De acordo com o autor de *A filosofia do horror*, a reação do leitor ao monstro, nas narrativas de horror, é representada internamente pelo modo como o protagonista (positivo) reage ao monstro na história.

No caso de Kãwéra, trata-se evidentemente de um ser intersticial, mescla de morcego e homem: “um terrível monstro alado, de asas de morcego. Ao pousar, deixou à mostra dentes enormes e garras” (YAMÃ, 2012, p. 13). A reação de Yaguajê a ele combina os dois elementos propostos por Carroll: a repulsa (“rapidamente, sentiu sua cabeça crescer e os cabelos se arrepiarem” (p. 13)) e o medo (“Correu desesperado para a canoa” (p. 13)). Ainda assim, é possível dizer que a figura de Kãwéra é ambígua, na medida em que se apresenta como uma espécie de “monstro ecológico”. De acordo com Souza (2022, p. 32-33), “o Kãwéra como entidade protetora da floresta tem a função de resguardar a Mãe Natureza contra quem a violenta, contra quem caça [in]discriminadamente e principalmente contra quem duvida dos poderes dessas entidades”. A ambiguidade leva Suane Souza a dizer, inclusive, que ele é mais um defensor do que um monstro.

A “História de Kãwéra”, por meio da figura monstruosa, reforça, portanto, normas e valores próprios dos maraguá, trazendo à tona uma perspectiva ecológica que desafia o antropocentrismo Ocidental. Em *O amanhã não está à venda* (2020), Ailton Krenak recorre à imagem do melão-de-São-Caetano para destacar como um ponto de vista indígena não distingue a natureza do homem, uma vez que “Tudo é natureza. O cosmos é natureza”. Isso implica a valorização de todo tipo de vida, respeitando a diversidade. O cuidado com a floresta, na narrativa de Yaguare Yamã, toma a forma de uma figura da espiritualidade maraguá que representa o aspecto terrível do sagrado, que cobra o respeito pela natureza. É pelo medo que no texto do autor indígena se mesclam a tradição e o horror, mas, como é próprio do mito, com a busca de “reforçar a coesão social, a unidade funcional do grupo, apresentando e justificando, numa forma codificada, agradável de entender, [...] a ordem tradicional das instituições e condutas” (VERNANT, 1999, p. 204).

Pensando justamente no medo, Eduardo Viveiros de Castro (2011) se coloca uma questão fundamental para entender o texto de Yaguare Yamã: de que os indígenas têm medo? Sua resposta indica que o medo por excelência na Amazônia indígena é

[...] o ingresso em um regime “sobrenatural”. Emprego a expressão para designar a situação em que o sujeito de uma perspectiva, um “eu”, é subitamente transformado em objeto na perspectiva de outrem. Esse outrem, independentemente de sua aparente identidade de espécie, revela ser um espírito

justamente ao assumir a perspectiva dominante, submetendo o humano à sua definição de realidade; uma realidade em que o humano, por definição, não é mais humano: é um animal presa do espírito, que devora o ex-sujeito, em geral para redefini-lo como seu co-específico (parceiro sexual, filho adotivo etc.). (CASTRO, 2011, p. 902-903)

A explicação sobre o medo entre os indígenas proposta por Castro é indissociável da noção de “perspectivismo cosmológico ameríndio” que implica a ideia de que todas as espécies de seres se veem como sujeitos com perspectivas próprias, isto é, cada espécie se coloca na posição em que nós (ocidentais) nos colocamos em relação ao restante do mundo. Para exemplificar, retomando ainda Castro (2011, p. 897), é como se as onças se vissem como humanos, mas vissem os humanos como porcos-do-mato. Cada espécie atribui a si a posição de sujeito, ou seja, a capacidade de um ponto de vista sobre o mundo. Essa perspectiva, contudo, não implica a existência de uma realidade vista de modo particular pelas diferentes espécies, não se trata, nos termos do antropólogo brasileiro, de um “multiculturalismo” em que exista um real objetivo, único, e várias culturas, pois o real existe em função do destinatário, do sujeito para quem ele aparece. Se isso implica uma multiplicidade de perspectivas, ainda segundo Castro, o que as caracterizam é a incompatibilidade: “Um humano e uma onça não podem ser gente no mesmo momento, é impossível experimentar sangue como cauim sem já-ter-virado onça. O perspectivismo afirma que cada espécie vê a si mesma como gente; contudo, afirma que duas espécies não podem ver uma à outra como gente ao mesmo tempo” (p. 898).

Com base no perspectivismo, portanto, Castro destaca o medo indígena de ser submetido à condição de não-sujeito vinculado à presença de seres sobrenaturais. É o que acontece com Dizoáp, capturado por Kãwéra: ele é transformado também em um Kãwéra. São duas as implicações imediatas dessa ação: por um lado, ele perde sua identidade, o elo com sua família, metamorfoseia-se na presa de um sujeito que se coloca na “posição de humano” e o submete à sua definição de realidade; por outro, ele acaba por assumir outra identidade, outra perspectiva, a do ser sobrenatural, logo, torna-se também um protetor da floresta: “Até hoje, ele guarda o lugar sagrado como se fosse a sua vida.” (YAMÃ, 2012, p. 17). O perspectivismo ameríndio contribui para a problematização da ideia de monstro ao revelar que essa classificação é sempre situada. Nathan Stout (2014) destaca como há a tendência de se considerar como monstruosos aqueles seres que não respeitam o valor que nós (humanos) atribuímos à vida humana. O perspectivismo justamente ressalta que os Kãwéras se consideram “humanos” (isto é, têm sua própria perspectiva, se veem como um “eu”) e, provavelmente, Dizoáp e, antes dele, Yaguajê surgem, para eles, como presas. Essa configuração da narrativa de Yaguarê Yamã dá relevo, como afirmamos anteriormente,

como as culturas indígenas escapam à armadilha do antropocentrismo, pois, nas palavras de Ailton Krenak (2020), “há muita vida além da gente, não fazemos falta na biodiversidade”.

Considerações finais

Retomando nossa epígrafe, Eduardo Viveiros de Castro (2011, p. 887) argumenta que há uma relação intrínseca entre imaginação e medo, que mesmo os chamados “medos instintivos” requerem um aprendizado. Nesse sentido, o texto de Yaguerê Yamã indica o horror de se ver submetido à condição de não-sujeito, de não-humano, de se ver alienado da sua condição de ser com um ponto de vista determinado. Essa é, evidentemente, uma construção social e expressa uma verdade antropológica, criada no relacionamento entre humanos e outros seres. A presença do sobrenatural, portanto, não deve ser pensada em relação a uma “incipiência”, mas como uma maneira de ver e de representar o mundo.

Desde essa perspectiva, Truduá Dorrico (2021), inclusive, ressalta que a publicação de narrativas do medo “[...] não anula a disputa política por identidade, narrativa e espaço na literatura brasileira, pelo contrário, mostra que as obras indígenas esteticamente unem fruição, identidade e pedagogia sem tornar isso um tabu.” De fato, a literatura indígena brasileira moderna tem ativamente se colocado ligada a uma prática política. Danner, Dorrico e Danner (2020, p. 61-62) destacam como nesses textos a descolonização da cultura articula dois núcleos centrais: i. o fato de que a singularidade do sujeito de minorias implica a correlação entre prática e teoria; ii. a visibilização desse sujeito (e consequentemente do grupo) na esfera pública leva à politização da “história nacional por meio da pluralização dos sujeitos, das histórias, das experiências, das práticas e dos valores deslegitimados e denegridos pela colonização” (p. 62). Segundo Esbell (2018, p. 47), “se há uma certa unanimidade entre os indígenas, é de que já chega de tanta gente falando pela gente. O que a gente quer é esse espaço de fala”. A literatura indígena contemporânea representa, portanto, simultaneamente uma resistência, uma reafirmação das diferentes culturas nativas e uma tentativa de diálogo e de revisão dos estereótipos que se cristalizaram no imaginário brasileiro.

Nessa literatura, como vemos em “História de Kãwéra”, há um movimento político de reafirmação da cultura indígena. Isso implica, entre outras coisas, reconhecer nela um outro tipo de sabedoria. Walter Benjamin (1987) já falava que a literatura europeia da modernidade, particularmente o romance, se divorcia da comunicação da experiência, justamente quando se desliga dos vínculos que a ligavam à oralidade. Para o crítico alemão, os contadores de histórias tinham a capacidade de mergulhar os eventos que iriam narrar em sua subjetividade, transformando

essa matéria em coisa sua a partir da conexão com as suas experiências. O ouvinte, nessa visão, entrava em contato com uma narrativa transformada em sabedoria e que se apresentava como um conselho, uma sugestão, uma dica, que ele, por sua vez, poderia converter em matéria sua. Benjamin destaca, contudo, que o romance, vinculado ao leitor solitário, à informação jornalística, se desprende da sabedoria e o seu receptor se torna incapaz de escutar um conselho. Se as formulações do filósofo da escola de Frankfurt parecem fazer sentido para certa literatura europeia, muitas manifestações extraocidentais escapam dessa caracterização.

Parece ser o caso das literaturas indígenas. Nelas os elos que ligam a narrativa à imaginação, à fantasia, à simbologia não foram achatados e não são, de modo algum, objeto de embaraço. Pelo contrário, revelam a resistência de sua cultura e a potência de outras sabedorias. Aliás, por meio delas é possível, inclusive, questionar a nossa própria barbárie.

Retornando a Eduardo Viveiros de Castro (2011, p. 904), pode-se dizer que o maior medo indígena é o de ser transformado em uma “segunda pessoa”, isto é, de ser capturado por um ser sobrenatural e definido como o “outro”. Para o antropólogo brasileiro, essa experiência não difere muito daquela que caracteriza a vida de um “cidadão” num Estado moderno:

Minha intenção, assim, é sugerir que o verdadeiro equivalente da “categoria indígena do sobrenatural” não são nossas experiências extraordinárias ou paranormais (abduções por alienígenas, percepção extrassensorial, mediunidade, premonição), mas sim a experiência cotidiana, totalmente aterrorizante em sua normalidade, de existir sob um Estado (CASTRO, 2011, p. 904).

Ainda de acordo com Castro, quando o serviço de imigração checa nosso passaporte, ou quando passamos por detectores de metais em prédios públicos, ou quando verificam se a nota que usamos para pagar uma conta é verdadeira experimentamos uma sensação de incerteza e desespero diante das “encarnações do Estado” que se aproximam do que sentiria um indígena frente aos seres sobrenaturais. O Estado seria, desse modo, o monstro que desumaniza as pessoas. É como consequência desse pesadelo que, para Benjamin (1987), há a queda da experiência nas sociedades modernas, aquelas da experiência do corpo pela guerra, da economia pela inflação, da ética pelos governantes.

A “História de Kãwéra” se alimenta da e na cultura do povo maraguá, encontrando nas suas tradições uma narrativa carregada de saberes e de experiências compartilhadas e transmitidas por gerações. É nesse sentido que Márcia Kambeba (2018, p. 40) postula que a literatura indígena tem um sentido coletivo, pois carrega “um povo, história de vida, identidade, espiritualidade. Essa palavra está impregnada de simbologias e referências coletadas durante anos de convivência com os mais velhos”.

Referências:

- ARISTÓTELES. Arte Poética. In:____. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 19-52.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In:____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp, 1998. p. 397-428.
- BARBOSA, João Alexandre. O cânone na história da literatura brasileira. *Organon*, Porto Alegre, v. 15, n. 30-31, 2001, p. 17-31. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29708>. Acesso em 25 jun. 2023.
- BAUMGARTNER, Holly; DAVIS, Roger (Org.). *Hosting the Monster*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-222.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nova York, Londres: Routledge, 1990.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. O medo dos outros. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 54, n. 2, 2011. Disponível em www.revistas.usp.br/ra/article/view/39650. Acesso em 15 fev. 2024.
- CREED, Barbara. *The monstrous feminine*. London, New York: Routledge, 1993.
- DANNER, Leno; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. Decolonialidade, lugar de faça e voz-práxis estético-literária: reflexões desde a literatura indígena brasileira. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 59-74, jan.-abr. 2020. Disponível em www.scielo.br/j/alea/a/gSLJsgfsj6JwNSx9tKXB3Pk/. Acesso em 20 fev. 2024.
- DORRICO, Truduá. Literatura indígena de assombração. 2021. *ECO.A.UOL*. Disponível em www.uol.com.br/ecoa/colunas/julie-dorrico/2021/10/27/literatura-indigena-de-assombracao.htm. Acesso em 11 fev. 2024.
- ESBELL, Jaider. *Jaider Esbell*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018.
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do gótico no Brasil. FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. (Orgs.). *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- HAKIY, Tiago. Literatura indígena: a voz da ancestralidade. In: DORRICO, Julie et al (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica, recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

- KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. In: DORRICO, Julie et al (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica, recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 39-43.
- KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Cia das Letras, 2020. [Ebook].
- LIMA, Luís Costa. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- PEREIRA, Alex Viana. *O sobrenatural literário em Contos da floresta do escritor indígena amazonense Yaguarê Yamã*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Universidade do Estado do Amazonas, Parintins, 2019. Disponível em <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br//handle/riuea/1452>. Acesso em 11 fev. 2024
- SOUZA, Suane Souza e. *A função política social na literatura indígena de Yaguarê Yamã*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Universidade do Estado do Amazonas, Parintins, 2022. Disponível em <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br//handle/riuea/4513>. Acesso em 11 fev. 2024.
- TETTAMANZY, Ana Lúcia. Falas à espera de escuta. In: DORRICO, Julie et al (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica, recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 15-24.
- TOLKIEN, John R. R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad, 2006.
- VERNANT, Jean-Pierre. Razões do mito. In: _____. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999, p. 171-221.
- YAMÃ, Yaguarê; GUAYNÊ, Uziel. *O povo das histórias de assombração*. São Paulo: Cintra, 2020.
- YAMÃ, Yaguarê. História de Kãwéra. In: _____. *Contos da floresta*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2012.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1998.

Recebido em: 30/3/2024

Aprovado em: 16/5/2024

“ALÔ? ESTÁ ME OUVINDO?”: UMA CANÇÃO DA DÍVIDA

"HELLO? ARE YOU THERE?": A SONG OF DEBT"

¿HOLA? ¿ME ESTÁS ESCUCHANDO?": UNA CANCIÓN DE LA DEUDA

Carolina Fabiano de Carvalho¹

Resumo: O artigo faz uma breve leitura crítica e comparada do poema “*Une chanson (alô? está me ouvindo?)*” (2015), do poeta carioca Lucas Matos. O objetivo é investigar como o poema trabalha artisticamente o discurso da dívida, em uma economia cada vez mais financeirizada. No poema, o drama do endividamento, que afeta de forma mais contundente a classe trabalhadora precarizada, se constrói por meio de relações afetivo-amorosas. Minha hipótese é de que o poema nos torna mais sensíveis à condição do sujeito que não consegue quitar suas dívidas. O artigo se estrutura em partes: a primeira apresenta o livro em que o poema se insere; a segunda discute o cenário macroeconômico brasileiro das últimas décadas, bem como aspectos antropológicos da dívida; e a terceira debruça-se sobre a leitura do poema e questões teórico-discursivas por ele suscitadas.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Dívida; Economia; Antropologia econômica; Crítica literária.

Abstract: This paper provides a brief critical and comparative reading of the poem “*Une chanson (alô? está me ouvindo?)*” (2015), by Rio native poet Lucas Matos. The aim is to investigate how the poem artistically works with the discourse of debt in an increasingly financialized economy. In the poem, the drama of debt, which affects the precarious working class in a more forceful way, figures amid lyrical structures that evoke affective relationships. My hypothesis is that the poem makes us more sensitive to the indebted subject. The article is structured in sections: the first one presents the book in which the poem was published; the second discusses the Brazilian macroeconomic scenario of recent decades, as well as anthropological aspects of debt; and the third focuses on the reading of the poem and the theoretical-discursive questions it raises.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry; Debt; Economy; Economic anthropology; Literary criticism.

Resumen: El artículo ofrece una breve lectura crítica y comparada del poema “*Une chanson (alô? ¿me escuchas?)*” (2015), del poeta carioca Lucas Matos. El objetivo es investigar cómo el poema trabaja artísticamente con el discurso de la deuda, en una economía cada vez más financiarizada. En el poema, el drama de la deuda, que afecta más gravemente a la clase trabajadora precaria, se construye a través de relaciones afectivas y amorosas. Mi hipótesis es que el poema nos hace más sensibles a la condición del sujeto que no puede pagar sus deudas. El artículo se estructura en partes: la primera presenta el libro en el que se incluye el poema; el segundo analiza el escenario macroeconómico brasileño de las últimas décadas, así como aspectos antropológicos de la deuda; y el tercero se centra en la lectura del poema y las cuestiones teórico-discursivas que plantea.

Palabras-clave: Poesía brasileña contemporánea; Deuda; Economía; Antropología económica; Crítica literaria.

¹ Doutora em Literatura Comparada (PPGCL/UFRJ). E-mail para contato: carolinacarvalho@letras.ufrj.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6300-1906>.

Introdução

Este artigo faz uma breve leitura crítica e comparada do poema “*Une chanson* (alô? está me ouvindo)”, publicado no livro *Três semblantes* (2015), do poeta carioca Lucas Matos. Meu objetivo é investigar como o poema trabalha artisticamente o discurso da *dívida*, que orienta e controla nossas práticas, nosso tempo e nossas subjetividades, em uma economia cada vez mais financeirizada. Para isso, primeiro, apresento o livro e seu contexto de produção e recepção, mobilizando conhecimentos da história econômica brasileira e da antropologia econômica. Em seguida, analiso detidamente o poema por seus procedimentos poéticos, rítmicos e figurativos. Ao longo da leitura, evidencio como o campo semântico afetivo-amoroso está imbricado no drama do endividamento construído pelo poema.

A hipótese desta pesquisa é de que o poema de Lucas Matos elabora, de forma poética e criativa, uma cena típica da contemporaneidade: a da cobrança de dívidas por teleoperadores. À sua maneira, o poema nos torna mais sensíveis à condição do sujeito que não consegue quitar suas dívidas, que não param de crescer e se acumular. Ao ler o poema, senti necessidade de compreender melhor como se deu o endividamento das famílias no Brasil e, por isso, dedico parte desta pesquisa a destrinchar como ocorreu este processo nos últimos 20 anos.

Além disso, parto da compreensão de que a dívida presente na poesia brasileira contemporânea reflete um fenômeno mais amplo, global, que deriva da financeirização da economia global. A dívida também é compreendida neste trabalho como um fenômeno antropológico, de longa duração.

Este artigo deriva da minha dissertação, defendida no início de 2020, logo antes da emergência global da Pandemia de COVID-19 – quando a precarização do sistema público de saúde, já flagrante, tornou-se ainda mais dramática. De 2015 pra cá, toda vez que discutimos a ampliação e a consolidação de direitos pelo Estado brasileiro, somos imediatamente lembrados da necessidade de “manter o equilíbrio fiscal”, de não aumentarmos demais a dívida pública, de contermos os gastos, sob o eterno risco da moratória iminente. O brasileiro endividado da poesia atual espelha o Brasil endividado das manchetes de jornal. Acredito que ler a dívida na poesia contemporânea é ler um dos dramas da classe trabalhadora brasileira, hoje. A dívida – eterna, impagável – é um dos instrumentos de opressão de classe e, por isso, questioná-la é uma das formas de disputar e construir um país mais justo e mais livre.

O presente artigo se divide em três seções. A primeira faz uma breve apresentação do livro *Três semblantes* (2015), de Lucas Matos, localizando-o na cena da crítica e da poesia brasileira contemporânea. A segunda seção discorre sobre a acentuada financeirização da economia brasileira e mundial e seus efeitos sobre as políticas sociais desenvolvidas ao longo dos últimos 20 anos no país. O objetivo é apresentar o contexto socioeconômico em que se insere a poesia de Lucas Matos. Enfim, na última seção, faço uma leitura detida do poema “*Une chanson (alô? está me ouvindo)*”, com foco na aproximação entre as relações afetivo-amorosas e as relações entre credor e devedor.

1. O livro na cena

A dívida é um tema recorrente na poesia publicada recentemente no Brasil, em especial, na obra de jovens adultos, oriundos das classes médias e dos subúrbios de grandes centros urbanos. Ela surge por meio de imagens asfixiantes de boletos, contas a pagar e perseguição, muitas vezes em meio a referências ao campo afetivo-amoroso (COELHO, 2020, p. 134).

No livro *Três semblantes* (2015), a dívida aparece principalmente na primeira parte, intitulada “A história de Marianne K.”. O autor, Lucas Matos, se apresenta na orelha do livro como ator e poeta. Ele também é professor de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto de Aplicação da UERJ, onde desenvolve oficinas de escrita literária e pesquisa vocalização e performance de poesia. Seu segundo livro publicado, *1989* (2018), foi finalista do Prêmio Rio de Literatura de 2019 (PRÊMIO..., 2019).

O poeta e crítico carioca Rafael Zacca (2018) escreveu algumas considerações sobre *Três semblantes*, em especial sobre os poemas que contam a história de Marianne K. Para Zacca, não há um procedimento de descrição, algo que nos explique quem é essa mulher; não há fisionomia ou cronologia à qual podemos nos agarrar. “Marianne K. não é uma personagem”, ele diz, “é um semblante. Ela não nasce de uma caracterização, mas da construção, mais ou menos harmoniosa, de indícios que se comunicam em uma unidade. Ela se origina de um descontrole dos mecanismos de dívida e de culpa (...)” (ZACCA, 2018). O que se pode supor sobre Marianne K. é que é uma mulher endividada, que nos é apresentada em esquetes fragmentadas, cujo fio condutor é a tragicomédia que une credor e devedor. Essa experiência descontínua singulariza “um acontecimento que é mero evento entre outros em uma vida ordinária – uma dívida com o banco, por exemplo – [que] torna-se, na poética do semblante, o traço único de sua existência” (ZACCA, 2018).

No *Indicionário do contemporâneo* (2018), lemos que a experiência do presente para os poetas recentemente publicados configura-se em uma tensão

entre a banalidade da experiência vivida – que se coloca na ordem do comum, passível de ser experienciado por qualquer pessoa – e o aspecto singular que essa experiência ganha na ótica do sujeito, capaz de retirá-la do campo representativo habitual para fazê-la deslizar em direção a novos horizontes de sentido. (PEDROSA et al, p. 81)

Vemos esse deslizamento no semblante de Marianne K., para quem o próprio real se dá na dívida: a construção subjetiva, o tempo e as relações afetivo-amorosas da personagem são monopolizados pela dívida. A dívida com o banco, por exemplo, ganha contornos discursivos e estéticos pelo gesto de transformá-la em traição ou obsessão entre amantes ou de enunciá-la como um manifesto (MATOS, 2015, p. 28).

Além disso, os poemas constroem cenas tragicômicas, em que o drama do endividamento é interrompido com gracejos, jogos de palavras e nonsense gratuito. O humor é um aspecto fundamental desta poesia: simultaneamente, ele quebra e intensifica o desespero ansioso que a dívida provoca. O endividamento de Marianne K. gera um misto entre riso nervoso, riso histérico e riso depreciativo, um humor que brota inadvertidamente por entre os versos carregados de tensão. O inusitado se mistura com o angustiante, criando efeitos singulares sobre quem observa e lê, deslizando a dívida de seu lugar mais usual.

Zacca sugere que o aspecto político na história de Marianne K. se dá em sua desestabilização do sistema de visibilidade, ou seja, em sua desarticulação do consenso que homogeneiza a percepção que temos sobre a própria realidade. É por não denunciar claramente a injustiça do sistema de dívida que a poesia de Lucas “furaria a bolha” de consenso, ampliando nossa “esfera de sensibilidade” (ZACCA, 2018). O aspecto político da poesia de Lucas está também em sua potência discursiva: seus poemas implicam o mundo e as pessoas que existem *para além* de seus boletos de pagamento, dos números que devem. Eles apontam para – e reescrevem – as questões mais complexas da vida no capitalismo pós-fordista, em que as finanças operam totalitárias (PINTO E BALANCO, 2009).

Marianne K. é um semblante no qual podemos ver o rosto de grande parte dos homens e mulheres da classe trabalhadora brasileira. Os poemas implicam e comprometem esses sujeitos que batalham por sua existência, subsistência e sobrevivência, em sua condição de endividados. Em especial, revelam o drama do endividamento no Brasil, que oprime principalmente os mais pobres.

2. A conjuntura

Recentemente, vimos políticos e governantes desenvolverem projetos para “limpar o nome” da população endividada, de forma a garantir seu reingresso no mercado de serviços e bens. A figura da autoridade política que perdoa todas as dívidas assim que assume o poder não é novidade na história. Na Mesopotâmia, berço do empréstimo com juros, os reis palacianos recém-empossados tradicionalmente iniciavam seu governo pelo cancelamento de todas as dívidas de consumo. Essa prática derivou do perigo real de esgarçamento do tecido social pela expropriação gerada nas relações entre credor e devedor. Os endividados penhoravam seus pertences, sua terra e até mesmo seus familiares aos usurários, ao limite de tornarem-se servos da dívida. O antropólogo norte-americano David Graeber (2016) explica que, se houvesse uma colheita ruim, por exemplo, “grande parte da população caía em servidão; famílias se desagregavam”; as terras eram abandonadas e os camponeses “se juntavam [em] bandos seminômades nos confins da civilização urbana” (GRAEBER, 2016, p.87). E segue:

Confrontados pela possibilidade de um completo colapso social, os reis sumérios, e depois os babilônios, periodicamente anunciavam anistias gerais: “tábulas rasas” (...). Esses decretos em geral declaravam o cancelamento e a anulação de todas as dívidas em aberto dos consumidores (...), a devolução de todas as terras aos proprietários originais e o retorno às famílias de todos os servos de dívida. (GRAEBER, 2016, p.87)

A primeira dessas declarações é de Entemena, em 2400 a.C.: “Ele instituiu a liberdade em Lagash. Ele restituiu a criança para a sua mãe e a mãe para sua criança; ele cancelou os juros.” (HUDSON apud VAINFAS, 2019, p.1535). A palavra suméria “amargi”, que significa “retorno para a mãe” é o primeiro registro linguístico de “liberdade”; aqui, literalmente, o cancelamento das dívidas significa libertar-se da servidão (GRAEBER, 2016, p.87).

O endividamento em massa é um processo anterior ao século XXI, assim como a financeirização, e o sistema de crédito como a principal forma de estabelecer relações econômicas. A economista feminista Lena Lavinas descreve a financeirização como “um processo no qual os mercados financeiros, as instituições financeiras e as elites financeiras passam a ter peso crescente nas políticas econômicas e nos seus efeitos” (LAVINAS; ARAÚJO; BRUNO, 2017, p. 6). Trata-se de um processo caracterizado pela expansão dos ativos financeiros; pela prevalência dos

interesses financeiros sobre interesses da produção, no setor privado; por aumento de riscos; por maior concentração de renda; e, concernente aos orçamentos familiares,

por booms de consumo das famílias com base no crédito, em particular por parte daquelas que costumavam não ser “bancarizadas”; rápida e acentuada elevação do grau de endividamento das famílias, comprometendo parcela crescente e alta da renda disponível; penetração da finança em todas as dimensões da reprodução da vida, re-mercantilizando o que havia sido desmercantilizado, em particular com a substituição da provisão pública por uma miríade de seguros imperfeitos para os riscos que pretendem cobrir. (LAVINAS; ARAÚJO; BRUNO, 2017, p. 6.)

Historicamente, o processo de transição para o dinheiro “virtual” enseja a criação de mecanismos de proteção do devedor (como o “amargi”). Nos anos 1980, contudo, quando o processo de financeirização se acentuou internacionalmente, vimos o contrário: o fortalecimento do Fundo Monetário Internacional, do Banco Mundial e da Organização Mundial do Comércio, todos com o objetivo tácito de garantir o bom pagamento dos Estados devedores (custe o que custar) (GRAEBER, 2016, p. 465). Em contrapartida, os Estados Unidos, tendo estabelecido o dólar como moeda base para as transações internacionais, garantiu a posição privilegiada de ser um devedor que jamais quita suas dívidas – mas cujos títulos são, ainda assim, os mais seguros do mundo.

A financeirização do fim do século XX e início do século XXI pode ser caracterizada por dois processos: a redução dos direitos adquiridos durante os anos de bem-estar social no pós-guerra e a democratização do acesso ao sistema bancário (por meio dos empréstimos, dos investimentos, do mercado de ações, das hipotecas), que seria, então, a forma alternativa de “política social”. Os salários já não seguiriam ajustados ao crescimento da produtividade, mas todo mundo poderia comprar um pedaço do capitalismo: poderia efetivamente “se apoderar de um naco dos lucros criados pelo aumento dramático dos níveis de exploração” ao qual estavam subjugados (GRAEBER, 2016, p. 475).

