

Litterata

Revista do Centro de Estudos
Portugueses Hélio Simões

Volume 11, Número 1
Janeiro/Junho 2023



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

Alessandro Fernandes de Santana - Reitor

Maurício Santana Moreau - Vice-Reitor

EDITORES

Inara de Oliveira Rodrigues

Maurício Beck

Paula Regina Siega

CONSELHO EDITORIAL

Regina Zilberman (UFRGS)

Socorro de Fátima Pacífico Pillar (UFPB)

Roberto Acízelo (UERJ)

Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ)

Márcio Ricardo Coelho (UEFS)

Rosa Gens (UFRJ)

Armando Gens (UFRJ)

Maria Lizete dos Santos (UFRJ)

Norma Lúcia Fernandes de Almeida (UEFS)

Ítalo Moriconi (UERJ)

Márcia Abreu (UNICAMP)

Sandra Sacramento (UESC)

Cláudio C. Novaes (UEFS)

Ricardo Freitas (UESC)

Aleílton Fonseca (UEFS)

Luciana Wrege Rassier (La Rochelle)

Rita Olivieri-Godet (Rennes 2 – Haute Bretagne)

Philippe Bootz (Paris 8 – Saint Denis)

Vania Chaves (Universidade de Lisboa)

ISSN eletrônico 2526-4850

Litterata

Revista do Centro de Estudos
Portugueses Hélio Simões

Volume 11, Número 1
Janeiro/Junho 2023

Ilhéus – Bahia



2023

Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	11	1	1 - 131	Jan.-jun. 2023
--	-----------	----	---	---------	-------------------

©2023 by Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões
Universidade Estadual de Santa Cruz
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia, Brasil
Tel.: (73) 3680-5087
revistalitterata@gmail.com

ORGANIZAÇÃO

Inara de Oliveira Rodrigues

EDIÇÃO DO VOLUME

Inara de Oliveira Rodrigues
Maurício Beck

REVISÃO

Adriana Castro Xavier
Inara de Oliveira Rodrigues
Paulo Roberto Alves dos Santos

Litterata: revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões /
Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e Artes. –
Vol.11, n. 1 (jan./jun. 2023) – Ilhéus, BA: Editus, 2023. 131 f.

Semestral.

Editores: Inara de Oliveira Rodrigues; Maurício Beck; Paula Regina Siega.

ISSN 2237-0781 1.

1. Literatura brasileira – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos. 3. Língua portuguesa – Periódicos. I. Universidade Estadual de Santa Cruz. Departamento de Letras e Artes.

CDD 869.05

SUMÁRIO/SUMMARY

Editorial	6
Inara de Oliveira Rodrigues	

ARTIGOS

O quanto 2020 nos interroga? O quanto <i>Ensaio sobre a cegueira desvenda</i>? Notícias de um experimento de leitura duplamente singular	8
Guilherme Henrique Paro	
Miriam Denise Kelm	
Zenóbia: às sombras da colonização	18
Simône Gomes dos Santos	
José Rosa dos Santos Junior	
A poesia de resistência de Arminé Arjona contra o feminicídio no México	27
Carlos Magno Gomes	
Imagens de um passado em ruínas: a personagem-memória em <i>The sound and the fury</i>, de William Faulkner	39
Ernani Hermes	
Uma epistemologia para a adaptação da literatura ao cinema	52
Márcio Soares dos Santos	
A escrita teresiana, a alma esponsal e o amado: apontamentos sobre os conceitos místicos e a dissonância com a impureza erótica	68
Alan Marques de Pinho	
“Águas de Rita”: uma análise pornotópica da sexualidade feminina negra	86
Elisiane Santos de Matos	
Ciro Antonio das Mercês Carvalho	
Maurício Beck	
Amado Jorge no YouTube: a crítica de <i>A morte e a morte de Quincas Berro Dágua</i> à luz dos booktubers	103
Reginaldo Silva Araujo	
Gildecide de Oliveira Leite	

ENTREVISTAS

Lucílio Manjate: um autêntico representante da nova geração de escritores moçambicanos	118
Maiane Tigre Rocha	
Entrevista com a escritora Deborah Dornellas: ressignificações sobre o mar na literatura contemporânea latino-americana	124
Larissa Gonçalves Menegassi	
Lilian Herrera Salinas	

Editorial

Abrimos esta edição da **Litterata**, relacionada aos estudos literários de forma ampla, com um relato de experiência realizada no período pandêmico, na Universidade Federal do Pampa (RS), em que, ao estudo da obra de José Saramago, somaram-se considerações relevantes para a formação do leitor literário, sob a ótica de Miriam Denise Kelm e de Guilherme Paro. As conclusões do trabalho revelam muito dos desafios enfrentados naquele momento, mas, igualmente apontam para viabilidades instauradas entre a teoria e a *experienciação* no campo da leitura literária.

Sequencialmente, Simône Gomes dos Santos e José Rosa dos Santos Júnior atualizam o viés crítico sobre um conto do importante autor brasileiro Ledo Ivo. Com base nas discussões do campo teórico pós-colonial, ganha importante relevo a situação da protagonista que intitula a narrativa “Zenóbia” (1994): empregada doméstica, mulher negra da periferia, sua condição é denunciada, no artigo, desvelando os desafios que continuam na ordem do dia da sociedade (racista, machista e injusta) brasileira. Na mesma linha da potencialidade da literatura para apontar as mazelas sociais de nosso tempo, Carlos Magno Gomes volta-se à temática do feminicídio presente na obra poética de Arminé Arjona, relevante voz lírica mexicana. Em **Juárez tan lleno de sol y desolado** (ARJONA, 2004) (**Juarez tão cheio de sol e desolado** – tradução livre do autor para este livro que ainda não está traduzido em português), Gomes investiga como se constitui a poesia de resistência dessa voz lírica que clama por justiça diante dos crimes cometidos contra mulheres, entre 1994 e 2004, na Cidade de Juarez, no México.

Já no campo do resgate da memória, Ernani Hermes dedica-se a analisar **The sound and the fury**, de William Faulkner (1929), problematizando a retomada do passado histórico na trajetória das principais figuras ficcionais do romance, articulando questões teóricas sobre representação, história e literatura. E, ainda que por ângulo bastante diverso, a questão da representação está também presente no artigo de Márcio Soares dos Santos, que se debruça sobre processos de adaptação da literatura para o cinema em **Mirad los Lirios del Campo** (1947), filme argentino de Ernesto Arancibia sobre o romance **Olhai os Lirios do Campo** (1938), de Erico Verissimo, considerando, sobretudo, questões de transterritorialidade.

Ampliando estudos sobre a narrativa teresiana, Alan Marques de Pinho analisa a linguagem sponsal de Santa Teresa de Ávila e problematiza o fato de alguns de seus termos serem, por vezes, confundidos com uma escrita dotada de certo erotismo. Já Elisiane Santos de Matos, Ciro Antonio das Mercês Carvalho e Maurício Beck questionam as fronteiras conceituais entre o erótico e o pornográfico, por meio da Análise do Discurso materialista, ao examinarem o texto “Águas de Rita”, de Belize

Pombal, integrante do livro **Além dos quartos** (2015). Por esse percurso analítico, apontam elementos que afirmam a subjetividade das mulheres negras em contraponto à objetificação erótica de seus corpos.

Fechando a seção de artigos, Reginaldo Silva Araújo e Gildeci de Oliveira Leite apresentam um estudo sobre a importância das redes sociais na ampliação do público leitor de obras literárias. Nesse sentido, analisam de que modo as vídeo-resenhas da influenciadora Isabella Lubrano atualizam e diversificam a recepção de novelas amadianas, com destaque para **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**.

Na seção “Entrevistas”, temos a grande satisfação de apresentar reflexões do escritor Lucílio Manjate, reconhecido expoente da nova geração de autores moçambicanos. Encaminhadas pela Professora Mestra Maiane Pires Tigre, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz, as questões respondidas por Manjate revelam importantes aspectos de seu projeto de escrita, de sua avaliação e perspectivas sobre a literatura de seu país.

Com igual contentamento, apresentamos, por fim, uma entrevista com a escritora brasileira Deborah Dornellas, realizada a partir dos debates com o Grupo de Estudos Internacional “Océanos, desplazamientos y resistencias en la Literatura Contemporánea”, desenvolvido pela Cátedra Fernão de Magalhães, dirigido pela Profa. Dra. Daiana Nascimento dos Santos, vinculado institucionalmente ao Centro de Estudios Avanzados – Universidad de Playa Ancha. Encaminhadas por Larissa Gonçalves Menegassi e Lilian Herrera Salinas, as questões respondidas pela escritora iluminam, sobretudo, elementos presentes no romance **Por cima do mar** (2018), que recebeu o prêmio *Casa de las Américas* na categoria Literatura Brasileira, em 2019.

Assim, com a alegria de concluirmos um trabalho que sofreu muito reveses ainda em consequência da pandemia Covid-19, publicamos esta edição da *Litterata* em tempos de esperança renovada em nosso país, torcendo e lutando para que se efetive o fortalecimento da pesquisa e o incentivo crescente à qualificação e ampliação das publicações acadêmicas. A todas as pessoas que paciente e generosamente participaram deste número, o nosso grande agradecimento. A todes que se dedicarem às páginas da nossa revista, o desejo, com a certeza, de uma proveitosa leitura.

Muito obrigada!

Inara de Oliveira Rodrigues
Editora

O quanto 2020 nos interroga? O quanto *Ensaio sobre a cegueira* desvenda? Notícias de um experimento de leitura duplamente singular

Guilherme Henrique Paro*

Miriam Denise Kelm**

Resumo: O artigo traz uma reflexão sobre as injunções entre um período singular como foi a eclosão da pandemia de Covid-19 em 2020 e a concomitante leitura da obra **Ensaio sobre a cegueira**, de José Saramago (1995), realizada em sala de aula, no Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal do Pampa. Para tanto, o referencial teórico está ligado à formação do leitor literário, em seu percurso de amadurecimento e refinamento na recepção de obras ficcionais complexas e alegóricas. Oportuniza-se a retomada das discussões de ordem interativa: autor-texto-sociedade, reafirmando a completa simbiose das produções artísticas com o meio e os tempos que as proporcionam. Contempla-se, em especial, a percepção de um processo em curso, no próprio autor, de ceticismo crescente e implacabilidade do olhar diante da existência humana e, por fim, registra-se o aporte metodológico da escrita diarística, tornada tão significativa no período mencionado. Para tanto, recorre-se às memórias e entrevistas dadas por José Saramago; passa-se pela caracterização do diário nas palavras de Philippe Lejeune e Judith Butler; faz-se uma incursão no tema do engajamento do autor diante da historicidade, através de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir; insere-se considerações sobre a Literatura Portuguesa Contemporânea e sua atualidade e, por último, agrega-se à descrição do experimento pedagógico de leitura de **Ensaio sobre a cegueira** um relato discente, revelando o grau de subjetividade envolvida e contribuindo para a legitimidade da experiência que motivou essa reflexão.

Palavras-chave: Diário. Formação do Leitor Literário. Literatura Portuguesa Contemporânea. Pandemia.

Em meados de março de 2020, prestes a dar início ao primeiro semestre letivo do Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal do Pampa, na região da Campanha, extremo sul do Rio Grande do Sul, a comunidade acadêmica foi notificada de que as aulas estavam suspensas. Em meio a muitas incertezas que atravessavam o mundo e a continuidade dos estudos em tempos pandêmicos, docentes e discentes foram levados a se habilitar em novas formas de interação pela via do ensino remoto. Cinco meses depois, as aulas foram retomadas dentro da nova modalidade, inaugurando um processo de difícil assimilação para a maioria dos integrantes do Ensino Superior. Novas facetas sobre a realidade do país, o processo de exclusão a que muitos estudantes foram expostos e a necessidade de repensar estratégias de ensino-aprendizagem vieram à tona.

De forma quase intuitiva, mas creditando à alteração algumas possibilidades maiores de realização, modificamos um tópico do *corpus* de leitura previsto para o sétimo semestre letivo, na

* Graduado em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA) campus Bagé, Professor na RC Oficina do Saber Mentoring Educacional.

** Doutora em Letras - Teoria da Literatura, Professora Associada da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), no campus Bagé/RS. E-mail: miriamkelm@unipampa.edu.br.

área da Literatura Portuguesa contemporânea. O romance **Jangada de pedra**, de José Saramago, foi substituído, momentaneamente, e optamos por ler em conjunto **Ensaio sobre a cegueira** (1995), do mesmo autor. Claramente, interferíamos no propósito de estudar as relações identitárias estabelecidas por Portugal com suas fronteiras geográficas e imaginárias, para buscar alimento em um viés de espectro mais amplo. Como afirma Eduardo Calbucci (1999, p. 119), “Já a partir de **O evangelho segundo Jesus Cristo** e **Ensaio sobre a cegueira**, percebe-se um desprendimento dos temas inerentes a fatos da nacionalidade, para substituí-los por parábolas não propriamente portuguesas, mas de caráter generalizador.”

Também propomos aos discentes a escrita de um diário reflexivo de curso, em que as impressões sobre leitura e discussões em aula fossem registradas. Dado o caráter subjetivo e processual, esse diário findaria por fixar muito mais do que as ocorrências ligadas às leituras propostas.

Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago

Publicado em 1995, logo reconhecido e traduzido para diversas línguas, atribui-se a esse romance o mérito de ter sido decisivo na escolha de Saramago para o recebimento do Prêmio Nobel de Literatura em 1998. Em data bem posterior, sempre resistente quanto à cessão dos direitos de suas obras para a criação de versões cinematográficas, em 2008, foi lançada a adaptação para o cinema do cineasta brasileiro Fernando Meirelles. Em sessão privada e anterior ao lançamento oficial, conforme registros fílmicos de livre acesso, José Saramago ficou extremamente emocionado com o resultado final da modalidade de sua obra para o cinema. Dizia sentir-se tão feliz quanto ficou ao concluir o processo de criação do livro, mas entenda-se, porque o percurso havia sido fortemente marcado pela angústia, conforme é possível verificar na plataforma YouTube, sob o título “José Saramago após assistir **Ensaio sobre a Cegueira** (2008), ao lado de Fernando Meirelles (diretor)”¹.

Nesse período, veio à tona uma declaração de Saramago em mais uma menção ao caminho doloroso que acompanhou a gênese do texto ficcional, tal como suas palavras revelam:

Este é um livro francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. Nele se descreve uma longa tortura. É um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolorosas da minha vida. São 300 páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso que tenhamos coragem para reconhecer isso².

¹ Disponível em: <https://youtu.be/5MbYmHyh1wU>. Acesso em: ago. 21.

² Disponível em: <http://catedrasaramago.webs.uvigo.gal>. Acesso em: ago. 21.

Perguntado sobre se o sofrimento é inerente à criação, Saramago refutaria a ideia em princípio, porém: “Há muito romantismo fácil à volta da criação literária. No fim faz-se as contas à quantidade de satisfação pelo trabalho feito. O sofrimento a gente escolhe.” (MENDES, 2012, p. 145). Relataria que a angústia da página em branco nunca o alcançou, pois, “nunca me senti vazio. Às vezes pode acontecer perguntar-me: ‘E agora o que é que eu faço? E agora depois disto, o que é que eu sou capaz de fazer?’”, por exemplo, depois de acabar livros importantes de meu ponto de vista.” (MENDES, 2012, p. 145). Então se depreende que a obra **Ensaio sobre a cegueira** representou, antes de tudo, uma escolha, um confronto proposto a si mesmo, com a consciência de que a travessia da criação literária teria esse caráter incontornável em relação à sua postura diante da humanidade, pois, em seu entender: “Não há consolo para nós, lamento, mas não há. Não há consolo.”, reafirma Saramago (MENDES, 2012, p. 179).

A obra trata do acometimento de uma epidemia de cegueira branca que atinge a todos de forma indistinta, modificando de forma caótica o cenário mundial. Com o fenômeno, sobressai a insensatez do ser humano ditada pela luta atroz em manter-se vivo, reaparecendo os velhos mecanismos de abuso de poder na desordem social instaurada. Homens e mulheres, relegados à ferocidade de seus instintos, assumem comportamentos vis e se despem de todos os requisitos mínimos de civilidade. Mas, há uma exceção: um pequeno grupo, liderado por uma mulher não atingida pela cegueira, a qual “sabe que no mundo em que vive o que está sujo sujar-se-á ainda mais” (SARAMAGO, 1995, p. 258), realizará a travessia mantendo a dignidade humana em todas as suas escolhas, lembrando sistematicamente dos atributos mais caros conquistados pelos sentimentos virtuosos, generosos e solidários que podem e deveriam reger as relações humanas, em qualquer tempo e em qualquer lugar.

Aqui se arrolam a gentileza, a discrição, a partilha, a simplicidade, o pudor, a higiene, a preservação de si, a respeitabilidade, o abrigo da casa, a candeia, a chuva, o alimento, a companhia uns dos outros, tal como se pode ler e que é reconhecido pelo grupo que enfim chega à casa do médico, ao término da narrativa: “aquilo era como uma felicidade, sob a luz suavíssima os próprios rostos encardidos pareciam lavados.” (SARAMAGO, 1995, p. 261).

Nas páginas finais, repletas de irrupções do narrador sobre o existir, desenrolam-se, de forma cada vez mais nítida, as suas reflexões: “ao princípio não parecia ser este o destino, mas nenhum de nós, candeias, cães ou humanos, sabe, ao princípio, tudo para que tinha vindo ao mundo.” (SARAMAGO, 1995, p. 260). Pode-se ler nas ações praticadas pelo grupo, diante das circunstâncias inclusive nessa fase final, o dilema que se faz presente - individualismo/coletivismo -, sobressaindo a opção por esse último, o que nos lembra prerrogativas sartreanas concebidas em sua filosofia existencial, ligadas à

responsabilização pelos próprios atos e o compromisso para com a coletividade. Ao avaliar o percurso degradante, cuja palavra mais forte é traduzida por “abjecção”, a mulher do médico encarna a consciência do mundo e de si, com um alto preço a pagar revelando: “[...] é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos” (SARAMAGO, 1995, p. 262). A finalização do trajeto, a despeito da dor, desponta com uma esperança: “Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma.” (SARAMAGO, 1995, p. 262).

Apontamentos sobre a interação autor/texto/leitor/contexto

De pronto, principiada a leitura do romance pelos discentes, iniciaram-se as percepções associativas entre a ficção e a realidade então experimentada no princípio de 2020, primeiramente de forma tímida, para depois assumir as conexões possíveis, formulando-se a pergunta à docente: “Essa obra foi escolhida de propósito, em função do período presente”? A resposta afirmativa trazia aos alunos a noção de mais esse privilégio que nós, e eles, futuramente, na condição de professores de Língua e Literatura, desfrutamos, desde que nos façamos leitores atentos e sensíveis, isto é, a possibilidade de escolher as obras a serem lidas e estudadas em sala de aula.

A obra **Ensaio sobre a cegueira** viabiliza a exploração de inúmeros vieses semânticos e estilísticos, tais como: o comprometimento do autor com as questões de seu tempo e sua proposta de entendimento do mundo; a construção da narrativa fundada no recurso à alegoria e seu potencial distópico; a ironia como outra marca estilística de José Saramago; a mútua distensão de forças reativas entre autor e contexto e o modo como ambos, simultaneamente, se autoestimulam; a profundidade das percepções de José Saramago que não teme enfrentar e dar nome ao processo de desumanização a que estamos submetidos, mas, que aponta, nas páginas finais, os lugares de sentido ainda possíveis e que precisam ser preservados.

Seria impossível passar pela obra em vista sem mencionar o recurso à alegoria elencado por Saramago em sua concepção. A leitura converteu-se em uma possibilidade fértil para explorar essa figura estilística tão fundamental no romance, pois, segundo Grawunder (1996, p. 162):

A alegoria incorpora ecos de várias convenções simbólicas das expressões humanas. Agitando-se na ambivalência e ambiguidade, ela se institui e constitui sob um princípio de superposição de expressões, de antigas a novas, deformadoras e recriadoras. Com base no pensamento analógico, nela se estabelecem nuances de semelhança e diferença, de proporcionalidade e paralelismo. Assim, a alegoria dispensa as meras similitudes, para operar sobre proporções e também sobre o princípio da inversão de significados, como na ironia e na paródia.

Jean-Paul Sartre, em texto a ser lembrado: **Que é literatura?**, publicado em 1947, expõe o pensamento de que o autor entrega a sua alma de forma involuntária na escrita literária, legando ao leitor algo de si mesmo sob a forma de visão de mundo (e não mensagem), o que não ocorre intencionalmente, mas *por acréscimo* (grifo nosso), e é esse excedente não planejado, esse entregar-se sem o aparentar, que é recebido pelos leitores (SARTRE, 1993, p. 27). É também nesse ensaio que Sartre defende o sentido de palavra como ação, como forma de intervenção na sociedade e, portanto, como modo de relacionar-se com a historicidade:

[...] ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. É legítimo, pois, propor-lhe esta segunda questão: que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. (SARTRE, 1993, p. 20).

Lembramos também de Simone de Beauvoir, que em suas memórias (**A força da idade**, de 1960) registra o que percebera por si mesma: são as fortes movimentações históricas, inclusive as inesperadas, que imprimem no escritor a urgência da consciencialização tal como encontramos em suas próprias palavras ao ver a deflagração da 2ª. Guerra Mundial, para ela até então inconcebível: “Em 1939 minha existência mudou de maneira radical; a História pegou-me para não mais largar; por outro lado, dediquei-me a fundo e para sempre à Literatura.” (BEAUVOIR, 1984, p. 357). Em suas palavras, viver significava acompanhar a “marcha do mundo”.

Com isso queremos dizer que José Saramago claramente, e mais para o final da vida, pois contava com 75 anos quando **Ensaio sobre a cegueira** foi publicado (1995), ao modo de um sábio vincado ao tempo presente, lança olhos para o passado e para o futuro dos seres humanos... e o tom é de pesar:

Não vale a pena nem inventar céus nem inferno. Aqui, sobre este inferno (aponta para o chão) de vez em quando temos momentos de céu. O amor pode ser um momento de céu, uma paisagem, uma página de um livro, um poema, uma grande obra de pintura... agora o inferno é para sempre, e na Terra, aqui, não se lhe vê o final, não se lhe vê o final. (MENDES, 2012, p. 183).

Saramago, grande leitor, que revirara os processos históricos não só de seu país, em busca de entendimento, que havia presenciado as conflagrações políticas do século XX posicionando-se *a gauche*, compreendendo que interesses econômicos e midiáticos regiam as relações, percebendo que o individualismo se instaurara de forma feroz e que as desigualdades sociais só se agravavam,

Saramago, que não abrija mão de acompanhar “a marcha do mundo” sentindo-se irmanado à coletividade, tornara-se cético para com o destino dos seres humanos. Para o biógrafo João Marques Lopes (2010), a publicação em estilo alegórico e pessimista de **Ensaio sobre a cegueira** inaugurou um novo ciclo na obra de José Saramago.

Em outra obra escrita com idade avançada, **As pequenas memórias** (2006), Saramago se interroga sobre o que existe em sua própria vida e que merece ser contado. Retoma então a infância pontuada pela presença dos avós, “esse mágico casulo”, matéria bruta em que se forja o adulto e também fonte primordial em que reconhece a criança de outrora a quem nunca quereria frustrar, a quem apetercer-lhe-ia, aos 84 anos, convidar a um último passeio. Da infância na aldeia de Azinhaga, diz ele: “Aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas da memória e o vulto anunciado do futuro”. (SARAMAGO, 2006, p. 14-15). O vulto crescera, transformando-se em autor profundamente comprometido com a coletividade, tal como os aprendizes leitores iam depreendendo.

O diário reflexivo de curso

Ao longo do ano de 2020, assistimos a ocorrência de incontáveis iniciativas pessoais resgatando a forma memorialística mais intimista e subjetiva: o diário. O diário que se praticou não só pela modalidade escrita, mas que assumira formas variadas, utilizando-se de recursos como imagem, via sonora, registros de percursos daqueles mais diretamente ligados ao combate à pandemia, voluntários, cientistas, pessoas comuns que se viram isoladas e cujo cotidiano se alterara profundamente. A imprensa diuturnamente noticiava (e ainda noticia) os números e o desenrolar da doença, aos quais só restava assistir e tentar proteger-se. O modo como se passava a lidar com o tempo, com o tempo de sobra e o tempo de incertezas, tinha de ser outra vez construído. E o cotidiano, pressentida a intensidade e a vontade de traduzir-se, encontrou no diário uma expressão. Novamente as memórias de Simone de Beauvoir confirmam: “E subitamente, certa manhã, a coisa aconteceu. Então, na solidão e na angústia, comecei a escrever um diário.” (BEAUVOIR, 1984, p. 376).

Philippe Lejeune discorre sobre a base característica do formato diário, a data, e diz:

O diário é uma série de vestígios. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. [...] o diário se inscreve na duração. A série não é forçosamente cotidiana nem regular. O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas. (LEJEUNE, 2008, p. 260)

O autor esclarece ainda que, desde o final do século XVIII, a “pessoa em si” o pôs a seu serviço, portanto, o diário é, sim, uma emanção do indivíduo e de uma necessidade. E mais, “É, em

primeiro lugar, para si que se escreve um diário: somos nós os nossos próprios destinatários no futuro.” (LEJEUNE, 2008, p. 261). Portanto, a insurgência do relato diarístico em tempos pandêmicos se assenta no entrecruzamento tanto da incerteza e abalo diante da novidade, quanto na tímida aposta de que o relator/confidente sobreviveria ao período, e que pudesse olhar para trás com a grata convicção de ter ultrapassado um momento tão crítico.

Lejeune ainda dispõe que o diário, mais que “uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo”, atende a algumas funções, dentre as quais destacamos as que melhor se enquadram na perspectiva adotada no momento da crise pandêmica e que explicam, em parte, a sua emergência e a prática tão disseminada: conservar a memória, sobreviver, desabafar, resistir e deliberar. A última é notável, pois “Esse exame não se refere apenas ao que é, mas também ao que será: o diário está voltado para o futuro. Há em mim debate e diálogo: passo a palavra às diferentes vozes de meu ‘foro íntimo’.” (LEJEUNE, 2008, p. 261-266). Assim, o praticante examina a questão, reflete e delibera sobre o rumo a tomar.

Numa assertiva que cabe perfeitamente à situação vivida em 2020, Judith Butler informa que o relato de si obedece a uma injunção anterior, levando o indivíduo a posicionar-se pela forma narrativa diante de condições de vida não escolhidas por ele mesmo:

A relação que o ‘eu’ vai assumir consigo mesmo, como vai se engendrar em resposta a uma injunção, como vai se formar e que trabalho vai realizar sobre si mesmo – tudo isso é um desafio [...] a injunção força o ato de criar a si mesmo [...] ela prepara o ambiente para a autocriação do sujeito. (BUTLER, 2019, p. 31).

Assim surgem as memórias, as autobiografias, os diários, nos quais, segue Butler, “o sujeito sempre faz um relato de si mesmo para o outro, seja inventado, seja existente, e o outro estabelece a cena de interpelação como uma relação ética.” (BUTLER, 2019, p. 33).

Instigados os discentes à escrita que deveria acompanhar o processo de leitura, seguiu-se um exercício interior que se desdobrava em diálogos cada vez mais significativos, e que desembocaram na constatação de que a alegoria da cegueira branca estava em sintonia profunda não só com o que de pior se observava na atualidade, mas com o que, vislumbrado nas entrelinhas saramaguianas, poderia nos redimir.

Agregamos aqui o relato feito pelo discente Guilherme Henrique Paro, dando mostras do percurso letivo:

Durante o segundo semestre do ano de 2020, participei do componente de Literaturas de Expressão Portuguesa II, ministrado pela professora Miriam Kelm, que nos apresentou, ao longo das aulas, textos de literatura portuguesa os quais possuíam uma importância significativa na construção, ou melhor, na reconstrução da identidade portuguesa durante o século XX. Dentre as obras escolhidas pela professora, havia uma em especial que, desde a apresentação do Plano de Ensino,

saltou aos olhos, não apenas aos meus, mas de muitos outros que já possuíam algum conhecimento sobre aquele título. **Ensaio sobre a cegueira**, de José Saramago, sem dúvidas, foi o romance que acendeu, em toda a turma, uma possibilidade de reflexão de maneira tão profunda e ao mesmo tempo tão coletiva, que me marcou significativamente. Creio que a experiência de leitura dessa obra também atingiu a todos em alguma medida, pois, antes mesmo de chegar o momento de discussão e troca de impressões em aula, já havia uma necessidade de relatar os impactos que a leitura do livro estava nos causando. Relembrando esse momento em particular agora, penso na importância de termos construído “diários” ao longo das aulas. Eles foram essenciais para dar vazão a esses sentimentos de incertezas, angústias e até mesmo de esperanças que a obra afluía. Devo ressaltar que a circunstância à qual líamos o texto era muito singular, para dizer o mínimo. Estávamos em plena pandemia de Covid-19, algo inédito para todos nós, e ainda líamos um romance em que as personagens passavam por uma epidemia, uma epidemia de cegueira branca. Ao longo dos encontros era inevitável não mencionarmos as diferentes condições que havia ali entre nós, as novas relações com nossos familiares e amigos, as novas privações decorrentes do isolamento social e sem dúvida as perdas que nos afetaram.

Lembro que, quando chegamos no momento do encontro destinado às discussões e impressões sobre o livro de Saramago, era um dos últimos do semestre, então havia um certo sentimento em relação a estarmos chegando ao fim do componente e também ao fim de um ano tão difícil. Nossa turma sempre carregou uma característica de buscar manter-se unida, e quando não pudemos mais estarmos juntos todas as noites, um impulso de coletividade se intensificou à medida em que nos mantivemos separados contra nossa vontade. Talvez seja justamente por esse estado singular em que nos encontrávamos, que foi possível termos uma reflexão especial com a obra, de forma interpessoal e subjetiva e, no momento da aula, com as câmeras e microfones abertos (desarmados), conseguimos trocar nossas experiências. Reajustamos nossos olhares para o próximo e refletimos sobre as condições em que já nos encontrávamos, mas que pela experiência da leitura sobre uma epidemia de cegueira, foi possível enxergar o que já estava naturalizado aos nossos olhos. Constatamos que estávamos nos assemelhando muito mais com as personagens afetadas pela cegueira, do que pela protagonista que guia o pequeno grupo de desolados. Nós tateávamos o invisível buscando projetar um futuro incerto, alguns com mais positividade do que outros, mas todos buscando nos ajudar de alguma forma. (Guilherme Henrique Paro, discente do Curso de Letras – Português – Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade Federal do Pampa, campus Bagé/RS).

A Literatura Portuguesa contemporânea – tempo e interlocuções

Que a Literatura Portuguesa contemporânea tem respondido de forma veemente às injunções presentes – guerras, violência de gênero, racismo, anticolonialismo, pós-memória, identidade, deslocamentos e desenraizamento – é fato constatado de que dão mostra seus inúmeros criadores. Autores como Saramago, Valter Hugo Mãe e Lídia Jorge, inseridos na historicidade de seu tempo e acometidos pelos atravessamentos periódicos dos acontecimentos, não se imiscuem de mergulhar na complexidade das relações humanas, vindo à tona com romances instigantes, incômodos e dolorosos, às vezes.

Aos leitores, convocados pela sua escrita e curiosos em descobrir que parcela da realidade foi contemplada mediante nova ficção, experimentar a traduzibilidade que os escritores realizam sob a forma criativa, mais a possibilidade de interagir pelo pensamento, de cada vez, é conhecimento que se alarga e se aprofunda, é sensibilidade que se aguça.

Se os elementos composicionais que tipificam a arte alegórica acabam por traduzir o mundo conceitual e emocional do artista em relação ao seu tempo histórico, conforme Grawunder (1996, p. 162), incluímos aí o romance **Ensaio sobre a cegueira**, reconhecendo em Saramago o artista que, interpelado pelo mundo e seres de seu tempo, a ela recorre e o reinventa para que todos possam se “ver” melhor. O que nos leva a propor que seria esse um romance em que, sobretudo, o narrador dialoga consigo mesmo, tendo em vista destinatários que respondem pelo nome... humanidade.³ Ao lê-lo, o processo de humanização é ofertado aos discentes, assim como a todos que possam sentir a leitura como uma dádiva e um desvendamento, tornando a travessia pela existência ao menos mais acompanhada e esclarecida. Papel esse que o registro diarístico também desempenhou competentemente.

Gratidão à turma LP 11, 2020/01, do Curso de Licenciatura em Letras, já agora formada, e à interação inesquecível que se deu, pois as prerrogativas estavam todas lá: conjunções contextuais, compartilhamento entre alunos e professora, a obra literária. Que esses agora professores agreguem tantas descobertas e as disseminem em suas salas de aula.

Ave Saramago! E o quanto nos proporcionas!

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **A força da idade**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo** - Crítica da violência ética. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CALBUCCI, Eduardo. **Saramago** – um roteiro para os romances. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

GRAWUNDER, Maria Z. **A palavra mascarada**: sobre a alegoria. Santa Maria: Ed. UFSM, 1996.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. NORONHA, Jovita M. Gerheim. (org.). Trad. Jovita M.G. Noronha e Maria I. Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

³ Cientes da problematização com que o termo tem sido confrontado, pois, originalmente, nele não se pressupunha incluída toda a representatividade humana, étnica e cultural existente e, sim, a parcela que corresponde à civilização ocidental, o adotamos nos referindo a tudo aquilo que é próprio da espécie humana e que a ela pertence, a absolutamente todos e todas que assim se reconhecem e dela participam.

LOPES, José Marques. **Biografia** – José Saramago. Lisboa: Guerra & Paz e Pluma, 2010.

MENDES, Miguel Gonçalves. **José e Pilar** – conversas inéditas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** 2. ed. Trad. Carlos F. Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

How much 2020 interrogates us? How much *Essay on blindness* unveils? News from a doubly singular reading experiment

Abstract: The article reflects on the injunctions between a singular period such as the outbreak of the Covid-19 pandemic in 2020 and the concomitant reading of the work **Essay on blindness**, by José Saramago, held in the classroom, in the Licentiate Course in Letters from the Federal University of Pampa. Therefore, the theoretical framework linked to the formation of the literary reader is sought, in its path of maturation and refinement in the reception of complex and allegorical fictional works. It provides an opportunity to resume discussions of an interactive order: author-text-society, reaffirming the complete symbiosis of artistic productions with the environment and the times that provide them. In particular, it contemplates the perception of an ongoing process, in the author himself, of growing skepticism and implacability of looking at human existence and, finally, the methodological contribution of diary writing, which became so significant in the mentioned period, is registered. To do so, we resort to the memoirs and interviews given by José Saramago; the diary is characterized in the words of Philippe Lejeune and Judith Butler; an incursion into the theme of the author's engagement with historicity, through Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir; it includes considerations on Contemporary Portuguese Literature and its actuality and, finally, a report by a student is added to the description of the pedagogical experiment of reading **Essay on blindness**, revealing the degree of subjectivity involved and contributing to the legitimacy of the experience that motivated this reflection.

Keywords: Diary. Pandemic. Portuguese Contemporary Literature. Reader Training Literary.

Recebido em: 03/09/2021 – Aprovado em: 25/02/2022

Zenóbia: às sombras da colonização

Simône Gomes dos Santos*

José Rosa dos Santos Junior**

Resumo: Analisamos o conto “Zenóbia”, que faz parte da coletânea **Os melhores contos** (1994), de Lêdo Ivo, com o principal objetivo de verificarmos as configurações de gênero da personagem empregada doméstica, que mora em uma favela do Rio de Janeiro. Recorremos ao pensamento pós-colonial, especificamente às reflexões sobre a subalternidade e o silenciamento, com base nos autores Spivak (2014), Fanon (1994), Achugar (2006), dentre outros, a fim de compreendermos a dinâmica e a construção simbólica do sujeito e da sujeita subalternizada, sobretudo, na tentativa de observarmos o pensamento misógino e discriminatório, manifestado discursivamente, direcionado à mulher negra e pobre.

Palavras-chave: Pós-colonial. Silenciamento. Subalternidade.

Lêdo Ivo é um dos poetas da chamada Geração de 45. Natural de Maceió, estado do Alagoas, aos 19 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, onde começou a colaboração na imprensa carioca como jornalista e, como era comum no período, bacharelou-se em Direito. Em 1944, publicou seu primeiro livro de poesia: **As imaginações**. À obra de estreia, se seguiria intensa produção poética, com **Ode e elegia**, de 1945, e **Ode ao crepúsculo**, do ano subsequente, além de muitos outros, até **Finisterra**, de 1972.

De acordo com Santos (2014), Lêdo Ivo foi saudado e resenhado por toda a crítica de rodapé da década de 1940 e começos da seguinte, sendo nome citado em oito dos dez volumes do Diário Crítico de Sérgio Milliet. **Ode e elegia** recebeu o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras e o Romance de estreia, **As alianças** (1947) ganhou o Prêmio de Romance da Fundação Graça Aranha. Dez anos mais tarde, ao livro de crônicas **A cidade e os dias** (1957) foi atribuído o Prêmio Carlos de Laet, da Academia Brasileira de Letras.

Considerando as questões principais discutidas no pensamento pós-colonial, nossa análise objetiva problematizar as configurações de gênero que se constituem no âmbito do conto “Zenóbia”, integrante do livro **Os melhores contos**, de Lêdo Ivo (1994). Mais detidamente, interessa-nos a abordagem sobre o silêncio e a submissão, a fim de discutirmos como se dão as relações entre a mulher branca e a mulher negra, sobretudo, as formações de estereótipos, enquanto um instrumento eficiente para assegurar a dominação e a construção do "outro", moduladas pela ideia das diferenças de raça e de classe.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA).

** Doutor em Literatura e Cultura. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLET) do Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA).

Segundo Spivak (2014), as mulheres subalternizadas sofrem o que ela denomina de dupla colonização, pelo fato de serem mulheres e nascidas em uma ex-colônia. Isso nos remete a uma dupla reflexão sobre as formas de opressão sofridas pelas mulheres: na relação com o patriarcalismo, todas as mulheres são afetadas; e com o colonialismo, apenas as mulheres do chamado "Terceiro Mundo". Esta última reflexão problematiza o fato de que ser mulher, branca, heterossexual e nascida no chamado "Primeiro Mundo" é bem diferente de ser mulher, negra, homossexual, nascida em um país africano ou latino-americano.

Pretendemos, portanto, apresentar, a partir da configuração das personagens centrais do referido conto, como ocorre a dupla colonização, considerando os aspectos das mulheres do centro e da periferia, evidenciando, assim, como a colonização reforça os estigmas, sobretudo, entre as mulheres negras. Para isso, o nosso estudo está dividido em três partes: inicialmente, fazemos um breve resumo do conto. Em seguida, a análise e, por fim, apontamos possíveis desdobramentos para o estudo de gênero às sombras dos discursos colonialistas.

Em resumo, o conto aqui selecionado, possui um narrador onisciente, que inicia descrevendo as circunstâncias de vida de Zenóbia, empregada doméstica, moradora de uma favela do Rio de Janeiro. O foco narrativo se dá em torno da vida e hábitos dessa protagonista, que tem Jandira como patroa, uma mulher educada no padrão burguês. Ao admitir Zenóbia, Jandira achava que ela não daria certo em seu lar, pois era “muito porca”, mas não podia dispensá-la, pois, segundo sua opinião, estava cada vez mais difícil encontrar empregadas domésticas. Assim, os dias foram passando e, aos poucos, Jandira vai percebendo o comportamento e os atos de Zenóbia, como os pequenos furtos de cigarro e de restos de comida, que carregava numa sacola grande, ao retornar para sua casa. No entanto, Jandira fazia vistas grossas aos acontecidos.

Certo dia, Zenóbia falta o serviço. A patroa, primeiro, preocupa-se em verificar se faltava algo em sua casa, abriu armários, inspecionou desde os vestidos até as joias e os objetos do banheiro, mas tudo estava em seu devido lugar. Em segundo plano e, com um pensamento fértil e trágico, Jandira levanta hipóteses sobre o que teria acontecido com Zenóbia: “Teria morrido? Atropelada por um ônibus ou despedaçada debaixo de um trem?” (IVO, 1994, p. 91).

Uma semana depois, Zenóbia aparece no trabalho; como Jandira não conseguira outra empregada, nesse período, aceita-a. A partir disso, inicia os prejulgamentos e a construção de hipóteses, em busca de explicações para tal sumiço, como a frequente ida ao terreiro de macumba, até a possibilidade de um aborto, pois Zenóbia emagrecera muito. Porém, a empregada tivera um começo de pneumonia.

Ao pensar na possibilidade do aborto, Jandira se dá conta de que aquela “negrinha dissimulada que lhe furtava cigarros e comida [era] um ser humano dotado de fantasias, que amava e sonhava. Sim ela, amava.” (IVO, 1994, p. 91). Zenóbia confessou que tinha um caso com um motorista de taxi. Jandira continuava curiosa em saber como era o amor dos negros e pobres, que viviam como bichos nas favelas, entre ratos e montes de lixo. Zenóbia, num tom irônico e divertido, substitui a indagação, revelando um mundo longínquo e repelente, ao falar no tamanho dos ratos, que viajavam nos porões dos navios entre barras de gelo e se alimentavam de carne estocada. Jandira ouve as narrativas e pondera a ousadia da criada que, após faltar uma semana, agora lhe obriga a ouvir histórias de ratos imundos.

Jandira percebe, ao observar a relação de Zenóbia com os feirantes e entregadores, que ela tem muita intimidade com homens e, a partir de outras conversas, descobre que a empregada perdera a virgindade com doze anos. Com uma sensação de atração e repugnância teve, portanto, a certeza de que Zenóbia gozava: “aquela negrinha raquítica, conhecia o desejo e o prazer”. Jandira imagina que Zenóbia, junto aos homens “haveria de praticar o amor rumoroso e impudico dos que gemem e gritam e não do amor silencioso que se equipara a um segredo.” (IVO, 1994, p. 94).

Embora pobre, a vida de Zenóbia atraía e repelia Jandira, pois a empregada se alegrava com os ritmos de carnaval, as cantigas e as danças dos deuses, os terreiros cobertos de grinaldas e um grande cântico de fervor e alegria. Diminuída e mutilada, assim se sentia Jandira diante de Zenóbia: “os mais feios e pobres eram os mais belos e ricos, pois eles eram a vida, o amor, a alegria de existir.” (IVO, 1994, p. 94). Para eles, “viver não é caminhar, a vida era uma dança, a cópula era uma dança”. E mesmo “à noite eles dançam ao sol. Havia sol dentro das trevas.” (IVO, 1994, p. 94).

