



ISSN 2177- 3424

Rascunhos Culturais

Revista do Curso de Letras • Campus de Coxim/UFMS

Volume 11 • Número 22 • 2020

Rascunhos *Culturais*



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MATO GROSSO DO SUL**

CURSO DE LETRAS - CÂMPUS DE COXIM

REITOR

Marcelo Augusto Santos Turine

VICE-REITORA

Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo

DIRETORA DO CÂMPUS DE COXIM

Eliene Dias de Oliveira

**COORDENADORA DO CURSO DE
LETRAS**

Tiana Andreza Melo Antunes

EDITORAS RESPONSÁVEIS

Geovana Quinalha de Oliveira

Marta Francisco de Oliveira

IMAGEM DE CAPA

Rot um Blau, Mixed media, 64x64

Christian Mengelt

Disponível em: <https://search.creativecommons.org/photos/819ff3f0-ca9b-4382-88b9-dfeb6e13e069>

REVISÃO

*A revisão linguística e ortográfica é de
responsabilidade dos autores*

CÂMARA EDITORIAL

Eliene Dias de Oliveira Santana

Flávio Adriano Nantes Nunes

Geovana Quinalha de Oliveira

Marta Francisco Oliveira

Marcos Amorim

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Paula Squinelo (UFMS)

Aginaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)

Alberto Pinto (ULHT)

Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)

Clelia Maria Lima de Mello e Campigotto (UFSC)

Edgar César Nolasco dos Santos (UFMS)

Francisco Pereira Smith Júnior (UFPA)

Fulvia Zega (AREIA - Itália)

Gláucia Muniz Proença (UFMG)

Heloisa Helena Pacheco Cardoso (UFU)

José Batista de Sales (UFMS)

Luis Abel dos Santos Cezerilo (UEM)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Marcio Markendorf (UFSC)

Marcos Menezes (UFG)

Sheila Dias Maciel (UFMT)

Rosana Carla Gonçalves Gomes Cintra (UFMS)

Rosângela Patriota (UFU)

Vera Lúcia Puga (UFU)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Coordenadoria de Biblioteca Central – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

Revista rascunhos culturais / Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. – v.
1, n. 1 (2010)- . Coxim, MS : A Universidade, 2010- .
v. ; 22 cm.

Semestral
ISSN 2177- 3424

1. Cultura - Periódicos. 2. Línguas e linguagem – Periódicos. I.
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

CDD (22) 050

Sumário

- 5 Apresentação
Juliana Pimenta Attie
Natali Fabiana da Costa e Silva
Viviane Ramos de Freitas

Dossiê: (Re)Escrevendo Identidades: literatura caribenha e guianense de autoria feminina

- 9 A Literatura Caribenha em Língua Inglesa e o seu Lugar nas (Des)Construções do Outro
Livia Vivas

- 25 The Problematicizing of History in Julia Alvarez's *In The Time Of The Butterflies*
Daniela Silva de Freitas

- 43 Imaginários da (Não-)Maternidade no Caribe Francófono
Vanessa Massoni da Rocha

- 69 Literatura e Crítica Negra Caribenha: releitura da história de *Las Ancestras* e a reescrita de identidades femininas
Cristian Souza de Sales

- 101 A Importância das Irmãs Mirabal para (Re)Contar a História da República Dominicana a partir do Diálogo com a Literatura
Nathalia Maynart Cadó

- 122 Ina Césaire e Maryse Condé: a criouldade das mulheres antilhanas
Jéssica Pozzi

- 145 Traços da Negritude Caribenha na Narrativa Contemporânea de Cuba: reflexões sobre *Cartas Para Minha Mãe* (1997), de Teresa Cárdenas
Jeissyane Furtado da Silva
Emily Nayra Soares Albuquerque

168 Vivendo nas ruínas com a insatisfação
Ruan Nunes Silva

197 Sobre a não Tradução de *Je Suis Martiniquaise* de Mayotte
Capécia no Brasil
Daniele de França Nolasco
Dennys Silva-Reis

220 Caio Fernando Abreu Somos Nós
Flávio Adriano Nantes

Temáticas Livres

239 Desobedecendo ao *Corpus* para Descolonizar o Corpo: a
desobediência epistêmica do ensaio biográfico
Francine Carla de Salles Cunha Rojas
Edgar César Nolasco

257 Notas sobre o “Espaço Descritivo Histórico Didático” nas
Aulas de Literatura dos cursos de Letras
Cristiano Mello de Oliveira

278 Pelas Águas que Alvejam Nosso “Defeito de Cor”:
pluralidades na literatura negra de autoria feminina como
uma política civilizatória
Marco Aurélio da Conceição Correa
Elaine Sotero

301 Discursos Misóginos na Representação de Três Mulheres
em *Comédia de Rubena*, de Gil Vicente
Alessandra Oliveira de Almeida
Cloves da Silva Junior

324 “Frankenstein” e as Relações Familiares: o direito
fundamental à afetividade parental no ordenamento
jurídico brasileiro
Bruna de Oliveira Chixaro

344 O *Bandido da Luz Vermelha* e “Manhã de Sol”: pontos de
contato e distanciamento entre textos marginais
João Pedro Cardoso Faccio
Wellington Fioruci

Apresentação

(Re)Escrevendo Identidades: literatura caribenha e guianense de autoria feminina

*Juliana Pimenta Attie –
Universidade Federal de Alfenas
(UNIFAL-MG)*

*Natali Fabiana da Costa e Silva –
Universidade Federal do Amapá
(UNIFAP)*

*Viviane Ramos de Freitas
– Universidade Federal do
Recôncavo da Bahia (UFRB)*

Em seu ensaio *If I could write this in fire, I would write this in fire* (2008), a escritora jamaicana Michelle Cliff observa que a colonização é um processo que torna os sujeitos inconscientes de sua voz, de seu passado, de sua origem. E é precisamente nessa origem, segundo a autora, que é possível encontrar condições de sobrevivência. Esse processo de silenciamento e apagamento de identidades culturais, individuais e coletivas, descrito pela autora, permeia a escrita de autoria feminina e é reforçado no contexto de escritoras pós-coloniais. Vale ressaltar que, aqui, o termo “mulher” ganha uma dimensão mais

ampla. Se, como propõe Foucault (1987), o corpo é uma construção discursiva, então, o corpo gendrado e racializado se inscreve na contramão daquilo que tradicionalmente é concebido como corpo político – essencialmente masculino, branco e heteronormativo – para se tornar uma entidade politicamente inscrita em um espaço de transgressão e atravessamentos. O termo “mulher”, portanto, abandona uma designação estritamente biológica para ocupar um lugar identitário, social e político, abrigando múltiplas possibilidades de existência.

Ao refletir sobre a identidade caribenha em *Poética da relação*, Glissant (2010) desenvolve uma crítica à própria noção de identidade, redefinindo-a em termos relacionais e plurais. Segundo o escritor e filósofo martinicano, o pensamento sobre a identidade implica numa busca ao Outro e no combate às exclusões etnocêntricas e às simplificações universalizantes. As reflexões de Glissant colocam em evidência as diferenças e a multiplicidade envolvidas na questão da identidade. Na esteira desse pensamento, Grada Kilomba discute a noção de *outridade*, que se constrói a partir do modo como a branquitude olha para si, “como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa” (KILOMBA, 2019, p. 37), e para o Outro, enxergando-o como a ameaça, o perigo, o sujo, mas também, o excitante, o desejável.

A via para a modernidade europeia é marcada pela exploração de sujeitos que ocupam o lugar de Outro. Ela nasce, portanto, da violência, da conquista, do racismo, do longo período de dependência colonial. Nesse processo, mulheres racializadas são as que mais têm sofrido as consequências dos atravessamentos políticos e de poder, dos sistemas coercitivos que regulam os espaços de circulação. Dessa forma, a proposta deste dossiê é colocar em foco a produção de autoria feminina dos países caribenhos e da região das guianas que movimenta, como observa Alison Donnell (2006), questões de

gênero, raça-etnia e identidade cultural como locais de resistência e afirmação. Os artigos que fazem parte desta seção problematizam essas questões e abordam a própria noção de identidade, contribuindo para ampliar o debate em torno da diversidade e das diferenças envolvidas nas identidades de gênero, sexualidade, raça-etnia, nacionalidade, levando em consideração o papel da literatura na (des) construção da outridade.

Rascunhos Culturais

Dossiê:

**(Re)Escrevendo Identidades: literatura
caribenha e guianense de autoria feminina**

A LITERATURA CARIBENHA EM LÍNGUA INGLESA E O SEU LUGAR NAS (DES)CONSTRUÇÕES DO OUTRO

Lívia Vivas*

Resumo: Os diversos enfoques que compõem os debates acerca da literatura pós-colonial caribenha em língua inglesa e suas relações com o passado, a memória, os contextos históricos, sociais e estéticos, demonstram a pluralidade de visões que complementam, ora distanciando, ora tangenciando, as perspectivas sobre a produção literária e o seu contexto de recepção. Nesse artigo, retratamos as questões em torno da identidade cultural pós-colonial dos afrodescendentes da ilha de Antígua, situada nas Pequenas Antilhas do leste caribenho, a partir da análise dos seus modelos de autorrepresentação literária e do seu impacto na construção de identidade. Partindo de perspectivas analíticas de Stuart Hall, Frantz Fanon e Toni Morrison, evidenciamos as relações entre a história, a identidade e a memória em romances das autoras caribenhas Jamaica Kincaid e Monica Matthew, observando que a ficção de autoria feminina tenta resgatar experiências até então não cartografadas de personagens que avançam a partir do espaço íntimo familiar, recuperando acontecimentos silenciados por uma realidade sócio-política opressora, por meio de uma linguagem desestabilizadora do logos patriarcal, e criam um discurso de resistência, possibilitado por essa linguagem desconstrutora.

Palavras-chave: Literatura. Identidade. Cultura. Pós-colonialismo. Caribe.

Abstract: The diverse approaches that form the debates about Caribbean postcolonial literature in English language and its relations with the past

* Instituto Federal da Bahia- IFBA. Doutora em Ciências da Cultura. E-mail: livia.vivas@ifba.edu.br

and with memory, with historical, social and aesthetic contexts, demonstrate the plurality of visions that complemente, sometimes distancing, sometimes tangentiating the perspectives on literary production and the context of reception. In this article, we portray the issues around the postcolonial cultural identity of Afro-descendants of the island. of Antigua, located in the Lesser Antilles of the Eastern Caribbean, through the analysis of their models of literary self-representation and their impact on the construction of identity. Starting from the analytical perspectives of Stuart Hall, Frantz Fanon and Toni Morrison, we highlight the relationships between history, identity and memory in novels by the Caribbean Jamaica Kincaid and Monica Matthew, noting that fiction by female authors tries to rescue previously uncharted experiences of characters who advance from the intimate family space, recovering events silenced by an oppressive social and political reality, through a language destabilizing the patriarchal logos, and create a discourse of resistance, made possible by the deconstructive language used.

Keywords: Literature. Identity. Post-colonialism. Caribbean.

*[C]ulture is not an entity to be defined;
a culture is something to be lived. So the
people of the Caribbean do not have to
define exactly what they are, who they
are, what constitutes their culture. They
just have to live as West Indians.
(Maryse Condé)*

Os problemas raciais configuram complexidades nas diversas sociedades de todo o mundo. Os inúmeros acontecimentos, a exemplo de guerras, revoluções, colonizações, migrações, globalização, dentre outros, além da própria complexidade que carregam, são também acompanhados por tensão, pois envolvem culturas e jogos de interesse distintos e diversos, além do fato de que nessas relações

sociais inevitavelmente estão inclusos preconceitos de toda ordem, que não são únicos ou exclusivos, ou apenas raciais, visto que também compreendem implicações econômicas, políticas e culturais. São mescladas diversidades e desigualdades, sejam de ordem religiosa ou linguística, por exemplo, mas que sempre envolvem alguma forma de racialização das relações sociais.

No estudo das culturas, há de considerarmos as transformações alavancadas pela invasão colonial, na qual a discriminação cultural e racial assumiu configurações peculiares em cada sociedade, se considerarmos que o processo de colonização global, apesar das semelhanças nos propósitos, é considerado distinto em perspectivas diversas. Como a segregação foi condição própria do projeto colonial, houve alterações de ordem estrutural nas partes envolvidas, pois se por um lado o interesse do grupo dominante era impor a superioridade da sua cultura, por outro, os povos colonizados ansiavam pela recuperação da sua, algo que o processo colonial lhes subtraiu.

A teoria literária pós-colonial caribenha é fundamentada na problematização das circunstâncias adversas vivenciadas por povos influenciados por um percurso colonial prolongado que resultou na incorporação de atributos europeus que lhes foram impostos. Dentre as diversas discussões que suscita, os debates em torno das questões de identidade figuram como atributos centrais ao retratarem o desejo comum aos nativos da região em viver e difundir história e cultura próprias, tornando-as conhecidas no cenário social pós-moderno.

A África exerce o papel de significante para a história caribenha, que foi suprimida e negada, tornando também a raça “pronunciável” enquanto condição social e cultural, dado que na formação cultural caribenha a raça branca e seus elementos sempre foram posicionados em ascendência, contrariamente à raça negra, disposta de forma subalterna e marginal em seus traços. Consequentemente, as identidades formadas a partir do julgo colonial foram concebidas de maneira

a denegar o envolvimento com as histórias efetivas da sociedade caribenha. Nesse contexto, todo o empenho por parte de indivíduos acadêmicos e perpetradores de cultura, a fim de recompor a história e seus fragmentos, constitui parte do que é necessário à reconstrução da configuração e autoimagens dessa cultura complexa, de forma a tornar visíveis os seus elementos (HALL, 1998).

A literatura é o meio através do qual os escritores pós-coloniais tentam expandir a história de sua terra natal e dar voz à sua gente, que durante anos foi impedida de promover a sua própria cultura até então negada pelo processo colonial devastador imposto pelo colonizador europeu, que concebeu a sua cultura, língua e raça como superiores às do colonizado. A tentativa de atribuir sentido à sua própria identidade e de esboçar reação e resistência diante da opressão estabelecida pelo poder imperial são atributos que condizem com o anseio dos povos caribenhos e com o empenho dos escritores pós-coloniais em traduzir e difundir tal aspiração.

A literatura como forma de resistência constitui o lugar da experimentação da linguagem e da crítica. A resistência se instala como signo norteador de sua performance crítica, pois encontrar veredas originais por meio da investigação e da experimentação é seu modo de construir a expressão da cultura e da história no seu movimento de reciclagem dos paradigmas. Resistir ao movimento retilíneo da história para instaurar os nós que rompem o comum, ao autoritarismo da própria linguagem, aos discursos redutores do alcance crítico dos gêneros e sua força regenerativa, em suma, resistir ao discurso modelar de um pensamento monológico: eis a que se volta a Literatura que tem como função renascer de si mesma, à revelia do autoritarismo de toda linguagem.

Nos últimos anos, tem sido verificado um incremento no âmbito da produção intelectual sobre os estudos caribenhos, através de uma produção literária que retoma o passado histórico das ilhas, marca-

do pela perspectiva da colonização, da escravidão e da sujeição aos países europeus, evidenciando a necessidade de reflexão a respeito da sua duração e consequências. Por conseguinte, refletir a partir de textos literários produzidos por escritores caribenhos propicia a reconfiguração da cartografia imaginária dos constructos culturais, sendo a memória um instrumental significativo para a ocorrência do texto literário que não é concebido nos termos do cânone, mas abrange formas expressivas diversas, divergentes e transgressoras, constituindo tanto narrativas de resistência e tradição, como linguagens e performances poéticas contemporâneas que expressam experiências diversas relacionadas a questões sociais, culturais, históricas e psicológicas que consideram a imbricação das relações sociais de sexo, raça e classe, numa concepção descolonial e antirracista.

As culturas e a literatura caribenhos estão inevitavelmente em diálogo autoconsciente com a história e ativamente envolvidas na sua reescrita, a partir de suas perspectivas. Há um lugar especial atribuído à memória, não apenas à memória pessoal, mas também à memória racial. Muitos romances regressam à infância, a um período ainda isento da angustiante consciência da deslocação cultural, e por diversas vezes vinculam o processo de maturação com um senso específico de perda. As mulheres negras são cada vez mais retratadas na literatura caribenha e as suas vozes representam uma parte fundamental do conjunto literário da região. Em um contexto sociopolítico baseado em divisões raciais hierárquicas criadas sob opressão, domínio e resistência, essa produção é um sinal vital de autonomia da literatura emergente.

O pensamento feminista negro traz inegável contribuição às teorias críticas contemporâneas, sobretudo por estabelecer uma estreita conexão entre prática e teoria. Sob uma perspectiva descolonial, tem contribuído para novas concepções e teorias que abordam a multiplicidade de formas de opressão e o desenvolvimento de

novas estratégias de libertação. Nesse sentido, encontra-se a indissociável essência da opressão de gênero, classe, raça e sexualidade. Tal contribuição é certamente tributária de um maior entendimento da experiência das mulheres negras e de suas formas específicas de opressão, assim como da necessidade de se construir ferramentas teóricas que respondam pela complexidade vivenciada. Do ponto de vista epistemológico, as teorias feministas e as feministas negras reivindicam a centralidade do corpo na produção do conhecimento. O propósito na produção de conhecimento sobre gênero, raça, corpo e sexualidade em conexão com as práticas discursivas que destacam a corporalidade e a subalternidade como elementos importantes para a compreensão das desigualdades, resistência e produção de saberes diversos.

Essas composições de saberes são tecidas à luz de experiências vivenciadas em contexto colonial e pós-colonial, sustentadas em diferentes medidas em referenciais oriundos das distintas tradições de origem africana que perduraram e foram recriadas ao longo dos séculos, em momentos diversos. Historicamente, os escritores têm executado atos distintos de reação às estruturas dispostas, de maneira a suprimir os poderes constituídos. Os espaços sociais têm sido reconfigurados e transformados em espaços políticos para composição de ações emancipatórias e em palco para reflexões conceituais e geração de saberes. São esferas de elocução de identidades políticas contrárias à dominação e exploração instituídas por hierarquias multifacetadas produzidas pela afluência do racismo, sexismo e diferenças de classe. A determinação de fronteiras inerentes à análise literária, principalmente quando provocadas por vieses sexistas, classistas ou racistas, por diversas vezes implicou em apreciações superficiais e estereotipadas, ocasionando a desqualificação ou o esquecimento de autoras cujas obras foram posteriormente resgatadas por investigações que reconsideraram sua relação com o contexto cultural e intelectual em que viveram e produziram seus escritos. Nessa disposição,

despontam outras teorias e conceitos com a finalidade de eliminar explicações universalistas e sustentar as novas questões e as novas formas de refletir o sujeito em suas diversas relações e experiências situadas, a exemplo de tendências do feminismo protagonizadas por mulheres negras.

Ao enforcarmos a repercussão literária da representação feminina na contemporaneidade à luz dos estudos pós-coloniais, promovemos uma reflexão acerca do poder que a literatura possui de influenciar, bem como as suas contribuições no sentido de motivar a compreensão acerca dos impactos culturais no comportamento, no empenho na aquisição de direitos e na participação da mulher na condição de autora e/ou leitora de obras que retratam o seu papel nas diferentes esferas sociais.

Tendo como base a teoria dos críticos Frantz Fanon, Stuart Hall e Toni Morrison, a respeito da questão racial, analisamos três romances caribenhos, *Annie John* (1985) e *Lucy* (1990), escritos por Jamaica Kincaid, e *Journeycakes: Memories With My Antiguan Mamma* (2008), de autoria de Monica Matthew. Nas obras, as escritoras evidenciam as relações entre a história, a identidade e a memória, articulando vozes que estão à margem, em particular das mulheres como sujeitos próprios de seu discurso. Analisando o desenvolvimento das personagens, é possível contextualizar as questões de identidade, tomando como parâmetro a crítica pós-colonial e a discussão da fragmentação de identidade em âmbito transcultural.

Esses romances inquietaram-se com a história de formação das sociedades caribenhas: a colonização e as suas consequências, os efeitos da escravidão, o significado ou a falta de sentido da independência. As escritoras destacaram a formação da sociedade, do indivíduo, a sua recuperação e reavaliação. Esse reavivamento revela um novo contar da história colonial e de suas consequências, uma repressão de perspectivas declaradas inadequadamente, uma reescrita de

pontos de vista apresentados por outros escritores, simplesmente evidenciando as histórias de modo que os temas se sobrepõem aos anteriormente explorados.

O discurso colonial e a teoria pós-colonial são considerados resultados do processo de produção de conhecimento sobre esse *Outro*. Como tais, essas vertentes produzem saberes que, todavia, permaneceram vulneráveis, já que teorias e conceitos apropriam os seus objetos de conhecimento sem, no entanto, apontarem alternativas de compreensão e respeito ao *Outro*¹. O “*Outro*”, sob o ponto de vista (pós) colonial, representa aquele que é excluído, oprimido ou desfavorecido por um discurso particular. Em *A Origem dos Outros* (2019), ao abordar uma série de ensaios sobre racismo e literatura, Toni Morrison explorou os danos causados pela depreciação racial e questionou de que forma alguém de torna racista, visto que ninguém nasce com essa predisposição fetal, o que equivale a dizer que não se aprende a Outremização por meio do discurso ou da instrução, mas pelo exemplo:

O que é raça (além de imaginação genética) e por que ela tem importância? Uma vez seus parâmetros conhecidos, definidos (caso isso seja possível), que comportamento ela exige/encoraja? Raça é a classificação de uma espécie, e

¹ Ao longo do texto, optamos por ora fazer uso do termo “pós-colonial”, ora do “descolonial”, que possuem semelhanças perceptíveis, embora abarquem diferenciações, o que não acarreta um empecilho à articulação entre ambos, pois o conjunto dessas aproximações em alguns casos potencializa a análise da colonialidade. O pós-colonialismo como conjunto de reflexões possui uma matriz teórica única, sendo oriundo dos centros de produção acadêmica do “primeiro mundo”, aos quais os trabalhos dos teóricos caribenhos estão associados. Por outro lado, o termo descolonial, apesar de ser utilizado, sobretudo, pelo movimento latino-americano emergente, apresenta um projeto mais profundo e urgente, que objetiva libertar a produção de conhecimento da episteme eurocêntrica, o que justifica o fato de usarmos o termo como forma de enfatizar um propósito que implica em um posicionamento e luta contínuos, de forma a recriar estratégias e alternativas de sobrevivência.

nós somos a raça humana, ponto-final. O que é então essa outra coisa, a hostilidade, o racismo social, a Outremização? (MORRISON, 2019, p. 38)

Em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), Frantz Fanon retratou os conflitos inerentes às questões pós-coloniais na ótica do que o autor chamou de “complexo de superioridade” - do branco colonizador, que precisa do oprimido para legitimar essa condição- e de “complexo de inferioridade”- do negro colonizado, que precisa do opressor para justificar seu estado de vítima em busca de reparação. A frustração, portanto, com o próprio tom de pele, é algo endêmico, na proporção que quanto mais aceitam a avaliação europeia, mais rejeitam a sua própria negritude. O autor propôs que para os negros imitar os brancos seria o único caminho para o sucesso, em uma sociedade considerada superior e dominante. Acrescenta-se a circunstância de que o maior conflito psicológico, possivelmente, baseia-se no fato de existir um auto preconceito motivado pela justificativa de que as populações negras rejeitam a si próprias.

Ainda segundo Fanon, que explicou a questão da dominação do ponto de vista psíquico, a fantasia de uma suposta superioridade estaria associada à fobia dos brancos em relação aos negros, realçada pelo recalcamento sexual, fato que põe em evidência a consideração da sua própria imagem como racionalmente superior, justificando, portanto, as suas atitudes discriminatórias, que estrategicamente evocavam a desumanização do outro e a super-humanização de si. Seu propósito foi clarificar a consciência para o complexo de inferioridade e fazer com que a partir desse ponto os negros pudessem superar a sua condição colonial. Fanon, entretanto, revelou o quanto para os negros é difícil a construção de uma identidade descolonizada. Já para os brancos, segundo Morrison (*op.cit.*), o risco de sentir empatia pelo estrangeiro é a possibilidade de se tornar estrangeiro. Perder o próprio *status* racializado é perder a própria diferença, valorizada e idealizada.

Em *Annie John* (1985), Jamaica Kincaid fez uso de uma perspectiva analítica intensa sobre a condição feminina no que se refere à maneira como a opressão social enraíza-se nas relações de gênero, configurando, portanto, a situação da mulher marginalizada pela cultura colonial e vítima dos seus efeitos. A protagonista do romance é uma criança que cresce em uma perspectiva familiar e escolar que lhe propiciam experimentar situações que possibilitam a apreensão da realidade à sua volta enquanto espaço de subordinação. Ao adentrar a adolescência e conduzir-se analiticamente diante dos fatos, Annie assume uma postura reflexiva e questionadora, a partir da qual sua identidade aos poucos é moldada, conduzindo-a, portanto, à urgência em romper com os padrões hegemônicos centralizados na figura da mãe, que a posicionavam em desvantagem enquanto mulher e indivíduo fruto da opressão colonial.

Durante a década de 60, período escolar da protagonista, Antígua seguia o sistema de educação britânico designado para suas colônias das Índias Ocidentais. A educação britânica à qual teve acesso era calcada na imitação à cultura colonial, uma espécie de imposição hierárquica onde os alunos da terra colonizada, ao invés de analisá-la criticamente, apenas a replicavam. O currículo escolar dava ênfase à história e à cultura europeias, particularmente da Grã-Bretanha, e à literatura britânica. Aos alunos era ministrada a história das Índias Ocidentais a partir de uma perspectiva colonial britânica.

A protagonista acreditava ser incapaz de designar o lado ao qual realmente pertencia- o dos senhores ou dos escravos- porque todos celebravam o nascimento da Rainha Victoria- e por extensão, a história europeia- até mesmo os descendentes de escravos, indivíduos cientes de suas origens enquanto vítimas daquela história:

We could look everybody in the eye, for our ancestors had done nothing wrong except just sit somewhere, defenseless. Of course, sometimes, what with our teachers and our

books, it was hard for us to tell on which side we really now belonged- with the masters or the slaves- for it was all history, it was all in the past, and everybody behaved differently now; all of us celebrated Queen Victoria's birthday, even though she had been dead a long time. But we, the descendants of the slaves, knew quite well what had really happened, and I was sure that if the tables had been turned we would have acted differently; I was sure that if our ancestors had gone from Africa to Europe and come upon the people living there, they would have taken a proper interest in the Europeans on first seeing them, and said, "How nice," and then gone home to tell their friends about it (KINCAID, 1985, p. 76).

A referência à realeza britânica é também um elemento comum na produção literária da escritora. A denominação da escola de Annie -*Princess Margaret*- a faz recordar de um incidente da infância com profundo desgosto, quando aguardava a chegada da princesa Elizabeth e do príncipe Philip, os quais eram por todos reverenciados. O patriotismo, a lealdade e a maternalidade ligam-se à rainha Victoria e à celebração anual do *Empire Day*. A realeza simbolizava uma relação que a protagonista rejeitava:

Her ancestors had been the masters, while ours had been the slaves. She had such a lot to be ashamed of, and by being with us every day she was always being reminded. We could look everybody in the eye, for our ancestors had done nothing wrong except just sit somewhere, defenseless. Of course, sometimes, what with our teachers and our books, it was hard to tell on which side we really now belonged- with the masters or the slaves- for it was all history, it was all in the past, and everybody behaved differently now; all of us celebrated Queen Victoria's birthday, even though she has been dead a long time (*Ibid*, p. 76).

Após passarem-se 30 anos desde que a protagonista fora estudante em uma Antígua colonial, o sistema educacional sofreu modificações aos poucos, de forma a refletir os valores caribenhos. Nos 500 anos após a chegada de Colombo ao Caribe, um aspecto significativo relativo à independência é o controle local do currículo nas escolas:

Caribbeans want to put history right. One of the benefits of independence that is deeply valued Caribbeans is control of the school systems. Until independence, Jamaican schoolchildren learned more about England and France than they did about Trinidad and Barbados. They learned little about the fact that...there was a slave rebellion, or at least the very real threat of one, almost every year. These things are part of their oral tradition, the stories children are told at night, but there was little of them in schools... Caribbeans were taught that while Europeans were doing great things, their own ancestors were working in the fields. Many saw their only choices to be either rejecting education entirely or being molded by a colonial education that rejected their own world...It was an education designed to make the students feel inferior. They learned that they were underlings, that greatness was elsewhere, in France and England and Spain. Important things were always achieved by white foreigners. Caribbeans were expected to admire men who had owned and traded their ancestors (KURLANSKY, 1992, p. 14-15).

A protagonista de *Lucy* (1990), romance que deu continuidade a *Annie John*, assumiu múltiplas identidades ao migrar de Antígua para os Estados unidos, ao passo que procurou por distintas formas de refazer-se, em busca constante por uma identidade que se apresentava inacabada, deslocada, em permanente edificação. Assim, essa personagem representa o indivíduo da diáspora, marcado por um percurso descontínuo de negativa da sujeição causada por conflitos coloniais de outrora e pelas novas experiências culturais

em um espaço que rejeita, que contrasta com o caráter híbrido de sua personalidade, mas que ao mesmo tempo ela absorve, seja por inclusão ou por rejeição. A condição social feminina também se revela valiosa e complexa, dentre outras razões, pela fuga do sujeito feminino que não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes.

Mais significativamente, Jamaica Kincaid expôs o abismo histórico que separa o feminismo branco do negro. Lucy cresceu em um espaço colonial completamente dominado pelos ditames metropolitanos transmitidos pela mãe, que era considerada um instrumento de antigos costumes patriarcais. No romance, a relação mãe-filha permeia a narrativa, imbuída de uma potencialidade feminina. A figura materna é declarada ainda mais potente por representar os valores e estruturas da metrópole e a conduta feminina corporificada no culto à feminilidade vitoriana, do qual a filha desesperadamente procura afastar-se. O desligamento de Antígua acontece devido à necessidade de separação da figura submissa e dominadora que a mãe representava. Somente dessa maneira, a personagem conseguiria construir a sua identidade. Ao trilhar um novo caminho, ela intencionava autoconhecer-se e libertar-se. Ao perder o contato com o seu lar, porém, Lucy não se liberta completamente de Antígua. A presença viva do cotidiano do qual se afastara é a ironia de sua experiência diaspórica: “As each day unfolded before me, I could see the present take a shape- the shape of my past” (KINCAID, 1990, p. 90).

Já em *Journeycakes* (2008), a escravidão constituiu um dos pressupostos subjacentes à proposta literária de Monica Matthew, que analisou alguns aspectos relacionados a essa instância de subversão em Antígua e nos demais territórios caribenhos de colonização britânica que partilham uma experiência colonial comum e enfrentaram um longo período demarcado por escassez econômica, mesmo após um século do período escravocrata. Precisamente, através da pluralidade de temas face à colonização e suas consequências em fatores como

raça, identidade e neocolonialismo, Matthew declarou a existência de questões sociais complexas e de como os reflexos do período colonial são subjacentes ao cotidiano de gerações que percorreram esse conturbado período histórico e que ainda permanecem sob o jugo de experiências opressoras e excludentes, em sociedades marcadas pela discriminação racial, fato reforçado pela autora durante uma entrevista concedida em Antígua, no ano de 2013:

Antiguan women/ men still struggle with identity and how to define it. I noticed you have used the term Afro-Antiguan a few times. Sadly not many from my generation and perhaps none from the younger today would define themselves as Afro-Antiguan. They would declare that they are Antiguan. There is a discomfort in our African heritage, and at the same time our Antiguaness is not readily definable.

Matthew declarou ainda a existência de um complexo de inferioridade relativamente à raça e à identidade negras entre os afro-descendentes de Antígua, além do neocolonialismo resultante do fenômeno da ascensão do turismo na ilha:

Slavery and colonization have left deep imprints today in how we show love and appreciation for our skin complexions. There is still an inferiority complex that can be strengthened by lack of self-esteem and ignorance. Skin bleaching and straightening of the hair are still rampant, as one believes chances for work hierarchy, and even love interest are lessened otherwise. As an Antiguan, there is not much that is uniquely ours as assimilation of the other is so readily and powerfully embraced. The face of neocolonialism is masked in and fanned by a tourism industry that creates a generation of dependency on European or North American visitors while lack of agricultural pursuits and other industry deemed unattainable/ not exportable.

De maneira semelhante à Jamaica Kincaid em suas obras, a escritora evidenciou o papel da instituição educacional para a formação da identidade do indivíduo e revelou a falta de conexão entre escravidão e racismo em decorrência da ocultação do histórico de colonização e escravidão no ambiente escolar, nomeadamente da relação desses eventos com o preconceito racial visível na contemporaneidade. Segundo a autora, a instituição educacional, portanto, falhou na apresentação de um posicionamento contrário à ideologia dominante, perpetuando a formação da concepção sob a perspectiva colonial:

I read the hangings on the church walls too, and never made a connection to slavery, the plantations, and the planter class of that time, or to the racism and prejudices that still existed in Antigua. Although I studied West Indian History in Secondary School, teachers failed to connect what was written in the textbooks to what was happening around us (MATTHEW, 2008, p. 23-24).

À guisa de conclusão, nos romances analisados, a condição social feminina revela-se valiosa, complexa, entrelaçando ideias alternativas e mais adequadas à realidade, que exigem leituras para além da dicotomia sexo-gênero, gerando discussões teóricas, epistemológicas, políticas e éticas. Ressaltamos a relevância da perspectiva da interseccionalidade entre raça, gênero, classe social, sexualidade e outros marcadores sociais da diferença, a fim de compreender os níveis de identidade sobre os quais a cultura de origem africana em Antígua é constituída, mapeados através de deslocamentos, atravessamentos e transformações - objetivos e subjetivos - que as escritoras vivem ou viveram, seja em suas práticas ou em suas formulações e reflexões.