No Brasil, a financeirização ocorre principalmente a partir dos primeiros governos Lula, durante o que Laura Carvalho e outros economistas chamaram de “Milagrinho” econômico. Para Laura, um dos pilares do crescimento na primeira década dos anos 2000 foi a inclusão financeira: em se tratando apenas de pessoas físicas, houve um aumento de dez pontos percentuais no saldo da carteira de crédito em relação ao PIB, de 14% em 2007 para 24,9% em 2016 (CARVALHO, 2018, p. 25). Esse aumento se deu por meio de políticas públicas orientadas, a primeira das quais foi a criação do crédito consignado, instituído por lei em 2003; essa modalidade de crédito com

recursos livres “possibilitou que aposentados, servidores públicos e uma parcela de trabalhadores (...) obtivessem acesso a crédito com taxas de juros relativamente mais baixas a prazos maiores” (CARVALHO, 2018, p. 26). A progressão do crédito, em paralelo às políticas bem-sucedidas de transferência de renda, estimulou o consumo e permitiu à população brasileira o acesso a serviços e bens duráveis “ao longo da curva de distribuição de renda, contribuindo, portanto, para o aquecimento da demanda doméstica e fazendo do consumo das famílias o motor do crescimento econômico recente” (LAVINAS, 2015, p. 3).

A expansão do crédito no Brasil acompanhou um ganho de renda real, por meio do aumento do salário-mínimo e do emprego, durante o período de crescimento econômico do início do século. No entanto, chama a atenção o comprometimento da renda das famílias com o pagamento de juros e amortização, hoje: quase 20% da renda das famílias brasileiras é dedicada a isso, ao passo que, nos Estados Unidos e outros países, esse número é de 9% (ALMEIDA, 2019; FED, 2019). Isso se dá, principalmente, por causa dos altos juros praticados aqui, especialmente nos rotativos de cartão de crédito.

“Sua subjetividade se configura sobre a base da dívida. Você sobrevive se endividando, e vive sob o peso de sua responsabilidade em relação à dívida” (NEGRI; HARDT, 2014, p.22). Assim caracteriza-se a nova subjetividade *endividada*, oriunda do triunfo do neoliberalismo e da reação a ele. Em sua *Declaração*, os autores consolidam a imagem do sujeito que, controlado pela dívida, tem seu tempo e suas escolhas sequestrados. O poder moral da dívida se dá pela responsabilidade e pela culpa; o trabalho se dá, única e exclusivamente, para tentar quitar compromissos que foram desenhados para encarcerar, sem chance de saída. Isso se dá em meio ao contexto global de precarização dos direitos e do estado de bem-estar social.

O sujeito endividado que trabalha se aliena ainda mais de sua própria condição de produtor, vendo-se muito mais como consumidor. Ele “trabalha para pagar suas dívidas, pelas quais é responsável porque consome” (NEGRI; HARDT, 2014, p.25). Pelo endividamento, a divisão de classes composta por capitalistas e assalariados dá lugar a relações de servidão de outros tempos, entre credores e devedores; o poder, então, se dá pela finança, cruelmente democratizada a partir das políticas neoliberais dos anos 1980. A dívida pública, aquela contraída pelos Estados, joga nos ombros do sujeito a expiação da culpa coletiva por meio de impostos regressivos e receitas de austeridade. Esse tipo de imposto “age como vetor poderoso da transformação de cada um em homem endividado” e constrói “uma memória da dívida, não dos indivíduos, mas de povos inteiros” (LAZZARATO, 2017, p. 39).

Lucas Matos publica seu livro em 2015, ano em que a crise da economia brasileira se agrava consideravelmente. A situação era dramática, do ponto de vista social, e não melhorou nos anos subsequentes. Como resposta, vimos crescente pressão pelas reduções nos direitos conquistados na Constituição de 1988. As medidas adotadas no Brasil seguem o padrão denunciado por Lazzarato (2017, p. 37) de políticas de austeridade implementadas em países europeus, principalmente depois da crise de 2008. Para ele, trata-se de uma política de “múltiplos confiscos ‘forçados’”: redução do salário-mínimo, cortes nas despesas sociais – sobretudo, nas aposentadorias – e aumento de preços pelas privatizações.

Além disso, há o que Lena Lavinas destaca como uma política social que serve de “colateral para dar acesso ao sistema financeiro” (LAVINAS, 2015, p. 18). Aí, talvez, esteja o aspecto mais cruel da financeirização ocorrida no país. A política social “como colateral” estaria baseada no estímulo ao crédito para dinamizar o mercado interno; no “combate à pobreza através de mínimos sociais”; e na valorização de um salário-mínimo que, por fim, permitisse a aquisição dos direitos, “deixando ao mercado a provisão de um conjunto amplo de bens e serviços públicos” (LAVINAS, 2015, p. 12). Em suma, uma política social baseada na transferência monetária e no endividamento, sem, no entanto, garantir serviços de saúde e educação gratuitamente, “empurrando quem busca segurança e qualidade para o mercado privado, com preços distorcidos elevadíssimos, incompatíveis com a renda da população” (LAVINAS, 2015, p. 16-17). O que torna o cenário ainda mais complexo é que, com o comprometimento da renda mais acentuado a partir de 2015, a saída para a crise por meio de um novo ciclo de expansão da demanda se tornou cada vez mais difícil (LAVINAS, 2015, p. 19).

O que vivemos nos últimos anos, especialmente nos governos Temer e Bolsonaro, foi resultado do agravamento e da radicalização desse processo de precarização. Cito a reforma da previdência, a reforma trabalhista, o teto de gastos, que restringiu principalmente os investimentos públicos, a redução no valor real do salário-mínimo, os cortes generalizados nos serviços públicos básicos. Esse processo vem acompanhado da mercantilização do sistema de seguridade social, evidente nas tendências privatizantes do discurso econômico nestes governos.

No que se refere ao endividamento, segundo Lavinas, se o desemprego aumenta em 1%, a inadimplência no crédito de consumo aumenta em 3 a 4 pontos percentuais. “Portanto”, ela diz, “num quadro de estagnação da atividade econômica de forma prolongada, o *default* das famílias tende a ampliar-se” (2015, p.17). Foi o que ocorreu no Brasil de 2016 em diante.

É nesse contexto de crise socioeconômica que escritores recentes abordaram o tema da dívida em alguns de seus poemas, trazendo-o para o âmbito do trabalho formal, da construção

subjetiva e das relações afetivo-amorosas. A poesia parece emergir, aqui, como uma das formas de elaborar artística e linguisticamente a realidade macro e microeconômica, vivenciada no cotidiano da mídia, das redes, das cidades, dos comércios locais, das contas a pagar, dos colegas desempregados. Estudar o período histórico e os aspectos materiais da vida no Brasil dessa época pode ser, então, uma forma comparativa profícua de ler a poesia de (alguns) poemas desse tempo.

3. O poema

Um dos argumentos mais contundentes de David Graeber em seu livro *Dívida: os primeiros 5000 anos* (2016) é de que a dívida e as relações afetivas e sociais estão interligadas. O pensamento de Graeber é importante para este trabalho tendo em vista que a aproximação entre afetos e sociedade é um dos procedimentos adotados em alguns poemas contemporâneos, como no caso da obra de Lucas Matos. A pergunta, aqui, é: o que na poesia transforma as relações afetivo-amorosas em sistemas de crédito na lógica da economia comercial?

Vejamos como isso acontece no poema “*Une chanson (alô? está me ouvindo?)*”, publicado em 2015:

5. UNE CHANSON (ALÔ? ESTÁ ME OUVINDO?)

ninguém vai ter amar
tanto quanto o seu credor
nem o pai nem a mãe
e os filhos se você tiver
vão te amar menos
vão amar sempre menos
ninguém vai ter amar
tanto quanto o seu credor

a mãe está no hospital
e é para você que ele
liga no sábado de manhã
ninguém vai te amar
tanto quanto a esposa
mandou uma carta
para a amante tudo
parece ir para as
cucuias e é o teu
email que ele procura

ninguém vai te amar
tanto quanto o seu credor
o pai já não sabe quem é
o cachorro morreu

o filho mordeu os amigos
 e quando ele sai para
 passear com o bicho
 sente a corda apertar
 em torno do pescoço
 é o teu nome
 que ele sussurra
 com teu nome
 que ele engasga

ninguém vai te amar
 tanto quanto o seu credor
 nem à primeira vista
 nem o primeiro amor
 nenhum casório
 nenhum estranho
 no carnaval que te beijou

ninguém vai te amar
 tanto quanto seu credor

(Matos, 2015, p. 21-22)

A leitura deste poema nos permite traçar uma conexão entre processos íntimos, experienciados pela voz poética e por seus interlocutores, com um contexto de dívida que é parte de uma conjuntura social complexa.

No poema, é possível identificar semelhanças com as cantigas de amor trovadorescas, caracterizadas pelos temas lírico-amorosos orientados pelas relações feudais. O amor cortês seguia o modelo social que vigia à época: “a submissão do vassalo ao seu senhor, os laços de dependência, as suas juras de fidelidade, lealdade, subserviência e adoração são os mesmos elementos que constituíam a canção destinada às damas” (MARCHETTO, 2004, p. 14), a quem o poeta estava subordinado. Completa Marchetto: “Não se tratava de uma metáfora poética e sim de uma visão de mundo que exprimia o modelo de relação social vigente” (MARCHETTO, 2004, p. 14). Em se tratando da forma, a partir do século XIV, as chansons seguiram as formas fixas, como o rondó, o virelai e a balada, cuja circularidade remetia às danças populares. Os poemas acompanhavam a música, com rimas e métrica silábica, e apresentavam coplas e refrões; a repetição de seções da música com textos distintos também era comum (MARCHETTO, 2004, p.15).

O poema faz alusão às cantigas em seu título, “*Une chanson*”, e o tema do amor é logo identificado no primeiro verso: “ninguém vai *ter* amar”. Apesar do incômodo causado pelo verbo “*ter*” que parece substituir o pronome oblíquo “*te*”, pode-se inferir que o poema vai tratar do sentimento amoroso. O enjambement do verso seguinte nos mostra que, aqui, o problema não é a

ausência de amor – mas seu excesso. Ninguém vai te(r) amar tanto quanto o seu credor, e então a brincadeira com “ter” e “te” passa a fazer mais sentido.

Ao longo da leitura, fica claro que se trata de um poema de amor obsessivo, em que as outras esferas de afetividade são relegadas pela lealdade do credor ao devedor – um “você” endereçado a alguém específico, ou a nós, que lemos o poema. A primeira estrofe afirma que pai, mãe e filhos vão te amar sempre menos do que o seu credor, que estabelece contigo a relação de senhor nas finanças e vassalo no amor. O refrão retorna ao fim da primeira estrofe, fechando circularmente o sistema.

Em termos formais, é esse refrão, e as pequenas modificações que sofre, que nos aproxima mais claramente das canções de formas fixas praticadas pelos trovadores medievais; há que se comentar, também, a relativa regularidade métrica. Denoto o uso reiterado do pronome indefinido “ninguém”, assim como das conjunções “não” e “nem”; a negação do amor pela afirmação de um amor maior do que todos os outros, aliada à circularidade dos refrões, traz a inquietação do sujeito encurralado: não há como fugir do “afeto” do credor.

Esse efeito é explorado, também, no poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade. Como a voz enervante que delimita o amor em “*Une chanson* (alô? está me ouvindo)”, em Drummond há uma voz que provoca José-você com perguntas que nunca são respondidas, que evidenciam a imobilidade: um labirinto sem saída, cujos caminhos levam a lugar nenhum (MATIAS, 2016). O metro em redondilha menor emula a marcha rápida, violenta, estreita tanto na visualidade da página, quanto na leitura; as construções sintáticas repetidas, os verbos no pretérito perfeito e as anáforas corroboram a sensação de desespero do José que não tem saída.

E agora José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,

cuspir já não pode,
 a noite esfriou,
 o dia não veio,
 o bonde não veio,
 o riso não veio,
 não veio a utopia
 e tudo acabou
 e tudo fugiu
 e tudo mofou,
 e agora, José?

(trecho de ANDRADE, 2012, p.28)

A estrutura em Drummond intensifica a suspensão de possibilidades que o conteúdo nos dá a ver; em Lucas, essa suspensão não é tão dura, em ritmo, mas é emulada nos refrões e negativas, presentes também na segunda estrofe de José: ninguém vai te amar tanto quanto o seu credor, “nem à primeira vista/nem o primeiro amor/nenhum casório/nenhum estranho/no carnaval que te beijou”, assim como José “está sem mulher/está sem discurso/está sem carinho/já não pode beber/já não pode fumar”. Tudo parece ir para as cucuias, tudo acabou, fugiu, mofou; não há trégua nem estabilidade para o endividado, objeto de um amor obsessivo. Assim com a pergunta – “e agora, José?” – e a constatação – “ninguém vai te amar” –, também as cobranças não se interrompem.

Nas cantigas de amor medievais, a subserviência e a lealdade são professadas à dama, tema e objeto dos poemas; o trovador se apresenta como seu servo. Em Lucas, o sentimento absoluto parte daquele a quem o sujeito deve. Já aqui pode-se estabelecer um incômodo: a figura do senhor está imiscuída com a figura do servo. O poema nos deixa algumas ambiguidades que reforçam essa leitura.

“A mãe está no hospital/ e é para você que ele/ liga no sábado de manhã”. “(...) a esposa mandou uma carta/ para a amante (...)/ e é o teu email que ele procura”. Nesta segunda estrofe, as conjunções “e” parecem indicar concessões: *apesar* de a mãe estar no hospital, *apesar* de a esposa ter mandado uma carta para a amante. De imediato, minha leitura é de que essas situações comprovam a extensão da fidelidade do credor a seu devedor, já que não importa o que esteja acontecendo, é para você que ele liga, até no sábado de manhã. Mas um segundo olhar deixa a ambiguidade: a cobrança não respeita sequer a mãe do devedor no hospital. Sua vida pode estar de cabeça para baixo, mas não se pode esperar que o credor compreenda isso – ninguém vai te amar tanto quanto ele.

Dizemos que o endividado tem a corda no pescoço, mas em “*Une chanson* (alô? está me ouvindo)”, quem sente a corda apertar e sussurra seu nome é o credor, o “bicho”. A superposição das figuras nos leva à seguinte indagação: quem é, afinal, esse credor?

A princípio, o credor pode ser lido como uma figura “mítica”, um coletor sem nome, cuja existência se dá exclusivamente para o ato fim de cobrar. O poema desestabiliza isso: nele, o credor ama e goza; tem mãe, pai, esposa, filhos e cachorro. Parece, inclusive, ter suas próprias dívidas. A partir de relatos coletados em sua rede social, Rosana Pinheiro-Machado analisa a situação de endividamento dos brasileiros; em seu texto, os personagens contam sobre a humilhação por que passam ao terem seus familiares assediados pelos credores – não os donos de banco, claro, mas os operadores de telemarketing que trabalham para eles. Recorto, aqui, dois deles:

(1) Além das cobranças a mim, meus filhos, meus irmãos, meu ex-marido, o namorado de minha filha e meus pais (idosos) também recebem telefonemas de cobrança em meu nome, o que constrange a todos e me faz me sentir humilhada e envergonhada perante todos os envolvidos.

(2) Ligavam todos os períodos, manhã, tarde e até 10 da noite, querendo cobrar do meu pai o pagamento. Parecia agiota, mas era legalizado né. Uma vez minha mãe atendeu e explicou ao cobrador que meu pai era aposentado e não tinha como pagar, que o mínimo já era o máximo. Ouviu como resposta um “Se não tinha como pagar então não devia ter gasto!” (PINHEIRO-MACHADO, 2019)

Rosana se pergunta “se esses profissionais não estão também endividados”; chega à conclusão de que “provavelmente, sim. Provavelmente, eles estão reproduzindo a violência a qual também estão sujeitos” (PINHEIRO-MACHADO, 2019). Essa suposição não é fortuita. Em seu estudo sobre o precariado² brasileiro, Ruy Braga sugere que uma das categorias representativas desse conjunto de trabalhadores é a dos operadores de telemarketing. Segundo o autor, trata-se de um grupo que sintetiza “as características mais salientes do atual regime de acumulação pós-fordista: a terceirização empresarial, a privatização neoliberal e a financeirização do trabalho” (BRAGA, 2012, p.182), inserido no setor econômico que mais cresceu nas últimas duas décadas, qual seja, o setor de serviços. Assim pode ser perfilado o operador de telemarketing: jovem, não qualificado ou semiquualificado, sub-remunerado, sem experiência sindical prévia e oriundo do trabalho informal.

² O precariado, ou “proletariado precarizado”, pode ser definido como um grupo inserido na classe trabalhadora na era do pós-fordismo financeirizado, que não teve acesso às políticas de bem-estar, públicas ou privadas, que as gerações anteriores experimentaram, em especial no que se refere à estabilidade. (BRAGA, 2012, p.18; PUPO; POMPEU, s/d.)

Conta-nos Ruy Braga (2012, p.188) que o telemarketing cresceu exponencialmente a partir dos anos 1990, com taxa de crescimento anual de 15% entre 1998 e 2002, passando para 20% durante o governo Lula; em 2010, a Associação Brasileira de Telesserviços estimava que mais de 1,2 milhão de trabalhadores estariam empregados no setor. A média de remuneração é de 1,5 salário mínimo, com renda anual dez vezes menor do que os respectivos nos Estados Unidos e três vezes menor do que na África do Sul (BRAGA, 2012, p.192). Quanto à formação, a amostra coletada pelo pesquisador revelou 65% de profissionais com ensino médio completo, 29% cursando o ensino superior e 6% com superior completo. Em um dos depoimentos reproduzidos no livro de Ruy Braga, lemos que “no call center, há operadores que concluíram o ensino superior nas mais diversas áreas. (...) Entre colegas [no banco], um é advogado e outro jornalista. Dizem que continuam no telemarketing porque não conseguiram trabalho na área de formação” (BARRETO apud BRAGA, 2012, p.191). É importante também delinear a alta rotatividade do setor, variando entre 36% e 48% ao ano, usualmente pela via da demissão, o que acentua o caráter instável desse tipo de ocupação (BRAGA, 2012, p.195).

Com os dados que coletei, não é possível estabelecer uma correlação direta entre os brasileiros recém-endividados e os operadores de telemarketing; entretanto, ao analisarmos o aumento no crédito destinado a pessoas físicas (de 14% do PIB, em 2007, para 24% em 2014 [SOUZA, 2018, p.10]), e, em especial, no uso do cartão de crédito nas faixas de renda mais baixas (o crescimento foi próximo de ou maior que 100% em número de usuários entre 2003 e 2009 [SBICCA; FLORIANI; JUK, 2012, p.11]), podemos inferir que esses profissionais se inserem no perfil dos que se beneficiaram da inclusão financeira empreendida no país durante as primeiras décadas do século XXI. Cabe denotar que o endividamento por si só não é, a priori, uma condição maldita; é o acesso ao crédito que permite também o acesso a diversos bens e serviços antes negados às classes mais baixas da população. O endividamento em massa é pernicioso ao se aferir que a renda salarial não acompanha o crescimento na produtividade, que a concentração de riqueza se acentua, que os serviços públicos fornecidos pelo Estado passam a ser substituídos pelo setor privado e que, em situação de instabilidade financeira, quem sofre mais é quem está no lado mais fraco do sistema.

Em entrevista para o jornal Estado de São Paulo, ao ser perguntado sobre o endividamento entre os trabalhadores que compõem o precariado, Ruy Braga conjectura que

Sem dúvida, quanto mais precário o trabalho, mais insegura a fonte de renda, conseqüentemente mais endividamento⁷ a pessoa vai ter. As necessidades são mais ou menos constantes ao longo do ano. Você precisa comer, beber, se vestir e se alimentar. Isto faz com que as pessoas vivam penduradas no cheque especial, no cartão de crédito, no consignado, em alguma forma de crédito. Ficou desempregado, vai gastar menos com saúde, tirar seus filhos da escola? Não é assim que funciona a vida, você vai se endividar para manter seus filhos na escola até onde der. (PUPO; POMPEU, s/d)

O poema de Lucas Matos parece recuperar a dinâmica de cobrança efetuada pelos teleoperadores. Em “*Une chanson* (alô? está me ouvindo)”, o credor liga no sábado de manhã; o pai (aqui, do devedor) já não sabe quem é (se é o filho que deve, ou ele mesmo); o cachorro morreu (e talvez isso seja um bom motivo para deixá-lo em paz). A enumeração dos membros familiares acompanha o argumento de que “ninguém vai te amar”, mas também emula o procedimento adotado pelo credor – assediá-los todos aqueles que estão próximos do devedor, de forma a conseguir aquilo que é devido. O parêntesis do título ganha contornos, então: alô? está me ouvindo?, pergunta o operador de telemarketing.

No poema, o credor é personificado pelo telefonista e humanizado por seus afetos. Mas, em última instância, ainda é a figura onipresente dos refrões, que ama acima de todos e não permite que se fuja da dívida. Afinal, não é ao operador de telemarketing, que apenas executa a cobrança, a quem o endividado deve, mas às instituições financeiras, sem nome, voz própria ou endereço certo, cuja garantia se dá pela violência institucional.

Olhando por aí, a superposição entre credor e devedor parece impossível – a hierarquia entre eles se manifesta na diferença de poder de um e de outro. Contudo, a dinâmica de aparências que o poema encena recria, à sua maneira, o jogo discursivo necessário para que nos sintamos moralmente inclinados a quitar nossas dívidas.

Conforme o antropólogo David Graeber explica, historicamente, a dívida se estabelece “entre duas pessoas que não se consideram fundamentalmente diferentes uma da outra, que são iguais pelo menos em potencial” (GRAEBER, 2016, p. 155). Trata-se de uma relação de “troca inacabada”, que se difere da relação hierárquica – em que as pessoas não se consideram iguais –, ou comunitária – em que não cobramos nada em troca. Daí que, quando a dívida se estabelecia entre membros dentro de uma comunidade, com a cobrança de juros, confisco de terras e servidão de filhos, isso colocasse em risco os fundamentos daquela sociedade. “Temos a responsabilidade de levar em consideração as necessidades e os interesses uns dos outros. Então como meu irmão pôde fazer isso comigo?” (GRAEBER, 2016, p.114).

Graeber afirma que a dívida é uma “troca inacabada”. Para ele, a “sensação” de igualdade é fundamental para que a dívida se estabeleça em primeiro lugar. Na troca comercial, também é preciso que haja equivalência entre os negociantes e os objetos negociados, ou que assim pareça; a busca pela melhor relação custo-benefício não alteraria essa tendência. Quando ambas as partes considerarem o resultado satisfatório, a transação pode ser concluída e elas podem seguir seus caminhos. A impessoalidade é característica desse tipo de troca: “a pessoa que nos vende algo ou compra algo de nós deve ser, em princípio, totalmente irrelevante” (GRAEBER, 2016, p.134). O mais importante está na possibilidade de que, ao quitar nossas dívidas por meio da troca, estamos livres para encerrar uma determinada relação social: quando uma oferta recebe uma contraoferta, ou quando o dinheiro passa de uma mão para outra, ou ainda quando uma dívida é quitada, os sujeitos afirmam sua igualdade e sua autonomia para ir embora como bem quiserem – nem que seja simbolicamente, apenas por uma sensação.

O que se configura, aqui, como aspecto essencial dessa relação é que a dívida pressupõe simetria entre os contratantes, que aceitam tornar-se desiguais por um tempo determinado, até que possam retornar à condição inicial. É característica da dívida que ela *possa* ser paga, segundo Graeber; que a igualdade *possa* ser restituída; e que as partes possam, quando isso ocorrer, seguir seus caminhos livremente.

Mas isso é evidentemente falso, e o antropólogo sabe disso. Na prática, no capitalismo financeirizado, “a dívida é infinita, impagável e não expiável” (LAZZARATO, 2017, p. 80). A não ser pela letra da lei, é absurdo igualar bancos e seus contratantes, especialmente se considerarmos as famílias trabalhadoras recém-incluídas no sistema bancário brasileiro. A igualdade é uma ficção elaborada, jurídica e moralmente. E no poema, é feita artisticamente, por meio da humanização do credor obsessivo.

A igualdade que sustenta a dívida é meramente ideológica, pois é preciso que nos enxerguemos como iguais para que nos sintamos em débito uns com os outros, inclusive com os bancos. Para que sustentemos a ficção de que o correto é pagar nossas dívidas, sempre. Não há, entre credores e devedores, igualdade de condições, mas, para que a dívida se dê da forma mais eficiente possível – ou seja, para que ela esteja vinculada à moral das relações humanas –, a desigualdade, muitas vezes evidente, precisa estar camuflada de alguma forma.

Em “*Une chanson* (alô? está me ouvindo)” existe uma tensão: se, por um lado, a voz da canção nos apresenta um amor totalizante, que encurrala o sujeito, reforçado pelas repetições das negativas e pelos refrões, por outro lado dá a ver uma face humanizada do credor, que nos remete ao seu intermediário, o operador de telemarketing que, também em dívida, cobra implacavelmente.

O procedimento poético que cria essa tensão aproxima as duas pontas – aquele que deve, e aquele a quem é devido –, equalizando-as. Mas o dístico que encerra o poema retoma a circularidade, e com ela, a onipotência do sujeito que ama mais que todos. “*Une chanson* (alô? está me ouvindo)” fabrica o real que constrói ideologicamente a pretensa igualdade entre os envolvidos na dívida: credor e devedor se imiscuem para que a ilusão da igualdade que pode ser recuperada e crie o dever moral de pagar, sempre.

Considerações finais

Em seu trabalho sobre a poesia escrita em coletivos urbanos, como a Oficina Experimental de Poesia e o Mulheres que Escrevem, Eduardo Coelho percebe “diversas referências ao preço das coisas, às contas a pagar e ao endividamento” (2020, p. 124) que deslizam da economia para o campo afetivo-amoroso, “um índice frequente na poesia brasileira contemporânea” (2020, p. 127). “A história de Marianne K.”, primeira seção do livro de Lucas Matos (2015), é exemplar dessa tendência.

Tais referências não são fortuitas na cena poética atual. Ao passo que tematizam fenômenos de longa duração como a dívida, são evidentemente produtos de seu tempo. Tempo de agudo endividamento das famílias, de financeirização das políticas sociais, de precarização dos serviços públicos, de austeridade e de privatização. São poemas que encenam o drama do jovem trabalhador brasileiro, que entra na vida adulta sob a égide dos juros e da dívida impagável.

Por meio de recursos rítmicos e gráficos, o poema “*Une chanson* (alô? está me ouvindo?)” recria a cobrança de dívidas em toda a sua angústia asfixiante, emulando a obsessão do credor pelo seu devedor e misturando-a ao discurso afetivo-amoroso. É um poema que reconfigura nosso olhar para a dívida, e para quem realiza as cobranças; que nos torna mais sensíveis à assimetria das relações entre credor e devedor, através do véu da moralidade e da culpa.

É um poema que, por fim, pode nos tornar mais conscientes para imaginar mundos alternativos, mais justos e mais livres.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Cássia. “Brasileiros gastam 18,3% da renda para pagar dívidas, maior nível desde 2017”. *O Globo*, set./2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/brasileiros-gastam-183-da-renda-para-pagar-dividas-maior-nivel-desde-2017-23955866>>. Acesso em set./2019.