Numa conversa entre as duas. Zenóbia, curiosa, quis saber por que Jandira, há tanto tempo casada com José, não tinha filhos? A resposta foi o silêncio. Então, numa tarde de verão, Zenóbia pede as contas para morar com um homem e revela que vai cuidar da casa de um português que vende caixões. Após encher a bolsa com o resto de comida, atravessa a esquina, enquanto Jandira acompanha a criada pela janela. Uma semana depois, ela sente falta dos óculos de José.

No conto em análise, a desigualdade das relações socioculturais é evidente, configuradas através das personagens Jandira e Zenóbia, que delineiam o tema das diferenças de classe e raça. Eis como o narrador apresenta a “nova empregada” da casa de Jandira:

A nova empregada era uma negra chamada Zenóbia, que cheirava à miséria das favelas sem latrinas e banheiros, ao suor acumulado nos trens da Central e nos bondes e ônibus congestionados, as roupas sempre sujas e empoeiradas, talvez manchadas pelos vômitos das comidas estragadas e das farras nos mafuás. (IVO, 1994, p. 91).

Nessa citação, percebemos o tom e a cor do discurso, que prossegue na voz da patroa: “- Uma negra fedorenta – foi o julgamento sumário de Jandira, quando a admitiu” (IVO, 1994, p. 91). Julgamentos, animalização, negativa de humanidade: “É muito porca - dizia a José.” (p. 91). Porém, como havia dificuldade para encontrar empregada doméstica, Jandira foi tolerando Zenóbia e tentando impor novos hábitos de higiene, vestimentas, para que ela se tornasse mais apresentável em seu lar:

Mas, como as empregadas domésticas se estavam tornando cada vez mais difíceis, e era preciso tomar cuidado com as ladras, Jandira foi tolerando-a, tentando inculcar nela hábitos de limpeza. Chegou mesmo a dar-lhe alguns vestidos e as sandálias que a sua sogra lhe mandara do Nordeste eram muito frouxas para ela. Zenóbia deveria tornar-se apresentável. (IVO, 1994, p. 91).

Segundo Achugar (2006), “situar e filiar o Outro possibilita estabelecer o posicionamento de quem fala”. Isto é, “parece ser necessário demarcar seu posicionamento”. (ACHUGAR, 2006, p. 36). Esse assujeitamento ideológico, imposto, relaciona-se com o processo de colonização vivido no Brasil. Não sem a devida resistência dos povos subjugados, os colonizadores, impuseram sua cultura, bens simbólicos, como sua língua, o que se manifesta no discurso hegemônico de Próspero direcionado a Calibã, ao tentar apagar a língua deste e silenciá-lo. Por meios de recursos análogos, Jandira tenta impor os novos hábitos à Zenóbia.

Spivak (2014) denomina esse assujeitamento de violência epistêmica, cuja tática de neutralização do Outro, seja ele, subalterno, ou colonizado, consiste em invisibilizá-lo, expropriando-o de qualquer possibilidade de representação, silenciando-o. Esse silêncio, que por muitos é “relegado a uma posição secundária [...] como resto de linguagem” (ORLANDI, 2002, p. 12), para Spivak vai se configurar como silêncio que “liga o não-dizer à história e à ideologia” (ORLANDI, 2002, p. 12), ou seja, não é margem e tem implicações ruidosas sobre a vida dos sujeitos.

O sujeito subalterno, na definição de Gayatri Spivak (2014, p. 12) é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. No âmbito do conto, a subalternização é representada no âmbito dos afazeres domésticos:

- Quero tudo muito limpo!
Com seus olhos avermelhados, Zenóbia a fitava no silêncio. Talvez irônico, a gaforinha um pouco desalinhada, o beijo caído deixando ver o incisivo enegrecido. (IVO, 1994, 91).

Segundo Spivak (2014, p. 15) “o subalterno possui como condição primordial o fato de não falar, pois se fala já não o é”, ou seja, “o subalterno é falado pelos outros”. Nesse sentido, é considerado sujeito fora do lugar, fadado a ter apenas a visão do futuro projetado pela câmera do

capitalismo. A autora sustenta que essa situação de marginalidade do subalterno é mais arduamente imposta ao gênero feminino, posto que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2014, p.15).

Para Stuart Hall (1996), essa condição de subalterno coloca-se como a principal diferença entre os povos do Ocidente e do "resto" do mundo. No caso das mulheres, principalmente as negras, através desses mecanismos tanto de neutralização quanto de silenciamentos, foram colonizadas duas vezes, primeiro pelo patriarcado e segundo pela ação colonialista. Porém, nessa mesma esfera privada colonial, como relata Freyre (2005), estava, também, sob o domínio do patriarcado, além da mulher negra, outras categorias de mulheres: a escrava, a analfabeta e a pobre.

Em relação às categorias supracitadas, a mulher subalterna, em comparação com as mulheres brancas, ainda que exerça as mesmas atividades, há menores possibilidades de ascensão social em virtude do estigma racial. Nesse sentido, Zenóbia, vive consequências coloniais, pois se encontra às margens desse processo, “limitando-se a conviver com as mesmas privações da vida colonial, vendendo seu trabalho doméstico para conseguir seu sustento”. (SANTOS, 2001).

Ademais, durante muito tempo, devido às diferenças biológicas e sexuais, coube às mulheres a incumbência da procriação e da reprodução da espécie humana. Estabeleceu-se a divisão das funções e dos papéis sociais a serem desempenhados pelos indivíduos na sociedade: para a mulher ficou definido que, em razão da sua capacidade de gerar e nutrir, deveria, incondicionalmente, assumir para si a maternidade, que implicaria, necessariamente no casamento. Logo, estabelecia-se para as pessoas do sexo feminino uma vida destinada à reprodução; ao homem, a manutenção, a sustentação financeira, fundamentando a ordem social patriarcal.

Na experiência brasileira, o patriarcalismo está intimamente relacionado ao período colonial da nossa formação, quando predominou um modelo de organização que girava em torno da "família", marcando a expressão máxima da organização social da época. “[...] a mulher do senhor se limitava à sua vida familiar, à procriação dos filhos e aos contatos com os escravos e amas, aos parentes e, por vezes, aos padres” (D’ÁVILA NETO, 1980, p. 36). Assim, a noção de subalternidade é uma tentativa de ampliar a noção de opressão, marcando a insatisfação com o conceito de gênero, que não leva em conta questões como classe, raça e sexualidade.

Podemos identificar essa relação por meio de uma conversa entre Jandira e Zenóbia. A patroa, ao dizer que tinha muito tempo de casada, é retrucada pela empregada: “a senhora não tem filhos? É maninha” (IVO, 1994, p. 94). O narrador explica que “Era uma pergunta de mulher para mulher, e

que as coloca, de súbito, no mesmo patamar de igualdade” (IVO, 1994, p. 94). Segundo Carla Akotirene (2019), esse patamar de igualdade constitui um dos

[...] equívocos analíticos da sociedade civil e Estado toda vez que a *mulher* é tomada de modo universal. Diga-se de passagem, iniquidades de gênero nunca atingiram mulheres em intensidades e frequências análogas. Gênero inscreve o corpo racializado. Entretanto, enfoques socialistas encurtados à cantilena de classe negaram humanidades africanas, além do fato de negras serem mulheres e estupros coloniais terem-nas transformado em produtoras e reprodutoras de vidas (AKOTIRENE, 2019, p.19).

Confirma-se, assim, os estereótipos impregnados diante dos corpos, sobretudo, das mulheres negras “como a mãe preta, sobrenatural, matriarca, guerreira, que tudo aguenta e suporta”. (AKOTIRENE, 2019, p.16). Nessa mesma linha de pensamento, há o estigma da mulher negra, negada à sua posição intelectual, porém arraigada no quesito sexual, assim como Jandira imaginava Zenóbia:

Aquela negrinha raquítica, que diariamente gastava horas de sua vida indo para o emprego e voltando para casa, enfrentando ônibus e trens superlotados, e transitando num mundo de fedores e vexames, conhecia o desejo e o prazer. Jandira imaginava abrindo as pernas finas para um homem, dizendo-lhe essas palavras que talvez não deveriam ser ditas por uma mulher [...] mexendo as ancas sumárias para exercitar o macho suarento. Zenóbia devia de praticar o amor rumoroso e impudico do que gemem e gritam, e não o amor silencioso que se equipara a um segredo. (IVO, 1994, p. 94).

Para Fanon (2008), essa hiperssexualização do negro, poderia chegar ao ponto de ser vista como uma ameaça ao branco, devido a este ter um sentimento de impotência e inferioridade sexual, embora seja uma mera construção errônea feita pela própria sociedade dominante:

Diante da empregada negra, Jandira se sentira diminuída e mutilada, como se sua vida fosse apenas a metade de si mesma. A outra metade fora sacrificada pelo tempo, não constituía mais o seu legado nem a sua oferenda. Assim, os mais feios e pobres eram os mais belos e ricos. Nas favelas, nos terreiros de macumba, descendo as avenidas nas escolas de samba, jogando flores no mar crepitante para festejar os deuses que tinham vindo da África no fundo de seus corações ofendidos de suas memórias humilhadas, eles exibiam a herança incomparável que os resgatava do esquecimento e da morte. Eles eram a vida, o amor, a alegria de existir. Para eles, viver não era caminhar. A vida era uma dança. Mesmo à noite eles dançavam sob o sol. Havia um sol dentro das trevas. (IVO, 1994, p. 94).

Dessa forma, aos sujeitos negros é negado o reconhecimento de suas capacidades intelectuais, de serem cognoscentes. Porém, são considerados como “os pobres mais belos e ricos” (IVO, 1994, p. 94), por terem uma cultura que não se abala com o tempo, por serem donos de uma contagiante alegria guiada por ritmos envolventes, que repelem e atraem: era “este universo oculto e envolvente que

sujava o ambiente de Jandira, todas as vezes que Zenóbia transpunha a porta da cozinha, entoando cânticos de fervor e alegria.” (IVO, 1994, p. 94).

A branquitude que envolve os pensamentos de Jandira pode ser percebida pela comparação que ela faz entre o rato e gelo, no momento em que Zenóbia narra como os ratos são imensos e como eles se alimentam. Em silêncio, e com pensamento de negação, Jandira imagina o rato “conspurcando a pureza do gelo cândido como a neve, um gelo branco virginal” (IVO, 1994, p. 90). Assim, conforme o pensamento de Jandira, nessa representação, por meio de operações metafóricas, o rato corresponde ao negro voltado para a sujidade, vítima de acusações, sobretudo, de furtos e roubos, e o gelo representa o branco como o ser puro.

A despeito dessa pretensa superioridade das pessoas brancas, podemos chamar de resistência da protagonista a sua decisão de não mais trabalhar com Jandira: “com ar que se mesclavam modéstia e triunfo” Zenóbia, comunica à Jandira que “vai parar de trabalhar para viver com um homem. [...] como se esperasse a indagação da patroa a respeito da cor da pele do novo companheiro, acrescentou: - Ele é português, [...] Ele vende caixão de defunto”. (IVO, 1994, p. 96).

Sobre essa problemática, no segundo capítulo de *Peles negras, máscaras brancas*, Fanon (2008) se debruça sobre a complexa simbologia de dependência da mulher de cor em relação ao homem branco e afirma que esse simbólico relacionamento de dependência está relacionado a uma das heranças do processo colonial que fez com que a mulher negra nutrisse, por muito tempo, o grande sonho de casar-se com homem branco e europeu:

O grande sonho que as assombra é casar-se com um branco da Europa. Pode-se dizer que todos os seus esforços têm em vista este objetivo, que quase nunca é atingido. A necessidade de gesticulação exagerada, elas precisam de um homem branco, todo branco, e nada mais do que isso. Quase todas esperam durante toda a vida, esta boa e improvável sorte (FANON, 2008, p. 64-65).

De acordo com esse pensamento, Fanon (2008, p. 16) ainda argumenta que:

A maioria dos negros está obcecada em ‘fixar-se’. Esta obsessão é resultado da impotência social. Não conseguindo exercer um impacto sobre o mundo social, eles se voltam para dentro de si mesmos. O principal problema desta atitude está na contradição em buscar a liberdade escondendo-se dela. A liberdade requer visibilidade, mas, para que isto aconteça, faz-se necessário um mundo de outros.

Essa complexa rede, nas tramas da narrativa, pode ser observada quando, mesmo com a demissão “a pedido” de Zenóbia, as insistentes tentativas de criminalização do corpo negro não cessam. Veja-se que, “Na semana seguinte, Jandira deu por falta dos óculos escuros de José. Teriam sido perdidos na praia? Ou a festeira Zenóbia os levara, como um presente destinado à sua aliança

com o papa-defunto?” (IVO, 1994, p.96). Dessa forma, podemos afirmar que os discursos estereotipados da branquitude reforçam os estigmas sociais, que se empenham em construir um modelo de representação das mulheres negras.

A partir da personagem Zenóbia, torna-se evidente que o discurso colonial ainda se faz presente nas relações sociais, sobretudo, no âmbito das relações de poder entre as mulheres situadas, ainda que problematicamente, no centro e na periferia, o que permite a ocorrência da dupla tentativa contemporânea de colonização, que se dá através dos processos de silenciamento e de submissão.

No conto destacado, apontamos, portanto, possíveis desdobramentos para o estudo de gênero, sob a perspectiva dos estudos pós-coloniais, pois ampliam a discussão sobre questões fundamentais para o entendimento do sujeito pós-colonial feminino, esse sujeito que é constituído como o "Outro. Assim, questionam-se os estereótipos que reforçam práticas discriminatórias direcionadas aos corpos negros.

Referências

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

D'AVILA NETO, Maria Inácia. **O autoritarismo e a mulher**: o jogo da dominação macho-fêmea no Brasil. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

FANON, Frantz. A mulher de cor e o branco. *In*: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. São Paulo: Global, 2005.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 24, 1996.

IVO, Lêdo. **Os melhores contos de Lêdo Ivo**. Seleção e prefácio Afrânio Coutinho. São Paulo: Global, 1994.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.

SANTOS, Wladimir Saldanha dos. **Exato oceano**: a escrita de Lêdo Ivo, da geração de 45 à metapoética da água. 2014. 322 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SANTOS, Helio. **A busca de um caminho para o Brasil**: a trilha do círculo vicioso. São Paulo: Editora Senac, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Zenóbia: in the shadows of colonization

Abstract: This article aims to analyze the short story “Zenóbia”, which is part of the collection **The best stories** (1994), by Lêdo Ivo. Our proposal is built on the approach to the issue of gender based on Post-Colonialism. Our main objective is to analyze the gender configurations of a poor black maid who lives in a favela in Rio de Janeiro. We resorted to postcolonial thinking, specifically to reflections on subalternity and silencing. For this, we will base ourselves on the authors Spivak (2014), Fanon (1994), Achugar (2006), among others, in order to understand the dynamics and symbolic construction of the subject and the subordinate subject, above all, in an attempt to observe the thought misogynist and discriminatory, manifested discursively, directed at poor black women.

Keywords: Postcolonial. Silencing. Subalternity.

Recebido em: 13/09/2021 – Aceito em: 15/02/2022

A poesia de resistência de Arminé Arjona contra o feminicídio no México

Carlos Magno Gomes*

Resumo: Este artigo analisa as estratégias líricas usadas por Arminé Arjona para prestar homenagem às vítimas dos feminicídios que aconteceram entre os anos de 1994 e 2004, em Cidade de Juarez, no México. Identificamos as particularidades desse ativismo lírico que resgata a voz dessas mulheres silenciadas por seus algozes e por um sistema de impunidade. Metodologicamente, articulamos o conceito de “contracanto”, de Linda Hutcheon (1989), para identificarmos as características líricas de uma poesia de resistência. Além disso, baseamo-nos em conceitos antropológicos propostos por Marcela Lagarde (2005) e Rita Segato (2013), que consideram esses crimes como próprios de um genocídio contra mulheres pobres e pardas. Nesse contexto, a poesia de Arminé Arjona ecoa como um grito de clamor por justiça e pelo fim da violência contra a mulher.

Palavras-chave: Performance lírica. Violência contra a mulher. Poesia de resistência.

Introdução

Centenas de mulheres foram vítimas de feminicídios em Cidade de Juarez, na fronteira entre México e Estados Unidos, entre os anos de 1994-2004. As mortas nesse período se caracterizam por sofrerem descaso das autoridades e os criminosos não terem sido punidos, ocasionando pressão popular para que houvesse um compromisso do Estado em investigar tais crimes. A maioria das vítimas eram sequestradas enquanto se deslocavam do trabalho para casa ou estavam em momentos de lazer. Muitas eram trabalhadoras de indústrias estrangeiras, as tais maquiladoras, instaladas naquela região para promover o desenvolvimento econômico e social. Todavia, as indústrias pagavam baixos salários e promoviam extensas jornadas de trabalho. Mesmo assim, diante de muita pobreza no norte do país, a região de Juarez passou a ser vista como um destino de muitas mulheres que iam em busca de trabalho e uma vida independente economicamente.

No campo cultural, surgiram alguns coletivos formados por intelectuais e ativistas que passaram a denunciar os crimes e reivindicar os direitos das mulheres. Entre as principais manifestações estão a produção de poesias que resgatavam diferentes casos das vítimas de Juarez. A gravidade dos acontecimentos brutais era questionada por diversos intelectuais e artistas. Entre alguns desses coletivos destaca-se o projeto internacional **FacingFaces Violencia, basta ya!**; as publicações de poetas sobre as mortas de Juarez na revista **Metapolítica**; os encontros de poetas que foram coordenados por Carmen Amato em Ciudad Juárez, entre os anos de 2002 e 2003; e a antologia editada por Juan Armando Rojas

* Professor de Teoria Literária da graduação e pós-graduação da UFS/CNPq, atuando no PPGL e no PROFLETRAS. Editor da **Revista Interdisciplinar de Língua e Literatura**. Orcid: 0000-0001-9070-9010. E-mail: calmag@bol.com.br.

y Jennifer Rathbun: **Canto a una ciudad en el desierto**, de 2004 (AYALA, 2005, p. 106). Tais publicações e eventos culturais consolidaram a atividade de resistência que algumas poetisas que já estavam produzindo no final do século XX, no auge da impunidade dos feminicídios.

Entre essas autoras, destaca-se a poesia de Susana Chávez y Micaela Solís, duas artistas que ficaram na linha de frente do questionamento dos casos de feminicídio ao explorar em suas escritas a premissa de que esses assassinatos eram parte da violência naturalizada nas relações de gênero e estavam preocupadas em registrar a forma como tais crimes afetavam a sociedade mexicana (ROJAS JOO, 2016, p. 53). Entre as escritoras estrangeiras que se voltaram para a construção de uma literatura que denuncia os crimes hediondos de Juarez, destaca-se a americana Alicia Gaspar de Alba que, em **Sangue no deserto** (2005), também revisou o fenômeno do aniquilamento de mulheres a partir de suas particularidades políticas e econômicas. Outra escritora que merece destaque é Marjorie Agosín, por sua obra **Segredos da areia** (2006), que presta homenagem às vítimas desse triste episódio da história mexicana por meio de uma lírica enlutada. Trata-se de uma coletânea de poemas que retoma a solidão das mortas e seu silêncio no deserto.

Além das escritoras, diversas acadêmicas passaram a promover eventos em que foram analisados os casos de Juarez, desde o perfil das vítimas até os tipos de violência sexual sofridos por elas. Julia Fragoso (2010) reconhece que a grande maioria foi vítima de sequestros, prostituição e abusos sexuais praticados por diferentes grupos de criminosos. Marcela Lagarde, importante feminista, foi uma das primeiras pesquisadoras a caracterizar as mortes de Juarez como feminicídios. Para ela, os crimes não eram apenas contra as vítimas, mas também contra a liberdade da mulher, pois era um dos reguladores sociais de gênero: “o feminicídio é uma ínfima parcela visível da violência contra meninas e mulheres e é consequência da culminação de uma situação caracterizada pela violação reiterada e sistemática dos direitos humanos das mulheres.” (LAGARDE, 2005, p. 1).

Neste artigo, analisamos como a poesia de Arminé Arjona pode ser considerada uma performance feminista que estimula a comoção e o respeito às vítimas. Para isso, investigamos as características sociais presentes em quatro poemas dessa autora, que foram publicados em diferentes obras divulgadas na internet. Sua principal contribuição é a coletânea de poemas **Juarez tão cheio de sol e desolado** (2004)¹. Essa obra mapeia valores morais que desnudam a omissão nas investigações e o aniquilamento simbólico social que tendia a desqualificar as vítimas. Analisamos

¹ O título em espanhol é *Juárez tan lleno de sol y desolado*. Esse livro não tem tradução para o português e vamos explorar traduções livres nesta versão. Cabe destacar que esse título enfatiza a força do sol naquela região fronteira e brinca com o duplo sentido de desolado em espanhol, que tanto pode indicar uma cidade desolada por tantos crimes como uma cidade sombria.

as especificidades do seu ativismo lírico, que não deixa de criticar a corrupção que dá sustentação aos crimes. Sua poesia vai além de um canto triste, pois se opõe às narrativas oficiais e mostra o avesso dos casos inconclusos e a falta de punição.

O conceito “contracanto”, articulado por Linda Hutcheon (1989), permite identificar a postura de resistência dessa autora, que se posiciona contrária ao descaso com a morte de tantas mulheres. Sua poesia toca nas feridas abertas pela violência e descreve chagas sociais de longa duração, sem deixar de lado a força do narcotráfico. Seu ativismo nos inspira a reler esses textos, entoando o luto e enfatizando o quanto é lamentável a banalização dessas mortes. Tal estratégia de dar voz a uma mulher, deslocando o poder masculino e suas representações opressoras, tornou-se uma marca da literatura de autoria feminina pós-moderna que se opõe às questões ideológicas hegemônicas (HUTCHEON, 1993, p. 9).

Ao levarmos em conta as especificidades dessa escrita de resistência, propomos a identificação da poesia de Arjona como um contracanto da impunidade. Para Hutcheon (1989, p. 70), há um “contracanto, quando exploramos um texto anterior para marcar uma oposição ou uma visão rasurada de valores excludentes, explorados esteticamente por um ‘modelo caricato’”. Nesse processo, observamos o quanto seu imaginário lírico se opõe às narrativas oficiais. Portanto, tal perspectiva estética, de desnudar a impunidade, consolida-se como um ‘contracanto’, reforçando a performance feminista presente na sátira de uma cidade sombria, na qual a regulação de gênero é atravessada pelo machismo, pelo culto da virilidade e pela violência sistêmica. Por se opor a esses valores, exploramos a poesia de Arjona, como própria de uma estética feminista, que incorpora o distanciamento irônico, conforme deduções de Linda Hutcheon (1993, p. 5) acerca das marcas da literatura de autoria feminina.

Antes de analisarmos seu contracanto lírico, comentamos como Arjona questiona a naturalização da violência sexual no contexto do narcotráfico mexicano no conto “Ni la santa muerte”, da obra **Delincuentes: historias del narcotráfico** (2005). Nessa coletânea, a autora ficcionaliza o cotidiano do cidadão de Juarez para destacar o quanto o *modus operandi* do aniquilamento do corpo da mulher está presente em diversos seguimentos sociais e se confunde com a omissão do Estado em torno do desaparecimento das mulheres anônimas. Essa obra prioriza detalhar as tênues fronteiras entre o narcotráfico e a vida cotidiana de Juarez. Em vários contos, entramos em contato com a degradação humana imposta pelo crime organizado, que repete os valores patriarcais normatizados pelo culto da virilidade e da agressividade conforme nossas análises acerca da violência estrutural desse contexto (GOMES, 2021a).

A complexidade dos crimes está atravessada por diversos fatores sociais. Para Arjona, esse desprezo é traduzido pelas centenas de vítimas abandonadas simplesmente por serem mulheres como nos alerta no poema “Só são mulheres”: “Nesta fronteira/o dizer mulheres/corresponde à morte/enigma e silêncio”². No conto “Nem a santa morte”, a autora descreve como funciona essa naturalização da violência. A narrativa centra-se no assédio sexual de uma mulher que participa de um comboio de transporte de coca. A protagonista é obrigada a aceitar o convite por ser ameaçada por arma de fogo. O conto inicia-se com o desespero de uma mulher que vê uma arma apontada para seu pescoço. Este tipo de intimidação vai além do assédio e foi registrado nos inquéritos de diversos feminicídios daquela região, que são regidos pelas ameaças com agressão física e com “armas de fogo, objetos cortantes e o corpo do agressor.” (FRAGOSO, 2010, p. 236).

A descrição de assédio e da ameaça acontece por etapas. De início, a jovem aceita o convite para dançar, apesar de ter seus pés machucados pelo longo dia de caminhada. Nesse contexto, o convite de um criminoso não pode ser recusado, ainda mais quando ostenta o poder da arma de fogo. Além disso, a narradora reconhece o perigo por que está passando ao perceber que seu agressor havia consumido muita coca e estava com uma péssima coordenação motora: “La verdad no quise negarme porque andaba bien loco y más que nada me convenció la traía fajada en el cinturón piteado” (ARJONA, 2005, p. 25). Nesse caso, o assédio sexual é visto como “um ato intencional de poder e força com um fim pré-determinado, pelo qual uma ou mais pessoas produzem abusos físicos, metais ou sexuais” (FRAGOSO, 2010, p. 234).

Depois de dançarem duas canções, a narradora desiste de continuar e consegue dormir. Todavia, é acordada pelo mesmo assediador que tenta beijá-la a força. Atordoada, ela lhe empurra e pede para ser deixada em paz. Ao agir em prol de sua liberdade, ela o deixa extremamente irado. Ele passa a agir com ódio e a ameaça de morte, pois um homem não pode ser rejeitado: “Alcanzo a oír una risotada, y el cabrón que me apunta, me dice: “Ya te cargó la jodida. Ni la Santa Muerte te salva de esta.” (ARJONA, 2005, p.23). Tal código machista é reconhecido coletivamente, pois se trata de uma “grande máquina comunicativa cujas mensagens se tornam inteligíveis somente para quem, por uma ou outra razão, se adentrou no código.” (SEGATO, 2013, p. 12).

Ironicamente, o conto de Arjona apresenta um final surpreendente, no qual a mulher é salva pela providência divina. Esteticamente, essa opção é parte de suas estratégias de se opor ao sacrifício de mulheres. Ao ameaçar a vítima de morte fatal, o agressor avisa que nem uma santa pode salvá-la:

2 Título em espanhol “Solo son mujeres” e tradução livre do verso: “En esta frontera/el decir mujeres/equivalo a muerte/enigma y silencio”. Disponível em: <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2014/12/armine-arjona-14333-poeta-de-mexico.html>. Acesso em: 10 nov. 2021.

“Ni la Santa Muerte, ni la Santa Muerte, repetía desquiciado.” (ARJONA, 2005, p. 25). Entre o ódio e o descontrole causado pelo uso de drogas, o agressor se desequilibra e tropeça, ferindo-se gravemente nos testículos.

Diante do seu fracasso, o criminoso fica muito envergonhado na frente dos pares e pede para ser executado, pois se considera um incapaz ao ferir seu órgão sexual, símbolo de poder. Tal opção de desespero de um criminoso duplamente humilhado reforça o compromisso político da narrativa de Arjona. Com o desfecho catastrófico para o agressor, a narrativa reforça o quanto a violência contra a mulher é regulamentada tanto por valores morais quanto pelo ódio que simbolicamente é mantido por diversos gestos de aniquilamento da mulher quando considerada fora do padrão de um homem.

Na continuidade, passamos a explorar a experiência estética de Arminé Arjona como uma travessia enlutada em respeito às memórias das vítimas.

Uma travessia fatal ³

As vítimas de Juarez são mulheres pobres que buscavam realizar o sonho de uma vida melhor, mas se depararam com as violentas fronteiras do deserto mexicano. Em **Juarez tão cheio de sol e desolado**, Arminé Arjona transita entre o deserto e a cidade a fim de resgatar a dignidade das mulheres executadas simplesmente por serem mulheres mestiças, pobres e, quase sempre, anônimas. Elas são trabalhadoras e moram nos subúrbios, vivem em condições precárias. Tal condição econômica não pode ficar de fora desta análise, visto que elas também foram vítimas de uma economia neoliberal. Rita Segato (2013, p. 11) reconhece que há, especificamente na Cidade de Juarez, uma relação direta entre as desigualdades sociais e econômicas provocadas pela globalização e o “sacrifício de mulheres pobres, pardas e mestiças”.

No poema que dá título à sua obra, “Juarez tão cheio de sol e desolado”, Arminé Arjona contextualiza o território da morte como uma terra abandonada pela lei. Esse texto expõe o ativismo e a sensibilidade da autora ao projetar uma voz enraizada na árida condição do deserto e na dinâmica do narcotráfico na fronteira, que vai do primeiro verso ao último:

La ciudad nos pudre en su violencia
el desierto calienta con sus balas
bajo un sol cubierto de vergüenza
que enrojecido cae en la batalla

³ Esta análise tem uma versão ampliada sobre a leitura performática dos poemas de Arjona e da chilena Marjorie Agosin, publicada em espanhol pela revista **Raído** da UFGD, em 2021 (GOMES, 2021b).

La ciudad se asfixia lentamente
cuando tú la atrapas en tus garras,
noche tigre, relámpago de fuego,
ojo feroz, reflejo de metralla.

La ciudad se muere poco a poco
no hay auxilio que llegue a rescatarla
engullida por la bestia y sus demonios
fría y cruel esta cacería humana.

La ciudad está descuartizada:
cada quien su trozo de violencia. (ARJONA, 2020)

Sem esperanças, a voz poética registra, inicialmente, o horizonte social corroído pela violência, que tem no deserto seu destino fatal. Trata-se de uma cidade apodrecida pela violência e aquecida pelas armas de fogo. Uma cidade envergonhada pelos feminicídios não esclarecidos pela polícia, nem pela justiça. A visão negativa é assustadora: um território de mortas que tende a se expandir, pois é controlado por homens famintos para se impor por meio da força. Para a voz lírica, Juarez está morrendo pouco a pouco e não há saída para tanta violência. A imagem do poder do crime tragando a cidade nos alerta para a gravidade desse território descontrolado. Com uma visão crítica dessa situação, a voz poética denuncia o fato de as autoridades terem perdido o controle da cidade.

A crueldade dos crimes é destacada pela imagem dos demônios responsáveis pelo narcotráfico e pelas execuções das mulheres. Trata-se de um território onde há um absurdo silêncio que ronda a carnificina das vítimas desconhecidas. Nessa lírica, Juarez é um território asfixiado pela sanha violenta que emana da brutalidade das execuções do deserto. Além disso, o estado “desolado” da cidade reforça a situação política sombria que se confunde com a corrupção e o poder bélico do narcotráfico.

No segundo poema que selecionamos, Arjona abre espaço para a voz das mortas em “El fragor del silencio”, o que nos dá a sensação de estarmos à frente de um deserto de choros e gritos: “Voces lerdas, desoladas/fragorosas voces del silencio” (ARJONA, 2011). O choro infinito dessas mulheres nos deixa surdos e tristes, mas não podemos desistir de lembrá-las, pois precisamos reforçar o quanto essa crueldade foi responsável por centenas de mortes. A voz poética está preocupada em registrar os lamentos das vítimas por meio do silêncio que se impõe como um signo do deserto. Esse silêncio que grita na lírica de Arjona é angustiante para aqueles que param a fim de ouvir o passado.

A contextualização da dor do passado e a memória enlutada se confundem na construção sonora desse poema que projeta vozes entristecidas, que vêm entrecortadas pelo vento frio do deserto noturno e estão exaustas de chorar. A voz lírica está preocupada em abrir espaço para cada história silenciada, uma vez que luta em nome da memória daquelas que devem ser lembradas. Essa técnica é alcançada

pelas “sensíveis palavras” de Arjona, que recria a fronteira, o deserto e o corpo feminino como espaços conectados com a morte (AYALA, 2005, p. 110).

Ao reproduzir essa sinfonia de tristes gritos por meio de aliteraões e assonâncias, Arjona homenageia as vozes de todas as silenciadas e reconhece o lamento coletivo: “Voz sin ruido en la voz/y sin descanso vos/la voz ya quieta/Emasculada voz de las tormentas/atormentada vos y quebrantada” (ARJONA, 2011). O jogo entre a voz da executada e o você atormentado nos propõe uma extensão performática entre o escrito e o lido. Nesse jogo de sons e palavras que nos remete aos abusos sofridos pelas vítimas, a travessia lírica experimenta o luto ao lembrar o fragor do silêncio, que tinge de sangue as areias do deserto.

Ao explorar uma imagem que ressalta uma lírica enlutada, “O clamor do silêncio” relembra o quanto o deserto se transformou em um lixão de corpos abandonados, um território do crime onde se jogavam “a carne do deserto” (ROJAS JOO, 2016, p. 57). Ao privilegiar o silêncio em torno dos casos, a voz lírica prioriza a denúncia e nos motiva a continuar a leitura performática, pois, na viva voz do silêncio, há um triste canto que suplica para ser escutado e por justiça. Tais vozes “calcificadas” nos remetem ao espaço do deserto como um arquivo de corpos descartados. Dessa cruel experiência, temos acesso ao coro de fantasmas que ronda a cidade de Juarez, traduzindo o clamor das vítimas.

Retomando a performance ativista de Arjona, no terceiro texto selecionado, “Páramo”, encontramos uma articulação estética que mistura o inóspito deserto com o sombrio espaço urbano onde acontecem os crimes e onde impera a impunidade. Nesse poema, diferentes forças políticas e econômicas se entrecruzam, pois faz referência ao preconceito machista e às graves consequências sociais e econômicas da forma como as indústrias maquiladoras se instalaram naquela região.

Esse poema é formado por palavras esdrúxulas, que de forma seca e objetiva desnudam o esqueleto da impunidade. Essa construção traz um olhar de revisão dos acontecimentos a partir do lugar de denúncia da autora. Nessa lírica, os culpados são muitos e as vítimas são todas aquelas que sofrem com a economia neoliberal que sacrifica as jovens trabalhadoras para manter o bárbaro espetáculo da impunidade como um trunfo da violência generalizada. Todos em Juarez são atingidos por aqueles crimes e o próprio lugar carrega a sina de ser um território do bárbaro espetáculo dos feminicídios:

náufrago
mórbido
lúgubre

trânsito
nómada

fábricas
ávidas
cômplices
frívolas
tóxicas

mísera
dádiva

crápulas
sádicos
pérfidos
bárbaros

vínculo
sórdido
cárnico
fétido
tráfico
pútrido

víctimas
lánguidas

óbito
súbito

cúcara
mácara
títtere
fue

(ARJONA, 2004, p.116-117)

Ainda na segunda estrofe, Arjona destaca que se trata de um espaço de muitas migrações quando reconhece que muitos passam por ali. Nos versos da terceira e quarta estrofes⁴, observamos que o poema faz referências à indústria cúmplice dos crimes e reabre a discussão em torno da miserável dádiva das maquiladoras: a execução de suas trabalhadoras. Arjona nos alerta para o fato de as indústrias estrangeiras também fazerem parte dos agentes que estavam por trás do silêncio das mortas, já que não se importavam quando a vítima era uma de suas funcionárias.

Nesse texto, a ideia de progresso que chegaria com a instalação das fábricas estrangeiras cede espaço para as sombras da perda e para os sórdidos desaparecimentos de mulheres naquela região. Essas empresas contaminaram as esperanças de milhares de mulheres e não lhes deram condições de sobreviver, por isso são “tóxicas” ao promover uma “dádiva” de mais misérias. O tom irônico que

4 Usamos a versão publicada pela revista **Chicana/Latina Studies**, de 2004. Tradução da terceira e quarta estrofes: “Ávidas/cúmplices/frívolas/tóxicas/mísera/dádiva” (2004, p. 116).

atravessa essa lírica não deixa dúvidas quando se refere à herança maldita das maquiladoras, pois sua convivência com o sacrifício de mulheres não pode ser varrida para debaixo do tapete.

Ainda no pulsar lírico de “Páramo”, nas estrofes 5 e 6, a autora acusa os envolvidos nos crimes como “crápulas”, que buscam manter seu status por meio do sacrifício de inocentes. Os vínculos “sórdidos” nos apontam para um sistema criminoso que funciona de forma vergonhosa, pois depende da omissão dos agentes públicos. Além disso, há uma pista que se tratava de um mancomunado de interessados em manter a impunidade daqueles crimes. Pela visão do eu lírico, não eram apenas bandidos que matavam aquelas mulheres, eram homens comuns interessados em dominar e espalhar o terror das mortes, enquanto alimentavam um monstruoso fetiche, relacionado ao prazer pela violência sexual.

Esse testemunho de Arjona reforça uma visão crítica do quanto a violência não é apenas consequência do narcotráfico. Sua poesia descreve uma bárbara estrutura gerenciada pela impunidade, que se sustenta por um “sistema de *status*” que usurpa o poder feminino em prol do culto da masculinidade. Assim, Arjona testemunha as tensões de gênero a partir do silêncio das mortas presentes nos versos “vítimas/lânguidas”. Essa referência questiona o quanto as sacrificadas foram culpabilizadas por sua vida pregressa e nos remete à situação de que essas mulheres eram consideradas de segunda classe por estarem associadas, equivocadamente, à prostituição, expondo o perverso sistema de aniquilamento simbólico do corpo da mulher.

Percebe-se que, em “Páramo”, o fazer poético de Arjona se despe de palavras para sintetizar o inexplicável. No extrato sonoro dessa poesia, o uso de proparoxítonas reforça a tonalidade triste desse canto de resistência. Por fim, o poema questiona a impunidade que se perpetuou por mais de uma década nos casos de Juarez até haver uma condenação internacional do México que foi obrigado a investigar crimes que não tinham sido solucionados. Na última estrofe, de forma irônica, ao fazer referência a um jogo de palavras, próprio de brincadeiras/sorteios: “cúcara/mácara/títere/fue”, a autora pergunta quem será a próxima vítima?⁵.

Assim, por meio do sintético jogo lírico de “Páramo”, Arjona reconhece que vários agentes são responsáveis pela interrupção da vida daquelas mulheres, sequestradas de seu cotidiano para serem executadas em perversos jogos sexuais em que a mulher é mutilada e executada como um trunfo para o machismo. Nesse território sem lei, qualquer um pode assumir a dianteira dos assassinatos do deserto, a omissão do Estado e falta de políticas públicas para estancar as mortes é um dos principais motivos para que esses crimes ocorrem, repetidamente, durante anos. Eles não eram cometidos apenas por

5 Esse conjunto de palavras tem diferentes sentidos no imaginário mexicano. Optamos pelo uso crítico voltado para o questionamento da impunidade dos crimes. Um dos exemplos comuns é ser usado em rimas de sorteio: “De tin marín de dos pingüé,/Cúcara, mácara, títere fue,/Yo no fui, fue Teté,/Pégale, pégale, al quien fue”.

criminosos, mas também por opressão social e política como nos lembra Lagarde (2005, p. 1): esses crimes “se articulam com outras condições sociais e econômicas de extrema marginalização e exclusão social, jurídica e política”.

Para destacar o quanto Arjona sempre esteve envolvida com os coletivos de luta pelos direitos das mulheres de Juarez, passamos a analisar sua homenagem à também poeta e ativista, Susana Chavez, que foi morta em 3 de janeiro de 2011 por três jovens infratores com quem tinha relação de aconselhadora. Em “Susana sólo duerme”⁶, Arjona faz menção aos três pelo número de mãos que foram usadas para abusar sexualmente e mutilar as mãos da poeta Chavez: “Ni seis manos pudieron contenerte/surge un grito en la voz/del sueño inerme/pues tu canto y palabra remolino/enraizada quedó/Tu voz no duerme” (2011). A crueldade desse crime, mais uma vez, foi motivo de muitos protestos e da retomada da luta em prol dos direitos femininos.

Nessa homenagem à trágica morte de Susana, Arjona reforça a importância do ativismo lírico para que continuemos lutando pela igualdade de gênero. Ao repetir o grito da poeta assassinada, essa poesia se projeta como um contracanto da impunidade e resgata também o choro das executadas no deserto. Dessa construção poética, ouvimos um grito coletivo, confundindo as fronteiras sociais e artísticas desses sujeitos, uma vez que a voz lírica pulsante se projeta como uma homenagem não só a Chavez, mas às mulheres: “seu violento sacrificio realmente tornou-se o sangue de todas as mulheres e da sociedade” (ROJAS JOO, 2016, p. 50). Nesse cantar de tristeza, temos um carinhoso reconhecimento de todas aquelas que lutam contra a epidemia dos feminicídios.

Considerações finais

Para finalizar, propomos reflexões sobre as intersecções entre a voz da poeta e a voz das vítimas de feminicídio na literatura de Arjona. Ao percorrermos a trajetória do seu eu lírico, constatamos a relevância dessa literatura compromissada com a homenagem respeitosa às silenciadas. Portanto, sua literatura continua a resgatar as vozes das vítimas todas as vezes que lemos seus textos. Ao lermos seu triste canto, colocamo-nos performaticamente solidários com a luta pelos direitos da mulher. No contexto de Juarez, tais performances líricas são experimentadas como um doloroso exercício de recordação, todavia amarradas por um luto coletivo em memória das sacrificadas.

⁶ O poema “Susana sólo duerme” foi publicado em 14 de fevereiro de 2011, um mês após a execução da ativista. Disponível em <https://ardapalabra.wordpress.com/2011/02/28/susana-solo-duerme/>. Acesso em: 18 mai. 2021.

A dor da leitura é parte da herança desse triste episódio, cujas execuções sumárias continuam a funcionar como códigos espectrais de uma sociedade machista e misógina. Nos casos de Cidade de Juárez, esteticamente, Agostín expõe a crueldade que esse território representa para as mulheres. Dessa construção poética, ouvimos um grito coletivo, confundindo as fronteiras de tal poesia para além do seu ativismo por meio de uma poética do luto. A literatura de denúncia de Arjona pode ser lida enquanto um contracanto produzido como resistência, possibilitando o resgate de diferentes arquivos que fazem parte desse triste episódio que repercute até os dias atuais.

Por fim, destacamos a peculiaridade da poesia de Arjona, que, além de priorizar a interseção entre a voz lírica e a voz silenciada, propõe uma sonoridade/solidariedade entre todos/as que estão preocupados/as em não deixar que esses casos sejam esquecidos. Sua literatura ressalta a necessidade de reconhecimento do feminicídio como um crime de ódio e aniquilamento da mulher. Portanto, consideramos que sua lírica ativista retoma não só a voz da executada, mas também destaca o papel das escritoras como ativistas feministas preocupadas em produzir contracantos da impunidade masculina.