As personagens autobiográficas retratadas representaram o sujeito da diáspora, marcadas por um percurso descontínuo de negação da sujeição causada pelos conflitos coloniais de outrora e as novas experiências culturais num espaço que rejeitavam, que contrastava com o caráter híbrido da sua personalidade, mas que ao mesmo tempo

elas absorveram, seja por inclusão ou rejeição. Os enredos se propuseram a utilizar os moldes autobiográficos e dessa maneira abordar questões (pós) coloniais, de migração e valorização da identidade nacional, propositando o (re) posicionamento do sujeito, tornando-se essencialmente intrincados, na medida em que dispuseram o indivíduo no espaço da diáspora enquanto ser geralmente desenraizado.

O furor dos protagonistas e a cumplicidade entre mulheres, com enfoque para a figura materna, dentro do sistema do domínio colonial britânico patriarcal, acarretam uma mistura explosiva nesses romances. Com base na multiplicação e repetição dessas personagens, verificamos o quanto as mesmas são representativas de um coletivo que é afetado pela história comum de colonialismo e escravidão. Através das genealogias fictícias de personagens diferentes, mas notavelmente semelhantes nesse âmbito, os romances examinam o desenvolvimento histórico das condições sociais atuais, estando diretamente relacionadas à história colonial coletiva que começou em 1492.

Referências

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

KINCAID, Jamaica. *Lucy*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1990.

KINCAID, Jamaica. *Annie John*. London: Vintage Books, 1997.

KURLANSKY, Mark. *A continent of islands: searching for the Caribbean Destiny*. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1992.

MATTHEW, Monica. *Journeycakes: Memories With My Antiguan Mama*. New York: Grays Farm Publishing, 2008.

MORRISON, Toni. *A Origem dos Outros: Seis ensaios sobre racismo e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

THE PROBLEMATIZING OF HISTORY IN JULIA ALVAREZ'S *IN THE TIME OF THE BUTTERFLIES**

Daniela Silva de Freitas**

Abstract: This text looks into how Julia Alvarez's *In the Time of the Butterflies* problematizes history. By intertwining the private with the public and inverting the hierarchy usually attributed to history's and literature's referents, *In the Time of the Butterflies* re-imagines and re-members traumatic historical happenings of Dominican Republic's recent past.

Keywords: *In the Time of the Butterflies*; Julia Alvarez; History; fiction.

Resumo: Este texto investiga a forma como o romance *In the Time of the Butterflies*, da escritora dominicana-americana Julia Alvarez, problematiza a história oficial. Argumentamos que, ao entrelaçar vida pública e vida privada e inverter a hierarquia comumente atribuída aos referentes da história e da literatura, o romance reimagina e re-membra acontecimentos traumáticos da história da República Dominicana, antes ausentes dos registros da história oficial.

Palavras-chave: *In the Time of the Butterflies*, Julia Alvarez; História; ficção.

* Este artigo é decorrente da dissertação de mestrado intitulada *The content of the form of Julia Alvarez's In the Time of the Butterflies*, defendida pela autora em 2012 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Uma versão preliminar deste artigo foi publicada no CD resultante do Seminário Permanente de Pesquisa Discente do Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa da Uerj de 2011.

** Professora de literaturas de língua inglesa da Universidade Federal de Alfenas – UNIFAL-MG, doutora em literatura, cultura e contemporaneidade pela PUC-Rio, danielasf@gmail.com.

In the Time of the Butterflies, a novel first published in 1994 by Dominican-American writer Julia Alvarez, is based on the life of the flesh-and-blood Mirabal sisters, symbols of the fight against the Trujillato, held as national legends in the Dominican Republic. Three of the Mirabal sisters – Patria, Minerva and María Teresa Mirabal – and their respective husbands – Pedro González, Manolo Tavárez and Leandro Rodríguez – were members of an underground movement – the Fourteenth of June – that aimed to overthrow the dictatorship of Rafael Trujillo, which lasted from 1930 until his death in 1961.

The involvement of the Mirabals and their husbands in the movement led to the imprisonment of Pedro, Manolo, Leandro, Minerva and Maria Teresa in 1960. After the two sisters had been released from prison – even though they were still under house arrest – Minerva, Maria Teresa and Patria used to visit their husbands in the prison where they were kept, in the mountains. One day, coming back from one of these visits, the sisters suffered a “car accident” and ended up falling off a cliff – or so does Official History claim. However, the story which has been told and retold by the population of the island is somewhat different: the women and their driver were in fact murdered under Trujillo’s orders and then put back into the car which was pushed over a cliff – a version to which no historical document in the Dominican Republic of the time seems to have been prone to bear witness.

This lack of the documentation on the death of the sisters is a claim made by Julia Alvarez in her article “Chasing the Butterflies”, published originally in her non-fiction book, *Something to the Declare* (1999). A slightly adapted version of the same text, subtitled “A Note from the Author”, also appears in the edition of the novel published in 2010. In “Chasing the Butterflies”, Alvarez states that her original intention was to write a paragraph on the sisters, as she had been commissioned to doing (writing a paragraph about a Dominican heroine of her choice and she chose the Mirabals) by ‘a woman’s press

which was publishing a series of postcards and booklets about Latina women. Alvarez also talks about how, during a trip she made to the island in 1986, she looked for more information about the sisters in order to write the text. She explains that she first tried to find formal sources. "In the National Archives I combed for information about the Trujillo regime. I found many volumes missing and (...) a stack of yellowing *El Caribes* [the local paper]" (ALVAREZ, 1999, p. 203). Consequently, Alvarez was forced to turn to other non-official kinds of evidence, forms which are unconventional to tradition:

I visited bookstores and libraries, but all I found was a historical 'comic book'. (...) On the other hand, any shoeshine boy on the street or *campesino* tilting his cane chair back on a coconut tree knew the story of the Mirabal sisters. *Las muchachas*, everyone called them. The girls. (ALVAREZ, 1999, p. 199)

Alvarez started researching on the Mirabals in 1986, upon the aforementioned commission, but *In the Time of the Butterflies* was first published only in 1994. The book had a long gestation period, during which Alvarez collected information about the Mirabals in the annual trips she took to the Dominican Republic. (ALVAREZ, 2010, p. 331-335)

Once, during one of these trips, she met one of Patria's neighbors who told her "how the girls' death was reported the very next day in *El Caribe* as a car accident". The neighbor also told Alvarez of the Trujillo visit paid to them shortly after the Mirabals' assassination:

"We felt those girls' deaths. Trujillo pretended his hands were clean. Such a tragic accident, he said when he was here. Oh yes, he was here. He made us throw him a big party. And the girls not a month in the ground. Imagine, all of us dressed up like there was something to celebrate, our hearts so heavy, ay." (ALVAREZ, 1999, p. 206)

In another occasion, a cousin of Alvarez's introduced her to Noris, Patria Mirabal's daughter, who took her on a trip to the place in the Dominican Republic where the girls were from. There Alvarez visited the house, turned into a museum, where the sisters had lived the last months of their lives. She saw the curious collection of personal items of the sisters held by the museum – such as the clothes they made in prison for their children, their jewelry, the books Minerva Mirabal used to read, the spare dress Patria Mirabal had in her bag on the day of the accident and Maria Teresa Mirabal's long braid of hair which was cut down by Dedé herself off her sister's corpse in the morgue. In the article, Alvarez inserts the text she wrote in her journal about it:

In the house: the little clothes that the girls had made in prison for their children are laid out on the beds. Their jewelry – bracelets, clamp earrings, the cheap costume type – lies on the dresser under a glass bell that looks like a cheese server. In the closet hang their dresses. "This one was Mami's", Noris says holding up a matronly linen shift with big black buttons. The next one she pulls out she falls silent. It's more stylish, striped, with wide, white labels. When I look down, I notice the pleated skirt has a blood stain on its lap. This was the dress Patria carried "clean" in her bag so she could change into something fresh before seeing the men.

Maria Teresa's long braid lies under a glass cover on her "vanity". There are still twigs and dirt and slivers of glass from her last moments tumbling down the mountain in that rented Jeep. When Noris and Reina head out for the next room, I lift the case and touch the hair. It feels like regular real hair.

We walk in the garden and sit under the laurel tree where "the girls used to sit". Noris says it is too bad that I am going to miss meeting Dedé.

That is the first I hear there is a fourth sister who survived.
(ALVAREZ, 2010, p. 332 - 333)

It was her meeting with Dedé, the fourth sister mentioned above – that only took place later in 1992 – that Alvarez claims to have “opened up the story” for her. “After I wrote my Latina postcard”, she states, “I put the project away. The story seemed to me almost impossible to write. I couldn’t imagine yet how one tells a story like this. *Once upon a holocaust, there were three butterflies.*” Then she adds, “what I was forgetting – and not forgetting – was the fourth sister.” (ALVAREZ, 2010, p. 335)

In the introduction to Dedé Mirabal’s book *Vivas en Su Jardin*, titled “The Most Difficult Heroism” and translated into Spanish by Minerva Mirabal’s daughter, Minou Tavaréz – and which I translate back into English here – Alvarez declares that upon her first meeting with the surviving sister, the story told by Dedé entrapped her imagination in a way that enabled her to finally visualize a book. In the beginning, she says to have been in doubt as to whether she should write a biography or a novel, but that as she listened to that experienced storyteller, it became clear to her that her role went beyond reporting pure historical facts. She says she got to the conclusion that she should portray the terrible tragedy, the complex personalities of the women who kept their faith in the fundamental principles of humanity and whose sacrifice helped put an end to all the horror and persecution of the dictatorship. “So I decided to take shelter in historical fiction. As a German novelist has once said, ‘Novels are written in the gaps of history’”. (MIRABAL, 2009, p. 12)

Julia Alvarez went to the Dominican Republic, looked for archives, newspaper reports and historical documents. She interviewed *campesinos*, Mirabals’ acquaintances, neighbors, friends, family, children and the surviving sister. She visited the Mirabals’ museum and had access to the letters Minerva and her husband

Manolo exchanged. She read two biographies on the lives of the sisters. Only after undertaking this research, she wrote her own novel. This text is going to look into how Alvarez's *In the Time of the Butterflies* problematizes history: intertwining the private with the public; inverting the hierarchy usually attributed to history's and literature's referents; and re-imagining and re-memembering traumatic historical happenings of the Dominican Republic's recent past.

Divergent versions of history seem to be typical of, though not exclusive to, dictatorships. With the postmodern de-naturalizing of the status of totalizing master narratives, the doxa of official History has been consequently challenged and skepticism towards the notion of History as an all-encompassing, universal and politically unbiased account of the past has grown. This suspicious stance towards History has been triggered in part by the insurgence of feminist and civil rights movements as well as by the insight offered by other important oppositional minoritarian perspectives, such as gay and ethnic minorities, which all argued that they were not properly represented or given voice to in History's unifying and ordering grand narrative.

With their contribution, there has been a contesting of what Jean Lyotard (1984) has termed the totalizing master narratives of our culture, "those systems by which we usually unify and order (and smooth over) any contradictions in order to make them fit" (HUTCHEON, 1988, p. x). The challenge to master narratives "foregrounds the process of meaning-making in the production and reception of art", or, in broader discursive terms, of "how our various sign systems grant meaning to our experience" (HUTCHEON, 1988, p. x). The postmodern raises questions about the common-sensical and the "natural". But it never offers answers that are anything but provisional and contextually determined. "It knows it cannot escape implication in the economic (late capitalist) and ideological (liberal humanist) dominant of its time. There is no outside. All it can do

is question from within" (HUTCHEON, 1988, p. xiii). Therefore, History has consequently come to be seen as a discourse, a system of signification by which we make sense of the past, a human construct which grants meaning to brute past events, turning them into historical facts which are relevant for "a given group, society, or culture's conception of its present tasks and future prospects" (HUTCHEON, 1988, p. 96), unavoidably economically, politically and culturally determined and ideologically laden.

As a consequence, other localized alternative versions of the past have been increasingly offered by contemporary authors. Julia Alvarez's novel, *In the Time of the Butterflies*, re-members traumatic events of the Trujillato – especially the Mirabals's drama – into history. However, this is not done unproblematically. Alvarez complicates the relationship between public/private, personal/political, history/fiction; blurring their limits and inverting "the hierarchy of fact and fiction to reveal the constructed nature of historical narratives" (VÁZQUEZ, 2003, p. 385), the constructed nature of both fictional and scientific historical narratives. Alvarez justifies that inversion in the postscript to the novel, stating that: "I wanted to immerse my readers in an epoch in the life of the Dominican Republic that I believe can only finally be redeemed by the *imagination*" (ALVAREZ, 2010, p. 324; my emphasis).

The relationship between literature and history had not been rendered particularly problematical till the nineteenth century, when the modern scientific method of historical inquiry was inaugurated and the concept of history consequently reformulated, establishing literature as history's other (WHITE, 2006, p. 25). This separation has been questioned by the New Historicists and is also being challenged now in postmodern theory and art.

New Historians and postmodern theoreticians (HUTCHEON, 1988; WHITE, 2006) have shown that in fact, history and story writing

have much in common: they have “been seen to derive their force more from verisimilitude than from any objective truth” (HUTCHEON, 1988, p. 105); they are both considered linguistic constructs, with highly conventionalized narrative forms as well as language and structure that could hardly be considered transparent; and they are both equally intertextual. They also share conventions, such as selection, organization, diegesis, anecdote, temporal pacement and emplotment. (HUTCHEON, 1988, p. 111)

In the Time of the Butterflies seems to have been built on this in-between terrain. Alvarez, in her postscript to the novel, her article and afterword to the most recent edition of the novel – “Chasing the Butterflies” –, and in several interviews, states that what she had in mind in the first place was to write a biography but that this idea had to be changed, for “history itself is the story we tell ourselves about what really happened” (NEA Podcast). She found she could not keep herself from emplotting, from relying more in verisimilitude than in truth, as she herself states:

I get swept away by my subjects. I get caught up in the drama and spirit of their stories. And when I retell them, I am more interested in capturing this drama and spirit than in subjecting the story to the tyranny of ‘what really happened’. (ALVAREZ, 2010, p. 335)

She also states she could not keep the original unaltered – “I sometimes took liberties – by changing dates, by reconstructing events and by collapsing characters or incidents” (ALVAREZ, 2010, p. 324) – or avoid selecting, among the divergent versions of the same story she had heard, the ones that she sympathized with the most: “there were [...] certain stories that I tended to – as I became more involved in the girls’ personalities – believe and give more weight to” (NEA Podcast, 9/2/2010). Her story is certainly an intertextual one, but it draws its sources from the many stories she heard, for “it was

before the time of lots of recordings, [...] and imagine everything being so controlled by the state, you know, having an official press. It was an oral culture. There wasn't that much written down about them." (NEA Podcast).

Another interesting aspect is the number of narrative layers we, readers, find in the novel: we know this story is written by an author, the *gringa dominicana* (who is also a character in the novel), who went over to the Dominican Republic to interview the surviving sister, Dedé, who also tells her own story of what her sisters' lives were like. The sisters supposedly take over the novel and tell their own stories, but since we, readers, know of the *gringa dominicana's* interview with Dedé, we know this is all just a reconstruction.

In the end of the story, we also learn that Dedé herself did not see what really happened on the day of her sisters' deaths, but that she has re-imagined her own version of it after hearing all the stories she had been told (ALVAREZ, 2010, p. 301). The novel tries to make us readers aware not only of how many narrators have already told and re-told this anecdote, but also of the process of narrativization itself, of how complex it is. Hayden White (2006) states that once language can no longer be considered "a transparent instrument of representation", it has become impossible to dissociate the process of historicizing from that of narrativizing, because it is only by narrativization that a series of events can be transformed into a sequence, divided into periods and represented as a process". (WHITE, 2006, p. 30)

The process of narrativization, Linda Hutcheon (1988, 1989) claims, involves the imposition of a constructed (not found) order upon events, which are composed into a narrative. This process also involves the afore-mentioned transformation of brute events into meaning-granted facts. Regarding this selection, Hutcheon states that the important question is which and whose facts end up making it into history – which is very similar to some of the questions that

seem to be implicitly posed by Alvarez's novel, which challenge the accounts of official history: in the context of a dictatorship, and more specifically of the Dominican Trujillato, what is it that can be told, who has been granted the authority to do so and what has happened to the other versions of that brutal and repressive past?

When analyzing History and Literature in the Caribbean, Édouard Glissant notes that both of them seem to be totalizing systems that consolidate grandiose ideals about the Western civilization. Such systems have become operative through an ideology of "dominant sameness" (GLISSANT, 1981, p. 70) that assigns to diversity and difference a place located in the margins of documentation or representation. He also states that "History ends where the histories of those people once reputed to be without history come together" (GLISSANT, 1981, p. 64). It is, in fact,

a highly functional fantasy of the West, originating at the time when it alone 'made' the history of the World. If Hegel relegated African peoples to the ahistorical, Amerindian people to the prehistorical, in order to reserve History for European peoples exclusively, it appears that it is not because these African or American peoples 'have entered History' that we can conclude today that such a hierarchical conception of 'the march of History' is no longer relevant. (GLISSANT, 1981, p. 64)

And that is because the history of the Caribbean people has still not been told. The ahistoricity imposed on Africa passed over the Black Atlantic through slavery and diaspora. Instead, what they have is "nonhistory" (GLISSANT, 1981, p. 62). It is the role of Caribbean theorists and writers to imaginatively reconstruct a past in the void left by Western Historians, re-envisioning and re-creating memory and history by re- writing future pasts in the present, trying to reconstitute a tormented chronology. (GLISSANT, 1981, p. 65)

Alvarez seems to accept this role. In an interview, when talking about why she decided to write about the Mirabal sisters she asks: "What is the responsibility of those that survive? To remember, and to remind" (NEA Podcast, 9/2/2010). Besides that, as I have mentioned before, in the introduction to Dedé Mirabal's book *Vivas en Su Jardín*, Alvarez talks about the moment when she decided to write a novel and not a biography on the sisters, "In the late eighties (...) there was still not much written about the Mirabals, so I decided to take shelter in historical fiction. As a German novelist has once said, 'Novels are written in the gaps of history.'" (MIRABAL, 2009, p. 12)

Especially concerned with this problematicizing of history is a form of postmodern novel which has been singled out by Linda Hutcheon (1988): historiographic metafiction. In this genre the limits and natures of both history and fiction are questioned; the line between both installed and then blurred. Historiographic metafiction "shows fiction to be historically conditioned and history to be discursively structured" (HUTCHEON, 1988, p. 120). This is done through a myriad of strategies: the use of modern self-reflexivity, the centering of ex-centric characters, the use either of multiple points of view or of an overtly controlling narrator, the play upon the truth and lie of the historical record, the problematicizing of subjectivity into history, among others. Linda Hutcheon (1988) starts defining the genre against that of historical novels, as they are famously defined by George Lukács. She contrasts both genres regarding three major defining characteristics of historical novels: the protagonist, the role of historical detail and the presence of historical personages.

As to the first aspect, Lukács seems to defend the idea that the main character of a historical novel "should be a type, a synthesis of the general and particular", since the historical novel was enabled to "enact historical process by presenting a microcosm which generalizes and concentrates" (HUTCHEON, 1988, p. 113). Hutcheon opposes

to this the idea that protagonists in historiographic metafiction are “anything but proper types: they are the ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures of fictional history” (HUTCHEON, 1988, p. 114). Besides that, she states that, as historiographic metafiction shares the postmodern belief on plurality and the recognition of difference, “there is no sense of cultural universality” in the genre: “the protagonist of a postmodern novel [...] is overtly specific, individual, culturally and familially conditioned in his/[her] response to history, both public and private” (HUTCHEON, 1988, p. 114).

In *In the Time of the Butterflies* the sisters are not representations of typical women of their time and place: they are exceptions, ex-centrics, enemies of the state, women who are shown to have sought to strike down the system for very personal reasons: for love, solidarity, justice. Throughout the novel their personal experiences are interwoven with their political lives. I could cite as an example a passage that is also offered by McCracken (1999): Minerva first learns about the secret of Trujillo – the fact that he is in truth a dictator, a very ambitious man, who has killed many on his way to power and who would kill anyone trying to overthrow him – from Sinita, a ten-year-old schoolmate whose life has been seriously damaged by Trujillo: her uncles, brother and father murdered for opposing him. The night she is told the secret, her menstruation comes down for the first time. Both personal and political coming of ages take place simultaneously, the private and the public shown to be inevitably interwoven in these girls’ lives since the very beginning of the novel.

Moreover, the sisters do not belong to official historiography, rather they have been silenced by it, the story of their fight kept alive only due to the afore-mentioned non-official attempts. One may even say that a microcosm of the Dominican Republic of their time is represented in the novel, but it is surely not a universal one “that generalizes and concentrates” (HUTCHEON, 1988, p. 113) the

essence of the age. Rather, it is a very specific and particular one, which is reinforced by the deployment of the narrative form of the *bildungsroman*. The fact that we learn about the sisters since they were little girls going away to school and watch their lives closely, as told by each of them, till their tragic end demonstrates how “specific, individual, culturally and familially conditioned” (HUTCHEON, 1988, p. 114) was their both public and private involvement with the revolution.

Concerning the second aspect, that of accuracy or truth of detail, it is stated that in historical novels they are irrelevant, sometimes being used only with the purpose of lending historical faithfulness to the story, of equipping the fictional world with verifiability. Historiographic metafiction, on the other hand, “plays upon the truth and lies of the historical record” (HUTCHEON, 1988, p. 114). Historical details may be “deliberately falsified” (HUTCHEON, 1988, p. 114), which points to “the paradox of the *reality* of the past but its *textualized accessibility* to us today” (HUTCHEON, 1988, p. 114; author’s emphasis). Historical data is incorporated but rarely assimilated, foregrounding the process of attempting to assimilate: narrators try to make sense of the historical data they have collected; “as readers, we see both the collecting and the attempts to make narrative order” (HUTCHEON, 1988, p. 114).

In the novel, there is not much of a concern with the faithfulness to or the verifiability of historical details. As I have already cited above, in the postscript to the novel, Alvarez states that she has deliberately falsified the events she has researched about and that she has inverted the hierarchy of history’s and literature’s referents: “though I had researched the facts of the regime, and events pertaining to Trujillo’s thirty-one-year despotism, I sometimes took liberties – by changing dates, by reconstructing events, and by collapsing characters or incidents. For I wanted to immerse my readers in an epoch in the life

of the Dominican Republic that I believe can only finally be redeemed by the imagination.” (ALVAREZ, 2010, p. 324)

Although Alvarez does not talk explicitly about the fallacy of historical Truth – for we can only know the past through its textual remnants –, her attitude seems to conform to this postmodern idea. Stating that the Dominican Trujillato “can only finally be redeemed by the imagination” is de-naturalizing the grand narrative of History, debunking it of its former power. It is saying that the official version of the past is just another text, selected, emplotted and imposed by the ones in power: a version which serves their ideology well but fails to portray other truths – after all, “there are only *truths* in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness *per se*, just others’ truths”. (HUTCHEON, 1988, p. 109)

We also see one of the novel’s narrators, Dedé, the surviving sister, trying to make sense of the historical data she was left with. As I have mentioned before, as soon as her sisters died, people would come from all over the country to tell her what they knew about their death. “And as they spoke, I was composing in my mind how that last afternoon went” (ALVAREZ, 2010, p. 301). Dedé seems to suspect, though, that her version of the story is nothing but a construct. Earlier, when trying to remember when the problems of the Mirabals with the regime started, she remarks on the nature of memory:

Nonsense, so much nonsense the memory cooks up, mixing up facts, putting in a little of this and a little of that. She might as well hang out her shingle like Fela and pretend the girls are taking possession of her. Better than the ghost of her own young self, making up stories about the past. (ALVAREZ, 2010, p. 72)

The Fela in the comparison is a former servant that has been in the family “forever [...] until she started going wacky after the girls died” (ALVAREZ, 2010, p. 63). Fela argued that she was possessed

by the spirits of the Mirabal sisters, which performed miracles through her: Patria would cure, Mate would heal love woes and Minerva would intercede for impossible causes. Fela is a symbol of the popular deification of the Mirabals, but she is also a symbol of the nature of memory and storytelling. The writer herself has been metaphorically possessed by the Mirabals: it is the dead girls themselves who tell their own story, each with their own specific narrative voice, language and structure. Another interesting aspect about Fela is that she also represents an association with an element of Dominican culture often disregarded by Dominicans – the belief in vodou, which they often deny, for they would rather regard this belief as a typically Haitian trait.

As to the third characteristic, in historical novels historical personages are said to be usually relegated to secondary roles, placed in the novel “as if to hide the joins between history and fiction” (HUTCHEON, 1988, p.114). Historiographic metafiction, much on the contrary, “poses that ontological join as a problem” (HUTCHEON, 1988, p.115): it seems to ask two questions: “how do we know the past? What do (what can) we know of it now?” (HUTCHEON, 1988, p.115). It makes the readers “aware of the need to question received versions of history” (HUTCHEON, 1988, p.115).

The main characters of Alvarez's novel are historical characters – not mainstream ones, but real ones –, whose history and lives are appropriated by the author and re-invented, re-written with re-visionary purposes. Ex-centric revolutionary women who were murdered by a dictator are portrayed as important subjects and agents of history.

Besides that, we never get from Alvarez the promise that she is going to re-member into history the true story of the legendary Mirabal sisters. Rather, we are made aware since the first chapter, of the constructed nature of this narrative. As I have said before, we

know of the *gringa dominicana*'s interview with Dedé and even though we may have the impression that the sisters' voices are so powerful that they end up taking over the control of the narrative both from the author – the *gringa dominicana*, Alvarez's alter ego – and from the narrator – the storyteller, Dedé –, we know that what they say has passed through too many filters to remain as it originally was. Even though the intertexts of the novel are not written ones, for the Mirabals' story is not recorded in historical documents or archives of any kind – since they have been erased from there by a dictatorship –, these oral texts bear the same narrativization traces present in written ones.

Another important characteristic of historiographic metafiction, later emphasized by Hutcheon (1989) in *The Politics of Postmodernism* is the use of the archive as text. This, she claims, is usually done via paratextual elements such as footnotes, epigraphs, titles, prefaces and epilogues. "Whatever the paratextual form", Linda Hutcheon claims, "the function is to make space for the intertexts of history within the texts of fiction" (HUTCHEON, 1989, p. 86; author's emphasis).

In the Time of the Butterflies bears some examples of these paratextual elements: on two pages preceding the narrative proper, there is a "wall" of names of people who had been murdered during the Trujillato, among which are the names of the sisters and of the driver in bold – which does not feature in the latest edition of the novel; on the page containing the book's ISBN number, there is a note which states the book is a "work of fiction based on historical facts referred to in the author's Postscript on pages 323-324", followed by another note which claims that, "as in all fiction, the literary perceptions and insights are based on experience, all names, characters, places, and incidents either are products of the author's imagination or are used fictitiously"; this page is followed by a dedication "For Dedé"

and then there is a page with the full name and dates of birth and death of the three dead sisters and of the driver, under the heading "*In Memoriam*"; there is also a content page in which we readers can find out about the novel's divisions and the years each sister writes from; in the end of the novel, there is Dedé's epilogue and Alvarez's postscript, both of which have been cited here before; in the most recent edition of the novel, there is also a note from the author, an essay that had already been published in Alvarez's non-fictional work, *Something to Declare*, and that was only slightly adapted for its inclusion in the 2010 edition.

So, even though there are not as many paratextual elements as listed by Hutcheon and even though those which are present are not the ones Hutcheon sees as particularly characteristic of historiographic metafiction, the existing paratextual elements do complicate the stability of the truth of the novel's version of history as well as that of the archive it draws from. The archive itself, as I have already mentioned here before, is the main divergent aspect in Alvarez's adapted model of historiographic metafiction. She did not have access to what may usually be considered formal archive – historical documents, pictures and newspaper reports, for instance –, but this is a consequence of the time when the Mirabals' story took place: a dictatorship in which both the media and the official version of history were highly controlled by the government. Another important aspect to be taken into consideration is the fact that many Dominicans – like the Mirabals' mother, for instance – were illiterate, their culture predominantly oral: they did not have the means to write down their own version of the happenings; they kept this memory in their tales.

I hope to have shown how Alvarez's *In the Time of the Butterflies* problematizes history, inverting the hierarchy of history and fiction's referents, blurring the private and the public, making ex-centric

characters the subjects of the history of part of the Trujillato and using as archival sources the oral tales kept by the Dominican population as their version of history. This is a highly metafictional story that successfully makes its readers aware both of the constructed nature of this novel and of the need to question received notions of history – which are also unavoidably discursively constructed.

References

ALVAREZ, Julia. *In the Time of the Butterflies*. Chapel Hill: Algonquin Books, 2010 (1994).

ALVAREZ, Julia. *Something to Declare*. New York: Plume, 1999.

GLISSANT, Édouard. *Caribbean Discourse*. Trans. J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989, 1999.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.

LYOTARD, Jean. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

MCCRACKEN, Ellen. *New Latina Narrative: The Feminine Space of Postmodern Ethnicity*. Tucson: University of Arizona Press, 1999.

MIRABAL, Dedé. *Vivas en su jardín*. New York: Random House, 2009.

NEA PODCAST. A Conversation with Author Julia Alvarez, National Endowment for the Arts Podcast, 09/02/2010. Disponível em: <https://www.arts.gov/stories/podcast/julia-alvarez>. Acesso em: 5 fev. 2021.

VÁZQUEZ, David. I Can't Be Me Without My People: Julia Alvarez and the Postmodern Personal Narrative. *Latino Studies*, v.1, p. 383-402, 2003.

WHITE, Hayden. Historical Discourse and Literary Writing. In: Korhonen, Kusivia (ed.). *Tropes for the past: Hayden White and the history/ literature debate*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006.

IMAGINÁRIOS DA (NÃO-) MATERNIDADE NO CARIBE FRANCÓFONO

Vanessa Massoni da Rocha*

Resumo: Neste artigo nos dedicamos ao estudo dos imaginários da (não-) maternidade no âmbito do Caribe francófono, mais precisamente na ilha da Martinica e no arquipélago de Guadalupe. Para tal, faremos dialogar textos teóricos acerca do feminismo negro, da interseccionalidade, da pós-colonização e da maternidade e obras literárias antilhanas, notadamente o romance *Histoire de la femme cannibale* (2003), da escritora guadalupense Maryse Condé. Postulamos que a experiência da não-maternidade, quer seja por fatalidades e impedimentos diversos quer seja pelo não-querer da mulher, descortina panoramas históricos, culturais e econômicos da própria configuração da sociedade caribenha. Neste sentido, seu estudo se mostra promissor para o delineamento das ressignificações da identidade feminina e de seu corpo ao longo do tempo.

Palavras-chave: mulher; (não-)maternidade; feminismo negro; literatura caribenha; Maryse Condé.

Résumé: Dans cet article, nous nous consacrons à l'étude des imaginaires de la (non-) maternité dans le domaine des Caraïbes francophones, plus précisément dans l'île de Martinique et dans l'archipel de la Guadeloupe. À cette fin, nous ferons côtoyer des textes théoriques portant sur le féminisme

* Professora de Literaturas francófonas do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF). Possui doutorado em Estudos de Literatura e Pós-doutorado em Literatura comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com período de cooperação na Université des Antilles, em Fort-de-France, capital da ilha caribenha da Martinica. E-mail: vanessamassonirocha@gmail.com.

noir, l'intersectionnalité, la post-colonisation et la maternité et des ouvrages littéraires antillais, notamment le roman *Histoire de la femme cannibale* (2003), de l'écrivain guadeloupéenne Maryse Condé. Nous postulons que l'expérience de la non-maternité, que ce soit par des fatalités et des difficultés diverses, que ce soit par le refus de la femme, dévoile des panoramas historique, culturels et économiques de la configuration même de la société caribéenne. En ce sens, son étude est pertinente pour la conception des resignifications de l'identité féminine et de son corps au fil du temps.

Mots-clés: femme; (non)maternité; féminisme noir; littérature caribéenne; Maryse Condé.

Onde queres família, sou maluco
Caetano Veloso

Este artigo acolhe como ponto de partida, de maneira provocativa, o primeiro verso da segunda estrofe da canção “Queres”, composta por Caetano Veloso para seu álbum *Velô*, de 1984. A música se constrói em uma sequência de pensamentos binários opondo os queres do ser amado às características do eu-lírico. O tom de desencanto e a constatação de caminhos que insistem em não se cruzar apontam para a dificuldade da realização amorosa sob o jugo deste emaranhado de empecilhos. O que está colocado são as fronteiras que se erguem entre o que esperam de nós e o que temos/podemos/queremos oferecer. O caos que se localiza neste íterim nada conciliador merece as atenções do cantor e compositor baiano. A oposição entre os termos “família” e “loucura” (lida aqui como subversão e não como distúrbio psíquico) traz à baila a complexidade das relações amorosas e familiares, os hiatos entre nossos queres e os queres

dos demais e os caminhos tortuosos entre afetividade e agressividade, aceitação e insurgência, expectativa e realidade.

Parece-nos que este cenário de descompasso perturbador e de quererem em duelo pode abrir caminhos para o tema tabu que nos propomos a analisar neste artigo: os imaginários da (não)-maternidade no Caribe francófono. Para tal, faremos dialogar textos teóricos acerca do feminismo negro e da maternidade e obras literárias antilhanas, notadamente uma produção da guadalupense Maryse Condé. Postulamos que a experiência da não-maternidade, quer seja por fatalidades e impedimentos diversos quer seja pelo não-querer da mulher, descortina panoramas históricos, culturais e econômicos da própria configuração da sociedade caribenha. Neste sentido, seu estudo se mostra promissor para o delineamento das ressignificações da identidade feminina e de seu corpo ao longo do tempo. As razões da não-maternidade não são fixas e suas transformações traduzem a maneira como as condições de vida da mulher negra se delineiam na sociedade – e são por ela condicionadas – em diferentes épocas.