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BRAGA, Ruy. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo: USP: 2012.
- CARVALHO, Laura. *Valsa brasileira: do boom ao caos econômico*. São Paulo: Todavia, 2018.
- COELHO, Eduardo. “Coletivos: poesia e endividamento”, *Caderno de Letras UFF*, Niterói, v. 31, n. 61, p. 129-136, 2020.
- FEDERAL RESERVE. *Household Debt Service and Financial Obligations Ratios*. Disponível em: <<https://www.federalreserve.gov/releases/housedebt/default.htm>>. Acesso em: set/2019.
- GRAEBER, David. *Dívida: os primeiros 5000 anos*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- LAVINAS, Lena. A financeirização da política social: o caso brasileiro. *Politika*, n.2, p.35-51, 2015.
- LAVINAS, Lena; ARAÚJO, Eliane; BRUNO, Miguel. “Brasil: vanguarda da financeirização entre os emergentes?”. Texto para discussão 032, Instituto de Economia/UFRJ, 2017.
- LAZZARATO, Maurizio. *O governo do homem endividado*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- MARCHETTO, Luiz Fernando Lemos. “*Chanson* polifônica francesa: um estudo nas obras corais a cappella de C. Debussy e M. Ravel”. Dissertação em Música. UNESP. São Paulo, 2004.
- MATIAS, Bárbara. “Entre heterônimos e sete faces: a melancolia como discurso do sujeito moderno”. Iniciação científica apresentada na 7ª Semana de Integração Acadêmica da UFRJ. 2016.
- MATOS, Lucas. *Três semblantes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- NEGRI, Antonio; HARTD, Michael. *Declaração – isto não é um manifesto*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÂMARA, Mario (Orgs.). *Indiccionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- PINHEIRO-MACHADO, Rosana. “Bancos lucram enquanto famílias sofrem pagando boletos”. *The Intercept Brasil*, dez./2019. Disponível em: <<https://theintercept.com/2019/12/24/sofrimento-financeiro-bancos-boletos/>>. Acesso em: dez./2019.
- PINTO, Eduardo Costa; BALANCO, Paulo. “Capitalismo contemporâneo e suas dimensões constitutivas”. Em: GOMES, Fábio Guedes, PINTO, Eduardo Costa (orgs.). *(Des)Ordem e Regresso: o período de ajustamento neoliberal no Brasil, 1990-2000*. São Paulo: Hucitec Mandacaru, 2009, p. 33-79.
- PRÊMIO Rio de Literatura divulga os seus finalistas. *O Globo*, Rio de Janeiro, nov./2019. Disponível em: . Acesso em 03/2024.
- PUPPO, Amanda; POMPEU, Lauriberto. “Exploração e desemprego definem precariado, diz sociólogo Braga”. *Estado de São Paulo*, s/d. Disponível <<https://infograficos.estadao.com.br/focas/planeje-sua-vida/exploracao-e-desempregodefinem-precariado-diz-sociologo-ruy-braga>>. Acesso em: dez./2019.
- SBICCA, Adriana; FLORIANI, Vinícius; JUK, Yohanna. “Expansão do crédito no Brasil e a vulnerabilidade do consumidor”. *Revista Economia & Tecnologia*, v. 8, n. 4, p. 5-16, 2012.
- SOUZA, Andreas Suner Serpa. “Impacto e evolução do acesso ao crédito no endividamento das famílias brasileiras pós crise de 2008”. Monografia em Ciências Econômicas. INSPER. 2018.
- VAINFAS, Daniel. “Dívida, expropriação e a perda da liberdade”. *Anais do III Encontro de Economia Política Internacional do Programa de Pós-Graduação em Economia Política Internacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, p.1522-1541, 2019.

Recebido em: 31/3/2024

Aprovado em: 11/6/2024

“A ROTA É NA MEDULA”: POESIA E VIAGEM EM FRANCESCA CRICELLI

"THE ROUTE IS IN THE MARROW": POETRY AND TRAVEL IN FRANCESCA CRICELLI

“LA RUTA EN LA MEDULA”: POESÍA Y VIAJE DE FRANCESCA CRICELLI

Cleber da Silva Luz¹
Sandro Adriano da Silva²

Resumo: O artigo realiza uma apresentação biobliográfica da poeta e tradutora paulista, Francesca Cricelli e, na sequência, analisa os poemas “É uma longa estrada repatriar a alma”, e “Sobre o atlântico só as estrelas”, que compõem a obra *Repátria* (2015), à luz de um dos temas mais perseguidos pela poeta, a viagem. De maneira mais geral, observa-se que o tema da viagem comparece como uma experiência autobiográfica da autora, não como simples registro ou poesia de circunstância. Para além disso, a poesia de Cricelli desvela sentidos que se produzem pelo olhar de um sujeito lírico em travessia pelo mundo e os efeitos que a viagem produz como experiência. O trabalho se fundamenta, prioritamente, na convergência de perspectivas teóricas diferentes, tais como Barthes (2003), Blanchot (2011), Smedt (1986), Collot (2013), Kovadloff (2003), entre outros.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Francesca Cricelli. Viagem. *Repátria*.

Abstract: The article provides a comprehensive overview of the São Paulo-born poet and translator, Francesca Cricelli, focusing on her book *Repátria* (2015) and, specifically, the poems "It's a long road to repatriate the soul" and "Over the Atlantic only the stars". The analysis centers on the recurring theme in the author's poetry: travel. Through an autobiographical lens, travel is explored not only as a circumstantial event but as a fundamental experience in Cricelli's poetry. The study reveals the meanings produced through the gaze of the lyrical subject in transit through the world and the transformative effects of travel as an experience. The study is primarily grounded on the intersection of various theoretical viewpoints, including those of Barthes (2003), Blanchot (2011), Smedt (1986), Collot (2013), Kovadloff (2003), among others.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry. Francesca Cricelli. Travel. *Repátria*.

Resumen: El artículo ofrece una visión integral de la poeta y traductora nacida en São Paulo, Francesca Cricelli, centrándose en su libro *Repátria* (2015) y, específicamente, en los poemas "Es un largo camino para repatriar el alma" y "Sobre el Atlántico solo las estrellas". El análisis se centra en el tema recurrente en la poesía de la autora: el viaje. A través de una lente autobiográfica, se explora el viaje no solo como un evento circunstancial sino como una experiencia fundamental en la poesía de Cricelli. El estudio revela los significados producidos a través de la mirada del sujeto lírico en tránsito por el mundo y los efectos transformadores del viaje como experiencia. El trabajo se basa principalmente en la convergencia de diferentes perspectivas teóricas, como Barthes (2003), Blanchot (2011), Smedt (1986), Collot (2013), Kovadloff (2003), entre otros.

Palabras-clave: Poesía brasileña contemporánea. Francesca Cricelli. Viaje. *Repátria*.

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. E-mail: clebersiluz@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2948-8663>.

² Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Paraná - UFPR. Docente da Universidade Estadual do Paraná. E-mail: sandro.silva@ies.unespar.edu.br ORCID: <https://orcid.org/0000-00031567-1563>.

Considerações iniciais

Francesca Cricelli é poeta, tradutora e pesquisadora. Publicou, em poesia, as obras *Repátria*, em 2015, pela *Demônio Negro* e pela *Carta Cantada*, em 2017; *16 poemas + 1* (2017) - edição da autora; republicado em 2018, pela *Sagara Forlag*; e *As curvas negras da terra*, em 2019, pela *Nosostros. Errância* (2019) é uma obra múltipla, que reúne crônicas de viagem, poemas, traduções e um texto autoficcional em prosa. No campo da tradução, Cricelli verteu para o português obras de Elena Ferrante, Igiaba Scego, Jhumpa Lahiri, Claudia Durastanti, Luzi, Pasolini e Ungaretti. Em seu doutoramento em estudos da tradução pela Universidade de São Paulo (USP), organizou e traduziu as cartas trocadas entre Ungaretti e Bizzarri de 1966 a 1968, publicada pela editora Scriptorium, em 2013. Francesca também atua como curadora do espólio das cartas de amor trocadas entre Giuseppe Ungaretti e Bruna Bianco. Além disso, é sócia-fundadora do *Hussardos Clube Literário*, ao lado de Vanderley Mendonça, e atualmente mora em Reykjavík, na Islândia, onde estuda língua e literatura islandesa, onde dedica à escrita, à tradução e à maternidade.

No que concerne ao espaço da literatura brasileira, Francesca Cricelli pode ser considerada uma poeta representativa, sobretudo pelo trânsito entre as línguas, culturas, nacionalidades com as quais convive e pelas quais viaja ao redor do mundo. A viagem, talvez por isso também, se revela um tema recorrente na obra da poeta, comparecendo sobremaneira nas crônicas de Cricelli, que registram, entre outros momentos, os festivais de poesia, compartilhando, assim, a literatura brasileira além das fronteiras brasileiras, o que coloca também a obra poética num lugar de destaque quanto ao tema, ou, em certa medida, aos motivos da viagem.

Além desse destaque para as crônicas, é importante pensar na questão da tradução e no trânsito entre as línguas. Por exemplo, em *16 poemas + 1* (2017) apresentam-se alguns poemas inéditos, mas a maior parte deles foi publicada em *Repátria* (2015). Contudo, em *16 poemas + 1* os poemas são vertidos para o inglês e para o espanhol, colocando em comunhão a palavra de Cricelli e a língua escolhida para essa versão dos poemas, às palavras e à língua de outros e outras poetas.

Também é o caso de *As curvas negras da terra* (2019), em que se apresentam os poemas em língua portuguesa vertidos para o espanhol. De maneira metafórica, poderíamos pensar em uma *viagem entre línguas*, realizada por Francesca, dado que sua poesia se desterritorializa, posto que a palavra transita e encontra chão em outro país, *pela* e *na* palavra de outro/a poeta. Nas palavras da também poeta e crítica de literatura, Prisca Agustoni, em prefácio à obra *Errância*, a obra de Cricelli permite traçar “caminhos inesperados no território, nos afetos e nas línguas” (2019, p. 7). Dialogando com essa afirmação de Agustoni é que pretendemos, nesta breve apresentação da

autora, uma leitura das imagens em torno do tema da viagem, especialmente quanto ao olhar do eu lírico viajante, intercalando com perspectivas teóricas acerca do silêncio e da palavra poética.

Poesia, viagem e mapeamento

Repátria (2015) compõe-se de sessenta poemas estruturado em cinco seções assim dispostas: *Um apátrida*, *Ofereço-te a dor e a glória*, *A volta como entrega*, *Intraduzido* e *Outras vozes: traduções*. Os poemas são apresentados de forma bilíngue, primeiro em português, seguidos da versão em italiano, além de outras três línguas pelas quais a poeta transita, inglês, espanhol e catalão, “línguas que também me habitaram biograficamente), e em traduções heterogêneas, principalmente italiano e português, onde busco transpor, de uma margem a outra do Atlântico, referências à escrita do livro”, como afirma a poeta em nota ao livro (CRICELLI, 2015, p. 5). As três primeiras seções estão em português e italiano; a quarta contém poemas ainda não traduzidos para o português; já a estrofe quinta reúne traduções para o português de poemas de Ungaretti, Montale, Pasolini, Manel Rodriguez-Castelló, Luigi Di Ruscio, Kavafis (por via do italiano) e uma versão do poema “Prelúdios intensos para os desmemoriados do amor”, de Hilda Hilst, vertido para o italiano.

Tomada em seu conjunto, a obra de Francesca Cricelli persegue o tema da viagem como experiência a um só tempo existencial e poética. Dela resulta um exercício de percepção do mundo à sua volta em que a paisagem vivenciada figura uma estilização do olhar, que registra a experiência do deslocamento, a atenção para como o espaço que será transmutado em matéria de poesia. De início, é importante ressaltar que a experiência do *olhar* se difere da experiência do *ver*, pois a visão, de certa forma, pressupõe um mundo pronto e, conforme Cardoso (1989, p. 349), “crê em seu acabamento e totalidade”. O olhar, por sua vez, “não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento” (1989, p. 374). Essa *fenomenologia do olhar* mostra-se avessa a qualquer forma de limitação, por isso não é possível apreender a totalidade do espaço; ao contrário, aquilo que evoca é um espaço em aberto, fragmentado pela experiência de errância, como se verá na análise dos poemas de Francesca Cricelli.

Tal experiência, em alguma medida, coloca em cena o texto em que “tudo é criação, tudo é fruto de fricção entre o movimento da viagem e a estância dentro de si” (AGUSTONI, 2019, p. 8). Em outras palavras, o motivo da viagem não comparece na obra de Francesca como um registro dos lugares e do trânsito apenas, mas como marca da experiência do sujeito *em trânsito* e que reflete, ao mesmo tempo, a fragmentação e a sensação de habitar poeticamente o mundo sem, contudo, pertencer a um espaço específico. Daí o estado de errância do eu lírico cricelliano, constituindo, à sua maneira, “uma bússola afetiva” (AGUSTONI, 2019, p. 8).

Em “China: De Qinghai para o mundo”, crônica escrita em dezembro de 2016, Cricelli (2019, p. 13) registra: “Há de se fazer o silêncio, para refazer os planos e evitar a madrugada de Istambul após um atestado devastador e, ainda assim, querer partir”. O desejo de partida que comparece nesse fragmento evoca o estado de errância que impulsiona o movimento. Movimento esse que, em primeira ordem, demanda uma postura de silêncio interior, uma vez que “o silêncio último da fala interior só pode ser encontrado, buscado, evocado numa zona-limite da experiência humana [...]” (BARTHES, 2003, p. 62-63). Tal necessidade de silêncio é importante para se pensar, por exemplo, no próprio espaço da criação, pois é daí que a obra nasce, posto que o silêncio enseja um espaço imprescindível para a escritura, nos lembra Blanchot (2011):

Escrever é fazer-se eco do que não se pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno *sensível*, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem [...]. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve (p. 18).

O silêncio que se coloca, nesse caso, não é o que se entende, de maneira geral, como a decisão por não dizer nada, mas é a própria escolha por deixar que a palavra poética ou, nos termos de Blanchot, “no silêncio adquire forma aquilo que fala sem começo nem fim” (p. 18). Na poesia, esse silêncio que surge não se estabelece apenas pela ausência de palavras, mas é ele próprio que impulsiona a palavra que se diz ou que se escreve. Trata-se de um “silêncio primordial”, noção cunhada por Kovadloff (2003), que assim a define:

Falo da margem do mundo que escapou da miragem da determinação; desse outro rosto da paisagem que, através da imprecisão de seus traços, denuncia a unilateralidade de suas feições obstinadamente familiares, e insinua uma alteridade possível, uma incógnita essencial (p. 31).

Relacionado ao tema da viagem, essa forma de silêncio aparece como enunciação possível que, em alguma medida, foge ao olhar direto e descritivo com o qual o eu lírico observa a realidade circundante, mas que, em contrapartida, reverbera de uma perspectiva íntima, como “lugar da consciência profunda, ele [o silêncio] fundamenta nosso olhar, nossa escuta, nossa percepção” (SMEDT, 1986, p. 12, tradução nossa). Há como que uma *desfamiliarização do olhar*, de modo a se colocar em cena uma nova experiência perceptiva, que diferiria da simples visão desatenta, a olho nu. O silêncio está na palavra e a ressignifica, pois não diz respeito apenas ao que está ausente ou ao que não é nomeado, mas “trata-se de projetar nas palavras a insinuação de uma presença

inatingível” (KOVADLOFF, 2003, p. 29). Desse modo, ao presentificar o que está *in absentia*, o tema da viagem comparece nos escritos marcado por silêncios captados pelo olhar do viajante. Em outras palavras, como tratou Micaelia (2017), é o mundo que vai sendo reunido na obra de Francesca Cricelli.

Em entrevista, ao perguntarmos sobre o que pode dizer e/ou calar o silêncio, Francesca Cricelli responde:

O som, a palavra, precisam do silêncio para existir. O silêncio é sempre meu ponto de partida, só quando “se faz o silêncio” podemos ouvir uma conversa num ônibus, num banco em frente ou atrás de nós, talvez alguma palavra naquela conversa entre desconhecidos faça um conluio com um pensamento ou com um gesto e aí talvez nasça um verso. Esse silêncio interior pode ocorrer em meio ao caos urbano, muitos poemas do *Repátria* foram se escrevendo enquanto eu andava de metrô ou ônibus pela cidade (CRICELLI, 2022, p. 246).

Na visão da poeta sobre seu próprio processo de criação, o silêncio é o ponto de partida – como também pode sê-lo no ato da análise: “Há interpretação no silêncio e vice-versa. Silêncio do sentido” (SMEDT, 1986, p. 80). Em alguma medida, estamos diante do silêncio como o momento da criação de que falamos anteriormente. O que se destaca, nesse momento, é o fato de que o silêncio que se impõe para o processo da escritura, permite, segundo Cricelli, ouvir o mundo ao redor. Esse mundo que se ouve, como outrora se ouviam os sons do “velho piano da ferrovia”, revela aquilo que se escuta da/na viagem, como, por exemplo, “o silêncio das montanhas” (CRICELLI, 2015, p. 38).

O barulho da vida compõe o som de que o silêncio trata, de modo a escrever e se inscrever textualmente. Notemos, ainda, que a experiência de Francesca quando da escrita do seu livro *Repátria*, aparece em sua resposta, mais uma vez retirando de cena o eu, pois afirma que os poemas foram se escrevendo. E o processo de escritura, a obra se dizendo, comparece no momento que a poeta está em trânsito, o seu lugar é a estrada. Portanto, a dinâmica do olhar também comparece num processo de escuta: se ouve aquilo que se observa, primeiramente; após, aquilo é que se escreve. Aqui, seria rentável retomar a conhecida distinção de Barthes (2003) entre os paradigmas *sileo* e *taceo*, em que *tacere* faria referência a um silêncio verbal, diferentemente de *silere* – com o sentido de tranquilidade, caracterizada pela ausência de movimento e ruído: “Em suma, *silere* remeteria de preferência a uma espécie de virgindade intemporal das coisas, antes de nascerem ou depois de desaparecerem (silentes = os mortos). [...] *Tacere* [...] como silêncio de fala, opõe-se a *silere*, como silêncio da natureza ou de divindade” (p. 49-50).

Se tomarmos a perspectiva barthesiana, temos que na palavra poética, se assenta uma profusão paradoxal de ausências; ou, dito de outra forma, o silêncio reside na própria palavra, em *potência*. Nesse vazio, o olhar assume a dimensão de uma linguagem. Cardoso (1989) propõe que, entre o ver e olhar, reside o fato de que o mundo se transforma. Dessa forma, o olhar do viajante não revela apenas aquilo que se poderia ver, mas materializa a própria união do vidente e do visível. Em alguma medida, essa junção do sujeito que observa e da paisagem que se vê dialoga com Collot (2013) quando trata do sujeito paisagístico:

O lugar torna-se paisagem somente *in visu*; dá-se a ver como “conjunto” apenas a partir de um ponto de vista; e o centro dessa visão só pode ser o sujeito. A paisagem distingue, assim, da extensão, objetiva, geométrica e geográfica. É um espalho percebido e/ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo. O horizonte, que é constitutivo da paisagem, revela bem sua dupla dimensão: é uma linha imaginária (não a encontramos representada em mapa algum), cujo traçado depende, ao mesmo tempo, de fatores objetivos (o relevo, as construções eventuais) e do ponto de vista de um sujeito (COLLOT, 2013, p. 51).

Não se trata de pensar a experiência da paisagem como algo apenas visual, nesse contexto, ela é sua própria relação com o sujeito que a enuncia, desencadeando certo estranhamento do olhar. Aquilo que se descreve revela não apenas aquilo que se vê, mas reflete uma outra camada, uma que não se revela por completo, que se mantém no de dentro, no silêncio fundador: o primordial. Nesse sentido, as conversas dos estranhos, os sons dos silêncios, revelam a própria experiência, ao mesmo tempo individual e coletiva de desenraizamento de sujeitos, uma vez que a solidão do/a viajante é uma solidão compartilhada (aquele que ouve e vê e aqueles que participam da cena, falando, por exemplo), nos trens, nos ônibus, ou nos aviões.

A partir dessas considerações, podemos ler o poema “É uma longa estrada repatriar a alma”, que abre a obra *Repátria*, apresentando sentidos em torno desse silêncio necessário ao olhar daquele/a que viaja, colocando em cena imagens de uma observação do acontecimento poético da viagem:

Há que se fazer o silêncio
para ouvir os dedos
sobre o velho piano da ferrovia
é uma longa estrada repatriar a alma
a rota é na medula
descida íngreme
ou subida sem estanque –

demolir para construir
e não fugir do terror sem nome
de não ser contido
apanhado, compreendido

é preciso seguir adiante
 no fogo e sem ar
 e se a dor pendurar
 é preciso ser destemido
 para espelhar o rosto
 em outros olhos
distantes como num espelho (CRICELLI, 2015, p. 8).

Com a leitura integral da obra, é possível ao leitor constituir uma semântica da viagem, atrelada a uma poética do olhar, na medida que no decurso da leitura vão-se recolhendo alguns sentidos que reverberam um *pathos* da viagem, sobretudo a partir do campo lexical: *partida, chegada, esquina, rua, viagem, caminho* e suas variações metonímicas. De alguma forma, todas essas palavras materializam certas imagens que se relacionam, cada uma a sua maneira, com a ideia nuclear de viagem. No poema acima, observa-se que, desde o título, a imagem da estrada indicia o tema viagem, metaforizando um processo de desterritorialização não do sujeito lírico. Portanto, a estrada pela qual ocorre a percepção da “repatriação” é longa, indicando já de início a relação entre o movimento em si e a dificuldade interna desse sujeito poético que transita. Antes do decurso da viagem, o eu lírico trata do silêncio necessário a uma postura reflexiva a partir da qual o poema nasce.

Destacamos, de início, que o poema não apresenta um eu lírico (não há marcação de pessoa discursiva, nesse caso), o que coloca em cena a despersonalização do sujeito poético. Atritando-se diretamente ao conceito de *poesia pura*, a poeta exime o eu lírico poetizar a viagem; antes, encaminha o poeta de tal forma que os efeitos dessa viagem se digam eles próprios no poema, em diálogo com uma tradição poética de que Mallarmé é expoente:

A obra pura implica desaparecimento elocutória do poeta, que cede iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas; elas se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível do antigo sopro lírico ou a direção entusiasta da frase (2014, p. 164).

O que o poeta chama de “respiração perceptível” é a marca daquele que escreve, um rosto para esse silêncio, registro que ele considera não ter mais espaço na literatura moderna. Para Mallarmé, o poeta deve ceder espaço às palavras, dizer e fazer com que o indizível se coloque em cena, o que implica, portanto, uma aderência ao *silêncio*. São incontornáveis ao poema, à criação poética, o silêncio e o vazio. Observamos esse pensamento comparecendo como tema do poema, sobretudo no primeiro verso, quando o eu poético enuncia em tom imperativo: “Há que se fazer o silêncio”. Essa ideia, com uma pequena alteração, aparece posteriormente, em 2016, na crônica que mencionamos acima, de modo a constatar também que, não só a poesia, mas também na escrita

em prosa, Cricelli busca construir um silêncio primordial sobre o informe, aquilo que o olhar do viajante experiencia, sem pretender revelar no texto a subjetividade lírica propriamente dita.

A viagem, nesse caso, se escreve/inscreve à medida que o silêncio se impõe como necessário e distinto, daí apresentar-se acompanhado do artigo definido “o”. Vejamos: não é apenas preciso silêncio, mas instaurar *o* silêncio, já que o verbo *fazer* indica, metaforicamente, o próprio ato de escrever/poetizar, de dar forma a esse silêncio, de modo que se “ouviria os dedos” (que escrevem) “sobre o velho piano da ferrovia”, metáfora para o som do trânsito sobre o espaço. O ato de ouvir os dedos pode também indicar uma imagem acústica dos sons do silêncio, a presença e sentido daquilo que não se pode escrever, mas se escreve *in absentia*.

O sujeito impermanente, mutável, transeunte, comparece metaforizado na imagem de um apátrida, tema caro também à obra de Francesca. Contudo, há que se destacar o fato desse aspecto comparecer de maneira bastante marcada como um elemento autobiográfico, de modo a se referir mais a uma experiência pessoal de vivência de Cricelli que a uma imagem criada no plano do literário, exclusivamente, uma vez que a infância e a juventude da poeta são marcadas por mudanças, morando em diferentes países, se comunicando em diferentes línguas.

Em conversa com a escritora Carola Saavedra, publicada no *Jornal Rascunho*, em 2021, Francesca comenta a experiência de um “exílio linguístico” vivenciado por ocasião de sua mudança para a Islândia, o que gerou uma espécie de sentimento de perda de sua “persona pública”. Isso reverbera, até certo ponto, em imagens de um autoexílio e na sensação de ser “sequestrada”, dando espaço à compreensão de que “em nós fala um outro”, afirmação que dá título à conversa entre as escritoras. Nesse sentido, o poema trata das complicações do processo do deslocamento e das implicações culturais, linguísticas e poéticas. Nesse destino de trocas, de deixar coisas para trás, mas de conhecer, apropriar-se e assimilar outras, o percurso e suas dimensões existenciais conotam uma relação visceral com o eu poético, uma vez que “a rota é na medula/ descida íngreme/ ou subida sem estaque”, como apontam os versos acima. O que se apresenta nesses três versos é a ideia de provisoriedade e vicissitudes que podem surgir com a viagem, com o colocar-se na estrada, pois, ao mesmo tempo, pode indicar ascensão ou decadência, se pensarmos nas *metáforas orientacionais* de “subir” e “descer” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 14).

De qualquer forma, colocar-se na estrada, como uma forma de repatriar a subjetividade de um eu poético que se sente um “apátrida”, significa, paradoxalmente, “demolir” para “construir”, ou seja, há aquilo que se deixa quando parte, mas há também aquilo que se constrói, ambas faces desconhecidas de uma experiência que se manifesta no poema. A estrada, portanto, metaforiza próprio desconhecido, aquilo que não tem semblante, mas que se escreve sem que possa “fugir do terror sem nome”. De maneira geral, poema enuncia uma viagem prospecta, pois tem como rota o

desconhecido. Daí a escolha por dois campos semânticos contrastantes, mas que se suplementam: no campo da negatividade, situa-se o *descer*, remetendo a uma imagem de queda, de perda; enquanto o *subir*, como imagem ascensional, de ganho, indica o campo da positividade. A estrada é o espaço em que o silêncio se faz, e é só a partir dele que se pode ouvir, quando se olhar para o passado, o traço (deixado pelos dedos) que registram o trem – metaforizado pela imagem do piano. E é esse mesmo silêncio que colocará em cena o olhar do viajante marcado “em outros olhos”, “*distantes como num espelho*”. De certa forma, essa despersonalização que se observa no poema revela também que a condição, ou a decisão de estar em trânsito, viajar, estar sempre atravessando, são exercícios de “desterritorialização da alma” (CRICELLI, 2019, p. 26), como uma forma de auscultar o desconhecido.

Nesse poema de abertura, Cricelli dá indícios de uma poética da mobilidade, sua cartografia e afetos que melhor serão desenhados nos poemas que o seguem, como “Rua Abílio Soares” ou “Ainda é setembro”, especialmente em função dos pontos de referencialidade. Exemplo disso pode ser recolhido do texto “Turquia: um ano depois de Istambul”, crônica escrita em maio de 2018, Cricelli escreve sobre como se sentia em relação ao Brasil que desenhou em 2017, após o golpe que resultou no impeachment da então presidenta Dilma Rousseff, primeira mulher a se tornar Presidenta da República do Brasil. A poeta diz: “Desde que escrevi esse texto houve o golpe, houve o assassinato de Marielle, houve a prisão de Lula, houve o ataque norte-americano à Síria. Houve também o deslocamento dos vítreos dos meus olhos” (CRICELLI, 2019, p. 47). E encerra com as seguintes palavras:

Diante do porvir, diante do desconhecido, que estejamos prontos e dispostos a nos movermos, escrevermos, traduzirmos, viajarmos, denunciarmos. Que se mantenha um espaço com alguma graça, luz e esperança para termos forças de olhar para trás – um pouco – e seguir adiante (CRICELLI, 2019, p. 47).

As palavras da poeta dialogam com Cardoso (1989, p. 349), pois o autor afirma que “o olhar pensa; é a visão feita interrogação”. Com essa reflexão, Cricelli pretende reforçar, ainda que metaforicamente, a experiência do olhar, pois o deslocamento permitiu o distanciamento para se olhar de fora o que ocorreu nesse tempo de trânsito, e também a experiência da viagem como um modo de se estar poeticamente, politicamente e criticamente no mundo.

O poema “Sobre o atlântico só as estrelas” é um exemplo representativo para pensarmos como, em alguma medida, o olhar viajante se materializa no poema também enquanto um exercício de escuta.

Sobre o Atlântico,
só as estrelas separam o céu do oceano,
constelam os sonhos do destino.

Um corpo metálico
 Ressoa no eco do silêncio.

Madrugada 6-7 de setembro de 2013 em voo
 (CRICELLI, 2015, p. 54).

A poesia de Francesca revela diversos elementos que podem ser relacionados à imagem da viagem, como já discutido anteriormente, por exemplo, no investimento semântico e no campo lexical que perpassa suas obras, sobretudo *Repátria*. Assim, temos, em alguns momentos, imagens bastantes potentes que operam com uma abstração compositiva mais intensa e outras com registro mais aproximativo, como é o caso das imagens da estrada, da partida e chegada, uma vez que se relacionam de maneira bastante direta com o tema central da viagem. Contudo, também há imagens que revelam a viagem não na imagem da partida ou no desejo da chegada: a viagem é o próprio percurso. É a travessia poética.

O poema acima coloca em cena essa construção. Aquilo que se coloca em cena, para que o leitor construa imagens, é o próprio percurso, porém, aqui, o percurso não é a estrada. A construção desse espaço de passagem se dá pelo céu. O primeiro verso do poema cria uma especialização, pois indica a topografia discursiva como “sobre o Atlântico”. Em alguma medida, coloca-se a imagem em uma topografia que é flutuante. O que observamos é a constituição, já no início do poema, de uma imagem que opera pelo recurso da éfrase imaginativa, por indicar verbalmente tratar-se de um espaço criado via linguagem poética e que se pretende visualizável.