Referências

ARJONA, Arminé. Páramo. **Chicana/Latina Studies**. Latina Research Center of the University of California at Davis. Santo Antonio, Texas, vol. 4, n. 01, p. 116-117, 2004. Disponível em www.jstor.org/stable/23014445. Acesso em: 10 jun. 2021.

ARJONA, Arminé. **Delicuentos**: historias do narcotráfico. Ciudad Juárez: Al Límite Editores, 2005. p. 23-26.

ARJONA, Arminé. Juárez, tan lleno de sol y desolado. In: MONTIEL, C. U. (org.). **Ciudad Juárez en la poesía**. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2020.

ARJONA, Arminé. **Ardapalabra**. Blog produzido entre janeiro e julho de 2011. Disponível em: <https://ardapalabra.wordpress.com/author/ardapalabra/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

AYALA, Susana Letícia. Re/presentación en el discurso poético de la frontera, el desierto y el cuerpo femenino (2001-2004). **Nóesis, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades**, v. 15, n. 28, p. 105-127, 2005.

FRAGOSO, Julia E. Monárrez *et al.* (Coords). **Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez**. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte; México-DF: Miguel Ángel Porrúa, 2010.

GOMES, Carlos Magno. A violência estrutural dos feminicídios na literatura latino-americana. **Revista Fórum Identidades**. Itabaiana, GEPIADDE, v. 33, n. 01, p. 31-43, 2021. Disponível em <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/15493>. Acesso em: 5 jun. 2021a.

GOMES, Carlos Magno. La lírica de Arjona y Agosín sobre feminicidios en México. **Revista Raído**. UFGD, Dourados, v. 15, n. 38, p. 276-289, 2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/14877>. Acesso em: 20 dez. 2021b.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. La política de la parodia postmoderna. Traducción del inglés por Desiderio Navarro. **Revista Criterios**, La Habana, edición especial, p. 187-203, 1993.

LAGARDE, Marcela. ¿A qué llamamos feminicidio? **Primeiro Informe Sustantivo de actividades 14 de abril 2004 al 14 abril 2005**. Distrito Federal: Cámara de Diputados, 2005.

ROJAS JOO, Juan Armando. Género e identidad, elementos en la poesía comprometida de tres poetas chihuahuenses: Arminé Arjona, Susana Chávez y Micaela Solís. **Imex revista**. n. 9, p. 47-60, 2016.

SEGATO, Rita Laura. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

Arminé Arjona's poetry of resistance against femicide in Mexico

Abstract: This article analyzes the lyrical strategies used by Arminé Arjona to pay tribute to the victims of femicide, which occurred between 1994 and 2004 in Ciudad Juárez, Mexico. We identify the particularities of this lyrical activism that rescues the voice of these women silenced by their tormentors and by a system of impunity. Methodologically, we articulate the concept of “countermelody”, by Linda Hutcheon (1989), to identify the lyrical characteristics of a poetry of resistance. In addition, we are based on anthropological concepts proposed by Marcela Lagarde (2005) and Rita Segato (2013), who consider these crimes as part of a genocide against poor and brown women. In this context, Arminé Arjona’s poetry echoes as a cry of clamour for justice and to bring an end to violence against women.

Keywords: Lyrical performance. Violence against women. Poetry of resistance.

Recebido em:31/01/2022 – Aceito em:14/04/2022

**Imagens de um passado em ruínas: a personagem-memória em
The sound and the fury, de William Faulkner**

Ernani Hermes*

Resumo: Michel Zérafra (2010) entende que a todo romance subjaz uma concepção de pessoa e a categoria da personagem desvela determinadas condições da existência humana. Ao partir de tal pressuposto, este trabalho se dedica à análise do romance **The sound and the fury**, de William Faulkner, publicado em 1929, focalizando a construção da figura ficcional à luz da memória. Assim, define-se memória a partir de Paul Ricoeur (2007) como uma representação do passado. Do mesmo modo, a análise de Ilse Vivian (2014) sobre personagem-memória é trazida para discussão. Segundo a autora, a continuidade de sentidos expressa pela experiência pessoal, os determinantes históricos, a narração e as atenuações das fronteiras entre o real e a imaginação são tópicos para a discussão dessa categoria narrativa. Então, pela articulação entre as proposições teóricas e a análise literária, verifica-se que a matéria constitutiva da personagem é sedimentada pela representação da memória na narrativa.

Palavras-chave: Memória. Personagem. Narrativa. William Faulkner.

As imagens escolhidas pela lembrança são tão arbitrárias, tão estreitas, tão inatingíveis como as que a imaginação havia formado e a realidade destruíra.

(Marcel Proust, 2002)

Introdução

No final do século XIX e início do XX, escritores como Édouard Dujardin, James Joyce, Henry James, Virginia Woolf e Marcel Proust revolucionam a estética romanesca com a construção de uma narrativa intimista centrada na constituição do eu. Técnicas como o monólogo interior e o fluxo de consciência são balizas estéticas para essas produções. Isto é, pela representação dos processos mentais de construção do pensamento, da percepção dos fenômenos e da atenuação dos limiares da consciência, erige-se o relato. Por esse ângulo, consegue-se visualizar de forma mais profunda e apurada o interior da figura ficcional e colocar sua construção em evidência no texto.

Na Literatura Norte-Americana, sobretudo a partir do Modernismo, diversos autores se filiam a essa estética de composição narrativa centrada no eu e valem-se da técnica fluxo de consciência, como William Faulkner, John dos Passos, J. D. Salinger, Jack Kerouac e Toni Morrison, por exemplo. Faulkner, de um modo especial, explora essa técnica literária projetando no primeiro plano da

* Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: ernani.hermes@gmail.com

narração a constituição do eu arquitetado pela expressão da consciência no discurso em articulação com a temporalidade. Desse modo, o sujeito que enuncia a sua experiência no mundo e as suas percepções sobre este tem no próprio ato enunciativo a sua matéria constitutiva.

Em 1929, Faulkner publica o romance **The sound and the fury**, um de seus trabalhos mais conhecidos, em que há uma mescla de diferentes formas narrativas. A trama da queda dos Compson é narrada por diferentes vozes e perspectivas, o que abre campo para a visualização de diferentes eus pela projeção da matéria vivida no relato. Esse operativo de formular a experiência via narração é atravessado pela memória, uma vez que é pela representação da consciência no discurso que os processos de rememoração são expressos na narrativa e se tornam elemento central na construção das personagens.

Isto posto, objetivo neste trabalho analisar a construção de três personagens, que também são narradores, de destaque no romance, Benjy, Quentin e Jason, em face da memória. Nesse sentido, busco compreender como a construção da identidade narrativa se configura ao expressar os sentidos da experiência alcançados pelo capital mnemônico projetado na narração enquanto base pela qual as figuras ficcionais são erigidas.

Como base teórica, busco nos Estudos Narrativos, preferindo uma abordagem fenomenológico-hermenêutica, elementos para sustentar a discussão proposta. Desse modo, no centro do quadro teórico formulado estão as considerações de Paul Ricoeur a respeito da memória e de Michel Zérafra sobre a personagem romanesca. Ainda, mobilizo a ideia de personagem-memória apresentada por Ilse Vivian como base da analítica da personagem. Ademais, outras vozes teóricas são trazidas à discussão à medida que forem demandadas.

Personagem-memória: Benjy, Quentin e Jason

O romance, enquanto gênero literário sedimentado na experiência pessoal, aloca a categoria da personagem em uma posição de destaque. Ian Watt (1990), em **A ascensão do romance**, compreende que a matéria composicional dessa forma literária é constituída pela especificidade da pessoa em um tempo e espaço também específicos. Desse modo, a personagem é vetor pelo qual a experiência do sujeito ganha forma e é significada na narrativa.

A personagem romanesca, no entanto, na trama de sentidos da qual é reveladora, não se restringe a uma construção de linguagem imanente, separada da exterioridade do discurso. Mikhail Bakhtin (2014, p. 135, grifos do autor), ao tratar do discurso do romance, compreende que a pessoa que fala no romance “é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu

discurso é uma linguagem social”. E, adiante, complementa ao apontar que “uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social”. Por essa perspectiva, a categoria da personagem é posta como sujeito da enunciação, o que implica um discurso que materializa ideologias e cosmovisões. Isto posto, o romance como um todo e, especificamente, a figura ficcional, se constrói por uma teia de sentidos que imbrica elementos linguísticos, sociais, históricos, ideológicos, psicológicos e, ainda, construções de subjetividade.

Michel Zérafra (2010, p. 9), ao tratar do romanesco dos anos de 1920 aos de 1950, ainda no prefácio, aponta que “todo romance exprime uma concepção da pessoa que sugere ao escritor a escolha de certas formas e confere à obra seu sentido mais amplo e mais profundo”. Por esses termos, entende-se que cada romance se estrutura a partir de uma concepção de pessoa, em um nível psicossocial, e esta direciona a configuração formal do texto, em um nível estético. Adiante, o teórico francês assinala que os procedimentos analíticos da personagem devem considerar ambos os aspectos, haja vista a existência dessas duas instâncias: “uma de ordem psicossociológica – tendo por objeto a pessoa – e outra de caráter estético – tomando por objeto a vida das formas” (ZÉRAFFA, 2010, p. 9).

A partir desse arranjo composto pela materialidade estética e por elementos exteriores, o autor destaca que o ofício do romancista não escapa de ser um ato de interpretação, tendo em vista que observa e pensa o mundo e a si mesmo. Nesse sentido,

Este pensamento romanesco, onde a constatação do real se alia a uma visão da existência humana, é por nós designado pelo termo pessoa, que, portanto, tomamos numa acepção extremamente vasta. Por pessoa, entendemos o homem e sua presença no mundo tal como o romancista os percebe em primeiro lugar e em seguida os concebe. [...] a partir desta experiência do homem, o escritor busca conhecer em que consistem a essência e o valor da pessoa, e por este meio, privilegia um aspecto da existência humana. (ZÉRAFFA, 2010, p. 10, grifos do autor).

Pelo que é exposto por Zérafra, ao projetar no romance uma concepção de pessoa, expressa na categoria da personagem, determinado aspecto da existência humana é desvelado por meio de estratégias estéticas arquitetadas pelo romancista. Pelo relato, então, emerge uma imagem de ser desenhada por uma concepção desse; isto é, a projeção de uma concepção de pessoa na narrativa romanesca redimensiona formulações de uma imagística do ser no interior da composição do romance.

Nesse sentido, um dos fenômenos psicossociais que atravessam a construção da figura ficcional é a memória. Esta, enquanto categoria analítica, desperta olhares diversos que exploram diferentes aspectos. Os campos da ciência relacionados à Biologia, por exemplo, focalizam os seus aspectos cognitivos e fisiológicos. As humanidades, por sua vez, evidenciam a memória em uma

abordagem cultural, filosófica e antropológica, procurando entender as suas articulações para com a História, as construções de identidade e os processos culturais. Neste sentido, os estudos da memória têm ressonância nos estudos literários, uma vez que problematizar as dinâmicas da memória na construção do texto literário tem se tornado uma das questões mais recorrentes no exercício crítico.

Dito isso, entendo a memória pela perspectiva apresentada por Paul Ricoeur (2007), em **A memória, a história, o esquecimento**, que a entende como uma forma de significação do passado. Pelos dizeres do filósofo, “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela.” (RICOEUR, 2007, p. 40, grifo do autor). Em outros termos, Ricoeur abre campo para uma compreensão da memória como um sistema representacional da matéria pretérita, ou seja, dar sentido ao passado.

Contudo, Ricoeur (2007) adverte:

Uma ambição, uma pretensão está vinculada à memória: a de ser fiel ao passado; desse ponto de vista, as deficiências procedentes do esquecimento, e que evocaremos longamente no momento oportuno, não devem ser tratadas de imediato como formas patológicas, como disfunções, mas como o avesso de sombra da região iluminada da memória. (RICOEUR, 2007, p. 40).

Pela metáfora de Ricoeur, que coloca o esquecimento como a sombra avessa à luz, compreendida como a memória, entende-se essa dicotomia do lembrar e do esquecer. A memória, na qualidade de um meio pelo qual se constroem sentidos, não é um produto ou um dado acabado, mas é um elemento processual, que se modifica ao longo do tempo, ou seja, que altera, desconstrói, reconstrói, apaga e acrescenta significações à experiência decorrida.

Desse modo, os sentidos arquitetados no âmbito da memória se apresentam na forma de imagens projetadas à consciência. O ato de lembrar, então, configura-se como um resgate da experiência na forma de imagens e, por esse operativo, constrói sentidos. Isto que é ratificado pelos termos de Ricoeur (2007, p. 135), pois compreende-se “a lembrança como uma espécie de imagem e a recordação como uma empreitada de busca”.

Tendo apresentado essas noções básicas sobre personagem e memória, procuro, então, verificar possíveis bifurcações entre esses dois tópicos. Tais imbricamentos são analisados minuciosamente por Ilse Vivian (2014), em **A poética da memória**, tese que versa sobre a constituição do eu por um viés fenomenológico a partir do romance de Mia Couto. A autora apresenta a ideia de personagem-memória que, pela justaposição dos termos, abre perspectivas analíticas a respeito da personagem em relação à memória. Nesse estudo, Vivian (2014) define que

A continuidade de sentidos existente entre experiência pessoal, condição histórica e relato é uma das reivindicações do que chamo personagem-memória. Nessa aproximação estão implicadas as capacidades de o sujeito de poder agir, falar, responsabilizar-se e narrar a própria vida. (VIVIAN, 2014, p. 133).

As capacidades mencionadas – agir, falar, responsabilizar-se e narrar-se – compreendem o que Paul Ricoeur, em **Percorso do reconhecimento** (2006), trata como fenomenologia do homem capaz, isto é, pelas capacidades elencadas, o sujeito traça um itinerário reflexivo que faz emergir o ser reconhecido. Tais habilidades compreendem o poder do indivíduo agir no mundo, enunciar-se como agente da ação, narrar a própria vida e, ainda, imputar sobre si a responsabilidade de tais atos.

Por essa perspectiva, o ser ficcional é tomado pela agência, nos termos de Ricoeur (2006, p. 115, grifo do autor): “Personagem é aquele que faz a ação na narrativa”. Assim, essa categoria, pelo seu agenciamento na diegese, figura no centro da trama de nexos que conferem inteligibilidade ao empreendimento narrativo. Tal concepção toma forma por intermédio da ação porque é por ela que se constrói a identidade na visão de Ricoeur; uma vez que a identidade, como categoria prática, é constituída a partir do momento que o indivíduo se torna agente de determinada ação. Em síntese, a identidade da personagem é configurada a partir do seu campo acional que por sua vez é impulsor da intriga.

Ademais, em **O si-mesmo como outro** (2014), quando problematiza a identidade pessoal transmutada em identidade narrativa, Ricoeur pontua que a identidade é constituída pela mesmidade e pela ipseidade. A primeira concerne aos aspectos que perduram sobre o tempo. Já a segunda abarca os aspectos processuais e contínuos que contemplam a capacidade reflexiva do si que impulsiona a sua variabilidade. Nesse processo de reflexão sobre si mesmo, a memória ocupa um lugar de destaque ao (re)construir, constantemente, os sentidos projetados à experiência.

Por esse viés, observo a formação de uma unidade entre a figura ficcional e a memória. Nesse movimento convergente, a memória se torna elemento central nas dinâmicas de figuração da personagem, intervindo na agência desta e destacando-se no discurso pela enunciação do resgate do passado como forma construção de sentidos para a existência. E, desse modo, a memória exerce influência direta na intriga ao tornar-se imperativo da ação e, por conseguinte, ocupar lugar de destaque na construção da narrativa.

É por esse conjunto de relações perpetradas pela memória que os processos figurativos dos personagens são colocados no romance **The sound and the fury**, de William Faulkner. Ambientado no fictício condado de Yoknapatawpha, que representa o próprio Mississippi e o Sul dos Estados Unidos como um todo, o romance tematiza a decadência da aristocracia que fizera fortuna pelos campos de algodão e que encontram a ruína, como é o caso da família Compson. Ademais, esse mote

é desenvolvido a partir de perspectivas individuais apresentadas pelos personagens: Benjamin (Benjy), Quentin, Jason e, ainda, Dilsey. Os três primeiros, irmãos, são Compson, e pelos seus dramas individuais problematizam o caos e a ruína atravessados pela problematização do tempo; Dilsey, no entanto, é a empregada que acompanha a queda da família apresentando uma visão externa.

Faulkner joga com diferentes formas de voz e perspectiva na constituição da narrativa. O romance é dividido em quatro partes: a primeira, narrada por Benjy, ou seja, um narrador autodiegético, cujo relato data de 07 de abril de 1928, o sábado de aleluia; a segunda, narrada por Quentin, também autodiegético, é mais retrógrada de 2 de junho de 1910, dia em que o personagem se suicidou; a terceira, narrada por Jason, é de 06 de abril de 1928, a Sexta-feira da paixão; e, a última, fica a cargo de um narrador heterodiegético, cuja focalização se dá na perspectiva de Dilsey, em 08 de abril de 1928, o Domingo de Páscoa. Se fosse traçada uma cronologia, iniciaria pelo relato de Quentin, seguido por Jason, Benjy e, por fim, Dilsey. Essa organização da narrativa revela o caos que segue o relato: o tempo estilhaçado representa a construção de personagens que se constituem pelos cacos do passado em um enredo caótico.

As ruínas do tempo são acessadas pelos personagens por meio da memória. Isto é, por meio da narrativa, os personagens empreendem uma busca de sentidos para significar a sua existência. Desse modo, os três personagens irão realizar percursos distintos em benefício da sua constituição.

Benjy, cujo relato abre o romance, é uma pessoa que apresenta um quadro que poderia ser definido como deficiência de ordem cognitiva. O eu do personagem se constitui pela polifonia, uma vez que é a multiplicidade de vozes e a sua articulação com a memória que erigem a figura ficcional. Com efeito, a voz principal é a de Benjy, porém as outras vozes que emergem ao relato têm papel decisivo na conformação da imagem desse personagem.

A emergência do eu vem ao nomear-se agente da ação: “Eles foram para o lugar onde estava a bandeira e eu fui seguindo junto à cerca.” (FAULKNER, 2017, p. 7)¹. Benjy, embora tenha algumas habilidades comprometidas pela sua condição, consegue se reconhecer enquanto agente. Nessa perspectiva, o seu discurso transita entre a representação simplória das ações por ele desenvolvidas e o resgate de lembranças aleatórias.

As outras vozes que compõem a imagem da figura ficcional delineiam a sua forma de agir no mundo, como a fala de Luster, neto de Dilsey:

¹ Para facilitar a leitura do texto em língua portuguesa, as citações analisadas são retiradas da tradução de Paulo Henrique Britto: FAULKNER, William. **O som e a fúria**. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Todas as citações do romance são retiradas desta edição, portanto, passo a indicar apenas a página correspondente ao fragmento.

Onde já se viu, trinta e três anos, chorando desse jeito. Depois que eu fui até a cidade só pra comprar aquele bolo pra você. Para com essa choradeira. Por que é que você não me ajuda a procurar aquela moeda pra eu poder ir no circo (p. 7).

O discurso de Luster focaliza, de forma bastante incisiva, a condição de Benjy. As limitações e o agir como se fosse uma criança são evidenciados pela fala do personagem, que ainda assinala: “Ele está mas é fazendo três anos há trinta anos” (p. 21). O narrador da primeira parte do romance, então, é colocado como se fora um bebê de três anos e, por essa questão, passa por situações de estigma por parte de Luster, aspecto evidenciado pela voz recuperada do neto de Dilsey e, portanto, focalizada, pela memória de Benjy: “‘Você não é um pobre bebê. Ouviu. Ouviu. Você tem a Caddy. Não é.’ *Para com essa choradeira e essa babação, disse Luster. Que vergonha fazendo esse barulho todo.*” (p. 13, grifos do autor). A primeira fala, demarcada pelo uso de aspas, refere-se ao discurso do próprio Luster se dirigindo a Benjy, já a parte em itálico remete à memória desse. Isto é, o discurso indireto-livre representa a fala do outro personagem fazendo eco na memória de Benjy. As falas de Luster na forma de lembranças vêm como imagens que se projetam pela consciência do personagem.

Contudo, além da agressão de Luster, Benjy conta com o afeto de Caddy e Dilsey, a empregada. Em uma cena em que o personagem está inquieto, Dilsey diz: “‘Dá uma flor para ele segurar’, disse Dilsey. ‘É isso que ele quer’” (p. 14). A empregada entende Benjy, compreende suas necessidades e sabe como o acalmar quando está desconfortável. Além dela, Caddy mantém uma relação de afeto para com ele traduzida na forma de cuidado. Uma passagem que ilustra essa relação é quando estão passando pelo riacho que, pelo frio, congelou: “Congelou. Disse Caddy. Olha só. Ela quebrou um pedaço de água e encostou no meu rosto. Gelo. Quer dizer que está muito frio. Ela me ajudou a atravessar e subimos a ladeira”. (p. 17). Essa cena da irmã quebrando o gelo e colocando no seu rosto, para que sentisse o frio, traz a ternura e o carinho da relação entre eles; tão distinta de Luster, que não o entendia, e da distante relação com Jason, o outro irmão.

Benjy, na sua dificuldade em articular fatos e estabelecer relações, tem no seu relato as vozes dos outros personagens e um estado de memória pura. Esta última entendia como imagens aleatórias e repetidas que são projetadas no discurso ao emergirem pela consciência do personagem. No entanto, esses dois elementos que compõem o relato não aparecem de forma separada: as vozes dos personagens são recuperadas por Benjy na forma de lembranças; como é ilustrado no seguinte fragmento:

*O que é que você tem, disse Luster. Por quê que você não para com essa choradeira e brinca no riacho que nem gente.
Por quê que você não leva ele pra casa.
Mandaram você não tirar ele do quintal não foi.*

Ele pensa que o pasto ainda é deles, disse Luster. Lá da casa não dá pra ver aqui, de jeito nenhum. Mas nós está vendo. E ninguém gosta de olhar pra gente abobalhada. Dá azar. (p. 23, grifos do autor).

Novamente, o que se sobressai são as palavras violentas de Luster. Essa sequência que traz falas já apresentadas representa, de forma bastante significativa, a incapacidade de Benjy articular a memória à narração. Desse modo, o seu processo de reconhecimento fica comprometido, uma vez que ele consegue agir e nomear-se agente da ação, mas narrar e imputar sobre si responsabilidades e reflexões dotadas de predicções ético-morais escapam às suas possibilidades.

Por essa perspectiva, a desarticulação da memória é uma faceta da desarticulação do tempo. O personagem não possui noções temporais de passado e presente em seu relato, por exemplo, as cenas ficam em aberto, a narrativa é fragmentada e a temporalidade é rompida. A imagem que emerge do personagem advém do discurso dos outros, sobretudo Luster, que enuncia um discurso sobre Benjy focalizando a sua deficiência, o que é ratificado pelos cuidados de Dilsey e Caddy, ainda que em uma dinâmica afetiva distinta.

A segunda parte compreende o relato do irmão suicida, Quentin, em 1910, quando estudava em Harvard, que explora o dia em que tirou a própria vida. A primeira cena já coloca a relação existente entre a ação do personagem e o tempo:

Quando a sombra do caixilho apareceu na cortina era entre sete e oito horas, e, portanto, eu estava no tempo de novo, ouvindo o relógio. Era o relógio de meu avô, e quando o ganhei de meu pai ele disse. Estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e todo desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda experiência humana, que será tão pouco adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios. Ele estava encostado na caixa de colarinhos e eu o escutava deitado. Ou melhor, ouvia. Acho que ninguém escuta com atenção o som de um relógio. Não é necessário. É possível esquecer-se do som por um bom tempo, e então um único tique-taque é capaz de criar na mente toda a longa sequência de tempo, ininterrupta e descendente, que não foi ouvida. Como o pai disse, nos raios de luz longos e solitários pode-se ver Jesus caminhando. E o bom São Francisco que disse Irmãzinha Morte, ele que nunca teve irmã. Ouvi do outro lado da parede as molas da cama de Shreve e depois os chinelos dele se arrastando no chão. Levantei-me, fui até a cômoda e corri a mão por ela e peguei o relógio e virei-o de costas e voltei para a cama. Mas a sombra do caixilho continuava no lugar, e eu havia aprendido a calcular a hora, até quase o minuto exato, de modo que era preciso dar as costas para a janela, sentindo os olhos que os animais tinham atrás da cabeça quando ficava em cima, coçando. (p. 79-80).

Quando o personagem desperta, duas ações são desencadeadas: perceber o tempo, a partir da marcação das horas e do barulho do relógio – aqui, objeto que adquire uma carga simbólica que representa o tempo, e se afastar dele, virando o relógio para a parede. Em seguida, a lembrança que povoa a mente de Quentin refere-se a seu pai, que o adverte sobre esquecer a passagem do tempo. Ao mencionar que não se ganha batalha alguma, entende-se que, em um confronto com o tempo, não haveria como sair vencedor. Tal sentido é reforçado quando o personagem percebe a passagem do tempo até mesmo pela sombra: ignorar o tempo, ou se desfazer dele, não é possível.

Não satisfeito pela tentativa de desconsiderar o tempo, Quentin toma uma atitude ainda mais drástica:

Fui até a cômoda e peguei o relógio, ainda com o mostrador virado para baixo. Quebrei o vidro na quina do móvel e aparei os cacos na mão e coloquei-os no cinzeiro e arranquei os ponteiros e os pus no cinzeiro também. O tique-taque não parou. Virei o mostrador para cima, o mostrador vazio, as engrenagens atrás dele continuando a rodar e estalar sem se dar conta [...]. Havia uma mancha vermelha no mostrador. Quando o vi, meu polegar começou a arder. Larguei o relógio e entrei no quarto de Shreve e peguei o iodo e passei no corte. Tirei o resto de vidro de dentro do relógio com uma toalha (p. 83-84).

No jogo simbólico iniciado na primeira cena, quebrar o relógio traz um sentido de quebrar, estilhaçar, o tempo. Porém, o barulho do relógio continuava audível e o maquinário, à mostra, funcionando. Contudo, percebeu uma macha de sangue no objeto quebrado e a dor no dedo, ou seja, na briga com o tempo quem sairia machucado seria ele.

Nesse descompasso em relação ao tempo, percebem-se as aberturas do passado por meio da memória. Pela rememoração são trazidas essas imagens do passado à consciência do personagem. Todavia, as lembranças são expressas no relato por meio do fluxo de consciência, o que faz com que as reminiscências apareçam de forma fragmentada, descontínuas e aleatórias. Nesse resgate da matéria pretérita, as lembranças relacionadas ao núcleo familiar: as crises de Benjy, o desejo incestuoso por Caddy e o peso do passado familiar em ruínas. Como fica expresso no seguinte fragmento:

Shreve tem uma garrafa no baú dele. *Você não vai nem abrir*. O sr. e a sra. Jason Richmond Compson participam o *Três vezes. Dias. Você não vai nem abrir* casamento de sua filha Candace *que a bebida ensina agente a confundir o meio com o fim*. Sou. Beber. Não fui. Vamos vender o pasto de Benjy para que Quentin possa estudar em Harvard e eu possa chacoalhar meus ossos. Vou ter morrido em. Foi um ano que Caddy disse. (p. 178, grifos do autor).

Aqui, observa-se essa mescla de elementos que compõem a memória do personagem: o casamento da irmã, afirmando sua obsessão por ela, e o peso do passado glorioso da família

manifestado na venda de terras para seus estudos. Quando essa cena é desenrolada, Quentin está no quarto do colega, Shreve, e essa mescla entre o passado que o assombra e o presente demarca a continuidade de sentidos do passado na constituição do personagem.

Esse peso trazido pela memória vai se tornando insustentável a ponto de transformar a existência de Quentin em puro caos pelo excesso de passado e a impossibilidade de vislumbrar qualquer perspectiva de futuro. Na narrativa, a organização da linguagem, articulada de forma desordenada, com frases fragmentadas e descontínuas, falta de pontuação e repetições constantes, inscreve a existência caótica do personagem, que tem desfecho com o seu suicídio, ao se jogar no Charles River.

Na terceira parte, que focaliza o terceiro irmão Compson cuja imagem é construída a partir de um discurso de violência e rancor, Jason não escapa de ter uma relação problemática com o passado: não aceita a filha ilegítima da irmã e tem raiva de não ter tido a possibilidade de ir estudar como o irmão suicida. Esse ressentimento o faz rejeitar todas as formas de afeto, familiares ou românticas, e a sua agência é atravessada por esse sentimento de raiva em relação aos outros e ao mundo.

Após a morte do pai, Jason se torna o chefe de uma família falida e sem perspectivas de ascensão do contexto sulista da década de 1920. Caddy iria se casar com Herbert, dono de um banco, que lhe daria um emprego, mas ao ter a filha fora do relacionamento, tirou a oportunidade de trabalho do irmão. Sem outra perspectiva, trabalha em uma loja. Ele guarda um dinheiro que deveria ser dado à sobrinha, filha de Caddy, e a própria o rouba. A sobrinha, que recebeu o nome do tio, Quentin, mantém viva essa memória; Jason diz: “às vezes eu acho que ela é um castigo que eles dois me impuseram.” (p. 265).

A Sra. Compson, em diálogo com Jason, sintetiza a sina do filho: “Eu sei que você não teve as oportunidades que os outros tiveram, que você teve que se enfiar numa lojinha provinciana.” (p. 225). A mãe sempre projetou para ele um futuro de grandeza, pois era o único dos filhos que tinha seu afeto. Contudo, o que os outros dois filhos fizeram no passado, a gravidez de Caddy e o investimento nos estudos de Quentin sem retorno pelo seu suicídio, são apontados como razões pela ruína de Jason, o que está no centro das ações autoritárias e violentas desse personagem.

Desse modo, é a abertura do passado significada no âmbito da memória que delimita a ação e, por consequência, a identidade do personagem. O passado para Jason é irrevogável, uma vez que a sobrinha corporifica a perda da sua única possibilidade de ascensão. Diferente de Quentin, não tenta lutar contra o passado, mas também não o aceita de forma branda, a sua defesa é a rispidez com que age e se relaciona.

Ilse Vivian (2014), ao desenvolver a ideia de personagem-memória, pontua que:

A personagem-memória não se volta para o tempo passado. O passado integra o seu ser, na medida em que se constitui como matéria dinâmica da consciência que, movida pela lembrança, abre-se em distintas temporalidades, pressupondo o devir. A memória que aparece pela construção da personagem ficcional, portanto, não se restringe ao passado ou à rememoração de fatos. (VIVIAN, 2014, p. 134).

Por essa perspectiva, o percurso dos personagens analisados não é simplesmente uma volta a um passado acabado. As aberturas do passado, as suas ressonâncias no presente e a continuidade de sentidos proveniente da experiência pretérita compõem os fundamentos do ser. As imagens do passado projetadas à consciência o reabrem constantemente em busca de novos sentidos, o que implica processos figurativos dinâmicos sustentados pela memória como base da construção dos personagens. Ainda, a quebra da cronologia e da linearidade na narrativa evidencia o encadeamento de sentidos que emergem da ruptura entre passado e presente, uma vez que as constantes voltas ao passado, por intermédio da memória, trazem novos sentidos e interpretações.

Benjy, na sua incapacidade de articular o tempo, não traça nenhuma linha divisória separando passado e presente em seu relato. Assim, os sentidos construídos pela sua narração expressam pela simultaneidade temporal. Quentin, por sua vez, apresenta uma obsessão pelo tempo, a ponto de querer destruí-lo, simbolicamente, ao quebrar o relógio. O suicida tem o passado como uma sombra que o persegue, o que acaba o levando à morte. Jason, por fim, expressa as fendas de um passado que repercute no seu presente e influencia o seu agir, o emprego perdido no banco de Herbert que faz com que leve uma vida simples com um emprego comum. A relação com essa continuidade de sentidos é perpassada pelo seu modo amargurado de ser, devido às frustrações que ainda o acompanham.

A memória, nesse sentido, é colocada no romance como recurso pelo qual as categorias temporais são expressas, não em um exercício linear e fechado, mas de uma forma cíclica e aberta, em que os limiares entre passado e presente são rompidos constantemente. As figuras ficcionais se constituem desse modo, ao reivindicarem as aberturas do passado como parte integrante do ser em um contínuo processo de construção de sentidos à existência. A concepção de pessoa que subjaz a esse operativo direciona a uma compreensão do ser constituído pela temporalidade, cujo limite da existência é a finitude. Como sintetiza Jean-Paul Sartre (1963), ao tratar do romance de Faulkner, o infortúnio humano é estar submetido ao tempo.

Considerações Finais

Thomas Mann (1980), em **A montanha mágica**, diz que o tempo é elemento essencial tanto da narrativa quanto da vida. Em **The sound and the fury**, o tempo é articulado nessas duas instâncias, na narração e na existência das personagens, pela memória que instaura uma continuidade de sentidos entre o passado e o presente, como forma de encadeamento entre a matéria pretérita e o ser e agir no mundo. Desse modo, os personagens que narram no romance, Benjy, Quentin e Jason, se constituem por esse atravessamento do passado propiciado pela enunciação das reminiscências no relato, estas erigidas por meio de imagens que se projetam na consciência. Em termos formais, é pela técnica do fluxo de consciência que os significados são construídos, uma vez que a imagística do passado é transpassada à narração de forma imediata que surgem à consciência. Ademais, o caótico jogo temporal é remetido pela própria linguagem do texto, fragmentada e desconexa.

Os personagens analisados, portanto, constituem-se como personagens-memória, isto é, como seres que reclamam o passado enquanto elemento constitutivo de si. Por processos dinâmicos de figuração que demandam uma cadeia de sentidos configurada pela falta de fechamentos temporais, que se articulam por meio da memória, revelam-se as figuras ficcionais que imprimem uma imagem de ser intrincada de temporalidade.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

FAULKNER, William. **O som e a fúria**. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Trad. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Sodoma e Gomorra. V. IV. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain Françoi *et al.*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RICOEUR, Paul. **Percursos do reconhecimento**. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. Time in Faulkner: The sound and the Fury. *In*: HOFFMAN, F.; VICKERY, O. (ed.) **William Faulkner**: three decades of criticism. 2.ed. New York: First Harbinger Books, 1963.

VIVIAN, Ilse Maria da Rosa. **A poética da memória**: uma leitura fenomenológica do eu em Terra Sonâmbula e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto. 2014. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Teoria da Literatura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/6808/1/000461224-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 31 out. 2020.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem**: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950. Trad. Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Images of a past in ruins: character-memory in William Faulkner's The sound and the fury

Abstract: Michel Zéraffa (2010) points out that every novel underlies a conception of person and character category uncovers some conditions of human existence. From this premise, this work aims at analyzing the novel **The sound and the fury**, by William Faulkner, published in 1929, focusing on fictional figure built in the light of memory. Thus, memory is conceptualized by Paul Ricoeur (2007) as a representation of the past. Moreover, Ilse Vivian's (2014) analysis about character-memory is highlighted in the discussion. According to this author, continuity of meanings addressed by personal experience, historical vectors, narration, and attenuation of the borders between reality and imagination are topics to discuss this narrative element. Therefore, conforming the overlapping of the theoretical concerns and the literary analysis, I observe that the character constitutive material is based on the representation of memory in the narrative.

Keywords: Memory. Character. Narrative. William Faulkner.

Recebido em: 16/11/2021 – Aceito em: 01/05/2022

Uma epistemologia para a adaptação da literatura ao cinema

Márcio Soares dos Santos*

Resumo: este artigo busca uma aproximação aos processos adaptativos da literatura para o cinema em termos epistemológicos. Seus fundamentos estão em Michel Foucault e Pierre Bourdieu para questões sobre as relações de poder e a produção de bens culturais, e em Jacques Aumont para as relativas ao filme. Utiliza, para exemplificação, **Mirad los Lírios del Campo** (1947), adaptação argentina para cinema, dirigida por Ernesto Arancibia, do livro **Olhai os Lírios do Campo** (1938), do autor brasileiro Erico Verissimo. Interessa-se em examinar como a transterritorialidade na adaptação afeta as representações nos dois campos.

Palavras-chave: Comunicação. Poder. Representações.

O poder é exercício, relação de forças, não é uma forma. Nunca está no singular por que está em relação com outras forças, um conjunto de ações sobre ações possíveis. Sempre uns estão querendo dirigir a conduta dos outros. A relação de poder se exerce tendo o pressuposto inelutável da liberdade.

(FOUCAULT)

Por uma epistemologia da adaptação da literatura ao cinema

Este artigo propõe um posicionamento epistemológico para adaptação de obra literária ao cinema, procurando os pontos de encontro e divergência entre dois autores escolhidos como exemplos, Erico Verissimo e Ernesto Arancibia. Busca ampliar o entendimento de algumas instâncias conceituais dentro do campo da Comunicação.

A adaptação de obras literárias constitui uma tradição que o meio audiovisual herdou de seu antecessor, o rádio, e que continua presente nas produções de imagem e som: cinema, televisão e *streaming*. Embora existam muitos estudos sobre esse tema¹, pode-se ainda visar as adaptações fílmicas através de um olhar transterritorial que examine comparativamente o caso, considerando países vizinhos, de história, cultura e sociedades diversas. Note-se que o romance **Olhai os lírios do campo**, de Erico Verissimo (1947), atravessa os anos na literatura brasileira, ultrapassou geograficamente uma linguagem social e foi adaptado na Argentina, no início do desenvolvimento tecnológico do período pós-guerras. A obra literária consagrou o autor em seu país. A história, no romance, se passa em Porto Alegre. No filme não é mencionado o cenário da narrativa.

Neste artigo discutem-se as possibilidades de vertentes pós-estruturalistas e pós-modernistas para a análise fílmica. A título de exemplo, retoma um período histórico, cujo recorte está localizado

* Doutor em Letras, Jornalista. E-mail: marcio.santos@vacaria.ifrs.edu.br

¹ Cf. por exemplo, EISENSTEIN, S. M. Cine y literatura: sobre lo metafórico. In: *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editorial, 1972; GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988; e STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (eds.) *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. London: Wiley; Blackwell, 2004.

em meados dos anos 30, mais precisamente em 1936 -1947 – anos, respectivamente, de publicação do livro e do lançamento da adaptação portenha. O filme baseado nessa obra, **Mirad los lírios del campo**, do diretor argentino Ernesto Arancibia, de 1947, foi uma superprodução da “Época de Ouro” do cinema do país vizinho, quando começavam a existir investimentos milionários e lançamentos internacionais.

Para localizar a vertente da adaptação, o livro **Uma teoria da adaptação**, de Linda Hutcheon (2013), surge como aliado para compreender a transcodificação de um sistema de comunicação para outro. A autora teoriza sobre o tipo de passagem “transterritorial” que ocorre quando uma história é adaptada para outras línguas e culturas, adquirindo significados diferentes.

Significativa em sua estética fílmica, a produção se perdeu no tempo e no interesse do público. A película é hoje comercializada por cópias em DVD apenas em um sebo de filmes clássicos argentinos de Buenos Aires, mas não é encontrada em nenhuma instituição pública². O roteiro está em ótimas condições para consulta no Museu do Cinema de Buenos Aires, no bairro Boca, na capital da Argentina. Mais informações sobre o filme também são encontradas em outras instituições daquela capital através de reportagens e entrevistas.

Para uma investigação que abrange representações literárias e fílmicas, são adequadas questões associadas ao pós-estruturalismo, o qual favorece um diálogo entre as dimensões literária, social e política nas ciências humanas. O movimento francês favorece abordagens múltiplas e rompe com estruturas universais e modelos totalizantes, negando a visão teleológica do mundo.

Nessa linha, o título do romance, que se refere a uma passagem bíblica, indicaria, de maneira supostamente irônica, o ideal de vida dos protagonistas e da sociedade da época, relacionado a um modelo social e a crenças religiosas. Tal ironia se repete e se acentua na representação cinematográfica.

Embasamento pós-estruturalista

O pós-estruturalismo de Foucault, em suas teorias sobre o poder e o discurso, permite indagar o “por quê?” e principalmente o “como?” determinados saberes e não outros são disseminados por filmes e romances. Desnaturalizando o que é legitimado, flagrando os sentidos ocultos e analisando as relações de poder, pode-se suspender uma visão universalista e acompanhar os processos de produção das obras ocorridos em discursos de países distintos.

O conhecimento dos processos comunicativos pode ser pensado a partir da reflexão sobre a

² Recentemente uma cópia em DVD foi incluída no Acervo Literário de Erico Verissimo, sob guarda do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Informações sobre os períodos da época do lançamento foram consultadas no Museu do Cinema de Buenos Aires, em Buenos Aires, em 17/07/2015.

relação cinema-história, tendo como verdadeira a premissa de que as obras culturais são documentos, desde que correspondam a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado. O conceito historiográfico de documento, na pós-modernidade, aclararia dois pontos: a concepção de História da própria investigação e o valor histórico intrínseco de um romance e de um filme que o adapta.

Outra problemática gerada a partir de uma perspectiva pós-estruturalista é a de descobrir as “fendas” nas redes de poder ou, nas palavras de Foucault (2001, p.159), “criar um labirinto em que podemos nos perder e nos tornar algo diferente”. Os pós-estruturalistas consideram que a significação tem natureza instável, ou seja, os textos estão abertos a múltiplas interpretações, não são fixos, dependem das leituras que deles se fazem, e a comunicação, neles, implica a convocação inevitável de intertextualidades. Desse modo, os textos acumulam interpretações, que descentram qualquer núcleo estável.

Foucault se detém sobre diversos problemas contemporâneos, que ampliam e fazem avançar os processos de construção do conhecimento. Sua analítica das relações de poder refere-se a diversas linhas de forças (institucionais, discursivas, históricas, políticas, culturais, entre outras), desde que sejam entendidas enquanto práticas sociais discursivas.

Para observar o que ocorre numa adaptação, a genealogia apontada por Foucault se mostra aberta a acompanhar seus processos, que são heterogêneos. Sua concepção de genealogia procura opor os saberes descontínuos, não legitimados, locais, contra a teoria unitária que tenta ordená-los em nome de um método científico. Operacionalmente, o uso do conceito de dispositivo (FOUCAULT, 2003) ajuda a identificar linhas de diferentes ordens, permitindo visualizar processamentos sem se limitar aos produtos ou perdê-los em categorias fixas. Trata-se de um olhar preliminar para permitir a criação de novos movimentos e agenciamentos, analisar os cruzamentos das variadas linhas em seu funcionamento.