De fato, perscrutar esta temática não se trata apenas de estar à escuta das mulheres e de seus quererem. Tampouco consiste em acolher de maneira tácita o verso de Veloso que opõe a tradicional constituição familiar ao eu-lírico de verve maluca, arredia, livre. No verso do compositor, aquele que deseja constituir família se situaria em lado diametralmente oposto do que não a privilegia. Valendo-se das falaciosas – e perniciosas – premissas de que “a maternidade é a principal vocação das mulheres” (COLLINS, 2019, p. 47) e que “a maternidade é a mais nobre das funções” (CONDÉ, 2012, p. 209), somos levados a acreditar que mulheres-mães seriam melhores e mais completas do que mulheres-não-mães. Logo, as não-mães se veem apegunadas, pois rechaçam o que senso comum explana como “a melhor experiência do mundo” e “o ápice do feminino”. Não à toa, Veloso opõe a família à loucura. Reverberando vozes amplamente

difundidas na sociedade, o compositor cantona no espaço da desrazão, da insensatez e do desatino todos e todas que se apartam da constituição familiar como esteio da existência. Neste sentido, a opção pela não-família se mostra na contramão da “ordem natural das coisas”. Tudo se passa como se a tal da “ordem natural das coisas” não fosse uma construção arbitrária arraigada a manifestações de poder e de controle na sociedade. Quem dela prescinde passa a ganhar ares de desertor, de pessoa malquista. No que tange às mulheres, aos olhos da sociedade, o enlace matrimonial não satisfaz a lista de atribuições femininas. Um casamento sem filhos se torna rapidamente esmaecido, afinal “a situação da mulher se complica se a maternidade permanece impossível de se realizar e ela se torna verdadeiramente prisioneira da construção imposta sobre sua identidade pelo patriarcado”¹ (JURNEY, 2006, p. 6). Afinal depois de tudo, se erige o adágio segundo o qual “ser mãe devia deixar vocês mais mulheres ainda mais completas como fêmeas, esplendorosas” (LUFT, 2005, p. 116).

Ora, o juízo de valor explicitado na canção escancara a incidência de fatores sociais sobre o corpo feminino, condicionando-o, objetificando-o. Para além de uma posição de cunho individual, a não-maternidade envolve sobremaneira discussões de opressões interseccionais de gênero, de raça e de classe que incidem sobre mulheres negras. A este respeito, a filósofa afro-brasileira Vilma Piedade lamenta que “nosso corpo não nos pertence” (2017, p. 30) e que ele se encontra relegado à “procriação” (2017, p. 30). Logo, um estudo que se atenha à maternagem trará em seu bojo o espelhamento social das questões femininas e dos núcleos familiares e terá suas raízes profundamente fincadas no funcionamento das dinâmicas comunitárias e nos seus valores. Acerca da maternagem de mulheres negras, avolumam-se as diferenças operadas pelas interseccionalidades de identidades de

¹ São de nossa autoria as traduções para o português de textos teóricos e literários referenciados em língua francesa.

gênero e de raça, identidades que podem, ainda, ser transpassadas por questões de classe e religiosas, por exemplo. As histórias da colonização e da escravização nos ensinam que sobre o corpo negro incidem “dororidades” (PIEADÉ, 2017, p. 16), para nos valermos do conceito cunhado por Vilma Piedade, que os corpos brancos se furtam a conhecer.

E aqui se descortina a relevância da temática da (não-)maternidade no âmbito antilhano. Desde a empreitada colonial francesa em solo caribenho, o corpo feminino se viu sequestrado pelas violências e desumanizações oriundas das conquistas imperialistas e da escravização. Tais experiências deixaram sequelas (SCHËLCHER, 2008, p.191) num mundo em que a “reprodução se tornou uma tecnologia da biopolítica” (VERGÈS, 2017, p. 96). Como afirma a politóloga francesa Françoise Vergès, originária da Ilha da Reunião,

a divisão internacional do trabalho, de gênero e racializada, organizada pelo tráfico negreiro, não termina com a abolição. Com efeito, se a abolição do tráfico e, em seguida, a escravidão colonial, encerram a transformação de um ser humano em puro capital monetário, os corpos traficados sofrem uma nova nomenclatura racial (2019, p. 105).

Contudo, nem todas as visões lançadas sobre a (não-)maternidade de mulheres negras são negativas, visto que “a maternidade negra é uma instituição fundamentalmente contraditória” (COLLINS, 2019, p. 322). Por um ângulo, o tema flagra os prolongamentos do passado nas dores do presente, sobretudo nas epistemologias do Sul. Por outro ângulo, a vivência da maternidade e a figura materna constituem motes incontornáveis de produções antilhanas. Inúmeras são as obras que celebram os ancestrais femininos e que salientam a forma como “a mãe enfrenta a adversidade” (MONAN, 2001, p. 133). Na tessitura literária caribenha francófona, muitas vozes que “entendem que o amor materno foi importante para empoderá-las como indivíduos”

(COLLINS, 2019, p. 287). Observamos neste momento de maneira sucinta textos de Joseph Zobel, Maryse Condé, Patrick Chamoiseau e Ernest Pépin centrados na (não-) maternidade. Os quatro textos ao qual faremos menção são urdidos na primeira pessoa e deixam transparecer o entrecruzamento entre os campos da biografia dos escritores em tela e da construção ficcional de seus textos. Nenhum deles possui tradução em português até a presente data.

O martinicano Joseph Zobel transforma seu romance *La Rue Cases-Nègres* [A Rua Cases-Nègres], de 1950, em ode à maternagem, através das figuras da mãe e da avó. Délia, a mãe do protagonista José, se muda para Fort-de-France, capital da Martinica, para exercer a função de doméstica na residência de figuras da alta sociedade enquanto o filho José permanece no campo sob os cuidados da avó, M'man Tine, que trabalha na lavoura. A ausência física da mãe se justifica pela contribuição financeira mensal indispensável para re-frear a miserabilidade dos personagens rurais, desprovidos de quase tudo. Assim, as distâncias tanto de M'man Tine e Delia quanto de Delia e José denunciam um dado fundamental nos imaginários da (não-) maternagem, o fato de as mais vulneráveis economicamente precisarem muitas vezes abdicar dos filhos para vê-los em melhores condições. Algumas chegam a doar os filhos, outras trabalham em jornadas exaustivas e, quando retornam para casa, encontram os filhos já adormecidos. Em outras palavras, trata-se das renúncias que mulheres negras periféricas colocam diariamente em prática pela sobrevivência e o bem-estar dos pupilos e isto em detrimento das próprias satisfações pessoais. Mais do que um exercício de des-centramento, a maternidades nestas condições pode ganhar contornos de experiência de autoflagelo. Desta forma, se torna explícita a premissa a qual já aludimos de que a maternidade é transpassada pelas opressões interseccionais. A situação de Délia se torna contundente pelo fato de ela se sujeitar ao êxodo rural para proteger o filho; enquanto cuida dos filhos de terceiros, seu filho se encontra

privado de sua convivência. A reaproximação entre Délia e José se realiza na segunda parte da obra, quando José vai para a cidade dar continuidade aos estudos. O romance silencia informações sobre a figura paterna. Nada nos é falado sobre o pai de José. A figura do avô é de certa forma desempenhada por Medouze, vizinho da família que deseja ser enterrado na Guiné, país de seus ancestrais.

No romance, que cujo cenário desvenda a Martinica da década de 1930, a presença materna dita o ritmo da vida, como demonstra o trecho a seguir: “Cada criança saiu de manhã com sua mãe, voltou à noite com sua mãe, foi fazer recados na loja para sua mãe, voltou para a casa de sua mãe, comeu, foi para a cama, até a manhã seguinte” (ZOBEL, 2015, p. 77). Ao valorizar a onipresença materna dos demais personagens, o narrador acentua sua própria desilusão e seu infortúnio pela “orfandade”. A vida se vê descrita a partir dos momentos com a mãe. Assim, a figura materna parece dar corda aos ponteiros dos relógios, ela passa a regular a própria rotina, a vida. Em outra passagem, encontramos uma ode ao cuidado materno, tarefa transformadora e essencial para a saúde física e psíquica dos personagens, afinal “o cuidado físico e a superproteção são formas de amor materno” (COLLINS, 2019, p. 312):

É realmente para acreditar que esta categoria de mulheres que são velhas mães negras e pobres detêm, no coração batendo sob seus trapos, um tipo de poder de transformar sujeira em ouro, sonhar e desejar com tanto fervor que de suas mãos barrentas, suadas e vazias podem eclodir as realidades mais palpáveis, mais imaculadas e mais preciosas (ZOBEL, 2015, p. 185)

Na fase adulta e morando na cidade, José coloca um holofote sobre as dores da distância e as sequelas afetivas por ela engendradas:

A ausência de minha mãe me torturava de melancolia neste quarto onde eu nem me preocupava em abrir as

janelas, onde tudo se cobria de poeira, onde voltava para comer, dormir e sair de novo, sem ninguém para conversar, ninguém para me guiar com palavras gentis ou mesmo veementes (ZOBEL, 2015, p. 244).

O romance de Zobel acaba por conquistar um espaço dentre os textos pioneiros na literatura antilhana de expressão francesa que retratam as complexidades da maternidade, tais como: a dor de filhos e mães mais indefesos no sistema capitalista; a distância entre mães e filhos; mulheres negras e a vivência ceifada da maternagem; a renúncia da maternidade que corrobora a ideia de que “a maternidade negra pode ser gratificante, mas também pode ter altos custos pessoais” (COLLINS, 2019, p. 322) e a magia em torno da presença e dos cuidados maternos.

Na obra autobiográfica *Un cœur à rire et à pleurer – contes vrais de mon enfance* [Um coração a rir e a chorar – contos verdadeiros da minha infância], de 1999, a escritora guadalupense Maryse Condé retraça o tempo de estudos em Paris e acolhe as dores da distância do aconchego materno. Com dedicatória explícita à mãe nas páginas iniciais, o livro percorre os caminhos sinuosos da filha temporã perante uma mãe forte, preconceituosa, alienada e exigente.

Eu nunca imaginei o quanto minha mãe ia me faltar. Percebi que ela era, como diz o poema de Auden, ‘meu manhã, meu meio-dia, meu sereno, minha quaresma e meu inverno’. Longe dela, eu não tinha apetite. Acordava de sono febril esperando que ia me encontrar contra o o peito dela. Eu escrevia para ela todos os dias páginas e páginas, implorando-lhe para me perdoar pelo meu mau comportamento dos últimos anos e repetindo para ela o quanto eu o amava (2015b, p. 137)

O texto promove o elogio à mãe e à maternidade a partir da enumeração dos signos negativos de sua ausência. Descrita como

indispensável, a maternagem assume ares de alimento capaz de nutrir, presença capaz de manter o corpo saudável e experiência que incide sobre o tempo, o humor e a rotina. A ausência materna se torna terreno fértil para o desespero e precisa ser rasurada por uma encenação de presença através do exercício epistolar.

Nos quatro textos que contemplamos neste momento, a representação da ausência materna se dá por meio de vertigens, de queda dos personagens. Neles, a não vivência plena da maternidade se assemelha a um processo de inanição, de achatamento e de impossibilidades. A falta materna escurece o sol, desencadeia melancolia, impõe a era do abismo e deixa traumas flagrantes nos filhos.

Em seu romance *La matière de l'absence* [A matéria da ausência], o escritor martinicano Patrick Chamoiseau nos revela que “para designar uma coisa implacável, a língua crioula diz que ela é ‘sem mamãe’” (2016, p. 91). Tirando partido dos entrelaces entre biografia e ficção, a escrita da obra cartografa o falecimento da mãe do autor, Ninotte, e se debruça no modo como a experiência do luto e a vivência da ausência materna fizeram emergir reflexões sobre os laços familiares, a constituição da sociedade antilhana, o imperativo de se lembrar e a importância dos vestígios para a identidade caribenha. Ao dar voz à irmã mais velha, o narrador versa sobre a perda da mãe: “Baronne afirma que a perda da mãe cola um abismo nos calcanhares, um abismo que não aspira mas que empurra, como para fora de um ninho, a viver no que resta: as paisagens de um invisível” (2016, p. 210).

Ernest Pépin, baluarte da literatura guadalupense, escreveu o poema *Ma mère* [minha mãe], no dia do falecimento da mãe, ocorrido em 1º de fevereiro de 2021. Nele, se dirige à progenitora recém-falecida, entoando os versos “Você gostava da eternidade / Eu acreditava que você fosse imortal / Quando o vento da morte / Te varreu / Mãe querida o amor tremia / Em suas mãos indestrutíveis / Que fluíam com uma abundância sagrada / Porque cada filho / Era um todo de

você” (2021, s/p). Em seu poema, Pépin exalta a identidade familiar e insiste na aura eterna das mães. E chama a atenção o fato de, para ele, os filhos serem muito mais do que resquícios da mãe; ele sentencia que cada filho de Madame Guillaume-Budon era ela toda, em plenitude e esplendor. Os versos sugerem que a figura materna não se extinguirá enquanto houver herdeiros no mundo dispostos a evocá-las. Assim, recairia sobre os rebentos a missão de honrar a memória materna, o que Zobel, Condé, Chamoiseau e Pépin fazem por intermédio das malhas literárias.

Como já mencionamos, na parte final deste artigo retomaremos a escritora Maryse Condé, que constitui uma das vozes femininas mais emblemáticas e canônicas do arquipélago de Guadalupe, localizado no mar do Caribe. Em seu romance *Histoire de la femme cannibale* (2003), ainda sem tradução em português, conhecemos uma mulher negra, dentro de casamento inter-racial, que repudia a maternidade de maneira contundente, flagrante e até desconcertante. Cabe ressaltar que a autora se impôs – conjuntamente com Simone Schwarz-Bart – como contracorrente em um cenário literário antilhano de produção/publicação majoritariamente masculino. A escolha desta narrativa de Condé denuncia o interesse em acolher no âmbito romanesco o tema da (não-)maternidade envolto nos seus mais numerosos dilemas e entraves, numa perspectiva que apenas artistas-mulheres-mães poderiam levar ao cabo com tanta propriedade, desenvoltura e profundidade. Considerada a matriarca da literatura antilhana, suas produções contribuem bastante para uma tradição literária feminina. Nelas vemos ofertada

um grande número de obras em que a maternidade é tratada de maneira que reflita a complexidade da situação das mulheres caribenhas: a maternidade é, alternadamente, rejeitada, idealizada, descrita como um lugar de resistência, ainda que o vínculo com a mãe, seja biológico ou não, seja muitas vezes problemático, ele se afirma como essencial,

pois é um portador de identidade (PROSPER-CHARTIER, 2008, p. 52).

Ao acolher as vicissitudes da temática da (não-)maternidade, as obras antilhanas aprofundam seu olhar para as identidades femininas em sua capacidade de se modelar e de se remodelar, retratando um eterno devir. Em sociedades nas quais “homens dominam as mulheres” (COLLINS, 2019, p. 139), estudar as identidades pelo viés da (não-)maternidade nos permite ler as entrelinhas de papéis sociais nos quais “o elemento estável seria esta mãe crioula doada a seus filhos” (CHAMOISEAU, 2011, p. 201). De fato, o tema arregimenta debates acerca tanto da dominação e/ou da ausência masculina quanto do ideal de sacrifício materno. A historiadora e pesquisadora francesa Myriam Cottias chama a atenção para o fato de que, no Caribe, “as mulheres são mães antes de tudo, respeitadas por isso” (1989, p. 164). Tais elementos reiteram os atributos da “maternidade arquetípica”, a saber “devoção, autossacrifício e amor incondicional” (COLLINS, 2019, p. 293).

Em seus estudos, Cottias propõe nuances para a interpretação do tão propagado matriarcado² antilhano. Em suas palavras, as mulheres acabam por ocupar “um lugar deixado vago” (1989, p. 164) pelos homens. O matriarcado caribenho, assim, diria respeito menos à real supremacia feminina na sociedade do que à necessidade de as mulheres assumirem a integralidade dos cuidados dos filhos face ao abandono paterno. Nestes termos, “a matrifocalidade seria uma característica das sociedades oriundas da escravidão. (...) A figura da mãe é central³ nessas sociedades. (...) O número de famílias ‘mono-

² A este respeito, ver o artigo “Vozes no feminino: por uma poética do matriarcado em Simone Schwarz-Bart”, de minha autoria, publicado na *Revsita Todas as musas*. Ano 7. No. 2, 2016, p. 32-43.

³ A este respeito, ver o conceito de *poteau-mitan*, que desenvolvi mais atentamente no artigo “Colher memórias de velhos: retratos de avós em obras do Caribe francófono” (*Revista Anuário de Literatura*, 2021).

parentais' só faz aumentar" (VERGÈS, 2011, p. 71). Maryse Condé reitera a constatação ao lembrar que "abandonar mulher e filhos não é novo sob o sol nem da Guadalupe ne do resto do mundo!" (CONDÉ, 2012, p. 86). É de grande relevância, desta forma, atentarmos para a forma como a imposição da matrifocalidade, "organização familiar onde a figura materna domina, onde a função paterna é ausente" (VERGÈS, 2011, p. 71), impacta as mulheres, levando-as a desenvolver uma oposição ao princípio da maternidade compulsória.

Uma análise diacrônica acerca da representação da (não-)maternidade de mulheres negras em textos literários caribenhos nos guiará rumo à África, à empreitada colonial francesa, à diáspora africana e à escravização. Em publicação centrada no feminino, de 1993, Maryse Condé pondera que "nas Antilhas como na África ou na Europa, até uma data recente, a mulher se valorizava quase que exclusivamente pela função materna" (2015, p. 40). No território africano, mulheres sem filhos são consideradas "imaturas" e "pela metade" (*apud* AKO-TIRENE, 2019, p. 84). A esterilidade era considerada como "o pior dos males" (CONDÉ, 2015a, p. 40), "uma infelicidade grave, quase uma maldição" (CONDÉ, 2015a, p. 46). Em suma, a infertilidade "corresponde a uma imagem vendida pela tradição oral que vem da cultura africana onde a maternidade é uma alegria e onde, pelo contrário, a infertilidade ou a negação da maternidade são experimentados como uma falta que marginaliza a mulher. (PROSPER-CHARTIER, 2008, p. 42-43). Apesar de dificuldades de toda sorte, a maternidade ocupa um dos lugares mais importantes e honrados das sociedades africanas e as mães se incumbem da manutenção da linhagem e dos diálogos entre herdeiros e ancestrais. A maternidade, neste contexto, se sagra como meio privilegiado de manifestação do Orun e de seus mistérios.

A colonização e a escravização perpetradas pelos países imperialistas europeus a partir do século XV sequestram o corpo da mulher negra e assolam a experiência da maternidade. Os aviltamentos se

intensificam na travessia transatlântica da África para as Américas. Era comum nos navios negreiros a prática da *pariade*, na qual homens brancos da tripulação buscavam “engravidar as negras (...), a fim de fabricar antecipadamente, antes das vendas, mestiços a baixo custo”, afinal “grávida, uma negra valia o dobro. Grávida de um branco, uma negrinha era vendida ainda mais caro” (DRACIUS, 2013, p. 29). Aprofundando nossa análise, Françoise Vergès ensina que “o esgotamento dos corpos está historicamente ancorado na escravatura, período no qual o ventre das mulheres negras, cuja exploração é indissociável da reprodução social (como mostram tantas feministas negras), foi transformado em capital” (2020, p. 19). Em suas ponderações, ela defende a premissa de que “a escravatura fabrica vidas supérfluas” (2020, p. 20) e cunha um epíteto alarmante para corpos negros: “corpos-húmus do capitalismo” (2020, p. 20).

Compêndio jurídico idealizado por Jean-Baptiste Colbert, ministro das finanças durante o reinado de Louis XIV, o Código negro abalizou a vida administrativa nas colônias comandadas pelo império francês. Publicado em primeira versão em 1685, o Código regulamentou, por meio de sessenta artigos, a destituição do livre-arbítrio – e da humanidade – do escravizado, subjugando-o como objeto da propriedade dos seus proprietários. Seu décimo-terceiro artigo versa sobre a fertilidade das mulheres escravizadas e determina que “se o marido escravo se casar com uma mulher liberto, os filhos, homens e mulheres, seguirão a condição da mãe e serão livres como ela, apesar da servidão do pai” e “se o pai for liberto e a mãe escrava, os filhos serão igualmente escravos”. Como se vê, a escravização realizou um “ato de deposseção do ventre das mulheres” (VERGÈS, 2017, p. 98), que deixaram de governar seu corpo e seus rebentos. Impõem-se tempos de quereres antagônicos no âmbito da maternagem: de um lado, escravizadas que passaram a repudiar a gravidez e, de outro lado, os proprietários para os quais cada nascimento equivalia ao aumento de cifras em suas posses.

A imagem positiva da maternagem tal como era praticada no continente africano passa a ser uma lembrança longa de um mundo deixado do outro lado do oceano. Sob a empreitada colonial, a maternidade coercitiva operava em novas modalidades: a escravizada era submetida a coitos programados com escravizados e era igualmente estuprada pelos proprietários brancos e feitores. Tal condição desmascara tanto a impossibilidade de escolha de seus parceiros sexuais quanto a dúvida acerca da identidade do pai dos rebentos. Quando as mulheres negras se tornam parideiras, a paternidade, é preciso que não se esqueça, também se vê obliterada. Acrescenta-se a isto o fato de que a regularidade gestacional era controlada pela agenda dos proprietários, o que levava muitas escravizadas a engravidarem ainda no puerpério. Evocamos igualmente o drama de escravizadas cujo exercício da maternidade se viu negado ou sensivelmente dificultado. Muitas eram obrigadas a negar a amamentação para os próprios filhos para alimentar, como amas de leite, os herdeiros da casa grande. Outras viram as crianças serem vendidas ainda na primeira infância e sumirem no mundo. O ventre das mulheres negras se tornou “instrumento essencial à produção de uma mão de obra móvel, sexualidade e racializada” (VERGÈS, 2017, p. 100), estupro colonial as transformaram “em produtoras e reprodutoras de vidas expropriadas no trabalho de parto, e seus filhos em mercadorias as quais, elas, em tese, mães, não tinham direito à propriedade” (AKO-TIRENE, 2019, p. 28).

Neste momento, precisamos enfatizar os caminhos que distanciam a experiência da maternagem entre ventres brancos e negros. No âmbito colonial, os abusos que recaem sobre as negras ficam a léguas de distância dos apuros que as brancas possam por venturar enfrentar. Enquanto o ventre das brancas se volta ao casamento e à composição familiar, às negras são negados por séculos o direito ao matrimônio e à família no “novo mundo”. Para fazermos menção à controversa lei brasileira promulgada em 1871, as brancas sempre

tiveram o “ventre livre” e entregue a um único parceiro, o marido. O adultério, caso ocorresse, era fruto tão e apenas da vontade das mulheres. Eventuais abortos, infertilidades ou recusas sexuais não lhes valiam reprimendas físicas. E seus filhos não se tornavam mão-de-obra apartada de todo e qualquer direito. Para uma, a maternidade ganhava auras de realização divina e santificada (ser mãe era uma bênção) enquanto para a outra era associada à lascívia e à prostituição. Ao fim e ao cabo, as brancas não tinham sua humanidade subtraída nem seu ventre dilapidado por quererem de terceiros.

Com o fim da empreitada colonial e a deflagração da abolição da escravatura, muitos avanços foram conquistados na luta feminina. Respeitadas as proporções das vivências de ontem e de hoje, os hiatos entre ventres brancos e negros se mantiveram, todavia, vivos. Atualmente, “enquanto as mulheres brancas têm medo de que seus filhos possam crescer e serem cooptados pelo patriarcado, as mulheres negras temem enterrar seus filhos vitimados pelas necropolíticas” (AKOTIRENE, 2019, p. 22). Num jogo de palavras com a maternidade, não esqueçamos de que o racismo é “filho dileto do processo escravocrata e da colonização” (PIEADÉ, 2017, p. 19).

Ao retomarmos as considerações a propósito do estupro colonial, daremos realce à Françoise Vergès, para quem o estupro opera muito além das pulsões sexuais e do projeto de ampliação da mão-de-obra escravizada. “A importância da violação das mulheres escravas na organização social da escravidão” (2017, p. 109) vincula-se à “importância para o homem branco de marcar seu poder sobre o corpo feminino negro” (2017, p. 109). A escravização se torna a representação máxima do vilipêndio do corpo feminino, o que ratifica o adágio de que “se a vida era dura para os negros, piorava bastante se esse negro fosse mulher” (CRUZ, 2018, p. 118). As escravizadas tinham “verdadeiro horror em engravidar” (CRUZ, 2018, p. 101) e faziam uso das “ervas e sementes recomendadas” (CRUZ, 2018, p. 101)

para interromper a gestação. Nesta toada, o intelectual martinicano Édouard Glissant propõe o termo de “aborto primordial” ao se ater à resistência feminina diante da violência colonial. Segundo Glissant (2012, p. 166):

A ‘família’ na Martinica foi primeiro uma ‘anti-família’. Acasalamento de uma mulher e um homem para o benefício de um mestre. Foi a mulher que sussurrou ou gritou: ‘*Manjé tè pa, paf e yich pou esclavaj*’; a terra para ser estéril, a terra para morrer. É a mulher que, por vezes, se recusou a carregar o lucro do Mestre. A história da instituição familiar na Martinica é sobre essa recusa. A história de um enorme aborto primordial: discurso saída da garganta, com o primeiro grito.

Glissant salienta o drama de escravizadas que ingeriam terra para provocar abortos. E neste ato desesperado de resistência, mais golpes são infligidos contra o corpo feminino; corpo este despido de toda e qualquer possibilidade de equilíbrio. Nestes termos, corrobora-se a aviltante premissa de que “o corpo *negro* é, ao mesmo tempo, desejado sexualmente e destruído fisicamente” (KILOMBA, 2019, p. 159; grifo do autor). Quando as escravizadas não logravam êxito em interromper a gestação, elas se curvavam ao derradeiro e fatídico recurso do infanticídio. Como explana a pesquisadora Antoinette Sol (2008, p. 971),

o infanticídio no contexto histórico da escravidão é, na origem, um ato de generosidade e êxtase, eutanásia e voo. Matar uma criança destinada à escravidão contém motivações complexas e contraditórias. (...) Os dois lados do infanticídio são o amor (salvar um ente querido e inocente dos horrores de servidão) e o ódio (do sistema escravocrata, do mestre, de si mesmo).

Se as mães recorriam ao infanticídio como tática desesperada, os proprietários buscavam, por sua vez, não perder seus produtos.

Françoise Vergès enfatiza que “os proprietários esperavam que as mulheres escravas grávidas condenadas à morte dessem à luz ao filho antes de matá-las, isto não era por humanidade, mas por que a criança tinha um valor comercial” (2017, p. 103). E neste ponto chegamos à personagem Solitude, símbolo maior do feminino e da maternidade em Guadalupe, num primeiro momento, e no Caribe francófono e na França metropolitana, logo em seguida. Filha de Bayangumay, escravizada africana estuprada por marinheiro branco nos moldes da *pariade* em navio negreiro, Solitude nasce em 1772 em Guadalupe. Seu nome de batismo é Rosalie. Solitude consiste em seu nome de auto-batismo durante as mazelas da escravização. Em 1794 a França abole a escravização, ato histórico revogado em 1802 por Napoleão Bonaparte. O general ordena a reimplantação da escravização em Guadalupe e não tarda a enviar tropas de seu exército para o arquipélago caribenho. Tal manobra política engendra uma série de resistências e rebeliões. Neste momento, Solitude vivia liberta em comunidade quilombola. Aos 30 anos e grávida, Solitude se torna líder da resistência contra o retorno da escravização. Ela combate com armas em punho, antes de ser capturada, presa e condenada à morte por comportamento subversivo. Sua filha nasce em 28 de novembro de 1802 na cadeia. No dia seguinte, ela foi enforcada em praça pública, “a parte da frente da camisa aureolada por manchas de leite” (SCHWARZ-BART, 2016, p. 28).

O reconhecimento da importância da personagem histórica Solitude pode ser observado em homenagens na forma de monumentos em espaços públicos. Para além de figurar em nome de estabelecimento de ensino em Pointe-à-Pitre, capital da Guadalupe, e em nome de rua em Pointe-à-Pitre e Ivry-Sur-Seine, sul de Paris, em 2014, Solitude foi retratada em estátuas. A primeira e a mais conhecida foi erigida em Pointe-à-Pitre em 1999 por Jacky Poulier. Trata-se de uma representação de Solitude no final da gravidez, com barriga proeminente, rosto altivo, braços dobrados e apoiados nas ancas. De

fato, “ela é representada grávida, a fim de lembrar a importância da reprodução de mulheres escravizadas para a manutenção do sistema escravagista; sua atitude decidida e de líder lembra a participação de escravas durante as lutas antiescravidão” (CHERDIEU, 2018, p. 66).

Em 2007, Nicolas Alquin criou uma estátua de madeira e metal disposta em Marie-Galante, uma das ilhas que compõe o arquipélago de Guadalupe. Nesta versão, a imagem de Solitude se mostra estilizada, apenas com os contornos do corpo feminino. Em setembro de 2020, Anne Hidalgo, prefeita de Paris, inaugurou o Jardim da Solidão na Praça do Général-Catroux, na capital francesa, e anunciou o projeto de uma estátua em homenagem à guadalupense. Caso o projeto se concretize, a estátua será a primeira mulher negra a ser imortalizada em Paris e a quadragésima mulher em meio a mais de mil estátuas que compõe o acervo patrimonial parisiense.

A obra de André Schwarz-Bart, de 1972, inaugura o protagonismo de Solitude na seara literária. No âmbito teatral, Solitude inspirou uma comédia musical dirigida por Pascal Vallot em 2008. Em 2014, a UNESCO tornou pública a série on line *Femmes dans l’histoire de l’Afrique* [Mulheres na história da África], na qual apresenta em formato de quadrinhos a biografia da escravizada Solitude. Em 2020, foi lançada a obra *Solitude, la flamboyante*, [Solitude, a notável, em tradução livre] escrita por Paula Anacaona que enfatiza o modo como “Solitude conseguirá se libertar e existir por si só, transcendendo assim sua condição...” (2020, p. 14).

O casal Simone e André Schwarz-Bart concebe o projeto do Ciclo antilhano⁴ em torno da genealogia da líder antiescravagista, retrazando cinco gerações femininas através das personagens Bayangumay, Solitude, Louise, Hortensia e Mariotte. Ausente da maioria

⁴ Analiso mais atentamente o Ciclo antilhano no artigo “Horizontes da pós-colonialidade: o ciclo antilhano de Simone e André Schwarz-Bart”, publicado na revista *Alea*. vol.20, n.3, em 2018.

dos livros de história, o que se sabe desta personagem emblemática foi transmitido pela oralidade e, posteriormente, fabulado pela literatura. Nestes termos, “as maravilhosas histórias que compõem o patrimônio negro, estas histórias transmitidas de boca a boca pela oralidade” (CONDÉ, 2012, p. 225) forjam a identidade caribenha. Dedicado aos filhos do casal, o romance *L’Ancêtre en Solitude* [O ancestral em Solitude] apresenta Bernard e Jacques como “duas correntes da linhagem Solitude” (Schwarz-Bart, 2016, p. 7). Desta forma, o casal Schwarz-Bart acaba por atribuir à Solitude, de maneira simbólica, a gênese da sociedade antilhana. Tudo se passa como se todos fossem filhos de Solitude, filhos orgulhosos que se empenham em tirar do anonimato seus passos na resistência antilhana. Ao estudar a obra *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (*A ilha da chuva e do vento*, em tradução brasileira de Estela dos Santos Abreu), a pesquisadora Marie-France Prosper-Chartier entende que Simone Schwarz-Bart “reintegra as mulheres na história através da mulata Solitude, reapropria a grande história e não apenas a pequena história, através da maternidade” (2008, p. 46).

A importância da Solitude no imaginário caribenho francófono se alinha à definição de feminismo decolonial, ou seja, “afirmar nossa fidelidade às lutas das mulheres (...) que nos precederam” (VERGÈS, 2020, p. 35). De fato, Solitude encarna o símbolo incontornável da escravizada que praticamente não conheceu a filha, não pode nomeá-la, acarinhá-la, tampouco materná-la. A imagem da blusa suja de leite no momento do enforcamento traz à tona de maneira extremamente crua – e cruel – os horrores da maternidade de mulheres negras durante a escravidão. No que tange ao protagonismo de Solitude e à sua genealogia, Simone Schwarz-Bart preconiza que

como em todo o mundo, as pessoas simplesmente precisam de mitos fundadores e, sobretudo, de heróis aos quais se identificarem. Uma mulher como a mulata Solitude é um ícone. Nossos escritos experimentam o desejo e a vontade

de compor uma galeria de retratos que serve de espelho aos que querem (LE GROS, 2015).