Ainda no campo da espacialização, o poema constrói imagens de ordem ascensional, sobretudo nos segundo e terceiro versos do poema, ao indicar que “só as estrelas” é que separam o céu e o oceano. Importante considerar a ambiguidade da imagem, pois não se trata de uma separação propriamente dita, pois, em alguma medida, as estrelas se localizam *no* céu. O que entendemos dessa imagem é que o “separar” pode conotar “distinguir”, no sentido de que tanto céu quanto mar são azuis e vastos, distinguindo-se apenas quando um deles (o céu) apresenta estrelas.

Ainda na topografia que foi criada verbal e visualmente, sobre o Atlântico também se constelam “os sonhos do destino”. Essa segunda imagem que aparece no terceiro verso indica os sonhos daqueles que cruzam, seja pelo Atlântico, seja pelo céu. Ambas as imagens, mar e céu, representam ordens distintas, mas contrastivas da travessia, da mudança, do caminho, do percurso daquele/a que viaja. Após o ponto final, que gera uma pausa entoacional no poema, instaurando também um espaço de silêncio, há uma nova imagem que acreditamos ser um exercício de escuta: “Um corpo metálico ressoa no eco do silêncio.”. Ao final do poema, aquilo que era até o momento enigma, se revela um pouco mais nitidamente, pois o “corpo metálico” que atravessa e que permite

visualizar e pensar a separação do Atlântico e do céu, remete ao avião, por meio do qual acontece o deslocamento. É, portanto, a viagem em seu próprio curso.

Além disso, ao final do poema, há um elemento paratextual que indica o horário, a data e a modo: “*em voo*”. Esse elemento contribui sentidos ao poema, pois coloca o texto em uma espacialização dinâmica, por meio da qual se consegue observar uma imagem em movimento, ainda que textualmente construída, elaborada a partir de um olhar que se escuta. Dessa forma, observamos que a viagem em seu próprio acontecimento, aqui feito textualidade, não é uma simples mudança de lugar, mas, enquanto atividade de olhar, de escrever e de ouvir, “temporaliza a realidade reprimindo a busca de seu sentido. Assim, manifesta-se nela a abertura ou indeterminação do mundo, e nesta [...] o escoamento inesgotável do mundo” (CARDOSO, 1989, p. 359).

Destroçar com os dedos a partida³: à guisa de considerações finais

O que se pretendeu com este breve percurso foi um comentário acerca das imagens que materializam sentidos em torno da viagem na obra de Francesca Cricelli. De maneira mais geral, observa-se que o tema da viagem comparece como uma experiência autobiográfica da poeta, porém, não como simples registro; o leitor tem contato, na obra de Cricelli, com os sentidos que se produzem do olhar do sujeito em travessia pelo mundo e os efeitos que a viagem produz.

Vemos, portanto, que tanto no texto em prosa, como é o caso das crônicas, como nos poemas, a experiência que parte do silêncio se revela tanto como exercício de olhar, quanto como exercício de escuta, o que caracteriza, nesse contexto, o olhar viajante materializado na textualidade. Em alguma medida, também se observa que o olhar viajante é caracterizado pelo estranhamento, pois, como vimos, e concordando com Cardoso (1989), esse olhar de que falamos é um olhar que pensa. Não apenas reproduz ou descreve, mas materializa a relação daquele que olha com o mundo que é observado.

Em sendo, portanto, as viagens “experiências de estranhamento” (CARDOSO, 1989, p. 359), o sujeito que viaja e que olha o mundo é tornado estranho para si mesmo, talvez por isso a opção pela despersonalização nos poemas de Cricelli. Ou, ainda, também a desterritorialização da imagem, do sujeito, da alma. Tudo se coloca em empreitadas do tempo, em que há a necessidade de um “afastar-se de si mesmo” para experimentar “a vertigem da desestruturação” (CARDOSO, 1989, p. 359).

³Francesca Cricelli em *Repátria*.

Poeta nômade, Cricelli elabora uma subjetividade lírica que se aproxima de outras figuras emblemáticas que têm no deslocamento sua condição essencial da existência: o *flâneur*, que percorre o espaço de maneira indireta, mas seu estilo é caracterizado pelo descompromisso e pela banalização do olhar. O eu lírico cricelliano, ao contrário, está imerso na viagem e, portanto, como se buscou apresentar neste breve exercício analítico, age na perspectiva de “destroçar com os dedos a partida” (CRICELLI, 2015, p. 38), metáfora para uma percepção e posterior estilização do movimento rumo ao incógnito e suas implicações na construção e diluição subjetiva.

Referências

- AGUSTONI, Prisca. A constelação dos errantes. In: CRICELLI, Francesca. *Errância: oito crônicas de viagem, um passeio pelo bairro, poemas, traduções e uma prosa ficcional*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019, p. 6-9.
- BARTHES, Roland. O silêncio. In: _____. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras; 1989, p. 347-360.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves *et al.* Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- CRICELLI, Francesca. *Repátria*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2015.
- CRICELLI, Francesca. *16 poemas + 1*. São Paulo, BR/ Miami, USA: Edição da autora, 2017.
- CRICELLI, Francesca. *As curvas negras da terra*. São Paulo: Nosotros, editorial, 2019.
- CRICELLI, Francesca. *Errância: oito crônicas de viagem, um passeio pelo bairro, poemas, traduções e uma prosa ficcional*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.
- CRICELLI, Francesca. “Mas há algo de contorno ou travessia no dia”: entrevista com Francesca Cricelli. Entrevista concedida a Sandro Adriano da Silva e Cleber da Silva Luz. *Revista Crioula*, n. 28, p. 241-256, 2022. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2021.197520>.
- KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphor we by life*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. In: _____. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: EDUFSC, 2014, p. 157-167.

MICAELIA, Caroline. The world & other shared embraces in the poetry of Francesca Cricelli/O mundo reunido na poesia de Francesca Cricelli & outras acolhidas compartilhadas. In: CRICELLI, Francesca. *16 poemas + 1*. São Paulo, BR/ Miami, USA: Edição da autora, 2017, p. 7-18.

RASCUNHO. “Em nós fala um outro”. Conversa entre Carola Saavedra e Francesca Cricelli. *Jornal Rascunho*, ed. 257, set. 2021. Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/em-nos-fala-um-outro/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

SMEDT, Marc. *Éloge du silence*. Paris : Albin Michel, 1986.

Recebido em: 1/4/2024

Aprovado em: 29/5/2024

CADERNO DE RIMAS DO JOÃO, DE LÁZARO RAMOS: UMA LITERATURA INFANTIL NEGRO-BRASILEIRA DO ENCANTAMENTO

*CADERNO DE RIMAS DO JOÃO, BY LÁZARO RAMOS: A BLACK-BRAZILIAN CHILDREN'S
LITERATURE OF ENCANTMENT*

*CADERNO DE RIMAS DO JOÃO, DE LÁZARO RAMOS: UNA LITERATURA DEL ENCANTO
INFANTIL NEGRO-BRASILEÑA*

Vânia Maria Castelo Barbosa¹
Kilma Cristeane Ferreira Guedes²
Renata Junqueira de Souza³

Resumo: No cenário brasileiro atual, há uma expressiva quantidade de obras de literatura infantil e juvenil de autoria negra, bem como de não negros (as), abordando temáticas que envolvem a história, a cultura e a ancestralidade do povo negro brasileiro. No entanto, o avanço de produção e de circulação dessas obras não garante uma qualidade artística e ética que possa se configurar plenamente como contribuições na luta contra o preconceito e o racismo, inclusive, o estrutural. Desse modo, elencou-se como objeto de estudo a obra *Caderno de rimas do João*, de Lázaro Ramos (2016), ilustrada por Maurício Negro. Objetiva-se analisar se os recursos simbólicos e estilísticos utilizados pelo escritor e pelo ilustrador contribuem para uma recepção positiva da cultura negro-brasileira; compreender se o livro apresenta temáticas que valorizam a vivência da criança negra brasileira; e como o conjunto da obra constitui uma literatura infantil negro-brasileira do encantamento. Para tanto, recorreu-se à pesquisa bibliográfica, cujo aporte teórico-metodológico se apoia nos estudos de Oliveira e Silva (2021), Oliveira (2020), Cuti (2010), Pinheiro (2018), Linden (2011), Nikolajeva e Scott (2011), Coelho (2010), entre outros. Mediante as análises das ilustrações, dos poemas, do projeto gráfico e discursivo, a obra proporciona um encantamento poético ao (à) leitor (a), resgata a autoestima e a beleza da criança negra, valoriza sua cultura, suas experiências e a emancipa discursivamente. Conclui-se, portanto, que, no tocante ao teor literário e artístico, a obra possui excelente qualidade e se configura como relevante instrumento de luta contra o racismo.

Palavras-chave: Educação antirracista. Literatura infantil. Poesia. Caderno de rimas do João. Lázaro Ramos.

¹Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB), Mestra em Letras – Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora Efetiva de Língua Portuguesa do Município de Quixadá/CE. Membro do Grupo de Pesquisa Formação de Professores e as relações entre as práticas educativas em leitura, literatura e avaliação do texto literário (PROLELI) e do Grupo Literatura e as metodologias para a formação de leitores (LIMEFLE). E-mail: vaniasmcb@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2715-027>.

²Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB), Mestra em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFPB). Professora Efetiva de Língua Portuguesa da Secretaria de Estado da Educação da Paraíba (SEE/PB). Membro do Grupo de Pesquisa Formação de Professores e as relações entre as práticas educativas em leitura, literatura e avaliação do texto literário (PROLELI). E-mail: kilmacristeane@uol.com.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0888-2867>.

³Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho FCT/UNESP e é livre-docente pela mesma Instituição. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Formação de Professores e as relações entre as práticas educativas em leitura, literatura e avaliação do texto literário (PROLELI). E-mail: renata.lit.junqueira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2227-2544>.

Abstract: In the current Brazilian scenario, there is a significant number of works of children's and youth literature by black authors, as well as by non-black authors, addressing themes that involve the history, culture and ancestry of black Brazilian people. However, the advancement of production and circulation of these books does not guarantee an artistic and ethical quality that can be fully configured as contributions to the fight against prejudice and racism, including structural racism. Therefore, the book *Caderno de rimas do João*, by Lázaro Ramos (2016), illustrated by Maurício Negro, was chosen as the object of study. The objective is to analyze whether the symbolic and stylistic resources used by the writer and the illustrator contribute to a positive reception of black-Brazilian culture; understand whether the book presents themes that value the experience of black Brazilian children; and how the whole aspects of the book (written, illustrations, paratexts, and more) constitutes a black-Brazilian children's literature of enchantment. To do so, we resorted to bibliographical research, whose theoretical-methodological sport are based on the studies of Oliveira e Silva (2021), Oliveira (2020), Cuti (2010), Pinheiro (2018), Linden (2011), Nikolajeva and Scott (2011), Coelho (2010), among others. Through the analysis of the illustrations, poems, graphic and discursive project, the work provides a poetic enchantment to rescue the self-esteem and beauty of black children, value their culture, their experiences and discursively emancipate them. It is concluded, therefore, that, in terms of literary and artistic content, the work has excellent quality and represents a relevant instrument in the fight against racism.

Keywords: Anti-racist education. Children's literature. Poetry. *Caderno de rimas do João*. Lázaro Ramos.

Resumen: En el actual escenario brasileño existe un número importante de obras de literatura infantil y juvenil de autores negros, así como de personas que no son negras, abordando temas que envolveram lá historia, lá cultura y la ascendencia del pueblo brasileño negro. Sin embargo, el avance de la producción y de la circulación de dichas obras no garantiza la calidad artística y ética que pueda configurarse completamente como contribuciones en la lucha contra prejuicios y racismo, incluidos los estructurales. Por ello, se catalogó como objeto de estudio la obra *Caderno de rimas do João*, de Lázaro Ramos (2016), ilustrada por Maurício Negro. El objetivo es analizar si los recursos simbólicos y estilísticos utilizados por el escritor y el ilustrador contribuyen para una recepción positiva de la cultura negra brasileña; comprender si el libro presenta temas que valoran la experiencia de los niños negros brasileños; y cómo la obra en su conjunto constituye una literatura de encantamiento infantil negra-brasileña. Para ello se se utilizó la investigación bibliográfica cuyo aporte teórico-metodológico se sustenta em lós estudios de Oliveira e Silva (2021), Oliveira (2020), Cuti (2010), Pinheiro (2018), Linden (2011), Nikolajeva e Scott (2011), Coelho (2010), entre otros. A través del análisis de las ilustraciones, poemas, diseño gráfico y discursivo, la obra brinda un encantamiento poético al lector, rescata la autoestima y la belleza de los niños negros, valora su cultura, sus vivencias y los emancipa discursivamente. Se concluye, por tanto, que, en términos de contenido literario y artístico, la obra tiene excelente calidad y es considerada un instrumento relevante en la lucha contra el racismo.

Palabras clave: Educación antirracista. Literatura infantil. Poesía. *Caderno de rimas do João*. Lázaro Ramos.

Considerações iniciais

No cenário brasileiro, a literatura infantil e juvenil vem se consolidando nas últimas décadas. Tal fato pode ser constatado, especialmente, ao verificar, recentemente, o elevado quantitativo de produção, publicação e circulação de obras literárias destinadas a crianças, adolescentes e jovens. Inclusive, observam-se, em alguns momentos, autores (as) e ilustradores (as) que se tornam referências, em nível nacional e internacional, no que concerne à qualidade artística, linguística, temática, imagética, dentre outros aspectos.

Contudo, os estudos de Bezerra e Negreiro (2020), e Johnson (2020), sobre as representações de personagens negros na Literatura Infantil e Juvenil (LIJU), no Brasil, revelam que, entre as décadas de 1970 a 1990, ainda persistia “[...] uma tendência em associar as personagens negras ao medo nas caracterizações e situações vividas, além de colocá-las em cenários relacionados às más condições sociais e à pobreza” (JOHNSON, 2020, p. 293). Nesse momento, percebe-se que a LIJU refletia uma perspectiva racista, cuja “construção da identidade negra sempre foi associada a uma herança colonial escravagista. Negro, nessa concepção, refere-se ao que é negativo, sombrio, inferior, degenerado etc.” (BEZERRA; NEGREIRO, 2020, p. 271).

Os autores supracitados apontaram que, após os anos 2000, ocorreram rupturas, marcando a necessidade de superar estereótipos negativos relacionados à população negra, inculcados na sociedade por décadas. Desse modo, a LIJU, segundo Bezerra e Negreiro (2020, p. 274), tenta introduzir obras literárias que “apresentam, em suas narrativas, histórias permeadas por ações afirmativas e positivas em relação ao negro”.

Entretanto, apesar desse avanço, havia uma lacuna importante quanto à autoria negra e à representatividade de personagens negros e negras na literatura brasileira produzida para o público infantil e juvenil, situação que se repetia na literatura adulta. Vários fatores históricos e socioculturais contribuíram para que esse quadro de exclusão racial, sedimentado no sistema literário nacional, começasse a mudar, ainda que lentamente. A aprovação da Lei de nº 10.639, em 2003, cujo texto inclui a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana, foi um marco histórico e político importante, impulsionando a publicação de obras infantis e juvenis que abordam essa temática, tendo como principal meta alcançar os estudantes da educação básica brasileira (BRASIL, 2003).

Compõe esse quadro de luta, resistência e afirmação, pelo reconhecimento do povo negro e de sua cultura, os estudos desenvolvidos por pesquisadores (as), principalmente, negros e negras que buscam contribuir com uma educação antirracista e com a desarticulação do racismo estrutural

que continua fazendo vítimas e excluindo crianças negras e, conseqüentemente, adultos negros na nossa sociedade.

Embora ainda não se tenha atingido o patamar de igualdade no que concerne às oportunidades de produção, publicação e distribuição que a literatura canônica mantém no sistema literário brasileiro, atualmente, há uma expressiva quantidade de obras de literatura infantil e juvenil de autoria negra, bem como de não negros (as), abordando temáticas que envolvem a história, a cultura e a ancestralidade do povo negro brasileiro. Há também uma crescente valorização e aperfeiçoamento das ilustrações que compõem o projeto gráfico dessas obras, surgindo, assim, um contexto propício para a propagação de livros que podem contribuir com a formação de leitores antirracistas nas escolas e na sociedade brasileira.

O *Caderno de rimas do João*, de Lázaro Ramos, com ilustração de Maurício Negro, publicado em 2016, pela Pallas Editora, compõe esse importante quadro da literatura infantil brasileira atual, apresentando uma criança negra como personagem principal dos 28 poemas autorais em que ele, o João, explica o sentido das palavras a partir da sua percepção das coisas e por meio de rimas. Em 2018, foi publicado o *Caderno sem rimas de Maria*, do mesmo autor e ilustrador. Os dois livros foram incluídos no PNLD Literário de 2018, fazendo parte do acervo escolar público e configurando-se como relevantes instrumentos na formação do leitor literário e na educação antirracista.

Interessa-nos analisar se os recursos simbólicos e estilísticos utilizados pelo escritor e pelo ilustrador contribuem para uma recepção positiva da cultura negro-brasileira; compreender se o livro apresenta temáticas que valorizam a vivência da criança negra brasileira e como o conjunto da obra constitui uma literatura infantil negro-brasileira do encantamento. Dividimos o artigo em três partes: a primeira, intitulada “A literatura infantil negro-brasileira do encantamento”; a segunda seção, nomeada “*Caderno de rimas do João*: encantando o leitor com poesia, imaginação e ilustração”; e a terceira, “Rimas e protagonismo infantil negro”.

Para a primeira seção, fundamentamos nossa escrita nas pesquisas de Oliveira e Silva (2021); Oliveira (2020); e Cuti (2010), cuja discussão gira em torno da cultura, das experiências e da identidade do povo negro delineadas na literatura brasileira na perspectiva da pessoa branca e como essa arte passou a ser escrita por autores (as) negros (as); é feita também a definição e diferenciação entre as expressões “literatura negro-brasileira” e “literatura negro-brasileira do encantamento”.

A segunda seção traz a análise do projeto gráfico da obra em estudo que inclui as ilustrações, a materialidade e os paratextos, a partir do recorte da literatura negro-brasileira do encantamento. Fundamentamos esta parte nos estudos de Pinheiro (2018); em Aguiar e Ceccantini (2012); em Ferreira (2012); em Linden (2011); em Nikolajeva e Scott (2011); e em Coelho (2010).

A terceira seção sugere uma classificação dos poemas a partir das temáticas abordadas no livro e analisa os poemas “Meu mundo em rimas”, “Começar” e “Autoestima”, considerando os aspectos linguísticos, temáticos e discursivos, como representantes, dentre outros poemas, do que Kiusam de Oliveira (2020) nomeia de “literatura negro-brasileira do encantamento”, ressaltando o protagonismo da personagem negra.

A literatura infantil negro-brasileira do encantamento

A literatura brasileira, durante séculos, retratou o corpo negro de modo inferiorizado, faminto, sensualizado, ridicularizado, em situação de opressão, dentre tantas outras situações vexatórias e desumanas. Infelizmente, na literatura infantil e juvenil não foi diferente. Conforme apontam Oliveira e Silva (2021, p. 23), “na trajetória da literatura brasileira voltada para crianças, jovens e adultos, estudos anteriores já contestaram e explicitaram a tendência de reforçar racismos e outras estereotípias através da linguagem verbal e das ilustrações”.

Essa situação sempre foi reforçada e aprovada na nossa sociedade, sendo atribuído valor especial e inquestionável a obras e a autores (as) que apresentavam situações de racismo como algo legitimado e naturalizado. Um exemplo contundente é a obra de Monteiro Lobato (OLIVEIRA, 2003 *apud* OLIVEIRA; SILVA, 2021).

Ao longo de décadas, Lobato foi referência inquestionável quando se falava em literatura infantil, por apresentar uma vasta produção voltada para as crianças, trazendo muita criatividade e inovação linguística, temática etc., como sempre apontou a crítica literária canônica brasileira. Entretanto, o referido autor perpetuou em sua obra a ridicularização, a exploração e a inferiorização do corpo, do povo e da cultura negra, sedimentando por várias gerações o racismo estrutural no Brasil.

A contestação desse *status* de “referência inquestionável” atribuída a Lobato, dentre tantas outras questões relativas aos direitos humanos, iniciou-se por meio de ativistas, pesquisadores e artistas negros (as) que buscavam e buscam o respeito e os direitos garantidos na Constituição Brasileira para todos os cidadãos deste país, mas que sempre foram negados ao negro-brasileiro, especialmente, aos das classes sociais mais baixas. Essa luta é antiga, mas, no Brasil, ganhou mais força a partir do Movimento Negro Unificado (MNU), criado em 1978 e que deu origem à série de publicações nomeada *Cadernos Negros* (CUTI, 2010).

Cuti (2010) discute importantes questões relativas à literatura brasileira, com foco no negro (a) que compõe o sistema literário. Vejamos o que diz o autor:

O surgimento da personagem, do autor e do leitor negros trouxe para a literatura brasileira questões atinentes à sua própria formação, como a incorporação dos elementos culturais de origem africana no que diz respeito a temas e formas, traços de uma subjetividade coletiva fundamentados no sujeito étnico do discurso, mudanças de paradigma crítico-literário, noções classificatórias e conceituação das obras de poesia e ficção (CUTI, 2010, p. 12).

É necessário pensarmos numa literatura infantil e juvenil brasileira que traga o (a) negro (a) como personagem protagonista do discurso, atuando em situações positivas, em papéis sociais iguais aos que são atribuídos às pessoas brancas. Esta é uma das formas de, através da arte, mudarmos os paradigmas estético-ideológicos que ainda alicerçam e sustentam o preconceito racial na literatura e na sociedade brasileira (CUTI, 2010).

O referido autor denuncia que, por muito tempo,

os descendentes de escravizados [foram] utilizados como temática literária predominantemente pelo viés do preconceito e da comiseração. A escravização havia coisificado os africanos e sua descendência. A literatura, como reflexo e reforço das relações tanto sociais quanto de poder, atuará no mesmo sentido ao caracterizar as personagens negras, negando-lhes complexidade e, portanto, humanidade (CUTI, 2010, p. 16).

Em direção oposta ao que Cuti mostra como realidade da literatura nacional, iniciou-se a publicação de obras que atribuíram ao (a) negro (a) uma posição de respeito e dignidade. A obra *A cor da ternura*, publicada em 1998, de Geni Guimarães, é considerada por Oliveira (2003 *apud* OLIVEIRA; SILVA, 2021) uma referência importante e atual na literatura juvenil, trazendo a personagem negra numa perspectiva positiva, tornando-se um marco na produção infanto-juvenil brasileira. Conforme Oliveira e Silva (2021), a relevância desse livro é evidenciada por várias razões:

da rasura ao racismo, assomam a humanização das personagens, as relações de afeto, a ascensão da protagonista Geni, em seu delicado modo de viver e sentir a vida com os “olhos de dentro”, como expressa a personagem ainda na tenra idade (OLIVEIRA; SILVA, 2021, p. 24).

Essas características da personagem negra, bem como a composição geral desse livro, propõem ao leitor uma visão positiva, afirmativa do povo negro, corroborando, como ressaltam as autoras, a rasura do racismo no contexto de divulgação da obra até os dias atuais. Oliveira e Silva (2021, p. 25) destacam ainda, dentre tantas outras obras que se mantêm nessa “perspectiva de inovação literária”, os livros *Entremeio sem babado*, lançado em 2007, de Patrícia Santana, com ilustração de Marcial Ávila, e *As Tranças de Bintou*, publicado em 2004, de Sylviane A. Diouf, ilustrado por Shane W. Evans, como exemplos de uma literatura infantil que respeita e valoriza a

cultura e a pessoa negra, apresentando ao leitor uma arte que desconstrói preconceitos ao invés de sedimentá-los. Esses livros analisados pelas estudiosas enredam “cenas que levam ao universo de três protagonistas negras ilustradas sem estereótipos e, por conseguinte, destituídas de traços excessivos ou caricaturados” (OLIVEIRA; SILVA, 2021, p, 27).

Em diálogo com esse pensamento, Cuti (2010) considera que

a literatura [...] precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado. Os autores nacionais, principalmente os negro-brasileiros, lançaram-se a esse empenho, não por ouvir dizer, mas por sentir, por terem experimentado a discriminação em seu aprendizado (CUTI, 2010, p. 14).

Consideramos que, atualmente, muitas obras de literatura infantil e juvenil produzidas e ilustradas por negros e negras, mas também por pessoas brancas que estão engajadas na luta antirracista, trazem esse forte antídoto a que se refere o autor acima referido. No entanto, destacamos aqui a “literatura negro-brasileira” e a “literatura negro-brasileira do encantamento”, propostas por Cuti (2010) e por Kiusam Oliveira (2020), respectivamente.

Cuti problematiza, contextualiza e diferencia o uso dos termos “afro-brasileiro”, “afrodescendente” e “negro-brasileiro”. Para esse autor,

“Afro-brasileiro” e “afrodescendente” são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. Em outras palavras, é como se só à produção de autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil (CUTI, 2010, p. 34).

Nesse viés, a expressão “negro-brasileira” associada à literatura produz semântica e simbolicamente o sentido concreto do que é criado por escritores (as) negros (as) brasileiros (as): uma literatura que, urdida por meio da Língua Portuguesa falada no Brasil, expressa as experiências, a cultura, as exclusões e as conquistas que as pessoas negras vivenciam aqui. Esse estudioso considera que “a literatura africana não combate o racismo brasileiro” (CUTI, 2010, p. 34), pois são outros contextos, embora não se possa deixar de lembrar e de valorizar nossa ancestralidade africana. Cuti defende que “a literatura negro-brasileira nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil. A singularidade é negra e, ao mesmo tempo, brasileira [...]” (CUTI, 2010, p. 42).

Kiusam Oliveira (2020), em diálogo com a proposição de Cuti (2010), apresenta a “literatura negro-brasileira do encantamento”. Essa escritora e educadora revela que tratava a literatura infantil e juvenil elaborada por ela como “Literatura Negra do Encantamento”, mas que, a partir do contato

com a obra de Cuti (2010), passou a utilizar o termo “Literatura Negro-Brasileira do Encantamento” (OLIVEIRA, 2020, p. 10).

Para essa autora, “a Literatura Negro-Brasileira proposta por Cuti (2010) toma como referência a auto-identificação nada fácil do termo negro, num país extremamente racista como é o nosso” (OLIVEIRA, 2020, p.10). Dessa forma, por um lado, incluir o termo “negro” na nomenclatura canônica “literatura brasileira” é uma forma de enfrentamento e desconstrução do racismo institucionalizado e, por outro lado, é um meio de autoafirmação e autoidentificação da cultura, da arte literária e das experiências das pessoas negras no Brasil. Kiusam Oliveira esclarece:

a literatura que proponho Negro-Brasileira do Encantamento está ligada às infâncias, às crianças que precisam se encantar pelos próprios corpos negros apesar de se sociabilizarem em contextos violentos e racistas. Acredito que uma história bem narrada a partir de personagens que retratem histórias reais vivenciadas nos cotidianos infantis de todas as crianças, negras e não-negras – são fundamentais para a elevação da autoestima e promoção do bem-estar físico, mental, psíquico e espiritual de todas as crianças. Também, característico dessa literatura fornecer referenciais instrumentais e simbólicos para que as crianças negras consigam combater o racismo, fundamentações que só quem é negro pode ser capaz de compartilhar (OLIVEIRA, 2020, p. 10).

Encantar leitores, crianças, jovens ou adultos, é uma das responsabilidades do (a) escritor (a) de literatura. Entretanto, nem todos (as) assumem o compromisso de encantar a quem quer que seja o (a) leitor (a). No que se refere à escrita literária pensada para as crianças, é necessário e urgente que se busque encantar a todos e todas, negros (as) e não negros (as).

A proposta de Kiusam Oliveira é valorizar a beleza do corpo negro na literatura infantil a fim de, por meio do encantamento, da imaginação e da escrita, construir outro paradigma, em que a criança negra se identifique com as personagens apresentadas, ao mesmo tempo em que a criança branca compreenda e internalize ações de valorização, respeito e paridade de direitos entre brancos e negros, possibilitando a desconstrução, desde a infância, do racismo estrutural brasileiro.

A literatura dessa autora propõe-se a ser “abrigo, espera, escuta do outro”, conforme pontua Andruetto (2012, p. 24). Principalmente quando esse “outro” é excluído, desprezado, ridicularizado e afrontado na sua identidade e dignidade. O compromisso assumido por Kiusam Oliveira, de encantar crianças negras e não negras por meio de sua escrita, assemelha-se ao que foi apresentado por Lázaro Ramos no livro *Caderno de rimas do João* (2016). Essa obra propõe o protagonismo da personagem negra, valorizando suas vivências e emoções.

Caderno de rimas do João: encantando o leitor com poesia e criatividade

O livro de poemas *Caderno de rimas do João*, escrito por Lázaro Ramos e ilustrado por Maurício Negro, foi publicado em 2016, pela Pallas Editora⁴. A parceria firmada por esses dois artistas resultou num trabalho criativo e original que envolveu a linguagem verbal e visual.