A noção foucaultiana de dispositivo é delimitada, principalmente, a partir da entrevista “Sobre a história da sexualidade”, reproduzida na coletânea **Microfísica do Poder** (2003): a) o dispositivo seria uma rede de relações que pode ser estabelecida entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, enunciados científicos, até mesmo entre o dito e o não dito, etc.; b) o dispositivo estabeleceria a natureza do nexos entre esses diferentes elementos; c) o dispositivo corresponderia a uma função estratégica que responde uma urgência em um momento histórico. Foucault (2003) também afirma que um dispositivo se define por sua gênese, percebendo nela dois momentos essenciais: o do domínio do objetivo estratégico e o da sua constituição. Dessa forma, o dispositivo também passa a ser um processo de criação no qual o trabalho analítico é desembaraçar essas linhas que compõem o dispositivo.

Michel Foucault critica as relações entre formas de conhecimento e formas de poder, dos mecanismos sociais e simbólicos de exclusão, de divisão e de controle que condenam indivíduos e grupos aos submundos da anormalidade, ao aprisionamento existencial em identidades subordinadas e desviantes. Sua discussão incide sobre o poder nas sociedades modernas e contemporâneas, com ênfase sobre o lugar da liberdade. Como ele afirma:

Quando definimos o exercício do poder como um modo de ação sobre a ação dos outros, quando caracterizamos pelo ‘governo’ dos homens uns pelos outros – no sentido mais extenso da palavra-, incluímos nele um elemento importante: o da liberdade. O poder não se exerce senão sobre ‘sujeitos livres’, e, na medida em que são ‘livres’ – entendamos por isso sujeitos individuais ou coletivos que têm diante de si um campo de possibilidade ou diversas condutas -, diversas reações e diversos modos de comportamento podem ocorrer. [...] A relação de poder e a insubmissão da liberdade não podem, portanto, ser separadas. O problema central do poder não é o da ‘servidão voluntária’ (comopoderíamos desejar ser escravos?): no cerne da relação de poder, ‘provocando-a’ sem parar, está a renitência do querer e a intransitividade da liberdade. (FOUCAULT, 2011, p. 238).

Em **A arqueologia do saber** (1997), o filósofo francês aprofunda o caráter materialista da análise das determinações históricas, do conteúdo de saberes na passagem da “arqueologia” para “genealogia”, mas também acentua a ideia de potência da “produção da subjetividade” - desde a resistência até as rebeliões, ou à expressão e à crítica da democracia política.

A obra de Foucault se enraíza nos tempos pós-modernos não só pela novidade, mas pela possibilidade de fazer história desconstruindo visões tradicionais. Ao invés de realizar uma história das ideias, ele trabalha com problematizações. Nesse sentido, os problemas não estão prontos para Foucault; é necessário pensar o que não se pensa, seguir uma curiosidade. São esses sentidos de força passíveis de serem seguidas numa adaptação de uma obra literária para o cinema.

Pierre Bourdieu e os bens simbólicos

Na investigação de adaptações, o sociólogo Pierre Bourdieu pode fornecer uma teorização suplementar a Foucault, pois se interessa pela história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura desses bens. Nesse sentido, a teoria de Bourdieu é aplicável ao contexto social existente das adaptações, pois verifica a estrutura e o funcionamento do campo de produção erudita, que deriva de fundamentos lógicos da distinção teórica do capital.

Bourdieu apresenta o processo histórico das lutas entre classes e grupos sociais, responsável pela imposição de uma “cultura” particular, ou então, segundo o seu vocabulário, “a matriz das significações como caráter arbitrário da dominação” (2000, p. 188-190). Ademais, tal processo de

imposição de uma cultura de classe permite, em alguma medida, o surgimento e a manifestação de sistemas simbólicos a serviço da expressão política e simbólica dos grupos dominados, desde que não ponham em risco o sistema prevaiente de dominação política e simbólica: o poder político propenso a tomar a arte como instrumento de propaganda.

Incompreendido, muitas vezes, pela crítica, o autor debate sobre a língua, a arte, a religião. Classifica tais esferas como “estruturas estruturantes” (conhecer o mundo), resgatadas, por ele, como *modus operandi*, que, traduzido do latim, significa modo de operação: a reprodução dos procedimentos e padrões do processo sociológico.

O sociólogo francês diz que não basta notar que as relações de comunicação são, de modo inseparável, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico. Ao examinar o poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem, faz remissão ao que Durkheim chama de “conformismo lógico”.

Ao descrever as produções simbólicas como instrumentos de dominação, o teórico se baseia na tradição marxista, explicando o funcionalismo com exemplo dos interesses das classes dominantes. De acordo com seus parâmetros de observação, a cultura dominante está empenhada em contribuir para a integração real da classe dominante. Teoricamente, surge um relevante conceito desenvolvido por Bourdieu: a distinção, que legitima a diferença entre culturas perante o poder dominante. Os sistemas simbólicos diferenciam-se segundo sua instância de produção e recepção. A autonomia de determinado campo reúne elementos na medida em que um corpo especializado de produtores de discurso se desenvolve.

Conforme argumenta o sociólogo, a política é lugar, por excelência, da eficácia simbólica, ação que se exerce por sinais capazes de produzir relações sociais. Nesse sentido, a classe só existe na medida em que os mandatários plenos podem se sentir autorizados a falar em nome dela e fazê-la existir, assim, como uma força real no ambiente do campo político.

Nesta leitura, resgatamos investigações sobre classe, poder e cultura, que Pierre Bourdieu reformulou de acordo com o clássico problema da dominação e da desigualdade ao questionar o status ontológico de grupos, mecanismos operantes, hoje vivências históricas duradouras.

O poder simbólico, como propõe o autor, é “o poder invisível o qual pode ser exercido com cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo exercem.” (BOURDIEU, 2000, p.10). E, ainda: “A sociologia, como todas as ciências, tem por função desvelar coisas ocultas: ao fazê-lo, ela pode contribuir para minimizar a violência simbólica que se exerce nas relações sociais e, em particular, nas relações de comunicação pela mídia”. (BOURDIEU, 1997, p. 22).

Na adaptação tomada como exemplo, a imagem pode ser tida enquanto documento dentro do enredo, permitindo pensar o processamento dessa imagem como bem cultural e também o fato histórico ligado às conjunturas da obra de Erico Verissimo e do filme de Arancibia.

Figura 1 - O protagonista Eugenio Fontes vivia em constante questionamento em relação ao rumo de sua vida.³



Fonte: Filme **Mirad los lírios del campo** (1947)

Figura 2 - Eugenio casa-se com Irene (no livro, a personagem chama-se Eunice) por dinheiro e posição social.⁴



Fonte: Filme **Mirad los lírios del campo** (1947).

³ A amiga Olivia não pode ser declarada como sua grande paixão por ser de origem humilde. Em uma cena, ele demonstra vergonha do pai, desprovido de riqueza.

⁴ Existe a questão do gênero e classe social como conteúdos semânticos permanentes. Observa-se uma quebra de paradigma para a época, pois a mulher tem o poder, domina a situação; o homem fica submetido às suas determinações.

O livro de Verissimo e sua adaptação cinematográfica

As teorias de Bourdieu ajustam-se ao histórico de produção de **Olhai os lírios do campo** e do filme dele derivado. O livro projetou, pela primeira vez, o escritor Erico Verissimo nacionalmente. As edições se esgotaram, e o livro foi o maior sucesso de vendas, permitindo o reconhecimento internacional do autor desde 1938, data de seu lançamento, através de traduções.

O evento-chave para a criação de **Olhai os lírios do campo**, de acordo com a crônica biográfica existente na edição da Companhia das Letras⁵, foi um fato presenciado por Verissimo numa visita a um hospital. De repente, um homem saiu de um quarto com um recém-nascido nos braços; depois Erico soube que a mãe morrera no parto. A cena fez com que ele começasse a construir um jogo de cena entre o jovem médico (Eugênio) e a mãe que enfrenta a morte (Olívia). A preocupação ética se alinha à histórica durante a narrativa. Hoje podemos ver nessa preocupação um sinal dos novos tempos do Brasil que se industrializava; uma sociedade cada vez mais urbana, em que os velhos costumes conservadores eram substituídos por um frenesi de consumo e ascensão social.

Figura 3 - Arancibia recorre a efeitos especiais para mostrar as passagens de tempo e espaços⁶.



Fonte: Filme **Mirad los lírios del campo** (1947)

No filme, Erico Verissimo tem seu nome nos créditos de abertura em primeira linha, na posição de autor da obra. O escritor sul-rio-grandense pertence ao momento de “livre concorrência” entre ideias, criadores, editores. Existia uma participação crescente do Estado nos processos de monopolização dos capitais simbólico e informacional (BOURDIEU, 1997). Em fins dos anos de 1930, as condições para que as mensagens e obras fossem consagradas passavam por barreiras

⁵ Consultar em VERISSIMO, Erico. **Olhai os lírios do campo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁶ O *flashback* com uma imagem esfumaçada é o recurso técnico utilizado. O roteiro descreve a intenção das elipses temporais: o protagonista Eugenio lembra da sua vida durante uma viagem de carro para a cidade onde Olívia está morrendo e agonizando. A partir daí, a narrativa se desenvolve nas duas obras.

políticas. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), enquanto fábrica de imagens e de políticas de difusão massiva das orientações corporativas e populistas do Vargasismo, promoveu um complexo de ações tendentes a difundir a imagem do país no exterior. Uma manifestação desse tipo foi o periódico **Letras Brasileñas**, Cuaderno de Divulgación en Idioma Español de Literatura, Artes y Ciencias del Brasil, editado pela seccional DIP – São Paulo. Além do DIP, a partir de 1937 o Itamaraty criou um Serviço de Cooperação Intelectual, “destinado a tornar-nos conhecidos lá fora” (MELLO, 1937, p.106). Para a diplomacia de então “O estrangeiro tem uma ideia vaga do que os brasileiros são capazes de produzir no terreno do pensamento e do espírito” (MELLO, 1937, p. 106). Era necessário antecipar-se num contexto de crescente multiplicação dos aparelhos de “propaganda” que se ajustavam a todas as nações modernizadas entre os anos 1920 e de 1940.

As representações

De acordo com Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 261), “sobre as imagens positivas ou negativas, elas geralmente têm como premissa uma aliança exclusiva com uma estética de verossimilhança”. Para os autores, os debates sobre o realismo e a acuidade não são triviais, como um certo tipo de pós-estruturalismo afirma: “O desejo de emitir julgamentos sobre questões de verossimilhança vem à tona especialmente em casos nos quais há protótipos reais para as personagens e situações, e quando o filme, a despeito de seu discurso em contrário, faz implicitamente - e é visto como – um comentário sobre a situação histórica realista”.

Figura 4 - O personagem Eugenio Fontes na primeira cirurgia de sua carreira não consegue salvar o paciente da morte⁷.



Fonte: Filme **Mirad los lírios del campo** (1947)

⁷ Existe a questão do gênero e classe social como conteúdos semânticos permanentes. Observa-se uma quebra de paradigma para a época, pois a mulher tem o poder, domina a situação; o homem fica submetido às suas determinações.

A teoria pós-estruturalista, porém, lembra que habitamos no interior da linguagem e da representação, e que não temos acesso direto ao “real”. Nesse questionamento sobre o realismo, pode-se pensá-lo, na pós-modernidade, como um projeto, sugerido por Beatriz Jaguaribe, aglutinando ideias:

[...] os que se opõem à legitimação privilegiada dos códigos realistas insistem que o ‘realismo’ é uma convenção estilística como outras que, entretanto, mascara seus próprios processos de ficcionalização justamente porque as normas de percepção cotidiana se medem pela naturalização da ‘visão de mundo’ realista do momento. Entre essas demarcações, [está] a ideia de que a estética do realismo crítico almeja captar as maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais por meio de experiências subjetivas sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social. (JAGUARIBE, 2007, p.15-16).

A representação pode ser entendida como algo que está na tela e dialoga com quem vê. Personagem de origem humilde, em busca de aprovação das outras pessoas, o conteúdo semântico do protagonista da obra (Eugenio Fontes) passa a representar um papel social. Eugenio, quanto mais se preocupa em agradar, mais se reprime e se controla para ser aceito pelos grupos com os quais convive. Quando existe o ponto de virada da personagem, revelam-se estruturas profundas de uma obra com adaptações, linguagens e articulações complexas.

Verissimo apresentava características de um cético, conforme se desprendia de suas obras, mas não abandonava o otimismo, expresso em suas personagens sob a fórmula “a vida é bela”, “olhai os lírios do campo”. Isso não significou qualquer abdicação de participar, denunciar, de se revoltar contra a opressão, a violência ou as guerras. O seu papel era o de intermediador constante, destacando a relevância do caráter das personagens. Em contrapartida, Deus é entendido e sentido como esperança, paz, e chega mesmo a ser considerado como uma projeção poética e estética. Excepcional salvação possível, aquele que dá sentido ao mundo e aos homens: Deus chega mesmo a ser visualizado como um ser violento, quando não culpado por tudo, como em várias expressões utilizadas por alguns personagens no filme e no livro.

Assim, pensar as ressignificações culturais de uma obra brasileira para outro idioma, possibilitando uma “fronteira de linguagens”, pode sinalizar a intenção do debate sobre conceitos produzidos, que resulta em memória cultural e categorias da história do cinema latino. Segundo a teoria de Linda Hutcheon, as adaptações também constituem transformações de obras passadas em novos contextos. As particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido:

Parece lógico que as mudanças de tempo e lugar provoquem alterações nas associações culturais; no entanto, não há garantia alguma de que os adaptadores

levarão em consideração as mudanças culturais que podem ter ocorrido com o passar do tempo. (HUTCHEON, 2013, p. 202).

Em sua obra, a autora discute o posicionamento face à ubiquidade do fenômeno "adaptação", o qual abarca duas instâncias distintas, não obstante conexas: uma adaptação é igualmente um produto e uma produção.

A literatura representa um jogo de práticas históricas e materiais existente no mundo e interpretado pelo homem. O romance possui afinidades com as circunstâncias humanas, serve como campo de teste das representações. Nesse sentido, a literatura transforma-se num meio de registro e propagação de conhecimentos, especialmente em processo de adaptação do texto literário para o audiovisual. A chamada “Época de Ouro” do cinema argentino foi um momento de investimento em obras de países da América do Sul pelos Estados Unidos. Conforme informações de periódicos de 1947⁸, o filme teve estreia em Nova York, Buenos Aires, Porto Alegre e Rio de Janeiro, sempre com a presença dos atores, roteiristas, produtores e diretor, apesar de situar-se no conturbado momento social e político do pós-guerra. A narrativa de **Olhai os lírios do campo** abarca um período temporal relevante. Os primeiros romances de Erico Verissimo foram inspirados em vivências e testemunhos próprios do cotidiano das camadas médias urbanas; havia, na década de 1930, uma reflexão social sobre a reestruturação do modelo capitalista. Nessa década, existiu uma conjuntura de intensa polarização política: as classes trabalhadoras encontravam-se divididas entre o apoio ao fascismo e os movimentos operários inspirados na experiência soviética.

A riqueza de informações da obra permite compreender uma rede de relações, incluindo o papel social do autor, o conhecimento do meio de seu convívio, e o contexto histórico daquele período. Culturalmente, a sociedade brasileira identifica, em *Olhai os lírios do campo*, significados específicos e isso faz com que a literatura, em sua função imaginativa, reúna semelhantes características na produção audiovisual.

No tocante à noção de modernidade, Jaguaribe (2007) a entende como projeto, como período histórico e como experiência cultural. A visão de período como consistindo de práticas políticas comporta diferentes valores e formas de pensar, comum imaginário de longo prazo. O filme **Mirad los lírios del campo** desenvolve-se em torno da modernidade e dos anseios da época. Em uma das cenas aparecem ruas e grandes avenidas (a 9 de julho em Buenos Aires), simbolizando o ideal de modernização com, inclusive, exaltação desse fato por personagens. No livro, porém, o cenário da

⁸ Informações sobre os períodos da época do lançamento foram consultados no Museu do Cinema de Buenos Aires, em Buenos Aires, em 17/07/2015. Infelizmente, a catalogação desse material só traz as reportagens, mas não informa o jornal e a data específica da divulgação

história é Porto Alegre, com citações de locais da cidade e acontecimentos da época. Erico Verissimo reconhece que exagerou as características de megalópole da capital sul-rio-grandense para tornar a narrativa menos regional. Mas, a que obtém mais universalidade, é a do filme, pois se passa numa cidade fictícia, sem nomear a localização geográfica. Adquire o caráter de um bem cultural visto como não passível de historicidade.

O diretor do filme **Mirad los lírios del campo**, Arancibia, especializou-se em adaptações de novelas literárias para o cinema. A maior parte de sua filmografia insere-se nesse gênero temático. São exemplos: **Casa de muñecas** (1943) e **La pícara soñadora** (1956), baseadas, respectivamente, em **Casa de bonecas**, de Ibsen, e na novela argentina de mesmo título, de Abel Cruz, entre outras. Apesar da obra audiovisual pertencer a um período pós-segunda guerra mundial, quando ainda existiam naquele país tendências nazistas, com a tolerância do governo argentino para atividades de espionagem, a desmoralização ambiente se refletia nas produções, pois, em poucos filmes latino-americanos da época, havia algum esforço para reagir contra o processo político vigente. Como já referido, a história de **Olhai os lírios do campo** nasceu em Erico após presenciar uma cena real em um hospital de Porto Alegre. Podemos, sem incorrer em erro, juntar as duas informações: a cena real presenciada por Erico e a realidade vivida naquela época, pelo Brasil e pela Editora Globo, que pretendia angariar mais leitores, o que ocorreu com o surgimento de **Olhai os lírios do campo**. Conforme relatou Erico Verissimo, em conferência organizada pela Associação Riograndense de Imprensa (ARI)⁹, a origem do livro aconteceu quando ele ouviu uma “simples frase” ao redor de uma mesa de café. Discutiam sobre a fúria com que os homens se atiram ao trabalho ou correm rumo do dinheiro e das posições. Após reflexões pessimistas, a frase formada entre os amigos era exatamente esta: “Olhai os lírios do campo”.

Resgatamos um período no qual os filmes eram identificados como “cinema de lágrimas”, caracterizando uma fase da história do cinema latino-americano. Podemos associá-la ao processo adaptativo cinematográfico de **Olhai os lírios do campo**, que deu à obra feição de melodrama. A narrativa ficcional trata não de uma compra de um indivíduo, mas sim, de uma “venda”, do vender-se não só a uma sociedade emergente, quem sabe por isso, não tão estabelecida, como vender-se a um viver que lembra a morte.

O protagonista Eugênio empenha-se na ascensão profissional a qualquer custo, procedimento não incomum até os dias atuais. A médica Olivia, sua amada e única colega mulher de faculdade, cuida de doentes pobres, dentro do seu discurso humanista, embasado no catolicismo, e enfatiza a voz de justiça

⁹ VERISSIMO, Erico. **Solo de Clarineta**: memórias. Tomo 1. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

social. Os falsos amigos de Eugênio, Castanha e Filipe Lobo, formam uma dupla simbólica, um voltado para o puritanismo e o anticomunismo e o outro para o fascismo e uma modernidade predatória, preocupado apenas com a construção do maior edifício da cidade, o Megatério.

O romance não esquece a necessidade da História como relação extratextual. Seu ambiente é a cidade grande. As personagens vivem numa metrópole de ruas movimentadas, tráfego intenso, cinemas, teatros, edifícios altos, zonas de riqueza *versus* zonas de pobreza. Logradouros e equipamentos urbanos são mencionados a toda hora, remetendo a Porto Alegre, tais como a Praça Mal. Deodoro, a Rua dos Andradas, a Ponte do Riacho, a Faculdade de Medicina, o Theatro São Pedro, o monumento a Júlio de Castilhos, o Country Club, a Hidráulica do Moinhos de Vento, a Santa Casa, o Colégio Israelita. A vida social desloca-se entre as casas dos ricos e as dos remediados. O cenário não só salienta o realismo da localização da história, mas representa o *frenesi* das capitais da América Latina.

Os valores materiais e sentimentais dentro da narrativa condutora da obra estão em lados opostos, especialmente quando o leitor se depara com os dois objetos de desejo de Eugênio Fontes: Olívia/amor romântico e Eunice ou Irene/sucesso social. Entretanto, a carreira médica de Eugênio está em primeiro lugar. Em tom dramático, a lembrança que a própria personagem faz de si através da voz do narrador abrange várias metáforas. Sobre a síntese de sua trajetória, ele pondera:

Depois vinham os outros. Os outros... Os que o amaram sem pedir compensações, os que lhe não lhe exigiram nada e lhe deram tudo. O pai obscuro, humilde, humilhado, ferido de morte pela vida. A mãe que sacrificava sua mocidade ao marido, aos filhos, ao lar. Agora ambos estavam mortos. Era o irremediável. E para Eugênio o que mais dói é a certeza de que se lhe fosse dado viver de novo, os anos de infância e da adolescência, ele não poderia portar-se de outro modo, não lograria amar os pais como eles mereciam.

Pensa em Olívia. Ela lhe deu tudo quanto uma mulher pode dar ao homem que ama. Como ele foi insensato! Tive nas mãos um tesouro fantástico e – néscio! - jogara-o fora. Levou anos para compreender Olívia. O desejo de sucesso, a preocupação de olhar para si mesmo o tornara cego a tudo quanto o rodeava. Ele queria subir, a mediocridade o sufocava, a pobreza cheirava a morte. E a sua carreira finalmente tinha sido como um elefante sagrado caminhando sobre um tapete de criaturas humanas, de almas que suas patas brutais esmagavam.

Agora todo o seu velho sonho está desfeito em poeira, é como cinza áspera que lhe foge por entre dedos, deixando-lhe na alma um ressaibo amargo. (VERISSIMO, 2005, p. 35).

As cenas da vida cotidiana voltam à memória de Eugênio. O narrador faz uma detalhada descrição da personagem por meio das mudanças físicas durante a puberdade, relatando episódios do internato. Os desejos sexuais do jovem eram carregados de culpa – e, sutilmente, é inserida pela primeira vez a figura de Deus como quem condena e pune. Vem-lhe à mente seu passado de sacristão quando criança: “Os sinos começaram a tocar.

O som musical enchia o ar, parecendo aumentar- lhe a luminosidade. Eugênio passou a sentir aqueles sons com todo o corpo. Estremecia e ficava vibrando a cada badalada”. (VERISSIMO, 2005 p. 40).

Em curso, seguem-se feitos da personagem que justificam o caminho tomado, ensaio para a exatidão com que se representará adiante o episódio crucial da obra (abordado no filme) em que Eugênio sente vergonha do pai:

Eugênio viu um vulto familiar surgir a uma esquina e sentiu um desfalecimento. Reconheceria aquela figura de longe, no meio de mil... Um homem magro e encurvado, malvestido, com um pacote no braço, o pai, o pobre Ângelo. Lá vinha ele subindo a rua. Eugênio sentiu no corpo o formigamento quente de mal-estar. Desejou – com que ardor, com que desespero! -- que o velho atravessasse a rua, mudasse de rumo. Seria embaraçoso, constrangedor se Ângelo o visse, parasse e lhe dirigisse a palavra. Alcibíades e Castanho ficariam sabendo que ele era filho dum pobre alfaiate que saía pela rua a entregar pessoalmente as roupas dos fregueses... Havia por desprezá-lo mais por isso. Eugênio já antecipava o amargor de nova humilhação. Olhou para os lados, pensando numa fuga. Inventaria um pretexto, pediria desculpas, embarafustaria pela primeira porta de loja que encontrasse... Hesitou ainda um instante e quando quis tomar uma resolução, era tarde demais. Ângelo já os defrontava. Viu o filho, olhou dele para os outros e o seu rosto se abriu num sorriso largo de surpreendida felicidade. Afastou-se servil para a beira da calçada, tirou o chapéu.

- Boa tarde, Genoca! – exclamou. O orgulho iluminava-lhe o rosto.

Muito vermelho e perturbado, Eugênio olhava para a frente em silêncio, como se não o tivesse visto nem ouvido. Os outros também continuavam a caminhar, sem terem dado pelo gesto do homem. (VERISSIMO, 2005, p.58).

A cena ocorre na central Rua dos Andradas, em Porto Alegre. Eugênio está na companhia de dois colegas ricos da faculdade. Mais tarde, no jantar em casa, o pai nada fala e apenas manifesta sua dor com um olhar de desculpas, posicionando-se como culpado.

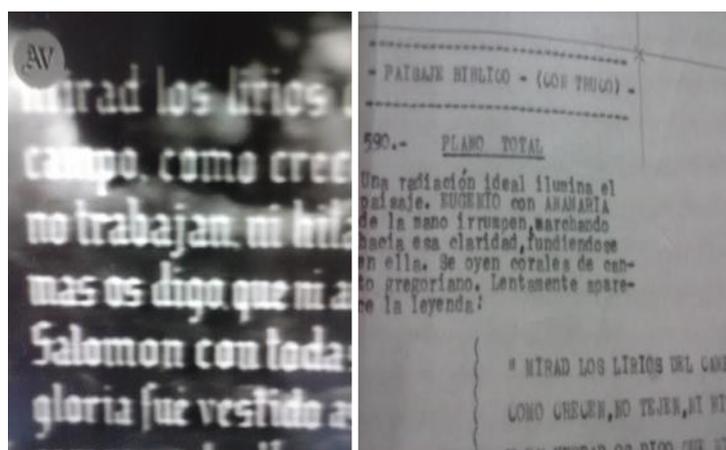
A relação emocional com o anti-herói foi instituída na criação de **Olhai os lírios do campo**. O autor pretendeu atrair a simpatia para uma personagem cujo caráter, na vida real, poderia provocar no leitor um sentimento de antipatia. A relação emocional com Eugênio, portanto, releva a construção estética da obra e, apenas nas formas inaugurais, coincidirá com o código da moral e da vida social vigente à época em que se passa o romance.

A estética e as imagens fílmicas

É por meio de questões de estética fílmica, um conjunto interrelacionado das imagens, sons, ruídos, colagens, textos, ações, discursos, músicas, questões e ideias que pode haver a possibilidade, não a certeza, de que uma adaptação possui signos e significantes para se conceber seu discurso, na linguagem do cinema, como expressão artística, filosófica, estética, política e existencial, nos termos de Foucault e Bourdieu.

Como se pode notar, em **Mirad a los lírios del campo**, o texto exibido direto na tela, incluindo o intertexto bíblico do título do livro, intercalado com *flashbacks* acompanhados por esfumaçamento da imagem, mais as cenas de cenários suntuosos e também simples, caracterizam a estética da obra.

Figuras 5 e 6 - Passagem bíblica do Novo Testamento, do Evangelho de São Lucas (Fig.5), exibido em formato de legenda ao final do filme. Detalhe do roteiro do filme (Fig.6).



Fonte: Roteiro do filme **Mirad los lírios del campo** (1947).

O que faz essa multiplicidade de agentes funcionarem em uma unidade complexa e interatuante é aquilo que Aumont (2003, p. 136) chama de “ideia” do filme, que o cineasta tem da obra ainda no início de seu processo criativo. No caso, a ideia da adaptação de Arancibia é acentuar os desafios que os tempos modernos propõem na relação indivíduo-sociedade, em que se detectam os discursos circulantes sobre critérios de sucesso.

A fim de esclarecer a dimensão estética de um filme, é necessário analisá-lo pelo modo como se apresenta ao espectador. Para possibilitar a sua interpretação, as noções de plano e sequência orientam o olhar das imagens do cinema. Utilizando a metodologia da análise fílmica baseada na história do cinema, os autores Laurent e Michel (2009) constroem um modelo de análise. Os autores propõem, em **Lendo as imagens do cinema**, uma separação do filme em três partes. Cada parte possibilita uma visão diferente da estrutura fílmica. São recortados do filme o plano, a sequência e, por último, o filme como um todo.

O plano, segundo Jullier e Marie (2009), deve ser analisado em relação ao ponto de vista da câmera (onde e como a câmera está posicionada). A sequência é “aquele conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade de ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns). (JULLIER; MARIE, 2009, p. 42).

Na perspectiva estética do filme, Aumont (2003, p. 10) resgata a noção do actante: “diferentemente de ator e personagem, *actante* designa a estrutura narrativa profunda de uma unidade no seio do sistema global das ações que constituem uma narrativa (Propp, 1926, Greimas, 1966)”. A concepção dominante da personagem de romance e de filme assimila a ideia de um ser psicológico eminente. Segundo explica o autor, dotado de certa autonomia, um caráter próprio ou ligado a uma entidade metafísica:

O actante em Vladimir Propp, como em Greimas e em toda a tradição narratológica ulterior (Hamon, Vener, entre outros), é definido apenas pela esfera de ações a ele ligadas; ele só existe pelo texto e pelas informações textuais trazidas pelo romance ou pelo filme. Tal noção permite, portanto, dissociar a lógica das ações da lógica das personagens: uma função actancial pode ser preenchida por várias personagens; uma personagem, inversamente, pode reunir vários actantes. (AUMONT, 2003, p.10).

Em linhas gerais, o autor disserta sobre adaptação com ceticismo. Segundo ele, a noção é “vaga, pouco teórica, cujo principal objetivo ou, no melhor dos casos, de descrever e de analisar o processo de transposição de um romance para o roteiro e depois para o filme”. (AUMONT, 2003, p.11).

A título de exemplo, **Mirad los lírios del campo**, sendo um filme heterogêneo, com aspectos filosóficos, históricos, políticos, antropológicos, semiológicos, e levando-se em conta, ao mesmo tempo, que se trata de uma obra baseada em um romance também assim constituído, com diversos planos e sequências intercaladas, requer que, em seu estudo, se perceba a expressividade de cada um dos detalhes do emaranhado de seus próprios planos e sequências. Nesse duplo espelhamento e diferença, abre-se uma gama de possibilidades a serem interpretadas quanto a seus modos de adaptação, não só em termos de relações de poder e de produção de um bem cultural, mas igualmente em termos de representação e estética.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ERICO, Verissimo. **Olhai os lírios do campo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FOUCAULT, Michel *et al.* **Les Cahiers de L’Herne**: Michel Foucault. Paris: Editions L’Herne, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JULIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

MIRAD LOS LIRIOS DEL CAMPO Direção Ernesto Arancibia. 1947. Argentina (DVD).

MELLO Plínio de. Serviço de Cooperação Intelectual. **Anuário Brasileiro da Literatura**, 1937.

MIRAD LOS LÍRIOS DEL CAMPO. Roteiro. Buenos Aires: Museu do Cinema de Buenos Aires, s/d.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac, Naify, 2006.

An epistemology for the transposition of literature to cinema

Abstract: This article search an approximation to the transposition processes of literature for cinema in epistemological terms. It search its foundations in Michel Foucault and Pierre Bourdieu for questions about power relations and the production of cultural goods, and in Jaques Aumont for those related to film. For example, “Mirad los lírios del campo” (1947), an argentine film adaptation, directed by Ernesto Arancibia, of the book **Considerer the Lillies of the field** (1938), by brazilian author Erico Verissimo. We intend to examine transterritoriality in adaptation affects representations in both field.

Keywords: Communications. Potency. Representations.

Recebido em: 06/01/22 – Aceito em: 14/02/22

**A escrita teresiana, a alma esponsal e o amado:
apontamentos sobre os conceitos místicos e a dissonância com a impureza erótica**

Alan Marques de Pinho*

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo discutir a narrativa teresiana, a consolidação dos seus conceitos místicos juntamente com o uso de palavras específicas que caracterizam sua escrita. Santa Teresa d'Ávila constituiu através de suas obras uma nova forma de relacionar-se com o divino por meio da mística. A religiosa estrutura uma linguagem esponsal fazendo uso de termos bem característicos em sua escrita para sistematizar seus conceitos místicos, os quais, por vezes, são confundidos com uma narrativa dotada de um certo erotismo, questão esta que será debatida ao longo do texto. Dessa forma, o presente artigo busca analisar a escrita teresiana com a consolidação de uma linguagem esponsal e debater a dissonância desta escrita religiosa com uma escrita erótica e impura.

Palavras-chave: Erotismo. Experiência mística. Linguagem esponsal. Santa Teresa d'Ávila.

Considerações iniciais

Durante os séculos XVI e XVII, surgiram diversos santos místicos na Igreja católica, cada um destes personagens com sua orientação e decorrente ensinamento espiritual, dentre eles, santos como São Pedro de Alcântara que ajudou Santa Teresa com zelo infatigável no estabelecimento da reforma do Carmelo e de direcionamentos espirituais (ALCÂNTARA, 2013), São João da Cruz o “companheiro de Santa Teresa” com sua autoridade desde o processo de beatificação em 1613 (CERTEAU, 2015) e a ilustríssima Santa Teresa d'Ávila, a qual será nosso objeto de pesquisa. Esses mestres espirituais, dentre outros, são os responsáveis pela renovação espiritual na Europa Moderna - juntamente das propostas da Reforma Católica -, constituindo por sua vez a elaboração de uma nova maneira de se comunicar com o sagrado através da mística. Tomando como base as contribuições de Michel de Certeau, como seria possível materializar uma linguagem específica que o próprio Deus funda através do seu Espírito? Como resultado, o historiador aponta:

A questão de um *modus loquendi* (Lessius), de ‘uma maneira de falar’ (Ana de Jesús) mobiliza a reflexão dos ‘místicos’ durante a primeira metade do século XVII, e ela tende a definir o *status* de um discurso ou de uma ciência própria que será designada por um substantivo novo, a mística (CERTEAU, 2015, p. 189).

* Licenciado (2022) em História pelo Centro de Teologia e Humanidades da Universidade Católica de Petrópolis (CTH-UCP). Pós-graduando em História das Religiões (Cruzeiro do Sul). E-mail: alanmarques075@gmail.com

Retornando ao período renascentista do século XVI, na cidade de Ávila, na Espanha, vivia Teresa de Jesus ou Santa Teresa d'Ávila, sem dúvidas uma das maiores mulheres do século e da história da Igreja Católica. A religiosa deixou como herança diversas obras espirituais, principalmente para as suas irmãs carmelitas como forma de ensinamento religioso, contudo, ao debruçarmo-nos em seus escritos observamos uma narrativa que nos leva a um certo fascínio, uma força que nos prende a atenção junto de uma série de questionamentos, gerando até sensações de estranheza para os leitores desavisados. Teresa utiliza de uma linguagem esponsal específica, oriunda da “maneira de falar” que encontra para descrever essas experiências místicas, a qual desfruta de termos — aos olhos literários — sensuais como “gozo”, “deleite” e “voo suave”, gerando um certo espanto aos indivíduos que se deparam com suas obras, sendo este o principal motivo da estranheza e fascínio dos leitores.

O presente artigo tem como objetivo discutir a escrita teresiana definindo, em um primeiro momento, o uso do eu lírico esponsal e especificando a linguagem que a religiosa utiliza em todas as suas obras. Posteriormente, analisamos o momento do êxtase de Santa Teresa e a possível confusão entre espiritualidade e erotismo na relação que ela estabelece entre o humano e o divino. Por fim, apresentamos a dissonância da mística de Santa Teresa D'Ávila com a impureza erótica, além da sua aproximação com uma espécie de erotismo de outra ordem.

Teresa e o eu lírico esponsal: poetisa, escritora, mística e santa

Teresa Sanchez de Cepeda y Ahumada, Teresa de Jesus ou Santa Teresa D'Ávila, nascida em Ávila na Espanha em 1515, escritora, poetisa e cofundadora da ordem das Carmelitas Descalças, foi canonizada pela Igreja Católica em 1662 e reconhecida, pela mesma instituição, como Doutora da Igreja em 1970 (CHECHINEL, 2015). Ela deixou como herança diversos escritos de gênero espiritual como fruto de sua vida de oração ativa e de seu contato místico com o divino. Sendo por vezes perseguida por conta das suas experiências sobrenaturais, Teresa abandonou nas mãos da Igreja, orientada pelo seu diretor espiritual padre García de Toledo, as ações sobre seus textos e a consolidação ou não da teologia mística e espiritual estruturada por ela.

Dentro da historicidade do século XVI, período no qual nossa personagem nasceu, observa-se uma credibilidade muito maior aos homens letrados e formuladores de conceitos teológicos do que às mulheres que estavam sobrepostas à vontade masculina, além disso, o medo dos homens perante ao “mistério” que emana das mulheres, além da sua decorrente acusação e marginalização, faz da mulher um santuário do estranho (DELUMEAU, 1989), gerando a posteriori uma série de perseguições e associações do feminino com a devassidão, pecado e trabalhos diabólicos. Dessa

maneira, as mulheres acabam sendo vistas como indivíduos com maior proximidade ao reino carnal e passíveis de corrupção em comparação com o homem, “apolíneo e racional, por oposição à mulher, dionisíaca e instintiva, mais invadida que ele pela obscuridade” (DELUMEAU, 1989, p. 464). Consequentemente, bem pormenoriza Franciele Chechinel:

A natureza masculina, considerada mais próxima do reino espiritual, era também dotada do poder de ser ativa no mundo e nos relacionamentos com o outro sexo; enquanto a natureza feminina, considerada espiritualmente volúvel, era associada ao reino carnal. (CHECHINEL, 2015, p. 11).

Embora Teresa vivenciasse um momento hostil quanto a sua liberdade de expressão e a divulgação dos relatos de suas experiências místicas, sua escrita e publicação causou um impacto notável no século XVI, sendo também dignas de nota sua importância e influência nos séculos seguintes e sua reverberação até a contemporaneidade. Quanto às suas obras relevantes e dotadas de profundidade mística temos: **Livro da vida** (1588), **Caminho de perfeição** (1583) e **Castelo interior ou moradas** (1588). Todos esses escritos, junto dos seus poemas e suas reflexões sobre o Cântico dos Cânticos, são de caráter religioso e espiritual, consequentemente, compostos por uma linguagem esponsal. Teresa d'Ávila a todo o momento faz uso do eu lírico esponsal e, colocando-se na posição de esposa de Cristo, se vê como aquela que é conduzida até o amado. Através dessa afirmação e tomando como base especificamente os escritos de Teresa no **Caminho de perfeição** (1583) e alguns de seus poemas, torna-se possível estruturar a tese do casamento com o divino esposo e o gozo de estar em sua presença, exatamente como uma noiva à espera do seu noivo.

Na obra em questão, Teresa estrutura uma verdadeira pedagogia de santidade, alertando as monjas quanto a sua conduta, sua vida espiritual e o ato de despojar-se do mundo para ser a noiva de Cristo. Tal texto é o segundo, em ordem de escrita, na tríade de suas obras mais importantes. Observa-se uma escritora mais madura e objetiva quanto à formação de suas leitoras, no caso, as monjas do Carmelo, dando-lhes orientações e construindo exatamente um caminho até a perfeição na vida cristã, primeiramente perpassando pela vida de oração — como se deve rezar junto da definição de alguns tipos de oração — até o encontro de forma perfeita com o amado — o qual, *a posteriori*, Santa Teresa expressa de forma mais completa em outra obra, com o suprassumo conceitual das Sete Moradas do Castelo Interior. Tratando especificamente da estruturação de uma identidade esponsal, é notável o apelo a esta posição de esposa logo no início da obra, mais especificamente no capítulo II:

Nunca pretendais sustentar-vos por artifícios humanos, que morrereis de fome, e com razão. Os olhos em vosso Esposo! Ele vos há de sustentar. Contente Ele de vós, aqueles mesmos que vos forem menos dedicados, ainda que não queiram, vos darão de comer, como tendes visto por experiência. (ÁVILA, 2014, p. 19).

Teresa apresenta a forma a qual tais irmãs devem viver, descuidando das necessidades corporais e mundanas e fixando seus olhos no seu Esposo, que Ele, contentando-se de suas noivas, vos dará o sustento espiritual. Constituindo a identidade de esposas de Cristo e afirmando sua missão de entregar-se a ele, tem-se o exemplo que a santa expressa no capítulo XXII:

Pois assim é, filhas, razão será que procuremos deleitar-nos nessas grandezas de nosso Esposo, vendo com quem estamos desposadas e que vida devemos levar com Ele. Oh! valha-me Deus! Aqui na terra, quando alguém se casa, antes de tudo trata de indagar quem é o noivo, quais suas qualidades e seus haveres; e nós, já desposadas, não pensaremos em nosso Esposo, antes do dia das bodas, em que nos há de levar à sua casa? (ÁVILA, 2014, p. 138).

Dessa forma, a religiosa compara sua vida espiritual com Deus com uma vida matrimonial de uma mulher com um noivo. Para Santa Teresa, a divindade de Deus se apresenta como um Esposo o qual a pega como sua noiva e a conduz às experiências mais profundas no âmbito místico. Teresa utiliza dessa linguagem sponsal e usufrui de termos bem característicos como deleite, gozo, regalos e desfalecimento, para caracterizar os momentos com o seu Amado e as mercês que lhe faz. Ao decorrer deste caminho em busca da perfeição, as esposas de Cristo buscam aumentar sua intimidade com ele, começando uma vida de oração com uma determinada determinação¹ (ÁVILA, 2014), dedicando o tempo necessário de encontro com seu noivo, gozando dos benefícios que ele lhes dará e retribuindo com uma total entrega — exatamente como o estereótipo de esposa na historicidade de Teresa. Consequentemente, a religiosa através desta pedagogia, estabelece a identidade de esposa a quem segue este caminho espiritual, sendo esta a base do seu pensamento e da escrita de todos os seus textos.

À vista disso, através da análise de alguns de seus poemas, nota-se o uso efetivo do eu lírico sponsal. A materialização de todo este ensinamento espiritual que Teresa transcorre em seus textos se dá nestes poemas, os quais são dotados de uma linguagem amorosa e do apelo à relação matrimonial entre a alma e Deus. Consequentemente, observamos dois apontamentos primordiais para justificar esta relação matrimonial estabelecida por Teresa e o uso do eu lírico sponsal: o primeiro consiste na especificidade do conceito de amor usado pela santa e a expressão dele na relação entre criador e criatura, e o segundo é, enfim, a tese do casamento divino da alma com Deus.

¹ Termo utilizado pela Santa como a decisão de entrega perfeita a Deus e o conceito chave para o início de uma vida de oração.