Nesta parte final deste artigo, nos ateremos brevemente ao romance *Histoire de la femme cannibale*⁵ [História da mulher canibal], de 2003, que coloca em cena a mão-maternidade como escolha consciente e inegociável da protagonista Rosélie Thibaudin. A princípio, se mostra flagrante a aproximação entre o nome da personagem e o nome de batismo de Solitude, Rosalie. Embora o romance de Condé se atenha à gênese do nome da protagonista e demonstre se tratar da aglutinação dos nomes Rose e Élie, progenitores da personagem, o eco da alcunha de Solitude não deixa de vibrar. Assim, estamos face a um vertiginoso desconcerto: uma personagem que evoca à matriarca guadalupense declarando-se, todavia, irrevogavelmente contra a maternidade. O jogo romanesco se mostra muito rico: se servir da aproximação da figura de Solitude para com ela romper laços, destruir pontes, promover desencontros. Ao contrário de uma mulher cuja maternagem foi negada pelo sistema colonial, Condé nos brinda com uma que ‘possui seu ventre’, para retomarmos o termo preciso de Vergès. Trata-se de uma mulher que, apesar dos descaminhos da vida, demonstra sem firulas a audácia de rechaçar a maternidade em uma sociedade que não hesita em lhe dirigir enaltecimentos. Vimos ao longo deste percurso analítico, os imaginários da mãe em terras antilhanas. Em resumo,

a mitologia antilhana fez da mãe (...) uma figura que detém um poder quase mágico. Ele lhe permite detectar o engano e ter um discurso da ordem e da verdade. Sua palavra vale mais do que qualquer outra. É inútil tentar escapar ao seu olhar que adivinha uma desordem ou um segredo,

⁵ Para aprofundar as análises sobre o romance, ver o artigo “Invisibilidade, parasitismo e canibalismo: embates da heroína Rosélie em *Histoire de la femme cannibale*, de Maryse Condé”, publicado na Revista *Literatura, História e Memória*, 2021.

que julga, pois o vínculo materno é indelével: é como uma linguagem que prescinde de palavras, de formulações. Por sua força e sua dedicação completa a seus filhos, sua abnegação total, ela é a rocha sobre a qual a família se mantém. Ela lhe dá sua definição, sua estabilidade, sua proteção ao longo da vida (COTTIAS, 1989, p. 164).

De maneira flagrante, o romance *Histoire de la femme cannibale* rompe com a figura de Solitude e com demais arquétipos da maternagem antilhana. Antes de exercer as atividades de médium (quando se vê viúva e sem direito à pensão) e de pintora (com produção irregular e ausência de reconhecimento), a protagonista Rosélie se rendeu à prostituição quando foi abandonada pelo segundo companheiro. Originária da Guadalupe e transitando por cidades como Nova Iorque, N'Dossou e Cidade do Cabo, cidade na qual “ela tinha se tornado invisível” (CONDÉ, 2012, p. 50), a personagem nunca “tinha se sentido tão negada, excluída, relegada ao longe por causa de sua cor” (CONDÉ, 2012, p. 50). Sua exclusão advinha tanto das fraturas identitárias pós-apartheid na África do Sul quanto das opressões interseccionais por causa de casamento inter-racial com um inglês, branco, professor universitário bem-sucedido. Annie, avó de Stephen, não fazia questão de ocultar seu racismo ao implorar: “Sem netos. Sem netos. Nunca e em momento algum ela poderia apertar um neto mestiço nos seus braços” (CONDÉ, 2012, p. 59). Para ela os mestiços encarnariam “a abominação das abominações” (CONDÉ, 2012, p. 59).

O desejo da não-maternidade, todavia, não se deflagra por causa das insistentes falas preconceituosas ligadas à pele negra e ao casamento inter-racial; ele remonta à adolescência de Rosélie, épocas em que a mãe bradava a “força da virgindade” (CONDÉ, 2012, p. 60) em tempo pré-pílulas anticoncepcionais. De fato, “desde pequena, a maternidade a enojava: ventres redondos e pontudos como conchas de tias, primas, parentes de todo tipo” (CONDÉ, 2012, p. 60), “ela detestava sobretudo os recém-nascidos. A despeito de seus

perfumes de talco e água de colônia, eles fediam” (CONDÉ, 2012, p. 60). Neste contexto, “o terror de engravidar se manteve” (CONDÉ, 2012, p. 61). Eis a resposta de Rosélie para a pergunta “você não quis filhos?” (CONDÉ, 2012, p. 274): “digamos que, de início, eu não quis a maternidade. Depois foi a maternidade que não me quis quando talvez eu a tivesse querido” (CONDÉ, 2012, p. 274). Cabe ressaltar eu mesmo quando parece flertar com a maternidade, Rosélie nunca capitula. Por sua vez, Stephen, o marido, também menosprezava a maternidade. Um e outro concordavam neste ponto, “o mais importante para um casal. Eles se preocupavam pouco com um herdeiro. Stephen versava brilhantemente sobre este tema, avançando que as únicas criações válidas eram as do imaginário” (CONDÉ, 2012, p. 61). Neste ponto, o romance aventura uma inversão dos paradigmas norteadores da maternidade e da constituição familiar. Aqui, a maternidade tem o protagonismo pulverizado por outras realizações, como a vida nômade e a satisfação profissional. Insistindo neste aspecto, o livro proclama que “algumas mulheres fazem esta escolha e insistem nela: ser mãe e nada mais. Elas fecham os ouvidos a todas as sinais do que se nomeia o sucesso” (CONDÉ, 2012, p. 275).

O romance se inicia com o assassinato de Stephen, de maneira misteriosa. Após vinte anos de casamento, a viuvez acena com um renascimento para a personagem aniquilada tanto pela arrogância do marido quanto por sua própria pela prostração ou verve de “parasita” (CONDÉ, 2012, p. 68). Ao se debruçar no âmbito antilhano, Prosper-Chartier pondera que “a recusa da maternidade é um tema recorrente porque a maternidade, ou seja, o futuro e a promessa de um futuro melhor, não pode ser previsto quando o desgosto por si é o que define as mulheres” (2008, p. 42). Não podemos nos esquecer de que Rosélie nos é apresentada nos seguintes termos: “não é sua culpa se ela sofria do complexo das vítimas e se identificava aos eu eram perseguidos” (CONDÉ, 2012, p. 14) e “ela não cozinha, não lavava, não passava, sobretudo, não dava à luz” (CONDÉ, 2012, p.

241). Chama a atenção a maneira irônica como, nesta última sentença, a maternidade é incluída na lista de tarefas domésticas a serem desempenhadas pelas mulheres.

Outro aspecto a se levar em conta nos conduz ao confinamento da personagem, definida como sem amigos (CONDÉ, 2012, p. 63), solitária e ansiosa para “se fechar no seu ateliê” (CONDÉ, 2012, p. 63). Desta forma, sua personalidade reclusa se abstém de conceber herdeiros e de precisar materná-los ao longo da vida. Rosélie subverte a generosidade e a empatia facilmente atribuídas às mulheres em prol de uma existência marcada pelo gosto do isolamento, do silêncio e da tranquilidade. Nestes mesmos termos, diante da sentença lapidar de que “são os filhos que, sozinhos, colocam um pouco de sol nas nossas tristes vidas” (CONDÉ, 2012, p. 274), ela se apressa em indagar “coloquei sol na vida dos meus pais? Claro que não” (CONDÉ, 2012, p. 274). Neste momento, é colocada em xeque a imagem da maternidade como fonte de onde jorram alegria e realização. De maneira contundente, a personagem Amy critica os relacionamentos abusivos (como o de Stephen e Rosélie) e vitupera que “devorada por devorada, prefiro sê-lo pelos meus filhos” (CONDÉ, 2012, p. 210). Ora, eis um romance no qual uma mãe confessa ser devorada pelos filhos. Nestes termos, onde estaria a benção da maternidade? Quais suas benesses? Seria a maternidade uma experiência de alijamento compulsório, um “contentamento descontente”, como nos poetizou Luís de Camões?

Por fim, ciente de que “os estereótipos acerca das mulheres antilhanas têm a vida dura” (CONDÉ, 2012, p. 264), Maryse Condé transforma seu romance *Histoire de la femme cannibale* numa obra capaz de fragilizar muitos dos arquétipos acerca do feminino e da maternidade. Certo é também que as exceções existem para confirmar a regra, o que descortina a profunda complexidade e a intensa controvérsia destas temáticas. À primeira vista, Rosélie é um ser vazio, oco, sem vontades, sem a nobreza das mães, condenada ao presente,

uma vez que “a criança é o futuro do homem” (CONDÉ, 2012, p. 67). Ao longo da obra, delineia-se uma personagem sensível, artista, que descobre a traição do marido e se dá novas chances para o amor. Ao contrário do que se pode imaginar, Rosélie não recusa a maternidade por doença ou amargura. Em alguma medida, o casamento inter-racial e a dificuldade de macular a linhagem do marido branco macular têm um peso em sua escolha. Proteger-se das opressões interseccionais é uma tarefa hercúlea e qualquer tentativa de abrandá-las se torna compreensível. O que está em jogo na narrativa é o puro e cristalino desapeço pela maternidade, caracterizada de forma a desnudar a beleza idílica que tende a acompanhá-la. Rosélie ousa associar a maternidade ao nojo, ao corpo devorado, ao mau odor, ao cansaço, à não-garantia de felicidade e às agressões a autonomia feminina. É importante que no âmbito dos imaginários caribenhos da (não-)maternidade, Maryse Condé nos ofereça outros retratos e outras perspectivas capazes de desvelar a experiência para além da metáfora do sol e das simplificações universalizantes.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ANACAONA, Paula. *Solitude, la flamboyante*. Paris: Éditions Anacaona, 2020.

CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 2011.

CHAMOISEAU, Patrick. *La matière de l'absence*. Paris: Seuil, 2016.

CHERDIEU, Ludmilla. *Héroïnes du monde caraïbe : l'histoire et ses femmes dans la culture caribéenne*. HAL *Littératures*, 2018. Disponível em: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01936369/document>. Acesso em: 18 mar. 2018.

LE CODE NOIR (1685). *Le Code noir*. Édit du roi sur les esclaves des îles de l'Amérique. Disponível em: http://sitecon.free.fr/Data/PDF/Le_Code_noir.pdf. Acesso em: 29 jan. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONDÉ, Maryse. *Histoire de la femme cannibale*. Paris : Mercure de France, 2012.

CONDÉ, Maryse. *Parole des femmes*. Essai sur des romancières des Antilles de langue française. Paris: L'Harmattan, 2015a.

CONDÉ, Maryse. *Le cœur à rire et pleurer*. Contes vrais de mon enfance. Paris: Robert Laffont, 2015b.

COTTIAS, Myriam. "Maman Doudou". In: BASTIEN, Daniel (org.). *Revue Autrement* no. 41 – Antilles- Espoirs et déchirements de l'âme créole. Paris: Autrement, 1989. p. 161-165.

CRUZ, Eliana Alves. *Água de barrela*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DRACIUS, Suzanne. *Rue Monte au ciel*. Paris: Item, 2013.

JURNEY, Florence-Ramond. *Voix/es libres: Maternité et Identité féminine dans la littérature antillaise*. Birmingham, AL: Summa Publications, 2006.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LE GROS, Julien. Simone Schwarz-Bart : « La réalité du XXIème siècle, c'est le métissage » In [http://the-dissident.eu/6424/simone-schwarz-bart-la-realite-du-xxieme-siecle-cest-le-metis sage/](http://the-dissident.eu/6424/simone-schwarz-bart-la-realite-du-xxieme-siecle-cest-le-metis-sage/), 2015. Acesso em: 16 ago. 2018.

LUFT, Lya. *A sentinela*. 5a edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MONAN, Alexandre. *Joanise ma mère*. Fort-de-France: Éditions Désormeaux, 2001.

PÉPIN, Ernest. Ma mère. In *Potomitan*. Disponível em <http://www.potomitan.info/bibliographie/pepin/mere2.php?fbclid=IwAR0SdRrLcuQO4YsaAEGgg7hSxiPeVm7jKHL7RyqteAWpxvyV-XEOq7QUAds>, 2021. Acesso em: 3 fev. 2021.

PIEDEDE, Vilma. *Dororidade*. Sao Paulo: Editora Nós, 2017.

PROSPER-CHARTIER, Maria-France Régine. *Les Figures Maternelles dans l'Oeuvre de Gisèle Pineau: Maternité et Identité*. Tese de doutorado apresentada à Florida State University, 2008. Disponível em: <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu:183593/datastream/PDF/view>. Acesso em: 28 nov. 2020.

ROCHA, Vanessa. Vozes no feminino: por uma poética do matriarcado em Simone Schwarz-Bart. *Todas as musas*. Ano 7, n. 2, p. 32-43, 2016.

ROCHA, Vanessa. Horizontes da pós-colonialidade: o ciclo antilhano de Simone e André Schwarz-Bart. *Reista Alea*, v. 20, n. 3, p. 299-319, 2018.

ROCHA, Vanessa. Colher memórias de velhos: retratos de avós em obras do Caribe francófono. *Revista Anuário de Literatura*, 2021. Artigo no prelo. Será publicado em dois meses.

ROCHA, Vanessa. Invisibilidade, parasitismo e canibalismo: embates da heroína Rosélie em *Histoire de la femme cannibale*, de Maryse Condé. *Revista Literatura, História e Memória*, 2021. Artigo no prelo. Será publicado no próximo mês.

SCHËLCHER, Victor. *Esclavage et colonisation*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.

SCHWARZ-BART, Simone & André. *L'Ancêtre en Solitude*. Paris : Seuil, 2016.

SOL, Antoinette Marie. «Histoire(s) et traumatisme(s): l'infanticide dans le roman féminin antillais». *The French Review*, v. 81, n. 5, p. 967-984, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25481325>. Acesso em: 16 jan. 2021.

VELOSO, Caetano. "O quereres". *Álbum Velô*. Lado B. Faixa 6. Rio de Janeiro: Philips Records, 1984.

VERGÈS, Françoise. *L'homme prédateur – ce que nous enseigne l'esclavage sur notre temps*. Paris: Albin Michel, 2011.

VERGÈS, Françoise. *Le ventre des femmes – Capitalisme, racialisation, féminisme*. Paris: Albin Michel, 2017.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

ZOBEL, Joseph. *La Rue Cases-Nègres*. Paris: Présence africaine, 2015.

LITERATURA E CRÍTICA NEGRA CARIBENHA: RELEITURA DA HISTÓRIA DE LAS ANCESTRAS E A REESCRITA DE IDENTIDADES FEMININAS

Cristian Souza de Sales*

Resumo: O presente trabalho discute obras de duas escritoras negras caribenhas contemporâneas. Com este intuito, analisamos o romance *Fe en Disfraz* (2009) de Mayra Santos-Febres e o ensaio *Hablar de las ancestras: hacia de nueva literatura de la afrodescendencia* (2013) de Yolanda Arroyo Pizarro. Isso posto, argumentamos que, na tessitura de discursos, centradas nas histórias e nos legados de luta e resistência de mulheres africanas e negras nas Américas e Caribe, as autoras porto-riquenhas assentam novas formas de narrar que subvertem uma tradição literária. Em seguida, evidenciamos como as pensadoras selecionadas apresentam contribuições epistêmicas para reescrever identidades femininas.

Palavras-chave: escritoras negras caribenhas; literatura negra porto-riquenha; Mayra Santos-Febres; Yolanda Arroyo Pizarro; Caribe hispânico

Resumen: El presente trabajo analiza obras de las escritoras caribeñas negras contemporáneas. Para ello, analizamos la novela *Fe en Disfraz* (2009) de Mayra Santos-Febres y el ensayo *Hablar de las ancestras: hacia de nueva Literature de la afrodescendencia* (2013) de Yolanda Arroyo Pizarro. Dicho esto, sostenemos que, en el entramado de discursos, centrados en las historias y legados de lucha y resistencia de mujeres africanas y negras en América y

* Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Email: crissaliessouza@gmail.com.

el Caribe, las autoras puertorriqueñas establecen nuevas formas de narrar que subvierten una tradición literaria. A continuación, mostramos cómo las pensadoras seleccionadas presentan aportes epistémicos para reescribir las identidades femeninas.

Palabras-claves: escritoras caribeñas negras; literatura puertorriqueña negra; Mayra Santos-Febres; Yolanda Arroyo Pizarro; Caribe hispano.

Partiendo de un mar: considerações iniciais

[...] En la literatura puertorriqueña, desde los inicios de **establecimiento de su canon**, lo negro siempre ha representado lo irracional. Es el cuerpo, es lo animal, el origen antes de la palabra. A veces, con suerte, los personajes negros y negras que **aparecen en las obras de la mayoría de nuestros escritores**, cumplen un papel de víctimas, de depositarios de una posición ideológica, pero nada más. (SANTOS-FEBRES, 2010, p. 144, grifos meus).

No ensaio *Raza en la cultura puertorriqueña*, Mayra Santos-Febres (2011) reflete que a literatura porto-riquenha canônica produziu e disseminou representações ficcionais depreciativas da população negra (homens e mulheres), as quais foram perpetuadas no imaginário social latino-americano e caribenho. Ainda sob essa ótica, a ensaísta elabora um exame à base do pensamento ocidental europeu que se enraizou na produção epistêmica no Caribe hispânico¹, investindo na radicalização do argumento com o intuito de revisar uma tradição literária, crítica e teórica. Em seguida, ela oferece indícios através de releituras de obras, imagens e discursos de autores/autoras, inclusive pertencentes ao cânone historiográfico.

¹ O Caribe Hispânico é constituído de povos de três regiões: Porto Rico, Cuba, Santo Domingo (atual República Dominicana).

Em outra perspectiva, Santos-Febres acredita que a produção literária de autoria feminina e o seu lugar no cenário literário caribenho esteve relegada à margem da literatura canônica de autoria masculina. Para ajudar a responder esse questionamento, Ana Belén Martín Sevillano (2012 p. 6) explica que Ramón Luis Acevedo, em 1991, ao publicar uma antologia de autoria feminina em Porto Rico com um título bastante eloquente: *Del silencio al estallido: narrativa femenina puertorriqueña*², contribuiu para dar visibilidade a escrita feminina, assim como reestruturar a historiografia, teoria e crítica literária no espaço caribenho.

De maneira a elucidar tais afirmações, além das autoras e textos literários cartografados, sem tensionar o recorte de raça, Ramón Acevedo incluiu um ensaio em que afirmava “la riqueza de la narrativa puertorriqueña escrita por mujeres a partir de los años setenta”. (MARTÍN- SEVILLANO, 2012, p. 6). Por conta disso, devido ao contexto histórico porto-riquenho de resquícios coloniais, embora marcadas por interditos, as obras ficcionais de autoria feminina definiram um território, assim como alcançaram uma projeção dentro e fora dos espaços acadêmicos.

Apesar de um pequeno número inicial, esse conjunto de autoras e obras porto-riquenhas passou a fazer parte de uma “tradición literaria nacional” e, por conseguinte, ultrapassar a barreira do silêncio imposto historicamente, inserindo-se em diversos campos, entre eles, o da produção ficcional, com o objetivo de assumir uma voz própria, sua linguagem, sua escrita e seu discurso. Sendo assim, é pertinente

² Com as novas escritas e escritoras, a obra promove a perturbação do cânone literário como um *corpus* que desafia silêncios e exclusões. Antes desta coletânea, não havia uma antologia desde 1986 que tratasse da presença feminina na literatura porto-riquenha. Nas décadas de oitenta e noventa, surgiram duas antologias, mas, principalmente, de escritores já consagrados, como é o caso de Ramón Luis Acevedo, *Do silêncio ao surto: narrativa femenina porto-riquenha* (Río Piedras: Editorial Cultural, 1991) e María M. Solá *Aquí as mulheres contam*.

citar que: [...] “la mujer había ocupado siempre un lugar subalterno, como creadora y como sujeto de representación”. (MARTÍN-SEVILLANO, 2012, p. 6). Diante dessa conjuntura, o patriarcado é tensionado na composição de textos literários e narrativas críticas oriundas de experiências, vivências e contextualização do universo feminino.

Sob uma nova ótica, a partir dos anos setenta, um importante número de mulheres ocupou os espaços dentro “del campo literario puertorriqueño” com obras de qualidade estética, modificaram estilos, texturas, gêneros e, além disso, trouxeram à tona temáticas emudecidas. Sobre este fato, em menos de duas décadas, em meios a tantas demarcações feitas pelo cânone e os mecanismos para impor comportamentos de gênero e raça, essas escritoras contemporâneas “modifican radicalmente el panorama literario” tradicional da ilha caribenha com profunda sensibilidade, encantamento e beleza. (MARTÍN-SEVILLANO, 2012, p. 6).

À luz dessas considerações, autoras como Rosario Ferré, Magali García Ramis, Carmen Lugo Filippi, Mayra Montero e Ana Lydia Vega integram nos anos noventa “un corpus literario canónico que genera numerosos estudios críticos y que cuenta con cabal reconocimiento”. Posto isso, escritoras negras também conquistaram visibilidade e protagonismo: Mayra Santos-Febres, Yolanda Arroyo Pizarro e Yvonne Denis Rosario. Em princípio, essas vozes contribuíram para confirmar que uma parte da literatura porto-riquenha contemporânea está marcada “por la experiencia de las mujeres” em uma sociedade patriarcal e racista, a qual também silenciou vozes e textos de autoria negra feminina. (MARTÍN-SEVILLANO, 2012, p. 6).

De maneira geral, em se tratando de mulheres, escritoras e intelectuais negras, surgiram outras vozes potentes que buscaram refletir uma condição feminina imposta pelo patriarcado e pelo racismo para criar novas existências e a constituição de outras identidades. Logo,

a partir de um processo epistêmico gerador de conscientização e emancipação, destacam-se os seguintes nomes: María Esther Ramos Rosado, Celestina Cordero, Sylvia del Villard, Victoria Espinosa, Lucecita Benítez, Ruth Fernández, Choco Orta, Ada Verdejo, Mariluz Franco, María Reinat, Ana Irma Rivera Lassen, Zaira O. Rivera Cassellas, María Elba Torres e Martha Mulero Vega, entre muitas outras.

Mais especificamente, por meio de seus escritos e estilos, através de ensaios críticos, artigos, contos e romances, autoras negras contemporâneas desvelam a produção das diversas discriminações e violências impostas, pois denunciam a opressão em relação ao gênero, orientação sexual, etnia, raça e classe. Nessas reivindicações, partindo de experiências diaspóricas, é fundamental explicitar que reafirmam a sua identidade como mulher e negra no espaço caribenho. Do que se entende, reelaboram pertencimentos mediados por rupturas, negociações e trocas.

Dentre inúmeras razões, transitando em espaços ainda restritos, surge, então, uma escrita literária negra produzida por mulheres, cuja importância é a de designar uma geração de autoras ligada à negritude, ancestralidade negro-africana e feminismo negro. Desse ponto de vista, instituem politicamente um espaço próprio de enunciação em que as narrativas assentam uma visão de mundo com formas diversas de pensar, sentir e ser. Nesse processo, valorizam saberes ancestrais que atravessaram pelo mar, pelo atlântico, nos corpos e nas memórias de povos africanos.

Por conseguinte, apesar de todos os empecilhos que permearam (e ainda permeiam) na sociedade porto-riquenha, escritoras caribenhas contemporâneas fazem um percurso histórico, partindo dos legados de mulheres africanas e negras durante o colonialismo; questionam o lugar de submissão e reexaminam representações depreciativas; problematizam as relações sociais e os esquemas do autoritarismo patriarcal para reescrever identidades femininas. Por

esta proposta, elaboram, assim, personagens avessas à fixidez dos velhos papéis de raça, gênero e classe, realizando rupturas relevantes no cenário da literatura latino-americana e caribenha.

Dentro desse grupo, encontram-se duas escritoras negras em que as temáticas se concentram, em especial, nas histórias e nos legados de resistência de *las ancestras* africanas e negras: Mayra Santos-Febres e Yolanda Arroyo Pizarro. Neste território de conhecimento, apresentando uma nova versão para narrativas consideradas oficiais, as autoras tomam acontecimentos históricos como os principais elementos para reescrever uma história negra feminina na diáspora. Dentre as várias obras com essas características, destacamos, em especial, o romance afro-diaspórico *Fe en Disfraz* e o ensaio crítico *Hablar de las ancestras*, respectivamente.

Em seus textos narrativos, tanto em seus romances, contos e ensaios críticos, Mayra Santos-Febres e Yolanda Arroyo Pizarro buscam recuperar, reeditar e descolonizar a história das mulheres africanas e negras nas Américas e Caribe. Desse modo, as obras das autoras operam uma intervenção transgressora à história oficial, porque examinam as estratégias de silenciamento e apagamento dos legados de luta e resistência de suas antepassadas. Apesar das violências e injustiças sofridas, como vozes dissidentes, buscam desarquivar histórias soterradas:

[...] Homenaje a la resistencia, a la rebeldia, a la entrega amorosa, al recuerdo de la tierra para siempre perdida en medio de la nada inconmensurable, tanto como la inmensidad de la travessia oceânica no perdida, sí impuesta, sí obligada, aceptar como viaje de placer agónico, sin boleto de vuelta. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 108).

Dentro dessa perspectiva, os textos contribuem para desarticular as formas de representação depreciativas de personagens africanas e negras. Assim, nas obras de Santos-Febres e Arroyo Pizarro, as

personagens recusam os estereótipos femininos que primam pela submissão à voz masculina colonial e pela negação dos saberes ancestrais de mulheres africanas e negras. Em conjunto, as escritas tomam consciência de sua negritude, devolvem protagonismo às figuras femininas e restituem a humanidade violada pela dominação patriarcal.

Além do mais, Mayra Santos-Febres e Yolanda Arroyo Pizarro se notabilizam pela riqueza de suas obras: poesias, contos, romances, ensaios, artigos etc. Porém, mais do que isso, evidenciam a importância de duas intelectuais negras para o fortalecimento da literatura de autoria feminina na América Latina e Caribe. Nessa linha de raciocínio, é produtivo pensar como ambas as trajetórias se conectam e se entrecruzam, sobretudo, no sentido de uma complementariedade entre as suas reflexões. No que se refere à produção do conhecimento, apresentam pontos de vista insurgentes para rasurar à escrita da história da escravização negro-africana:

Recompongo (e ilustro) fragmentos del pasado. Los ofrezco al presente en tiempo hiperreal, un tiempo que pretende burlar la muerte de lo orgánico, la quietud del papel, la lentitud de los hechos [...] Vivo (como un monje) suspendido en el tiempo [...] Vivo callado, embebido en los mudos **designios de la Historia**. (SANTOS-FEBRES, 2009, p.17, grifos meus).

Es como un resurgir. Veo a más madres y hermanas con más conciencia de presencia, de sentirnos representadas. Todavía hay que luchar, pero cada vez veo a más y más mujeres que desean integrarse a la batalla, y eso es bueno. Es hermoso. Somos un ejército que crece. (ARROYO PIZARRO, 2014, fonte eletrônica).

Para desdobrar essas camadas, como já indicamos, o romance afro-diaspórico *Fe en Disfraz* e o ensaio crítico *Hablar de las ancestras* recontam os acontecimentos históricos desde uma perspectiva negra

feminina. Com tal característica, ao dialogarem com a historiografia e a crítica literária, notamos que as narrativas problematizam os processos de silenciamento e apagamento da presença negro-africana nas Américas e Caribe: “Es como un resurgir. Veo a más madres y hermanas con más conciencia de presencia, de sentirnos representadas”. (ARROYO PIZARRO, 2014, fonte eletrônica). Muito de tudo isso, os textos denunciam os tormentos da escravidão e operam a recuperação de memórias traumáticas, mas evidenciam outros interesses epistêmicos. Isso se faz por meio das falas/corpos de mulheres escravizadas.

Ao lançar mão de outras histórias, podemos compreender a partir desta linha de pensamento que a contribuição ensaística de Yolanda Arroyo Pizarro integra de forma complementar (complementação entendida no sentido de uma acumulação crítica) as formulações contidas ao longo do romance *Fe en Disfraz*, principalmente, por conta do seu foco na reescrita da história para enfatizar os legados de luta e resistência de mulheres africanas e negras.

[...] Puerto Rico tenemos muy poco o casi nada literatura que describa a nuestras antepasadas. No tenemos el género o la categoría *slave narratives* como llaman en otros lugares a las historias contadas sobre esclavos o esclavas por el propio esclavo o esclava . (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 27).

Dessa forma, Santo-Febres enfatiza que a escrita de mulheres negras reúne “fragmentos del pasado”, porque, em Porto Rico, existe “poco o casi nada literatura que describa a nuestras antepasadas”. (SANTOS-FEBRES, 2009, p.17). Dito de outra maneira, a fim de “apreender de processos de resistência” e insurgência, a autora acredita que essa é uma agenda vital para a “luta pela reexistência das populações afrodiáspóricas”, especialmente a população negra caribenha. (BERNADINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSGOUEL, 2020).

Dentro das especificidades, no esforço de fornecer um exemplo sobre essas considerações, os vestígios do processo da escravização negro-africana reaparecem e, dessa vez, de difícil aterramento em um Caribe Negro, revelam-se a seletividade de uma memória e seu enquadramento por “epistemologias eurocentradas”. (SANTOS, 2010). Deste modo, Santos-Febres e Arroyo Pizarro também se insurgem ao “epistemicídio” (SANTOS, 1995, CARNEIRO, 2005) e o “racismo epistêmico” (GROSFOGUEL, 2007/2016).

Sendo assim, ambas as autoras caribenhas se insurgem ao aniquilamento de saberes ancestrais e epistemologias produzidas por povos subalternizados. Por conseguinte, revelam as formas de produção de conhecimento dos colonizados, sua construção de subjetividade, suas crenças e princípios, sua produção de sentidos, cosmovisão etc. Nesse aspecto, ultrapassando os limites do confinamento, manifestam atos de resistência, de luta contra o colonialismo e racismo: “llaman en otros lugares a las historias contadas sobre esclavos o esclavas por el próprio esclavo o esclava”. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 27).

Nesse contexto, mesmo evidenciando um violento processo de apagamento, marginalização e clandestinidade, tendo seus corpos, culturas, crenças e conhecimentos excluídos, Santos-Febres cita passagens em que os/as antepassados/as buscam redesenhar suas existências:

[...] Em inglés, existen miles de declaraciones de esclavos que dan su testimonio en contra de la esclavitud. Mujeres educadas que formaban parte de sociedades abolicionistas les **enseñaban a leer y a escribir**, recogían sus palabras y, luego, financiaban la publicación de esos testimonios para que el público conociera los terrores de la trata. Oludah Equiano, Harriet Jacobs, Mary Prince, Frederick Douglass, esclavos con nombres y apellidos, contaron el infierno de sus vidas bajo el yugo de la esclavitud. (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 23, grifos meus).

Em outras palavras, nas formulações literárias e críticas, autoras negras caribenhas combatem as formas hegemônicas e regimes de pensamento impostos pela “colonialidade do poder, do saber e do ser”. (QUIJANO, 2005; MALDONADO-TORRES, 2007). Para elucidar essa questão, a colonialidade do saber se relaciona com a epistemologia dominante, enquanto que a colonialidade do ser se refere à experiência vivida de colonização e seus reflexos/impactos na linguagem e na visão de mundo dos povos colonizados. (MALDONADO-TORRES, 2007).

De modo semelhante, a colonialidade do saber, do poder e do ser geraram um processo histórico de destruição do Outro, amparadas por supostas diferenças e hierarquias raciais. Como consequência, atrelando a situação feminina, foram criadas estratégias de dominação e subjugação que atuaram no “control del género y la sexualidade”; no “control del conocimiento y la subjetividad” –, do corpo e identidade das mulheres africanas e negras, que se estenderam, de maneira sistemática, mesmo após o fim do período colonial. (MIGNOLO, 2007, p. 36).

Por todas estas abordagens, nessa dupla dimensão da voz negra feminina caribenha, nos campos literário e ensaístico, podemos encontrar as histórias de “mujeres subversivas, transcorpóreas, que *piedieron voz, cuerpo, armas y venganza*”. Vale lembrar que as mulheres africanas e negras resistiram ativamente, bem como responderam frontalmente contra “el sistema esclavista y todas sus formas de opresión”. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 35). Por esta e outras razões, tensionando imaginários cristalizados, analisamos o romance afro-diaspórico *Fe en Disfraz* de Santos-Febres; e o ensaio crítico *Hablar de las ancestras*, de Arroyo Pizarro. Ao identificar algumas das preocupações centrais nessas narrativas, podemos compreender os múltiplos movimentos para reescrever identidades negras femininas caribenhas.

Escritoras negras caribenhas: vozes, cuerpos y insurgencias

[...] Ser negra es la razón primordial por la cual soy escritora. [...] Son 3 desde que tengo conciencia: el Caribe, las sensaciones de estar viva en el Caribe (raza, género), las historias de mis ancestros. (SANTOS-FEBRES, 2015).

Poeta, romancista, ensaísta e professora de literatura, nascida em 26 de fevereiro de 1966, em Porto Rico (Carolina), filha de professores, Mayra Santos-Febres inicia contato com os livros desde a infância e começa a escrever com apenas cinco anos de idade, tornando-se uma das mais proeminentes e aclamadas escritoras e intelectuais negras contemporâneas. Com livros traduzidos para várias línguas (o francês, inglês, alemão e italiano), pode-se dizer que atua sem submissão às normas definidas pelo cânone nacional, seus critérios e parâmetros idealizados do que deva ser o texto literário.

Ainda nesta senda, publicando poesias desde 1984, em revistas e jornais internacionais como *Casa de las Américas* de Cuba, *Página doce* de Argentina, *Revue Noir* da França e *Latin American Revue of Arts and Literature* de Nova Iorque, entre outros, os textos ficcionais e não ficcionais da autora porto-riquenha realizam uma retomada de acontecimentos históricos acerca da presença negro-africana nas Américas e Caribe. Desse modo, a sua voz desencadeia um campo de reflexão bastante variado, afetando os planos temático e formal de sua literatura e crítica, “*haciendo contrapeso al tradicional rechazo e invisibilización para abogar a favor de un reconocimiento de lo negro*”. (SANTOS-FEBRES, 2010, p. 67).