Ramos, natural de Salvador, é ator, diretor, apresentador e escritor. Atuou em diversos filmes e novelas. Iniciou na escrita literária para crianças aos 21 anos e escreveu quatro livros infantis e um livro sobre a questão racial intitulado *Na Minha Pele*, de 2017. Maurício Negro é ilustrador, escritor, designer e pesquisador. Também gerencia e faz consultoria de projetos com temas culturais e identitários, sobretudo relacionados à diversidade brasileira. A experiência artística desses dois profissionais reverbera nas páginas do livro objeto de nosso estudo.

Consideramos que esta obra traz, conforme Coelho (2010, p. 251, grifos da autora), “a valorização da poesia como um *modo de ver* o mundo e um *caminho* para a *autodescoberta* do *eu* em relação ao *tu* (ao *outro*) com o qual deve conviver para que a vida se cumpra em plenitude”. É inerente a esse gênero literário possibilitar experiências de encantamento, de alteridade e de criatividade, por meio da construção linguística e, neste caso, por meio também das ilustrações.

Helder Pinheiro (2018) considera que a poesia tem uma função social importante, pois, se o poema apresentar qualidade artística, poderá proporcionar ao leitor experiências significativas de vida, de linguagem e de prazer. Para esse autor, em consonância com o ensaio de T.S Eliot (1991), a poesia deve assegurar prazer ao leitor e comunicar alguma experiência nova (PINHEIRO, 2018). O ensaísta enaltece o prazer ou a experiência poética, “que amplia nossa consciência ou apura nossa sensibilidade” (ELIOT, 1991 *apud* PINHEIRO, 2018, p. 17).

A qualidade artística dos poemas e das ilustrações do livro de Lázaro Ramos propicia ao (à) leitor (a) infantil experiências lúdicas, criativas e afirmativas, ao trazer uma criança negra como protagonista e autora das rimas, contribuindo com uma experiência leitora prazerosa que amplia a consciência e a sensibilidade infantil por meio dos versos do personagem João.

A leitura do *Caderno de rimas do João* pode impulsionar a propagação de valores importantes para a sociedade, presentes nas temáticas dos poemas, além de educar o olhar infantil a ver com naturalidade o protagonismo de crianças negras na literatura e na sociedade. Outro aspecto relevante

⁴ Ressaltamos que o livro analisado foi o que é vendido nas livrarias. Sendo assim, com relação à materialidade, como a gramatura do papel e a impressão, pode ser que haja divergências entre a obra comercializada e a que é distribuída pelo programa do governo federal. Além disso, não há garantia de que todas as escolas públicas que solicitaram, de fato, receberam a obra pelo PNLD Literário de 2018.

que pode ser acessado por meio desta leitura é o que Nelly Novaes Coelho (2010) chama de importância educacional da linguagem poética. Dentre outros destaques, a autora diz que

o convívio com a poesia (ou com a literatura ou a arte em geral) é uma das portas de entrada para o desenvolvimento das *potencialidades intuitivo-criativas* de cada indivíduo, bem como de sua *consciência crítica* (aquela que sabe discernir entre valores e desvalores; ou entre a “liberdade negativa” que está na base do caos atual, porque individualista-egocêntrica, e a “liberdade positiva” que, solidária, instaurará uma Nova Ordem entre os homens) (COELHO, 2010, p. 268, grifos da autora).

O pensamento da referida autora pode parecer utópico e apaixonado, ao atribuir tanto “poder” à arte, à literatura e à poesia. No entanto, compartilhamos dessa vontade de mudar o mundo por meio da poesia e consideramos que as rimas do João propiciam essa experiência pura, verdadeira, honesta e singela que têm o poder transformador do qual precisamos para ver e fazer um mundo diferente. O encantamento possibilitado pela leitura poética pode ecoar nas nossas relações pessoais e sociais.

O projeto gráfico do *Caderno de rimas do João* (2016) evidencia a habilidade técnica e criativa dos profissionais que executaram tal trabalho, bem como revela o intuito de encantar e envolver o (a) leitor (a) por meio da ilustração e da materialidade do livro, sem descuidar da qualidade estética dessa arte.

Em meio a uma sociedade pulverizada por imagens, em que as mídias digitais, principalmente, impõem às pessoas uma enxurrada de informações visuais, desde a infância, é necessário refletirmos sobre o que está sendo ofertado às crianças no que se refere à qualidade artística, emotiva e informacional. Motivada por essas reflexões, Eliane Ferreira (2012) escreve:

a questão que se coloca é a do encantamento, da memória e da imaginação dos pequenos leitores. Será que essas imagens podem compor sua memória afetiva, possuem pregnância para arrebatá-los pelo surpreendente e encantar ou, apenas, automatizam seu olhar, ofertando estereótipos? (FERREIRA, 2012, p. 153).

Pensar sobre tais questões é dever de todos que fazem parte do processo de formação de leitores (as), desde autores (as), ilustradores (as), editoras até os pais, professores (as) e aqueles (as) que fazem parte da escolha do PNLD Literário, para que os livros que chegam às mãos das crianças proporcionem o encantamento e componham a memória afetiva dos (as) leitores (as) pela imagem e pela palavra.

Vera Aguiar e João Ceccantini (2012) também refletem sobre a qualidade das ilustrações do livro infantil. Os autores celebram o desenvolvimento da literatura infantil e o surgimento do livro

ilustrado. Eles afirmam que “o livro ilustrado é um exemplo eloquente da maturidade e da autonomia estética a que chegou a literatura infantil de nosso tempo, revelando um alto nível de elaboração artística” (AGUIAR; CECCANTINI, 2012, p. 308).

No entanto, eles advertem que,

embora venha se dando a publicação regular de alguns livros ilustrados de excepcional qualidade, publicam-se também milhares de outros que apenas repetem fórmulas já consagradas, preocupam-se sobretudo em recheiar o livro infantil de muita ilustração em tamanho grande e colorida – independentemente de sua qualidade e do tipo de relações que estabelece como texto verbal – e pouco têm a acrescentar ao universo da literatura infantil (AGUIAR; CECCANTINI, 2012, p. 309).

Diante de tais questionamentos, consideramos que a obra objeto de nosso estudo inclui-se entre os livros que apresentam excepcional qualidade artística.

No que se refere à materialidade e aos paratextos (títulos, capas ou guardas) o *Caderno de rimas do João* (2016) apresenta 40 páginas, sem fôlios, medindo de 21 X 25, 5 cm. As dimensões do livro aproximam-se do tamanho de um caderno escolar, justificando o título do livro. A gramatura e a textura do papel assemelham-se ao fotográfico, também chamado de papel brilhante, proporcionando ao livro a impressão de ser um álbum de fotografia ou até mesmo um diário íntimo.

A tipografia da capa varia em dois tipos: a letra cursiva, usada para grafar o nome do autor e do ilustrador e que rememora a escrita feita à mão nos cadernos escolares; e a letra caixa alta, com a qual o título do livro e dos poemas é escrito, reforçando a ideia do contexto escolar. As letras apresentam um acabamento arredondado, assim como as bordas do caderno de João, que está aberto e é oferecido ao (à) leitor (a) pelo próprio protagonista dos poemas. A imagem do interior do caderno tem uma cor clara, refletindo levemente os tons terrosos e alaranjados que colorem o título, a autoria e a ilustração que margeiam o caderno de rimas desse menino. Tudo isso sugere que esse caderno é algo íntimo, pessoal, feito à mão, revelando a individualidade de João.

O título *Caderno de rimas do João* apresenta uma característica importante na composição da obra e na relação estabelecida com o (a) leitor (a) desde o primeiro contado visual, pois antecipa o que poderá ser encontrado na parte interna do livro. A esse respeito, Nikolajeva e Scott (2011) afirmam:

A prática de ter o nome do protagonista no título é, pelo menos na literatura infantil, um dispositivo narrativo didático, dando ao leitor jovem algumas informações diretas e honestas sobre o conteúdo do livro, seu gênero [...] e seu público: um nome de menina provavelmente será associado a um livro para meninas, um nome de meninos a um livro para meninos (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 309).

No centro da capa, está o protagonista, um menino negro, sorridente, penteado com tranças africanas, segurando com uma das mãos o caderno aberto e convidando o (a) leitor (a) a fazer parte do seu mundo. Ao redor de João e de seu caderno, visualizamos um fundo com imagens e formas geométricas de tons terrosos, com estampas que remetem à África. Sobrepondo as estampas, destacam-se figuras coloridas de borboletas ao redor da cabeça de João, sugerindo a leveza, a criatividade, a beleza e a pureza do que ele está oferecendo ao (à) leitor (a), seus poemas. Completando a composição poética da ilustração da capa, surgem, de forma incompleta, algumas pétalas vermelhas, levando-nos a crer que uma rosa está sendo oferecida, timidamente, junto com o caderno.

Figura 1 - Livro de Lázaro Ramos
(Capa)



Fonte: Site da Editora Pallas (2023) – <https://www.pallaseditora.com.br>.

Figura 2 - Livro de Lázaro Ramos
(Última ilustração)



Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Arquivo pessoal (2023).

Ao final do livro, Fig. 2, é estampada a última ilustração que se assemelha à capa, porém apresenta novos elementos que complementam o sentido construído inicialmente, perpassando todos os versos até chegar nesta imagem. João continua no centro, com seu caderno aberto, agora encostado ao peito; as borboletas continuam voando ao seu redor, mas surgem dois novos elementos: um pássaro azul, pousado no ombro do menino poeta; e, no centro do caderno, ele segura com as duas mãos e oferece ao (à) leitor (a), não mais o caderno, somente, mas também uma rosa em forma de coração, sugerindo que ele entregou o que tinha de mais precioso.

Títulos, capas ou guardas (paratextos) do livro ilustrado são partes importantes na constituição global do sentido da obra, de acordo com Nikolajeva e Scott (2011). A capa “de um livro ilustrado muitas vezes é parte integrante da narrativa, principalmente quando sua ilustração não repete nenhuma das imagens internas do livro” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 307).

O *Caderno de rimas do João* é um livro ilustrado, pois as ilustrações de Maurício Negro dialogam e complementam o texto verbal, num equilíbrio simbólico e semântico, página por página, poema após poema, expandindo as possibilidades de compreensão do (a) leitor (a). Esse equilíbrio entre as duas linguagens revela que ambas têm o mesmo valor estilístico na composição e na materialidade do livro, fato que não ocorre no livro com ilustração, pois, neste caso, as ilustrações repetem a mesma mensagem do texto escrito, sem ampliar as possibilidades de leitura da obra.

Consideramos que o design deste livro – dimensão, gramatura de papel, imagens e cores, tamanho e tipo de caracteres verbais etc. – apresenta “um conjunto coerente de interações entre textos, imagens e suportes” (LINDEN, 2011, p. 9). Todas as ilustrações internas do livro, que acompanham os poemas, enriquecem esteticamente e semanticamente os versos, e a composição global da obra. Dentre tantas imagens sugestivas, coloridas, criativas e divertidas que integram o interior do livro, destacamos principalmente aquelas que valorizam a ancestralidade africana, a beleza do corpo negro-brasileiro e a autoestima. Vejamos algumas ilustrações:

Figura 3 - Livro de Lázaro Ramos
(Ilustração interna)



Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Arquivo pessoal (2023).

Figura 4 - Livro de Lázaro Ramos
(Ilustração interna)

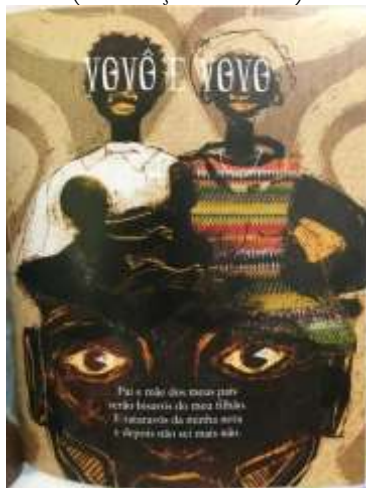


Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Arquivo pessoal (2023).

As duas imagens destacadas acima valorizam a beleza do corpo negro. A figura 3 acompanha o segundo poema do livro que não apresenta um título e cuja temática gira em

torno da descoberta das rimas por parte do João, sendo comparada a um coração apaixonado. Neste poema, há uma terceira voz apresentando o encantamento e a iniciação do menino no mundo da poesia. A figura 4 é uma parte da imagem que compõe o poema “Meu mundo em rimas”. Esta ilustração parece ser o retrato de João, apresentando o momento em que ele se torna protagonista e autor das suas próprias rimas.

Figura 5 – Livro de Lázaro Ramos
(Ilustração interna)



Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Arquivo pessoal (2023).

Figura 6 – Livro de Lázaro Ramos
(Ilustração interna)



Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Arquivo pessoal (2023).

As figuras 5 e 6 representam a ancestralidade, a herança cultural e musical que veio nos navios negreiros com os povos africanos escravizados. Visualizamos nas imagens a reverência e o reconhecimento do saber acumulado e compartilhado pelas gerações vindouras.

Nas figuras 7 e 8, vemos a valorização das relações familiares e das amizades. Elos afetivos importantes para todos, principalmente quando se vive numa sociedade que exclui e violenta o outro por causa da tonalidade de sua pele. A figura 8 faz parte da composição estética do poema “Herói”. Vejamos alguns exemplos:

Figura 7 - Livro de Lázaro Ramos
(Ilustração interna)



Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Arquivo pessoal (2023).

Figura 8 - Livro de Lázaro Ramos
(Ilustração interna)



Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Arquivo pessoal (2023).

Por último, na figura 9, destacamos a ilustração que acompanha o poema “Autoestima”. Nesta imagem, o rosto de João está refletido num balão que surge flutuando num horizonte avermelhado, característico do entardecer, simbolizando o que o título do poema sugere: leveza e estima elevada.

Figura 9 - Livro de Lázaro Ramos (Ilustração interna)



Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Arquivo pessoal (2023).

Por meio das ilustrações apresentadas acima, compreendemos que houve um trabalho equilibrado entre o poeta e o ilustrador. Para Linden (2011), o ilustrador, ao produzir um livro ilustrado, cria, quase sempre, tudo o que compõe a obra, por isso, todo o livro deve ser visto e lido de forma coerente: os formatos, as capas, guardas, folhas de rosto e páginas do miolo – tudo tem uma unidade significativa. No caso deste livro em análise, percebemos

que há esse trabalho artístico com a imagem, mas sem sobrepor os aspectos linguísticos, pelo contrário, ambas as linguagens se completam.

Existe um valor psicológico, pedagógico, artístico e emocional da *linguagem imagem/texto* no livro infantil, na concepção de Coelho (2010). A referida autora considera que essa linguagem

estimula o *olhar* como agente principal na estruturação do mundo interior da criança [...]; estimula a *atenção visual* e o desenvolvimento da capacidade de percepção; facilita a *comunicação* entre a criança e a situação proposta pela narrativa [...]; *concretiza relações abstratas* [...]; e contribui para o desenvolvimento da capacidade da criança para a seleção, organização, abstração e síntese dos elementos que compõem o todo; pela força com que toca a sensibilidade da criança, permite que se fixem, de maneira significativa e durável, as sensações ou impressões que a leitura deve transmitir; estimula e enriquece a imaginação infantil e ativa a potencialidade criadora [...](COELHO, 2010, p. 197 - 198, grifos da autora).

Consideramos que o *Caderno de rimas do João* apresenta esses valores elencados pela estudiosa citada, contribuindo, também, para a desautomatização do olhar infantil, impregnado, muitas vezes, pelo preconceito racial do adulto. As ilustrações de Maurício Negro possibilitam a realização de uma educação antirracista e estética, promovendo a literatura infantil negro-brasileira do encantamento.

À vista disso, apontamos a boa qualidade artística da obra literária, sobretudo, a relação harmônica entre a palavra e a imagem, a partir dos recursos linguísticos, visuais, estilísticos, gráficos, entre outros.

Ressaltamos ainda que, apesar de não ser o foco deste estudo, faz-se necessário mencionar a importância de uma adequada mediação de leitura, que conduza o sujeito-leitor a explorar e potencializar os recursos supracitados, facilitando os processos de leitura, de compreensão e de recepção da obra.

Concordamos, portanto, com uma abordagem dialética sugerida por Jagher, Santos e Araújo (2022, p. 230), na qual o (a) estudante “possa ser inserido num contexto, propiciado por um professor que problematize questões importantes sobre a leitura, os modos de ler, o valor estético [...] num diálogo permanente, considerando suas apreensões sobre a cultura e a sociedade”.

Dessa forma, a junção entre a qualidade artística do *Caderno de rimas do João*, bem como de outras obras literárias, e a abordagem adequada em sala de aula poderá resultar numa recepção prazerosa e significativa para o (a) leitor (a), contribuindo positivamente para uma educação literária e antirracista nas escolas brasileiras.

Rimas e protagonismo infantil negro

O livro apresenta 29 poemas, sendo que o segundo texto não tem um título. Dos 28 títulos dados aos poemas, 23 são substantivos, 04 são verbos no infinito e 01 é uma frase em que o menino declara a autoria dos poemas. Lázaro Ramos deu os seguintes títulos às rimas de João, transcritos na sequência em que aparecem no livro: “Prólogo”, “Meu mundo em rimas”, “Começar”, “Segredo”, “Mãe”, “Pai”, “Vovô e Vovó”, “Morrer”, “Gilberto Gil”, “Vip”, “Sonegar”, “Arrumar”, “Viagem”, “Acaso”, “Candidato”, “Amigo”, “Dança”, “Meia”, “Esporte”, “Sotaque”, “Livro”, “Herói”, “Profissão”, “Amor”, “Autoestima”, “Saudade”, “Final” e “Epílogo”.

Diante de tantos poemas, como identificar se este livro, ou outro, não está reforçando o racismo? O primeiro passo é verificar se há protagonismo da personagem negra. Considerando esse critério primeiro e seguindo o que Kiusam de Oliveira (2020) chama de “literatura negro-brasileira do encantamento”, identificamos e classificamos os poemas em seis temáticas, podendo haver outras. Nosso objetivo é analisar os textos conforme o que a referida autora propõe. As temáticas sugeridas por nós são: protagonismo da personagem negra; cultura negro-brasileira; ancestralidade; autoestima: valorização do corpo negro; imaginação, criatividade e ludicidade; relações familiares amorosas e respeitadas.

Lázaro Ramos apresenta ao leitor poemas que discutem assuntos diversos, que envolvem o cotidiano da personagem João. O autor não direciona o texto para o lamento ou denúncia social contra o racismo, mas apresenta uma personagem negra emancipada discursivamente, criativa e questionadora. O menino está no centro de tudo, das ilustrações, do discurso e da relação com o (a) leitor (a).

Kiusam de Oliveira (2020) faz reflexões importantes sobre a vivência da criança negra no Brasil. Ela destaca o pensamento de Carlos Moore quando fala da solidão da criança negra e das violências que sofre até por parte de professores (as). Esse autor também denuncia a falta de imaginários e fabulações prazerosos que envolvam as crianças negras brasileiras. Em continuidade a essa discussão, Oliveira (2020) propõe o seguinte questionamento: “de que forma uma criança negra pode encontrar significado positivo na vida se não consegue se ver como personagem central, sequer no universo literário, no reino da imaginação de que Carlos Moore nos fala?” (OLIVEIRA, 2020, p.8).

Pensar e agir para mudar esse cenário de exclusão da infância negra brasileira é necessário. E a obra *Caderno de rimas do João* é uma das iniciativas literárias que propõe esse significado positivo para a autoafirmação de crianças negras no Brasil.

Classificamos os poemas conforme abaixo:

Quadro 1 – Classificação dos poemas, conforme as temáticas identificadas

Temáticas	Poemas
Protagonismo da personagem negra (escritor e questionador):	“Prólogo”, “Meu mundo em rimas”, “Começar”, “Vip”, “Candidato”, “Esporte”, “Epílogo”.
Cultura negro-brasileira:	“Gilberto Gil”, “Amigo”, “Dança”, “Esporte”.
Ancestralidade:	“Vovô e Vovó”, “Morrer”, “Saudade”.
Autoestima: valorização do corpo negro:	“Sonegar”, “Herói”, “Profissão”, “Amor”, “Autoestima”.
Imaginação, criatividade e ludicidade:	“Prólogo”, “Viagem”, “Acaso”, “Candidato”, “Meia”, “Sotaque”, “Livro”, “Final” e “Epílogo”.
Relações familiares amorosas e respeitadas:	“Meu mundo em rimas”, “Mãe”, “Pai”, “Vovô e Vovó”, “Amigo”.

Fonte: Quadro elaborado pelas autoras.

A classificação acima não se propõe ao engessamento ou direcionamento de uma leitura e interpretação única, mas nos auxilia a ver se os objetivos traçados ao início deste estudo realizam-se na leitura dos poemas, em especial, o de compreender se o livro apresenta temáticas que valorizam a vivência da criança negra brasileira e se a obra constitui uma literatura infantil negro-brasileira do encantamento, conforme Kiusam de Oliveira (2020). Evidentemente, outras leituras e identificação de temáticas poderão ser feitas, conforme a definição dos objetivos de leitura para os poemas.

O protagonismo da personagem negra inicia desde a ilustração da capa, como já vimos. O poema “Prólogo” instaura a emancipação discursiva dessa personagem já nos três primeiros versos “Você sabe o que é uma rima?/ Veja essa explicação/ que deu Bela minha prima” (RAMOS, 2016, p. 4). E João segue apresentado com encantamento suas descobertas no mundo das rimas. Em “Meu mundo em rimas” e “Começar”, a personagem poeta

descreve o processo criativo, as dificuldades e a recepção amorosa de seus textos por parte da família.

MEU MUNDO EM RIMAS

Eu lhe explico, meu amigo,
eu lhe explico, meu irmão.
Tudo o que eu lhe falar,
terá uma combinação.

Minha irmãzinha se alegra
quando falo do meu jeito.
O meu pai já comentou
que isso é coisa de respeito.

E mamãe só dá sorrisos,
chega até a cair o queixo.

(RAMOS, 2016, p. 8).

COMEÇAR

É abrir o olho de manhã,
é o A do alfabeto,
é o primeiro risco no papel,
é parar de olhar o teto.

Deixar o desânimo de lado
e dar o primeiro passo,
enfrentar o que não sei,
pra explorar novos espaços.

É tão bom depois que vai...
Ainda ontem tive coragem
de falar para a Aninha:
Eu te gosto minha pequena,
e comecei uma nova linha.

(RAMOS, 2016, p. 9).

Identificamos nesses poemas o protagonismo do menino negro, mas também sua disposição para a vida, sua determinação em iniciar algo novo e desafiador a cada dia. A ilustração que acompanha estes dois poemas sugere esse recomeço diário que a vida nos oferece e apresenta marcas de pegadas, indicando o início do caminho e do caminhar.

Não é possível analisar aqui todos os poemas, devido às limitações estruturais deste escrito. No entanto, de acordo com a tabela apresentada, podemos observar que, conforme nossa leitura, os poemas podem apresentar mais de uma temática, dentre aquelas que elencamos, bem como outros assuntos de cunho político, afetivo, lúdico, reflexivo, de denúncia, de sonhos, de projetos de vida etc.

Uma temática muito representativa daquilo que Kiusam de Oliveira (2020) chama de “literatura negro-brasileira do encantamento” é a da “Autoestima: valorização do corpo negro”. O poema que melhor aborda essa discussão é “Autoestima”. Vejamos o texto:

AUTOESTIMA

Alto em cima, eu pensei.
É uma dança com certeza.
Essa eu respondo fácil,
está no papo, é moleza.
Estava errada a minha ideia,
não tenho tanta destreza.

Saí então perguntando

pra chegar à conclusão.
 Se é demais, fica “metido”.
 Se é de menos, paspalhão.
 É o que gosta de si mesmo,
 é sobre você sua opinião.

Aqui mesmo já falei,
 quando expliquei sonegar.
 Mas sempre é bom repetir,
 pra da mente não escapar.
 Gosto de mim desse jeito.
 Assim mesmo como sou.
 Rosto, corpo, riso, voz...
 Assim mesmo, da maneira
 como a família ensinou.

(RAMOS, 2016, p. 31).

Lázaro Ramos apresenta, por meio de rimas, uma ação afirmativa importante para a criança negra brasileira. O poema “Autoestima” corresponde àquilo que Kiusam de Oliveira (2020) busca em sua escrita: trazer significado positivo para a vida das crianças negras. Além disso, o texto propõe uma reflexão sobre humildade, respeito e convida a criança, em especial, a negra, a ter uma visão positiva sobre si e sobre a própria família.

Considerações finais

Ao finalizarmos nossas reflexões, voltamos a duas indagações que nortearam nossa leitura antes mesmo de traçarmos nossos objetivos para este estudo: como identificar se um livro não está reforçando o racismo? E apropriamo-nos do questionamento central de Kiusam de Oliveira (2020): como proporcionar significado positivo na vida de uma criança negra no universo literário, no reino da imaginação?

O livro *Caderno de rimas do João*, escrito por Lázaro Ramos e ilustrado por Maurício Negro, traz alternativas para respondermos a essas perguntas. Propomo-nos analisar se os recursos simbólicos e estilísticos utilizados pelo escritor e pelo ilustrador contribuíam para uma recepção positiva da cultura negro-brasileira; e se o livro apresentava temáticas que valorizavam a vivência da criança negra brasileira na perspectiva de uma literatura infantil negro-brasileira do encantamento.

Por meio da análise das ilustrações e dos poemas, consideramos que esta obra propõe um encantamento poético ao (à) leitor (a), mas vai além. O projeto gráfico e discursivo deste livro resgata a autoestima e a beleza da criança negra, valoriza sua cultura, suas experiências e emancipa discursivamente a criança negra.

Lázaro Ramos e Maurício Negro oferecem uma obra relevante para o enfrentamento do preconceito racial, por meio da educação poética, artística e antirracista das crianças brasileiras. Cada ilustração e cada verso confluem para o prazer artístico, para o combate ao preconceito e para a legitimação da voz da criança negra, que se vê representada na imagem e nos versos rimados de João.

As temáticas por nós sugeridas a partir da leitura do livro confirmam que essa obra não reforça o racismo. Cada temática identificada (o protagonismo da personagem negra; a cultura negro-brasileira; a ancestralidade; a autoestima: valorização do corpo negro; a imaginação, criatividade e ludicidade; as relações familiares amorosas e respeitadas) promove a literatura infantil negro-brasileira do encantamento.

A ilustração final, em que João nos oferece seu coração, juntamente com suas rimas, nos faz acreditar que a arte, a poesia e a simplicidade de uma criança podem sim mudar o mundo.

Referências

ANDRUETTO, María Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução de Carmem Cacciacarro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís. Uma volta, volta e meia, vamos dar. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís (Orgs.). *Poesia Infantil e juvenil brasileira: uma ciranda sem fim*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 307 – 346.

BEZERRA, Rosilda Alves; NEGREIRO, Carlos Alberto. Literaturas afro-brasileira infanto-juvenil: as leis 10.639/03 e 11.645/2008 e suas representatividades identitárias na educação básica. In: OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus; SANTIAGO, Ana Rita. (Orgs.). *Literaturas afro-brasileira e africanas: produção, ensino e possibilidade*. – 1. ed. – Campinas, SP: Mercado das Letras, 2020 (Coleção Pós-Crítica).

BRASIL. *Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003*. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2003. [Publicação Original: Diário Oficial da União de 10/01/2003. p. 1, col. 1]. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=1&data=10/01/2003>. Acesso em 07 mar. 2023.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010. (Coleção Consciência e Debate).

FERREIRA, Eliane A. G. R. Por uma piscadela de olhos: poesia e imagem no livro infantil. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís (Orgs.). *Poesia Infantil e juvenil brasileira: uma ciranda sem fim*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 153 – 190.

JAGHER, Cleide Maria; SANTOS, Mariana; ARAÚJO, Vilma da. Mediação de leitura literária e letramento literário na escola: uma abordagem reflexiva. *Kiri-kerê - Pesquisa em Ensino*. Dossiê: Ensino, Leitura, Letramentos e Multimodalidade. v. 1, n. 8, ago. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/kirikere/article/view/37982/25522>. Acesso em 07 mar. 2024.

JOHNSON, Andreia Lisboa S. Estabelecendo tessituras em livros infanto-juvenis: leituras, leitores e formas de representação. In: OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus; SANTIAGO, Ana Rita. (Orgs.). *Literaturas afro-brasileira e africanas: produção, ensino e possibilidade*. – 1. ed. – Campinas, SP: Mercado das Letras, 2020. (Coleção Pós-Crítica).

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

COMPANHIA DAS LETRAS. *Maurício Negro*. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/05809/mauricio-negro>. Acesso em: 06 mar. 2024.

NICOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carolle. Paratextos dos livros ilustrados. In: NICOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carolle. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Maria Anória de J.; SILVA, Márcia Tavares. Das “mina” às meninas na LINJU: tecendo anseios, trilhas e (contra)pontos. In: *Rev. FAEEDA – Ed. e Contemp.*, Salvador, v. 30, n. 62, p. 16-29, abr./jun. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/faeeba/article/view/11345/8140>. Acesso em: 20 fev. 2024.