Primeiramente para ilustrar esse amor específico vivenciado por Teresa, apresenta-se este poema abaixo, “Colóquio de amor”²:

Coloquio de amor

*Si el amor que me tenéis,
Dios mío, es como el que os tengo,
Decidme: ¿en qué me detengo?
O Vos, ¿en qué os detenéis?
-Alma, ¿qué quieres de mí?
-Dios mío, no más que verte.
-Y ¿qué temes más de ti?
-Lo que más temo es perderte.*

*Un amor que ocupe os pido,
Dios mío, mi alma os tenga,
para hacer un dulce nido
adonde más la convenga*

*Un alma en Dios escondida
¿qué tiene que desear,
sino amar y más amar,
y en amor toda escondida
tornarte de nuevo a amar?*

Nesse poema observa-se o sentimento entre a alma esposa e seu esposo, um amor caracterizado pelo desejo existente entre os dois sujeitos expresso no diálogo que Teresa descreve entre a alma e Deus. As expressões possessivas como *Dios mío*, ou questionamentos como *Alma, ¿qué quieres de mí?* ditam o desenrolar deste amor entre ambos. O título do poema *Colóquio de Amor* já propõe uma conversa entre dois indivíduos sobre o tema central abordado (RODRIGUES, 2019). Essa comunicação divina e humana para os místicos designa um ato focalizado em tratados, orações e poemas, desta forma a palavra em latim *colloquium* significa na espiritualidade uma oração e troca oral (CERTÉAU, 2015) e neste caso, uma troca entre a santa e Deus através da temática do amor. Por conseguinte, a poetisa utiliza do seu atrevimento característico para narrar tal diálogo entre humano e divino. No diálogo em questão, os dois amantes se desejam e nutrem sentimentos um pelo outro, ora o divino esposo pergunta à alma o que ela deseja dele, ora a alma declara o seu sentimento por Deus, temendo ficar longe do seu amor, desejando, a todo momento, que a preencha e criando um *dulce nido* para saborear as delícias desse amor. Diante deste colóquio amoroso, André Cássio dos Santos Rodrigues aponta:

² JESUS, 1941, p. 61 *apud* RODRIGUES, 2019, p. 35.

En las dos partes de la conversación, el amado y la amante, es perceptible, que recíprocamente tienen los mismos sentimientos, declaran sus ardores amorosos y quieren sellar su compromiso. El sentimiento y las ganas de entregarse, existentes entre los amantes, convierten el amor en un sentimiento totalizante, necesario y suficiente. (RODRIGUES, 2019, p. 36)³.

Desta forma, é perceptível o uso do eu lírico esponsal na medida que a alma busca à Deus declarando o seu amor, e este se dá por ela dando-lhe as delícias deste sentimento que a invade por completo, logo, ambos se entregam mutuamente nesta relação amorosa que remete ao amor esponsal ao se disporem um ao outro. Como afirma Maria Graciele de Lima:

Este tipo de amor cantado na poesia de Teresa de Ávila assemelha-se, muito mais do que ao amor filial ou fraternal, ao amor esponsal. É uma referência à escolha da alma humana em ‘casar-se’ com o ente espiritual, o divino esposo. Para constatar essas afirmações, apesar de não ser diretamente expresso no poema, o colóquio amoroso que se trava demonstra que ambos se querem e dispõem-se um ao outro. (LIMA, 2015, p. 108 *apud* RODRIGUES, 2019, p. 36).

Tratando agora especificamente sobre a tese do matrimônio divino, discute-se o poema a seguir “En una profesión”:

En una profesión⁴

*¡Oh qué bien tan sin segundo!
¡oh casamiento sagrado!
Que el Rey de la Majestad,
haya sido el desposado.*

*¡Oh qué venturosa suerte,
os estaba aparejada,
que os quiere Dios por amada,
y ha os ganado con su muerte!
En servirle estad muy fuerte,
pues que lo habéis profesado,
que el Rey de la Majestad,
es ya vuestro desposado.*

*Ricas joyas os dará
este Esposo Rey del cielo.
Daros ha mucho consuelo,
que nadie os lo quitará.
Y sobre todo os dará
un espíritu humillado.
Es Rey y bien lo podrá,
pues quiere hoy ser desposado.*

³ Nas duas partes da conversa, o amado e o amante, é perceptível que eles têm os mesmos sentimentos um pelo outro, declaram seu ardor amoroso e querem selar seu compromisso. O sentimento e o desejo de entrega, existentes entre os amantes, fazem do amor um sentimento totalizante, necessário e suficiente. (Tradução dos editores da revista).

⁴ JESUS, 1941, p. 49 *apud* RODRIGUES, 2019, p. 40.

*Mas os dará este Señor
un amor tan santo y puro,
que podréis, yo os lo aseguro,
perder al mundo el temor,
y al demonio muy mejor,
porque hoy queda maniatado;
que el Rey de la Majestad,
ha sido hoy el desposado.*

Nessa poesia, Teresa expressa a alegria da alma em ter o Rei da Majestade como seu esposo; termos como *casamiento sagrado*, *Esposo Rey del cielo* e *vuestro desposado* caracterizam essa relação matrimonial de Deus com a alma. Segundo Rodrigues:

El campo semántico presente en el texto poético expone el relacionamiento, en especial el noviazgo y la boda, se manifestando en las palabras casamiento, desposado, amada, esposo y amor. También hay en el campo semántico los regalos mostrados por el verbo dar, y por las palabras y expresiones ricas joyas, consuelo, espíritu humillado, amor santo y puro. El Yo poético está representando alguna monja que habla con otra, alguna futura profesora, prestes a hacer sus votos, especulando y orientándole acerca de los contentamientos del matrimonio espiritual. (RODRIGUES, 2019, p. 42)⁵.

A partir dessa percepção de preparação para um casamento, contempla-se o suprasumo da tese sponsal da religiosa, pois, de forma clara, precisa e direta, a santa refere-se a Deus como seu esposo, o qual deseja se casar com a alma e lhe oferece um amor santo, puro e de doação, o amor ágape em essência, entendido como o amor incondicional, genuíno e de doação. Diante de tão grande mercê, resta para alma o serviço para com o seu esposo, além de humilhar-se, como sinônimo de humildade, para gozar de melhores mercês com seu noivo (ÁVILA, 2014). Dessa maneira, Teresa expressa, nessa poesia, o modo como as monjas devem relacionar-se com Deus, através da humildade e da entrega total, recorrendo a Ele como seu esposo após a concretização dos seus votos religiosos e, conseqüentemente, a preparação para esse casamento divino.

Em suma, Santa Teresa D'Ávila inaugura um novo método de relacionar-se com o divino por meio da mística, estabelecendo uma relação sponsal entre o divino e o humano através da maneira como a alma expressa seu amor por Deus e este lhe retribui com seus tesouros celestiais, principalmente nos momentos espirituais da alma com seu noivo, dando-lhes instantes de deleite e gozo através dessa união matrimonial. Sobre esses momentos de oração, a religiosa revela que “acontece como um casal: se os esposos se amam, a vontade de um é a do outro; mas se são

⁵ O campo semântico presente no texto poético expõe o relacionamento, principalmente namoro e casamento, manifestando-se nas palavras casamento, noivo, amado, marido e amor. Também estão no campo semântico as dádivas expressas pelo verbo dar, e pelas palavras e expressões ricas joias, consolação, espírito humilde, amor santo e puro. O eu poético está representando uma freira que conversa com outra, alguma futura professora, pronta para fazer seus votos, especulando e orientando-a sobre as alegrias do casamento espiritual. (Tradução dos editores da revista).

malcasados, já se vê o quanto o marido desassossega a mulher” (ÁVILA, 2014, p. 183), desta forma, basta a alma entregar-se ao seu esposo, sossegando a sua vontade e seu entendimento, que Ele lhe dará o gozo nos momentos místicos e esponsais tão esperados e valorizados nas obras de Teresa, os quais discorreremos um pouco a seguir.

O êxtase de santa Teresa: da dor espiritual ao gozo

O caminho espiritual e místico de Teresa foi marcado pelos momentos de oração onde a religiosa se encontrava com o seu noivo e experimentava os prazeres celestiais que este esposo lhe concedia, por vezes gerando uma espécie de arroubamento (ÁVILA, 2014), um desfalecimento ou uma perda momentânea de sua força física acompanhado de um prazer imensurável, o qual em alguns momentos, junto de uma certa dor espiritual, a santa exclamava: “algumas vezes desejo morrer” (D’ÁVILA, 2014, p. 183). Desta forma, estando a alma assim buscando a Deus, sente dentro de si um enorme e suave deleite, quase desfalecendo-se toda como um desmaio (ÁVILA, 2014). Nesse desmaio, a alma perde suas forças corporais, seus sentidos e potências se confundem, e o sobrenatural sobrepõe o natural, qualquer movimento físico demanda muito esforço para a religiosa. Esse arroubamento era, no entanto, a experiência mística que fazia com que Teresa, por vezes, desejasse a morte para encontrar com seu esposo em outro plano espiritual, exclamando: “*Vivo sin vivir en mí, y en tan alta vida espero, que muero porque no muero.*”⁶ (ÁVILA, 1941 *apud* RODRIGUES, 2019, p. 46). De acordo com Chechinél (2015, p. 19):

Nos encontros com seu ‘noivo’, Teresa perdia o poder sobre o seu corpo, assim como acontecia com as noivas entregues a um noivo de carne e osso. Entretanto, sua ‘dissolução’ — como ser humano descontínuo — lhe proporcionava prazeres especiais que ela gozava independentemente das leis misóginas da sociedade.

Nesses encontros espirituais, Teresa canalizava todos os seus impulsos de um ser humano descontínuo (CHEICHINEL, 2015) e dotado de incompletudes na presença de Deus, os quais resultaram em ápices de prazer e desfalecimentos, em que os sentidos se confundiam e falhavam continuamente diante da presença de seu Amado, contemplando uma nova experiência mística e pessoal. Justamente nesses momentos com seu noivo, a santa caracteriza as sensações experimentadas como uma perda dos sentidos e como um desfalecimento em que tanto a alma quanto o corpo tem a sua contribuição.

⁶ “Vivo sem viver em mim, e em tão elevada vida espero, que morro porque não morro.” (Tradução dos editores).

No que tange ao fenômeno da falha dos sentidos, faz-se necessário um retorno à teologia escolástica de São Tomás de Aquino, mais precisamente a sua composição dedicada ao Santíssimo Sacramento a pedido do Papa Urbano IV no século XIII (GOURMONT, 1917), o hino **Pange Lingua**. Destacando o verso “Praestet fides supplementum Sensuum defectui” (AQUINO *apud* GOURMONT, 1917, p. 5), compreende-se que quando um sujeito fica diante desse sacramento — que é a graça por excelência, o próprio Cristo que se faz presente corporalmente em um pão — depara-se com a grandeza deste mistério, não conseguindo prosseguir com o entendimento, pois está diante de um pedaço de pão o qual é o próprio Deus, conseqüentemente, os sentidos tendem a falhar, a compreensão se torna impossível diante desse mistério de fé. A visão se confunde, pois se vê apenas um alimento, contudo, a natureza foi mudada na transubstanciação, antes pão, agora *Gloriosi Corporis* de Deus Filho; o paladar sente o gosto de pão, mas sabe que é o Corpo de Cristo; os sentidos falham, pois, são limitados à experiência humana e terrena. Por conta deste *Sensuum defectui*, a fé se torna *supplementum*, a certeza de que a natureza é divina e não humana fornece um suplemento para essa falha de sentidos, ajudando a vivenciar este mistério. Entendemos que existe uma falha nos sentidos humanos ao se deparar com esta hierofania suprema, a visão e o paladar concebem o objeto como fruto da natureza profana, neste caso, como pão, porém a interferência divina concede a este objeto um caráter sagrado de corpo do próprio Deus. À vista disso, eis a edificação de um objeto de duas naturezas distintas, “a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo natural, profano” (ELIADE, 1992, p. 13).

Ora, se o **Doctor Angelicus** exprime a falta de sentidos diante do próprio Deus que se faz pão no Santíssimo Sacramento, dialogando com a mística de Teresa d’Ávila, compreendemos que ao estar diante da divindade de Deus — de forma mística e espiritual acessada na oração — a santa, por vezes, também experimenta esta falta de sentidos. Durante os arroubamentos que sua alma sofria, a religiosa “quase não sentia tocar com os pés no chão, pois o corpo, quando arroubado, fica muitas vezes como morto” (ÁVILA, 2014, p. 179), permanecendo imóvel na posição que sofrera o arroubamento seja com as mãos abertas ou fechadas, sentada ou deitada e, de certa forma, perdendo os sentidos, como Teresa descreve: “É raro perder os sentidos. Tem-me acontecido perdê-los inteiramente, mas poucas vezes e por pouco tempo.” (ÁVILA, 2014, p. 179). Portanto, nesses momentos espirituais, a religiosa não consegue prosseguir com o entendimento e orienta a quem passa por experiências parecidas a não prosseguir com a compreensão racional, apenas fortalecer a sua fé — como suplemento — para completar as sensações que seu Amado lhe permite experimentar.

Discorrendo agora sobre a participação da alma junto do corpo nesses encontros espirituais, para uma maior exemplificação e análise, tomemos como base o fenômeno da transverberação experienciado pela santa e representado na obra de Gian Lorenzo Bernini “O Êxtase da Santa Teresa” (1647–1652):

Imagem 1 – O êxtase de Santa Teresa⁷



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/extase-de-santa-teresa/>

O êxtase⁸ de Santa Teresa é um dos fenômenos místicos mais grandiosos na misticidade cristã e com reverberações para além do âmbito religioso, por vezes representado e interpretado como um acontecimento de cunho erótico e sensual, principalmente pela representação artística de Bernini. Na obra em questão, percebe-se a posição esponsal de Teresa — propositalmente pairando sobre o ar,

⁷ “Mármore, 350 x 138 cm, Gian Lorenzo Bernini, Igreja Santa Maria della Viitoria, Roma, Itália”. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/extase-de-santa-teresa/>. Acesso em: 3 ago. 2022.

⁸ Teresa conceitua êxtase com o mesmo significado de arroubamento, elevação ou voo do espírito. “Quero dizer que estes diferentes nomes designam uma só coisa, que também se chama êxtase” (D’ÁVILA, 2014, p. 171).

como se estivesse sendo segurada por um esposo — e sua feição de alguém que está padecendo de prazer, não sustentando suas forças físicas, além da presença de um ser angélico, o qual utiliza um dardo para transpassar seu coração, gerando uma dor que se traduz em prazer e gozo. Tal obra é a representação direta do fenômeno descrito por Teresa no capítulo XXIX do **Livro da vida**, quando teve uma visão sobrenatural de um anjo ao seu lado esquerdo:

Nesta visão quis assim o Senhor que assim o visse: não era grande, senão pequeno, formosíssimo, o rosto tão incendiado que parecia dos anjos muito próximos de Deus que parecem abrasar-se de todos [...] Via-lhe nas mãos um comprido dardo de ouro e, na ponta de ferro, julguei haver um pouco de fogo. Parecia-me meter-mo pelo coração algumas vezes, de modo que chegava às entranhas. Ao tirá-lo, tinha eu a impressão de que as levava consigo, deixando-me toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão intensa a dor, que me fazia dar os gemidos de que falei; e tão excessiva suavidade vem gerada dessa dor grandíssima, que não há desejar que se tire, nem se contenta a alma com menos do que com Deus. Não é dor corporal senão espiritual, ainda que o corpo não deixe de ter a sua parte, e até bem grande. É um trato de amor tão suave entre a alma e Deus, que suplico à sua bondade o dê a provar a quem pensar que minto. (ÁVILA, 2014, p. 274).

O fenômeno místico descrito é dotado de uma linguagem espiritual específica da santa: essa grandíssima dor junto da excessiva suavidade e da passividade da alma diante de tal acontecimento caracteriza as sensações da alma e do corpo nesse êxtase, o qual gerava um voo suave e deleitoso. Essa espécie de desfalecimento atinge o sujeito tanto interiormente quanto exteriormente. Segundo Teresa, a alma “apenas tem certeza de que está no reino e sente-se penetrada de tal reverência” e o homem exterior, “o corpo não quisera mexer-se” (ÁVILA, 2014, p. 180). Desde jovem Teresa queria gozar “dos grandes bens do céu”, interessando-lhe saber que os castigos assim como as recompensas podiam durar para sempre, “um para sempre, para sempre, para sempre”, e encontra neste êxtase espiritual o gozo místico que precede as delícias do seu “para sempre”, ou seja, do seu desejo de alcançar a eternidade em Deus (CAVALINI; TELLES, 2018).

Embora a obra de Gian Lorenzo Bernini apresente faces de certo erotismo e abra possibilidade a possíveis interpretações sobre alguns elementos sensuais nas obras da carmelita, a sensualidade erótica exacerbada da obra de arte em questão não necessariamente condiz com o arcabouço conceitual de Teresa, pois ela afastava-se do erótico impuro e direcionava seu impulso *eros*⁹ como o de um ser descontínuo até a eternidade de Deus — seguindo a lógica de Santo Agostinho, o qual define *eros* como a força que impele para Deus (MAY, 1973). Teresa D’Ávila deposita em Deus os

⁹ Entendendo *eros* a partir da percepção de Rollo May (1973, p. 81): “Eros é o que nos impele à união com aquilo a que pertencemos.”

seus impulsos, desejos, potências e vontades, afastando-se da natureza impura e luxuriosa e aproximando-se do amor puro, genuíno e casto.

Desta forma, na incapacidade de explicar as sensações vivenciadas com o seu esposo celestial, a sua abordagem lexical assume “formas físicas, relativas a uma capacidade simbólica do corpo.” (CERTEAU, 2015, p. 4). Acerca da participação do corpo na espiritualidade mística e desta necessidade de explicar através da linguagem erótica sagrada, Certeau aponta:

Ela acaricia, ela machuca, ela aumenta a gama das percepções, ela atinge seu extremo, que ela excede. Ela ‘fala’ cada vez menos. Ela se traça em mensagens elegíveis num corpo transformado em emblema ou memorial gravado pelas dores de amor. A palavra deixada fora desse corpo, escrita mais indecifrável, para o qual um discurso erótico se coloca doravante em busca de palavras e de imagens. (CERTEAU, 2015, p. 4).

A presença de certo erotismo nas obras da religiosa, em síntese, permite que a escrita teresiana seja associada a um erotismo vulgar através do olhar puramente literário, pois, observando a escolha de palavras e, conseqüentemente, a expressão da santa, é perceptível uma confusão entre o espiritual e o erótico. Porém, a religiosa repreende qualquer interpretação libertina e devassa sobre a espiritualidade e os escritos bíblicos, portanto, faz-se necessária uma desmistificação dessa tese do erotismo em Santa Teresa d'Ávila e a diferenciação entre a ordem dos erotismos.

A escrita teresiana: o erotismo disfarçado?

Quando o leitor se depara com os escritos de Santa Teresa, naturalmente há um genuíno espanto. Sua profundidade, escolha de palavras e o uso de termos bem específicos geram no interlocutor um sentimento de surpresa diante de seus textos. Expressões como “prazer”, “deleite”, “martírio saboroso”, “gozar em intervalos” e “voo suave deleitoso e sem ruído” (CÂMARA, 2021, p. 1142) certamente chocam tal leitor. Não obstante, Teresa exprimia suas concepções acerca da religiosidade e espiritualidade em uma linguagem esponsal, a qual a colocava na posição de esposa de Cristo, aquela que é conduzida pelo seu Amado às camadas superiores da vida espiritual, conseqüentemente, tal linguagem não desfigurava o intuito de sua obra. Contudo, através de algumas concepções literárias – limitadas a uma área que exclui minimamente o local de fala espiritual da mística de Teresa – tem-se algumas conclusões quanto ao teor de sua escrita.

De acordo com Yls Rabelo Câmara, em relação à escrita teresiana, há uma máxima de que a santa usava de elementos eróticos em seus textos:

Na falta de palavras que melhor e mais visceralmente traduzissem seus sentimentos mais profundamente vivenciados quando naqueles momentos de prazer supremo em presença de Cristo, passou a servir-se de uma linguagem rica em elementos que a tornaram extremamente erótica e sensual. (CÂMARA, 2021, p. 1139).

Continuando, Câmara identifica que há uma confusão no relacionamento entre o humano e divino, o sagrado e o profano, expressa nos escritos de Teresa de Jesus e de seus contemporâneos: “Ela queria Cristo: queria o Cristo-Deus, porém também queria o Cristo-Homem. Esperava dele o beijo divino, prometido no livro do **Cântico dos Cânticos**.” (GUTIÉRREZ, 2003, p. 129), o que, em sua concepção, é o suprassumo da confusão entre os amores e suas respectivas ordens e expressões.¹⁰ Segundo Câmara (2021, p. 1144):

Influenciada por esse livro bíblico em especial, o Cântico dos Cânticos, Teresa e outros santos místicos de seus arrabaldes e contemporâneos seus, que se dedicaram à poesia e à Literatura tal como ela, concretizaram uma escritura peculiar e que refletia o que pensavam: que estavam próximos a Deus e que devido a essa proximidade não necessitavam de intermediários entre eles e o Divino, a quem adoravam com absoluta paixão, mas que, muitas vezes, os confundia entre o *agape* e o *eros*.

Tal tese do erotismo¹¹ nas escrituras teresianas se sustenta na medida em que se observam as palavras e seus significados tidos como devassos, os quais a religiosa escolhe e utiliza em meio a essa confusão entre as ordens dos sentimentos dos homens para com o divino. Entretanto, partindo das premissas de Koselleck (2006), existe uma história dos conceitos, e deslocá-los no tempo e sem localizar toda a sua complexidade e especificidade torna-se um anacronismo no campo da história. No tocante aos escritos de Santa Teresa d'Ávila, e propondo um diálogo com o arcabouço teórico de Koselleck, observamos dois argumentos, os quais a tiram da posição de uma escritora erótica no sentido indecoroso, com o erotismo dos corpos ou o erotismo do coração, e fortalecendo-a no sentido divino com uma espécie de erotismo sagrado (BATAILLE, 1987). A primeira argumentação consiste na especificidade de suas concepções espirituais e o uso das palavras como conceito — junto da forma de expressão desse —, e a segunda é a diferenciação da ordem de tais palavras tão emblemáticas em sua escrita.

Sobre o primeiro argumento, partimos do pressuposto da diferenciação entre palavra e conceito. Compreendemos os conceitos como a delimitação e caracterização de um objeto específico determinando seu significado, já as palavras são a expressão dos conceitos, ora, se algum autor utiliza uma palavra como um conceito, toda sua caracterização depende do significado que tal indivíduo lhe atribui, no que tange sua escrita e sua tese, obviamente. Segundo Koselleck (2006, p. 104), “Ao longo

¹⁰ Ver concepções de Câmara (2011) acerca da citação de Gutiérrez.

¹¹ No sentido lato.

da investigação da história de um conceito, torna-se possível investigar também o espaço da experiência e o horizonte de expectativa associados a um determinado período, ao mesmo tempo em que se investiga também a função política e social desse mesmo conceito.” No caso da escrita teresiana, não são percebidas somente palavras, mas sim conceitos, os quais são instituídos pela doutora da Igreja a nível espiritual, constituindo seu campo de experiência e dialogando com as palavras escolhidas por ela. À procura de um exemplo e tomando como base as definições de Teresa quanto ao que é Oração de Quietude no Capítulo XXXI do livro **Caminho de perfeição** (ÁVILA, 2014), é notável e determinante o esforço da santa para conceituar tal oração, a qual entende como o ato de Deus se fazer presente para a alma, ou seja, uma oração que o Senhor começa e toma a condução da alma nesta matéria espiritual. Desse modo, o fiel experimenta “grandíssimo *deleite* no corpo e grande satisfação na alma.” (ÁVILA, 2014, p. 180). Suas potências são recolhidas e vivencia uma espécie de desfalecimento, e quem a criou, com gozo, permite-lhe experimentar esse momento que lhe dá um gosto da eternidade. Essas almas nesse estado de oração “estão no palácio, junto do Rei, e experimentam que sua Majestade já começa a lhes dar aqui seu reino.” (ÁVILA, 2014, p. 180).

Portanto, partindo da premissa do exemplo conceitual de Teresa, tais palavras ditas como “erotizadas” são partes estruturante de seus conceitos místicos, destarte, torna-se limitante analisá-las como fruto de uma sensualidade luxuriosa, a qual não pertence ao espaço de experiência¹² de Teresa de Jesus. Desse modo, a percepção a posteriori sobre essas palavras não fazem parte da mesma lógica significativa que a santa expressa. Ela utiliza tais conceitos dentro do seu espaço temporal e experimentável, o teor erótico e indecente não configura a exposição do seu pensamento, pelo contrário, a escritora repudia a percepção de tal escrita como algo devasso, como é possível perceber claramente em suas “Meditações” sobre o **Cântico dos Cânticos**:

Pareceros ha que hay algunas en estos Cánticos que se pudieran decir por otro estilo. Según es nuestra torpeza, no me espantaría. He oído a algunas personas decir que antes huían de oírlas. ¡Oh, vála-me Dios, qué gran miseria es la nuestra!, que como las cosas emponzoñosas, que cuanto comen se vuelve en ponzoña, así nos acaece, que de mercedes tan grandes como aquí nos hace el Señor en dar a entender lo que tiene el alma que le ama y animarla para que pueda hablar y regalarle con Su Majestad, hemos de sacar miedos y dar sentidos conforme al poco sentido del amor de Dios que se tiene. (ÁVILA, 1979 apud RAYMUNDO, 2017, p. 84)¹³.

¹² Conceituação postulada por Koselleck — junto do horizonte de expectativas — como categorias do conhecimento capazes de fundamentar a possibilidade de uma história. As possibilidades de história são construídas na medida que a experiência vivida — dentro da historicidade do sujeito, a qual permite tal experiência específica — gera um horizonte de expectativas, que quando não alcançado, possibilita uma análise do futuro passado, o qual não aconteceu e permaneceu na ideia da expectativa não concretizada. Ver KOSELLECK, Reinhart. (2006), *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-RJ. p. 306

¹³ “Parece-vos que há algumas nesses Cânticos que poderiam ser ditas em outro estilo. Considerando a nossa vileza, eu

A partir da discussão recém apresentada e dessa citação de Teresa, torna-se possível o debate acerca do segundo argumento referente à ordem das palavras. No que tange à diferença entre a ordem das narrativas e suas percepções, Santa Teresa publicamente declara o repúdio à torpeza, uma aversão a esta miséria humana de enxergar baixaza nos escritos do **Cântico dos Cânticos**, uma vez que Deus expressa seu amor de diversas formas, inclusive dessa maneira sponsal. Contudo, sempre se trata do amor *agape*, e por limitação humana, os homens não conseguem chegar ao Amado por meio deste amor, ficando restringidos ao amor *philos*¹⁴, sendo, por vezes, tão miseráveis, de acordo com a santa que, em meio à incompreensão, enxergam um amor *eros* principalmente nesses escritos, o qual é uma impureza para a religiosa.

Para Teresa, por vezes, há uma confusão de estilos e, conseqüentemente, de ordens, quando o interlocutor confronta a escritura. O estilo da narrativa sponsal em questão é essencialmente divino, sendo caracterizado pelo amor entre criador e criatura, um afeto de ordem celestial. Contudo, a percepção humana sobre tais escritos é manchada pela indecência, compreendendo a escrita como um texto de ordem humana e de um estilo erótico e pecaminoso, uma vez que o diálogo entre o sagrado e o profano é uma condição ontológica das religiões (ELIADE, 1992). Conseqüentemente, a religiosa condena a concepção sensualizada e impura sobre essas palavras, justificando o uso delas em sua escrita por sua ordem divina, porque o próprio Deus as utiliza.

Tal escrita é muito característica dos místicos como uma maneira específica de expressar o seu diálogo com o seu Deus. Por vezes, as sensações são transmitidas para o campo empírico e o corpo participa desse diálogo e, na tentativa de transpor esses momentos em seus tratados espirituais, os místicos recorrem à esta linguagem própria. Portanto, é justo afirmar que, há sim o uso de palavras que, a posteriori, são frutos de um erotismo como bem especifica Câmara (2020), pois seu estilo literário se confunde com a sensualidade erótica. Porém, no uso de Santa Teresa, tais palavras cumprem um papel conceitual de expressão do extraordinário (sobrenatural e sagrado) no ordinário (natural e profano). Os desfalecimentos, gozos, deleites e as rápidas mortes são expressões espirituais (eróticas sagradas) e não eróticas somente limitadas ao âmbito profano dentro do seu arcabouço

não me espantaria. Já ouvi algumas pessoas dizerem que costumavam fugir de ouvi-las. Oh, meu Deus, que grande miséria é a nossa!, que como as coisas venenosas, que o que comem se torna veneno, assim nos acontece, que com tantos favores como aqui o Senhor nos dá em nos fazer entender o que a alma que o ama tem e animá-la para que fale e se deleite com Sua Majestade, temos que afastar medos e dar sentidos de acordo com o pouco sentido do amor de Deus que se tem.” (Tradução nossa).

¹⁴ Ver Jo 21, 15. Passagem bíblica que retrata a diferença entre os amores na flexão do verbo *ἀγαπάω* (*agapáo*), o qual Jesus utiliza para perguntar para o discípulo Pedro se o ama desta forma, e *φιλέω* (*filéo*), que o apóstolo usa para responder Cristo. Observa-se a miséria humana em não alcançar o amor perfeito *ágape* com Deus se limitando ao amor *filia*.

lexical e conceitual. Desta forma, torna-se errôneo — ao parecer historiográfico — caracterizar sua escrita como inteiramente erótica e lasciva, pois ela é essencialmente de outra ordem. Certamente, o uso do "erotismo" em Santa Teresa d'Ávila exclui o sentido lato desse conceito relacionado aos prazeres luxuriosos e aproxima-se do âmbito religioso, materializando-se no que Bataille (1987) chama de erotismo sagrado, que é o impulso dos sentidos em busca de uma continuidade profunda na eternidade de Deus e no gozo em sua presença. A poetisa Teresa utiliza de palavras sensuais como expressão do religioso no humano, o amor *eros*, direcionado ao campo da luxúria, sendo indecente e impuro, não é relevante para a carmelita, ainda que em sua escrita transpareça esse estilo: “a santa afasta-se com terror do sensual: ela ignora a unidade das paixões inconfessáveis deste último com as suas” (BATAILLE, 1987, p. 7). Direciona, assim, as potências e os impulsos desse amor ao âmbito divino, naturalmente mudando da ordem terrena para a religiosa e espiritual, sendo, acima de tudo, uma ordem casta.

Considerações finais

A partir das discussões apresentadas neste trabalho, observamos que a linguagem esponsal utilizada por Teresa é a maior característica de seus textos, uma vez que ela cria a identidade de esposa de Cristo, ensina para as monjas tal padrão de vida e coloca-se nesta posição em seus escritos. Consequentemente, esta linguagem esponsal específica gera uma possível confusão de termos e de ordens na narrativa, entre o místico e o erótico. Contudo, à luz de Bataille (1987), a santa direciona seus impulsos humanos e descontínuos na continuidade eterna de Deus, ela transforma a ordem deste amor Eros em um Erotismo Sagrado, toda impulsão e vontade contentando-se no gozo de Deus.

Portanto, faz-se necessária esta diferenciação ao se tratar da escrita teresiana para não a confundir como uma narrativa dotada de impureza erótica e sensual. Obviamente, compreender o diálogo entre mística e erotismo é uma premissa básica para todo pesquisador, entretanto, diferenciar as ordens de tais palavras é simultaneamente tão importante quanto estabelecer proposições de análises. Esta pesquisa buscou compreender esse diálogo, instrumentalizando as contribuições de Santa Teresa e diferenciando — e afastando — sua escrita das associações impuras, desmistificando algumas confusões e percepções sociais atuais.

Em suma, Santa Teresa d'Ávila, representa um novo expoente na literatura e história da mística religiosa. Através de Teresa, a relação entre o sagrado e o erotismo acabou sendo bem explorada, obviamente evidenciando a sua ordem divina. A doutora mística da Igreja Católica é, sem dúvida, uma das maiores personagens femininas na história eclesiástica, sendo responsável por

estruturar uma espiritualidade que foi até mesmo materializada no Catecismo da Igreja Católica (2000). Reconhecendo-se a grandeza de sua obra, esperamos ter contribuído com as pesquisas sobre essa temática, com a certeza de que novos trabalhos poderão e deverão ser feitos nos espaços acadêmicos em prol de uma nova análise acerca das questões fomentadas por Santa Teresa de Jesus em seus escritos.

Referências

- ÁVILA, Santa Teresa de. **Caminho de perfeição**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- ÁVILA, Santa Teresa de. **Livro da vida**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- ALCÂNTARA, São Pedro. **Tratado da oração e da meditação**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CÂMARA, Yls Rabelo. Entre o sacro e o profano, entre o gozo e o interdito: a polêmica, prolífica e profícua Santa Teresa de Ávila. **Revista Caracol**, n. 21, 2021, p. 1120-1147.
- CATECISMO da Igreja Católica. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- CAVALINI, Santuza Fernandes S.; TELLES, Silvia Regina A. **O gozo místico: uma face do gozo feminino**. São Paulo: Biblioteca Virtual do Instituto VOX de Pesquisa em Psicanálise, 2016.
- CECHINEL, Francilene Maria Ribeiro Alves. Entre corpo e espírito: o livro da vida, de Santa Teresa D'Ávila. **Litterata**, v. 3, n. 2, 2015, p. 10-21.
- CERTEAU, Michel de. **A fábula mística séculos XVI e XVII: v. 1**. Rio de Janeiro: Forense, 2015.
- CERTEAU, Michel de. **A fábula mística séculos XVI e XVII: vol. 2**. Rio de Janeiro: Forense, 2015.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GOURMONT, Remy de. **Santo Tomás de Aquino como poeta**. Rosário: Universidad del Rosario, 1917.
- GUTIÉRREZ, Jorge Luís Rodrigues. A filosofia mística de Teresa de Ávila. **Revista Caminhando**, v. 8, n.1, 2003, p. 127-157.
- IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. O êxtase de Santa Teresa, Gianlorenzo Bernini. **História das Artes**, 2022. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/extase-de-santa-teresa/>. Acesso em: 3 ago. 2022.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20: Mais ainda (1972-73)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MAY, Rollo. **Eros e repressão (amor e vontade)**. Petrópolis: Vozes, 1973.

RAYMUNDO, Larissa de Macedo. Tradução do Prólogo e Capítulo I da obra ‘Meditações sobre os Cânticos’, de Teresa de Jesus. **A Palo Seco** - Escritos de Filosofia e Literatura, n. 9, 2017. p. 79-92.

RODRIGUES, André Cássio dos Santos. **Manifestaciones místico-amorosas en poesías de Santa Teresa d’Ávila**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2019.

**Teresian writing, the spousal soul and the beloved:
notes on mystical concepts and dissonance with erotic impurity**

Abstract: This research aims to discuss the Teresian narrative, the consolidation of her mystical concepts along with the use of specific words that characterize her writing. Saint Teresa of Avila constituted through her works a new way of relating to the divine through mysticism. The nun structures a spousal language making use of very characteristic terms in her writing to systematize her mystical concepts, which, at times, are confused with a narrative endowed with a certain eroticism, an issue that will be discussed throughout the text. Thus, this article seeks to analyze Teresian writing with the consolidation of a spousal language and discuss the dissonance of this religious writing with an erotic and impure writing.

Keywords: Erotismo. Experiencia mística. Lenguaje conyugal. Saint Teresa of Avila.

Recebido em: 12/11/22 – Aceito em: 13/02/2023

“Águas de Rita”: uma análise pornotópica da sexualidade feminina negra

Elisiane Santos de Matos*

Ciro Antonio das Mercês Carvalho**

Maurício Beck***

Resumo: Realizamos uma análise espacial do texto “Águas de Rita”, de autoria de Belize Pombal, integrante da coletânea erótica **Além dos Quartos**, em que tomamos como base as relações singulares entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia presentes na obra **Pornotopia**, de Preciado (2020). Antevendo e problematizando as diferenças conceituais entre o erótico e o pornográfico e, a partir dos estudos de Mota (2012), pelo viés da Análise de Discurso materialista, desconstruindo a ideia de uma fronteira rígida entre eles, trabalhamos em retrospecto o conceito de *heterotopia* presente na filosofia foucaultiana, tendo por base a análise de Preciado (2020) acerca do conceito de *pornotopia*. Em “Águas de Rita”, temos a representação de uma mulher negra, seus dilemas envolvendo sua sexualidade em um contexto urbano, de modo que buscamos compreender como se posicionam as identidades (BUTLER, 2017) subjetivas das mulheres negras, enquanto sujeitos e não como objetos eróticos, frente aos seus desejos, aos seus corpos e aos seus afetos. Para tanto, utilizamos também o arcabouço teórico das obras de Preciado (2020); Kilomba (2019) e Maingueneau (2010).

Palavras-chave: Crítica feminista. Erotismo. Mulheres negras. Sexualidade.

Introdução

Além dos quartos é uma coletânea *online* autodeclarada erótica e disponível para *download* gratuito. A obra leva o título de primeira coletânea com teor erótico escrita por mulheres negras no Brasil, sendo esse um ponto basilar em nossa análise, haja vista que investigamos os conceitos de *erótico* e *pornográfico*, bem como a possibilidade de esfumaçamento entre seus limites significantes, a partir da Análise de Discurso materialista presente nos estudos de Mota (2012).

Nesse sentido, elegemos como *corpus* constitutivo recortes empreendidos no texto “Águas de Rita”, de autoria de Belize Pombal, presente na coletânea erótica supramencionada, motivados pelas possibilidades de diálogos entre a narrativa e as relações singulares entre espaço, sexualidade, prazer

* Doutoranda em Letras: Linguagens e Representações – Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) - Bolsista CAPES. E-mail: elis.coms@gmail.com

** Mestre em Letras: Linguagens e Representações; doutorando em Letras: Linguagens e Representações - PPGL/UESC. E-mail: cirocarvalho08@gmail.com

*** Doutor em Letras (Estudos Linguísticos). Professor Pesquisador vinculado ao PPGL: Linguagens e Representações - UESC. Email: mbeck@uesc.br

e tecnologia presentes na obra **Pornotopia**, de Preciado (2020). Soma-se a esses elementos o fato de a narrativa ter como protagonista uma mulher negra, o que permitiu ao nosso estudo adentrar a questão das identidades subjetivas, de acordo com Butler (2017), em uma análise pontual que dialoga com Grada Kilomba (2019), acerca do movimento de subjetivação do desejo empreendido por mulheres negras que, por muito tempo, seguem objetificadas pela sociedade racista e cisheteropatriarcal.

Erótico versus pornográfico

Por uma questão de ordem teórica, julgamos necessário aclarar primeiro as diferenças conceituais entre o erótico e o pornográfico, embasados nos estudos de Mota (2012), que, pelo viés da Análise de Discurso materialista, intenta desconstruir a ideia de uma fronteira rígida entre esses conceitos. A investigação de Mota (2012) chega à concepção de que não existe o erótico nem o pornográfico em si mesmos, mas sim um jogo de sentidos que é preciso compreender. De outro modo, se não levarmos em consideração as condições de produção e recepção historicamente localizadas, bem como a memória discursiva que embasa o *corpus* em análise, corremos o risco de nos basearmos na literalidade como forma de delimitar as fronteiras entre o erótico e o pornográfico. Ainda segundo a estudiosa, é possível pensar num *continuum*, oportunizado pela fronteira movediça entre os efeitos de sentido pornográfico ou erótico, haja vista que, em alguns casos, podem ocorrer atravessamentos, culminando em obras pornográficas, com teor erótico, por exemplo. Nesse sentido, afirma Mota (2012, p. 17):

Levando em consideração que os sentidos são historicamente construídos, é certo afirmar que as discursividades pornô e erótica não são homogêneas e, sim, dão lugar a diferentes movimentos de discurso que se cruzam de acordo com o acontecimento discursivo.

Desse modo, coadunamos com a teoria formulada por Mota (2012) de ultrapassar a dicotomia que elege o pornográfico como explícito e voltado à cultura de massa, enquanto que o erótico é associado ao implícito/insinuativo pertencente à cultura erudita. Mais adiante, quando tratamos das análises propostas por Preciado (2020), vemos que estas associações estão bem encravadas no imaginário social, no que concerne ao caso da empresa *pornotópica* **Playboy**, idealizada e fundada por Hefner, no contexto dos EUA, em plena Guerra Fria.

Além de pensar estas discursividades amparadas num *continuum* entre suas regiões de sentido, Mota (2012) salienta que “[...] outro fator importante a ser considerado é o fato de que a leitura não

é dada pelo próprio texto, mas produzida num processo de interlocução que constitui leitor, texto e autor, em determinadas circunstâncias.” (MOTA, 2012, p. 19). A autora também trata a importância da recepção para a construção dos efeitos de sentido. Desse modo, “[...] discursivamente, não há pornografia e erotismo em si mesmos nem a *priori* – que é o mesmo que dizer que o sentido não está guardado em qualquer que seja o suporte material de texto, pintura, livro, revista, etc.” (MOTA, 2012, p. 17).

Dadas as características do nosso *corpus* de análise – um texto em prosa, de caráter narrativo onisciente, que se pretende erótico – empreendemos a análise com vistas a identificar se e quando ocorrem movimentos na fronteira com o pornográfico. Esse empreendimento está em segundo plano, por meio dos atravessamentos em que verificamos se há a ideia de *continuum* sustentada por Mota (2012).

Já em primeiro plano, trabalhamos em retrospecto o conceito de *heterotopia* presente na filosofia foucaultiana, tendo por base a análise de Preciado (2020) acerca do conceito de *pornotopia*. Contudo, antes disso, julgamos importante trazer o conceito de *heterotopia*, em Foucault, pela perspectiva de Preciado (2020), porque, em primeiro lugar, nos parece suficiente a abordagem realizada pelo teórico e, em segundo lugar, por entendermos que a ideia de *pornotopia*, enquanto uma singular *heterotopia* sexual, é central à análise do *corpus*.

Em **Pornotopia** – PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia, sob a advertência que o texto é pura ficção, Preciado (2020) propõe um gesto de análise acerca do papel crucial que a construção de um novo discurso sobre gênero, sexualidade, pornografia, domesticidade e espaço público, durante a Guerra Fria, realizada pelo complexo multimídia erguido por Hugh Hefner, tem no processo de transformação do regime disciplinar em farmacopornográfico:

A Playboy e seus enclaves de invenção de prazer e subjetividade são cruciais na transformação do regime disciplinar em farmacopornográfico. O capitalismo farmacopornográfico poderia ser definido como um novo regime de controle do corpo e de produção da subjetividade que emerge depois da Segunda Guerra Mundial, com o surgimento de novos materiais sintéticos para o consumo e a reconstrução corporal (como os plásticos e o silicone), a comercialização farmacológica de substâncias endócrinas para separar heterossexualidade e reprodução (como a pílula anticoncepcional, inventada em 1947) e a transformação da pornografia em cultura de massas. (PRECIADO, 2020, p. 118).