Diante disso, Mayra entrecruza as formas narrativas híbridas, esgarçando os limites entre o ficcional, o ensaístico e o documental, rasurando os estatutos da ficção e da historiografia, assim como as estratégias narrativas contemporâneas para referenciar e visibilizar “los saberes afrodescendientes, caribeños, de género y puertorrique-

ños.... y diásporas”. (SANTOS FEBRES, 2020, fonte eletrônica). Dentre estes pilares, a escritora assevera:

[...] 99% de mi narrativa está basada en investigación. También 99% de mis olvidos están basados en la invisibilización de los saberes afrodescendientes, caribeños, de género y puertorriqueños. [...] Soy una escritora afrodescendiente puertorriqueña. He publicado veintiocho libros que consistentemente trabajan los temas que me apasionan: raza, pluralidades en identidad de género, Caribe, diásporas, modernidad. En poesía, cuento, ensayo, performance, novela, teatro, guion de cine. Y me falta todavía. Veremos a ver con qué salgo en el futuro. (SANTOS FEBRES, 2020, fonte eletrônica).

Com um amplo repertório, Mayra Santos-Febres publicou até o momento as seguintes obras: *Anamú y manigua* (1991/poesia); *Pez de vidrio* (1994/poesia); *Oso Blanco* (1996/contos); *El cuerpo correcto* (1996/contos); *El orden escapado* (1991/poesia); *Tercer mundo* (2000/poesia); *Sirena Selena vestida de pena* (2000/novela), já traduzido para o inglês, francês e italiano e finalista do Prêmio Rómulo Gallegos na categoria romance em 2001; *Cualquier miércoles soy tuya* (2002/romance); *Sobre piel y papel* (2005/ensaio); *Boat People* (2005/poesia); *Nuestra Señora de la Noche* (2006/novela); *Ernesto , El domador de los sueños* (2008/literatura infanto-juvenil); *Fe en disfraz* (2009/novela); *Tratado de medicina natural para hombres melancólicos* (2011/ensaio); *En el Ojo del Huracan: Nueva Antología de Narradores Puertorriqueños* (2011); *El baile de la vida* (2012); *La amante de Gardel* (2015/romance); *Huracanada* (2018/poesia); entre outras.

Já a poeta, romancista, professora, contista e ensaísta, Yolanda Arroyo Pizarro (Guaynabo, Porto Rico, 1970) é considerada uma das mais importantes vozes da literatura negra porto-riquenha/caribenha contemporânea. Premiada escritora, sua produção intelectual é consideravelmente extensa, uma vez que as suas obras circulam

em diferentes países e línguas: Gana, México, Argentina, Panamá, Equador, Guatemala, Colômbia, Venezuela, Brasil, Chile, Bolívia, Espanha, Dinamarca, Hungria, França e Reino Unido, entre outros.

Dessa maneira, Yolanda Pizarro publicou o seu primeiro livro de contos *Origami de Letras* em 2004. Criada por seus avós, ela começou a escrever ainda jovem em boletins e jornais da escola, ganhou competições de desenho e ensaios. Em 1990, dirigiu uma peça chamada *¿A dónde va el amor?* (Para onde vai o amor?) baseada em seu próprio roteiro, cuja história se passava em Barrio Amelia, uma região pobre de Guaynabo (Porto Rico), onde viveu a infância. Escreveu o seu primeiro romance *Los documentados* em 2005, o qual reflete acerca da questão da migração no Caribe hispânico. Em 2007, lançou o livro de contos curtos *Ojos de Luna*.

Na lista de suas publicações, constam ainda as seguintes obras: *Historias para morderte los labios* (2009); *Cachaperismos: poesía y narrativa lesboerótica* (contos eróticos lésbicos e seleção de poemas de autoras lésbicas-2010); *Caparazones* (romance-2010); *Medialengua: moitié langue, petits poèmes et des histoires* (2010); *El coleccionista de latidos* (2005); *Hijas de la libertad* (cuentos/2015), *Yo, Makandal* (poesias/2017). Aproveitamos para destacar a coletânea intitulada *Tongas, palenques y quilombos: ensayos y columnas de afroresistencia*, e, finalmente, em 2012, *las Negras* (antologia de contos negro-diaspóricos). Além disso, a ensaísta caribenha reflete sobre questões da comunidade LGBTTIQ+ e lesboafetividade etc. Dessa maneira, escreve contos e poesias afro-lésbicas, lésbicas/lesboeróticas. Com a temática LGBTTIQ publicou livros como *Violeta* (2013) *Perseídas* (2011); *Lesbianas en Clave Caribeñas* (2013); *Transcribeñx* (2017).

La construcción del imaginario del Caribe, sus habitantes, las diferentes visiones y voces pluriculturales son motor y gasolina para toda surte de ficciones. La mujer descrita ...Historias que tocan rasgos intrínsecos de esta parte tan calurosa del mundo:

las putas, las sumisas, los estereotipos...la mujer caribeña... la femme fatale. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 89).

A despeito disso, Yolanda Arroyo Pizarro é diretora dos estudos afro-portorriquenhos na Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras e coordena *La Catedra de Mujeres Negras Ancestrales de San Germán* que pesquisa, organiza e publica alguns textos literários que destacam as lutas feministas negras e seu importante papel nas cimarrajones, tongas, palenques e quilombos. No decorrer deste movimento, *La Catedra de Mujeres Negras Ancestrales* apresenta um potencial epistemológico revolucionário na medida em que interfere na produção do conhecimento, assim como enuncia uma diversidade de saberes nos estados-nação do Caribe como na diáspora.

No esforço de fornecer de exemplos sobre essas considerações, no ensaio *La creación de la ficción desde el mito del Caribe* em que Yolanda Arroyo Pizarro (2013) apresenta algumas interpretações das dinâmicas sociais de construção da identidade caribenha, citando obras de diversos autores e autoras que colaboram para pensar a “faceta mujer-Caribe-corporeidad-identidad”. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 97). Como exercício crítico, a pensadora considera que refletir as identidades produzidas para as mulheres caribenhas, especialmente, para as mulheres afrodescendentes, implica em problematizar processos históricos considerando que essas representações negativas são heranças do “período colonial escravista”. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 92).

A partir dessa vertente, investe na identificação de elementos culturais que participam dessas composições e discursos depreciativos, os quais ainda sobrevivem no imaginário caribenho e colaboraram para manutenção de representações sociais, desmascarando a violência propagada pelo sexismo e racismo. Com base nessas questões, Arroyo Pizarro avalia que os estereótipos raciais e estigmas “da negra pecaminosa, la sexualidade feminina reconocida por el libertinaje” são invenções da escravidão e do patriarcado nas Américas e Caribe.

A dominação colonial em sua dimensão política/social de controle direto de corpos subalternizados. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 95-96).

Em direção semelhante, *El Color de la Seducion*, Mayra Santos-Febres (2010, p. 116) observa a relação de estereótipos específicos com as construções identitárias de raça, gênero e classe, bem como analisa os seus desdobramentos nos campos literário, crítico e historiográfico. De acordo com essa autora, existe a reprodução de uma lógica da colonial que impediu/impede a circulação de outras imagens sobre as mulheres afrodescendentes. Segundo a pensadora, em consonância com Arroyo Pizarro, corpos negros femininos são vistos como a “carne de tentación”. (SANTOS-FEBRES, 2010, p. 116).

Em grande medida, é recorrente o uso de discursos sexistas e racistas sobre “de la negra promiscua, la gran sedutora, la devoradora de hombres”. (SANTOS-FEBRES, 2010, p. 116). No intuito de demarcar um lugar social, esses estereótipos reproduzem uma violência interseccional que atinge, por extensão, as mulheres afrodescendentes latino-americanas e caribenhas. Por esta razão, Santos-Febres pontua que o colonialismo, racismo e sexismo são três faces perversas da mesma moeda, os quais precisam ser combatidos em um exercício diário de superação.

Na sequência, dando continuidade ao desenrolar de ambos os pensamentos, Arroyo Pizarro e Santos-Febres mergulham nos aspectos historiográficos, linguísticos, culturais e raciais para descrever que o Caribe foi o local do primeiro encontro entre Cristóvão Colombo e o continente americano, em 1492. Em cada contexto e geografias específicas, constituídas por diferentes ilhas, anteriormente, habitadas pelas populações Taínos, Caraíba e Galibi, a região foi colonizada/explorada por diversos povos: espanhóis, franceses, ingleses, holandeses, dinamarqueses e, posteriormente, por estadunidenses³.

³ Nessa linha, de modo complementar, as autoras destacam que o Caribe é o local onde os primeiros navios negreiros aportaram. Essa é uma região

Ao longo dos mais de três séculos de colonização, o arquipélago foi também o lugar onde aportavam os primeiros navios negreiros, trazendo ancestrais africanos sequestrados para serem depois transferidos e escravizados em diferentes locais das Américas. Desde a invasão e a colonização das Américas, as ilhas do Mar do Caribe guardam histórias de genocídio, escravidão, epistemicídio e brutalidade física contra africanos e taínos (indígenas). Segundo o pensador e o poeta martinicano Édouard Glissant (2005), o Caribe é um lugar de entrecruzamentos variados (línguas, culturas, raças etc.) e, ao mesmo tempo, um lugar de passagem no continente americano. Para compreender os processos de construções identitárias nas literaturas afro-caribenhas, afirma que o Caribe seria um prefácio às Américas.

No livro *Introdução a uma poética da Diversidade*, Édouard Glissant assevera que o Caribe seria um prefácio as Américas e à própria criouliização do mundo. A partir dessa noção de prefácio e a sua concepção sobre identidades atávicas e compósitas, ao lidar com a história da escravização negro-africana, evidencia ser a criouliização, “um processo em que as culturas, em contato umas com as outras, transformam-se, permutando entre si”. (GLISSANT, 2005, p. 18)⁴.

Por outro lado, Stuart Hall (2003, p. 30) acredita que, o conhecemos por “Caribe, nasceu de dentro da violência e através dela”. Assim sendo, trata-se de uma região marcada pela “conquista, expropriação, genocídio, escravidão e pelo sistema de engenho”. Por outro lado, o intelectual jamaicano considera que “a cultura caribenha é essencialmente impelida por uma estética diaspórica”, marcada pela impureza, a mistura e a transformação. (HALL, 2003, p. 34).

que sofre com a geopolítica imperialista dos Estados Unidos.

⁴ Nessa perspectiva, as culturas atávicas são culturas de raiz única, em que um modelo de identidade, as identidades fixas e estáticas que não se modificam no tempo. Por outro lado, já as culturas compósitas são as que possuem o status de rizoma, um rizoma significa raízes que vão ao encontro de outras raízes.

De acordo com Hall, o Caribe se tornou um dos “cenários chave para o apogeu do imperialismo no final do século XIX”. Porém, no século XX, “a região também é marcada por duas guerras mundiais e pelos movimentos de independência e pós-colonial”. (HALL, 2003, p.35). Das várias ilhas e estados, o território experimentou movimentos pela descolonização no pós-guerra, dentro do processo de insurgências das colônias europeias na Ásia e a África⁵.

De um modo geral, o teórico jamaicano considera que “retrabalhar” a África na trama caribenha se converte no “elemento mais poderoso e subversivo de nossa política cultural” no século XXI. Dentro dessa narrativa, é uma oportunidade para reler e reinterpretar uma África na diáspora, cujos “sinais e os traços” estão por toda a parte. Por isso, África vive não apenas na “retenção das palavras e estruturas sintáticas africanas na língua”, mas nos ritmos, nos jeitos de ser e “falar do povo caribenho”. (HALL, 2003, p.40).

Conforme Carole Boyce Davies (2010, p.748), “o espaço caribenho é outro ângulo por onde se pode ver o mundo”. Trata-se de um “espaço de conexão e um constante preenchimento de espaços vazios”. Por essa razão, pensar sobre “o espaço e a identidade caribenha significa também lidar com uma série de movimentos” sociais, políticos e interações; separações linguísticas, culturais e geográficas –, “incluindo o extermínio de povos nativos, as misérias da escravidão, o colonialismo e as lutas pela autonomia e independência”.

Consoante com este cenário, no caso da região caribenha, Porto Rico é uma ilha situada geograficamente no Caribe Hispânico. É um espaço interessante para pensar as relações raciais, assim como

⁵ A Revolução Haitiana, também conhecida por Revolta de São Domingos (1791-1804), foi considerada um período de conflito brutal na colônia de Saint-Domingue, levando à eliminação da escravidão e, por conseguinte, à independência do Haiti, tornando-o a primeira república governada por pessoas de ascendência africana. O Haiti foi o segundo país americano a conquistar a independência.

muitos aspectos da experiência colonial e diaspórica. Assim, a ilha caribenha não conquistou a soberania política e vive uma situação pós-colonial peculiar até 2021. Como se pode perceber, em 1898, a derrota espanhola frente aos Estados Unidos teve como um de seus principais desdobramentos o domínio norte-americano sobre suas antigas colônias (Cuba, através da Emenda Platt à Constituição; Porto Rico; Filipinas e a ilha de Guam, no Pacífico)⁶. Nesse sentido, em 1952, foi reconhecido como “Estado Livre Associado” (abreviado ELA, ou *Commonwealth*, na língua inglesa), mas isso não mudou muito a situação política, social e econômica que continua submetida ao imperialismo estadunidense.

Sob outro ponto de vista, nas palavras de Catharine Walsh (2008, p. 131), movidas por “esfuerzos históricos, insurgentes y trascendentes”, Santos-Febres e Yolanda Pizarro exercitam “articulaciones y construcciones distintas que alienen un cambio radical e descolonizador do pensamento”. (WALSH, 2008, p. 134). Tais afirmações mostram que as escritoras negras caribenhas contemporâneas podem compor a construção de novos horizontes epistêmicos, apontando possibilidades de transformações na re-escrita e re-interpretação da História, ao revelar outras versões – a partir das vivências e experiências de mulheres africanas e negras.

Mayra Santos-Febres e Yolanda Arroyo Pizarro: de la herida que es recordar

Fe en disfraz es muchas cosas, pero, también, es una novela acerca de la memoria, **de la herida que es recordar**. Está montada sobre documentos falsos, falsificados, reescritos com retazos de declaraciones de esclavos que recogí de

⁶ A ilha de Cuba se tornou independente em 1902, mas esteve sob a influência dos EUA até a Revolução Cubana, em 1959.

múltiples fuentes primarias y secundarias; que recombiné, traduje o que, francamente, inventé. (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 117, grifos meus).

O romance afro-diaspórico *Fe en Disfraz* de Mayra Santos-Febres, publicado em 2009, promove um deslocamento pelo “Atlântico Negro” (GILROY, 2001), apresentando diversas narrativas de mulheres africanas e negras escravizadas, no Brasil, Costa Rica, Porto Rico, Venezuela, dentre outros países que fizeram parte do processo diaspórico, durante a colonização portuguesa e espanhola, buscando observar aspectos que evidenciam a composição de dicções suplementares acerca da história da negro-africana no chamado Novo Mundo.

Em decorrência disso, a obra se desenvolve a partir do achado de uma coleção com documentos históricos sobre mulheres escravizadas alforriadas de diversas regiões dos impérios português e espanhol. Por outro lado, a trama está assentada na trajetória de dois personagens: o porto-riquenho Martín Tirado (narrador da maior parte do enredo), um historiador que chega a Chicago para trabalhar sob as ordens de Maria Fernanda Verdejo, ou simplesmente Fe Verdejo, pesquisadora e intelectual afro-venezuelana. Entrecruzando os seus destinos de variadas formas, a narrativa afro-diaspórica desenlaça a trajetória dos protagonistas para tornar audíveis e visíveis perspectivas dissonantes em relação à história oficial.

Desta forma, a autora assume uma posição epistêmica e política revolucionária, pois reconstrói os papéis femininos, especificamente o das mulheres africanas e negras para um caminho de luta e resistência contra o escravismo, o patriarcado colonial e o racismo. Assim, os documentos trazem relatos de mulheres que se tornaram fazendeiras ou proprietárias de outros bens que lhes garantisse autonomia financeira e protagonismo. Por conseguinte, visibiliza outros registros de abusos físicos e sexuais que levaram as escravizadas a pedir ajuda ao

Santo Ofício e, além disso, declarações de atormentações e castigos, com relatos minuciosos de violação de seus corpos.

Algunos de aquellos papeles narraban cómo esclavas manumisas de diversas regiones del Imperio lusitano y del español lograron convertirse en dueñas de hacienda. Otros tan solo recogían testimonios de “abusos”, en los cuales las esclavas pedían amparo real. Encontró, además, documentos de condena por el Santo Oficio, declaraciones de tormentos y castigos. Mariana Di Moraes, Diamantina, la mulata Pascuala, los testimonios se sucedían uno tras otro. Relataban estupros y forzamientos con lujo de detalles. Su contenido sexual era particularmente violento. (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 22).

Dentro desse quadro, quanto à organização geral, entre literário e o historiográfico, o romance se desdobra por cento e vinte páginas e está subdividido em catorze capítulos que revisitam a história escravista em uma perspectiva transnacional: Colômbia, Cartagena de Índias (1743); Costa Rica - Valle de Matina (1719); Venezuela - Mérida (1645); Maracaibo (1985), Porto Rico e Brasil-Minas Gerais, além de percorrer toda a América Latina. Dessa forma, a trama traça alguns paralelos entre os distintos e múltiplos territórios geográficos, interligados por um passado violento, escavando memórias traumáticas em busca de outros vestígios.

Ademais, neste romance, num movimento em que tudo vai e volta, avança e retrocede, os tempos se confundem e se estabelecem um jogo entre presente e passado, os episódios narram as transformações nos discursos sobre a identidade negra feminina a partir dos dramas das “esclavas manumisas Mariana Di Moraes, Diamantina, la mulata Pascuala”. (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 22). Com novos paradigmas interpretativos, seus corpos e vozes assumem outros lugares de enunciação que instigam outras análises. Diante deste cenário, por um olhar mais abrangente, Santos-Febres destaca os re-

latos de mulheres escravizadas como sujeitos portadores de direitos, humanidade e protagonismo:

[...] Diamantina declaró haber venido anteriormente a pedir protección real ante el gobernador Alonso Pires, por los excesos cometidos por su ama. Era de edad desconocida, con tres incisiones en la mejilla derecha, posiblemente fulá, proveniente de tierras costaneras. [...]“que la señora no para de injuriarme, de pegarme con un palo sobre el vientre y empujarme para ocasionarme caídas”. Mostró cicatrices de golpes y carnes moradas al veedor, una vez presentada la denuncia. Diamantina pedía la venia para buscar otra casa donde servir y otro amo que la comprara con sus hijo (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 27).

Ao longo dos capítulos, os tópicos demonstram a obsessão de Fe Verdejo em tornar públicos documentos históricos que narram às denúncias feitas de “las esclavas manumisas” contra o regime colonial. Nesses termos, a protagonista encontra vários arquivos e recupera alguns artefatos de mulheres africanas e negras escravizadas. Soma-se a isso, ao organizar uma exposição, a personagem colabora para inscrever narrativas múltiplas de resistência e reexistência:

Comenzó a catalogar documentos, a digitalizar los que ya estaban deshaciéndose en el papel y a ponderar la posibilidad de montar una vistosa exposición histórica. (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 21).

[...]

Fe se encaminó hasta la Hermandad y allí pasó semanas hurgando entre sus archivos. Se topó con más documentos de una esclava llamada Diamantina, con cartas firmadas por la Xica Da Silva (la Chica que Manda), de su puño y letra. (SANTOS-FEBRES, 2009, p 24).

Seguindo em nossa reflexão, Fe Verdejo é uma historiadora e museóloga renomada que trabalha em uma universidade, sendo

a única mulher e a única negra em seu departamento, condição que a voz narrativa enxerga e problematiza: “[...] No son muchas las estrellas académicas con su preparación y que, como Fe, sean, a su vez, mujeres negras”. (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 17). Nesse caminho, em vez de se apropriar dos discursos estigmatizadores, enquanto mulher e negra, a personagem-protagonista desempenha outros papéis sociais. Ela é inteligente, acadêmica, jovem, com uma posição econômica herdada de sua avó.

Por esse motivo, evidenciando uma das funções da literatura negra feminina caribenha, o romance contemporâneo opera rasuras discursivas para reconstruir uma memória colonial, dando visibilidade às insurgências negras femininas soterradas pelo cânone literário e, consequentemente, pela história oficial. Nessa tessitura, expondo as cicatrizes e as feridas produzidas pelo colonialismo, Mayra aproveita para subverter discursos estereotipados e dismantelar toda uma tradição de pensamento que incutiu “na consciência de todos a ideia de que eram [...] só corpo sem mente”. (HOOKS, 1995, p. 468-469).

[...] En esa ocasión, declaró la esclava: “que la señora no para de injuriarme, de pegarme con un palo sobre el vientre y empujarme para ocasionarme caídas”. Mostró cicatrices de golpes y carnes moradas al veedor, una vez presentada la denuncia. Diamantina pedía la venia para buscar otra casa donde servir y otro amo que la comprara con sus hijos. (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 28).

Ao tecer história e ficção, Fe Verdejo desfaz as imagens de mulheres negras enquadradas nos discursos da mulata trágica, da mãe preta, do corpo-objeto. Ao invés de corpos negros femininos surgirem como símbolos “quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva”, vista como a “perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado” (HOOKS, 1995, p. 468-469), por sua vez, em várias

direções, Santos-Febres elabora uma linhagem negra feminina de mulheres insurretas.

Por outro lado, através de Fe Verdejo, a autora incorpora outros elementos narrativos para vislumbrar superação de uma condição imposta, pois, a protagonista chefia homens brancos: “[...] Son hombres de extensa preparación libresca, tan blancos como los pergaminos con los que nos rodeamos para sobrevivir nuestra inadecuada pertenencia al mundo de los vivos”. (SANTOS-FEBRES, 2009, p.16). Como consequência direta desta posição, a obra trabalha questões de pertencimento identitário, violência de gênero e raça através de vozes femininas em que se articulam em situações/emoções complexas:

[...] declaraciones de tormentos y castigos. Mariana Di Moraes, Diamantina, la mulata Pascuala, los testimonios se sucedían uno tras otro. Relataban estupros y forzamientos con lujo de detalles. Su contenido sexual era particularmente violento. (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 21).

Logró dar con otros manuscritos de esclavas, libros de cuentas, actas de bautizo de los hijos que las negras les parieron a sus amos; todos blancos, todos ricos y poderosos. (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 23).

Podemos pensar, assim, que o romance afro-diaspórico reen cena a história de mulheres escravizadas, denunciando a tortura, as experiências traumáticas e suas às sucessivas perdas. Ao mesmo tempo, esse cenário funciona para reler a história da escravização/escravidão sob um olhar negro feminino. De certa maneira, diante dos achados de Fe Verdejo, as mulheres africanas e negras escravizadas passam a ser ouvidas e têm suas histórias reescritas, invertendo as representações produzidas pela tradição eurocêntrica. Dentro da concepção pós-colonial, Santos-Febres promove o entrecruzamento dos discursos literário, crítico e histórico:

Esta obra está montada sobre documentos falsos, falsificados, reescritos con retazos de declaraciones de esclavos que recogí de múltiples fuentes primarias y secundarias; que recombíné, traduje o que, francamente, inventé. Recompongo (e ilustro) fragmentos del pasado. Los ofrezco al presente en tiempo hiperreal, un tiempo que pretende burlar la muerte de lo orgánico, la quietud del papel, la lentitud de los hechos (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 109).

Ao pinçar recortes específicos da obra, vale destacar que as denúncias feitas por *las ancestras* Diamantina, Maria, Petrona, Ana María e Pascuala, situadas nos capítulos III, V, VI, VIII y XII, reconstroem imagens de corpos negros como testemunhos de uma memória negro-africana em diáspora. Durante as buscas por esses vestígios, a museóloga se desloca para o Brasil e, ao visitar um monastério, descobre um luxuoso traje que pertenceu a Xica da Silva (1731-1796), mulher negra que se tornou uma das personagens emblemáticas da história colonial brasileira⁷.

Em *Hablar de las ancestras*, Yolanda Pizarro (2013, p. 41) argumenta que suas antepassadas “[...] se resistieron de manera activa y respondieron frontalmente contra el sistema esclavista”, assim como a todas as formas de opressão e dominação, utilizando-se de variadas e múltiplas estratégias. Diante desse contexto, tencionando a construção de uma proposta epistêmica que torna visíveis narrativas de

⁷ As referências a Xica da Silva possuem uma simbologia ancestral importante para o desenvolvimento da trama, assim como para as percepções de Fe Verdejo acerca das histórias e os legados de luta e resistência de suas antepassadas. O vestido de Xica da Silva possui uma forte simbologia ancestral, uma vez que, ao vestir o traje, a protagonista revive as feridas abertas pela dominação colonial nos corpos das mulheres negras. Ela passa a pertencer/ se reconhecer nessa linhagem feminina negra que sofreu as agruras do escravismo colonial e a reviver as feridas provocadas por essas recordações. Fe Verdejo reinterpreta essas memórias traumáticas, e as subverte.

las ancestras, o ensaio constrói uma historiografia própria: “[...] Aquí estamos de nuevo... cuerpo presente, color vigente.... rehusándonos a ser borradas”. (ARROYO PIZARRO, 2013, p.4)

Dividido em três argumentos, organizados de forma estratégica, *Por qué hablar de las Ancestras*, *Cómo hablar de las Ancestras* e *Desde dónde hablar de las Ancestras*, o ensaio crítico de Yolanda Pizarro questiona a produção historiográfica referente à escravidão colonial no Caribe; o processo de invisibilização de registros acerca das mulheres africanas na diáspora caribenha. Acionada essa potência, a autora revisita as tradições críticas de pensamento hegemônico.

Em concordância com isso, Yolanda Arroyo Pizarro (2013, p. 29) em *Hablar de las ancestras* reafirma que mulheres africanas e negras como Diamantina, Mariana Di Moraes, Pascuala, Petrona, Harriet Jacobs, Wiwa, Agustina, Polonia, Hipólita, Matea, Nanny, Aqualtune, Luiza Mahin, Tereza de Benguela, Xica da Silva, entre outras: “[...] fueron mujeres hábiles, astutas, muy dispuestas para la batalla, muy orientadas a devolver el golpe en la lucha”. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 29).

Logró dar con otros manuscritos de esclavas, libros de cuentas, actas de bautizo de los hijos que las negras les parieron a sus amos; todos blancos, todos ricos y poderosos. (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 23).

[...] declaraciones de tormentos y castigos. Mariana Di Moraes, Diamantina, la mulata Pascuala, los testimonios se sucedían uno tras otro. Relataban estupros y forzamientos con lujo de detalles. Su contenido sexual era particularmente violento. (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 21).

Em *Por qué hablar de las Ancestras*, Arroyo Pizarro explica que, dentro de sua proposta epistêmica, não utiliza o termo masculino *Ancestro*, uma vez que esse se refere a “antepassado ou antecessor”. Por isso, pretende-se destacar a condição particular e específica das

mulheres: “no es lo mismo que decir ‘Ancestra’, un neologismo femenino al que me amarro para narrar mis carencias y obsesiones. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 31, grifos da autora). Neste contexto, se sobressai um fragmento que funciona como um dos principais argumentos desse ensaio.

[...] Siento que Ancestra es más adecuado, llena el vacío de la historicidad y de la responsabilidad poética que me obliga a contar la vida de mis antepasadas y antecesoras, seres humanas que son las que deseo resaltar porque entiendo que ellas mismas me lo piden en un trance literario. Lo correcto, dado el machismo y racismo rampante que se vive en mi país hoy, **es hablar de mis Ancestras negras provenientes de África**. Al menos así me siento yo, con la necesidad de escudriñar y plasmar en literatura ese arrebatado mental que me alborota los sentidos hasta que pongo manos a la obra. (ARROYO PIZARRO, 2013, p.29, grifos meus).

Como sintoma dessa ausência, Yolanda Pizarro observa que “los historiadores (as) han centrado sus investigaciones en las rebeliones realizadas por los esclavos y hombres negros”: “[...] artículos, ensayos... capítulos completos”. Quanto às nossas ancestrais, “se han invisibilizado todas las gestiones realizadas por las mujeres negras”. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 31). Desta feita, numa perspectiva de resgate e reparação, reivindica visibilidade histórica.

Dessa forma, Diamantina, Maria, Petrona, Ana María e Pascuala se re-encontram, reconectam-se e reencenam narrativas com novos “actos de rebeldia”. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 41). Por esse motivo, a autora faz questão de citar as trajetórias de Carlota era uma cimarrona de “origen Yoruba” que viveu em Cuba. (p. 39). Companheiras inseparáveis, *las ancestras* Matea (1773-1886) e Hipólita (1763-1835) também são mencionadas:

Cuando viajé a Caraca... conocí también allí la inspiradora historia de dos negras africanas importantes: la negra

Hipólita y esclava Matea que fueron maestras, nodrizas, cuidadoras, cocineras y hasta soldadas en el ejército del libertador Simón Bolívar. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 37).

Em acepção mais estrita, Yolanda Arroyo Pizarro (2013, p. 47) confirma que Mayra Santos-Febres constrói uma narrativa afro-diaspórica que retira as mulheres africanas e negras do lugar de vítimas do sistema colonial. A partir de outra perspectiva, as nossas ancestrais aparecem como “mujeres insurrectas y cimarronas” sem os estereótipos e bestializações recorrentes em histórias de “todas las esclavitudes”. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 27).

He experimentado el escarnio y el sufrimiento por el color de la piel y los rasgos de mis facciones. Mi ejemplo han sido esas mujeres ancestrales que se escaparon a los montes, participaron en batallas emancipadoras, lucharon contra el patriarcado y enseñaron a sus hijos a ser libres. (ARROYO PIZARRO, 2018, fonte eletrônica).

Em consonância com esta abordagem, Marie Ramos Rosado (2012, p. 185), escritoras e intelectuais negras como Mayra Santos-Febres e Yolanda Arroyo Pizarro tratam “la temática raza-género-diversidad en su literatura, de alguna manera, tienen la negrura a flor de piel”. Ao trazerem “a negrura a flor da pele”, as personagens femininas são mulheres marginalizadas e invisibilizadas “por la historia oficial en la sociedad puertorriqueña”. Em seus escritos, as pensadoras deixam de encarnar “papeles sumisos y domesticados, nunca protagónicos y liberadores” que circulam no imaginário caribenho. (RAMOS-ROSADO, 2012, p. 185).

Com base nestas reflexões, o romance e o ensaio crítico potencializam o resgate de conexões ancestrais e promovem o contato entre histórias de mulheres negras diaspóricas nas Américas e Caribe. Por outro lado, evidenciam o “el racismo histórico institucional”, assim

como a existência de uma diáspora “afro-femenina de la dignidad”. (ARROYO PIZARRO, 2013, p.39).

Somos un ejército que crece: considerações finais

A los historiadores,
por habernos dejado fuera.

Aquí estamos de nuevo...
cuerpo presente, color vigente,
declinándonos a ser invisibles...

rehusándonos a ser borradas

(ARROYO PIZARRO, 2012, p.4, grifos meus).

Ao alinhavarmos os argumentos, os estudos crítico-teóricos pós-coloniais têm incorporado uma variedade de aportes epistêmicos para analisar/interpretar obras de autoria feminina, sendo recorrente, produzir outras narrativas para as mulheres negras em diáspora com a problematização das histórias oficiais e da própria literatura. Em consonância com esta abordagem, Rivera-Casellas também propõe repensar as referências canônicas e eurocêntricas a partir de novas configurações epistêmicas:

Sin embargo, en la literatura puertorriqueña contemporánea percibo textos que nos permiten acceder, desde la ficción, a ese silencio para repensar la arbitrariedad de imágenes y valores que comparten las representaciones culturales de los miembros de la diáspora africana en las Américas y el Caribe. (RIVERA- CASELLAS, 2011, p. 99).

Na retomada de alguns apontamentos, enfatizamos que a literatura negra caribenha de autoria feminina converte-se um dos territórios em que as identidades de mulheres afrodescendentes são

reconstruídas, mas não só das personagens nos romances, ensaios e contos. Desta nova perspectiva, ao narrar às histórias de resistência e os legados de luta de suas antepassadas, as escritas de Mayra Santos-Febres e Yolanda Arroyo Pizarro reposicionam os olhares e as representações para combater sistemas de dominação. Na esteira do pensamento de Rivera-Casellas e Ramos-Rosado, as autoras recuperam saberes ancestrais que convivem e influenciam o presente, assim como reescrevem histórias individuais e coletivas.

Referências

ARROYO PIZARRO, Yolanda. Hablar de las ancestras: hacia una nueva literatura insurgente de la afrodescendencia. In: ARROYO PIZARRO, Yolanda. *Tongas, palenques y quilombos: ensayos y columnas de afroresistencia*. Porto Rico: Latoya Hobbs, 2013.

ARROYO PIZARRO, Yolanda. *las Negras*. Carolina: Boreales, 2012.

ARROYO PIZARRO, Yolanda. Sin raza, uma história de bullying en el colegio. In: ARROYO PIZARRO, Yolanda. *Tongas, palenques y quilombos: ensayos y columnas de afroresistencia*. Porto Rico: Latoya Hobbs, 2013.

ARROYO PIZARRO, Yolanda. La creación de la ficción desde el mito del Caribe. In: ARROYO PIZARRO, Yolanda. *Tongas, palenques y quilombos: ensayos y columnas de afroresistencia*. Porto Rico: Latoya Hobbs, 2013.

ARROYO PIZARRO, Yolanda. *Yolanda Pizarro a Gabriela Ortiz Díaz*. Marie Calabó' primeiro em 'Mulheres Afro-Boricuas. Disponível em: <https://prpop.org/2016/09/marie-calabo-primera-en-mujeres-afroboricuas/>. Acesso em: 26 out. 2020.

ARROYO PIZARRO, Yolanda. *Por que hablar de las ancestras*. Boreales. Disponível em: <http://narrativadeyolanda.blogspot.com/2012/08/hablar-de-las-ancestras-hacia-una-nueva.html/>. Acesso em: 13 mai. 2020.