OLIVEIRA, Kiusam de. Literatura negro-brasileira do encantamento infantil e juvenil: reencantando corpos negros. In: *Feira Literária Brasil - África de Vitória-ES*, v. 1 n. 3, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/flibav/article/view/29029>. Acesso em: 10 jan. 2024.

PINHEIRO, Hélder. *Poesia na sala de aula*. São Paulo: Parábola, 2018.

RAMOS, Lázaro. *Caderno de rimas do João*. Ilustração de Maurício Negro. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

RAMOS, Lázaro. *Biografia*. Site oficial. Disponível em: <https://lazaroramos.com.br/>. Acesso em: 06 mar. 2024.

Recebido em: 28/3/2024

Aprovado em: 21/5/2024

EPISTEMICÍDIO E BIOPOLÍTICA EM UM CORPO NEGRO, DE LUBI PRATES

EPISTEMICIDE AND BIOPOLICY IN UM CORPO NEGRO, BY LUBI PRATES

EPISTEMICIDIO Y BIOPOLÍTICA EM UM CORPO NEGRO, DE LUBI PRATES

Raíza Hanna Saraiva Milfont¹

Resumo: A partir dos poemas “para este país” e “e ainda que” pertencentes à obra *um corpo negro* (2018), da autora paulistana Lubi Prates, o artigo cria um diálogo entre as enunciações formais e metafóricas dos textos da poeta e os conceitos de epistemicídio, enunciados por Boaventura Sousa Santos (1995) e alargados por Sueli Carneiro (2005); bem como do conceito de biopolítica, a partir de Michel Foucault (1999), no intuito de mostrar como os versos da autora cria uma voz poética que representa o estatuto do Outro, a partir do entendimento do Não-ser – aquele que é subjugado através de um processo incessante de produção de indignância e de desqualificação como sujeito cognoscente, sob o dispositivo da racialidade. Conclui-se que os poemas de Lubi Prates revelam que o corpo negro, em nossa sociedade, é um corpo ainda desprovido de valor e do direito a uma subjetividade.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Epistemicídio. Biopolítica. Dispositivo da racialidade. Lubi Prates.

Resumen: A partir de los poemas “para este país” y “ainda que” pertenecientes a la obra *um corpo negro* (2018), de la autora Lubi Prates, el artículo crea un diálogo entre las enunciaciones formales y metafóricas de los textos de la poeta y los conceptos de epistemicidio, enunciados por Boaventura Sousa Santos (1995) y ampliados por Sueli Carneiro (2005); así como el concepto de biopolítica, basado en Michel Foucault (1999), con el fin de mostrar cómo los versos de la autora crean una voz poética que representa el estatus del Otro, a partir de la comprensión del No-ser - aquello que se somete a través de un incesante proceso de producción de indignancia y descalificación como sujeto conocedor, bajo el dispositivo de la racialidad. Se concluye que los poemas de Lubi Prates revelan que el cuerpo negro, en nuestra sociedad, es un cuerpo aún desprovisto de valor y de derecho a la subjetividad.

Palabras clave: Poesía Contemporánea. Epistemicidio. Biopolítica. Dispositivo de racialidad. Lubi Prates.

Summary: Based on the poems “para este país” and “e ainda que” belonging to the book *um corpo preto* (2018), by Lubi Prates, the article creates a dialogue between the formal and metaphorical enunciations of the poet’s texts and the concepts of epistemicide, enunciated by Boaventura Sousa Santos (1995) and expanded by Sueli Carneiro (2005); as well as the concept of biopolitics, based on Michel Foucault (1999), in order to show how the author's verses create a poetic voice that

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: raizahanna@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8281-9743.

represents the status of the Other, based on the understanding of Non-being - that which is subjugated through of an incessant process of producing indigence and disqualification as a knowing subject, under the device of raciality. It is concluded that Lubi Prates' poems reveal that the black body, in our society, is a body still devoid of value and the right to subjectivity.

Key words: Contemporary poetry. Epistemicide. Biopolitics. Device of raciality. Lubi Prates.

A poesia contemporânea parece fazer morada num terreiro de disputa e contestação. Um terreno que não permanece mais apenas nas mãos das oligarquias historicamente apossadas. A poesia da agoridade – termo cunhado por Haroldo de Campos (1997) – já tem suas bases fincadas, paredes levantadas e começa a adentrar, com seu mobiliário, num campo político onde as margens finalmente são ouvidas. Não um comprado por um só homem, mas um terreno em constante reconquista por muitos e muitas, e dividido por todos e todas. Um lugar aberto para temáticas, identidades, subjetividades, histórias e corpos, os mais diversos.

Lubi Prates, poeta, tradutora e editora paulistana, chega para reclamar o lugar das mulheres e negros nesse terreiro poético contemporâneo com *um corpo negro*, livro publicado em 2018 pela *nosotros, editorial*, onde a própria poeta é coeditora com outras duas mulheres. *um corpo negro* fala do já anunciado em seu título, desse corpo que, pela cor da pele, foi e continua sendo expulso de todos os terrenos que habitou ou que venha a habitar, ainda que, reclame seu lugar. Um corpo que sofre todos os dias com o dispositivo da biopolítica (FOUCAULT, 1999) e de um dos seus principais elementos constitutivos, o epistemicídio (CARNEIRO, 2005). Um corpo ainda diaspórico, que sobrevive mesmo sentindo que não tem um lugar onde quer que vá. A obra faz uma costura de 21 poemas que navegam os oceanos temáticos do corpo negro e feminino que, cada vez mais, se insurgem abdicando usucapião desse terreiro que permanece sendo-lhes usurpado.

Em especial, dois poemas parecem tratar da temática de maneira contundente: *para este país* e o que vem em sua sequência, sem título, mas que aparece no sumário com seu primeiro verso *e ainda que*. Ambos poemas se interligam de maneira tão bem suturada, inclusive lexicalmente, que aparentam a priori serem um só. Um recurso certamente usado pela autora para causar a impressão de continuidade ou complementariedade nos poemas. Segue o primeiro deles em toda a sua extensão:

para este país

eu traria

os documentos que me tornam gente

os documentos que comprovam: eu existo
parece bobagem, mas aqui
eu ainda não tenho esta certeza: existo.

para este país
eu traria

meu diploma os livros que eu li
minha caixa de fotografias
meus aparelhos eletrônicos
minhas melhores calcinhas

para este país
eu traria
meu corpo

para este país
eu traria todas essas coisas
& mais, mas

não me permitiram malas

: o espaço era pequeno demais

aquele navio poderia afundar
aquele avião poderia partir-se

com o peso que tem uma vida.

para este país
eu trouxe

a cor da minha pele
meu cabelo crespo

meu idioma materno
 minhas comidas preferidas
 na memória da minha língua

para este país
 eu trouxe

meus orixás
 sobre a minha cabeça
 toda a minha árvore genealógica
 antepassados, as raízes

para este país
 eu trouxe todas essas coisas
 & mais

: ninguém notou,
 mas minha bagagem pesa tanto.

(PRATES, 2019, p. 27-28)

O primeiro ponto a ser notado no poema de Lubi Prates é a escolha pelo verso livre, modelo que vem sendo seguido após o movimento modernista e tem se espalhado pela poesia brasileira desde então. O ritmo em seu verso livre, no entanto, não é completamente imprevisível ou “inesperado como o da vida do homem contemporâneo” (GOLDSTEIN, 2005), mas ensaia um certo ritmo cantante que parece ser guiado pelo dístico “para este país / eu traria” que se configura uma hora em “para este país / eu trouxe”, modificando a conjugação do verbo “trazer” do segundo verso no decorrer do poema. Verbo, inclusive, que se destaca como um dos termos-chave do texto, junto de “país” e “corpo”, mas que, sem dúvida é o trilho que leva o poema, e que muda a direção de sua rota conforme sua conjugação. Falemos disso um pouco mais a frente.

A escolha da autora por tal estrutura demonstra que a vida da mulher negra segue sendo não tão inesperada assim. Segue sendo uma vida que está estruturalmente destinada a um ciclo de repetições, uma vida não-linear que, geração após geração, esbarra com as mesmas dificuldades, uma vida anafórica, seja *neste país*, o Brasil, ou qualquer outro, sendo que no caso do Brasil, onde o

poema de Prates se localiza geograficamente – mas não unicamente – a mulher negra sofre uma violência simbólica de maneira especial, a partir do mito da democracia racial e da sua reencenação através do carnaval, onde ela se transfigura de doméstica para rainha, para a “mulata deusa do meu samba”, conforme nos alerta Lélia Gonzalez (1984, p. 228). Trazendo um ciclo de repetições na vida dessas mulheres.

O verso livre é acompanhado de uma escolha lexical e semântica também casual, onde as orações são iniciadas em minúsculas e a pontuação só é usada em marcações específicas. Dizendo o que se quer dizer, sem hierarquias. O poema se inicia com a apresentação de uma voz poética que abre uma fissura no tempo, uma fissura do que o passado poderia ter sido, segundo a sua subjetividade. A marcação do verbo *trazer* no futuro do pretérito do modo indicativo (*traria*), coloca, imediatamente, o eu lírico em uma posição de indignação por um fato passado, do que, já estando *neste país*, ela traria.

Segue-se uma segunda estrofe composta de quatro versos onde a dúvida da existência da voz poética enquanto gente, se instaura. Nessa estrofe ela conta que, o que traria àquele país em que está agora, seria seus documentos para, através desses papéis – e só através desses papéis – ter a certeza que existe enquanto ser humano: “os documentos que me tornam gente / os documentos que comprovam: eu existo / parece bobagem, mas aqui / eu ainda não tenho esta certeza: existo.” O substantivo *bobagem* aparece como um adorno de amplificação racional a respeito da ideia de que só através de um papel, o eu lírico pode ter a certeza de sua própria existência.

Esse lugar de contestação de sua existência, através dos documentos, ou seja, dos papéis que a tornem gente nos remete ao passado colonial brasileiro, mas não se limitando a ele, nos remete ainda ao racismo do momento presente. A primeira estrofe já nos leva, de imediato, ao conceito de epistemicídio de Sueli Carneiro (2005,) elaborada em sua tese de doutorado, organizada através da primeira formulação de Boaventura Sousa Santos (1997), na qual se mostra como um “processo de destituição da racionalidade, da cultura e civilização do Outro” (CARNEIRO, 2005, p. 96). Alargando o conceito de Sousa Santos em sua tese, Carneiro nos recorda que “É o conceito de epistemicídio que decorre, na abordagem deste autor sobre o *modus operandi* do empreendimento colonial, da visão civilizatória que o informou, e que alcançará a sua formulação plena no racialismo do século XIX” (CARNEIRO, 2005, p. 96). A voz poética de Lubi Prates em seus versos “parece bobagem, mas aqui / eu ainda não tenho certeza: existo.”, nos lembra a máxima que Carneiro elabora e que fundamenta o título da sua tese²: “O Não-ser assim construído afirma o Ser. Ou seja,

² O título da tese de Sueli Carneiro, e sua proposição filosófica na área da educação, é *A construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser* (2005).

o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: auto-controle, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização³” (CARNEIRO, 2005, p. 99).

Após a repetição da primeira estrofe, ainda em futuro do pretérito “para este país / eu traria”, segue-se uma nova quadra de versos que exemplificam os materiais palpáveis, ou as coisas, que seriam trazidas “para este país”. Aqui, o poema traz marcadores sociais que subscrevem quem é, ou pelo menos quem foi, a voz poética que nos fala, através de elementos palpáveis, as matérias, as coisas que circundam aquela subjetividade: “meu diploma”; “os livros que eu li”; “minha caixa de fotografias”; “meus aparelhos eletrônicos”; “minhas melhores calcinhas”. Todos esses pertences aparecem como marcadores de: instrução escolar e intelectual; documento/prova existencial por imagem; pertencimento ao mundo contemporâneo; gênero feminino. Portanto, é na quarta estrofe em que se inscreve uma apresentação mais formal, e material, a respeito do eu lírico do poema.

Na estrofe em que se segue, a voz poética enseja agora o corpo, o seu corpo, como o elemento totalizante e arrematador: “para este país / eu traria / meu corpo”. Como se o corpo fosse enfim a representação de toda a sua subjetividade, como se o corpo fosse onde se acaba e onde se começa a ser gente, como se fosse o corpo seu pertence – dentre todos os outros pertences – o que mais lhe afirma enquanto pessoa. Porém, esse corpo não foi de fato trazido. Ele ficou num interlúdio do que poderia ter sido trazido, mas não veio: “para este país / eu traria todas essas coisas / & mais, mas // não me permitiram malas // : o espaço era pequeno demais”. Aqui, cabe-nos lembrar da conceituação de epistemicídio de Boaventura Sousa Santos (1995), ao qual Carneiro atualizará, e que falaremos logo mais adiante. Porém, em sua primeira definição, o autor português aponta:

O genocídio que pontuou tantas vezes a expansão europeia foi também um epistemicídio: eliminaram-se povos estranhos porque tinham formas de conhecimento estranho e eliminaram-se formas de conhecimento estranho porque eram sustentadas por práticas sociais e povos estranhos. Mas o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio, porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam ameaçar a expansão capitalista. (SANTOS, 1995, p. 328 apud CARNEIRO, 2005, p. 96).

³ Tais características do Ser pleno, definidas por Carneiro em tal citação é um conjunto de “parâmetros de aferição para o julgamento e validação do *quantum* de racionalidade” trazido por diferentes pensadores clássicos ocidentais, como Kant e Hegel, conforme o que discute durante o terceiro capítulo de seu trabalho. Segundo a autora, o conjunto compreende “auto-controle (domínio de si), como condição do sujeito moral; domínio da natureza, como condição de desenvolvimento das técnicas, do progresso, da ciência e do desenvolvimento humano”, e determina que “Serão esses, pois, os eixos essenciais de valoração dos diversos grupos humanos” (CARNEIRO, 2005, p. 98).

Portanto, para Sousa Santos, o epistemicídio foi utilizado junto do genocídio dos povos que foram categorizados como Outro, como Não-ser, durante a colonização europeia. Mas o poema de Prates (2019), prossegue: “aquele navio poderia afundar / aquele avião poderia partir-se // com o peso que tem uma vida.”, finaliza um primeiro tomo do poema. Neste momento final, podemos unir dois momentos temporais através, novamente, das coisas materiais, dos elementos tecnológicos: o passado, no navio; o presente, no avião. Aqui ficamos sabendo que o peso da vida a que se levou imigrando “para este país” nos tempos das navegações do início da Era Moderna, continua o mesmo peso-sem-espaco para os imigrantes do mundo contemporâneo. Tal correlação desses períodos históricos é abordada em toda a obra da poeta, onde ela traz a contínua imigração dos corpos negros e das minorias como um todo, e a imigração em massa acontecida na diáspora africana durante a colonização escravocrata da América. É aqui, nessa interligação de passado e presente que o poema nos oferece, que cabe-nos trazer a atualização do conceito de epistemicídio de Sueli Carneiro, para quem

[...] o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, *um processo persistente* de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (CARNEIRO, 2005, p. 97, grifo nosso).

Sendo, então, o epistemicídio, na visão da filósofa brasileira, “um processo persistente”, ele continua acontecendo na presentidade. De volta ao poema de Prates (2019), percebemos que a alegoria do peso se soma à presença dos meios de transporte do passado e do presente abrindo uma porta para o que se segue. “para este país / eu trouxe”, tornando agora a fissura do tempo em um tempo acontecido, e não mais acontecível (como era no futuro do pretérito do modo indicativo – *traria*). No pretérito perfeito do verbo *trazer*, a voz poética revela que trouxe “a cor da minha pele / meu cabelo crespo / meu idioma materno / minhas comidas preferidas / na memória da minha língua”. Nesta quintilha, aparecem outros pertences que adornam a voz poética, porém aqueles intangíveis, ou não exatamente materiais. Ainda que a cor da pele e o cabelo crespo sejam palpáveis no mundo real, aqui, nesse espaço poético, eles aparecem mais como signos, carregados de simbologias históricas, culturais e sociais. E ainda que não se diga qual cor é essa *cor da minha pele*, o ornato do cabelo crespo a colore, antes que se diga: preta. Enquanto ao idioma, que se destaca pelo espaço vazio entre as palavras, materno, parece surgir como uma ênfase na maternidade da língua, e não em sua paternidade, uma vez que um outro poema anterior do mesmo livro indaga: “como chamar de / pátria // o lugar onde nasci // esse útero geográfico / que me

pariu // como chamar de / pátria // o lugar onde nasci // se parir é uma / possibilidade apenas feminina” (PRATES, 2017, p. 21).

Depois da repetição de mais um dístico de “para este país / eu trouxe”, o quarteto que se segue são de mais elementos não-palpáveis, e dessa vez muito mais metafísicos: “meus orixás / sobre a minha cabeça / toda minha árvore genealógica / antepassados, as raízes”. Neste momento, a identidade afrodescendente aparece por completo com a presença dos orixás, e traz também um punhado de tradição com a presença do mito. O encontro com essa identidade negra é fortalecido através da ancestralidade familiar que aparece forte, vigorante, com raízes profundas. Interessante neste ponto apelar para uma dicotomia. Para a cultura e sociedade branca, o valor de uma árvore genealógica pesa muito, o sobrenome que se tem e a família a que se pertence é característica de hierarquia social ainda na contemporaneidade. Mas quando essa raiz provém da África negra, o valor é outro, ou nulo.

Todos esses pertences não-materiais foram possíveis de trazer (“para este país / eu trouxe todas essas coisas / & mais”), apesar de parecer não ter havido valor nenhum atribuído ao que foi trazido “: ninguém notou, mas minha bagagem pesa tanto.” O peso que tem uma vida, que poderia afundar o navio ou partir o avião não é só aquele peso dos instrumentos materiais que são carregados pelo corpo, ou o próprio corpo em si, o peso é também do que acompanha o corpo, do que está tatuado na pele do espírito, na energia que emana sob e sobre o corpo. A bagagem que pôde ser trazida, mesmo que se pese tanto quanto a que não se pôde trazer, não é notada, é dispensada como se é dispensado o corpo negro e o sujeito cognoscente que ele carrega, uma vez que o epistemicídio “é uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela *assimilação cultural* que em outros casos lhe é imposta” (CARNEIRO, 2005, p. 97, grifo nosso).

O segundo poema, que segue imediatamente depois de *para este país*, é sem dúvida, um complemento do primeiro. Um complemento que quebra não só o ritmo temporal que estava sendo levado na tessitura do poema anterior ao usar um novo modo verbal, mas que também rompe com a estrutura rítmica que o poema anterior conseguia trazer apesar de seus versos livres, sendo, a partir desse novo modo verbal, a temática mesma, entrando em uma nova configuração que arremata e esclarece o que estava sendo dito no anterior. Segue o segundo poema por completo:

Ele não me viu com a roupa da escola, mãe?

Marcos Vinicius da Silva, 14 anos,

assassinado pela Polícia Militar do Rio de Janeiro

e ainda que
eu trouxesse

para este país

meus documentos
meu diploma
todos os livros que li
meus aparelhos eletrônicos ou
minhas melhores calcinhas

só veriam
meu corpo

um corpo
negro.

(PRATES, 2019, p. 29)

A quebra contextual do novo poema, ainda que intimamente ligado ao primeiro, chega com uma epígrafe. A fala de Marcos Vinicius da Silva, de 14 anos, assassinado pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, fato e notícia verídica que a autora cola no início do poema, vem como um desmembramento da voz poética. Ao notarmos que o poema é uma continuação do primeiro, sabemos que a epígrafe chega como um deslocamento não-deslocamento. Ao falar pela voz de outra pessoa, desse outro corpo infantil negro alvejado, a voz poética traz a subjetividade do outro para si mesma, dizendo que esse outro corpo negro é uma extensão de seu próprio corpo. Aqui, é necessário que retornemos à biopolítica, dispositivo da racialidade, conceituada por Foucault, em sua *Aula de 17 de março de 1976*, onde, ao abordar o nascimento do racismo de Estado e o direito de vida e de morte que ao soberano pertence, o filósofo entende uma transformação no direito político a partir do século XIX, alegando que se antes o soberano “deixava viver e fazia morrer”,

agora ele “faz viver e deixa morrer” (FOUCAULT, 1999, p. 287)⁴. A poeta Lubi Prates, ao fazer a colagem da frase dita pela criança negra morta pela polícia (“Ele não me viu com a roupa da escola, mãe?”), nos mostra a contradição do próprio Estado que, *faz viver* o subalterno, dando-lhe escola, mas o *deixa morrer*, através do sucateamento da polícia militar do Rio de Janeiro, e da banalização da vida negra perpetrado por ela. Mas que também, ainda e ao mesmo tempo – conforme Foucault, que argumenta que tal novo poder não substituirá o antigo, mas vai penetrá-lo – *deixa*, o subalterno, *viver* e, o *faz morrer*.

Ao iniciar o poema em si abrindo um novo modo verbal para o verbo *trazer*, que agora aparece no pretérito imperfeito do subjuntivo, levando a ação para um lugar de dúvida e de desejo: “e ainda que eu trouxesse / para este país [...] // só veriam / meu corpo // um corpo / negro.”, entendemos o que concluía Sueli Carneiro (2005, p. 106): “Nesta concepção, raça e cultura são categorias estruturais que determinam hierarquias que só podem ser plenamente legitimadas, se puderem [...] instituir e naturalizar em uns, uma consciência de superioridade, e em outros, uma consciência de inferioridade”, sendo, na lógica europeia, a inferioridade do negro, algo natural, junto de sua indigência cultural e moral.

Ao final, a certeza se faz através da afirmação da realidade “nua e crua” da sociedade. Ainda que trouxesse todos aqueles mesmos pertences palpáveis e impalpáveis que a tornam gente, todos os pertences burocráticos e que tem a capacidade de serem marcadores sociais de intelectualidade, de instrução, de gênero e de classe social, ainda assim a sociedade só conseguiria ver aquele corpo, como um corpo negro. Um corpo sem subjetividade. Um corpo vazio de valor.

Considerações finais

Concluímos, então, que poemas contemporâneos de autores e autoras negros como os aqui apresentados – “para este país” e “e ainda que”, composições do livro *um corpo negro* de Lubi Prates – carregam mensagens imprescindíveis não só para entendermos as demandas da literatura brasileira e de autoria negra contemporânea hoje, mas também para refletirmos a realidade da

⁴ Foucault argumenta: “[...] Em certo sentido, dizer que o soberano tem direito de vida e de morte é um direito que é estranho, estranho já no nível teórico; com efeito, o que é ter direito de vida e de morte? Em certo sentido, dizer que o soberano tem direito de vida e de morte significa, no fundo, que ele pode fazer morrer e deixar viver [...] Quando se vai um pouco mais além e, se vocês quiserem, até o paradoxo, isto quer dizer no fundo que, em relação ao poder, o súdito não é, de pleno direito, nem vivo nem morto” (1999, 286), mas depende da vontade do soberano. E complementa: “E eu creio que, justamente, uma das mais maciças transformações do direito político do século XIX consistiu, *não digo exatamente em substituir*, mas em completar esse velho direito de soberania – fazer morrer e deixar viver – com outro direito novo, que não vai apagar o primeiro, mas vai penetrá-lo, perpassa-lo, modifica-lo, e que vai ser um direito, ou melhor, um poder exatamente inverso: o poder de ‘fazer’ viver e de ‘deixar’ morrer” (1999, p. 287, grifo nosso).

vivência preta hoje no Brasil e no mundo, apontando para conceitos como os de *biopolítica* (Michel Foucault) e *epistemicídio* (Sueli Carneiro/Boaventura de Sousa Santos), fundamentais para a crítica, bem como para a agência, dos corpos negros, seja dentro das letras, da teoria, seja da prática, ou da práxis.

Referências

CAMPOS, Haroldo. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: CAMPOS, Haroldo. **O Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

CARNEIRO, Sueli. "Do epistemicídio". In: **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. São Paulo, USP, 2005. Tese Doutorado. Disponível em: <<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

FOUCAULT, Michel. "Aula de 17 de março de 1976". **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Disponível em: <<chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ppgjs.uff.br/wp-content/uploads/sites/81/2021/06/Em-defesa-da-Sociedade.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Ática, 2005.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5509709/mod_resource/content/0/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2023.

PRATES, Lubi. **um corpo negro**. 2 ed. São Paulo: nosotros, editorial, 2019.

SANTOS, S. Boaventura. **Pela Mão de Alice**. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

Recebido em: 21/2/2024

Aprovado em: 14/6/2024

PALAVRA E ESCRIVIVÊNCIA: A FORMAÇÃO DE NEOLOGISMOS COMO MEIO DE REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE FEMININA NA POESIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

*WORD AND ESCRIVIVÊNCIA: THE FORMATION OF NEOLOGISMS AS A
MEANS OF REPRESENTING FEMALE BLACKNESS IN CONCEIÇÃO EVARISTO'S
POETRY*

*PALABRA Y ESCRIVIVÊNCIA: LA FORMACIÓN DE NEOLOGISMOS COMO
FORMA DE REPRESENTACIÓN DE LA NEGRITUD FEMENINA EN LA POESÍA DE
CONCEIÇÃO EVARISTO*

Mariana de Meira Polli Artigas¹

Cristina Yukie Miyaki²

Otto Leopoldo Winck³

Resumo: Neste trabalho, procurou-se identificar os neologismos empregados pela autora Conceição Evaristo no livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). O objetivo deste artigo é investigar de que forma os neologismos criados pela poeta a auxiliam a evidenciar a negritude feminina e os seus respectivos temas subjacentes: pobreza, desigualdade, racismo e machismo estruturais presentes na sociedade. Esta é uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, visto que foram realizadas leituras recorrentes da obra a fim de coletar as novas palavras criadas pela escritora e submetê-las ao critério lexicológico. O *corpus* do trabalho foi delimitado a partir da diagramação de mapas, com os neologismos e suas respectivas ideias-chave para que os poemas que mais se relacionassem com as temáticas da negritude fossem selecionados. A análise lexical e morfológica desta pesquisa foi embasada em Alves (1994), Lima (2011) e Sandmann (1992). Para tratar da negritude e da literatura, foram adotados os estudos de Silva (2022), Bernd (1988a, 1988b), Lorde (2019) e Pereira (2022). Para tanto, analisaram-se seis poemas, nos quais são identificados neologismos que expressam sentimentos e emoções que ressaltam a negritude e as subjetividades do eu-lírico feminino negro na poesia de Evaristo. Os resultados apontaram que os neologismos elaborados por Evaristo, na coletânea de poemas analisada, auxiliam a evidenciar a negritude feminina. Chegou-se à conclusão de que Evaristo produziu neologismos formados por meio dos tipos especiais de palavras, como: o hibridismo, a reduplicação e o composto metonímico. Ademais, foram identificadas palavras geradas a partir de derivação prefixal, sufixal e por composição.

Palavras-chave: Escrivivência. Neologismos literários. Negritude feminina.

Abstract: This paper sought to identify the neologisms used by the author Conceição Evaristo in the book *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). The aim of this research was to investigate

¹ Graduanda em Letras Português-Inglês pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. (Curitiba/Brasil). E-mail: mariana.artigas@pucpr.edu.br. <https://orcid.org/0009-0007-3748-5725>

² Doutora em Teoria e Análise Linguística (UFSC), pós doutora em Letramento Acadêmico (UFSC), professora do curso de licenciatura em Letras Português-Inglês da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. (Curitiba/Brasil). E-mail: cristina.miyaki@pucpr.br. <https://orcid.org/0000-0002-0757-9014>

³ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), e docente da graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. (Curitiba/Brasil). Email: otto.winck@pucpr.br. <https://orcid.org/0009-0006-7080-2211>

how the neologisms created by the poet help her to highlight female blackness and the underlying themes of poverty, inequality racism and sexism present in society, in her poems. A qualitative bibliographic study was therefore carried out, which consisted of reading the book more than once in order to identify the new words created by the writer and apply them to lexicological criteria. The corpus of the study was delimited. Through the creation of mind maps, so that the poems that most closely related to the themes of blackness were selected. The lexical and morphological analysis of this article was based on Alves (1994), Lima (2011) and Sandmann (1992). Silva (2022), Bernd (1988a, 1988b), Lorde (2019) and Pereira (2022) were used to discuss and blackness and literature. Therefore, six poems were analyzed, in which were identified neologisms that express feelings and emotions which highlight the blackness and subjectivities of the black female persona in Evaristo's poetry. The results showed that the neologisms created by Evaristo help to highlight female blackness. It was concluded that Evaristo produced neologisms, which were formed through special types of words, such as: blending, metonymic compounding and reduplication. In addition, we also identified words generated from prefixation, suffixation and compoundings.

Key-words: *Escrevivência*. Literary neologisms. Female blackness.