De outro modo, para Preciado (2020), a primeira *pornotopia* da era da comunicação de massas realiza a “invenção” do prazer e a construção de uma nova subjetividade masculina, que habita o ambiente doméstico ressignificado para o “homem solteiro”, o *playboy*, que reside em um apartamento no centro da cidade e não mais em uma casa com cerca branca e gramado, no subúrbio.

Da heterotopia à pornotopia

Segundo Preciado (2020), Foucault parte da ideia de um capitalismo puritano disciplinador do século XIX, para conceituar a ideia de *heterotopia*, indicando um espaço outro, como alternativo à utopia e à eutopia:

Como parte da história dos processos de espacialização do conhecimento e do poder que havia iniciado em As palavras e as coisas, Foucault cunha, em 1967, o conceito de ‘heterotopia’. Este termo, que se opõe tanto à utopia (sem lugar) como à eutopia (bom lugar), indica um espaço outro, um lugar real no qual se justapõem diferentes espaços incompatíveis, produzindo brechas nas formas tradicionais de espacialização do poder e do conhecimento em uma sociedade determinada. (PRECIADO, 2020, p. 124).

Assim, do ponto de vista foucaultiano, o bordel e a colônia são os tipos mais extremos de *heteropia*, haja vista que mesclam em si, de forma bastante aguda, regras morais de diferentes espaços que, numa primeira visada, são incompatíveis, mas que convivem, produzindo rupturas nas estruturas espaciais do poder, funcionando como *contraposicionamentos*. Nesse sentido, Preciado (2020, p. 125) afirma que:

Em rupturas com os espaços tradicionais, as heterotopias são ‘contraposicionamentos’, zonas de passagem ou de repouso, lugares onde se suspendem as normas morais que regem todo outro lugar, uma espécie de ‘utopia localizada’ que encontrou um lugar provisório ou um porto de exceção.

Atuando como lugares provisórios, as *heterotopias* não indicam mudança total e duradoura no *modus operandi*, estando mais próximo de uma ideia de espaço onde regras próprias podem ser seguidas, funcionando como contrassensos ao estabelecido pelas estruturas sociais de poder, que determinam as regras morais.

No que toca à *pornotopia*, Preciado (2020) a conceitua como uma singular *heterotopia* sexual própria do capitalismo tardio, das sociedades de superconsumo da Guerra Fria. Como a heterotopia “geral”, a pornotopia também representa uma brecha na topografia moral da cidade, mas essa brecha é, especificamente, sexual:

O que caracteriza a pornotopia é sua capacidade de estabelecer relações singulares entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia (audiovisual, bioquímica etc.) alterando as convenções sexuais ou de gênero e produzindo a subjetividade sexual como um derivado de suas operações espaciais (PRECIADO, 2020, p. 126).

No texto em comento, Preciado (2020) traz várias subdivisões que especificam diversos tipos de *pornotopias*. Mais à frente, quando empreendemos o gesto de análise do *corpus*, trazemos os conceitos destes tipos específicos que se relacionam com as espacialidades analisadas no recorte discursivo. Por enquanto, é suficiente tratarmos do conceito geral, adiantando que as *pornotopias* específicas “[...] constituem brechas na topografia sexual da cidade, alterando os modos normativos de codificar o gênero e a sexualidade, as práticas do corpo e os rituais de produção de prazer.” (PRECIADO, 2020, p. 127).

A subjetividade da mulher negra

Agora que já estabelecemos os conceitos de *heterotopia* e *pornotopia*, podemos passar às conceituações voltadas à subjetividade construída na narrativa que compõe o *corpus* deste gesto de análise. Em “Águas de Rita”, temos a representação de uma mulher negra, seus dilemas envolvendo sua sexualidade em um contexto urbano, de modo que, partindo do conceito de Butler (2017) acerca das *identidades* subjetivas, buscamos compreender como se posicionam, enquanto personagens, as mulheres negras, no contexto da narrativa ficcional, como sujeitos e não como objetos eróticos, frente aos desejos, aos seus corpos e aos seus afetos.

Antes, para entendermos essa tomada de posição (que, em Butler, é representativa de uma subjetividade), verificada através da voz enunciativa e das camadas constituintes da personagem central, é necessário trazermos, em acordo com a Análise de Discurso materialista, os funcionamentos que fazem com que a protagonista diga isto e não aquilo, ou aja de tal forma e não de outra, caracterizando a *posição-sujeito* ocupante de uma determinada Formação Discursiva. Nesse sentido, em sua tese, Verli Petri (2004) lança mão das conceituações da AD para afirmar que a análise de diferentes formas de representação do sujeito no discurso é viabilizada pela noção de posição-sujeito:

Falar em posição sujeito é necessariamente falar em possíveis desdobramentos que a forma-sujeito pode ter no interior de uma FD. Tais desdobramentos se dão pela realização de uma ou outra modalidade de identificação do sujeito com os saberes próprios de uma FD, onde teremos o sujeito universal, funcionando como sujeito histórico que regula os saberes próprios da FD; e o sujeito enunciadador, que representa no discurso tais saberes. Como já foi explicitado o indivíduo é interpelado ideologicamente para constituir-se como sujeito e essa inquestionável interpelação que conduz a uma tomada de posição que se revela na produção do seu discurso. (PETRI, 2004, p. 46).

Entendemos o tom delicado do diálogo entre a ideia butleriana e a teoria da Verli Petri, mas acreditamos que as duas construções teóricas são passíveis de coexistirem nesta análise. Isso porque,

mesmo se originada nas formações das *identidades* subjetivas ou como a posição-sujeito, resultado do assujeitamento ideológico, a representação da personagem Rita promove o movimento de ressignificação das mulheres negras enquanto sujeitos e não como objetos eróticos – foco de nossa análise.

No que toca à representação da personagem, precisamos nos demorar em outra questão sob a ponto de vista da AD, a saber, como é possível empreender a análise das tomadas de posição da personagem, enquanto criação de uma determinada autoria, sem promover uma confusão com a posição-sujeito do autor?

Ao promover um gesto de análise sobre recortes de obras da literatura sobre o gaúcho, Petri (2004) se depara com questão parecida, encontrando uma possível solução que pode ser utilizada em nosso estudo. Após elencar noções como interdiscurso, forma-sujeito, posição-sujeito, efeito de sentido, entre outras, a teórica afirma que esses conceitos: “são imprescindíveis para o trabalho do analista de discurso, sobretudo, quando ele precisa identificar tomadas de posição do sujeito e pontos fundadores no ‘discurso de’, bem como os efeitos de sentido que se produzem ali.” (PETRI, 2004, p. 61).

Ocorre que, segundo a teórica, no discurso literário, o caráter ficcional pressupõe um “discurso sobre”, uma vez que é uma “representação de ‘posição-sujeito’ que funciona como um modo possível de se apresentar o sujeito que representa, na ficção, a relação entre sujeito e forma-sujeito, que advém do ‘mundo social’, produzindo assim ‘efeitos de real’ na literatura” (PETRI, 2004, p. 61).

Então, a solução encontrada por Petri (2004) tem como ponto de partida a noção de “representação” em um sentido, supomos, mais próximo ao de encenação teatral do que da discussão sobre representação e pensamento em uma via filosófica, mobilizada para explicitar as especificidades do discurso literário em relação aos outros discursos:

Essa representação de tomada de posição é resultado da determinação que as formações ideológicas e as condições de produção do discurso exercem sobre a imagem de sujeito que advém do ‘mundo social’, ganhando novas roupagens no universo do discurso literário (PETRI, 2004, p. 61).

Desse modo, seguimos essa mesma decisão teórica quando da análise da posição-sujeito da personagem Rita, entendendo os discursos empreendidos na narrativa como um “discurso sobre”, uma representação da posição-sujeito, no discurso literário.

Feitas essas considerações, voltemos à conceituação butleriana de *identidades* subjetivas. A partir da leitura de Salih (2017, p. 130), entendemos que, na extensa teoria butleriana, sexualidade e sexo não precedem raça. Embora a discussão de raça esteja praticamente ausente em **Problemas de Gênero**, a noção de corpo “abjeto” presente em **Corpos que importam** compreende os corpos das

minorias que não têm sua representação possível, de forma não restrita ao sexo e heteronormatividade, incluindo corpos negros, indígenas, entre outras identidades ininteligíveis.

Nesta análise, interessa-nos a ideia da subjetividade mulheres, em Butler (2017), de influência hegeliana, entendida, discursivamente, como um termo-em-processo, possibilitando a agência e fomentando a ideia de ressignificação, como afirma Butler (2017, p. 201):

Ser constituído pela linguagem é ser produzido dentro de uma dada cadeia de poder/discurso que está aberta à ressignificação, à relocação, à citação subversiva interna e à interrupção e às convergências inadvertidas com outras cadeias semelhantes. A ‘agência’ pode ser encontrada com precisão em tais conjunturas em que o discurso é renovado.

O conceito de *agência* e a ideia de ressignificação, nos processos discursivos que envolvem representação e poder, são importantes para nossa análise, na medida em que elas possibilitam o movimento de mulheres negras em direção à subjetivação do desejo e da experiência sexual dos seus corpos – o que verificamos nos recortes que compõem nosso *corpus*.

No que toca às experiências dessas mulheres, Angela Davis (2017), em **Mulheres, cultura e política**, amparada numa perspectiva interseccional, expõe de forma breve o quadro social que compreende os atravessamentos impostos às de minorias étnicas nos Estados Unidos: “As mulheres da classe trabalhadora, em particular as de minorias étnicas, enfrentam a opressão sexista de um modo que reflete a realidade e a complexidade das interconexões propositas entre opressão econômica, racial e sexual.” (DAVIS, 2017, p. 37).

Já em **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**, a partir de entrevistas colhidas com mulheres afrodescendentes, na Alemanha, a teórica afro-portuguesa Grada Kilomba (2019), em proximidade das teorias de bell hooks e Frantz Fanon, constrói pequenas histórias psicanalíticas, que servem de exemplos claros acerca de como os estereótipos possibilitam a ideia de normalidade com relação ao racismo cotidiano.

“Águas de Rita”: pornotopia da sexualidade feminina negra

“Águas de Rita” é um texto em prosa narrativa, escrito em terceira pessoa do singular, de forma onisciente, relatando acontecimentos cotidianos de uma mulher negra, num contexto urbano. Como já mencionamos, o texto está presente na coletânea erótica **Além dos Quartos**, composta por escritoras negras. Para este artigo, optamos por fazer recortes no arquivo, a fim de compor nosso *corpus* de análise, sem, contudo, comprometer o conjunto significante da narrativa.

Inicialmente, pontuamos dois dados importantes: primeiro, a história é narrada tendo dois locais: a casa de Rita (ambiente privado) e um bar (ambiente público, geralmente associado ao contexto da masculinidade). Segundo, pela narração onisciente, em terceira pessoa, ao leitor é permitido acessar os pensamentos da protagonista Rita, nome que só temos acesso graças ao título da obra, não sendo repetido em nenhum outro momento. Destacamos, nesse sentido, o recorte que segue: “Ela estava sentada em si mesma, nas mesmas dores e questões de ser mulher, preta, do pai que faltou, do amor que não veio...” (POMBAL, 2015, p. 122).

A partir desse trecho, podemos entender que se trata de uma mulher preta, órfã de pai, em conflito com suas questões de ordem sentimental e consciente das problemáticas que envolvem o seu lugar social. Nessa parte inicial da narrativa, gostaríamos de chamar atenção ao item lexical “amor”, que só aparece esta única vez no texto, enquanto falta, e depois não é mais mencionado. Em seguida, questões concernentes às suas experiências sexuais ganham lugar nos pensamentos de Rita:

Naquela tarde, de mais um fim de mais uma semana, deitada na cama acompanhada pelas contas a pagar e mais nada, pensou como seria se tivesse ali deitada com um dos homens com quem já havia se deitado ou um dos que desejara. Foram muitos: desejados e comidos. Sim, ela que os comia. (POMBAL, 2015, p. 122).

Antes de avançarmos aos pontos relacionados às vivências sexuais da protagonista, atentemos ao recorte “Naquela tarde, de mais um fim de mais uma semana [...]” que evidencia a ideia de repetição e monotonia. Além disso, anteriormente no texto, há a indicação de que a personagem pertence a uma classe social menos favorecida. Ela é operária assalariada e vive de trabalhar para pagar contas, indicando uma marcação de classe marcante ao nosso gesto de análise.

É nesse contexto que Rita começa a imaginar “como seria se tivesse ali deitada com um dos homens com quem já havia se deitado ou um dos que desejara”. Este recorte é seguido da afirmação de que “Foram muitos: desejados e comidos”, e pela reiteração: “Sim, ela que os comia.” (POMBAL, 2015, p. 122). Essas sequências discursivas funcionam como uma apresentação em que as camadas da personagem são introduzidas, tendo como pano de fundos suas questões de classe, raça e sexuais.

Indicamos a presença do vocábulo “deitada”, aparecendo duas vezes e apresentando significações diferentes: no primeiro momento, aparece com o sentido historicamente estabilizado, a saber, dispor-se horizontalmente; já no segundo momento, assume um sentido mais alusivo, significando transar. Então, Rita se imagina deitada com quem já transou e com quem desejou, mas não manteve relações sexuais. Além disso, no ato sexual, é Rita quem *come*, ela não é “comida” pelos parceiros, o que dá indícios de que a personagem é sujeita de seu desejo, noção reforçada quando a narradora reitera “Sim, ela que os comia.” (POMBAL, 2015, p. 122). Essa oração funciona como uma

resposta ao possível estranhamento por parte do leitor, e reforça uma quebra na expectativa, com a inversão do lugar comum de que são os homens que “comem” mulheres; que os homens comem homens – mas muito raramente que mulheres comem homens.

É possível ainda analisar o lexema “comia”, na linguagem coloquial brasileira, a partir de metáforas sexuais, eróticas e/ou pornográficas, uma vez que o verbo comer, no sentido de provar, experimentar, saborear, estabelece relações semânticas e imaginárias com a *performance* sexual. Entendendo que o corpo é composto por várias zonas erógenas, entre elas, a boca, de forma alusiva, comer pode significar possuir, penetrar, ou ainda se satisfazer a partir do corpo do outro, aqui num teor mais canibalístico do termo.

Em seguida temos uma sequência que problematiza a objetificação dos corpos femininos negros, no Brasil, partir da perspectiva da personagem:

[...] Não era de hoje que sabia que sendo preta, aqui no país canarinho, era vista como bunda por muitos, e só. Sabia que muitos pensavam que era ela uma bunda que andava e falava com uma buceta quente e disposta acoplada na dianteira. E depois de cansar da dor que isso tudo provocava, passou a se divertir, e se ria... (POMBAL, 2015, p. 122).

Os recortes “era vista como bunda por muitos, e só” e “uma bunda que andava e falava com uma buceta quente e disposta acoplada na dianteira” são indícios da construção de estereótipos em torno dos corpos de mulheres negras, nas culturas ocidentais, como analisa Kilomba (2019):

Essas imagens da mulheridade *negra* são um reservatório para os medos da cultura ocidental, onde ‘a mãe *negra*’ e a ‘prostituta *negra* sexualmente agressiva’ vem representar essas funções femininas que uma ‘sociedade puritana’ não pode enfrentar: o corpo, a fertilidade e a sexualidade. (KILOMBA, 2019, p. 142 – grifos da autora).

Ao estereotipar, generalizam-se indivíduos em torno de características específicas. Historicamente, no caso de mulheres negras, seus corpos vêm sendo representados como corpos sempre dispostos ao sexo, lascivos, resistentes (no que toca aos trabalhos braçais), entre outros preconcebidos. A partir da reflexão de Kilomba (2019), vemos que, ao associar as mulheres negras ao sexo, a sociedade patriarcal de cultura ocidentalizada, marginaliza esse corpo, como se a satisfação dos desejos sexuais fosse contrária as suas regras morais.

Em contraposição, corroborando para a afirmação de estereótipos, como o descrito na narrativa, temos o artigo “Bunda, Paixão Nacional”, escrito por Gilberto Freyre e publicado pela revista **Playboy**, n. 113, em dezembro de 1984. No texto, o antropólogo supõe ser o primeiro teórico

a disponibilizar ao grande público dados da pesquisa realizada pelo Santo Ofício, por meio do livro **Casa-Grande & Senzala**, acerca do “gosto que nasce no madrugador século XVI”:

Não há evidência alguma de mulheres indígenas terem se feito notar, como aconteceria com mulheres de origem afronegra, introduzidas na colônia, desde o século XVI, por nádegas notavelmente protuberantes ou por bundas salientemente grandes. E, por essas saliências, sexualmente provocantes do seu uso, e até do seu abuso, em coitos de intenções mais voluptuosas. Ao tamanho das nádegas, desenvolveu-se, é de supor, a tendência, quase folclórica, entre brasileiros, de associarem-se os chamados cus de pimenta ou rabos ardorosos, já presentes em referências em registros das investigações do Santo Ofício. (FREYRE, 1984, s/p).

Apesar de não trabalhar de forma direta as questões de raça e gênero, em **Casa-Grande & Senzala**, Gilberto Freyre contribui para as análises dessas categorias nas perspectivas históricas e culturais, para além do biológico estrito. No entanto, é necessário salientarmos que a análise freyriana da valorização cultural da mistura, com vistas a uma teoria estruturante do mito da ‘democracia racial’ no Brasil colonial, ideia inicialmente formulada por Arthur Ramos, tem um caráter atenuador do processo de escravização no Brasil bastante criticável e, em algum nível, prejudicial, corroborando para a construção de estereótipos.

No entanto, na perspectiva da AD, o estereótipo não implica necessariamente conformidade, pelo contrário, já que, segundo Orlandi (2007), a noção de estereótipo pode adquirir um estatuto linguístico diferente da concepção negativa (derivada de uma posição “iluminista” em face da linguagem que não admite paradoxos, contradições, *non senses* e equívocos), em que “não se reduza seu modo de funcionamento à repetição, vista esta como imobilidade total dos sentidos.” (ORLANDI, 2007, p. 124-125). Ao propor que o estereótipo cumpre no discurso o papel imaginário análogo ao do “pré-construído”, mas com o efeito inverso, dando a impressão de que só ali os sentidos retornam, Orlandi (2007, p. 126) defende que:

Compreendendo, pois, a produção desse efeito, pela análise de discurso, podemos também compreender que, nessa relação imaginária, em certas condições, o estereótipo é o lugar em que o sujeito resiste, em que ele encontra um espaço para, paradoxalmente, trabalhar sua diferença e outros seus sentidos. É uma forma de proteger sua identidade no senso comum, pois o estereótipo cria condições para que o sujeito não apareça, diluindo-se na universalidade indistinta.

Nesse sentido proposto por Orlandi (2007), notamos que a personagem Rita, “depois de cansar da dor que isso tudo provocava”, opta pela ressignificação, caracterizando o funcionamento do estereótipo com vias à resistência, buscando nas práticas sexuais subjetivar seu desejo e exercer controle

sobre os jogos eróticos que empreende. Um desses episódios em que a personagem joga com o erotismo e brinca com o desejo que seu corpo desperta nos homens ao seu redor é o mote da narrativa.

Então, retornemos à cama, onde Rita imagina estar com os homens, com quem já transou ou desejou transar. Nesse momento da narrativa, surge o personagem Jorge, colega de trabalho da protagonista, que é descrito com um homem de poucas palavras, com uma voz grave que pouco se ouvia:

Lembrou do Jorge do escritório. Pobre Jorge, mal falava tamanha a timidez. Mãos grandes, alto, magro e voz grave que pouco se ouvia, infelizmente. Lembrou do jeito que ele olhava para ela. Era diferente. Questionou por que diabos vinha pensando em Jorge constantemente. Sempre que pensava nele começava pelas mãos, porque sempre que via suas mãos, pensava se o pau lhes fazia justiça. (POMBAL, 2015, p. 123).

Ao pensar em Jorge, Rita propõe uma associação entre suas mãos e o tamanho do seu pênis, fazendo alusão à ideia de proporcionalidade entre as medidas do corpo. Por interpretação, podemos deduzir que as mãos de Jorge são grandes – o que causa curiosidade sexual em Rita. É interessante notarmos que Jorge aparece inicialmente na narrativa enquanto fantasia da mente da protagonista, pensar nele e nos outros homens desperta em Rita a libido que estava adormecida pela repetição e monotonia da rotina, que as suas condições materiais de sua vida lhe impunham. Mas, ao pensar nas experiências reais e nos desejos não satisfeitos, Rita “sentiu surgir-lhe um arrepio na nuca, aquele arrepio nunca vinha em vão, nunca vinha só, sempre trazia consigo o gozo que há tanto não mais vivia.” (POMBAL, 2015, p. 123).

A partir de Mota (2012), percebemos que a modalidade narrativa pode construir distintivamente a perspectiva pornográfica e a erótica. Até esse ponto da análise, notamos os contornos de erotismo, tais como o convite implícito para que o leitor fantasie junto à personagem principal, acerca do pênis do personagem Jorge, por exemplo. Contudo, a maneira como a voz discursiva encaminha os pensamentos de Rita, na narrativa, ainda não possui nuances que configuram o discurso pornográfico.

Ao pensar em Jorge e ter aguçado a sua libido, Rita planeja caçá-lo. Nesse ponto da narrativa, são enunciados os dois espaços públicos urbanos: o campinho de futebol e o bar:

Levantou, e decidiu arrumar-se para dar uma volta pelo bairro e passar no bar que ficava perto do caminho em que Jorge costumava jogar no fim de semana. Ele sempre tomava uma boa cerveja depois do jogo. Suado, ofegante e mudo. Quase mudo. (POMBAL, 2015, p. 123).

Jorge é descrito como “Suado, ofegante e mudo. Quase mudo.”, dando a entender que essas características incitam a Rita. Interessante notar que, antes de tentar realizar as fantasias com Jorge,

Rita dedica tempo ao prazer individual, através da masturbação, a partir das fantasias que criou na cama. Esse episódio é descrito com detalhes na narrativa, situando o leitor como mero observador, o que nos permite dizer, a partir da perspectiva de Mota (2012), que há efeitos de sentidos pornográficos nesse recorte da narrativa:

No caminho do quarto até o banheiro, sentia o calor crescer entre o roçar das pernas. E quando tirou a calcinha, sentiu aquele cheiro que era só dela e que só existia quando ela estava muito molhada. Apoiou a perna esquerda na tampa do vaso e de pernas bem abertas deslizou do tornozelo ao meio de si. Entre as coxas os dedos deslizavam com agilidade, quão molhada estava. Em pouco tempo gozou sentindo seu corpo vivo e tenso, para em pouco relaxado e morno. (POMBAL, 2015, p. 123).

Assim, relacionamos com o fato de que “Isso tem a ver com o que, em AD (Análise de Discurso), é dito sem cessar: os sentidos não têm um lugar definido, eles se movimentam, tornando-se, portanto, imprevisíveis” (MOTA, 2012, p. 23). Nesse caso, podemos entender que as fronteiras entre o erótico e o pornográfico se esfumam – deixam de ser nítidas – no trecho da narrativa acima, sem, contudo, descaracterizar o teor erótico pretendido. De outro modo, segundo a perspectiva da Análise de Discurso materialista, empreendida por Mota (2012), é possível encontrar o erótico no pornográfico e o pornográfico no erótico - a linha se esfumaça porque os sentidos se movimentam.

Se, para Mota (2012, p. 31), “O sujeito-leitor se constitui na relação com a linguagem em função da textualidade. Portanto, não há um sujeito-leitor dado a priori, ao contrário, o que há é um sujeito que se submete à textualidade”, então, podemos conjecturar acerca do efeito-leitor resultante da narrativa em análise, especificamente nesse trecho, no que toca às mulheres leitoras. Ao serem postas na posição de *voyeur* da cena da masturbação de Rita, um potencial efeito é que as leitoras se identifiquem com a personagem, ou até se imaginem em seu lugar, enquanto sujeitas de desejos, praticando e satisfazendo o desejo de forma individual, caracterizando uma espécie de identificação. O que nos remete à passagem de Stuart Hall (2016), em **Cultura e Representação**, em que, a título de exemplo elucidativo de um dos pontos da teoria da representação, traz o funcionamento da recepção por mulheres da pornografia produzida por homens:

[...] a pornografia produzida para homens só funcionará para mulheres, de acordo com essa teoria, se, em algum sentido, as mulheres se colocarem na posição de ‘um voyeur desejoso’ — que é a posição de sujeito ideal que o discurso da pornografia para homens constrói — e olharem para os modelos dessa posição discursiva ‘masculina’. (HALL, 2016, p. 100-101).

Nesse sentido, comparativamente, poderíamos dizer que o recorte correspondente à descrição da masturbação de Rita se encaixa nos moldes de uma pornografia feita para homens? Poderíamos,

não fosse pelo detalhe da direção do desejo que gera a identificação. As leitoras se posicionam como *voyeur*, mas não podemos afirmar que desejosas do corpo de Rita. Em contrapartida, é possível relacionar a identificação à vontade de reproduzir suas ações para busca do prazer individual.

Após ter esse momento de prazer solitário, Rita dá início à caça, adentrando espaços físicos, geralmente, associados ao masculino, a saber, o campinho de futebol e o bar, localizações onde mulheres normalmente se sentem pouco à vontade:

Meia hora depois, estava ela, perfumada, vestido acima do joelho e turbante. Campinho vazio. “droga!” No bar, só o som da TV. Jogo de um time qualquer. Ela sentou e observou o jogo. Sempre gostou de futebol. Pouco importava quais eram os times. O que gostava mesmo era de ver aquele tanto de homem correndo e suando. (POMBAL, 2015, p. 123-124).

Aos pensarmos “as relações singulares entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia”, propostos por Preciado (2020), tendo com *corpus* os recortes da narrativa “Águas de Rita”, podemos chegar a algumas conjecturas em relação ao funcionamento do local público “bar”, enquanto espaço que, na narrativa, funciona como contexto em que a brecha se instaura, provocando uma suspensão momentânea das convenções sexuais e/ou de gênero.

De outro modo, se as “[...] as heterotopias são lugares provisórios, como as viagens de núpcias; ou espaços-tempos acumulativos, que sobrepõem e contêm outras temporalidades” (PRECIADO, 2020, p. 125), e *pornotopia* é uma singular heterotopia sexual, poderíamos analisar o bar como um lugar possível para a teatralização e expressão de práticas sexuais e jogos eróticos, em dissonância ao proposto pelas normas das sociedades ocidentalizadas? Pensamos que, na narrativa, tanto o bar quanto a casa de Rita funcionam como uma *pornotopia derivada*, como “reservas parciais de energia libidinal”. Lugares outros, em contraponto às *pornotopias de restrição*, tais como “a prisão, o colégio, a cela celibatária” (PRECIADO, 2020, p. 127).

De volta à narrativa, por conseguinte, Rita dá início ao jogo erótico com Jorge no bar:

Ali distraída, entre um gole e outro, sentiu uma presença forte se aproximando. Pois sim, era ele, que muito sem jeito, porém sereno, puxou uma cadeira perguntando se podia sentar, já sentando. Milagre: ele falou! Nessa hora Rita pensou se ele também seria tão silencioso transando com ela. Ela sabia que o comeria naquele dia. Ela sempre sabia. (POMBAL, 2015, p. 124).

Com a desculpa de saber como era o cabelo dela por baixo do turbante, é de Jorge a iniciativa de ir até a casa de Rita, ao que ela consentiu sorrindo, mas impôs a condição de que ele, uma vez em sua casa, falasse tudo o que lhe viesse à cabeça. Nos recortes seguintes, fica evidenciado o controle de Rita sobre o jogo erótico que empreende:

Entraram. Entrando na casa dela, sentindo o cheiro dela ainda mais forte e doce por toda parte, teve a sensação de estar nela entrando. E isso foi o suficiente para que sentisse o sangue correr quente por todo o corpo. Ela ligou o som – gostava de sexo com Caetano – e foi desenrolando o turbante bem devagar. Ele observava excitado, recebendo o presente. Depois do turbante, tirou peça por peça e andou nua e descalça de lado para o outro, toda molhada. Ele sentindo o cheiro das águas dela, quando se ria perto dele, enquanto seu pau pulsava e crescia com a deliciosa cabeça roçando no short sem cueca. Até que ele tentou tocá-la. ‘Não! Hoje você só vai olhar’. Sentou na frente dele, abriu as pernas e deslizou os dedos na buceta molhada. ‘que buceta linda você tem. Queria sentir o gosto. Deixa?’. ‘Não!’. ‘Por favor!’. ‘Já disse: Hoje você só olha. Aproveita. É um presente’. Corria os dedos com agilidade entre as pernas. Cada vez mais rápido. Até gozar, gemendo, rouca. Ele gozou ali, no short sem cueca, só de ver aquilo tudo. (POMBAL, 2015, p. 124-125).

Da narração, depreende-se que Rita estabelece o controle sobre o jogo erótico da relação sexual, é ela quem dá os comandos, e as regras proibitivas que impõe aumentam a excitação do parceiro, bem como a dela. Rita é capaz de chegar ao gozo pela fantasia que o jogo erótico lhe proporciona, Jorge também, mas ele tenta tocá-la, ao que é proibido por Rita, a condutora da *performance* sexual. Esses dados corroboram a ideia de ressignificação empreendida pela personagem, que empreende movimento em direção à subjetivação do seu desejo, em contraponto à objetificação histórica de corpos como o dela: corpos de mulheres negras, da classe operária.

Interessante que, nesse momento da narrativa, dois pontos merecem atenção: a inserção de falas em discurso direto e as menções às sensações subjetivas de Jorge, que compartilha da experiência sexual e do jogo erótico com a protagonista. Antes disso, apenas as falas de Rita eram transcritas, bem como seus pensamentos e emoções. Esses elementos novos podem indicar a pretensão de se descrever de forma clara o jogo erótico e a posição hierarquizada de Rita na *performance*, haja vista que existe uma troca verbal entre os dois, entremeadada pela descrição subjetiva dos desejos de Jorge, ora concedidos, ora negados pela protagonista.

Pelo efeito do foco narrativo e pelo desenho do jogo erótico e lúdico de poder entre os dois personagens, podemos afirmar que Rita se constitui, em suas práticas sexuais, como sujeito frente aos seus desejos, ao seu corpo e aos seus afetos. Na semana seguinte ao evento descrito, “Rita estava tranquila enquanto ele mantinha a concentração para o pau não endurecer na frente dos colegas de repartição.” (POMBAL, 2015, p. 125). Notamos que o jogo erótico que ela desenvolve no decorrer da narrativa é realizado em etapas, como no recorte a seguir:

Na hora do cafezinho ela disse no ouvido: ‘Hoje eu deixo você sentir meu cheiro bem de pertinho, e se minha xaninha estiver molhada, deixo você me chupar. Resolveram coincidentemente fazer hora extra, apenas os dois. A melhor noite de trabalho que já tiveram. Depois de cheirá-la inteira, sugou os lábios da buceta de

Rita, com quem chupa uma manga doce ou a mais esplêndida bala. Ele a chupava como nenhum outro, sua língua entrava e saía de dentro dela e quando ela o beijava quase gozava, sentindo o seu próprio. Ficou curiosa pelo gosto dele, e sentiu-o pulsando em sua boca. Esfregava-o pelo rosto, entre os (sic) seios e depois sugava-lhe a cabeça com delicadeza até engolido inteiro como se não houvesse o dia seguinte. ‘Tô louco para sentir sua buceta no meu pau’. ‘Não, hoje você vai sentir o gosto, a lisura, o calor, mas só com as mãos e a boca’. Gozaram forte abafando os gemidos no sofá da sala de café, para evitar que o segurança do escritório atrapalhasse a hora extra (POMBAL, 2015, p. 125-126).

No recorte, notamos que o local destinado ao trabalho é subvertido pelo sexo dos personagens, um caráter de proibição que aumenta a tensão sexual, a excitação. Desta vez, a iniciativa parte de Rita, e o controle das ações permanece com ela. Não há penetração, embora Jorge peça o consentimento para tal. Seguindo seu jogo erótico, Rita permanece adiando ações, enquanto amplia a excitação e a fantasia. Além disso, interessante notarmos que, na noite seguinte, mesmo tendo o personagem Jorge querido deixá-la em casa, Rita responde de forma negativa, adiando o encontro com ela para se satisfazer sozinha: “Na noite seguinte [...]. Queria se divertir sozinha e foi o que fez. Chegou em casa, sentou na mesa da sala, tirou a calcinha sentiu o cheiro doce do próprio sexo que salivava quente, enquanto ela se tocava. Dormiu ali mesmo, na mesa.” (POMBAL, 2015, p. 125-126).

Por conseguinte, mantendo os efeitos de sentido erótico, a narrativa não se encerra, ao contrário, deixa o leitor a imaginar a continuidade dos encontros sexuais de Rita e Jorge:

No dia seguinte, de manhã, tomando banho, lembrou de Jorge e resolveu que não iria trabalhar naquele dia. Jorge estava saindo de casa, quando recebeu a mensagem. ‘Liga pro escritório, diz que pegou virose, e traz camisinha. Vem logo antes que eu goze!’ O resto vocês podem imaginar... (POMBAL, 2015, p. 125-126).

Assim, a narradora deixa para o leitor, por meio da imaginação, a construção da cena do encontro dos dois que se daria na sequência da narrativa, criando uma nuance de erotismo que se torna mais possível depois do acesso a outras cenas das relações sexuais da personagem principal, de modo que quem lê, possivelmente, já tem ferramentas para imaginar o episódio, construindo a continuidade ausente no texto.

Conclusão

Portanto, a estrutura narrativa do *corpus* em análise nos permitiu transitar pelos conceitos de *heterotopia* e *pornotopia*, de modo a perceber as relações singulares entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia, presentes na perspectiva do Preciado (2020), uma vez que Rita, mulher negra da classe trabalhadora, transita por locais pornotópicos derivados e conduz sua sexualidade de modo disruptivo.

As escolhas sexuais e os jogos eróticos articulados por Rita, na narrativa, possibilitaram-nos trabalhar a problemática acerca da objetificação dos corpos de mulheres negras, bem como o processo de ressignificação empreendido pela protagonista, ao afirma-se como sujeito do seu corpo e do seu desejo. Além disso, foi possível identificar no texto narrativo “Águas de Rita”, efeitos de sentido pornográficos em pelo menos um fragmento, coadunando com a ideia de Mota (2012) do esfumaçamento da fronteira entre o erótico e o pornográfico.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. Tradução de Heci Regina Candini. São Paulo, Boitempo, 2017.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MOTA, Ilka de O. Fronteiras tênues entre o pornográfico e o erótico: uma análise da explicitação do corpo e a constituição de efeitos leitores. *In: Web Revista diálogos & confrontos revista em humanidades*, v. 1, 2012, p. 14-33.
- ORLANDI, Eny P. **As formas do silêncio**. No movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: UNICAMP, 2007.
- PETRI, Verli. **Imaginário sobre o gaúcho no discurso literário: da representação do mito em *Contos Gauchescos*, de João Simões Lopes Neto, à desmistificação em *Porteira Fechada*, de Cyro Martins**. Tese (Doutorado/PPGL-UFRGS), Porto Alegre, 2004.
- POMBAL, Belize. Águas de Rita. *In: Louva Deusas (org.)*. **Além dos Quartos: Coletânea Erótica Feminista Negra**. São Paulo, 2015.
- PRECIADO, Paulo B. **Pornotopia: Playboye a invenção da sexualidade multimídia**. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2020.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Tradução Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

“Águas de Rita”: a pornotopic analysis of black female sexuality

Abstract: We intend to carry out a spatial analysis of “Águas de Rita”, authored by Belize Pombal, within the collection of erotic short stories *Além dos Quartos*. We base our work on the singular relations between space, sexuality, pleasure and technology as presented in *Pornotopia*, by Preciado (2020). Foreseeing and problematizing the conceptual differences between the erotic and the pornographic and, based on the studies of Mota (2012), through the materialist Discourse Analysis perspective, deconstructing the idea of a rigid border between them, we intend to work in retrospect on the concept of heterotopia in Foucault's philosophy, based on Preciado's (2020) analysis of the concept of pornotopy. In “Águas de Rita”, we have the representation of a black woman, her dilemmas involving her sexuality in an urban context. We seek to understand how the subjective identities (BUTLER, 2017) of black women are positioned as subjects, not as erotic objects, in face of their desires, their bodies and their affections. For that, we also use the theoretical framework present in the works of Preciado (2018), Kilomba (2019) and Maingueneau (2010).

Keywords: Black women. Eroticism. Feminist criticism. Sexuality.

Recebido em: 15/07/21 – Aceito em: 24/01/22

**Amado Jorge no YouTube:
a crítica de *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* à luz dos booktubers**

Reginaldo Silva Araujo *

Gildecide de Oliveira Leite **

Resumo: A ampliação do acesso às redes sociais tem provocado no público jovem, aparentemente, uma diminuição no aspecto cativante do desejo em ler uma obra literária, em virtude do imediatismo proporcionado pela *web*. Como peças-chave nesse caminho contemporâneo proporcionado pelo desenvolvimento das tecnologias digitais, da internet e das redes sociais, os *booktubers* surgiram recentemente no panorama virtual do *site* de vídeos da empresa *Google*. Nesse sentido, eles efetuam uma união entre literatura e redes sociais cativando o público para a leitura, seja ela de obras juvenis ou clássicas. No presente artigo, busca-se analisar a vídeo-resenha da influenciadora Isabella Lubrano para atualizar a obra **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** (2008), de Jorge Amado, e cativar os leitores do Canal do *YouTube* **Ler Antes de Morrer**. Sendo assim, utiliza-se de uma metodologia qualitativa, exploratória e bibliográfica a partir de um quadro teórico que, entre outros, inclui Abreu (2020), Araujo e Saraiva (2021), Candido (2004), Costa (2016), Lévy (1999) e Santos (2013). Os resultados evidenciam que Lubrano, ao atualizar a novela amadiana, cativa o público espectador de sua produção audiovisual e, assim, colabora para a difusão da obra literária nas redes sociais.

Palavras-chave: Cibercultura. Literatura Brasileira. Vídeo-resenha.

Introdução

Ler uma obra literária possibilita experiências individuais e coletivas: constrói-se visões de mundo, perspectivas e um deslocamento para outro lugar apenas a partir do universo das letras. Mas, com o advento da *internet* e, por conseguinte, das redes sociais instantâneas, a literatura, que é um direito humano fundamental à sociedade (CANDIDO, 2004), parece não mais cativar ou, pelo menos, estar nas prioridades dos sujeitos. Dessa forma, a leitura literária e as redes sociais no século XXI tornaram-se antagônicas? Assistir a um vídeo no âmbito digital pode furtrar do livro o seu protagonismo?

A partir de tais questionamentos, recorre-se aos *booktubers*, que imersos no ciberespaço (LÉVY, 1999) expressam-se como indivíduos que contrariam o senso comum, ao viabilizarem uma

* Pós-graduando em Gênero, Raça/Etnia e Sexualidade na Formação de Educadoras/es (UNEB) e graduado em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas (UNEB). Professor da rede estadual de ensino da Bahia na Educação Básica. E-mail: r.araujosba@gmail.com.

** Doutor em Difusão do Conhecimento (UFBA), Mestre em Literatura (UFBA), Especialista em Educação (ABEC - UNIBA) e Licenciado em Letras Vernáculas (UFBA). Sócio do IGHB (Instituto Geográfico e Histórico da Bahia), Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação de Jovens e Adultos (MPEJA) – UNEB, do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagem (PPGEL) – UNEB, e de Literatura no curso de Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas – UNEB. E-mail: gildecide.leite@gmail.com.

conexão entre livros literários e as redes sociais, sobretudo o *YouTube*. Esse entrelace virtual é articulado a partir de resenhas dialogadas por meio de produções audiovisuais hospedadas em canais literários na rede social *YouTube*: os vídeo-resenhistas, geralmente, em frente a uma estante de livros narram suas expectativas e descobertas com o livro analisado. Tal conversa mediada por uma linguagem principalmente coloquial e, aparentemente, espontânea na *web*, conquista milhares de espectadores das mais variadas faixas etárias, contribuindo, então, para uma ampliação da leitura literária. Em tal diálogo, “a depender do propósito e do público alvo, a linguagem empregada pode ser mais ou menos formal, mas o tom é sempre persuasivo, afim de influenciar ou não o público a acessar a obra resenhada” (SILVA, A., 2019, p. 26).

Dentre diversos *booktubers*, a jornalista Isabella Lubrano, do Canal **Ler Antes de Morrer**, apresenta-se como uma influenciadora do universo das letras. Suas produções audiovisuais alcançam um público de milhares de espectadores. Diante de tais perspectivas, **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** (2008), de Jorge Amado, é uma das obras literárias com milhares de visualizações no Canal de Lubrano no *YouTube*.

Assim, o objetivo central deste artigo é analisar a vídeo-resenha de Lubrano para atualizar a obra de Jorge Amado e cativar os leitores do seu Canal, a partir de diálogos cibernéticos. Para tanto, essa pesquisa opera a partir de uma metodologia qualitativa, exploratória e bibliográfica (GIL, 2017), contribuindo com a ampliação das pesquisas relacionadas aos *booktubers*, que ainda são recentes e, por isso, carecem de mais investigações.

Organizamos este estudo da seguinte maneira: na seção “Quem são os *booktubers*?” conceituamos o fenômeno que intitula essa divisão do texto e evidenciamos quem são os sujeitos que o compõem; em “Lubrano e o Canal **Ler Antes de Morrer**”, descrevemos a protagonista, os objetivos e finalidades do seu canal do *YouTube* objeto desta pesquisa; em “As leituras de Lubrano sobre a obra literária de Jorge Amado”, lançamos luz à vídeo-resenha de Lubrano: a forma como ela organiza sua linha de raciocínio na produção audiovisual e quais são suas declarações em relação à obra literária amadiana; e, por fim, ao traçarmos alguns resultados proporcionados por este artigo, evidenciamos que a resenha de Lubrano atualiza o livro de Jorge Amado à contemporaneidade e cativa ao público espectador com vistas a sua leitura.