ARROYO PIZARRO, Yolanda. *Yolanda Arroyo Pizarro convidou a África para apresentar 'Negras, histórias de mulheres escravas porto-riquenhas*. Boreales. Disponível em: <http://narrativadeyolanda.blogspot.com/2013/02/yolanda-arroyo-pizarro-invitada-africa.html/>. Acesso em: 15 out. 2020.

ARROYO PIZARRO, Yolanda. *Um poema de Yolanda Arroyo Pizarro em português*. Tradução: Jéssica Saraiva. Disponível em: <https://asminanahistoria.com/2019/08/29/um-poema-de-yolanda-arroyo-pizarro-em-portugues/>. Acesso em: 13 mai. 2019.

ARROYO PIZARRO, Yolanda. *Conheça a poesia afrolésbica de Yolanda Arroyo Pizarro*. Disponível em: <https://naomekahlo.com/conheca-a-poesia-afrolesbica-de-yolanda-arroyo-pizarro/>. Acesso em: 20 out. 2020.

ARROYO PIZARRO, Yolanda. Disponível em: <https://afrofeminas.com/2014/04/01/entrevista-con-la-escritora-yolanda-arroyo-pizarro/>. Acesso em: 29 jan. 2021.

BADILLO, Jalil; CANTOS, Ángel López. *Puerto Rico Negro*. San Juan: Editorial Cultural, 1986.

BOYCE-DAVIES, Carole. Mulheres caribenhas escrevem a Mulheres caribenhas escrevem a migração e a diáspora migração e a diáspora. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 336, set./dez. 2010.

CARNEIRO, A. S. Sueli. *Construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser*. São Paulo: FUESP, 2005.

CASELLAS, Zaira O. Rivera. *La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos-Febres*. Cincinnati Romance Review 30. Universidad de Puerto Rico: Río Piedras, 2011, p. 99-116.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de fora: UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Porto: Porto editora, 2011.

GROSSFOGUEL; Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016.

GROSSFOGUEL, Ramón. Dilemas dos estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias descoloniais. *Ciência e cultura*, v. 59, n. 2, p. 32-35, 2007.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. *Revista de Estudos feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, ago./dez. 1995.

MARTÍN-SEVILLANO, Ana Belén. Escritura y mujer en Puerto Rico hoy. In: *Escritoras puertorriqueñas en el siglo XXI: creación y crítica*. TINKUY n. 18, Section d'études hispaniques Université de Montréal, 2012.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa Blackwell Publishing, 2007.

SALES, Cristian Souza de. *Assentamentos de resistência: intelectuais negros do Brasil e Caribe em insurgências epistêmicas*. 2020. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SALES, Cristian Souza de. Mayra Santos-Febres: Gestos Performativos de uma intelectual Afrocaribenha. In: PELINSER, André Tessaro *et al.* (org.). SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 7.; SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 16., 2016, Caxias do Sul. *Anais [...]*. Caxias do Sul: Educus, 2016. p. 805-813.

SALES, Cristian Souza de. Negras Grafias Contemporâneas: das escrevivências aos Gestos Performativos. *Muiraquitã*, UFAC, v. 6, n. 2, 2018.

SALES, Cristian Souza de. Performatividade Intelectual Afro-Caribenha em Por Boca Propia, de Mayra Santos-Febres. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE LITERATURAS, HISTÓRIAS E CULTURAS AFRO-BRASILEIRAS E AFRICANAS, 4., 2015, Teresina. *Anais [...]*. Teresina: UESPI, 2015. Disponível em: <https://silo.tips/download/performatividade-intelectual-afro-caribenha-em-por-boca-propia-2>. Acesso em: 10 dez. 2020.

SANTOS FEBRES, Mayra. Por boca propia. In: SANTOS FEBRES, Mayra. *Sobre Piel y papel: ensayos*. 2. ed. San Juan: Ediciones Callejón, 2010. p. 67-71.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-modernidade*. 3. ed. Porto: Afrontamentos, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SANTOS FEBRES, Mayra. Raza en la cultura puertorriqueña. In: SANTOS FEBRES, Mayra. *Sobre Piel y papel: ensayos*. 2. ed. San Juan: Ediciones Callejón, 2010. p. 132-156.

SANTOS FEBRES, Mayra. *Sobre Piel y papel: ensayos*. 2. ed. San Juan: Ediciones Callejón, 2010.

SANTOS-FEBRES, Mayra. *Fe en Disfraz*. Guaynabo: Alfaguara, 2009.

SANTOS-FEBRES, Mayra. por Lucía Asué Mbomío Rubio. Disponível em <https://afrofeminas.com/2015/07/01/ser-negra-es-la-razon-primordial-por->

la-cual-soy-escritora-entrevista-a-mayra-santos-febres/. Acesso em: 01 dez. 2020.

RAMOS ROSADO, Marie. *Mujeres negras y mulatas en tres narradoras puertorriqueñas*: Rosario Ferré, Mayra Santos Febres e Yvonne Denis Rosario. Destellos de la negritud: Investigaciones caribeñas. San Juan : Isla Negra, 117-134, 2011.

RIVERA-CASELLAS, Zaira. “La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres”. *Cincinnati Romance Review* 30. Special Issue on Afro-Hispanic Subjectivities, p. 99-116, 2011.

WALSH, Catherine. Interculturalidade, plurinacionalidade e descolonização: as insurgências político-epistêmicas de refundar o Estado. *Tabula Rasa*, Bogotá - Colombia, n. 9. p. 131-152, jul./dez. 2008.

A IMPORTÂNCIA DAS IRMÃS MIRABAL PARA (RE)CONTAR A HISTÓRIA DA REPÚBLICA DOMINICANA A PARTIR DO DIÁLOGO COM A LITERATURA

Nathalia Maynart Cadó*

Resumo: O presente artigo possui como objetivo estudar o desenvolvimento da relação entre literatura e história no romance *No tempo das Borboletas*, da escritora dominicana Julia Álvarez, pautando-se principalmente em tais limites como produtores de sentido e a indissociabilidade entre enredo e personagem. Na obra, há quatro vozes narrativas distintas, que também são personagens, o que resulta em uma reinterpretação do momento histórico na República Dominicana e oferece uma nova visão de mundo do mesmo, o que se defende que é consagrado na relação entre a ficção e a realidade. Portanto, também será discutido, com base em material teórico, como esses limites se manifestam na história e também a importância da relação do personagem e enredo como constituintes de sentido.

Palavras-chave: História; Literatura; Vozes narrativas; *No tempo das Borboletas*.

Resumen: El artículo que sigue tiene como objetivo estudiar el desarrollo de la relación entre literatura e historia en la novela *En el tiempo de las Mariposas*, de la escritora dominicana Julia Álvarez, discutiendo principalmente los límites como productores de sentido y el hecho indisoluble entre el texto y el personaje. En la obra, hay cuatro voces narrativas distintas, que también son personajes, lo que se convierte en una reinterpretación del momento

* Mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: nathalia.cado@edu.pucrs.br.

histórico en República Dominicana y ofrece una nueva visión de mundo, lo que se defiende que se ha logrado en la relación entre la ficción y la realidad. Por lo tanto, también se discute, basado en el material teórico, cómo esos límites se manifiestan en la historia y también en la importancia de la relación del personaje e historia como constituyentes de sentido.

Palabras clave: História; Literatura; Voces narrativas; *En el tempo de las Mariposas*.

Considerações iniciais

A partir das semelhanças e limites existentes entre a literatura e a história, o artigo que segue produz uma análise crítica do romance *No Tempo das borboletas*, de Julia Álvarez, considerando as prováveis relações entre os dois modelos abordados na história – a ficção e a realidade –, pautando também suas diferenças. Acredita-se, para fins desta análise, que esta obra contém características também presentes em romances históricos, que auxiliam a justificar os elos entre o âmbito literário e histórico, embora não seja interpretado como tal em sua totalidade. Primeiramente, serão estudadas as características que simbolizam um romance histórico em si em relação a uma síntese resumo do livro, apontando alguns pontos que podem ser comparados com a obra. Além disso, é discutida uma reflexão sobre a questão memorialística e da lembrança que ressurgem ao problematizar a história dando protagonismo a vozes silenciadas, no caso, as mulheres, as irmãs Mirabal que compõem esta obra.

Seguidamente, uma análise do comportamento e pensamento das irmãs Mirabal – Dedé, Pátria, María Teresa e Minerva – considerando a importância das mesmas para a valorização em recontar a história a partir de uma outra perspectiva, dando relevância às mulheres. Para Antônio Cândido (1970), a personagem de um romance é sempre uma espécie de configuração esquemática, tanto no sentido físico quanto psíquico. Complementar a essa afirmativa, também será

considerado, de acordo com referencial teórico estudado, que enredo e personagem são duas entidades indissociáveis em um romance como um todo, podendo ser dialogado desta forma com a própria problematização da história e uma outra forma de interpretá-la. No caso, a partir deste estudo, busca-se evidenciar a importância e singularidade da literatura para problematizar os fatos históricos e proporcionar uma outra visão de mundo sobre os mesmos.

A metodologia utilizada para a construção deste artigo foi uma análise que valoriza o conteúdo da obra e a visão de mundo das próprias personagens, ligando-se a um referencial teórico que considera as relações existentes entre a literatura e a história. Portanto, o estudo é realizado com base nesta perspectiva e valorizando a literatura como uma outra forma de interpretar os fatos históricos.

Problematizar a história e a memória: a versão contada a partir de vozes silenciadas

Nesta primeira parte, a partir de material teórico estudado, serão discutidas as principais relações entre a literatura e a história, justificada como a base do romance *No Tempo das Borboletas*, chegando ao final da seção com uma possível conclusão de um dos principais elos entre as duas áreas. Considera-se fundamental iniciar a escrita deste artigo refletindo sobre a voz silenciada na literatura e, para isso, perceber como as mulheres formam parte do processo de amnésia cultural. Por outro lado, esta questão as torna capazes de recontar a história e reintegrá-la numa perspectiva de valorização desses fatos, proporcionando uma nova interpretação e visão de mundo dos mesmos. afirmação de Aleida Assmann sobre a questão memorialística na literatura sugere que o protagonismo feminino ao longo da História da Literatura é escasso ou inexistente, o que justifica a problematização na história construída a partir de um cânone em que não participaram:

A pesquisa feminista insiste em que o senso comum compreenda que a grandeza é um predicado, uma característica feita de homens para homens. Chamou a atenção o poeta Gray, nos idos do século XVIII, que a luz da fama nunca brilha sobre os pobres marginais. Hoje chama a nossa atenção o fato de que a luz da fama nunca ou quase nunca brilha sobre as mulheres. Não importa como se chamem: Cato, Cícero e César ou Hampden, Miton e Cromwell – nos anais da história a fama nunca rima com mulher. Em todas as camadas sociais a mulher constitui o plano de fundo sobre o qual a fama masculina se ergue, luzente. Enquanto as condições para a inclusão na memória cultural forem a grandeza heroica e a canonização clássica, as mulheres serão sistematicamente vítimas do esquecimento cultural: trata-se de um caso clássico de amnésia cultural” (ASSMANN, 2011, p. 66-67).

Para Assmann, percebe-se que a estudiosa pauta nos termos *memória cultural* e *história*, alegando que as mulheres não tiveram o devido protagonismo nestes meios. A partir disso, sabe-se que uma história contada na visão de mulheres justifica dar uma outra voz ao fato histórico, em uma perspectiva até então silenciada, e parece ser esta a intenção da autora ao construir o romance *No tempo das Borboletas*. As Irmãs Mirabal, mulheres verídicas e que compõem a história da República Dominicana, são consagradas no país, e acredita-se que o fato de também serem personagens históricas contribui para que não sejam vítimas de, como nas palavras de Assmann, de uma *amnésia cultural*. No caso, a Literatura possui a função de reconstruir a história, ao contar o mesmo fato na visão de mulheres, contribuindo para que não sejam sujeitas de um esquecimento.

A narrativa de *No Tempo das Borboletas* é dividida em quatro vozes simultâneas, sendo cada capítulo intitulado com o nome da irmã que narra, sendo estas, portanto, as únicas vozes da narrativa. O momento

histórico abordado é o período militar na República Dominicana e, no caso, a visão do mesmo é realizada a partir de quatro mulheres que também pensam diferente entre si, conforme será abordado na segunda parte do artigo. Trata-se, segundo Elize Pires (2010), uma metaficção historiográfica, por recontar em outra perspectiva um importante fato histórico verídico – no caso, contado na voz de mulheres que sofreram o processo ditatorial e suas consequências:

O regime trujillista na República Dominicana é mostrado através da trajetória de quatro mulheres que sofreram as consequências de estarem na contramão do discurso oficial do governo. Essa pode ser considerada uma das principais características da metaficção historiográfica que problematiza os discursos históricos, discutindo-os por meio da ficcionalidade e abalando suas certezas (PIRES, 2010, p. 4)

De acordo com Pires, a problematização dos discursos históricos, ou seja, a outra forma de contar uma história que critica e questiona as versões ditas oficiais, agrega à literatura o papel de recontar por meio de outras vozes, geralmente daquelas que ficaram às margens do fato histórico nas formas oficiais, mas tomam papel de protagonistas no sistema literário. Ainda, discutir um problema histórico em meio à literatura é contradizer suas respostas prontas e estagnadas, abrindo a possibilidade de interpretação. Linda Hutcheon (1991) compreendeu a relação entre discurso histórico e literário como *sistemas* capazes de dar uma nova significação ao passado:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos” passados

em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto ‘refúgio para escapar à verdade’”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (HUTCHEON, 1991, p. 122).

Conforme Hutcheon, portanto, a transformação de um acontecimento passado em fato se dá por este elo existente entre a literatura e a história, dentre as quais constituem um sistema de significação. Sua afirmação ao dizer que isso de forma alguma leva um escape da verdade da história relaciona-se com a obra aqui em análise, pois as vozes narrativas constituídas pelas personagens Mirabal não omitem o momento histórico que relatam, mas o recontam em uma outra perspectiva. Hutcheon defende também que a literatura e a história não se divergem, mas se apoiam, “pois o romance e a história têm revelado com frequência suas afinidades naturais por intermédio de seus denominadores comuns em termos de narrativa: a teleologia, a causalidade, a continuidade.” (HUTCHEON, 1991, p. 123), evidenciando a noção de que a junção destas duas áreas dá uma nova perspectiva à literatura, em recontar um fato histórico.

Antônio Cândido (1970), quanto ao conceito de *verdade* presente em romances, postulou que todo romance, mesmo que ficcional, sempre possui uma intenção verídica: “[...] constituem juízos, isto é, as objectualidades puramente intencionais que pretendem corresponder, adequar-se aos seres reais” (CÂNDIDO, 1970, p. 18). Para Cândido, então, a literatura não preocupa-se simplesmente em recontar o fato histórico em uma outra possibilidade interpretativa – complementando a citação de Elize Pires -, mas abordá-lo de uma forma objetiva, para que seja encaixada ao real, pois, para o teórico, essa relação entre literatura e história parte e se inspira em sujeitos reais.

Em relação ao romance a ser analisado, pode-se dizer que a verdade transpassa toda a história e está presente nela, ainda que o

leitor entenda que, ao estar na literatura, algo desta história possa ser fictício e/ou mostrado em um ponto de vista diferente, e isto dependerá intrinsecamente do narrador que, no caso de *No Tempo das Borboletas*, são as personagens da narrativa que recontam o fato e, ao mesmo tempo, expressam a verdade com o uso de sentimentos e emoções.

De acordo com o referencial teórico apresentado, considera-se que os limites entre a literatura e a história se constituem com base no sentido: uma área é capaz de fornecer sentido à outra. Isso se dá principalmente pelo compromisso com a verdade dos fatos e de inserir os mesmos na memória cultural, pois a história é a base do que a literatura necessita para reinterpretar e reinserir momentos históricos importantes.

(Re)contar a história com a literatura: alguns aspectos que podem ser relacionados com a obra *No Tempo das Borboletas*

Ponderando o fato de que o Romance Histórico é um gênero narrativo que engloba a questão da literatura e da história, serão abordadas algumas características do mesmo que podem ser relacionadas com a obra de Julia Álvarez. Desta forma, deixa-se como uma das interpretações possíveis pontuar algumas características que estão presentes nos romances históricos e também na história das irmãs Mirabal, mas sem conceituar a obra como tal em sua totalidade. Além disso, serão analisados alguns trechos da obra levando em conta alguns aspectos presentes em romances históricos e também a reinterpretação que são efetivadas por uma voz narrativa silenciada oriunda da literatura.

Como afirmou o estudioso Hugo Aust, em *O romance histórico e suas formas* (2016), um romance histórico é feito com base na descrição

de costumes da época. No caso da obra de Álvarez, tais comportamentos refletem na visão entre literatura e história vistas anteriormente. Aspectos como o medo, a repressão e a imposição da ditadura militar da República Dominicana são condutas e sentimentos que são expressos na literatura a partir da reinterpretação do fato histórico, conforme expressa trecho da história:

Con una indicación de cabeza, Trujillo nos ordenó empezar. Nos quedamos congeladas, mirando con la boca abierta, hasta que Sinita por fin nos infundió valor a tomar a su lugar. Por suerte yo tenía que estar reclinada en el suelo, porque me temblaban tanto las rodillas que temía que Patria se desmayara en cualquier momento (ALVAREZ, 1995, p. 17).

Graças à literatura, conforme confirma o trecho, o momento histórico – a repressão militar e a figura de Trujillo – podem ser reinterpretados na voz narrativa, centrada num tom memorialístico a partir dos sentimentos que recorda, como o medo e a surpresa (*temblar las rodillas, quedarse congeladas*). O trecho dialoga igualmente com os comentários de Elize Pires e Antônio Cândido e, analisando com as suas teorias, aqui há um exemplo de fato histórico – a aparição de Trujillo para um pronunciamento – contando em uma versão literária, numa outra perspectiva histórica, ressaltando o medo e a insegurança por meio de comportamentos das personagens. No caso desta citação, ainda, o costume mostrado foi a forma como Trujillo era apresentado e visto pelas pessoas. Esta é uma de suas primeiras aparições pessoalmente para as Irmãs Mirabal, logo, as primeiras impressões que sentiram ao vê-lo pessoalmente. Pode-se notar aqui que não há apenas a descrição do costume, mas o que a personagem sente diante dele. Na seção seguinte, concomitante a isso, será evidenciado o fato de como a personagem está dependente do enredo para que ele não seja apenas uma mera prescrição narrativa, e sim atribuído de sentido, este dado por quem executa estas ações.

Outra passagem que evidencia uma característica histórica presente em *No Tempo das borboletas* é a descrição da cidade feita por Mate, a irmã Mirabal mais jovem, em que comenta sobre o nome das ruas possuírem identidade de parentescos de Trujillo. Aqui, eis uma descrição literária que remonta uma passagem histórica da época, própria dessa configuração desse tipo de romance que mostra lembranças históricas do seu tempo, em um aspecto que tende muito ir à ironia, como pode ser visto na leitura do trecho do livro:

Es fácil perderse en esta ciudad, así que casi no salgo, a menos que vaya con Minerva o una de sus amigas. Todos los nombres de las calles pertenecen a la familia de Trujillo, de modo que es muy confuso [...] Tomas el camino de El Jefe, cruzas el puente de su hijo menor hasta la calle de su hijo mayor, doblas a la izquierda hasta la avenida de su esposa camina hasta llegar al parque de su madre, y ahí estás (ÁLVAREZ, 1995, p. 70).

Outro exemplo de ficcional dentro da história é também uma outra forma de abordar e contar sobre outros personagens históricos. Nesse caso, a figura histórica de Trujillo também é reinterpretada, de modo pitoresco e até irônico. Nesta voz narrativa em *No Tempo das Borboletas*, Trujillo é considerado um conquistador amoroso, o que não é mencionado em versões oficiais históricas:

–Pero, ¿tú lo amas? –Le preguntó Sinita una vez [...] –Contodo micorazón –lerespondió Lina con un suspiro –Más que a mi vida. Trujillo siguió visitando a Lina y enviándole regalos y esquelos de amor, que ella compartía con nosotras (ÁLVAREZ, 1995, p. 15).

Esta visão de Trujillo na obra resulta num posicionamento muito claro da voz narrativa no romance, no sentido de menosprezá-la. Para Aust, o lugar da história em meio à ficção centrava-se em ser um movimento de mudança e, como pode ser visto na citação, sempre

tentando reconstruir o passado em suas raízes históricas, muitas vezes verdadeiras e omitidas dos fatos ditos oficiais “sob cujo verniz natural repousa a cultura do passado, e descobrir os rastros daquela fonte que leva às profundezas soterradas da história” (AUST, 2016, p. 14). A percepção de Aust também dialoga com as teses de Hutcheon na primeira parte do artigo, pois a reconstrução do passado, para a autora, também centra-se nesta problematização e reinterpretação da história pela literatura. Relacionando essas considerações com o conceito de *metaficção historiográfica*, com o discurso posto na voz de quatro personagens que até então não tinham suas vozes validadas, nota-se que por meio de suas expressões é possível detectar sutilezas, ou seja, detalhes implícitos que não foram contados ou expressos até então.

Outra característica que pode ser levada em consideração no livro *No Tempo das Borboletas* é a importância e relevância que trataram o momento histórico que relatam. A relação entre verdade e ficção pode ser defendida por Géorge Lukács ao dizer que um romance histórico representa uma singularidade histórica. Conforme exposto, fez-se uma busca de suas origens históricas e misturaram-na com a própria ficção, constituinte próprio da metaficção historiográfica também:

George Lukács faz, pois, duas exigências ao romance histórico: a recuperação de uma singularidade histórica de uma época, o que, logo, a seguir, ele designará como “verdade histórica”; a tradução da singularidade histórica por meio da atuação da personagem, de modo que o comportamento dos agentes explicita as peculiaridades da época apresentada (ZILBERMAN, 2003, p. 113).

Géorge Luckács, nas palavras de Regina Zilberman, traduz a singularidade da história para os personagens. Percebe-se que a autora traz à tona e à atualidade novamente o pensamento de Luckács e, embora não se considere *No Tempo das Borboletas* um romance

histórico em sua totalidade, o protagonismo ao personagem é uma característica que pode ser relacionada. Para isso, é fundamental que essas personagens, além de se tornarem agentes da história, precisem expressar tais particularidades do fato em si, e a obra é capaz de dar conta disso através das vozes narrativas. Portanto, a voz e a visão que se há da história está dependente da narração destas quatro personagens irmãs, deixando enredo e personagem como entidades indissociáveis.

A constituição das personagens em *No Tempo das Borboletas*: literatura, história e memória através da voz narrativa

Nesta última parte, será realizada uma síntese de cada voz narrativa da obra e as relações que produzem, além de propor uma reflexão sobre a importância destas personagens para a totalidade da obra como indissociável da relação entre a literatura e a história. No enredo, há quatro irmãs: Dedé, María Teresa, Minerva e Patria. Cada uma narra a história na sua visão e, por mais que sejam unidas, são bastante diferentes entre si como pessoas, ou seja, a obra é narrada com pontos de vista distintos. O relato se inicia com uma jornalista que vai à casa de Dedé entrevistá-la sobre o ocorrido, no ano de 1994. Dedé, a primeira voz que aparece, é considerada como se fosse o tempo presente na narrativa, pois é a única das irmãs sobreviventes e que não foi para a prisão. O jogo de lembranças de Dedé é narrado em terceira pessoa, voltando o tempo da narrativa para o ano de 1943 ao recordar a vida da família na propriedade rural e a felicidade das irmãs ainda crianças. Na volta deste tempo, ou seja, as próximas vozes, são centradas no passado, por irmãs que possuem uma forma diferente de narrar, o que interfere na própria personalidade de cada uma, bem como a metamorfose psicológica de cada uma destas personagens ao longo que vão relatando o período ditatorial.

A autora Elize Pires dividiu esta narrativa em três partes e, segundo consta em seu artigo, esta seria o fim da primeira. Na segunda parte, o ponto crucial é quando a família das irmãs Mirabal é convidada para um baile onde estava Trujillo e a irmã Minerva é assediada por ele:

Com seu ímpeto revolucionário, a moça atinge o ditador com um tapa em seu rosto, o que vai custar a ela e às irmãs, futuramente, a própria vida. A família, então, foge do baile antes do seu final, o que, para os órgãos oficiais, foi uma afronta por parte dos Mirabal. A partir desse fato, as três irmãs, Pátria, Minerva e Maria Teresa, bem como todo o restante da família, passam a sofrer forte repressão (PIRES, 2010, p. 2).

Conforme exposto, percebe-se que Minerva já alimentava um ódio pelo ditador, ironizando sua feição e afirmando que, por sua raiva, acaba dando o tapa como se fosse um movimento involuntário, conforme pode ser visto em trecho original da obra: “Me tira de una muñeca, haciendo un movimiento vulgar con la pelvis y veo que mi mano se levanta, como con una mente propia, y descarga una bofetada sobre la alelada, maquillada cara” (ÁLVAREZ, 1995, p. 54). Há aqui mais uma ironia presente, ao dizer que o ditador tinha um cara maquiada, no sentido de mascarada, de ser outra pessoa por dentro, e novamente percebe-se uma reinterpretação do fato histórico.

A terceira parte da narrativa é passada entre janeiro e agosto de 1960, quando as irmãs Mirabal estão presas na cadeia. A narrativa, nesta segunda parte, encerra-se quando são soltas, mas seus maridos continuam presos e são transferidos para uma cidade de difícil acesso. As visitas, que precisam ter autorização das autoridades oficiais, ocorrem sistematicamente, mas, na volta de uma delas, as irmãs sofrem uma emboscada. A morte de Pátria, Maria Teresa e Minerva é relatada por Dedé em forma de epílogo, sendo assassinadas por

Trujillo por meio de uma simulação de acidente automobilístico. Desta forma, elas transformam-se em heroínas na República Dominicana na visão da população.

O livro é também constituído de metamorfoses, o que oferece para o leitor distintas visões de um mesmo fato histórico por meio da literatura, que são quatro vozes narrativas com pensamentos de mundo distintos. Um exemplo dessa metamorfose pode ser mostrado pela personagem Patria, que mostrava bastante apego à religião e, ao longo da narrativa, vai mudando a sua opinião quanto à própria igreja. Nessa metamorfose em questão, pode-se perceber uma crítica à religiosidade por meio da personagem e sua mudança de opinião.

No capítulo seis, o leitor é apresentado a Pátria, esposa e mãe de um catolicismo exemplar, por meio de um discurso em primeira pessoa. Durante o ano de 1946, a personagem percebe sua fé na igreja católica enfraquecendo e, também, descobre a hipocrisia da religião e sua ligação com o governo ditatorial (PIRES, 2010, p. 2).

Regina Zilberman, em seu artigo, definiu o que era um romance histórico e, conforme seu posicionamento, ele é uma modalidade da narrativa que necessita da história para existir. Para ela, há um intuito no romance histórico para que seja transplantada a realidade à época representada, mas sem esquecer a ficção, própria da literatura. Em *No tempo das borboletas*, esta característica do romance histórico pode dialogar com esta obra, ao perceber que há um mergulho na época do período militar, em seus costumes e sentimentos. Interpreta-se mais como uma herança do romance histórico, pois neste de fato os costumes são descritos num viés distinto.

George Lukács, (*apud* ZILMBERMANN, 2003), relacionou enredo e personagem como duas entidades indissociáveis, e que a singularidade da história ficcional literária é dada por meio da atuação dos mesmos. Por conta disso, Lukács, deste modo, antecipou a

importância do papel do personagem e suas ações como cruciais para revelar o verdadeiro sentido do fato histórico, e isso, conforme o que foi discutido através dos pressupostos de Hutcheon, é ressignificado pela literatura. Especificando as personagens históricas, Zilberman abordou que:

Essas desempenham, seguidamente, papel secundário na trama, mas sua importância não diminui por causa disso; pelo contrário, sua presença é fundamental, porque, sem elas, o romance não poderia ser considerado histórico. Logo, é em função delas que se constrói a obra; conforme escreve Lukács, constituem elas os “verdadeiros representantes da crise histórica” (ZILBERMAN, 2003, p. 119).

Dando como principal exemplo *No tempo das Borboletas*, há uma narrativa contada na voz das próprias personagens, observando que o elo entre o personagem e o enredo está para além do romance histórico apenas. Antônio Cândido (1970) defendeu em *A Personagem de Ficção* que enredo e personagem são duas entidades indissociáveis e que aquele necessita deste para que não seja uma mera descrição e constitua, desta forma, o seu sentido:

Somente assim se define a personagem com nitidez, na duração de estados sucessivos. A narração – mesmo a não fictícia – para não se tornar uma mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausência demasiado prolongadas do elemento humano [...] porque o homem é o único ente que não se situa somente “no” tempo, mas que “é” essencialmente o tempo (CÂNDIDO, 1970, p. 28).

Para Cândido, o sujeito, no caso, não deve estar apenas situado no tempo, mas ser ele, que o tempo esteja dependente do personagem e não o contrário. Se o sujeito representa o tempo em uma narrativa, portanto, pode-se concluir que os personagens são fundamentais na constituição desta modalidade e, como havia dito Zilberman, é em função do personagem – agora aqui interligado ao tempo – que

se constitui a obra de caráter histórico. É graças aos personagens também que os enredos narrativos são feitos de ações e sentido e, no caso da obra trabalhada aqui, é graças à voz das Irmãs Mirabal que há a construção de sentido em ser uma nova visão da história.

Segundo Pires, o romance *No Tempo das Borboletas* instiga ao leitor a penetrar em acontecimentos históricos que são desvendados na visão das irmãs Mirabal. Tal afirmação evidencia que é por meio da visão das personagens que são as responsáveis em fornecer o leitor uma determinada forma de enxergar um fato histórico verídico, podendo mesclar, desta forma, também aspectos ficcionais.

A relação entre história e literatura é marcada pela presença da figura do ditador Trujillo e pela versão subvertida dos fatos, contada a partir do testemunho de mulheres, ao invés do corriqueiro ponto de vista masculino. As irmãs Mirabal tiveram suas vidas privadas invadidas pelo desejo de liberdade e justiça social, em um país dominado pelo poder centralizador e corrupto de um ditador (PIRES, 2010, p. 06).

De acordo com o exposto, é possível perceber que a figura de um personagem é o que constitui a relação entre literatura e história e também o próprio romance histórico: Trujillo. Tal afirmação relaciona-se com a última citação expressa por Antônio Cândido, ao abordar a indissociabilidade entre o enredo e o personagem. Em *No Tempo das Borboletas*, a história é centrada no personagem Trujillo e o momento histórico vigente pela voz das irmãs Mirabal, sendo que essa é a relação que marca a literatura e a história, no sentido de como é caracterizado na visão das irmãs.

Os capítulos, revelam por meio das vozes narrativas como é a personalidade de cada uma das irmãs Mirabal. Primeiramente, apresenta-se Dedé, única irmã sobrevivente e que não foi à cadeia. Contrariando o grande amor que nutria por um revolucionário, resolveu casar-se com um outro rapaz e viver submissa ao esposo

e ter uma vida levada ao patriarcado e convencional; no entanto, tal destino não tira a sua importância na narrativa em representar o tempo presente e a repercussão de suas irmãs após a morte das mesmas. Com base na estudiosa Pires, pode-se dizer que, na época, Dedé seguiu o destino que culturalmente era destinado às mulheres da época, que foi a submissão ao casamento, o contrário do que aconteceu com suas demais irmãs:

Patria, Minerva e Maria Teresa são apresentadas como mulheres que transcendem o patriarcado e, simultaneamente, revelam a sensibilidade feminina através de suas angústias e subjetividades. A complexidade dos seus sentimentos é mostrada de forma diferente em cada uma das irmãs (PIRES, 2010, p. 4).

Com base em tais afirmações, percebe-se que essas mulheres estavam contra o sistema patriarcal e conservador da época, revelando a sensibilidade e também o empoderamento em ser mulher num contexto de ditadura a partir de suas emoções, sendo mostrada de forma distinta em cada uma delas.

A outra voz narrativa é representada por María Teresa, a mais jovem e que amava os homens como se fossem todos seus namorados. É apresentada inicialmente como inocente, mas depois sua postura foi se modificando ao longo da narrativa como uma mulher mais madura e politicamente posicionada, um espírito revolucionário e, com certeza, esta visão de que todos os homens são belos vai se desconstruindo. Sua narrativa é construída em forma de diário, inclusive quando está na prisão. Patria é a irmã que, a princípio, teria o mesmo destino de Dedé: a submissão e o casamento, principalmente por ser marcada em possuir uma extrema religiosidade. Aos poucos, como foi dito anteriormente, a metamorfose também atinge esta personagem, em que começa a olhar criticamente a igreja – principalmente por esta estar ao lado do governo da época – e também o seu próprio

casamento, considerando que o posicionamento político também vai se fortalecendo e fazendo com que a personagem viva um momento de questionamentos, conforme está no trecho a seguir:

Y yo, Patria Mercedes, como he dicho, me establecí para toda la vida en mi casa segura sobre la roca Y pasaron dieciocho años. En el año décimo octavo de mi matrimonio el suelo de mi bienestar empezó a ceder un poco. Apenas una vibración, como la del hálito de un bebé, un resquicio imperceptible, del grosor de un cabello (ÁLVAREZ, 1995, p. 79).

A última irmã a ser relatada é a mais engajada politicamente: Minerva. Apesar de ser a mais revolucionária das irmãs, também viveu muitos questionamentos ao longo da história, por ser a única que ainda vivia com os pais e por não se interessar por homens. Além disso, sempre foi a irmã mais corajosa de todas; teve a coragem de dar um tapa no ditador, como já mostrado anteriormente, bem como a principal integrante do movimento revolucionário. No trecho abaixo, quando as irmãs já estavam na cadeia, revela-se a coragem de Minerva e o quanto não se importava com as ameaças.