Resumen: Este artículo buscó identificar los neologismos utilizados por la autora Conceição Evaristo en el libro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). El objetivo de este estudio es investigar cómo los neologismos creados por la poeta le ayudan a resaltar la negritud femenina y los temas subyacentes, como la pobreza, la desigualdad, el racismo y el machismo estructural presentes en la sociedad. Se trata de un estudio bibliográfico cualitativo, ya que la obra fue leída repetidas veces para recoger las nuevas palabras creadas por la escritora y someterlas a criterios lexicológicos. El corpus de la obra se delimitó a partir de la diagramación de mapas, con los neologismos y sus respectivas ideas clave, de modo que se seleccionaron los poemas más relacionados con la negritud. El análisis léxico y morfológico de esta investigación se basó en Alves (1994), Lima (2011) y Sandmann (1992). Para el análisis de la negritud y la literatura se utilizaron Silva (2022), Bernd (1988a, 1988b), Lorde (2019) y Pereira (2022). Para ello, se analizaron seis poemas en los que se identifican neologismos que expresan sentimientos y emociones que resaltan la negritud y las subjetividades del yo lírico femenino negro en la poesía de Evaristo. Los resultados muestran que los neologismos desarrollados por Evaristo en el poemario analizado contribuyen a resaltar la negritud femenina. Se concluye que Evaristo produce neologismos formados a partir del hibridismo, compuesto metonímico y reduplicación. Además, se identificaron palabras generadas a partir de derivaciones prefijales, sufijales y compuestas.

Palabras clave: *Escrevivência*. Neologismos literarios. Negritud femenina.

Introdução

Conceição Evaristo, nascida no ano de 1946, é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, e é também uma autora polígrafa (poeta, romancista, contista e ensaísta) que insere constantemente em suas obras reflexões e questionamentos acerca da representatividade das vozes negras nas produções literárias nacionais. Em seus livros, são encontradas referências constantes ao protagonismo feminino negro, os quais também colocam luz sobre as condições das mulheres e dos corpos negros periféricos e pobres.

As obras de Conceição Evaristo conferem voz e representatividade às mulheres negras de maneira única e original. Além de utilizar figuras de linguagem em sua poesia, uma estratégia bastante

utilizada pela escritora em suas produções literárias é a criação de novas palavras. Desse modo, a presente pesquisa se propõe a analisar como os neologismos que a autora emprega na obra *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017) auxiliam a ressaltar ainda mais a ancestralidade, a resistência e a memória do povo negro, questões tão recorrentes em seus poemas.

Em razão disso, este artigo realiza uma interface entre as áreas da linguística e da literatura. Ademais, a autora aborda de maneira sensível e única questões comuns à vida de grande parte das mulheres, uma vez que seus livros trazem à tona assuntos como a menstruação, a maternidade, a memória, o desejo e o amadurecimento. É importante ressaltar que, para Iser (1999, p. 11), “por um lado, o texto é apenas uma partitura e, por outro, são as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentam a obra”. No ato da leitura, o repertório social, histórico e cultural do leitor deve ser levado em consideração. Além disso, os sentidos de uma leitura literária não são totalmente lineares e previsíveis.

Tendo em vista a necessidade de que as vozes femininas negras sejam cada vez mais destacadas em textos literários, este estudo procura responder à seguinte pergunta-problema: como as criações lexicais realizadas por Conceição Evaristo (2017), no livro *Poemas da recordação e outros movimentos*, auxiliam a estabelecer uma maior representação da negritude feminina, na literatura brasileira contemporânea? O objetivo deste artigo é investigar de que forma os neologismos criados pela poeta auxiliam a evidenciar a negritude feminina e os respectivos temas subjacentes, tais como: pobreza, desigualdade, racismo e machismo estruturais presentes na sociedade.

O neologismo *feminitude* foi criado e utilizado neste artigo, a fim de melhor expressar as preocupações e questões exclusivamente femininas e que dizem respeito às questões existenciais e às inúmeras formas que o eu-lírico feminino negro criado pela poeta Conceição Evaristo no livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), possui de experimentar o mundo, suas emoções, suas angústias, e de demonstrar a sua resistência, bem como de evidenciar a sua ancestralidade.

A análise lexical e morfológica deste trabalho baseia-se nas teorias de Alves (1994), Lima (2011) e Sandmann (1992). No que concerne à análise literária recorre-se às autoras: Silva (2022) e Bernd (1988a, 1988b), a fim de tratar da questão da negritude e de sua relação com a literatura, além de Lorde (2019) e Pereira (2022) que apresentam considerações a respeito do fazer poético.

Seguindo esta introdução, a primeira seção deste artigo apresenta os neologismos na obra da poeta Conceição Evaristo, bem como os neologismos gerados por meio dos tipos especiais de formação de palavras, tais como: o hibridismo, o composto metonímico e a reduplicação. Também traz outras formas de neologismos empregados por Evaristo, os quais são formados a partir dos processos de formação de palavras denominados: derivação e composição. A segunda seção apresenta a metodologia empregada neste artigo. A terceira traz considerações acerca da

poesia de Conceição Evaristo e de sua relação com a negritude feminina, além de informações acerca da trajetória da autora Conceição Evaristo, assim como apresenta os tipos especiais de criação de palavras empregados pela poeta na obra *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). Além disso, a negritude e a feminitude também aparecem nesta seção. E por último, são apresentadas as considerações finais.

Os neologismos na obra: *Poemas da recordação e outros movimentos*

Neste artigo são apresentadas tanto a definição de neologismo como a função que essas novas palavras desempenham quando estão inseridas em criações literárias. Além de que, são encontradas informações sobre o uso de neologismos na literatura, assim como sobre os tipos especiais de formação de palavras que Conceição Evaristo utilizou ao criar alguns dos neologismos contidos no livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). Ademais, são descritas informações a respeito dos seguintes processos de formação de palavras: derivação e composição, os quais também foram empregados por Evaristo ao realizar a criação de novas palavras. Encontram-se ainda neste trabalho, reflexões acerca do fazer poético, bem como sobre a negritude e a feminitude, respectivamente.

Os neologismos

Antes mesmo de serem realizados apontamentos acerca das criações lexicais que a poeta Conceição Evaristo realizou na obra *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), faz-se necessário efetuar certas considerações sobre a definição de neologismo. É possível perceber que a sociedade veio se modificando por meio de profundas inovações tecnológicas, educacionais, sociais e artísticas. Veja-se que as mudanças ocorridas no sistema linguístico também são fruto das diversas transformações que atingem uma determinada comunidade. Segundo Galindo (2022, p. 33) “As línguas mudam. O tempo todo surgem modos alternativos de dizer alguma coisa [...]”.

Além disso, a língua é um fato social, que caracteriza o modo peculiar que cada cultura possui de enxergar o mundo, visto que novas criações lexicais permitem que os indivíduos nomeiem novas tecnologias, novas formas de arte e de expressar seus sentimentos e ideias.

Conforme Alves (1994, p. 5), “ao processo de criação lexical dá-se o nome de neologia. O elemento resultante, a nova palavra é denominada neologismo”. Inclusive podem surgir novos sentidos para palavras já existentes, algo que também se configura como uma criação neológica. É importante ressaltar que os neologismos estão ligados a renovações linguísticas nos mais diversos âmbitos do conhecimento como a ciência, a política e a economia. Ademais, são percebidas constantes inovações lexicais na literatura.

Para Basilio (1999, p. 5), “o neologismo pode ser formado por mecanismos oriundos da

própria língua, os processos autóctones, ou por itens léxicos provenientes de outros sistemas linguísticos”. Isso quer dizer que na Língua Portuguesa, certamente, esses dois processos podem ocorrer tanto diacronicamente como sincronicamente. Em análises linguísticas diacrônicas, consideram-se as transformações ocorridas ao longo da história, ou seja, a evolução dos processos linguísticos, e em estudos sincrônicos leva-se em conta um determinado período de tempo, assim como os aspectos sociais, descritivos e situacionais.

Os neologismos e a literatura

Os escritores utilizam-se de neologismos a fim de criar sentidos próprios para suas ideias, dessa forma, novas palavras são criadas com a intenção de que os autores possam exprimir no papel sentimentos e/ou pensamentos ainda não nomeados. Sabe-se ainda que os neologismos também podem dar nome a certos personagens, objetos ou animais na literatura.

De acordo com Carvalho (1987 p. 27), “a arte literária se renova a partir de novas formas, o que inclui novas palavras. Enquanto alguns escritores são avessos a novidades, outros arriscam e são quase sempre bem-sucedidos”. Cabe mencionar o fato de que a literatura é uma poderosa instância de criação de neologismos ainda que nem todos os autores o façam. O poeta brasileiro Manoel de Barros faz uso constante de neologismos. Guimarães Rosa também é um exemplo de escritor que aproveitava muitíssimo a criatividade lexical que possuía, empregando novas palavras e, até mesmo, produzindo novos sentidos para palavras já existentes. A obra *Grande sertão: veredas*, publicada pelo autor em 1956, é rica em neologismos.

Dessa forma, inúmeras criações lexicais são efetuadas e podem vir a se configurar como uma marca estilística de certos autores, como é o caso de Guimarães Rosa, recém mencionado. Alves (1994 p.83) afirma que um falante ao criar um neologismo, muitas vezes, está consciente de que está atualizando e renovando o léxico de sua língua, isso ocorre devido aos processos de formação vernaculares ou em decorrência do uso de estrangeirismos.

Além dos neologismos literários, tanto a área jornalística como a publicitária também auxiliam na difusão e no aumento de novas palavras que são rapidamente aceitas pela comunidade de fala, visto que nesses meios profissionais, também há a criação de novas palavras. Tais profissões utilizam bastante a escrita assim como a oralidade, afinal é por intermédio dos meios de comunicação de massa, tais como a televisão, o rádio, as revistas e os jornais impressos que os neologismos são divulgados. Segundo Alves (1994, p. 6), “sendo a língua um patrimônio de toda comunidade linguística, a todos os membros dessa sociedade é facultado o direito de criatividade léxica”. Isso significa que escritores podem criar e empregar novos termos em suas obras, mas eles não são tão facilmente difundidos.

Esse processo costuma a não ser tão recorrente, quando se trata de neologismos literários

e isso se dá porque, segundo Carvalho (1987, p. 10), o léxico criado por poetas, escritores, cronistas e humoristas advém da necessidade de expressão pessoal. Já as criações vocabulares, usadas tanto por políticos ou pela imprensa, possuem um viés utilitário e, por isso, são frequentemente dicionarizadas; o que é incomum quando se trata de literatura, justamente porque ela possui um caráter estético e efêmero muito forte.

No Brasil, um escritor muito conhecido por suas criações linguísticas, Guimarães Rosa, teve seu léxico muito estudado, visto que não é possível encontrar os termos criados pelo autor em dicionários da Língua Portuguesa, tais como *Aurélio* e *Houaiss*. Diante disso, a pesquisadora Nilce Sant'Anna Martins sentiu a necessidade de publicar o livro *O Léxico de Guimarães Rosa* (2001), para que leitores e estudiosos pudessem compreender um pouco mais acerca das palavras utilizadas pelo escritor.

Para Balby (2019, p. 64), os leitores não entram em contato com a obra *Grande sertão: veredas* (1956), tendo um prévio domínio do léxico utilizado pelo autor, pois, para chegar a tê-lo, se é que isso é realmente possível, é preciso entregar-se ao desenrolar da experiência da leitura. Ou seja, a compreensão dos neologismos e do léxico de um determinado escritor também está sujeita ao sentido que tais palavras irão obter no momento em que são aplicadas em um texto.

Portanto, na próxima seção estão postas informações a respeito dos processos de formação de palavras que a poeta Conceição Evaristo utilizou na obra *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), a fim de expressar pensamentos, emoções e sentimentos de um eu-lírico feminino negro.

Tipos especiais de formações de palavras: Hibridismo, reduplicação e composto metonímico

Levando em conta a necessidade que todo e qualquer cidadão brasileiro possui de se expressar e considerando também o fato de que escritores e poetas, por vezes, optam por colocar seus pensamentos e sentimentos no papel de forma única e original, fazendo o uso de certos neologismos, é válido mencionar o fato de que Evaristo criou e empregou alguns neologismos em poemas contidos no livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), os quais são classificados como: hibridismo, reduplicação e composto metonímico. Tais processos estão dentro do que Sandmann denominou de “tipos especiais de formação de palavras”.

De acordo com Sandmann (1992), os “tipos especiais de formação de palavras” são numerosos e não costumam a ser abordados com frequência pelas gramáticas tradicionais. Além disso, tais formações não são muito produtivas na língua. Ou seja, os falantes do português não costumam a gerar constantemente palavras que se originem por meio de tais processos.

No entanto, no momento em que Conceição Evaristo emprega em sua poesia

neologismos formados pelos seguintes processos: hibridismo, reduplicação e composto metonímico, a autora transmite aos leitores toda a originalidade e sensibilidade que são característicos de sua obra literária.

As palavras híbridas (processo de hibridismo) de acordo com Cunha e Cintra (2017, p. 129) são aquelas formadas a partir de elementos retirados de línguas diferentes. Dessa forma, pode-se notar que as palavras *homem-show*, *disco-laser*, *western-canguru* são, para Rocha (1998, p. 72), modelos de hibridismos.

Já a reduplicação não consiste em uma mera repetição de palavras, uma vez que, existem várias formas de se fazer distinções dentro do processo denominado reduplicação, o qual se distingue da abreviação. Para Sandmann (1992) certamente a primeira distinção a ser considerada é a reduplicação que se utiliza das repetições de palavras, as quais já são significativas individualmente e que geram reduplicações como *quebra-quebra* e *oba-oba*. É possível perceber que nesse tipo de reduplicação a carga semântica ganha um destaque ainda maior.

O composto metonímico, para Sandmann (1992, p. 43), ocorre da seguinte forma: “quando o significante de um signo linguístico passa a ser aplicado a outro referente do nosso universo com fundamento na contiguidade ou na coocorrência espaço-temporal dos referentes [...]”.

Isso significa que o composto será metonímico quando a transferência é realizada com base na característica física. Sandmann (1992, p. 43) exemplifica: “(Ele come) *bóia fria* = (Ele é um) *bóia fria*, [...], outros exemplos seriam: *beija-flor*, *mão-pelada*, *boina-verde*, *gola-vermelha*, *dedo-duro*”. Cabe aqui mencionar que o composto também será metonímico quando a entidade a qual se refere é identificada por sua condição, função ou por sua utilidade.

Processos de derivação e composição

Para compreender os processos de derivação e composição, é primordial conhecer as definições de afixo, prefixo e sufixo, bem como o conceito de produtividade. De acordo com Cunha e Cintra (2017, p. 93), “morfemas derivacionais ou afixos são elementos que modificam de maneira significativa o sentido do radical a que se agregam”. Desse modo, os afixos que se antepõem ao radical chamam-se prefixos, já os que estão à direita do radical são os sufixos.

Produtividade em morfologia é referente à liberdade que o falante dispõe de formar novas palavras e estruturas lexicais na língua. Sabe-se ainda que esse é um termo muito utilizado no uso de regras morfológicas, tais como as Regras de Análise Estrutural (RAEs) e as Regras de Formação de Palavras (RFPs).

De acordo com Alves (1994, p. 14), os neologismos sintáticos podem ser classificados em “derivados, compostos, compostos sintagmáticos e compostos formados por siglas ou

acronímicos”. As definições de neologismos utilizadas na presente pesquisa incluem os processos de derivação prefixal, sufixal, parassintética e por composição.

No português contemporâneo, o processo de derivação prefixal é bastante produtivo, ou seja, usado com muita frequência pelos falantes. Segundo Rocha (1998, p.151), “a derivação prefixal é um processo de criação lexical que consiste na formação de uma nova palavra através do acréscimo de um prefixo a uma base já existente”.

O sufixo é um elemento de caráter não autônomo e recorrente, ele atribui à palavra-base a que se interliga uma nova ideia e, com isso, provoca uma alteração em sua classe gramatical. Para Rocha (1998, p.106), “a derivação sufixal, ou sufixação, pode ser caracterizada como um tipo de derivação que consiste na anexação de um sufixo a uma base”. Desse modo, um sufixo não poderá jamais ser estudado de forma isolada, pois ele não teria nexos e não faria sentido gramaticalmente.

Lima (2011) defende que a composição é o processo que dá origem a uma palavra com a junção de um ou mais vocábulos que já possuem um sentido próprio, produzindo um novo vocábulo com um significado inédito. Contudo, é preciso saber que a unidade léxica composta pode atuar tanto morfológica quanto semanticamente de modo a funcionar como se fosse um único elemento. Ou seja, esse elemento não manifesta formas recorrentes e é justamente isso que o difere de uma unidade a qual tenha sido originada pelo processo de derivação.

Metodologia

A presente pesquisa é de natureza qualitativa, desenvolvida por meio de um “[...] processo, definido como o ato de proceder do objeto, quais são seus estados e mudanças e, sobretudo, qual é a maneira pela qual o objeto opera” (Turato, 2003, p. 262). Isso quer dizer que esse tipo de abordagem analisa e descreve o fenômeno estudado em sua forma mais complexa. Além disso, para a coleta de dados e estudo da literatura científica, utiliza-se a pesquisa bibliográfica, a qual, segundo Gil (2002, p.44), “[...] é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros científicos [...]”. Ademais, Gil (2002) enfatiza, dessa maneira, que os livros de leitura corrente, isto é, obras de diversos gêneros literários, tais como o romance, a poesia e o teatro, também são fontes para a pesquisa bibliográfica.

Vale ressaltar que a escolha em analisar poemas contidos no livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), se dá em razão de que a poeta Conceição Evaristo realiza criações lexicais bastante originais. Ademais, os neologismos da autora são bastante representativos e comunicam diversas situações, pensamentos e emoções que fazem parte da vida de diversas mulheres, sobretudo das mulheres negras.

Durante os meses de fevereiro e junho de 2023, a obra *Poemas da recordação e outros movimentos*

(2017) foi lida quatro vezes, para que prévias análises linguísticas e literárias pudessem ser realizadas. Além disso, ainda em fevereiro, os neologismos identificados na coletânea foram submetidos ao critério lexicológico, pois, ele é um estudo bastante amplo e abrange estudos de vocabulários em geral, bem como a origem das palavras e processos de formação. Vilela (1994, p. 10) argumenta que a lexicologia “pode incluir a etimologia, a formação de palavras, a importação de palavras, a morfologia, a fonologia e a sintaxe, mantendo uma especial ligação com a semântica”.

Nos meses de agosto e setembro, foram produzidos mapas mentais contendo o nome de cada um dos dezoito poemas pré-selecionados; é importante ressaltar que a pergunta-problema e o objetivo do trabalho tiveram que ser modificados, pois anteriormente esperava-se identificar nos neologismos criados por Evaristo uma relação de afastamento com os estereótipos racistas associados às mulheres negras. No entanto, percebeu-se que não havia um distanciamento evidente com relação a essa questão e tanto a pergunta norteadora deste estudo como o seu objetivo foram atualizados. No início de setembro, o foco do trabalho passou a ser a negritude, portanto, a obra de Evaristo foi lida novamente. Desse modo, o *corpus* da pesquisa foi delimitado. Sendo assim, neste artigo, foram analisados seis poemas de Conceição Evaristo, contidos na obra *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), os quais possuem temáticas que dialogam com a negritude, englobando também a fome, a desigualdade social, a feminitude, a violência, a recordação e a identidade, o fazer poético e literário.

Portanto, é importante mencionar que a criação lexical, isto é, o neologismo feminitude foi criado pelos autores deste trabalho, a fim de expressar neste artigo os dilemas sociais, existenciais, sexuais e questões relacionadas ao fazer poético que perpassam a existência do eu-lírico feminino negro na obra *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). Vale lembrar que a feminitude irá aparecer com bastante evidência nos seguintes poemas analisados: *Carolina na hora da estrela*, *Inquisição* e *Vozes-mulheres*, uma vez que tais poemas tratam da pobreza, da opressão, do silenciamento e da resistência feminina.

A poesia de Conceição Evaristo e a negritude feminina

Para melhor compreender de que forma Conceição Evaristo coloca em evidência a negritude feminina em seus poemas, é necessário explicitar qual é a importância da poesia para as mulheres e o que se entende por negritude. Lorde (2019), em seu ensaio intitulado *A poesia não é um luxo* e que faz parte do livro *Irmã Outsider*, entende a poesia como uma verdadeira destilação reveladora de experiência. Dito isso, Lorde (2019, p. 45), afirma:

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem,

depois como ideia, e então como ação mais tangível.

A afirmação de Lorde faz refletir que, a partir do sentir, a poesia cria uma linguagem para expressar uma demanda revolucionária por liberdade. Bernd (1988a, p.20) expõe que a palavra negritude possui dois sentidos: em um sentido *lato*, negritude é um substantivo comum empregado para se referir à situação de discriminação racial e a decorrente busca pela identidade negra. Enquanto, em um sentido estrito, a palavra Negritude, escrita com letra maiúscula, seria um substantivo próprio usado para retomar um momento crucial na trajetória da construção de uma identidade negra, isto é, o movimento político que buscava reverter o sentido pejorativo da palavra “negro”, conferindo-lhe, a partir daquele momento, um sentido positivo. Além disso, para Bernd (1988b, p. 97):

Donde o caráter revolucionário da poesia negra: ela não é meramente o cenário da transposição do conceito de negritude em uma outra linguagem. Ao contrário, o discurso poético é que se torna o lugar da criação do conceito de negritude e da tomada de consciência de ser negro [...].

Desse modo, o fator poético desenvolve-se por meio do conceito de negritude. Nesse sentido, a literatura negra promove uma ressignificação estética e cultural, reconstruindo uma imagem positiva do povo negro e de sua cultura. Segundo Pereira (2022, p.34) “A literatura articulada por autoras e autores afro-brasileiros toca, em diferentes momentos, em aspectos recorrentes nas obras de escritores da Negritude e da Poesia Negrista”. Ademais, o autor Edimilson de Almeida Pereira argumenta em sua obra *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira (2022)*, que diferentes gerações de poetas e escritores vem inserindo em suas obras temáticas como: a afirmação do sujeito enunciador negro, a denúncia da exclusão social e da violência, a valorização de suas origens e heranças culturais, a reapropriação de elementos e símbolos que eram comumente associados aos negros de forma negativa, além do resgate e do reconhecimento de figuras heróicas negras. Todos os temas literários mencionados anteriormente exemplificam a mudança que a literatura veio sofrendo ao longo dos anos no que diz respeito a valorização da imagem do negro em diversos aspectos culturais, estéticos e literários.

De acordo com Silva (2022, p.75-76):

Podemos afirmar que existe de fato uma literatura brasileira como parâmetro e síntese de uma identidade cultural brasileira, ao tomarmos como referência o conceito de literatura de Afrânio Coutinho⁴, que em síntese compreende a

⁴ Segundo Coutinho (1976), a literatura, assim como toda arte, é uma transfiguração do real, isto é, ela é nada mais do que a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, com os quais ela ganha corpo e uma nova realidade. Dessa forma, ela passa a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência e da realidade de onde proveio. Isso significa que os fatos que lhe deram origem perdem a sua realidade primitiva e adquirem outra, tudo graças à imaginação do artista. Ou seja, os fatos agora são de

literatura como fazer literário através da língua, como criação e recriação do real discursivo. A diferença com a literatura negra brasileira, que também se vale da língua portuguesa para criar discursivamente o real, reside no fato de expressar pela língua portuguesa as tensas relações culturais da sociedade brasileira, em especial o projeto de nação hegemônico e elaborado pelo ideário eurocêntrico, que exclui ou subalterniza as manifestações culturais distintas destoantes do paradigma literário universal hegemônico.

Sendo assim, vale ressaltar que a poética negra não se difere daquela que é aclamada pelo cânone literário, muito pelo contrário. A poesia produzida por poetisas negras é dotada de um caráter plural e resistente. Visto isso, pode-se afirmar que a poesia produzida Evaristo é capaz de ressignificar rótulos e estereótipos que são frequentemente associados às pessoas pretas no Brasil.

A autora Conceição Evaristo e o conceito: Escrevivência

Nesta seção, será apresentada de forma breve a trajetória acadêmica e literária de Maria da Conceição Evaristo de Brito, mais conhecida como Conceição Evaristo. A autora nasceu em uma favela em Belo Horizonte em 29 de novembro de 1946 e migrou para o Rio de Janeiro na década de 1970, onde graduou-se em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e terminou seu mestrado em 1996. É doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), e o seu doutorado foi concluído em 2011.

Evaristo teve a sua estreia na literatura no ano de 1990. Segundo Machado (2014, p. 257), “essa opção pelo marco de 1990 como estreia na literatura é significativa, ainda mais se considerarmos a experiência da autora como escritora não publicada nos anos 1980, quando era integrante do Negrícia”. Marques da Silva (2021) destaca ainda que o grupo de escritores e escritoras, chamado “Negrícia, Poesia e Arte de Crioulo”, foi criado em 1982 no Rio de Janeiro e reuniu poetisas e autores que publicavam obras questionadoras e antirracistas.

Conceição Evaristo obteve reconhecimento acadêmico e literário tardiamente e chegou inclusive a custear suas primeiras publicações literárias. De acordo com Remenche e Sippel (2019, p.43):

Embora tenha escrito desde muito jovem, sua primeira publicação se dá em 1990 quando passa a publicar seus contos e poemas na série *Cadernos Negros*, editados pelo grupo paulista Quilombhoje. Em 2003, arcando com os custos da publicação, a escritora publica o romance Ponciá Vicêncio, pela Editora Mazza; em 2006, publica, também pela Mazza, seu segundo romance Becos da Memória.

Vale lembrar que Conceição Evaristo somente conseguiu lançar livros a partir do ano de 2003. Segundo Kurz (2019) o perfil de leitores de Evaristo difere-se daquele pressuposto por uma obra vencedora do prêmio Jabuti, pois os livros da escritora são lidos por muitos leitores em

outra natureza, diferentes dos fatos naturais objetivados pela ciência ou pela história ou pelo social.

formação. Além disso, o grupo-alvo das obras da autora expandiu-se para além do movimento negro e do movimento feminista, uma vez que, os escritos da autora tornaram-se temas de estudo em universidades e passaram a ser indicados em lista de vestibulares.

Evaristo publicou a obra intitulada *Insubmissas lágrimas de mulheres* pela editora Nandyala, no ano de 2011. O livro *Olhos d'água* foi publicado pela editora Pallas em 2014 e foi contemplado com o prêmio Jabuti de literatura na categoria contos e crônicas. A produção literária da escritora expõe questões relacionadas ao machismo, ao sexismo, à discriminação racial, à violência urbana, às desigualdades, assim como faz profundas reflexões acerca de questões ligadas ao universo feminino.

Para Silva (2020, p. 119), “o ato de escrever tem sua vibração na recepção de quem lê. Por isso, convém dizer que a audiência de Conceição Evaristo se consolida pela construção de laços identitários [...]”. Isso significa que a obra da autora faz com que os seus leitores consigam se enxergar nela e refletir acerca de suas origens e ancestralidade, dado que ela não insere em seus livros apenas narrativas próprias, mas traz à tona a memória de um eu coletivo. Ademais, Evaristo ao criar o conceito nomeado *escrevivência*, o qual já se trata de um neologismo, consegue ir além de suas próprias experiências ao mesmo tempo em que escreve atravessada pela sua condição de mulher negra:

É Conceição Evaristo, escritora negra brasileira, quem nomeia de “*escrevivência*” esse processo, até mesmo anterior a própria Conceição, de o autor escrever sobre as experiências da vida cotidiana dele e dos que com ele convivem. Esses autores vêm dos campos mais desprivilegiados (BARBOSA, 2019, p. 27).

A *escrevivência* é um conceito que abarca sobretudo textos de autoria negra e de autoria feminina, mas não impede que pessoas de outras realidades, sobretudo mulheres e demais grupos sociais, façam o uso do termo.

Na obra *O que é psicanálise literária?* (2022), de autoria de Castello Branco e Sobral, há uma explicação para o termo *escreviver*. Veja-se o que Castello Branco e Sobral (2022, p. 97) afirmam:

Começamos por ver a coisa na coisa, buscando capturar o que Clarice Lispector (1973) já denominou, em outros momentos de “o ‘é’ da coisa”. A essa coisa chamaremos, daqui por diante, de “coisa literária”. Pois é ela que nos referimos, quando há mais de dez anos construímos a noção de “*escreviver*”, intitulando com esse neologismo a introdução de um livro. O trabalho que deu origem a esse livro foi uma tese de titular em estudos literários, em concurso na universidade pública brasileira, no ano de 2008.

No entanto, Machado e Silva (2022) defendem que a escrita de Evaristo procura resgatar tanto a identidade como a ancestralidade das mulheres negras, evidenciando a posição dessas mulheres na sociedade. Portanto, a *escrevivência* traz nuances de sentido em relação ao verbo *escreviver*, porém ela dá mais ênfase as vozes das mulheres negras, ao mesmo passo que denuncia

o racismo e machismo estruturais ainda bastante presentes no Brasil, visto que a escrivência não se trata apenas de vivenciar a coisa literária, mas sim de uma escrita negro-brasileira crítica e resistente.