Quem são os *booktubers*?

Estar com um celular ou um equipamento de filmagem nas mãos e em frente a uma estante de livros são dois pontos fundamentais no universo dos *booktubers*. Como sujeitos que,

majoritariamente, dominam o ciberespaço, eles têm se tornado destaque para a geração Z nascida na década de 1990 (QUINTANILHA, 2017) e que atualmente encontra-se, como grande parcela da população brasileira e mundial, imersa nas tecnologias digitais da comunicação e informação.

Nesse contexto, apesar das mudanças de suportes para literatura, a leitura de livros físicos ou digitais tende a ser deixada de lado em função dos acessos às redes sociais, pois uma tela nas mãos parece cativar mais um sujeito que uma página de uma história. Essa constatação parte da pesquisa **Hábitos de streaming dos brasileiros**¹ que demonstrou a tendência de as pessoas trocarem um livro por um vídeo ou outra programação.

A partir desses pressupostos, parece imprescindível que haja uma união entre esses dois polos que aparentemente poderiam ser antagônicos ao buscar a atenção das pessoas, mas que não são: literatura e redes sociais podem caminhar juntas na busca por despertar o prazer e o deleite pela leitura. Para que isso se torne possível, lança-se mão dos *booktubers*.

Surgem, então, indagações: quem são esses sujeitos que apareceram recentemente nas redes sociais? Em quais locais atuam? O que fazem? A partir desses questionamentos busca-se caracterizar o labor desses indivíduos que contemporaneamente podem favorecer o estímulo à leitura literária.

Como são criações recentes, as pesquisas acerca dos *booktubers* são diminutas e ainda tendem a desenvolver-se. Assim, a constituição deste estudo colabora para a ampliação dos conhecimentos dessa área proporcionada pelo desenvolvimento das tecnologias digitais.

A partir de Abreu (2020, p. 14), entende-se que:

A origem do nome se encontra em dois radicais ingleses: ‘*book*’ que significa livro e ‘*Youtubers*’ – indivíduos que têm canal no *Youtube*. Assim, o conceito de *Booktubers* é ‘*Indivíduos que produzem conteúdo literário no Youtube*’, se dedicando a fazer resenhas de livros literários, conversar sobre livros e autores, entre outras atividades que envolvem o universo literário. Tais *Youtubers* são reconhecidos na internet desde 2011, contudo ganharam popularização somente em 2013. No entanto, é possível encontrar, no próprio *Youtube*, vídeos mais antigos (em 2009) que possuem as mesmas características dos vídeos produzidos atualmente pelos *Booktubers*. (Grifos da autora).

Livro, do inglês *book*, e influenciador digital do *YouTube*, isto é, *YouTuber*: esses são, conforme evidenciado, os componentes da palavra *booktuber*. Ser um *booktuber* é, então, produzir vídeos para a rede social com temáticas correlatas à leitura e à literatura. Sendo assim, entre os expoentes desse movimento contemporâneo, o ato de resenhar, isto é, “vídeo-resenhar” uma obra

¹ Produzida entre o final de 2021 e início de 2022, esta pesquisa foi realizada de forma *on-line* pelo Instituto FSP Pesquisa e divulgada por meio da plataforma Roku. A sondagem indica que 74% dos dois mil entrevistados preferem assistir uma programação de *streaming* a ler (STREAMING, 2022).

literária, é uma prática comum, pois, conforme Silva, A. (2019, p. 21), “a vídeo-resenha se adequa com precisão ao contexto e perfil dos nossos estudantes, pois utiliza recursos audiovisuais, mesclando semioses e produzindo efeitos de sentido que atendem às demandas comunicativas da atualidade”.

Dessa forma,

o foco nesse caso, não é a especialização em produção de resenhas, mas a aproximação dos jovens com a leitura literária e isso o vídeo o faz efetivamente, pois tem uma linguagem coloquial e próxima à dos adolescentes, analisa a obra literária a partir de aspectos típicos do cotidiano dos jovens e busca promover a já citada socialização da leitura (SILVA, V., 2019, p. 27).

No que tange à cibercultura, alguns termos, a exemplo do que intitula o fenômeno em análise neste estudo, destacam-se. Nesse sentido, no Quadro 1, encontram-se alguns dos vocábulos próprios ou com uma nova significação atribuída pelo contexto de uso na internet.

Quadro 1 – Vocábulos comuns utilizados pelos *booktubers*

Nº	TERMO	SIGNIFICAÇÃO
1.	BOOKTUBER	Designa os sujeitos que produzem e compartilham experiências leitoras em vídeos em canais no <i>YouTube</i> com temáticas relacionadas ao universo da leitura e da literatura.
2.	CANAL	No <i>YouTube</i> , refere-se ao perfil que o usuário cria na rede social para a publicação de vídeos e a interatividade nas ferramentas da plataforma.
3.	CIBERESPAÇO	É definido por Lévy (1999, p. 92) como “[...] o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores [...]”.
4.	E-COMMERCE	Comércio de produtos e serviços realizado pela internet; comércio eletrônico.
5.	INFLUENCIADORES DIGITAIS	“[...] pessoas que se destacam nas redes e que possuem a capacidade de mobilizar um grande número de seguidores, pautando opiniões e comportamentos e até mesmo criando conteúdos que sejam exclusivos” (SILVA; TESSAROLO, 2016, p. 5).
6.	PRODUTORES(AS) DE CONTEÚDO	Também conhecidos(as) como criadores(as) de conteúdo, refere-se ao sujeito que produz publicações para as redes sociais.
7.	STREAMING	“Tecnologia que é capaz de reproduzir áudio ou vídeo enquanto ainda está carregando [...], diminuindo, assim, um pouco o tempo de espera” (SAWAYA, 1999, p. 449).
8.	VÍDEO-RESENHA	Segundo Silva, A., (2019, p. 24), ela baseia-se na “[...] resenha crítica, e segue o mesmo propósito comunicativo, o de apresentar o ponto de vista a respeito de um objeto [...]. A sua produção mescla outros gêneros, como o vídeo, música e vinhetas. Sua elaboração pressupõe um roteiro, edição, divulgação e interação com o público”. Sendo assim, booktubers que, aparentemente, dialogam informalmente com seus espectadores, têm uma produção anterior a própria gravação do vídeo. Após ela, a edição, publicação e visualização são etapas que permeiam o labor desses influenciadores digitais contemporâneos.
9.	VÍDEO-RESENHISTA	Indivíduo que produz vídeo-resenhas.

10.	<i>YOUTUBER</i>	“É o nome dado a quem se dedica a produzir vídeos para a plataforma YouTube. É considerada uma profissão da era digital, capaz de render grandes receitas através de anúncios e número de visualizações nos vídeos” (SILVA; TESSAROLO, 2016, p. 5).
11.	<i>WEB</i>	Abreviação para <i>World Wide Web</i> , isto é, o “[...] acervo universal de páginas da Web (Web pages) interligadas por vínculos [...], as quais fornecem ao usuário informações de um completo banco de dados multimídia, utilizando a Internet como mecanismo de transporte” (SAWAYA, 1999, p. 516).

Fonte: Elaborado pelos autores.

No Quadro 1, notam-se 11 vocábulos e seus respectivos conceitos utilizados pelos influenciadores digitais da rede social do *Google*. Alguns deles são usuais e estão presentes no cotidiano, mas com uma significação que não corresponde à utilizada na internet. Nesse sentido, citam-se como exemplos: canal e produtor(a) de conteúdo. Outros termos – tais como *e-commerce*, *youtuber*, *web* e *streaming* –, no entanto, são neologismos criados no âmbito do desenvolvimento das tecnologias digitais da comunicação e informação.

Mas quem são os sujeitos denominados como *booktubers*? De acordo com Costa (2016, p. 11):

[...] compõem esse movimento leitores assíduos produtores de conteúdo audiovisual e conectados à Internet que compartilham resenhas, opiniões, sinopses sobre livros, além de utilizarem estratégias e recursos com a finalidade de incentivar a leitura e ampliar o público de seguidores de seus canais literários.

Nota-se que leitores não necessariamente especializados inserem-se no cenário de produtores de conteúdo no universo da rede social *Youtube*. O movimento dos *booktubers* reúne indivíduos que primam pela leitura e, que ao encontrarem espaços de diálogo para uma coletividade além-fronteiras, utilizam-se das redes sociais para a ampliação de suas opiniões acerca das obras literárias. Assim, conforme a argumentação de Costa (2016), qualquer indivíduo pode se tornar um *booktuber* emitindo opiniões e atualizando obras com suas experiências individuais, pois, como uma arte subjetiva, a literatura permite amplas interpretações.

Nesse panorama, surge outro questionamento: como se tornar um *booktuber*? Para a jornalista, *booktuber* e fundadora do Canal **Ler Antes de Morrer**, aparentemente, constituir-se como um influenciador digital da leitura é simples:

[...] Quem gosta muito de ler, tem muita vontade de compartilhar o que pensa com os amigos e de contar para todo mundo o que um livro fez a gente sentir, hoje em dia tem o *Youtube*. E eu comecei há alguns anos atrás (sic) a *expor a minha opinião para o mundo inteiro e a falar sobre os livros que mexiam comigo e tocavam no meu coração* e aconteceu que eu criei uma comunidade muito grande, criei novos amigos, conheci vários lugares graças à literatura. Então, se algum dia vocês tiverem vontade de

compartilhar as impressões que a literatura causa em vocês, é só ligar a câmera, pega o seu celular, fala o que você tá sentindo, joga na internet (O QUE, 2018, grifo nosso).

Portanto, tornar-se um *booktuber* pressupõe a criação de um Canal de vídeos no *Youtube*, visando o compartilhamento de impressões sobre as obras literárias. Então, a produção de audiovisuais para a exposição na rede social pode ser feita amadora ou profissionalmente. A primeira, como sinalizado por Lubrano no trecho acima do vídeo “O que é um *booktuber*?” (2018), necessita apenas de uma câmera – como a de um aparelho *smartphone* – e o aspirante a influenciador em frente desse equipamento relatando suas vivências com o objeto livro. Já os *booktubers* profissionais, isto é, que utilizam a plataforma de vídeos como um labor, fazem o uso de equipamentos e equipes capacitadas.

Uma busca no *Youtube* revela a existência de diversos *booktubers*. Podem-se citar, por exemplo: Tatiana Feltrin (do Canal **tatianagfeltrin**), Rodrigo Villela (do Canal **Leia para Viver**) e Isabella Lubrano (do Canal **Ler Antes de Morrer**). Esses agentes estimuladores da leitura produzem vídeo-resenhas de obras literárias de diversos estilos, gêneros literários, nacionalidades e escritores. Entre eles, há vídeos que protagonizam um dos clássicos da literatura brasileira: **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, de Jorge Amado (2008).

Assim, na seção a seguir, traçamos alguns pontos constituintes da *booktuber* Isabella Lubrano e do seu Canal para demonstrarmos como ela resenha a obra de Jorge Amado.

Lubrano e o Canal *Ler Antes de Morrer*

Conforme consta no painel *sobre*² do Canal **Ler Antes de Morrer** no *Youtube*, esse perfil na rede social foi criado em maio de 2014 com a publicação de “Relato de um Náufrago, de García Márquez (#1)” (2014). Desde então, já soma mais de 600 mil inscritos e 32 milhões³ de visualizações nas centenas de vídeos, os quais são disponibilizados semanalmente pela *booktuber*. Segundo descreve a referida seção do Canal, o objetivo delineado para a criação do perfil foi a resenha de 1001 obras literárias dos mais diversos gêneros e nacionalidades a partir de vídeos hospedados nesse *site* da empresa *Google*. Ou seja, como asseveram Araújo e Saraiva (2021, p. 236), “de posse de tais informações, o espectador compreende que o objetivo do referido canal é a postagem de 1001 resenhas audiovisuais de obras de literatura, não-ficção, HQs entre outros”, sendo que, ao final dos títulos dos vídeos, tais resenhas são ordenadas com um “#” seguido do numeral correspondente àquela obra literária na contagem de vídeo-resenhas.

² Disponível a partir deste endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/c/LerAntesdeMorrer/about>.

³ Dados referentes à consulta realizada no referido endereço eletrônico do Canal em julho de 2022.

Isabella Lubrano, criadora do perfil, é formada em jornalismo pela Universidade de São Paulo (USP) e pela Faculdade Cásper Líbero. Essas informações são importantes, pois evidenciam que a *booktuber* produz suas opiniões a partir de um lugar de fala supostamente especializado e não de um leitor “comum”.

Ao longo das mais de trezentas⁴ vídeo-resenhas, a *booktuber* já expôs experiências com obras literárias que vão de García Márquez, José de Alencar, Júlio Verne, Machado de Assis, Clarice Lispector a Júlia Lopes de Almeida, entre outros autores(as) brasileiros(as) e estrangeiros(as). Figurando entre um dos escritores mais resenhados pela *booktuber*, Jorge Amado está presente em, ao menos, dez produções audiovisuais⁵ do Canal **Ler Antes de Morrer**, conforme nota-se no Quadro 2.

Quadro 2 - Obras literárias de Jorge Amado resenhadas e comentadas por Lubrano no *Ler Antes de Morrer*

TÍTULO DO VÍDEO	DATA DE PUBLICAÇÃO	QUANTIDADE DE VISUALIZAÇÕES ⁶	TRANSMISSÃO AO VIVO (LIVE)
MAR MORTO, DE JORGE AMADO (#12)	27/02/2015	35.675	Não
CAPITÃES DA AREIA, DE JORGE AMADO (#26)	05/06/2015	158.970	Não
GABRIELA, CRAVO E CANELA - JORGE AMADO (#59)	05/02/2016	60.202	Não
O PAÍS DO CARNAVAL, DE JORGE AMADO (#115)	24/02/2017	12.703	Não
OS VELHOS MARINHEIROS, DE JORGE AMADO (#134)	07/07/2017	10.090	Não
A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO'ÁGUA (#255)	13/12/2019	22.272	Não
TIETA DO AGRESTE, DE JORGE AMADO (#276)	23/06/2020	21.524	Não
CAPITÃES DA AREIA - LEITURA AO VIVO DA INTRO (Cartas à Redação)	12/09/2020	15.150	Sim
CAPITÃES DA AREIA DISCUSSÃO DA 1ª PARTE	19/09/2020	12.938	Sim
CAPITÃES DA AREIA - Análise Final (Clube de Leitura Coletiva)	26/09/2020	10.676	Sim

Fonte: Elaborado pelos autores.

4 Até 21 de julho de 2022, o Canal **Ler Antes de Morrer** já publicou 358 vídeo-resenhas e diversas outras produções audiovisuais dos mais diversos gêneros.

5 Até o momento da constituição desta pesquisa.

6 Dados referentes ao dia 21 de julho de 2022.

Como evidenciado, as obras literárias de Jorge Amado já foram protagonistas de dez vídeos produzidos por Lubrano e disponibilizados no *Youtube*. Tais produções datam desde 2015 a 2020 e somam mais de 360.000 visualizações, sendo que dessas a vídeo-resenha “Capitães da areia, de Jorge Amado #26” (2015) contabiliza 42,86% das visualizações efetuadas até a data de extração dos dados disponíveis no Quadro 2, ou seja, essa é a resenha da obra literária de Jorge Amado mais assistida no perfil da *booktuber*. É importante notar que, para além das evidências assinaladas anteriormente, os dados demonstram que existem, dentre os dez vídeos, três que foram transmitidos ao vivo (*lives*) e possuem duração temporal maior que os demais.

No universo de vídeo-resenhas apresentado, “A morte e a morte de Quincas Berro’água #255” (2019) apresenta-se como uma das mais visualizadas do escritor baiano. Por isso, abordamos, na seção que se segue, as leituras e os recursos multissemióticos que a influenciadora digital faz dessa obra literária de Jorge Amado e como é constituída tal resenha.

As leituras de Lubrano sobre a obra literária de Jorge Amado

A vídeo-resenha “A morte e a morte de Quincas Berro’água #255” (2019) foi publicada em fins de 2019. Em um primeiro momento, nota-se que a alcunha do personagem principal da trama amadiana na verdade é Berro D’água e não *berro’água*, como afirma o título de Lubrano. Pelo que se evidencia ao longo de seus mais de 13 minutos de duração, a produção oferece algumas declarações que são importantes para uma vídeo-resenha.

Inicialmente, é necessário observar o que muitas vezes não é dito, mas é imprescindível para a construção de uma atmosfera familiar para o espectador dos Canais dos *booktubers*: o cenário construído e pelo qual o influenciador encontra-se em frente. Conforme assevera Silva (2019, p. 27):

o cenário que aparece nas produções analisadas geralmente faz referência a ambientes intelectualizados, como bibliotecas pessoais ou salas de leitura. Isso se justifica por dois fatores: o primeiro é que a gravação de vídeos em ambientes mais abertos exige a aquisição de equipamentos profissionais cujo custo é alto; o segundo é que os tutoriais que auxiliam na criação de conteúdo para o youtube geralmente sugerem que o cenário tenha alguma relação com o conteúdo dos vídeos, para garantir uma conexão entre as categorias dos vídeos que são publicados.

O cenário dos vídeos da criadora do Canal **Ler Antes de Morrer** é composto por um estante de livros – entremeada por uma estátua, um mapa, entre outros objetos decorativos. A partir dele, ela

se posiciona defronte para construir o seu monólogo com o espectador, criando, como argumenta Silva, A. (2019), uma conexão ao transpor as barreiras das telas daqueles que a assistem.

A princípio, Lubrano faz a leitura de um trecho do posfácio da obra literária objeto da resenha do livro da editora Companhia das Letras, introduzindo as suas perspectivas, com elogios ao autor, seguindo à vinheta do Canal **Ler Antes de Morrer**. Na sequência, a *booktuber* esclarece as características do gênero novela — cuja obra resenhada é um exemplo — que as diferem dos romances, contos e telenovelas. Segundo a influenciadora digital, o livro **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** (2008) foi escrito sob encomenda para uma revista literária dos anos 1950, alcançando grande sucesso e sendo traduzido para diversos países, como inclusive demonstra a vídeo-resenha ao evidenciar capas dessa obra literária em outros idiomas e presentes na edição da Companhia das Letras lida por Lubrano. Como os “*Booktubers* se utilizam de diversas ferramentas, além da escrita manual ou impressa, inserindo-se aí os recursos audiovisuais e a diagramação” (SANTOS; VALÊNIA, 2019, p. 11), o manuseio do livro resenhado faz parte, geralmente, das produções efetuadas.

Para a jornalista, a história enquadra-se no realismo mágico e possui elementos pícaros, farsescos e bem-humorados com vieses eróticos, sedutores e fantásticos. Esses pontos, de acordo com a *booktuber*, atrelados a uma fase de menor militância no Partido Comunista permitiram o grande sucesso de Jorge Amado. Lubrano também apresenta brevemente semelhanças da trama de **Dona Flor e seus dois maridos** (2008), com **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** (2008).

Apenas aos 7 minutos da vídeo-resenha é traçada uma sinopse do livro objeto principal dos comentários. A novela de Jorge Amado, conforme as declarações do vídeo, protagoniza a história do funcionário público exemplar e pacato, Joaquim Soares da Cunha, que possuía muito medo de sua esposa. Porém, com a sua aposentadoria aos 55 anos, essa personalidade altera-se: Joaquim abandona as convenções sociais e sua família para estar imerso na vida que tanto almejou ao lado dos marinheiros, meretrizes,

[...] vagabundos, criou a sua própria gangue de vagabundos, passou a viver a base de moquecas e cachaças, passou a viver do mar, passou a sentir a brisa no rosto; deixou de se preocupar com roupas e com o que os outros estavam pensando. Enfim, ele virou o maior vagabundo da Bahia, e de Joaquim Soares da Cunha, ele passou a ser conhecido como Quincas Berro Dágua, porque ele só bebia cachaça. Um dia ele bebeu sem querer um copo Dágua achando que era cachaça e puuuuuffffi... cuspiu tudo pensando berrando: Águaaaaa!! Por causa disso, ele ganhou o apelido de Quincas Berro Dágua. (A MORTE, 2019).

A vídeo-resenha não afirma, mas, conforme as discussões de Santos (2013), tal situação exposta por Lubrano se configura como uma das três mortes que a obra literária amadiana permite

expor. Trata-se da morte moral, pois ao revelar a sua personalidade oculta, Joaquim está desfazendo-se das "amarras" sociais que o prendiam a uma face extremamente "correta" e aburguesada, para uma revolução que o metamorfoseia em Quincas Berro Dágua que tanto amava as atitudes consideradas rebeldes e promíscuas, envergonhando a sua família. Dessa forma, "como passasse a ser agora Quincas, famoso bêbado na Bahia, tornou-se desprezível aos familiares que, após muitas tentativas de regenerá-lo ao seio familiar, desistem e decidem apagar a memória do pai e esposo exemplar através de uma morte moral" (SANTOS, 2013, p. 115).

Na sequência, a vídeo-resenhista encaminha para a conclusão de sua sinopse ao afirmar que, como o próprio título da obra amadiana aponta, existem

[...] duas mortes em momentos diferentes. É uma obra de Realismo mágico que vai misturar a vida com a morte e vai aproveitar essa liberdade de fazer os mortos caminharem no meio dos vivos pra falar sobre os costumes sociais, sobre as convenções, sobre as censuras e sobre a maneira como as pessoas se reprimem e homenagear também essas pessoas marginalizadas na sociedade. (A MORTE, 2019).

Todavia, essa tese de apenas duas mortes pode ser questionada. Conforme Santos (2013), **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** (2008) expõe três mortes. A primeira delas, a morte moral, como argumentado anteriormente, ocorre quando Joaquim se transforma em Quincas, passando a ser uma vergonha para sua família por não seguir as supostas convenções sociais típicas de uma ascendente burguesia. Sobre a segunda e terceira mortes do protagonista amadiano, Santos (2013) afirma:

[...] talvez a *verdadeira [morte]* — ocorre no pobre quarto em que o protagonista residia. Uma negra o encontrou morto, e assim a notícia se espalhou por todos os cantos da cidade, consternando a todos os que conheciam ‘o maior cachaceiro da Bahia’. A família (a filha, o genro, Tia Marocas e Tio Eduardo — os dois últimos são irmãos do morto) se reúne para velar o corpo e, durante o velório, encontra os quatro amigos do falecido bêbado. Após Eduardo deixar o quarteto como responsável por cuidar do falecido até de manhã e ir para casa descansar, os amigos compram cachaça e começam a tradicional bebedeira que acontece como cerimônia em alguns velórios. Depois de tomarem uns goles e de perderem o senso crítico, resolvem ir, todos, inclusive com o morto, à praia, para comerem moqueca de arraia. Eis que vão, e lá, entram num saveiro (embarcação) e partem para o mar, onde são aterrados por uma grande tempestade. E é durante a agitação marinha que, segundo relatos, Quincas se joga ao mar após pronunciar sua última frase, concretizando, enfim, a *última de suas mortes* (SANTOS, 2013, p. 116, grifo nosso).

De tal forma evidencia-se essa diferença interpretativa da obra literária, que, como uma arte subjetiva, abre-se a múltiplos feixes analíticos.

Por fim, Lubrano tece algumas reflexões articulando os personagens e temas amadianos à contemporaneidade. Segundo ela, certamente, Jorge Amado estaria angustiado com o aumento das violências aos pobres, às parcelas étnico-raciais brasileiras historicamente oprimidas e aos sujeitos marginalizados. Além disso, a jornalista avalia a obra literária como leve, engraçada, encantadora e de um dos autores que ela mais aprecia.

A vídeo-resenha é encerrada com um pedido para que o espectador conheça outros livros de Jorge Amado no seu Canal do *YouTube* que contém as resenhas já feitas por ela até aquele momento. A seguir, Lubrano aconselha a aquisição de obras literárias amadianas por meio de um *site* de *e-commerce*. Segundo Araújo e Saraiva (2021), essa sugestão deve-se a uma ajuda financeira ao canal com a aquisição da obra resenhada. A colaboração monetária também é feita quando o usuário doa determinado valor para a *booktuber* em um *site* de ajuda coletiva — os nomes desses apoiadores são descritos no final desse vídeo. Assim, finaliza-se a vídeo-resenha com uma breve despedida de Lubrano.

Como sujeitos imersos no sistema capitalista, as produções dos *booktubers* não se furtam do comércio. Essa constatação, como evidenciado anteriormente, tornou-se um alvo para editoras, pois,

a produção de vídeo-resenhas também se tornou uma possibilidade mercadológica, quando representantes de grandes editoras verificam a quantidade de inscritos nos canais, bem como a quantidade de visualizações e likes nos vídeos, e oferecem patrocínio ou enviam obras gratuitamente para que os resenhistas emitam a sua avaliação (SILVA, 2019, p. 27).

Apesar de não estar presente no objeto em análise, a *call to action*, isto é, a “chamada para ação” (CARPINTÉRO, 2019), é um indicativo da interatividade que predomina na comunidade de leitores ávidos no *YouTube*. Nesse momento, o *youtuber* sugere que o espectador se inscreva no Canal, assinale com um *like* no vídeo e comente-o. Essa conectividade da *web* na “vídeo-resenha congrega outras semioses perfazendo a multimodalidade e utiliza os recursos da conectividade. Ou seja, as práticas discursivas sugerem um leitor interativo, que curta, compartilhe, comente e se inscreva no canal do interlocutor” (SILVA, 2019, p. 26).

Por estar à disposição do público,

à medida em que se interage com as produções disponibilizadas nos canais, é possível perceber maior criticidade do usuário, que, constantemente, acessa as plataformas em busca de mais informações. Essa percepção de criticidade dos sujeitos-leitores pode ser observada por meio dos comentários e de interações presentificadas nas ações de acionar as tags ‘Gostei’, ‘Não Gostei’, ‘Compartilhar’, ‘Salvar’. A ‘capacidade inventiva e a originalidade como valor supremo’ (CANCLINI, 2008, p. 35) são características primordiais para a recepção. (SANTOS; VALÊNIA, 2019, p. 18).

Dessa forma, leitores e espectadores das vídeo-resenhas tornam-se ativos no processo de construção de sentido das produções audiovisuais, haja vista a própria arquitetura da rede social *YouTube* que permite a interatividade entre locutor e interlocutor na *web 2.0* – isto é, um dos estágios da internet que passou a permitir o diálogo e o compartilhamento de informações/dados entre internauta e a rede (CARPINTÉRO, 2019).

Portanto, ao longo de mais de 13 minutos sob a forma de um monólogo, a *booktuber* protagoniza experiências que colaboram para a difusão e atualização da obra literária de Jorge Amado. Com uma filmagem em plano médio, ou seja, enquadrando a protagonista acima da cintura, e com ângulo frontal defronte e à altura do nariz, as declarações da influenciadora digital são acompanhadas por gradações de voz, cortes, gestos, movimentos corporais e faciais – como olhares que vão da esquerda para a direita, sorrisos entre outras expressões – que permitem a construção de um ritmo e encadeamento dos recursos multissemióticos presentes na vídeo-resenha. Seus comentários amparados em um lugar de fala supostamente especializado, tendo em vista sua formação profissional, permitem inferir a relevância da novela **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** (2008) para a literatura brasileira.

Considerações Finais

Ler um livro é uma tarefa que permite articulações, encantamentos e desenvolvimentos no sujeito leitor. Tal ato, no contexto da difusão das tecnologias digitais, tende a ser deixado de lado para o acesso rápido e imediato às redes sociais. Assim, a literatura poderia ser esquecida nessa querela. Todavia, com a constituição dos *booktubers*, a leitura e as redes de comunicação virtual podem atrelar-se em função do anseio em conquistar o público.

Vários são os influenciadores digitais que contemporaneamente têm adentrado a esse espaço digital popular e que, aparentemente, gera lucros financeiros com parcerias entre editoras e *booktubers* ou com a colaboração voluntária do espectador.

Isabella Lubrano, criadora do **Ler Antes de Morrer**, expõe-se no *YouTube* como uma personalidade que resenha livros, sob a forma de produções audiovisuais, atuando como uma agente estimuladora da leitura e, por conseguinte, das vendas dessas obras que são fundamentais para a formação.

A referida *booktuber* mostra-se como uma resenhista que aprecia Jorge Amado. Por isso, suas palavras em torno de **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** (2008) proporcionam uma atualização dessa obra literária, permitindo que jovens e leitores em formação possam conhecer, apreciar e almejar a leitura de um dos livros mais conhecidos do escritor baiano.

Referências

ABREU, Letícia Gantzias. **Comunicação e linguagem em canais literários do Youtube**. Belém: RFB, 2020. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=IEJDEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 fev. 2022.

AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

A MORTE e a morte de Quincas Berro'água #255. Apresentação: Isabella Lubrano. Brasil: [s. n.], 2019. 1 vídeo (13 min), son, color. Publicado pelo canal Ler Antes de Morrer. Disponível em: <https://youtu.be/4O0kD3WIYc0>. Acesso em: 21 jul. 2022.

ARAUJO, Reginaldo Silva; SARAIVA, Filismina Fernandes. Booktubers e suas leituras de Dom Casmurro, de Machado de Assis: maneiras de ler o cânone. *In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA EM HOMENAGEM A CILENE DA CUNHA PEREIRA E AOS 500 ANOS DE EXISTÊNCIA DOS CORREIOS DE PORTUGAL, 24., 2021, Rio de Janeiro. Anais [...].* Rio de Janeiro: Cifefil, 2021. p. 231-241. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xxiv_CNLF/completos/booktubers_REGINALDO.pdf. Acesso em: 25 mar. 2022.

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

CARPINTÉRO, Ana Carolina Barbosa. **Caminhos da literatura na internet: o booktube e a partilha de experiências de leitura**. 2019. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/45740/45740.PDF>. Acesso em: 7 fev. 2022.

CAPITÃES da areia, de Jorge Amado #26. Apresentação: Isabella Lubrano. Brasil: [s. n.], 2015. 1 vídeo (10 min), son, color. Publicado pelo canal Ler Antes de Morrer. Disponível em: <https://youtu.be/ZL6UmZw8Rbw>. Acesso em: 21 jul. 2022.

COSTA, Andressa Abraão. **Movimento booktubers: leitores 2.0 e suas práticas emergentes de mediação de leitura**. 2016. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação) – Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, Nilópolis, RJ, 2016. Disponível em: https://portal.ifrj.edu.br/sites/default/files/IFRJ/PROPI/andressa_abraao_costa.pdf. Acesso em: 31 mar. 2021.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

O QUE é um booktuber? Apresentação: Isabella Lubrano. Brasil: [s. n.], 2018. 1 vídeo (1 min), son., color. Publicado pelo canal GoeTube. Disponível em: <https://youtu.be/y-NZDnHTIyE>. Acesso em: 25 mar. 2022.

QUINTANILHA, Luiz Fernando. Inovação pedagógica universitária mediada pelo *Facebook* e *YouTube*: uma experiência de ensino-aprendizagem direcionado à geração-Z. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 65, p. 249-263, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/DtqpqKHBLg59MMfQkKZPfZv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 jul. 2022.

RELATO de um Náufrago, de García Márquez (#1). Apresentação: Isabella Lubrano. Brasil: [s. n.], 2014. 1 vídeo (5 min), son, color. Publicado pelo canal Ler Antes de Morrer. Disponível em: <https://youtu.be/kQ9odA4OKP4>.

SANTOS, Dayse Rodrigues dos; VALÊNIA, Anair. O Booktube e a formação de sujeitos-leitores. **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 33, n. 2, p. 8-25, 2019. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/cesRevista/article/view/2276>. Acesso em: 20 jan. 2022.

SANTOS, Éverton de Jesus. Ironias em Quincas Berro Dágua. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 3, n. 1, p. 109-126, 2013. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/159>. Acesso em: 20 jul. 2022.

SAWAYA, Márcia Regina. **Dicionário de Informática e Internet**. São Paulo: Nobel, 1999. Disponível em: <https://nosda18.files.wordpress.com/2009/04/dicionariode-informatica-e-internet.pdf>. Acesso em: 20. abr. 2022.

SILVA, Alessandra dos Santos. **Vídeo-resenha**: uma proposta para o letramento digital nas aulas de língua portuguesa. 106 f. Memorial dissertativo (Mestrado Profissional em Letras) – Programa de Mestrado Profissional em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30730>. Acesso em: 31 mar. 2021.

SILVA, Cristiane Rubim Manzina da; TESSAROLO, Felipe Maciel. Influenciadores Digitais e as Redes Sociais Enquanto Plataformas de Mídia. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2016. p. 1-14. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2104-1.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2022.

SILVA, Verônica Vitória de Oliveira. **Booktube**: a resenha literária como estratégia para o letramento literário. 2019. 152 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/32944/1/Disserta%20Ver%20b4nica%20-%20Pronto.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2022.

STREAMING chegou para ficar: 75% dos brasileiros fazem streaming todo dia. **Roku**: Happy Streaming, [s. l.], 2022. Disponível em: <https://newsroom.roku.com/news/2022/02/streaming-chegou-para-ficar-75-dos-brasileiros-fazem/0mduk7za-1643829122>. Acesso em: 19 mar. 2022.

**Amado Jorge on YouTube:
the criticism of *The death and death of Quincas Berro Dágua* in the light of booktubers**

Abstract: The expansion of access to social networks has apparently caused a decrease in the captivating aspect of the desire to read a literary work in the young public, due to the immediacy provided by the web. As key pieces in this contemporary path provided by the development of digital technologies, the internet and social networks, *booktubers* have recently emerged in the virtual landscape of the *Google* video site. In this sense, they effect a union between literature and social networks, captivating the public to read, be it juvenile or classic works. In this article, we seek to analyze the video review by the influential Isabella Lubrano to update the work *The death and death of Quincas Berro Dágua* (2008), by Jorge Amado, and captivate the readers of the YouTube channel *Ler Antes de Morrer*. Therefore, a qualitative, exploratory and bibliographic methodology is used based on a theoretical framework that, among others, includes Abreu (2020), Araujo and Saraiva (2021), Candido (2004), Costa (2016) Lévy (1999) and Santos (2013). The results show that Lubrano, by updating the Amadiana novel, captivates the audience of his audiovisual production and, thus, collaborates for the dissemination of the literary work on social networks.

Keywords: Brazilian literature. Cyberculture. Video review.

Recebido em: 30/07/22 – Aceito em: 15/02/23

ENTREVISTA

Lucílio Manjate: um autêntico representante da nova geração de escritores moçambicanos

Maiane Pires Tigre *

Resumo: Lucílio Manjate, escritor, professor e pesquisador moçambicano é um dos representantes mais autênticos da recente safra de autores contemporâneos. Nesta entrevista, situa a nova geração no quadro da literatura moçambicana, além de demonstrar explicar a substancial presença de algumas marcas de tradição, transição e ruptura em relação aos nomes já consagrados da literatura de Moçambique, apontando-se, assim, os aspectos fundamentais da prosa contemporânea desse país. Apresenta-nos, também, os autores da nova geração que começam a trilhar o seu percurso de internacionalização, são os casos de Mbate Pedro, Clemente Bata, Lica Sebastião, Aurélio Furdela, Hélder Faife, Rogério Manjate, Hirondina Joshua, Pedro Pereira Lopes, Sangare Okapi, Lucílio Manjate, entre outros. Ademais, situa o importante legado de Aldino Muianga para a construção de gramática do subúrbio de Lourenço Marques e Maputo que, naturalmente, influenciou a nova geração de prosadores moçambicanos permitindo aos mais jovens escritores se apropriarem da realidade e do imaginário suburbano com uma autoridade também inquestionável. Por conseguinte, expõe-nos um breve catálogo de obras e pesquisadores que efetuaram uma cartografia literária da literatura moçambicana, a exemplo de Francisco Noa, Ana Mafalda Leite, além, é claro, do próprio Lucílio, que enquanto teórico, chama para si esta tarefa de ampliar o tema, possuía uma fortuna crítica sobre a recente seara de autores. Vale enfatizar ainda a significativa produção do jornalismo cultural identificada pelos jornalistas José dos Remédios, Elton Pila e Leonel Matusse.

Palavras-chave: Literatura Moçambicana, Narrativa contemporânea, Crítica literária.

Introdução

O escritor Lucílio Manjate é autor de *Manifesto* (TDM, 2006), *Os silêncios do narrador* (AEMO, 2010), *O contador de palavras* (Alcance, 2012), *A legítima dor da Dona Sebastião* (Alcance, 2013), *O jovem caçador e a velha dentuça* (Kapulana, 2016), *Geração XXI: Notas sobre a nova geração de escritores moçambicanos* (Alcance, 2018), *Rabha* (Alcance, 2019; Kapulana, 2022), *A triste história de Barcolino: o homem que não sabia morrer* (Kapulana, 2017; Cavalo do Mar, 2018), *Zua e Mwêdzi vão à caça das palavras* (Alcance, 2018), coautor do livro *Literatura Moçambicana: Da Ameaça do Esquecimento à Urgência do Resgate* (Alcance, 2015), co-organizador da *Antologia Inédita: Outras Vozes de Moçambique* (Alcance, 2014) e organizador de *O rosto e o tempo: antologia poética comemorativa dos 35 anos de vida literária de Armando Artur* (Alcance, 2021). Graduado em Linguística/Literatura e Mestre em Filosofia. Docente de literatura na Universidade Eduardo Mondlane.

* Doutoranda em Letras: Linguagens e Representações (UESC). Bolsista FAPESP. Membro do Grupo de Pesquisa GpAFRO: Literatura, História e Encruzilhadas epistemológicas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2240-325X>. E-mail: maiane.tigre@hotmail.com.

Por ocasião do *III SIMPOAFRO - Simpósio de Literaturas Africanas e Afro-brasileira: Encruzilhadas Epistemológicas*, nesta edição com o tema “*Interseccionalidade e Culturas de Fronteira*”, promovido pelo Grupo de Pesquisa Literatura, História e Cultura: Encruzilhadas Epistemológicas, com o apoio do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões (CEPHS/UESC), realizado em novembro de 2020, o autor deu a seguinte entrevista para Maiane Pires Tigre, pesquisadora do Grupo e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações.

Maiane Tigre - As novas vozes da literatura moçambicana possuem projetos literários que conservam marcas da tradição, ao mesmo tempo podem reconhecer-se evidências de transição e ruptura em relação aos nomes já consagrados da literatura de Moçambique? Quais os autores e as respectivas obras mais celebradas dentro e fora de Moçambique nos últimos anos e que são representativas da tradição, continuidade e ruptura?

Lucílio Manjate - *Não posso afirmar que já existam obras da nova geração celebradas fora de Moçambique, porque não tenho esse dado, essa informação. Aqui, falo do ponto de vista da investigação. Mas posso apontar nomes cujas obras, de uma forma geral, evidenciam uma continuidade no tratamento de temas e formas tradicionais na literatura moçambicana. São autores que começam a trilhar o seu caminho de internacionalização, no sentido de se exporem a um mercado editorial que se pretende global. Digo que se pretende, pois, outro muro que teremos de transpor é o da língua. Estes autores são publicados, sobretudo, em Portugal e no Brasil. E mesmo quando aparecem em outros circuitos literários, em que a língua não é ou não é apenas o Português, aparecem chancelados sobretudo por Portugal, através do Instituto Camões. Precisamos de um projeto de tradução ao nível da CPLP, se quisermos, de modo que os nossos autores possam mostrar o que têm de melhor e, sobretudo, demonstrar que as nossas literaturas têm a qualidade necessária para ombrear com as literaturas mais difundidas. Bem, mas falávamos então dos autores da nova geração que começam a trilhar o seu percurso de internacionalização. São os casos de Mbate Pedro, Clemente Bata, Lica Sebastião, Aurélio Furdela, Hélder Faife, Rogério Manjate, Hirondina Joshua, Pedro Pereira Lopes, Sangare Okapi, Lucílio Manjate.*

Maiane Tigre - Aldino Muianga pode ser considerado um escritor de transição entre dois momentos específicos da produção literária moçambicana, da Geração Charrua até a Geração XXI, que tem em Rogério Manjate e Lucílio Manjate seus nomes principais e, aqui, portanto, representam uma nova proposta estética na literatura do país; Nesse sentido, explique a diferença e pontos de contato entre os autores acima elencados, em virtude de pertencerem a gerações distintas, apontando as peculiaridades de cada uma delas, bem como trace um paralelo entre as estratégias e manifestações da moçambicanidade adotadas na Geração Charrua e os novos contornos assumidos na nova geração de escritores.

Lucílio Manjate - *Tenho de começar por esclarecer o seguinte: Rogério Manjate e Lucílio Manjate não são os representantes da Geração Oásis. Podem ser considerados os representantes deste movimento nomes como Aurélio Furdela, Sangare Okapi, Chagas Levene. O Movimento Oásis tinha pouco mais de cinquenta membros, entre poetas, prosadores e artistas plásticos. Esses são os nomes, portanto, que, quanto a mim, mantêm uma produção assinalável como regular. Eu integraria o Rogério e o Lucílio neste grupo e chamaria a todos – como, aliás, chamo – de Geração XXI, pois têm em comum o fato de começarem a publicar com o início do século (a poesia um pouco mais cedo,*

no último quinquênio do século passado, com Adelino Timóteo e Guita Jr.). Rogério Manjate, na prosa, inaugurou esse momento da Geração XXI. Aldino Muianga construiu de forma notável, ao longo da sua carreira, uma gramática do subúrbio de Lourenço Marques e Maputo que, naturalmente, influenciou a nova geração de prosadores moçambicanos ou que permitiu que estes melhor se apropriassem da realidade e do imaginário suburbano com uma autoridade também inquestionável. Um digno representante, na nova geração, dessa gramática que Aldino lega à literatura moçambicana é, sem dúvidas, Clemente Bata. Mas também percebemos, evidentemente, um Aldino na obra de Rogério Manjate, Hélder Faiife, Aurélio Furdela, Lucílio Manjate. Portanto, a imitação do subúrbio é comum a estes autores. Mas Rogério herda de Aldino sobretudo a técnica da ironia com que tece as tramas e as vivências suburbanas quase de forma fotográfica. Rogério Manjate conserva um certo lirismo na sua prosa, bem ao jeito de um Mia Couto, inclusive com a recriação vocabular que se reconhece em Mia. Aurélio Furdela trata as cenas suburbanas também com ironia, mas para produzir o cómico, o risível. Hélder Faiife usa-se também da ironia sobretudo para reproduzir uma realidade focada na agudeza dos dramas sociais. Lucílio Manjate há de tratar o subúrbio sobretudo fascinado pela revisitação da história (colonial). A relação entre Aldino e a nova geração é um espelho do que se pode encontrar entre a Charrua e a Geração XXI: uma manutenção de formas e temas, como são os casos do recurso às estruturas narratológicas da narrativa de tradição oral ou o recurso ao tema da guerra ou à escatologia.