A las que llevan mucho es a Sina y a Minerva. No es difícil saber por qué. Esas dos son siempre les hacen la frente. En una oportunidad, Minerva volvió de una de las sesiones de interrogatorio riéndose. Ramfis, el hijo de Trujillo, había venido especialmente para hacerle preguntas porque el padre le dijo que Minerva Mirabal era el cerebro detrás de todo el movimiento (ÁLVAREZ, 1995, p. 121).

Para Cândido, em consonância com o trecho, “Só com o surgir da personagem tornam-se possíveis orações categoricamente diversas de qualquer enunciado em situações reais ou de textos não fictícios” (CÂNDIDO, 1970, p. 24). Isso significa que o posicionamento de Minerva é muito importante para evidenciar uma das perspectivas de encarar o período militar na época, além de refletir demais pessoas

de caráter revolucionário. Em outras palavras, Minerva representa na história uma coletividade revolucionária que está presente em momentos históricos como esse. O mesmo fato histórico na obra pode ser contado em uma outra voz narrativa: enquanto Minerva era uma líder mesmo na cadeia, o María Teresa expressa o contrário. O trecho retirado do diário da personagem evidencia o medo e a angústia em estar sendo presa, também oferecendo outro ponto de vista da história ao leitor.

Lo peor es el miedo. Cada vez que oigo pasos por el corredor, el ruido metálico de la llave al dar vuelta en la cerradura, siento la tentación de meterme en el rincón como un animal herido, y gimotear. Pero sé que hago eso me entrego a una parte bien baja de mi ser, que es menos que humana. Y eso es lo que ellos quieren eso es lo que buscan [...] El día que nos trajeron aquí, por ejemplo, nos hicieron marchar por el pasillo, pasando por algunas de las celdas de los hombres. Éramos un espectáculo lamentable, sucias, despeinadas, llenas de magullones por dormir en el piso duro. Los hombres empezaron a decir su nombre en clave, para que supiéramos quiénes seguían vivos (ÁLVAREZ, 1995, p. 119).

Este trecho, em relação à leitura crítica realizada do romance, deixa a entender melhor a relação entre enredo e personagem, mostrando que é através da conduta deste que se conhece melhor a história, e esta totalmente dependente das ações feitas pelas personagens. Tal afirmação dialoga com Antônio Cândido, ao dizer que “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e cristaliza” (CÂNDIDO, 1970, p. 21).

Ao final da história, há a morte das irmãs Mirabal na simulação de um acidente, sendo que, na verdade, elas foram mortas a mando de Trujillo. A morte nesta narrativa singulariza uma interpretação completa do fato histórico que é alcançada pelo personagem:

A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, provida de mais lógica, mediante que a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória embora das mais vezes arbitrária (CÂNDIDO, 1970, p. 64).

Todo o personagem, por fim, deve dar conta de ser como um ser deve se manter vivo, mas adaptado à ficção e ainda mantendo certas relações com a realidade do mundo. No entanto, segundo Antônio Cândido, é no plano psicológico em que o autor coloca certa incógnita pessoal, mistério, e pode-se relacionar com os questionamentos e a própria metamorfose das personagens que ocorre ao longo da obra:

o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida (CÂNDIDO, 1970, p. 65).

A metamorfose, neste caso, é uma das grandes chaves de leitura da história: ocorre nas personagens que transpassam na própria forma de enxergar o fato histórico, oferecendo uma outra visão deste acontecimento, o que é consagrado graças à literatura.

Considerações finais

Neste artigo, partiu-se da premissa de que a literatura e a história são duas entidades que apoiam uma à outra e que, conforme referencial estudado, capazes de dar um novo sentido ao passado. Em relação à obra estudada, há a reinterpretação de um fato histórico em vozes narrativas femininas, o que dá um novo âmbito à história em meio à memória cultural. Analisando tais vozes narrativas e as consequências que produzem quanto aos limites entre a literatura e a história, considerou-se igualmente que, para isso, enredo e personagem são duas

entidades que caminham juntas na modalidade narrativa, sendo uma dependente da outra para existir. Por estar-se no terreno da literatura, sempre haverá algo de ficcional e criado dentro deste fato histórico, e tal ficção está interligada com as ações dos personagens. Segundo Aust, a história nunca estará no mesmo lugar, está sempre em movimento, logo, oferecendo inúmeras formas de ser recontada e redescoberta. Isso liga-se a uma característica própria do romance *No tempo das Borboletas*, por ser uma história de mudança e de metamorfoses presente na visão dos fatos e isso é transmitido por meio das próprias personagens, condutoras da narrativa. Na terceira parte do artigo, discutiu-se com maior profundidade o a relação entre personagem e enredo em uma obra. Em *No tempo das Borboletas*, há uma visão particular do mesmo fato histórico no ponto de vista de cada irmã Mirabal, concluindo que personagem e texto estão completamente dependentes, resultando, juntos, em um sentido global e completo da narrativa. Igualmente, tais considerações expressam a estreita relação entre literatura e história como produtoras de sentido a fatos passados.

Referências

ALVAREZ, J. *En el tiempo de las mariposas*. Tradução de Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Editorial Atlantida, 1995.

ASSMANN, A. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011

AUST, Hugo. O romance histórico e suas formas. In: MELLO, Ana Lisboa de; MONTEIRO, Charles; MADARASZ, Norman Roland (orgs.). *Literatura e História: encontros contemporâneos*. Trad. Pedro Theobald. Porto Alegre: Gradiva, 2016. p. 9-23.

CÂNDIDO, A. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

HUTCHEON, L. Historizando o pós moderno: a problematização da história. In: HUTCHEON, L. *Poética do Pós Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PIRES, E. H. No tempo das borboletas: dialética artística e histórica. *Revista Letrônica*, v. 3, n. 1, p. 291-299, jul. 2010

ZILBERMAN, R. O romance histórico: teoria e prática. In: BORDINI, M. G. (org). *Lukács e a Literatura*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

INA CÉSAIRE E MARYSE CONDÉ: A CRIOLIDADE DAS MULHERES ANTILHANAS

Jéssica Pozzi*

Resumo: Este artigo apresenta a obra teatral *Mémoire d'Île* (2011), da martinicana Ina Césaire, e o romance *Victoire, les saveurs et les mots* (2016) da guadalupense Maryse Condé, buscando evidenciar o papel das mulheres escritoras na formação de uma tradição literária crioula. Para tanto, busca-se investigar como a formação do escritor antilhano como *marqueur de paroles*, termo cunhado por Patrick Chamoiseau em seu romance *Solibo Magnifique* (1988), em seu compromisso com a continuidade da Oralitura, se dá também na escrita feminina, por vezes negligenciada pelo sexismo.

Palavras-chave: Crioulidade; Escrita feminina; Antilhas; *Marqueur de paroles*.

Résumé: Cet article présente l'oeuvre théâtrale *Mémoire d'Île* (2011), de la martiniquaise Ina Césaire, et le roman *Victoire, les saveurs et les mots* (2016), de la guadeloupéenne Maryse Condé, et cherche à mettre en évidence le rôle des femmes écrivains dans la formation d'une tradition littéraire créole. Ainsi, on examine comme la formation de l'écrivain antillais comme *marqueur de paroles*, expression utilisée par Patrick Chamoiseau dans son roman *Solibo Magnifique* (2016), dans son engagement dans la continuité de l'Oraliture, se développe aussi dans l'écriture féminine, parfois négligé à cause du sexisme.

Mots-clés : Créolité ; L'écriture féminine ; Antilles ; *Marqueur de paroles*.

* Programa de Pós-Graduação em Letras - UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), mestranda em estudos de literatura: Pós-Colonialismo e Identidades, pozzisj@gmail.com.

Introdução

O lugar e o papel da mulher nas sociedades é uma constante que vem instigando cada vez mais pesquisas em diversas áreas de estudo. Na sociedade antilhana, que se situa entre tradição e modernidade, esse tema tem ascendido também um forte debate em torno da figura da mulher idealizada como *potomitan*, uma alegoria ao pilar central do templo vodu que sustenta desde o centro a ligação entre o céu e a terra ou o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, que tem sido apresentada de maneira contraditória em uma comunidade que busca progressivamente compreender e defender os direitos das mulheres. Questiona-se, consequentemente, sobre este papel e sobre os benefícios ou serventias do culto a essa figura em uma sociedade considerada até então matrifocal, mas não necessariamente matriarcal.

A produção teórico-literária Antilhana, que vem-se destacando desde Aimé Césaire, busca constantemente afastar-se da metrópole francesa e reivindicar uma identidade própria, ainda que Martinica e Guadalupe sejam hoje Departamentos Ultramarinos Franceses. A Negritude do poeta martinicano e dos também poetas Léon Gontran-Damas (Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (Senegal) abriram o caminho para um profundo debate que se estende ainda hoje nesses territórios, primeiramente com Édouard Glissant e seu *Discours Antillais* (1981) e, mais tarde, com a Crioulidade de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant e Jean Bernabé, movimento consolidado no manifesto *Éloge de la créolité* (1989).

Apesar dos largos debates sobre as questões de identidade nas Antilhas, que evidentemente refletem em sua produção literária, as mulheres escritoras, embora numerosas, permanecem ainda sob a sombra da intelectualidade masculina. Contrariamente ao Discurso Antilhano glissantiano, que se apresenta como uma voz unida e reunida, de acordo com Cherdieu (2018), o discurso antilhano feminino é uma voz a ser constituída através de um trabalho quase arqueológico.

Segunda a autora, Glissant está ainda limitado a um discurso essencialmente masculino e restrito, assim como seus antecessores Fanon e Césaire, sobre como as populações dos Departamentos, Regiões e Territórios Ultramarinos Franceses e a França hexagonal lidam hoje com esse outro que é o antigo colonizador. Assim, percebe-se que os movimentos anteriormente concebidos nas ilhas caribenhas se mostram por vezes contraditórios, pois de um lado reclamam a liberação dos povos negros e crioulos da dominação branca, mas perduram na reprodução da dominação masculina.

Malgrado o constante apagamento feminino desses movimentos, que por sua vez foram também constituídos por mulheres (a exemplo da Negritude de Paulette Nardal e Suzanne Césaire), as escritoras antilhanas vem desenvolvendo suas literaturas e tentando mais uma vez transcender a dupla (quicá tripla) marginalização sofrida por serem mulheres, em sua maioria negras ou indígenas, em uma sociedade matrifocal anteriormente colonizada. A presente reflexão busca, portanto, contribuir para disseminação das vozes femininas da literatura de expressão francesa nas Antilhas, que finalmente se mostram também em concordância com um movimento que procura preservar e consolidar a identidade antilhana independentemente de sua ligação com metrópole, ainda que rejeite, no caso específico de Maryse Condé, integrar os movimentos que até então se mostraram majoritariamente masculinos. Para tanto, serão apresentadas e discutidas brevemente as obras *Mémoire d'Île*, peça teatral de Ina Césaire, publicada em 1985, e o romance *Victoire, les saveurs et les mots*, de Maryse Condé, publicado em 2006.

As autoras, tanto em suas obras literárias como em suas obras críticas, assumem a herança da tradição oral preservada pelos contos crioulos. Além disso, o trabalho de Ina Césaire como etnóloga também se mostra bastante produtivo nesse sentido, apesar de pouco conhecido, pois contribui para a preservação do patrimônio memorialístico

das Antilhas, principalmente através da trilogia em que a autora, junto da também etnóloga Joëlle Laurent, apresenta uma seleção de contos recolhidos, transcritos e traduzidos por elas mesmas para o francês e publicados em edição bilingue pela Éditions Caribéennes, de Paris (*Contes de Mort et de Vie aux Antilles*, 1976; *Contes de Soleil et de Pluie aux Antilles*, 1988; *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles*, 1989¹).

Maryse Condé, por sua vez, apesar de ser uma importante autora premiada que circula entre América, Europa e África, tem ainda pouca visibilidade no Brasil, tendo apenas dois de seus livros traduzidos para o português: *Eu, Tituba: Bruxa negra de Salém*, com uma primeira tradução de Ângela Melim (1997) e, mais tarde, de Natália Borges Polesso (2019), e *Corações Migrantes*, traduzido por Júlio Bandeira (2002). Ademais, a fortuna crítica da autora se preocupa diretamente com as questões da literatura produzida em língua francesa por mulheres antilhanas, questões essas que evidentemente refletem em sua produção artística.

Tendo o movimento da Crioulidade maior destaque na cena crítica atual quando se tratando de literatura antilhana, parte-se dele e, sobretudo, da questão do escritor como herdeiro do *conteur* crioulo (o *marqueur de paroles*) abordada mais diretamente por Patrick Chamoiseau em *Solibo Magnifique*, publicado pela primeira vez em 1988, para uma pergunta central: pode o *marqueur de paroles* ser uma mulher? Embora Maryse Condé desaprove um único Discurso Antilhano, como afirma Cherdieu (2018), parece-nos que as escritoras caribenhas de expressão francesa têm também muito a contribuir, à sua maneira, com os importantes movimentos que se propõem à reconstituição de uma identidade crioula.

¹ Este último será publicado em português pela Editora Figura de Linguagem em 2021.

As mulheres e a tradição oral

Ina Césaire e Joëlle Laurent, além do importante trabalho de registro dos contos crioulos publicados, como anteriormente citado, realizam um trabalho etnográfico sobre a Oralitura no seio da comunidade antilhana que introduz os contos da primeira obra intitulada *Contes de Mort et de Vie aux Antilles* (1977). Através dele, as autoras explicitam a importância das mulheres na preservação da tradição, que possuem o hábito de contar histórias às crianças à noite. No âmbito público, contudo, a contação de histórias perpetua-se nos cerimoniais fúnebres - e, neste caso, a figura central é o *conteur* -, já que o conto é *parole et lien* (palavra e ligação) entre o mundo dos vivos e o dos mortos: “ [...] (p)arole des ancêtres, il lie les morts aux vivants, le royaume des ombres, des invisibles, au monde des êtres visibles. En contant la nuit, on cherche à éviter de déranger l’ordre des choses” (CÉSAIRE; LAURENT, 1977, p. 8-9)².

Embora a performance do *conteur* também aconteça sempre à noite - fato que, de acordo com Césaire e Laurent (1977), remonta a tradição africana -, a figura no meio público é sempre masculina, refletindo a problemática dessa sociedade matrifocal, e dirige-se a um público adulto. Saído então, como afirma Edwards (2014), do universo das plantações, se encontra o *conteur* em um contexto de noites de contos, de homenagens e de cerimoniais fúnebres para só mais recentemente estabelecer-se no imaginário coletivo. Esse relato oral, de acordo com Edwards (2014), não tem valor se não entrar no jogo sutil de um ambiente quase esotérico em que se combinam divertimento e transmissão de histórias que pertencem a um patrimônio cultural em movimento. O *conteur*, no entanto, precisa esconder sua mensagem daqueles a quem ela não é destinada. Assim, ele faz da sua arte uma máscara didática.

² “Palavras dos ancestrais, ele liga os mortos aos vivos, o reino das sombras, dos invisíveis, ao mundo dos seres visíveis. Contando à noite, busca-se evitar perturbar a ordem das coisas. (tradução nossa)

Apesar da alfabetização, em princípio obrigatória, se dar hoje nas Antilhas Francesas exclusivamente em francês - visto a necessidade de acessar tal língua para toda função administrativa -, o que gera um bilinguismo para quase todas as pessoas que ali vivem, a contação de histórias se faz sempre em crioulo, essa língua que permanece ainda hoje como quase exclusivamente oral, conforme Césaire e Laurent (1977). Frente a uma língua de prestígio, escrita, codificada e imposta, a qual permite adquirir um *status* social valorizado, o crioulo se conserva, mas na tradição oral. É ele que mantém vivo o contato do povo com seu passado e constitui o veículo cultural autêntico e vivo dos antilhanos. Por isso, o trabalho de registro dos contos é tão importante, não somente porque é a partir deles que se constituirá uma tradição literária nesses territórios, mas também porque eles são a primeira manifestação artística que busca recontar a história de um povo subjugado, o antilhano, a partir do seu próprio ponto de vista.

A predominância masculina na transmissão dos contos orais fica bastante evidente a partir dos estudos de Césaire e Laurent (1977). As mulheres, na descrição da performance assistida pelas etnólogas na ocasião de um funeral no dia 27 de outubro de 1971, junto a uma família do bairro popular Florainde de la pleine du Lamentin, na Martinica, por exemplo, se unem ao público ou prestam serviços aos convidados, contrapondo seu papel inicial na transmissão de história e valores para as crianças no seio familiar, como destacado pelas autoras inicialmente. Esse movimento parece ser o mesmo que perdura na conservação da imagem da mulher antilhana como *potomitan*. Assim, a mulher, mais uma vez, aparece como figura essencial somente no âmbito privado, em que a mãe cumpre a responsabilidade para com os filhos do qual o pai, um mero reprodutor, se abstém. No âmbito público, contudo, seu papel é o de servir ao homem, o que reproduz a lógica da colonialidade do poder apontada por Quijano (2005) nessa sociedade pós-colonial. Não gratuitamente essa problemática ressoa na literatura contemporânea antilhana, não somente em autores mais

difundidos como Patrick Chamoiseau, que em *Solibo Mangifique* (1991) narra o feminicídio de Doudou-Ménar pelas forças de ordem, mas também na literatura feminina que vem empenhando-se em fazer escutar as vozes das mulheres antilhanas caladas pelo colonialismo e todo o jogo de poder que com ele se instaura nesses territórios.

O marqueur de paroles antilhano

No anonimato total, conforme Edwards (2014), o *conteur* se perde nos corredores da história das Antilhas enquanto seus contos perduram. Devido ao seu *status* de não cidadão, por consolidar-se sempre em uma figura que vaga pelos mercados buscando trabalho (o famoso *djoueur* sobre o qual também escreve Chamoiseau) e noites de contação de histórias, o *conteur* cultiva sabiamente, de acordo a autora, a ambiguidade do sujeito indeterminado de suas frases quando ele conta. Mais tarde, esse sujeito expressa-se através de um “nós” comunitário, mas jamais através de um “eu”.

O *conteur* e seu trabalho com o conto crioulo tornam-se, por sua vez, o *potomitan* para a constituição de uma tradição literária que vinha sendo construída desde a Negritude e que culmina no *Éloge de la créolité* (1989), cujos preceitos conceberam um importante marco na literatura contemporânea antilhana, não somente porque indicaram o rumo de um movimento que vinha-se construindo desde os anos 1930 - aquele que tenta diferenciar-se da metrópole através da cultura -, mas porque de fato teve notoriedade no meio intelectual. Patrick Chamoiseau, figura importante do movimento, foi premiado pouco depois da publicação do manifesto, em 1992, pelo seu romance, publicado no mesmo ano, *Texaco*. O autor, que vinha escrevendo desde meados dos anos 1980, parece orientar a prática da Crioulidade através de toda sua obra.

Na origem, como afirma Edwards (2014), o *conteur* não se preocupa em deixar sua marca em uma literatura escrita, sobretudo se considerarmos que seu público é, em grande parte, analfabeto devido à problemática da educação colonial que, aliás, se tornaria mais tarde uma das temáticas centrais da literatura feminina antilhana. A partir de uma tradição baseada na Crioulidade, todavia, e com o quase desaparecimento do *conteur*, essa figura popular e seu universo passam a ser objetos da jovem literatura nas Antilhas Francesas. Em 1988, com *Solibo Magnifique*, um romance que relata a morte do último *conteur* da Martinica durante uma intervenção performática em uma noite de carnaval no fim dos anos 1970, Chamoiseau parece estabelecer alegoricamente o fim da tradição oral e a passagem das histórias crioulas ao modelo escrito, anteriormente reservado aos ditos ocidentais. Entretanto, mesmo utilizando-se do romance, gênero europeu e burguês por excelência, Chamoiseau emprega em seu texto estratégias advindas da oralidade e da língua crioula e, finalmente afirma-se não escritor, mas *marqueur de paroles* (gravador de palavras), herdeiro do *conteur* que, por sua vez, é, segundo o autor, o *maître de la parole* (mestre da palavra). Assim sendo, o escritor firma seu engajamento na preservação da tradição oral tratando de, uma vez perdido o hábito da contação de histórias, ele mesmo assumir o compromisso para com seu público de uma leitura digna da história do colonizado através de seu próprio olhar. O *conteur*, portanto, essa figura que, conforme Edwards (2014), consegue restaurar a identidade e a dignidade dos homens e mulheres escravizados que o circundavam nas plantações fornecendo-lhes um meio paralelo de resistência, torna-se elemento chave para a constituição de uma tradição literária nos termos da Crioulidade.

As mulheres, por sua vez, não deixam também de fazer uso da figura do *conteur* e de todo o imaginário que ele carrega consigo, embora de maneira mais sutil. Maryse Condé toma a palavra do *conteur* e narra ela mesma a história de sua avó materna em *Victoire*:

les saveurs et les mots (2016) que, por sua vez, lhe foi contada por sua mãe, evidenciando e perpetuando, então, a tradição entre mulheres da contação de história no seio familiar. Ina Césaire, através de sua peça *Mémoire d'Île* (2011), consegue conjugar poética e gestual, típicas da performance do autor e do teatro antilhano, conforme Edwards (2014), colocando em cena duas personagens que tomam o lugar do *conteur* e narram suas diferentes trajetórias atreladas à história da própria ilha natal, devastada tantas vezes por conta da dominação colonial e por conta de fenômenos naturais. Além disso, se poderia também sustentar a hipótese de que a própria autora reivindica aqui o lugar do *conteur* para permitir que essas mulheres, por tanto tempo caladas pelo poder colonial e masculino, possam fazer ouvir suas vozes. Ambas as autoras aqui analisadas, portanto, reivindicam seu espaço como mulheres contadoras de histórias através de suas obras.

Ina Césaire e Maryse Condé: representações da mulher caribenha

Ina Césaire e Maryse Condé nascem no seio de uma burguesia crioula que permitiu ao pai da primeira estudar na França ainda muito jovem e, mais tarde, a ela mesma ir estudar etnologia em Paris, bem como Condé, que circulou, a estudo e a trabalho, pela Europa, África e América do Norte, onde atuou como professora universitária até sua aposentadoria. A realidade migrante das duas intelectuais permitiu a elas também reconhecerem sua negritude no contato com o outro - assim como para Aimé Césaire - e seus respectivos retornos ao “país natal” (Martinica, no caso de Césaire, e Guadalupe, para Condé), instigou, conseqüentemente, ainda mais o pensamento crítico sobre a identidade dos povos antilhanos. Bem como as duas autoras aqui estudadas, muitas outras mulheres se destacam na cena literária antilhana, e é a elas a quem Maryse Condé dedica grande parte de sua produção crítica, a exemplo de *La paroles des femmes : Essai sur*

des romancières des Antilles de langue française, obra de 1993 em que a autora investiga as temáticas comuns às escritoras antilhanas, que exploram a questão da identidade feminina e que serão percebidas também em seus próprios escritos.

A encruzilhada de línguas em que se encontra o escritor antilhano e que, de acordo com Gauvin (2016), permite uma maior sensibilidade à problemática das línguas em situação de diglossia nesses territórios, temática central na obra de Chamoiseau e no próprio *Éloge de la créolité* (1989), figura também na obra das mulheres martinicanas e guadalupenses, mas não é exatamente o ponto principal abordado em suas produções, o que as diferencia dos autores que assumem a Crioulidade. Condé (1993) destaca sete temáticas recorrentes na literatura feminina de expressão francesa do Caribe que lhe parecem mais pertinentes em um universo de dominação tanto da metrópole francesa quanto masculina: a infância e a educação, a imagem da mulher antilhana sob sua própria óptica e os critérios estéticos implicados nesse processo de reconhecimento, o amor e a relação com os homens, a maternidade, a religiosidade e o sobrenatural, a morte e a filosofia de vida que a circunda e, finalmente, a natureza.

A educação, primeiro objeto das análises de Condé (1993) em algumas obras selecionadas de escritoras antilhanas como Simone Schwarz-Bart, Françoise Ega, Gisèle Pineau, Dany Bebel-Gisler e Michèle Lacroisil, aparece, de maneira geral, na escrita feminina como a influência global que exerce uma sociedade sobre aqueles que ela procura integrar. Trata-se, portanto, menos de uma relação individual, de pessoa para pessoa, e mais de uma relação entre uma cultura dominante e um indivíduo que assimila seus imperativos, mesmo que a primeira vista - e sobretudo se comparadas às obras de autores que se esforçam para estabelecer um movimento literário fundamentado na Crioulidade - as escritoras antilhanas pareçam desenvolver personagens que aparentam estar imersas em conflitos

peçoais. Assim, Maryse Condé (1993) destaca desde o princípio em sua obra crítica a universalidade da mulher caribenha em suas mais íntimas adversidades, como no caso da educação, quase unanimemente sinônimo de alienação. A educação formal se apresenta, então, como imposição da metrópole e rivaliza com uma educação informal, essa iniciação à vida que se faz no seio familiar, através das figuras das mulheres (principalmente a mãe, a avó e a madrinha), que se preocupam em transmitir aos mais jovens o conhecimento sobre o passado escravagista.

Sob o título de “critérios estéticos”, mais adiante, Condé (1993) vai discutir, não sem demonstrar sua herança fanoniana, como a questão da raça relacionada a uma deficiência física se apresenta nas personagens que figuram nas obras das autoras antilhanas. A beleza interior guinando para a crença em uma alma branca, que imita e assimila os valores do colonizador, são assuntos discutidos recorrentemente e muito profundamente nos romances femininos. Além disso, são abordados também o amor e a relação com o homem em uma sociedade considerada matrifocal, em que a mulher é o *potomitan* que sustenta o lar.

Mulot (2000) afirma que a matrifocalidade está presente em quase todas as sociedades afro-americanas nascidas da colonização e da escravização de homens, mulheres e crianças trazidas à força para as Américas. Sobre os antilhanos, mais precisamente, afirma ainda a autora, os estereótipos concebidos pelos europeus sobre o homem machista e rodeado de mulheres - que ele seduz pela dança e por seus dotes esportivos - enquanto a mulher antilhana se apresenta sempre vestida com os vestidos tradicionais chamados *madras* ou ainda *seminua*, seduzente, não condizem, como já era de se imaginar, com a realidade desses sujeitos. Por outro lado, Mulot (2000), em seus estudos antropológicos, depara-se com a imagem que os antilhanos têm deles mesmos, que também se mostram bastante estereotipadas:

o homem como um eterno vagabundo, um pai irresponsável frente às mulheres fortes que sustentam suas famílias sozinhas.

Condé (1993), entretanto, analisando as obras de suas conterrâneas e em sua própria literatura nos provará do contrário: justamente essa figura da mulher forte se desfaz ao analisarmos profundamente as personagens femininas que, mais do que tudo, se mostram exaustas frente às renúncias das alegrias pessoais a que são obrigadas para fazer o papel de mãe. Na literatura feminina, portanto, os estereótipos não se perpetuam: ela explora a figura da mulher mãe de maneira muito mais verídica, demonstrando uma revolta surda que ninguém ousou até então expressar oralmente. Como afirma Maryse Condé (1993), seria um erro procurar nas romancistas antilhanas o eco estridente das reivindicações feministas, pois sua representação no romance é apresentada com todas as contradições das mães que se sentem as únicas responsáveis pelos filhos e, ainda assim, apresentam uma recusa à maternidade.

A religião e o sobrenatural também figuram fortemente nos romances de autoria feminina nas Antilhas. O *Code Noir*, documento que vigorou durante a escravização na América francófona, proibia qualquer tipo de religião que não fosse a católica e, por isso, condenou tantos homens e mulheres negras por exercerem sua religiosidade. Vindos das mais diversas regiões, os escravizados chegam às Antilhas e trazendo consigo diferentes crenças que foram se integrando à religião imposta pelos colonizadores. A partir disso, surgem religiões afro-americanas de raiz sincrética cujas práticas podem-se conhecer hoje nas mais longínquas terras através da cultura e também da literatura.

Por outro lado, os provérbios crioulos, conforme Condé (1993), tendem a apresentar a mulher como particularmente sensível à figura do *quimboiseur* - espécie de feiticeiro ancião que rivaliza com a figura do padre católico e, por isso, apresenta má reputação inclusive entre

as pessoas racializadas nas Antilhas -, o que já demonstra a constituição de uma cultura que privilegia o poder patriarcal. O Deus da religião imposta, contudo, segundo a autora, não é capaz de sanar todas as inquietudes da comunidade crioula e, principalmente, das mulheres que acreditam, segundo a crença popular, que o mal esteja em todo o lugar.

Não por acaso a morte também é um elemento que perpassa os romances femininos crioulos. Ela esteve fortemente presente nessas comunidades desde a escravização, com os suicídios coletivos e com as mães que evitavam o destino cruel de seus filhos matando-os, conforme nos conta Condé (1993). A morte é, então, muitas vezes provocada, e, segundo a crença popular, se violenta, o morto corre o risco de vagar entre os vivos, causando confusão e desordem. Sendo a morte natural, entretanto, ela é acolhida com alegria no seio da sociedade crioula. Os textos literários das mulheres antilhanas buscam, por sua vez, explicitar uma filosofia da morte, muito mais que os rituais de contação de histórias e celebração da vida nos cerimoniais fúnebres que figuram os romances da Crioulidade. Assim, se a morte é obra do destino, a pessoa falecida se mantém perto dos familiares e amigos que não deixaram de cumprir os ritos fúnebres, se misturando frequentemente com os humanos. Nos momentos de provação, por exemplo, e no caso de doenças graves, os espíritos se aproximam daqueles que amam. O dom de ver os mortos, no entanto, não é para todos e, na verdade, a maioria das pessoas não o possui, mas, de acordo com Condé (1993), a mulher é geralmente privilegiada nesse sentido, por isso os invisíveis frequentemente se fazem presentes em seus romances.

Por fim, tratando da natureza, Maryse Condé (1993) nos diz que a literatura antilhana contemporânea oscila entre denúncia e exaltação. A autora afirma que os escritores têm dificuldade de encontrar um equilíbrio e temem o tempo todo serem taxados de exotismo.

As mulheres, por sua vez, associam personagens femininas à natureza em um esforço de valorização moral de ambas. Os fenômenos naturais, como ciclones e as erupções vulcânicas que devastaram cidades inteiras e marcaram a história de Martinica e Guadalupe, são atrelados também às histórias pessoais dessas mulheres. O relato desses desastres naturais, que causaram a morte de tanta gente nas ilhas, são transmitidos às crianças pelas figuras femininas familiares em uma atmosfera de conto oral, que mistura o real e o imaginado a fim de educar e demonstrar que a natureza pode ser generosa, mas também destrutiva.

A ambiguidade da natureza, conforme Maryse Condé (1993), também é a ambiguidade da “mulher dos trópicos”: o olhar do outro sobre ela reflete e reforça clichês misóginos enquanto tudo nela é angústia e desordem. A coisificação da mulher e da natureza figura até hoje nos anúncios turísticos - que fazem com que muitos franceses metropolitanos se desloquem durante o período de férias para Martinica e Guadalupe -, concebendo assim ilhas travestidas de paraíso, mas que abrigam tanto paixões como frustrações. Desta forma, o observador superficial vê nessas terras uma paisagem sedutora, mas pouco se importa com as mulheres e homens que ali vivem. A dualidade da ilha é, conseqüentemente, a mesma dualidade da mulher antilhana representada nos romances de escritoras crioulas que fazem, através de suas obras, uma denúncia explícita da erotização e dos contrastes em torno da mulher e de seu “país natal”. Condé (1993), finalmente, traz a união do sujeito antilhano e da natureza como característica fundamental do elemento mítico para a reconstrução da história das mulheres e da constituição das sociedades caribenhas.

Os elementos destacados por Condé estão bastante evidentes também em sua obra, além das questões advindas da Oralitura, apesar de sua postura anti-crioulista, conforme relata Stampfli (2012).

De acordo com a autora, Maryse Condé denuncia a leitura incisiva que impõe uma compreensão redutora sobre a Crioulidade por parte dos redatores do *Éloge de la créolité*. Ela, bem como outras autoras antilhanas, não se pretende porta-voz de uma cultura como um todo, “[...] il s’agirait d’écrire au nom de soi plutôt que d’écrire au nom d’un peuple” (STAMPFLI, 2012, p. 22)³, porque o povo - mais precisamente as mulheres - somente foi representado, até então, através de um ponto de vista masculino. Por outro lado, a oralidade e a língua crioula também figuram em suas obras, mas através de diferentes estratégias como, por exemplo, a tradução. Conforme Stampfli (2012), a tradução de termos e expressões do crioulo para o francês padrão são recorrentes na obra de Condé e conferem a ela um certo humor de uma sociedade em crise, que corresponde a um novo olhar sobre o conflito diglósico entre língua dominante e dominada. Ademais, Maryse Condé revisita a sintaxe francesa para lhe conceder uma atmosfera crioula, assimilando o sujeito indeterminado do *conteur* crioulo, a ambiguidade do “on”⁴ do francês e do crioulo, ainda que não se abstenha completamente do “eu”.

Victoire, les saveurs et les mots (2016) nasce da reconstituição de histórias contadas a Maryse Condé por sua mãe, Jeanne, sobre sua avó, Victoire. O romance biográfico, gênero caro à autora que em 1986 publicara *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* - inscrevendo de uma vez por todas na história essa figura até então apagada da bruxa negra de Salém durante os séculos XVII e XVIII -, cuja narradora não deixa de emitir opiniões, explicita a vida dessa mulher nascida na ilha de Marie-Galante, em 1870, de uma mãe negra que morre ao dar a luz e de um pai branco desconhecido (já que a criança tinha a pele de uma “brancura quase australiana”).