Os tipos especiais de neologismos nos poemas de Conceição Evaristo

O livro *Poemas da recordação e outros movimentos* foi publicado pela primeira vez no ano de 2008, pela editora Nandyala. A obra foi reeditada e lançada novamente pela editora carioca Malê em 2017, com 21 poemas a mais que a versão anterior.

A edição mais recente da obra de Evaristo guia o leitor por meio de um percurso temático que se inicia com a diáspora africana e o tráfico negreiro, destacando, nos demais poemas da obra, a voz de um eu-lírico feminino que evidencia questões pertinentes à vida da grande maioria das mulheres, visto que a maternidade, a menstruação, a fertilidade e o amadurecimento são retratados frequentemente. Evaristo ainda escreve sobre o fazer literário e poético das mulheres negras, além de evocar uma memória étnica e ancestral ao recordar os entes queridos e antepassados que já se foram.

Neste artigo, compreende-se a negritude para além das características físicas, pois também está relacionada a questões sociais, dado que a desigualdade social, a luta de classes e a violência são constantemente retratadas na poesia de poetas negros. Pereira (2022, p. 37) ressalta que:

[...] a Negritude fechou questão em torno da “cor negra” como o signo de identidade de determinado sujeito “africano”, o que ocasionou debates tensos quando da aplicação desse critério às regiões de mestiçagem do Caribe. Essa mesma tensão, abordada diretamente ou diluída na teia discursiva, se impôs à performance das autoras e autores afro-brasileiros. Para estes, além da busca de uma identidade fundada em traços fenotípicos, tem-se tornado cada vez mais evidente a necessidade de levar em conta as questões relacionadas ao gênero e à luta de classes na articulação dos perfis identitários de nossas comunidades afrodescendentes.

Diante da exposição realizada neste artigo acerca dos tipos especiais de formação de palavras utilizadas por Conceição Evaristo, no livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), optou-se por analisar três poemas nesta seção, por apresentarem temáticas relacionadas à negritude e aos neologismos decorrentes dos tipos especiais de formação de palavras. Dessa forma, os poemas analisados a seguir são: *Stop*, *Os sonhos* e *A roda dos não ausentes*. É importante mencionar que, nos poemas analisados a seguir, também são encontradas palavras formadas a partir do processo de composição, porém como a poeta cria um grande número de palavras compostas, elas serão investigadas mais detalhadamente na próxima seção.

O poema *Stop* exhibe uma reflexão sobre o fazer poético, veja-se conforme Evaristo (2017, p. 95): “A vida passeia marginal / nos caminhos / podados da mente. / Dos olhos injetados do poeta / brilha o lusco-fusco / da palavra ferida. / E a big-pena / rabisca sinais luminosos:

STOP!”. Merece destaque o neologismo big-pena, que, segundo Cunha e Cintra (2017, p. 129), “São palavras híbridas, ou hibridismos, aquelas que se formam de elementos tirados de línguas diferentes”. Desse modo, a palavra big-pena é um neologismo formado pelo processo de hibridismo e criado a partir de palavras oriundas do inglês e do português, respectivamente.

O neologismo big-pena representa no poema *Stop* o instrumento de criação do colonizador e a forma com que o pensamento racista procura dominar a arte dissidente do poeta, isto é, do eu-lírico que escreve. Compreende-se ainda que a big-pena significa o apagamento de um pensamento que se difere do seu. A “pena” deste neologismo também diz respeito a parte subjugada, ou seja, ela inscreve os corpos marginalizados sob o signo da pena, uma vez que, a pena é um sentimento paralisante, ou seja, o portador da big-pena busca colocar os corpos negros “em seus devidos lugares”. Evidenciando assim, o grande perigo que é possuir uma expressão própria em uma sociedade que aprisiona, violenta e silencia vidas negras.

No poema *A roda dos não ausentes*, o eu-lírico feminino faz da memória um lugar compartilhado. Para Valente (2020, p. 131), “afirma-se, portanto, a necessidade da poesia como um “lugar de memória” regenerativo e comunitário [...]”. É nesse sentido que a poeta emprega o neologismo gira-gira, o qual é formado pelo processo de reduplicação a fim de estabelecer uma conexão entre o passado, o presente e o futuro: “Traço então a nossa roda gira-gira / em que os de ontem, os de hoje / e os de amanhã se reconhecem / nos pedaços um dos outros. / Inteiros” (EVARISTO, 2017, p. 12). Para Sandmann (1992, p. 60), “Nas reduplicações de palavras significativas a intensidade semântica ganha destaque (corre-corre, troca-troca) [...]”. Verifica-se então que gira-gira é uma adjetivo composto e uma reduplicação.

O poema *Os sonhos* trata da diáspora africana e está relacionado com a fome, tema muito recorrente nas poesias de Conceição Evaristo. O eu-lírico recorda os sonhos que, mesmo em meio a tantas mazelas e dificuldades, não se deixaram morrer: “Mas as crianças com bocas de fome, / ávidas, ressuscitaram a vida / brincando anzóis nas correntezas / profundas [...]” (EVARISTO, 2017, p. 14).

O neologismo bocas de fome é um composto metonímico criado por Conceição Evaristo para expressar características tipificadoras das crianças que sentem fome. Segundo Sandmann (1992, p. 43), “[...] quando a transferência se dá com base na contiguidade física, dizemos que o composto é metonímico [...]”. Isso significa que Evaristo utiliza a palavra fora do seu contexto semântico normal, pois a boca de fome, por contiguidade representa toda a criança faminta, no contexto do poema.

Dessa maneira, percebe-se que Evaristo retrata nos poemas analisados problemas relacionados à fome, a opressão racista e a criação poética do eu-lírico, sendo possível constatar

que, nos poemas *A roda dos não ausentes* e os *Os sonhos*, o eu-lírico busca romper com os ciclos de violência perpetrados contra os seus antepassados. Veja-se que para Bernd (1988b, p. 96):

[...] as literaturas negras não se configuram como o “espelho” ou o “reflexo” da realidade histórica, mas como sua antecipação. Embora emergjam de uma situação comum a todo o povo negro, que é a de constituírem uma “comunidade de sofrimento”, dada pela condição de um passado escravo, elas não se constroem como uma simples reprodução dessas estruturas e situações, mas jogam com as virtualidades do presente, adiantando-se à própria realidade.

Portanto, percebe-se que a poesia de Evaristo é bastante original ao expressar por meio de neologismos as angústias, a memória, a ancestralidade, e a resistência do povo negro.

Negritude e feminitude na poesia de Conceição Evaristo

Nesta seção serão analisados os neologismos formados por derivação sufixal e por composição, presentes nos poemas *Carolina na hora da estrela*, *Inquisição* e *Vozes-mulheres* de Conceição Evaristo e como eles auxiliam a estabelecer uma maior representação da negritude e da feminitude na literatura brasileira contemporânea.

A criação lexical feminitude origina-se a partir das palavras: feminino mais negritude. Veja-se que o significado da palavra feminino corresponde ao gênero ou as características da mulher e ainda pode se referir a um conjunto de mulheres. Já a palavra negritude faz referência ao sentimento de orgulho ou conscientização do fato de ser negro, assim como indica a valorização de aspectos culturais do povo negro. Dessa forma, a partir do processo de formação de palavras denominado *blending* foi criada a palavra feminitude. Além disso, os *blends* De acordo com Gonçalves (2003, p.165) “permitem vinculação de certos segmentos a mais de um morfema, garantindo o maior número possível de relações entre formas lingüísticas”. Desse modo, a constituição de um *blending* abarca, normalmente, duas palavras base, que excluem material de uma ou de duas palavras-fonte a partir das quais o *blending* é originado.

Nesse sentido, a palavra feminitude faz referência aos dilemas sociais enfrentados pelo eu-lírico feminino negro na poesia de Evaristo, assim como auxilia na descrição das emoções e angústias do sujeito lírico, uma vez que somente as palavras: feminino e negritude não dariam conta de expressar a riqueza e a complexidade dos sentimentos vivenciados pelo eu-lírico criado pela poeta.

Evaristo realiza o uso constante de novas palavras para retratar realidades e experiências, as quais as palavras já institucionalizadas na língua não são capazes de nomear, ressaltando assim a ancestralidade, a resistência, a memória e as dores do povo negro. Segundo Cortez e Rodrigues (2005, p. 57), “a mensagem poética, embora possa conter um fato (ou fatos narrativos), busca ainda, às vezes mais do que qualquer outra coisa, acionar estados, vivências, ideias, sutilezas”. Dessa forma, Evaristo confere novos sentidos a sentimentos já existentes por

meio de neologismos.

No poema *Carolina na hora da estrela*, há uma intertextualidade entre as obras *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus. Percebe-se que Evaristo cria o neologismo macabeando de modo a aproximar as realidades e as angústias de Carolina Maria de Jesus, escritora brasileira que migrou do Estado de Minas Gerais para São Paulo, e de Macabéa, protagonista do romance de Lispector, uma migrante nordestina que foi morar no Estado do Rio de Janeiro. Nota-se ainda a questão da intertextualidade nos versos de Evaristo: “[...] E lá se vai Carolina / com os olhos fundos, / macabeando todas as dores do mundo... [...]” (EVARISTO, 2017, p. 93).

Além disso, segundo Leão e Rodrigues (2020, p. 4), “[...] o nome Macabéa, designa o contrário das mulheres de Macabeus que eram atuantes na luta para libertação de seu povo”. Dessa maneira, Macabéa também faz alusão ao *Livro dos Macabeus*.

Conceição Evaristo cria o neologismo macabeando utilizando o processo de derivação sufixal. Conforme Cunha e Cintra (2017, p. 102), “pela derivação sufixal formaram-se, e ainda se formam, novos substantivos, adjetivos, verbos e, até advérbios [...]”. Ao radical do substantivo próprio Macabéa, Evaristo acrescentou a vogal temática verbal de 1ª conjugação “a” e a desinência de gerúndio -ndo, que ocorre apenas em verbos, com a finalidade de transformar o nome próprio da personagem de Lispector em um verbo, uma vez que o neologismo macabeando vem a significar no poema o ato de sofrimento o qual é fruto da pobreza e da migração, dado que Carolina Maria de Jesus e Macabéa possuem algo em comum: o processo migratório.

O poema *Inquisição* de Conceição Evaristo é dedicado ao “poeta que nos nega”, ou seja, ele é direcionado ao poeta supostamente branco e integrante de um cânone literário que questiona a produção poética de mulheres afrodescendentes. Na primeira estrofe do poema, é possível perceber um neologismo formado por composição e justaposição: “Enquanto a inquisição / interroga / a minha existência, / e nega o negrume / do meu corpo-letra, / na semântica / da minha escrita, prossigo. [...]” (EVARISTO, 2017, p. 105). Observa-se que, de acordo com Cunha e Cintra (2017, p. 119), no que diz respeito à forma, os elementos de uma palavra composta podem estar tanto justapostos, bem como unidos, formando apenas um vocábulo.

Nesse sentido, o neologismo corpo-letra, unido por um hífen, representa o caráter indissociável existente entre o corpo e a palavra de quem escreve, isto é, do eu-lírico feminino que escreve. Conforme Grada Kilomba (2019), a branquitude é construída como um ponto de referência a partir do qual todos os outros seres humanos que não se enquadram nesse padrão são lidos como “raciais” e passam automaticamente a serem enxergados como pessoas “diferentes”. No entanto, Kilomba defende que as pessoas não nascem umas “diferentes” das

outras, mas tornam-se diferentes pelo processo de discriminação racial. Veja-se que o conceito feminitude também representa toda a memória que constitui o eu-lírico feminino negro criado por Evaristo, uma vez que o passado colonial não pode ser esquecido de forma alguma.

Ademais, foi identificado no poema *Inquisição*, outro neologismo formado pelo processo de composição por justaposição, o neologismo corpo-escrita, tal como aparece na quarta estrofe do poema de Evaristo: “[...] o gesto do meu corpo-escrita / levanta em suas lembranças / esmaecidas imagens / de um útero primeiro [...]” (EVARISTO, 2017, p. 106). Desse modo, fica evidente que o próprio eu-lírico, enquanto poeta, manifesta a consciência de sua identidade e da cor da sua pele, bem como o fato de que a sua escrita é perpassada pela sua realidade. Sobre a poesia negra, Bernd (1988b, p. 97) afirma que:

[...] o discurso poético é que se torna o lugar da criação do conceito de negritude e da tomada de consciência de ser negro. Aqui, o conceito não se constitui como entidade diferente ou anterior ao fato poético, mas desenvolve-se em e através dele.

Além disso, o eu-lírico realiza uma escrita que vai além das referências do cânone branco, pois produz versos acerca das suas vivências, assim como sobre as experiências de um todo que é coletivo. Nota-se, na última estrofe do poema, o neologismo escrevivência, o qual também é formado pelo processo de composição, mas, dessa vez, por aglutinação. Conforme Lima (2011, p. 280):

Os elementos de uma palavra composta podem apenas justapor-se, conservando cada qual sua integridade de forma e sua acentuação (fidalgo-aprendiz, pontapé, varapau), ou aglutinar-se mais ou menos intimamente, subordinados a um acento único, perdendo-se, então, por via de regra, alguns elementos morfológicos (aguardente, pernilongo).

Dessa forma, nota-se que o neologismo escrevivência é um substantivo composto por aglutinação, dado que ele origina-se a partir do verbo “escrever”, que sofre assimilação, e do substantivo “vivência”. Ademais, a palavra escrevivência no poema também faz referência ao modo de fazer literatura que possui a intenção de ressignificar o lugar de subalternidade destinado às mulheres negras e que se perpetua desde o Brasil Colônia.

Verifica-se então, na quinta estrofe do poema *Inquisição*, os seguintes versos: “Por isso prossigo / persigo acalentando / nessa escrevivência / não a efígie de brancos brasões, sim o secular sendo de invisíveis / e negros queloides, selo originário, / de um perdido / e sempre reinventado clã” (EVARISTO, 2017, p. 106). Conceição Evaristo faz com que o eu-lírico penetre nos territórios do tempo, visto que é por meio do neologismo escrevivência e da expressão de sua feminitude que ele traz à tona memórias de seus ancestrais, procurando encerrar os ciclos de silenciamento, opressão e de violência, de modo a conferir voz e expressão as suas próprias

vivências e a de seus iguais, valendo-se do ato da escrita.

O eu-lírico feminino no poema *Vozes-mulheres* produz versos acerca da diáspora africana, da femitude e da crueldade do tráfico negreiro e relata diferentes formas de opressão racista e sexista vivenciada por diferentes gerações de mulheres de uma mesma família. Segundo Silvestre e Feldmann (2015, p. 104), o título do poema já traz pontos interessantes para a análise: o primeiro é o fato de se propor a mostrar vozes e dizer a quem pertence, às mulheres.

Dessa maneira, o segundo fator a ser destacado é a ideia de um feminino plural, visto que a união do termo “vozes” ao vocábulo “mulheres” por meio de hífen é um neologismo formado pelo processo de composição por justaposição, transmitindo a ideia de um discurso que é atravessado por mais de uma única mulher.

Além disso, Cunha e Cintra (2017, p. 119) afirmam que, na composição por justaposição, cada item conserva a sua integridade, como nos seguintes casos: beija-flor, bem-me-quer e tira-teima. Observa-se que, no poema *Vozes-mulheres*, existem ainda outros dois neologismos que ilustram muito bem essa questão, os neologismos brancos-donos e vida-liberdade, os quais também são formados por justaposição.

Na primeira estrofe do poema, o eu-lírico narra a trajetória de sua bisavó, que foi transportada para o Brasil ainda criança nos porões de um navio negreiro. Na segunda estrofe do poema, nota-se que, mesmo com a abolição da escravatura, a população negra continuou a ser submetida a outras formas de opressão e silenciamento: “A voz de minha avó / ecoou obediência / aos brancos-donos de tudo [...]” (EVARISTO, 2017, p. 24). Para Silvestre e Feldmann (2015, p. 106):

o próprio tamanho da estrofe é um hiato, pois, representa que algo não foi falado nessa voz. Ao mesmo tempo, evidencia a cor e a alteridade – a voz que ecoa obediência *versus* o branco dono de tudo. Ao mostrar a diferença, a total ausência de oportunidade de se ouvir a voz do povo negro, principalmente da mulher negra [...].

Na terceira estrofe, a mãe do eu-lírico surge dirigindo-se para a favela, revelando uma desigualdade social ainda muito presente, porém já se observa, ainda que minimamente, um murmúrio de revolta contido em sua voz. Na estrofe seguinte, o eu-lírico se insere no poema, afirmando que a sua voz ecoa versos indignados frente à situação do genocídio negro e da fome, tal como fica explícito nos versos: “A voz de minha mãe / ecoou baixinho revolta / no fundo das cozinhas alheias / debaixo das trouxas / roupagens dos brancos / pelo caminho empoeirado / rumo à favela [...]” (EVARISTO, 2017, p. 25). Além disso, na quarta estrofe, constata-se que o eu-lírico negro é letrado, uma vez que ele enuncia: “a minha voz ainda / ecoa versos perplexos / com rimas de sangue / e / fome” (EVARISTO, 2017, p. 24-25).

Na quinta estrofe, o eu-lírico apresenta a voz de sua filha, ao mesmo passo que o poema cresce em um tom esperançoso, uma vez que, de acordo com Silvestre e Feldmann (2015, p. 108), “ao recolher as vozes do passado, a voz da futura filha, também se liga às vozes de suas ancestrais, e também ecoa, mas ela não apenas ecoará por necessidade, mas ressoará [...]”.

Veja-se que isso significa que a voz da filha do eu-lírico, a qual reúne em si as vozes das suas antepassadas, irá contribuir para a coletividade, expressando toda a dor e sofrimento vivenciados anteriormente por suas familiares, pois toda a angústia será transformada em um clamor por expressão e pela manifestação de sua liberdade. A passagem representa uma expressão da feminitude do eu-lírico feminino negro criado por Evaristo, e é exemplificada pelos versos: “a voz de minha filha / recolhe em si / a fala e o ato. / O ontem – o hoje – o agora. / Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / o eco da vida-liberdade” (EVARISTO, 2017, p. 25).

O neologismo vida-liberdade é criado por composição por justaposição e aparece no último verso do poema. A ligação por um hífen representa no poema o fato de que a vida e a liberdade estão conectadas e que, portanto, não há vida sem que haja liberdade. A respeito do fazer poético de mulheres negras, Lorde (2019, p. 47) defende que “[...] – a poeta sussurra em nossos sonhos: ‘sinto, logo posso ser livre’”.

Cortez e Rodrigues (2005, p. 58) defendem que “o poema funciona, de fato, como uma caixa de mil ressonâncias, onde pulsam cada fonema, cada palavra, cada frase”. Sendo assim, constata-se que Evaristo denuncia por meio de sua escrita e da criação de neologismos a condição de subalternidade à qual as mulheres negras foram submetidas ao longo da história, a diáspora africana, a violência racista e ainda coloca em evidência as inúmeras subjetividades das mulheres negras por meio da negritude e da feminitude em seus poemas.

Considerações finais

O objetivo deste artigo consistiu em investigar de que forma os neologismos criados pela poeta auxiliam a evidenciar a negritude feminina e os respectivos temas subjacentes, tais como: pobreza, desigualdade, racismo e machismo estruturais presentes na sociedade. O *corpus* analisado foi organizado conforme o processo de formação de cada nova palavra encontrada. Dessa forma, foram encontrados nos poemas de Evaristo neologismos gerados a partir dos processos de hibridismo, reduplicação e composto metonímico. Além disso, palavras formadas a partir de composição e derivação sufixal também foram identificadas.

Dessa maneira, foram analisados seis poemas da autora. Os primeiros três apresentam exemplificações de tipos especiais de formação de palavras. No poema *A roda dos não ausentes* foi constatado que o neologismo gira-gira é formado pelo processo de reduplicação e evoca a memória e a história dos antepassados do eu-lírico.

Enquanto no poema *Os sonhos*, identificou-se uma nova expressão formada a partir do composto metonímico bocas de fome, a qual representa, no poema, a condição de todas as crianças que sentem fome. Já no poema *Stop*, identificou-se um neologismo gerado pelo processo de hibridismo, o termo big-pena, o qual representa o instrumento de criação do poeta.

Além disso, foi possível perceber que as criações lexicais de Evaristo expressaram ainda um grande número de palavras originadas a partir do processo de composição, inclusive também foi coletado um neologismo originado pelo processo de derivação sufixal. No poema *Carolina na hora da estrela*, observou-se que Conceição Evaristo acrescentou ao substantivo próprio “Macabéa” a vogal temática verbal “a” e a desinência de gerúndio -ndo, a qual ocorre apenas em verbos. Dessa maneira, o nome da personagem Macabéa, protagonista do livro *A hora da estrela* (1977), tornou-se um neologismo, passando a indicar tanto uma condição migratória, que é comum tanto a autora Carolina Maria de Jesus, quanto a personagem Macabéa de Clarice Lispector, bem como expressa ainda o sofrimento de Carolina no poema de Evaristo.

Foi verificado no poema *Vozes-mulheres* que existem dois neologismos, formados pelo processo de composição por justaposição: brancos-donos e vida- liberdade. Brancos-donos expressa no poema a opressão racista e o silenciamento imposto à vó do eu-lírico, ao mesmo passo que o neologismo vida-liberdade enfatiza a ideia de que não pode haver vida e expressão sem liberdade.

O poema *Inquisição* apresentou o neologismo corpo-letra, formado por composição por justaposição. Nesse sentido, Evaristo utiliza o neologismo a fim de exprimir a consciência que o eu-lírico possui de que o seu corpo e a sua escrita estão inegavelmente conectados, e que o seu texto é também carregado e perpassado pelas vozes e experiências daqueles que vieram antes dele. A palavra escrevivência é um substantivo composto por aglutinação, dado que há a perda de elementos morfológicos da palavra. Além de que o neologismo cunhado pela poeta indica, no poema, o modo resistente que o eu-lírico tem de fazer poesia, o qual retrata vivências que fazem referência tanto à história quanto à ancestralidade e ao cotidiano das mulheres negras ao mesmo passo que os ressignifica.

A hipótese de que a poeta empregou neologismos na coletânea *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), a fim de evidenciar a negritude feminina, foi confirmada, visto que os termos analisados auxiliam a representar a consciência que o eu-lírico possui de seu próprio corpo e da cor da sua pele. Os termos criados por Evaristo ainda retratam nos poemas formas opressão racista, violência machista e sexista que atingem a vida do eu-lírico. Desse modo, as criações lexicais de Evaristo também destacam as múltiplas vozes de um eu-lírico feminino negro, além de retratarem o anseio por liberdade e os percalços da escrita feminina negra com relação ao cânone literário, o

qual é composto, predominantemente, por homens brancos.

Além disso, foi possível perceber que o neologismo feminidade expressou questões exclusivamente femininas e que dizem respeito às preocupações existenciais e às variadas formas de opressão e silenciamento que o eu-lírico negro criado por Conceição Evaristo vivencia nos poemas: *Carolina na bora da estrela*, *Inquisição* e *Vozes-mulheres*. Logo, a força e a resistência femininas também foram fortemente expressadas nos poemas de Evaristo, tendo em vista que o *corpus* de poemas analisado retrata a memória, a ancestralidade, a violência, o silenciamento, e a resistência, bem como as angústias e pensamentos que atravessam as experiências do eu-lírico.

Sendo assim, apresentou-se, por meio desse artigo, a riqueza linguística da obra poética de Conceição Evaristo, já que a poeta realiza críticas e denúncias à desigualdade social, ao racismo e à misoginia por meio da literatura e do uso de novas palavras que expõem violências subjetivas, sentimentos e emoções que dizem respeito à percepção de mundo de um eu-lírico que é feminino e negro.

Referências

ALVES, Ieda Maria. *Neologismo: criação lexical*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1994. 93 p.

BALBY, Luis Fernando. Grande sertão: veredas — linguagem do paradoxo e do não-saber. *Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 47, p. 61-72, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/25181>. Acesso em: 8 jun. 2023.

BARBOSA, Roberta Tiburcio. *Conceição Evaristo e a escrevivência: narrar a potência dos pobres na literatura brasileira contemporânea*. 2019. (124 f.) Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – PPGLI). – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande. Disponível em: <https://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3665>. Acesso em: 09 fev. 2024.

BASILIO, Margarida. *Teoria lexical*. São Paulo: 6. ed. Editora Ática, 1999. 95 p.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo. Brasiliense, 1988b. 103 p.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988a. 58 p.

CARVALHO, Nelly. *O que é neologismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 78 p.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; SOBRAL, Ayanne Priscilla Alves (org.). *O que é psicanálise literária?* Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 2022. 124 p. E-book. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/19193/1/ebook_psicanalise-literaria_2022.pdf. Acesso em: 21 out. 2023.

CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes (org.). Operadores de Leitura da Poesia. In.: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2005. p. 57-89.

- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. 99 p.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindsey. *Nova gramática do português contemporâneo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Lexicon, 2017. 800 p.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017. 124 p.
- GALINDO, Caetano W. *Latim em pó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 232 p.
- GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2002. 176 p.
- GONÇALVES, Carlos Alexandre. *Blends lexicais em português: não concatenatividade e correspondência*. *Veredas*, Juiz de Fora, v.7, n. 1 e 2, p. 149-167, 2003.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1999. 200 p. 2 v.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 244 p.
- KURZ, Giovani. Tridapalli. A voz dissonante em Olhos d'água, de Conceição Evaristo. *Leitura*, [S. l.], v. 2, n. 63, p. 236–246, 2019. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6984>. Acesso em: 28 out. 2023.
- LEÃO, Edna Gomes de Sousa; RODRIGUES, Maria Aparecida. O não-ser: a decadência da linguagem na personagem, Macebéa, em - A hora da estrela, de Clarice Lispector. *Revista Guará*, Goiânia, v. 10, n. 2, p. 4-23, 29 dez. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/9351/7893>. Acesso em: 11 out. 2023.
- LIMA, Carlos Henrique da Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 49.ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2011. 655 p.
- LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019. 240 p.
- MACHADO, Bárbara Araújo. Escre(vivência): a trajetória de Conceição Evaristo. *História Oral*, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 243–265, 2014. Disponível em: <https://www.revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/343>. Acesso em: 12 ago. 2023.
- MACHADO, Jéssica Vicência das Chagas; SILVA, Alex Sander da. Literatura, escrituras e educação formativa em Conceição Evaristo. *Poésis*, Tubarão, v. 16, n. 30, p. 483-503, 19 dez. 2022. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Poiesis/article/view/12429/12195>. Acesso em: 30 set. 2023.
- MARQUES DA SILVA, Andressa. O Quilombhoje, o Grupo Negrícia e o debate pioneiro sobre o ensino de literatura afro-brasileira nos anos 1980. *Revista Cerrados*, [S. l.], v. 30, n. 57, p. 9–18, 2021. Disponível em:
- CLARABOIA*, Jacarezinho/PR, n.22, p. 250-272, jul./dez, 2024. ISSN: 2357-9234.

<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/39551>. Acesso em: 28 out.2023.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo Editora, 2022. 248 p.

REMENCHE, Maria de Lourdes Rossi.; SIPPEL, Juliano. A escrevivência de Conceição Evaristo como reconstrução do Tecido da Memória Brasileira. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 36–51, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/23381>. Acesso em: 13 ago. 2023

ROCHA, Luiz Carlos de Assis. *Estruturas Morfológicas de Português*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. 248 p.

SANDMANN, Antônio José. *Morfologia lexical*. São Paulo: Editora Contexto, 1992. 82 p.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e et al. *Miriam Alves Plural*: teoria e ensaios críticos e depoimentos. São Paulo: Editora Fósforo, 2022. 328 p.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. EscreVivência: itinerário de vidas e de palavras. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência a escrita de nós*: reflexões sobre a obra de conceição evaristo. Rio de Janeiro: Editora Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 114-133. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em: 28 out. 2023.

SILVESTRE, Nelci Alves Coelho; FELDMAN, Alba Krishna Topan. “Vozes-mulheres” do terceiro mundo - a perspectiva de Conceição Evaristo. *Anuário de Literatura*, [S.l.], v. 20, n. 1, p. 96–111, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p96>. Acesso em: 26 set. 2023.

TURATO, Egberto Ribeiro. *Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2003. 685 p.

VALENTE, Luiz. Fernando. História e memória na poesia de Conceição Evaristo. *Nau Literária*, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 123–135, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/105874>. Acesso em: 28 out. 2023.

VILELA, Mário. *Estudos de lexicologia do português*. Coimbra: Edições Almedina, 1994. 208 p.

Recebido em: 23/3/2024

Aprovado em: 24/5/2024