Maiane Tigre - Como fica a questão do pós-colonial, decolonial ou do descolonial nas narrativas moçambicanas contemporâneas?

Lucílio Manjate - *Não consigo, por enquanto, identificar um discurso descolonial na narrativa moçambicana contemporânea. Pelo menos não existe um programa nesse sentido e assumido do ponto de vista de uma geração. A nova geração está sobretudo preocupada com uma estética que suplante e assim faça dela a digna sucessora – embora se possa dizer que na literatura não há sucessões – da geração de oitenta, de Ungulani, Mia, Armando Artur, Paulina, Suleiman Cassamo, Eduardo White, Marcelo Panguana, Filimone Meigos. É uma geração preocupada sobretudo com o seu texto. O Ungulani fala insistentemente da preocupação que se deve ter com o texto, porque, no final de tudo, o que fica e fala é o texto. E sinto que é uma geração que não quer ressuscitar velhos fantasmas – se calhar é uma geração de escritores democratas, que procuram driblar as armadilhas da História colonial em nome de um destino individual. Bem, deste ponto de vista, se calhar se possa dizer dela que é uma geração que não assume o papel intelectual de vigia em relação aos destinos do país. Não é verdade. Os livros falam por si, e dizem-nos que é uma geração profundamente engajada. Neste sentido, vale a pena ler livros como O País do Medo, de Ruy Ligeiro, Minarete de Medos e Outros Poemas, de Mbate Pedro, Pátria que Me Pariu, de Celso Manguana, Sacos Vazios que Ficam de Pé, de Hélder Faiife, Nação Pária, de Adelino Timóteo, A Bíblia dos Pretos, de Midó das Dores, Rescaldo, de Guita Jr., De Medo Morreu o Susto, de Aurélio Furdela, Pneu em Chamas, de Jorge de Oliveira, A Legítima Dor da Dona Sebastião, de Lucílio Manjate. Nestes livros, os fantasmas da História são encontrados e exorcizados numa perspectiva local. Aqui reside, quanto a mim, uma grande diferença, já sentida em autores como Ungulani e Mia, mas que se calhar se alarga com a nova geração: a culpa do estado de coisas já não é apenas dos outros, mas nossa também; ou seja, o discurso da vitimização é visto com suspeição e muitas das vezes redefinido em nome dos supremos interesses da Nação, revelando, sobretudo uma geração desencantada com a forma como temos estado a conduzir o nosso destino coletivo.*

Maiane Tigre - Existe uma cartografia da literatura em Moçambique cobrindo o período que vai do pós-independência, percorrendo a geração Charrua até o momento, cuja geração segue identificada

como Geração XXI? No tocante à nova geração, a fortuna crítica constituída dos pesquisadores de renome tem dado atenção especial aos novos autores ou predomina um diapasão no âmbito dos estudos literários sobre o novo romance moçambicano? Cite alguma(s) obra(s) de pesquisadores publicadas sobre a nova geração.

Lucílio Manjate - *Sobre a Geração Charrua existem, sim, coisas escritas. Gilberto Matusse dedicou-se a ela em artigos publicados na Gazeta de Artes e Letras da revista Tempo já na década oitenta (a Charrua surge em 1984). Fátima Mendonça escreveu sobre a Charrua no livro Literatura Moçambicana – A história e as escritas. Mais recentemente, Maria-Benedita Basto revisitou a Charrua ao fazer um percurso à literatura moçambicana dos anos 80, contido no livro Moçambique: Das palavras escritas, organizado por Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses. Ana Mafalda Leite tem-se dedicado a estudar charrueiros como Eduardo White, Armando Artur, Ungulani Ba Ka Khosa. Enfim, estes são apenas alguns exemplos, pois muitos críticos e estudiosos da literatura moçambicana teceram considerações sobre a geração de Ungulani. Imagine-se apenas que não é possível percorrer os últimos 30 anos da literatura moçambicana sem falar da Charrua. A minha monografia de graduação tratou justamente desta geração: Geração Charrua: dos antecedentes à consagração (1975-1994). Em relação à nova geração, é preciso dizer que, dos estudiosos de literatura moçambicana consagrados, Ana Mafalda Leite, com o livro Ensaios Tóricos & Estudos sobre Literatura Moçambicana, e Francisco Noa, com os livros Uns e Outros na Literatura Moçambicana e Perto do Fragmento, A Totalidade – Olhares sobre a literatura e o mundo, destacam-se na atenção que têm dedicado a esta geração. Preocupado com a produção da minha geração, também escrevi o livro Geração XXI – Notas sobre a nova geração de escritores moçambicanos. Mas gostaria também de destacar a produção do jornalismo cultural que tem dedicado especial atenção a esta geração, trazendo à memória os dourados anos 80, em que as artes no geral estavam num dos seus melhores momentos. E os jornalistas culturais responsáveis, hoje, por esse saudosismo são José dos Remédios, Elton Pila e Leonel Matusse. Mas outros os antecederam e seguramente foi através desses que os três aprenderam a inventar novos atalhos, casos de Alexandre Chauíque, Francisco Manjate e Gil Filipe.*

Maiane Tigre - A morte é uma personagem presente ao longo das gerações de escritores moçambicanos que ganha força na geração Charrua através de Suleiman Cassamo, Aldino Muianga entre outros e se renova na Geração XXI?

Lucílio Manjate - *A morte é um tema recorrente na literatura moçambicana e justifica-se pelos dramas sociais que Moçambique viveu antes e vive depois da independência. Ela está no percurso de luta pela independência (1975), está na crise financeira que o país enfrentou depois da independência e na guerra dos 16 anos, que culminaram com os Acordos Gerais de Paz (1992); a morte está nos conflitos políticos militares que eclodiram em 2012 no país e agora nas ações do terrorismo em Cabo Delgado. Neste sentido, ela é uma personagem, um vilão que ameaça o futuro do meu país.*

Maiane Tigre - Barcolino (morto-vivo?!) seria a representação máxima do povo moçambicano mergulhado em um ambiente de extrema morte social agudizada pelas consequências da guerra civil e da ausência de uma independência econômica, política e social? Sabe-se que o Realismo Animista é uma forte tendência da Literatura Moçambicana. Desse modo, como se dá a presença do insólito em A Triste História de Barcolino: o homem que não sabia morrer? Por que você optou pelo gênero novela e não romance para escrever esta obra?

Lucílio Manjate - *No sentido da resposta anterior, sim, o meu país é o Barcolino. O jornalista Alexandre Chaúque, de que aliás já falei, diria que vivemos de morte-em-morte. Pois é, tal como Barcolino, Moçambique vive e morre sucessivas vezes. Alicercei, sem o saber, a novela no mito do eterno retorno. Não imaginava que estava a conversar com essa formulação de Nietzsche, e logo descobri que Barcolino dialogava com personagens como Cornejo Breille, do cubano Alejo Carpentier, de *O Reino deste Mundo*, com o Quincas do Jorge Amado, em *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*, o Prudêncio Aguilar, do colombiano García Márquez, em *Cem Anos de Solidão*; enfim, com as personagens de Juan Rulfo, em *Pedro Páramo*, ou com as de José Saramago em *As Intermittências da Morte*. Lembrei-me inclusive que em Angola há um Kuduro que se chama «Coveiro Filipado», onde um defunto sai do caixão nas suas exéquias. Então percebi que é um mito profundamente humano. Há em Moçambique, como noutros cantos do mundo, esta crença na gente que retorna ou que não se sabe muito bem se foi para a morte. Se calhar o mundo todo é que vive de morte-em-morte. Se calhar sempre foi assim. A aposta na novela não foi premeditada, deixei apenas que a história assumisse a forma que melhor a pudesse incorporar. A Virgília Ferrão, escritora moçambicana a apostar no género policial, escreveu uma bonita nota crítica ao livro e disse, digamos, que esperava um voo para o romance. Eu acabava de escrever *Rabhia* e não tinha fôlego para outro romance, confesso. Mas Barcolino não me parece uma história para grandes voos. Jorge Luís Borges diz que há livros que são puros soluços. É mais ou menos assim que olho para o Barcolino, com o perdão da presunção. Aliás, senti exatamente isso quando li o *Quincas de Jorge Amado*, que a Rosana Weg, minha editora brasileira, ofereceu-me em 2017, no meu regresso do Flipocos, em Poços de Caldas. O *Quincas* é um verdadeiro soluço!*

Maiane Tigre - Caracterizadas pela recusa aos padrões estetizantes e literários, as prostitutas são vistas meramente como figuras performáticas da ordem do desejo, da (des)ordem, do descentramento e da proliferante libertação no corpo enquanto deslocamento feminino para além dos limites fronteiriços do pensamento, cultura, sexualidade, raça e classe social. Desde o pós-independência até a geração Charrua, a prostituta ocupou espaços de extrema subalternidade, representando papéis secundários e estereotipados? Sendo assim, qual o lugar da prostituta negra na literatura moçambicana, considerando as gerações antecedentes: o dentro, o fora ou a transfronteira? E em relação à sua geração, *Rabhia* significa a descolonização de uma literatura com resquícios do patriarcalismo que coloca a puta para protagonizar a própria história sem querer colonizá-la ou reeducá-la? A frase “não há lágrimas para tantos heróis” se refere à *Rabhia*, heroína ou a anti-heroína de Moçambique?

Lucílio Manjate - *Pergunta muito difícil, Maiane. Confesso que nunca me dediquei a estudar a figura da prostituta. Sei que existem umas quantas prostitutas na literatura moçambicana, casos da Felisminina e da Hamina, criadas por José Craveirinha, a Zabela de Bento Siteo, a Meledina de Aldino, a Ana Deus-Queira de Mia, e muitas outras que desconheço e anónimas pelas páginas da literatura moçambicana. *Rabhia* é mais uma delas. Heroína como as outras o foram, mas através da qual pretendo projetar a minha imagem das nações africanas, que bem precisam de reaprender os ritos de iniciação para que não acabem na armadilha vergonhosa das relações internacionais. Para tal, a filosofia da glocalização é fundamental para um rito de reiniciação moçambicana.*

Maiane Tigre - Qual o grande mote utilizado pelas novas vozes literárias? Isto é, o que ficou depois da guerra de libertação e da guerra civil para ser tematizado? Na sua opinião, o novo romance moçambicano expressa as tensões e intersecções entre o local e o transnacional, ao mesmo tempo em que configura sentidos de resistência à hegemonia cultural eurocentrada ao colocar o cotidiano de Moçambique em evidência?

Lucílio Manjate - *O cotidiano de Moçambique esteve e continua a estar em evidência na literatura moçambicana. Como disse antes, não há um programa de resistência contra as potências mundiais, mas essa resistência pode ser sentida nos livros, como o pulsar do olhar atento dos escritores. E esse olhar chama atenção, primeiro, para o perigo da construção de hegemonias econômicas, políticas e educacionais internas. Esse olhar é um discurso do moçambicano para melhorar a sua própria condição. Nenhuma agressão econômica ou política nos enfraquece mais senão quando a sociedade não partilha dos mesmos valores e utopias. Os escritores da nova geração distanciam-se do discurso da vitimização exatamente porque entendem que nós devemos ser os primeiros actores de mudança. Que voltemos, por exemplo, a construir escolas: com salas de aulas, ginásios, teatros, piscinas, bibliotecas, lanchonetes, e não barracas para venda de bebidas alcoólicas, porque sabemos todos que das barracas não brotam, nem para as artes, nem para o desporto ou para a ciência os ícones que a muito custo deles Moçambique hoje se orgulha.*

Referência

MANJATE, Lucílio. **Interseccionalidade e Culturas de Fronteira**. In: III SIMPOAFRO - Simpósio de Literaturas Africanas e Afro-brasileira: Encruzilhadas Epistemológicas, 2020, Ilhéus. Entrevista concedida a Maiane Pires Tigre. Ilhéus, UESC, 2020.

Lucílio Manjate: an authentic representative of the new generation of mozambican writers

Abstract: Lucílio Manjate, Mozambican writer, professor and researcher is one of the most authentic representatives of the recent crop of contemporary authors. In this interview, the new generation is located in the framework of Mozambican literature, besides demonstrating the substantial presence of some brands of tradition, transition and rupture in relation to the names already established in the literature of Mozambique, thus pointing out the fundamental aspects of contemporary prose of this country. It also presents to us the authors of the new generation who begin to walk their path of internationalization, are the cases of Mbate Pedro, Clemente Bata, Lica Sebastião, Aurelio Furdela, Hélder Faife, Rogério Manjate, Hironcina Joshua, Pedro Pereira Lopes, Sangare Okapi, Lucílio Manjate, among others. Moreover, it situates the important legacy of Aldino Muianga for the construction of grammar in the suburb of Lourenço Marques and Maputo, which, of course, influenced the new generation of Mozambican proslers allowing younger writers to appropriate reality and suburban imaginary with an authority also unquestionable. Therefore, it exposes us a brief catalogue of works and researchers who performed a literary cartography of Mozambican literature, such as Francisco Noa, Ana Mafalda Leite, besides, of course, Lucílio himself, who, as a theoretician, calls for himself this task of expanding the theme, he had a critical fortune on the recent field of authors. It is also worth emphasizing the significant production of cultural journalism identified by journalists José dos Remédios, Elton Pila and Leonel Matusse.

Keywords: Mozambican Literature. Contemporary Narrative. Literary criticism.

Recebido em: 14/04/22 – Aceito em: 30/04/22

Entrevista com a escritora Deborah Dornellas: ressignificações sobre o mar na literatura contemporânea latino-americana

Larissa Gonçalves Menegassi*

Lilian Herrera Salinas**

Resumo: Esta entrevista foi realizada com o objetivo de registrar a relação da obra literária de Deborah Dornellas com os debates realizados pelo Grupo de Estudos Internacional “Océanos, desplazamientos y resistencias en la Literatura Contemporánea”. Compreender as motivações, processos e resultados da autora, através do romance *Por cima do mar* (2018), se fez necessário para posicionar temáticas como a diáspora, migração e ressignificações sobre o mar dentro de abordagens literárias contemporâneas e latino-americanas.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea. *Por cima do mar*. Romance brasileiro.

Introdução

“Eu levei um susto”... foi o que a escritora, jornalista e tradutora (et.al.) Deborah Dornellas (Rio de Janeiro, 1959) contou que sentiu, na entrevista para o programa “Tirando Letra”, da TV Universidade de Brasília (UnB), quando recebeu a notícia de que havia ganhado o prêmio *Casa de las Américas* na categoria Literatura Brasileira, em 2019, com seu primeiro romance **Por cima do mar**. Ainda que provavelmente essa não seja a reação esperada por parte de uma pessoa que recebeu um prêmio que a consagra em um ofício tão relevante e complexo como o de escritor, é compreensível, considerando que, quase sem esperar, a autora se viu incluída nesse “panteão literário” composto por tantas escritoras e escritores brasileiros consagrados. Esta entrevista foi realizada via online através da plataforma Zoom em agosto de 2020, por meio do Grupo de Estudos “Océanos, desplazamientos y resistencias en la Literatura Contemporánea”, pertencente à Cátedra Fernão de Magalhães e ao projeto ANID- PAI 77180056¹ dirigido pela Profa. Dra. Daiana Nascimento dos Santos, vinculado institucionalmente com Centro de Estudios Avanzados – Universidad de Playa Ancha.

Entrevistadoras: Qual foi a razão para você ficar assustada com a notícia de haver ganhado o Prêmio Casa das Américas? Foi pela forma como você ficou sabendo, pelo tom que a pessoa que lhe comunicou a notícia usou? Ou sua reação relaciona-se com algo mais complexo ou profundo?

* Mestrado em Linguística pela Universidad de Playa Ancha, Chile. E-mail: larissagmenegassi@gmail.com

** Doutorado em Literatura Hispanoamericana Contemporânea pela Universidad de Playa Ancha, Chile. E-mail: lilian.salinas1980@gmail.com

¹ Projeto "Crisis humanitaria y migración en la novela reciente de África y Latinoamérica" de Fondecyt de Iniciación en Investigación 2020, Folio 11200367.

Deborah Dornellas: *Eu digo que levei um susto, porque foi uma notícia inesperada. Um susto bom. Foi uma emoção muito forte para mim porque Por cima do mar é meu primeiro romance, minha primeira aventura em prosa longa. Eu me inscrevi no prêmio para participar, tentar, pensando que a chance de ganhar era mínima. Achava que um prêmio da envergadura da Casa de las Américas era uma coisa muito distante. Ainda mais para um romance de estreia. Sabia que o livro tinha qualidades, confiava no resultado do meu trabalho, mas não imaginei que tivesse chance de vencer, e que o romance viesse a ter essa relevância literária. Ao longo do concurso, sequer busquei qualquer informação sobre o andamento das coisas, para não criar expectativas. Mas uma amiga poeta, Mariana Basílio, estava acompanhando tudo e, uns dias antes do anúncio do resultado final, postou uma foto e um texto de uma das juradas sobre meu livro. Achei muito bacana, fiquei feliz, mas, mesmo assim não imaginei que aquilo fosse indicativo de que eu ganharia. No dia do anúncio, a Mariana estava atenta, e, às onze e meia da noite, me mandou uma mensagem no privado me contando que eu era a ganhadora. Em seguida, publicou o link da página da Casa, onde já aparecia o resultado oficial. Foi uma comoção em casa! Choro, risos, comemoração. E um carnaval na minha página do Facebook, uma chuva de mensagens privadas. Inesquecível.*

Entrevistadoras: Conhecendo um pouco da sua trajetória e o que você já produziu acadêmica e artisticamente, percebe-se uma possível conexão de temáticas advindas do que pode ser identificado como expressões da cultura popular brasileira. Desde a sua dissertação de mestrado em História (UnB), em que você fez uma pesquisa sobre o maracatu nação de Pernambuco; passando pelo retrato do cotidiano dos caiçaras, pescadores e fandangueiros da região de Cananeia-SP, no seu documentário *Mar Pequeno* (2009); até as narrativas presentes no seu romance *Por cima do mar*, onde há referências ao congado e a aspectos da cultura angolana de ontem e de hoje. Ao mesmo tempo, suas maneiras de expressar essas temáticas são variadas: produção musical, audiovisual e escrita literária. Existe algum fio condutor entre todas essas produções e expressões, ou alguma mensagem em comum que você queira transmitir ao leitor? Ou cada produção e expressão tem sua própria manifestação e objetivo?

Deborah Dornellas: *Acho que as duas coisas. O fio existe, porque eu cultivo uma paixão antiga pela cultura popular brasileira tradicional, principalmente de matriz africana. Minha história com ela é bem anterior, por exemplo, à minha ida para o Recife, para pesquisar maracatu nação, em 1999. Comecei a me interessar pelo assunto muito cedo, na adolescência, mas não conhecia muita coisa de perto. Tudo mudou quando fui fazer a pesquisa de campo para o mestrado. No Recife e em Olinda, acabei por conviver com algumas comunidades onde se brinca maracatu nação (ou de baque virado), na região metropolitana da capital. A convivência estreita com um dos grupos, o Maracatu Nação Leão Coroado – Nação Nagô, cuja sede fica num bairro do subúrbio de Olinda, trouxe muitos elementos para o meu trabalho e me proporcionou uma vivência de cultura popular preciosa e amigáveis para a vida toda.*

Já o contato mais próximo com o universo do congado veio depois, em 2003, 2004, durante as filmagens de um documentário da cineasta Liloye Boubli sobre maracatu e congado, de que participei como assistente e consultora, por causa da minha experiência com maracatu. O congado é um folguedo muito pujante nas regiões Sudeste e Centro-oeste do Brasil, e tem uma matriz congolana evidente. Foi por esta porta da origem que o congado entrou no meu romance. Criei inclusive uma personagem brincante de congado, a mãe da protagonista.

No Mar Pequeno, o fandango – uma das manifestações culturais da cultura caiçara – surgiu durante as filmagens e acabou por compor o panorama que o filme se propunha a retratar. Na verdade, nosso objetivo – meu e do Marconni Andrade, que dirigiu comigo o documentário – era mostrar a situação dos pescadores artesanais da Ilha do Cardoso e daquela parte da região de Cananeia, no extremo litoral sul de São Paulo. O fandango foi um bônus maravilhoso.

Entrevistadoras: Na reunião de 8 de setembro de 2020, organizada por Daiana Nascimento dos Santos, tivemos a oportunidade de compartilhar com você uma grata conversa e também conhecer mais sobre o processo de escrita e criação do seu romance *Por cima do mar*. Nessa ocasião, a escritora Kanguimbu Ananáz dirigiu algumas palavras a você e se referiu especificamente ao seu processo criativo. Ela disse: *África está em você e, portanto, você está respondendo a um “chamado de África”*. Segundo Kanguimbu, esse chamado nos une e ultrapassa as origens ou a cor da pele. Considerando que a questão racial é um tema de muita relevância, como você, agora em sua vida diária e depois dessa apreciação de Kanguimbu, assume esse “chamado da África”?

Deborah Dornellas: *Acho que o “chamado de África” na minha vida é coisa antiga. E, de tão orgânico, já nem sei localizá-lo no tempo. Sinto uma conexão muito forte com os afrodescendentes de toda parte, mais especificamente com as culturas afro-diaspóricas aqui nas Américas. Também com as culturas congo-angolanas em suas manifestações tradicionais, que já pesquisei um tanto, e contemporâneas, que ainda conheço pouco. O chamado já existia, mas as palavras de Kanguimbu me emocionaram muito, porque ela é a primeira mulher negra escritora africana que me fala isso. Tive contato estreito com muitas mulheres angolanas, em especial com a pessoa que me acolheu em Luanda, minha querida amiga Judith Luacute, angolana nascida e criada na província do Huambo, que hoje vive em Luanda. Ela morou muitos anos no Brasil, onde se graduou em Enfermagem pela USP. Outras amigas e amigos angolanos também me acolheram. Mas Kanguimbu foi a primeira africana a me falar desse chamado tão profundo. Ela me disse: “se você ouviu o chamado, então você ouviu o chamado”. Ouvi há muito tempo, mas ainda não tinha dado um nome para isso.*

África é uma paixão tão genuína em mim, que eu acho que transborda. Difícil é entender que não sou africana, afrodescendente. Não me sinto pertencente à branquitude, apesar de saber que faço parte dela. Não me identifico com seus valores. Os valores das culturas, e inclusive das religiões de matriz africana, me dizem muito mais. O catolicismo popular praticado pelos negros congadeiros do interior de Minas, por exemplo, me toca muito mais do que o catolicismo branco.

Conforme vai passando o tempo, mais vou entendendo em que lugar me coloco no planeta. E África é um chamado eterno.

Entrevistadoras: No blog *Como eu escrevo* você comentou um pouco sobre a sua motivação como escritora e a relação dela com as palavras:

O que me motiva é a palavra. Gosto de palavras, de seus sons, suas formas, das instâncias da linguagem, das possibilidades de expressão que a palavra nos dá. Quero estar sempre procurando caminhos de aproximação com as palavras, para criar intimidade com elas. É um desafio colocá-las juntas numa frase, escolher por onde e para onde ir em cada texto. Isso me fascina.

Em relação com essa declaração, vemos que no livro *Por cima do mar* o uso de palavras das línguas nacionais de Angola, como umbundu e kimbundu, e de vocabulário do português angolano está muito presente na história. O que representa para você, como autora, a presença dessas palavras na narração dos sentidos, vivências e interpretações de Lígia Vitalina? E como foi o processo de investigação desses significados linguísticos, culturais e sinestésicos?

Deborah Dornellas: *Representa muito. Lígia Vitalina, uma brasileira, é a narradora. Narra em primeira pessoa. Compila suas memórias. Então, as palavras que não sejam de seu vocabulário original trazem para a narrativa outros sons, outras cores. Principalmente as palavras das línguas nacionais angolanas. Essas entram nas falas dos personagens angolanos, em diálogos, descrições*

ou nas cenas em que Lígia tem contato com algumas delas e começa a aprender a usá-las. Como por exemplo kupapata, kota, bwe etc.

Como há muitas palavras que eu queria que ficassem em língua angolana, fosse kimbundu, umbundu, kikongo, acabei organizando um glossário no final do livro, para ajudar o leitor na compreensão.

Lígia Vitalina se defronta com uma Angola que não é a Angola mítica que ela imaginava e ouvia nas histórias de sua família. A Angola com a qual ela se defronta é a Angola contemporânea, do pós-guerra, um país que tem as marcas da destruição e da colonização muito fortes. Não a Angola que sua avó fantasiava. A Angola de hoje não é a do tempo do cativo. Eu quis saber que país era esse onde a personagem iria desembarcar, por isso fui buscar elementos da Angola contemporânea. Minha convivência com amigos e com meu marido, que é angolano, e a ida a Angola em 2016 me ajudaram muito. Percebi que tudo isso enriqueceria a experiência de Lígia. Por isso fiz a escolha de colocar as palavras no texto, assumi-las, e durante a escrita do livro, com um truque ficcional, coloquei a Docas sugerindo à Lígia que fizesse um glossário. Essa ideia de colocar palavras de língua angolana não nasceu no início do processo, ela foi acontecendo organicamente. Além disso, eu já tinha lido bastante literatura africana em língua portuguesa antes de começar a escrever, de Moçambique e Angola principalmente, e o uso de palavras em línguas nacionais é comum em muitos livros. Então, para mim, era quase impossível escrever um romance que se passa um terço em Angola sem olhar para isso. Não houve propriamente um processo de investigação dos significados, porque boa parte das palavras eu já conhecia antes mesmo de começar a pesquisa para o livro, justamente por causa das minhas leituras de autores angolanos, da experiência com maracatu e congado, em que sobrevivem algumas expressões das línguas angolanas. Quanto aos vocábulos usados na atualidade, tanto os em línguas nacionais quanto os em português angolano (um universo rico no léxico, na sintaxe, na fonética), de 2016 em diante tive a vantagem de poder conversar com um angolano todos os dias, em casa. Ouvir suas histórias, sua música etc. Também li e assisti a muita coisa na internet. Em novembro de 2016, viajei para Angola. Fiquei lá 17 dias, atenta a tudo e a todos. Muitas cenas do livro, diálogos, descrições resultaram dessa estadia lá. Foi muito importante para mim e para o livro.

Entrevistadoras: Na entrevista com Tiago Novaes para o Canal de Escrita Criativa do Youtube (2019), você mencionou que tem uma *fixação pelo tema de diáspora africana*, o que explicaria de certo modo a criação tão minuciosa de uma personagem como Lígia Vitalina, uma mulher afrodescendente que, na evolução por que ela passa no romance, realiza uma viagem do Brasil até Angola. Isso pode ser assumido como uma viagem de volta para suas raízes ou para sua origem ancestral, o que é um tópico reiterativo na literatura baseada em temáticas afrodescendentes. Então, gostaríamos que você pudesse explicar como essa ancestralidade influi na(s) identidade(s) da personagem ao longo do romance e como ela responde a esse “chamado”.

Deborah Dornellas: *Influi muito. Determina até. Mesmo que em parte seja inconsciente, já que não foi uma viagem previamente planejada. Lígia Vitalina volta às origens de parte de seus antepassados de uma maneira orgânica. Como foi orgânica para mim a construção literária dessa viagem dela ao território ancestral. Tentei criar a narrativa de um jeito que não fosse idêntico ao de outras que eu tivesse lido. Não sei se consegui.*

Em princípio, essa volta de Lígia às origens não tem o objetivo de resgatar nada. Eu nem gosto da palavra resgate nesse sentido de recuperação, salvação. Mas, nessa aventura, Lígia acaba por conectar-se mais fortemente à sua ancestralidade, de que ela nunca se desconectou. Como historiadora, escolheu estudar os fluxos da África Atlântica. É esse campo de estudos que a leva ao Rio de Janeiro, e lá ela conhece José Augusto. Sua vida muda muito a partir daí. Mas a consciência de origem e a noção de identidade étnica, cultural e de classe ela tem desde muito cedo. Lígia é filha

de uma mulher negra com um homem sertanejo do Ceará. Ambos, pai e mãe, são migrantes pobres e moram na periferia de uma capital, que o pai ajudou a erguer, mas de que não pode usufruir plenamente. A mãe mineira é empregada doméstica numa casa de classe média alta. Como o pai morre quando ela ainda é muito pequena, Lígia e os irmãos passam a ser criados pela mãe e pela tia, irmã da mãe, também empregada doméstica. Ou seja, toda a referência de ancestralidade de Lígia é, desse muito cedo, a da família da mãe. Sabemos que a imensa maioria dos afrodescendentes brasileiros não tem a menor noção de sua origem específica. Alguns podem ter alguma memória de família ainda preservada, mas há mais perguntas do que respostas. Não interessava à empresa colonial que os africanos escravizados conhecessem ou se conectassem com suas origens africanas. Ao contrário. As Áfricas se misturavam desde o embarque, na travessia, no desembarque nos diversos portos do Brasil e do restante das Américas, e depois na venda e distribuição dos cativos que sobreviviam a tudo isso. Em geral, os africanos eram rebatizados e recebiam os nomes dos senhores que os compravam ou de quem os comercializava. A empreitada de apagamento das origens foi bastante eficaz. Lígia Vitalina sabe de tudo isso. Ela estuda isso. Também entende na pele o que é exclusão social. Sua identidade é forjada nesse contexto. Então, sua viagem para Angola, possível terra de sua trisavó – sequestrada lá para ser escravizada aqui – integra-se perfeitamente ao seu roteiro de afrodescendente, historiadora, pesquisadora etc.

Quando ela conhece o José Augusto, e o acaso (ou destino?) os aproxima, Lígia não estava esperando ter contato com pessoas que pudessem ser uma ponte para a África. Tudo foi acontecendo organicamente. Já em Angola, ela conhece a família de José Augusto, uma típica família do planalto central de Angola. Nesse encontro, conectam-se os dois planaltos centrais: o do Brasil, onde Lígia nasceu e vive, e o de Angola, terra de sua futura família. Passado, presente e futuro. Lugar e tempo.

*Lígia viaja para Angola na idade madura, depois dos 40 anos, já órfã de pai, mãe e tia. Lá, ela se reparentaliza. Principalmente a partir de sua relação estreita com a mãe de José Augusto. Um parêntese: **Por cima do mar** é um livro de mulheres. As personagens mulheres são mais fortes e relevantes do que os homens na narrativa, têm mais protagonismo. Não foi uma escolha consciente durante a escrita, foi acontecendo.*

Entrevistadoras: No transcurso da história de **Por cima do mar**, Lígia Vitalina desenvolve diferentes relações pessoais/sociais com diversos personagens masculinos que são parte de sua vida. Entre eles estão seu pai Serafim, seu irmão Túlio e seu namorado, que se tornou seu esposo, Zé Augusto. É possível apreciar que esses laços são muito significativos e positivos na vida da Lígia, o que poderia responder a uma característica da teoria chamada “Mulherismo Africana” desenvolvida no Brasil por diversas teóricas que fizeram uma apropriação de “Africana Womanism” da estadunidense Clenora Hudson Weems (1995). Esta teoria se apresenta como uma alternativa do feminismo que é mais próxima às realidades das mulheres afrodescendentes, porque brinda uma perspectiva afro-centrada em que as relações entre homens e mulheres refletem um maior companheirismo e apoio mútuo. Como foi o desenvolvimento dessas relações pessoais e afetivas entre Lígia e os personagens masculinos mencionados? Qual foi sua inspiração para o desenvolvimento desses laços?

Deborah Dornellas: *Então, é engraçado isso. Quando eu li essa pergunta pela primeira vez, ainda não conhecia a expressão do Mulherismo Africana e fui pesquisar. Acho que Lígia estaria no meio do caminho entre o Femismo Negro e o Mulherismo Africana, algo assim. Não sei se tenho conhecimento suficiente de ambos os temas e causas para me aprofundar mais. A construção de Lígia Vitalina foi bastante intuitiva e orgânica, como eu disse.*

Agora, ao longo do processo de escrita do livro, houve vários momentos, uns mais marcantes do que outros, que interferiram na minha criação. Por exemplo, em 2017, quando comecei de fato a

trabalhar na estrutura do romance (eu estava escrevendo desde 2013), passei a ficar mais atenta a várias histórias de vida de mulheres brasileiras e prestar muita atenção ao conceito de lugar de fala, que surgiu com força na época. O fato de eu não ser negra passou a ser uma preocupação grande para mim. Ainda mais porque eu estava escrevendo uma narrativa em primeira pessoa. A protagonista é uma mulher negra narrando suas histórias, tentando reunir suas memórias. Foi um exercício ficcional desafiador calçar os sapatos dela e escrever desse lugar, mas posso dizer, sem dúvida, que foi a experiência mais enriquecedora da minha vida. Durante a escrita, fui atrás de assistir a entrevistas e conferências, ler textos de algumas pensadoras e ativistas negras brasileiras para ter mais subsídios que ajudassem a criar uma Lígia Vitalina verossímil e relevante para a luta antirracista e feminista. Esses eram os dois únicos pontos claros da agenda do romance, o antirracismo mais do que o feminismo. Nesse processo, aprendi a escutar mais do que falar, a me colocar aberta para aprender. Parei até de escrever durante um tempo e fiquei só refletindo, observando, lendo. Não queria de jeito nenhum invadir terrenos que não fossem também meus e praticar qualquer tipo de impostura, por não ser afrodescendente. Só queria que a história de Lígia fosse contada. Até porque ela não me deixava em paz. Só sossegou quando eu dei por encerrado o processo de escrita/ edição/ publicação, em 2018.

Lígia Vitalina tem sim uma relação de companheirismo com os homens, e não só com os negros. Zé Augusto é um preto africano, mas é um homem que viveu muitos anos na Europa. E isso é muito importante, porque Angola é um país bastante machista, e a relação deles, como a concebi, não sobreviveria a machismos. Juliano, o capoeirista brasileiro, também é negro (o Brasil também é um país bastante machista), mas ainda é jovem e foi criado por uma mãe antenada e independente. Não se contaminou tanto pelo machismo. Túlio, o super tímido, tem por ela a admiração de irmão mais novo. Já o pai de Lígia, Serafim, um homem do sertão do Ceará, com baixa instrução, valores tradicionais, tem com a primogênita uma conexão muito forte, mesmo depois de sua morte. Esse pai é uma referência para ela. Mas Serafim é importante para a narrativa não só por causa dessa conexão com Lígia, mas mais ainda porque é candango. Brasília recebeu dezenas de milhares de candangos para construir a cidade, e Serafim é um candango típico, nordestino, que gosta de forró, de fazer comida regional, um tanto melancólico e saudoso de sua terra. Com ele, vem parte da história de Brasília, que atravessa toda a narrativa.

O professor João Luiz é quem socorre Lígia quando ela sofre violência sexual. Naquela circunstância e no lugar em que a violência acontece, somente um homem como ele poderia socorrê-la. Um homem branco, mais velho e talvez mais sábio, que mora dentro do campus da UnB e testemunha a violência por estar passando pelo local na hora. Lígia só se conecta com ele bem mais adiante na narrativa, quando o conhece melhor na universidade e até o convida para participar de sua banca. O professor mais velho de certa forma adota a jovem negra, ainda estudante da graduação.

Se as relações de Lígia com os homens se aproximam de alguns preceitos do mulherismo africana, não foi uma escolha consciente minha, até porque, como já disse, eu nem conhecia o conceito. Mas acho interessante que tenha sido assim, e acho que faz sentido para algumas mulheres africanas e afrodescendentes. Mas entendo também o feminismo negro, porque grande parte das mulheres negras da diáspora, falo das brasileiras porque são as que conheço mais, reclamam muito do machismo e da solidão da mulher negra, já que muitos homens negros acabam se casando com mulheres brancas. Mas isso é assunto para outros livros.

Entrevistadoras: Do princípio ao fim, o seu romance se relaciona constantemente com o título *Por cima do mar*. Desde a história da chegada ao Brasil, cativa e criança no porão de um navio-túmulo, da trisavó Josefa “nascida africana, provavelmente onde hoje é Angola” que “sempre falava que ia voltar à sua terra quando ficasse livre” e que “Nunca voltou” (p. 15). No retrato de feridas da personagem principal quando “Sentada no fundo mais fundo, atravessei o DF, do Plano Piloto até a Ceilândia, como quem atravessa o oceano no porão de um navio” (p. 109). Até a sua viagem a Angola

para “começar uma vida tão longe (ou tão perto) de casa.” (p. 204), onde Lígia Vitalina *ao fechar os olhos e acordar a memória* se identifica e familiariza com as similitudes atravessadas pela “luz de um tempo” (p. 207), encerrando sua própria história em um círculo e transformando e reinterpretando o que no início a história diacrônica construía uma linha reta na vida de sua trisavó, e de muitas trisavós de mulheres negras hoje, representado pelo “progresso” dos positivistas coloniais. Como você interpreta as representações do oceano, do título e das histórias cíclicas presentes no romance? E como você acha que podem representar a literatura contemporânea brasileira e latino-americana?

Deborah Dornellas: *O mar-oceano é ao mesmo tempo a ponte e o abismo, Deus, a imensidão e a morte (kalunga). É sobre o Atlântico que se faz a ponte entre África e Américas. Também é o abismo, túmulo de muitos africanos que foram roubados de suas terras e trazidos cativos para cá. Por cima do mar. Por dentro do mar. Todas essas dimensões são fundamentais no livro, e a narrativa as retoma muitas vezes. De todas as dimensões, a que mais me mobiliza é a da kalunga grande, que traz consigo o movimento e o conceito de travessia, seja real ou metafórica. Sobre essa dimensão da travessia erige-se toda a narrativa. Até mesmo o fato de **Por cima do mar** ser também um romance de formação, ou aproximar-se bastante disso, além de ser um livro de memórias, ressoa o conceito de travessia: a personagem atravessa décadas de sua vida, enquanto conecta séculos da história comum do Brasil e de Angola.*

Não se pode virar as costas para a história da escravidão e do tráfico atlântico de africanos. O Brasil é um país que tem cinco séculos, em quase quatro deles houve escravidão e fluxo de tumbeiros pelo oceano. Como se pode esquecer esse horror? Isso determinou a história de muitos países das Américas, a nossa muito mais do que a de outros.

*Quero poder ler e escrever livros que falem disso. De não ficção há muitos, especialmente de historiadores brasileiros. Também de alguns historiadores e pesquisadores de outros países. De ficção há maravilhas, como **Um defeito de cor**, da Ana Maria Gonçalves, por exemplo, um livro seminal para quem quer conhecer esse imenso capítulo da nossa história. Gostaria muito de ler mais e conhecer livros de autores latino-americanos que tratem desse tema. Vou pesquisar e aceito indicações.*

Entrevistadoras: Para finalizar, gostaríamos que fizesse referência à importância que adquire para você (no âmbito pessoal) e para sua carreira (no âmbito profissional), o *Prêmio Casa de las Américas*.

Deborah Dornellas: *Foi e é uma alegria e uma honra muito grandes ter recebido esse prêmio. Muita coisa mudou depois anúncio do resultado, em janeiro de 2019. Mudou para o livro e para a minha vida. É um prêmio especial para a literatura brasileira, conferido por uma instituição de Cuba, que tem muita relevância no ambiente cultural das Américas. Um prêmio dessa envergadura é um acontecimento na vida de qualquer escritor. Se não é, acho que deveria ser. Deveríamos trabalhar para que fosse, para que fomentasse mais o intercâmbio. Para mim representa o reconhecimento de um trabalho que ocupou cinco anos da minha vida e cujo resultado me fez ter mais segurança para abraçar a carreira de escritora. Ainda mais porque ganhei com meu romance de estreia, um livro que tem tanto significado para mim. É uma chancela muito importante, que abre portas. Provavelmente eu não estaria dando esta entrevista a vocês, por exemplo, não fosse pelo fato de ter ganhado um prêmio latino-americano tão importante. O Prêmio Casa... trouxe mais visibilidade para mim e para o livro. E o parecer dos jurados foi um bônus, que me ajudou a entender a importância e o tamanho do livro que eu tinha escrito. E é muito interessante essa interlocução com a academia que o prêmio tem me proporcionado. Também sou filha da academia, embora tenha concluído o mestrado lá atrás e ainda não tenha me aventurado num doutorado.*

Acho que o Brasil troca muito pouco com os países da América Latina. Parece que no âmbito acadêmico até existe mais troca, mas, de maneira geral, e no âmbito da cultura em particular, acho

que os brasileiros valorizamos pouco nossos vizinhos. O mesmo acontece na nossa relação com a África. Somos um país autorreferente, que só se abre culturalmente para as culturas hegemônicas de origem na Europa e nos EUA. É assim há séculos. Isso nos tem atrapalhado um bocado. Nesse sentido, o Casa de Las Américas tem um papel fundamental. Fico feliz em, de alguma maneira, fazer parte dessa história de intercâmbio cultural. E quero em breve poder viajar para outros países das Américas para aprofundar as trocas e fortalecer nossos laços.

Referências

COMO EU ESCREVO. Como escreve Deborah Dornellas. s/d. Disponível em: <https://comoeu.escrevo.com/deborah-dornellas/>. Acesso em: 18 abr. 2022.

DORNELLAS, Deborah. **Por cima do mar**. Brasil: Patuá, 2018.

HUDSON- WEEMS, Clenora. **Africana Womanism: Reclaiming Ourselves**. Michigan, United States of America: Bedford Publishers Ed., 1995.

NOVAES, Tiago. **Deborah Dornellas vence o prêmio Casa de Las Americas**. Escrita Criativa. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8BXRMP4Kik>. Acesso em: 18 abr. 2022.

OLIVEIRA, D. D. C. D.; Andrade, Marconni. **Mar Pequeno**. 2009. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/tv/542803-documentario-mar-pequeno/>. Acesso em: 18 abr. 2022.

Interview with the writer Deborah Dornellas: reinterpretations of the sea in contemporary Latin American literature

Abstract: This interview was carried out with the objective of registering the relationship of Deborah Dornellas' literary work with the debates held by the International Studies Group "Oceanos, desplazamientos y resistencias en la Literatura Contemporánea". Understanding the author's motivations, processes and results through the novel **Por cima do mar** (2018) was necessary to position themes such as diaspora, migration and resignification about the sea within contemporary and Latin American literary approaches.

Keywords: Deborah Dornellas. Contemporary Literature. **Por cima do mar**.

Recebido em: 01/05/22 – Aceito em: 03/10/22