³ “(...) se trataria antes de escrever sobre si mesma, e não em nome de um povo.” (tradução nossa)

⁴ On em francês pode tanto significar um “nós” mais informal, traduzido geralmente por “a gente”, quanto um sujeito indeterminado.

A trajetória de Victoire demonstra muito precisamente o nascimento de uma comunidade crioula, entrelaçando a história da personagem e a história de sua ilha natal, citando grandes acontecimentos políticos e desastres naturais, além de questionar estereótipos, como a questão das mulheres *potomitan*: “[...] – Elle ne savait ni lire ni écrire. Pourtant, c’était un potomitan (...)/Assurément pas ! Elle ne fut pas un potomitan” (CONDÉ, 2016, p. 18)⁵. Se a mãe de Maryse Condé, portanto, acreditava ainda no estereótipo da mulher forte que sustenta emocionalmente e financeiramente seus filhos e o lar, a autora o nega desde o princípio da narrativa. Nesta mesma passagem, também somos informados do analfabetismo da protagonista, que desde cedo aprende a se comunicar através dos sabores de seus pratos crioulos. É por conta de sua habilidade com os alimentos, inclusive, que Victoire vai trabalhar mais tarde na casa de Anne-Marie, com quem nutriu uma amizade duvidosa, segundo os julgamentos da narradora, e seu marido: um casal de *blancs-pays*⁶ que perpetua a prática da mão de obra negra mesmo depois do fim da escravização.

A autora, então, assume o papel de contadora de histórias - e transmiti-la a um público que transcende os limites do lar - para reviver a figura de sua avó materna que, mesmo sendo uma mulher que viveu desde sempre na miséria, foi capaz de abrir as portas para a pequena burguesia negra ascendente em Guadalupe através de sua filha, Jeanne, que pôde estudar e se tornar uma das primeira professora negras de sua geração, trabalhando como funcionária do governo francês. Também Jeanne, que mais tarde quando questionada novamente por Condé sobre sua mãe, não quis voltar no assunto - fazendo com que a autora precisasse traçar o destino e a história de sua avó sozinha com as lembranças que lhe restaram de

⁵ “Ela não sabia nem ler, nem escrever. Contudo, era um *potomitan* (...)/Claro que não, ela não foi um *potomitan*.” (tradução nossa)

⁶ Descendentes diretos dos colonizadores, como os *békés* na Martinica.

algumas histórias e muitas pesquisas -, nasceu e viveu sua infância na casa de Anne-Marie. Do seu pai, avô de Condé, a autora nunca teve notícias.

Ina Césaire, por sua vez, dentre diversos trabalhos etnológicos e literários, publica, em 1985, a peça *Mémoire d'Îles* pela Éditions Caribéennes, cujo o título já apresenta a ambiguidade da relação entre a mulher antilhana e a natureza de sua ilha natal apontada por Maryse Condé (1993). Aqui, duas mulheres martinicanas de idade avançada, meias irmãs com vidas completamente divergentes, conversam durante uma festa de casamento e relembram suas trajetórias, sempre atreladas aos grandes acontecimentos da ilha. Conforme nos conta Césaire (2011) na introdução do texto teatral, Aure era uma fina mulata de pele clara e olhos azuis, nascida no sul da ilha, perto do mar do caribe e de suas imensas praias de areia branca. Apesar de sua origem pobre, ela teve uma sólida instrução formal, diferente de Hermance, também conhecida por Man Cia, mulher negra de origem urbana e proletária. Cia cresceu no norte da ilha, perto das praias de águas agitadas com grandes falésias e de areias escuras de origem vulcânica, próximo à montanha Pelée, sob a qual se estende uma floresta tropical. Ela precisou deixar a escola muito cedo para ajudar sua mãe com as crianças. É dotada, entretanto, de inteligência, coragem e carisma, mas também é uma mulher orgulhosa, agressiva e dominadora. Ina Césaire nos conta que

(c)es vies banales en apparence, géométriquement ambigües, puisqu'à la fois parallèles et divergentes, douloureuses et riantes, sont révélatrices de deux personnalités authentiques, profondément féminines et profondément antillaises, et de tout un arrière-monde culturel et symbolique. C'est un monde enserré dans une poignante réalité historique (non loin dans le passé rôde l'esclavage), politique, économique et sociale ; il se révèle à nous avec les nuances ou la brutalité qui sont celles du

quotidien, celles des gens et des mots de chaque jour.
(CÉSAIRE, 2011, p. 199)⁷

Através dessas duas mulheres, Ina Césaire permite à mulher antilhana o direito à *parole* (palavra) como é concedida ao *conteur*. Sentadas em uma varanda, elas relembram o passado, contam anedotas e revivem a história da Martinica, mostrando ao seu público as diferentes faces de sua ilha e da mulher martinicana em suas alegrias, tristezas e dificuldades. Os únicos personagens presentes além das velhas irmãs são as atrizes vestidas com a tradicional fantasia das *diablesses* carnavalescas, que abrem a peça, e o tambor que, ao primeiro toque, autoriza a comunicação com o público, garantindo a atmosfera de conto crioulo. Não são somente essas personagens, entretanto, as responsáveis pelo ambiente de contação de histórias. Como citado, as lembranças oralizadas dessas mulheres, atravessadas de expressões em língua crioula e de hábitos próprios dessa sociedade, costumam uma constelação narrativa que, por sua vez, prende a atenção do público em sua função didática e também permite a identificação revolucionária daquelas para quem não se permitia a *parole* pública e hoje assistem, a partir do público, não mais o *conteur* na figura do homem, mas de suas iguais.

Pode o *marqueur de paroles* ser uma mulher?

Cherdieu (2018) aponta que os intelectuais nas Antilhas Francesas, considerados “pais da *parole*”, como Aimé Césaire e Frantz Fanon,

⁷ “Essas vidas banais em aparência, geometricamente ambíguas e ao mesmo tempo paralelas e divergentes, dolorosas e risíveis, são reveladoras de duas personalidades autênticas, profundamente femininas e profundamente antilhanas, de um mundo cultural e simbólico. Um mundo cerrado em uma comovente realidade histórica (não longe no passado ronda a escravização), político, econômico e social; ele se revela a nós com as nuances e a brutalidade do quotidiano, das pessoas e das palavras de cada dia.” (tradução nossa)

estão na origem da Antilhanidade, nascida do Discurso Antilhano de Glissant, e da Crioulidade, como citado anteriormente. Esses movimentos que, por sua vez, revisitam a história institucional e territorial do Caribe revelando mutações políticas e de hierarquia social, não se revelam inteiramente representativos do discurso antilhano feminino. Mulheres como Maryse Condé e Ina Césaire, apesar de não negarem por completo os importantes movimentos identitários que surgem através da literatura, constroem seus trabalhos a partir da subversão das regras impostas pelas vozes masculinas, expondo a realidade feminina para além dos clichês para uma valorização da mulher, bem como de sua terra natal.

Quando da escravização dos povos nas Américas, a violência sexual sofrida pela mulher, segundo Cherdieu (2018), acaba se tornando para ela uma espécie proteção contra a morte pois, por ser objeto de prazer do mestre, ele acaba por resguardá-la. Essa relação, desenvolvida mais profundamente por Fanon (2020), acaba por criar um forte sentimento de desgosto para consigo mesma, que permanece apesar da abolição da escravidão e da departamentalização das ilhas. A reconstituição da moral feminina crioula, portanto, se mostra bastante pertinente para o estabelecimento de uma identidade antilhana.

O movimento das mulheres intelectuais nas Antilhas, assim, constitui-se em uma dinâmica de marronagem cultural. Como afirma Depestre (2010, p. 162), “[...] (l)e marronnage fut le premier catalyseur politique et culturel qui permit aux hommes et aux femmes enfermés à vie dans les plantations, de commencer à se donner peu à peu une échelle nouvelle de valeurs bien à eux”⁸, movimento que, mais tarde, migra também para a arte literária, pois, como reivindica o autor,

⁸ “A marronagem foi o primeiro catalisador político e cultural que permitiu aos homens e às mulheres, presos a vida toda nas plantações, começar a se dar pouco a pouco um novo nível de valores pertencentes a eles mesmos.” (tradução nossa)

[...] aux nègres (...) d'inventer le langage de leur propre histoire, d'inventer le langage de leur nouvel imaginaire, de se découvrir eux-mêmes, de s'ajouter des expériences historiques dues à la symbiose des apports africain, français, précolombien, hindou, arabe, chinois, qui, dans le même alluvial ballant, irriguent la vérité et la vivacité créoles des diverses identités. (DEPESTRE, 2010, p. 164)⁹

A Crioulidade da qual fala Depestre (2010), contudo, não se restringe a uma questão linguística. Por isso também, o autor se questiona sobre o papel da pessoa e da obra de Aimé Césaire para o movimento. Em defesa do idealizador da Negritude, René Depestre (2010) afirma que ele utiliza os recursos do francês de maneira poeticamente crioula, o que consiste em uma linguagem muito particular que transforma as regras próprias da língua francesa em preocupações, cadências, vestígios de um “eu” eminentemente crioulo. Essa negritude, esse onirismo antilhano, seu realismo mágico, o surrealismo popular, a marronagem cultural, o humor, a oxigenação, o barroquismo e, enfim, a carnavalização que engrandecem “[...] sans précédent des échelles du réel et de l’imaginaire tombés des pluies toxiques du passé colonial” (DEPESTRE, 2010, p. 166)¹⁰ sobre o qual trata o autor haitiano na obra de Aimé Césaire, está também evidentemente presente nas obras de Ina Césaire e Maryse Condé. A individualidade das personagens perpassadas por dificuldades e alegrias, dúvidas e certezas, é representativa de um sentimento feminino generalizado que busca o reflexo de sua imagem através da arte e não a encontra nos movimentos majoritariamente masculinos.

⁹ “aos pretos (...) a invenção da linguagem de sua própria história, a invenção da linguagem do seu novo imaginário, a descoberta deles mesmos, a adição das experiências históricas dadas à simbiose de contribuições africanas, francesas, pré-colombianas, hindus, árabes, chinesas que, nessa mesma enxurrada dançante, irrigam a verdade e a vivacidade crioulas das diversas identidades.” (tradução nossa)

¹⁰ “sem precedentes dos níveis do real e do imaginário abatidos pela chuva tóxicas do passado colonial.” (tradução nossa)

É inegável, portanto, que as escritoras antilhanas façam parte da Crioulidade como construção de uma nova identidade independente da metrópole francesa, pois dialogam com o público, principalmente com o público interno - que as lê a partir das Antilhas -, contribuindo para a valorização da mulher caribenha e para o conhecimento de si mesma, bem como de sua terra natal. São elas quem, a partir da cultura - anteriormente um reflexo evidente da assimilação da cultura imposta pelo colonizador e, mais recentemente, ainda que bastante revolucionária, um reflexo de uma lógica que perpetua a colonialidade do poder patriarcal -, contribuem para uma nova subversão das regras ditadas no contexto dessas ilhas ainda sob dominação francesa, assim como fez Césaire nos anos 1930. Apesar disso, só muito recentemente Maryse Condé ganhou visibilidade por conta do Nobel Alternativo de Literatura. Ina Césaire, por sua vez, continua ainda hoje apagada da história dos povos em diáspora na América Central e sua causa deve ser fortemente questionada. Por que a filha de um dos maiores teóricos da Negritude, que influenciou e influencia ainda hoje os movimentos negros do mundo inteiro, permanece ofuscada ainda que tenha realizado um dos maiores trabalhos etnológicos sobre o conto oral crioulo, tão caro a autores contemporâneos que reivindicam a Crioulidade? Logo, urgência da escuta das vozes femininas crioulas se apresenta.

Referências

BERNABÉ, J. ; CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. *Éloge de la Créolité*. Paris: Gallimard, 1993.

CÉSAIRE, Ina. *Contes de Mort et de Vie aux Antilles*. Paris: Éditions Caribéennes, 1977.

CÉSAIRE, Ina. *Rosanie Soleil et Autres Textes Dramatiques*. Paris: Éditions Karthala, 2011.

CHAMOISEAU, Patrick. *Solibo Magnifique*. Paris: Gallimard, 1991.

CHERDIEU, Ludmilla. *Héroïnes du monde caraïbe: l'histoire et ses femmes dans la culture caribéenne*. 2018. Mémoire (Master 2 en Langues, Littératures et Civilisations Étrangères et Régionales) - Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, [S. l.], 2018. Disponível em: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01936369/document>. Acesso em: 14 jan. 2021.

CONDÉ, Maryse. *La parole des femmes: Essai sur des romancières des Antilles de langue française*. Paris: Éditions l'Harmattan, 1993.

CONDÉ, Maryse. *Victoire, les saveurs et les mots*. Barcelone: Mercure de France, 2016.

DEPESTRE, René. "Les aventures de la créolité". In: LUDWIG, R. (org.). *Écrire la « parole de nuit » : la nouvelle littérature antillaise*. Saint-Amand: Gallimard, 2010. p. 159-170

EDWARDS, Carole (ed.). "L'authenticité tant anticipée: le conte antillais à la scène chez Ina Césaire et Maryse Condé". In: VÉTÉ-CONGOLO, Hanétha (ed.). *Le conte d'hier aujourd'hui: Oralité et Modernité*, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/292605323_L%27authenticite_tant_anticipee_le_contes_antillais_a_la_scene_chez_Ina_Cesaire_et_Maryse-Conde. Acesso em: 5 nov. 2020.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GAUVIN, L. "Des littératures de l'intranquillité". *Intercâmbio: Revue d'Études Françaises*, Porto, 2 série, n. 9, p. 27-33, 2016. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14880.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2020.

GLISSANT, Édouard. "Le chaos-monde, l'oral et l'écrit". In: LUDWIG, R. (org.). *Écrire la « parole de nuit » : la nouvelle littérature antillaise*. Saint-Amand: Gallimard, 2010. p. 111-129

MULOT, Stéphanie. "Introduction générale". In: MULOT, Stéphanie. *Je suis la mère, je suis le père!: L'énigme matrifocale. Relations familiales et rapports de sexe en Guadeloupe*. 2000. Thèse (Doctorat en Anthropologie Sociale et Ethnologie) - École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2000. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00266923v2>. Acesso em: 14 jan. 2021.

QUIJANO, A. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina». In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 6 jan. 2021.

SAID, Edward. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

STAMPFLI, Anaïs. "Écrire en « Simone Schwarz-Bart » et en « Maryse Condé »... Les deux grandes dames des lettres guadeloupéennes face au Manifeste de la Créolité". In *Les Cahiers du GRELCEF: Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes*, London (Canada), n. 3, 2012. Disponível em: <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/grelcef/article/view/10443>. Acesso em: 14 jan. 2021.

TRAÇOS DA NEGRITUDE CARIBENHA NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA DE CUBA: REFLEXÕES SOBRE *CARTAS PARA MINHA MÃE* (1997), DE TERESA CÁRDENAS

Jeissyane Furtado da Silva*

Emily Nayra Soares Albuquerque**

Resumo: A contemporaneidade surge com uma literatura que expõe uma escrevivência, conforme nos propõe Conceição Evaristo em seus escritos, por intermédio do poder da palavra, ao estabelecer uma (re)construção da história, questionando valores e discursos, naturalizados pela colonialidade. Neste artigo, propomos uma análise da obra *Cartas para minha mãe* (1997), da escritora cubana Teresa Cárdenas, ao ponderar o discurso infantil e a visão feminina do narrador, em reflexões sobre aspectos do racismo estrutural na vivência afro-caribenha. Articulado com os textos de Achille Mbembe (2014), Aimé Césaire (1978) e Frantz Fanon (2008), repensamos as produções literárias caribenhas, em sua reconstituição da razão ocidental, ao estabelecer uma integração e um diálogo entre estes *lôcus* que são distanciados epistemologicamente.

Palavras-chave: Feminino. Colonialidade. Produção Afro-americana.

Abstract: Contemporaneity resurfaces with a literature that exposes a writing, through the power of the word, by establishing a (re)construction

* Mestra em Letras: Linguagem e Identidade – Ufac - e-mail: jeissyfurtados@gmail.com.

** Mestra em Letras: Linguagem e Identidade – Ufac - e-mail: emillynayras@gmail.com.

of history, questioning values and discourses, naturalized by coloniality. In this article, we propose an analysis of the work *Letters to my mother* (1997), by the cuban writer Teresa Cárdenas, when pondering the child discourse and the female vision of the narrator, in reflections on aspects of structural racismo in the african-american experience. Articulated with the texts of Achille Mbembe (2014), Aimé Césaire (1978), Stuart Hall (2013) and Frantz Fanon (2008), we rethink latin american literary productions, in their reconstitution of western reason, by establishin an integration and a dialogue between these locus that are distanced epistemologically.

Keywords: Female. Coloniality. African-american Production.

Considerações iniciais

A partir da obra literária intitulada *Cartas para minha mãe* (1997), de Teresa Cárdenas, este artigo propõe uma análise que evidencia questões de ordem discursiva, através de uma escrita feminina que tematiza muito mais que o racismo e o enquadramento do negro à subalternidade perante a sociedade, mas traz questionamentos que proporcionam reflexões em torno das representações femininas na historiografia e os efeitos da criação dessa inferiorização da mulher no cotidiano. Nesta perspectiva, a narrativa em análise permite a realização de uma crítica aos silenciamentos existentes na produção literária tradicional, reconhecendo a necessidade dos estudos a partir da afro-americanidade, ressaltando a importância da literatura latino-americana para a constituição de processos identitários.

Através dessas composições, portanto, se reescreve e recondiciona os discursos que rompem com a “história única”, conforme nos postula Chimamanda Ngozi Adichie, em seu livro “O perigo de uma história única”. Na mesma premissa que podemos encontrar na ideia de *escrevivência*, de Conceição Evaristo (2018), as narrativas afrodescendentes rompem e transcendem aos estereótipos coloniais, construídos sob a ode de um poder europeizante: “Eles fazem com que uma história

se torne a única história [...] A consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos (ADICHIE, 2009, p. 24-25).

Sob narrativas que personificam as dores e as vivências do que é ser afrodescendente, o objeto de pesquisa desse artigo se encontra com as postulações dessas duas escritoras que literarizam e teorizam em seus escritos, o que nos levam a pensar em outro excerto da escritora nigerina: “As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada” (ADICHIE, 2009, p. 30-31).

Nessa perspectiva, autores como Achille Mbembe (2014), Aimé Césaire (1978) e Frantz Fanon (2008) colaboram para a construção de diálogos que envolvem a negritude enquanto debate e diálogo importante para a visibilidade das questões que circundam o negro, ao proporcionar problematizações que discutem a produção discursiva enquanto ferramenta de um projeto colonial ainda presente na contemporaneidade. Assim, os efeitos da escravidão são tematizados pela forma como a estrutura desse sistema ainda marca os corpos daqueles que são postos a uma inferioridade a partir de estereótipos e preconceitos.

Encontros identitários e artísticos: o teor da produção literária no Caribe

Pensar em uma latinicidade é, por vezes, uma utopia frente aos distanciamentos discursivos obstatentes às ciências humanas, no campo histórico, sociológico e literário, por exemplo. Na periodização literária, há uma tendência em se pensar a Literatura Latino-Americana

e a Literatura Caribenha de maneira uniforme, ao valorizar os textos mais difundidos à nata do cânone literário. No entanto, nos últimos anos, frente às discussões decoloniais emergentes, têm-se posto essa produção ao caráter do reconhecimento literário, apontando as suas semelhanças e diferenças.

Em uma construção discursiva, essas produções literárias, ao dispor sobre questões étnicas e geopolíticas, apontam as similaridades e divergências entre os seus escritos. Nesse sentido, as formas literárias latino-americanas e caribenhas apontam as diferentes relações e sincronias entre os seus sujeitos, em uma contradição ao pensamento colonial e o discurso hegemônico vigente.

A produção literária do Caribe, nessa perspectiva, nos parece ainda mais inacessível, haja vista que se concebe como lócus, por vezes, pensado fora da América. Mesmo próxima geograficamente e discursivamente, na construção do pensamento identitário do ser americano, a produção literária caribenha ainda beira o desconhecimento, sendo pouco comparada com as nossas literaturas. Refletir, então, sobre esses discursos é estabelecer novas concepções para se pensar uma americanidade, percebendo que, como ambos são *loci* coloniais e sofrem com processos de exclusões e rejeições, nossos processos identitários estabelecem diálogos entre si, apesar dos diferentes caminhos e dos olhares histórico-sociais.

Escrever em um contexto amazônico, questionando as similaridades entre as literaturas brasileiras, peruanas, colombianas, haitianas e cubanas - pensadas a partir de uma afro-americanidade, é repensar o diálogo entre elas, praticando um contradiscurso frente à Historiografia e as determinações do cânone literário. Em questão, pretendemos não somente evidenciar a importância da literatura caribenha, a partir de uma produção contemporânea de Cuba, mas refletir sobre as produções afro-americanas desses lugares e suas propostas analíticas.

Quando se tematiza esta literatura, muitos questionamentos surgem: da ordem de sua datação e origem; da ordem de sua temática - muitas vezes referente à escravidão; e da própria autoria. Por mais que muitos pensem na Literatura Negra, ou Literatura Afro-americana, como recente, em vista da ascensão social que os negros ocupam, ela surge conjunto ao nascimento da literatura desses países, então colônias: desde o século XVIII e o século XIX, os negros escrevem num tom autobiográfico, denunciando as atrocidades do sistema escravocrata, a exemplo de Maria Firmina dos Reis, em um contexto brasileiro.

Na contemporaneidade, em virtude do compromisso social em reescrever a história e reverter a lógica da razão negra ocidental, na proposição teórica de Achille Mbembe (2014), muitas obras são produzidas a partir dessa perspectiva. Mesmo cientes que o resgate das produções e a sua respectiva divulgação são de extrema importância, apresentamos a análise de uma literatura contemporânea, apontando a progressão discursiva das temáticas exclusivas do povo negro e a, persistente, necessidade em discutir alguns temas, como as consequências da escravidão e a tradução cultural ao longo dos anos.

A superação da escravidão, enquanto discurso e projeto político-social, condiciona a luta dos negros por uma igualdade cívica a um lugar utópico e deslegitima todas as suas reivindicações necessárias a serem combatidas, haja vista que se configuram como consequências do período escravocrata. A abolição da escravatura não fora suficiente para atender as necessidades básicas e a inserção do sujeito na sociedade. Dos Estados Unidos ao Brasil, o negro¹,

¹ Como sujeito afro-amazônico e reforçando o discurso do movimento negro, negamos o discurso que somos descendentes de escravos e reafirmo a identidade que lhes foram negadas. Retirados forçadamente de suas respectivas nações, os negros foram trazidos à América para realizar trabalho escravo, estando até hoje sem reparo por toda a contribuição que deram para a economia, a história e a cultura do Brasil.

descendente de humanos escravizados, é envolto de pré-conceitos e estereótipos que o perseguem na memória coletiva. Os espaços que ocupa ainda são limitados e marginalizados, a ser exemplificado no perfil da magistratura brasileira e no perfil dos garís, massivamente branca e negra, respectivamente.

Mesmo que essas temáticas sejam debatidas com mais vigor na contemporaneidade, os espaços ocupados pelo negro já eram evidenciados na literatura barretiana, produzida nos primeiros anos do século XX. O exemplo a ser elucidado foi retirado do conto *O filho de Gabriela* (1922), do escritor brasileiro Lima Barreto, traçando um perfil do Brasil Pós-Abolição, apresentando os lugares ocupados por negros e brasileiros, não divergentes da época escravocrata e da contemporaneidade:

Durante um mês, Gabriela andou de bairro em bairro, à procura de aluguel. Pedia lessem-lhe anúncios, corria, seguindo as indicações, a casas de gente de toda a espécie. Sabe cozinhar? perguntavam. — Sim, senhora, o trivial. — Bem e lavar? Serve de ama? — Sim, senhora; mas se fizer uma coisa, não quero fazer outra. — Então, não me serve, concluía a dona da casa. É um luxo... Depois queixam-se que não têm aonde se empreguem... Procurava outras casas; mas nesta já estavam servidas, naquela o salário era pequeno e naquela outra queriam que dormisse em casa e não trouxesse o filho [...] Aos poucos, a criança torrou-se de medo; nada pedia, sofria fome, sede, calado. Enlanguescia a olhos vistos e sua mãe, na caça de aluguel, não tinha tempo para levá-lo ao doutor do posto médico. Baço, amarelado, tinha as pernas que nem palitos e o ventre como o de um batráquio (BARRETO, 2018, p. 294).

Frente ao descaso, o desamparo e a invisibilidade, perceptível até os tempos atuais, a vida do povo negro ainda é seletiva quanto à sua importância. Na defesa de uma negritude, *Cartas para minha*

mãe (1997) elucida a proposta literária de Teresa Cárdenas, escritora atuante na reconstrução identitária dos negros cubanos, sob um empoderamento estético, histórico e social. Desta forma, a protagonista, objeto de análise deste trabalho, resiste ao discurso que a oprime, como uma jovem mulher negra.

Questionando ingenuamente a branquitude da família, da imagem de Jesus e da própria criação humana, a personagem apresenta o empoderamento negro através de um romance epistolar, explícitos na negação de sua imposta condição submissa e sua subalternidade, na qual percebemos a força da negritude em seu discurso, em que destina cartas a uma mãe falecida que a deixou no seio de uma família misógina e preconceituosa.

Ao ponderar a resistência a esses discursos, diante dos efeitos do projeto colonial, sobretudo em torno da condição daquele que é renegado pela cor de sua pele, restringido de ocupar determinados espaços da sociedade na contemporaneidade, evidenciando como o processo de abolição determinou apenas o fim da escravidão, mas o preconceito, invisibilidade e subalternidade ainda estão presentes de forma estrutural, vale ressaltar algumas considerações sobre o funcionamento do discurso do Ocidente:

O Ocidente, na sua busca constante de pureza espiritual e superioridade moral, quer contemplar e abranger possibilidades que aparentemente não fazem parte da sua suposta materialidade. Isso faz parte também de um desejo antropofágico nunca apagado, onde o Outro, após ter sido privado tanto da sua faculdade de gerar medo quanto da sua possibilidade de ameaçar a pureza do Ocidente por meio da amalgamação, torna-se troféu colonial (MESSINA; DI SOMMA, 2017, p. 277).

Entre as falas de resistências perante o discurso que anula o negro de sua liberdade de escolha, pelo direito de não ser concebi-

do a partir de estereótipos produzidos por discursos, é importante destacar a Negritude, que não é apenas um conceito usado para empoderar o povo negro, mas constituído como um movimento ativo nos discursos midiáticos, políticos e literários. Idealizado por Aimé Césaire (1978), a negritude configura-se na valorização da história dos negros, para além da escravidão e do processo diaspórico, “estruturado inicialmente em torno de três eixos básicos: a construção de uma identidade; a rejeição de uma arte baseada na cópia de modelos europeus; e a revolta contra a política colonialista europeia” (BERND, 1987, p. 28).

A realidade, como construção discursiva, nos condiciona a “certezas” quase inquestionáveis. Em *Cartas para minha mãe*, a protagonista, com sua sensibilidade, remete figuras femininas e, algumas delas, maternas, ponderando alguns ideais sobre o papel da mulher na sociedade. Nessa construção, reforça o matriarcado latino-americano e a ausência parental nesses lares, tendo em vista que as duas figuras paternas abandonam suas esposas por razões desconhecidas:

Mamãezinha linda, titia nunca fala do pai de suas filhas. Vovó diz que é um sem-vergonha. O nome dele é Manuel e ele tem mau gênio. Saiu um dia e nunca mais voltou [...] Mamãe, dizem que Fernando saiu do país. Titia não quis acreditar e percorreu o bairro duas ou três vezes atrás dele. Até foi à casa de outra mulher que ele tinha lá para os lados do porto. Mas ninguém sabe dizer onde ele anda metido. Ela procura por ele nos bares, na casa dos comparsas, na casa do padrinho, e nada. Ele não aparece. Como se tivesse sido engolido pela terra. E como também não está nos hospitais nem na polícia, ela começa a acreditar que o que estão dizendo é verdade [...] Como posso acreditar que papai é Manuel, o ‘sem-vergonha’ de mau gênio? Como entender que Lilita e eu temos o mesmo pai? Segundo vovó, você roubou a felicidade de titia, que depois dessa história,

nunca mais teve sorte com os homens (CÁRDENAS, 2010, p. 29; 91; 95-96).

As relações de gênero pelo olhar da criança, como propõe a citação, evocam aspectos da sociedade latino-americana, em seus processos harmônicos e desarmônicos. Questões a serem retomadas posteriormente, seguimos com a análise, propondo indagações ao aspecto que mais nos chama atenção: as questões de gênero e o que é a maternidade no olhar de uma menina de 10 anos.

“La America es una chingada”²: o marianismo e a força das mulheres nas narrativas latino-americanas

La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma [...] ¿qué es la Chingada? La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El “hijo de la Chingada” es el engendro de la violación, del rapto o de la burla. Si se compara con la “hijo de puta” [...] para el mexicano, en ser fruto de una violación (PAZ, 1947, p. 1 e 9).

Em uma narrativa predominantemente marcada por representações femininas, *Cartas para minha mãe* toca em um ponto particular da identidade latino-americana, o poder da mulher no imaginário neste lócus. No discurso colonial, a América é representada por uma mulher, sua “conquista” é simbolizada pelo domínio de seu corpo pelo homem, o colonizador, a Europa. Interdialogadas, assim são as narrativas de mito de formação: Malinche, para o México; Pocahontas, para o Estados Unidos; Iracema, para o Brasil.

² O escritor mexicano Octavio Paz, em sua obra *El labirinto de la Soledad*, analisa as negações e os conflitos do ser mexicano, como mestiço e filho de um estupro colonial. Como “el hijo de la chingada”, da mulher que anseia o filho perdido, a dor mútua resiste nas narrativas latino-americanas, para além da figura materna mexicana, a traiçoeira Malinche que se volta contra sua nação.

De toda forma, essas mulheres são abandonadas ao gerar o mestiço, ora o filho da dor, como nos diz José de Alencar³, ora *los hijos de la Chingada*, como nos relata Octavio Paz. Ser mestiço implica no duplo abandono, por parte do pai colonizador que tende a retirar todas as riquezas do Novo Mundo, e por parte da mãe, que submissa à tal condição, não consegue vingar e acaba falecendo à colonialidade:

Ela perdeu filho quando ele ainda era pequeno. Não sei como, conseguiu enterrá-lo no pátio. Ao redor do seu túmulo há muitas flores. Ela diz que o corpo de seu menininho enriquece a terra. Porque ele não foi enterrado, mas semeado. Por isso, as frutas nascem o ano inteiro e, embora ela não se canse de capinar com uma enxada velha, as ervas crescem de um dia para outro (CÁRDENAS, 2010, p. 48).

A maternidade alheia e negada se estabelece, dessa forma, como um fator construtivo da identidade latino-americana, para as indígenas e as negras. Ser *hijo de la Chingada*, é ser fruto de um discurso colonial que, em suas imposições, ressignificou as relações familiares e a ideia de maternidade latino-americana. Sobre o mestiço e a aceitação de suas culturas, que parte de um conflito, cabe o seguinte questionamento:

Dentro de nós e dentro de *la cultura chicana*, crenças arraigadas da cultura branca atacam crenças arraigadas da cultura mexicana, e ambas atacam crenças arraigadas da cultura indígena. De forma subconsciente, vemos um ataque contra nós e nossas crenças como uma ameaça e tentamos bloqueá-lo com um posicionamento contrário (ANZALDÚA, 2005, p. 705).

Ainda que não seja objetivo desta discussão, pois a narrativa de Teresa Cárdenas não é um mito de formação, a figura do mestiço

³ Na obra *Iracema*, o mestiço é apresentado desta forma, como o filho da dor, do estupro, da ruptura entre o colonizador e o colonizado.

se faz presente. Referente a um pensamento decolonial, o discurso do mestiço remete às dores de uma sociedade que ainda carrega os frutos da colonização. Diferentemente das outras narrativas, onde o mestiço é masculino, aqui temos uma personagem feminina que questiona discursos eurocêtricos, valorizando a cultura negra:

Nas fotos, Jesus parece um bom rapaz. E muito branco. Com os olhos azuis e os cabelos louros. Provavelmente, nasceu na França ou em algum outro país onde as pessoas são assim [...] fui até a igreja do parque e peguei emprestado um livro que fala de Jesus e do país onde ele nasceu. Mamãe, por pouco ele não nasceu na África! Pode imaginar isso? Mãezinha, você acha que Deus entende quando lhe falam em africano? Eu acho que não. A velhinha das flores me explicou que o Deus dos Negros se chama Olofi⁴, mas é o mesmo Deus dos brancos, só que cada um coloca nele a cor e o nome que tiver vontade. E disse que Deus fez os homens de todas as cores porque ele é como as crianças, que não gostam de coisas iguais, que as deixam entediadas. Imagino que muitos brancos não conhecem essa história. Eles não gostariam de adorar um Deus preto retinto e beijudo, por mais misericordioso que fosse. Não iam achar bonito (CÁRDENAS, 2010, p. 62-64).

As figuras femininas configuram a maioria das personagens de *Cartas para minha mãe* e, em suas representações, trazem um recorte do que é ser mulher em uma sociedade decolonial. As duas vozes femininas mais presentes são a da protagonista, uma menina de 10 anos que se encontra desamparada após a morte da mãe, estando em um meio familiar cercado por rejeição e preconceito; e a da mãe, que a todo momento é evocada saudosamente e carinhosamente. Ambas personagens estão inteiramente ligadas, mesmo com o remorso do abandono, como vemos nos trechos da carta inicial e da carta final:

⁴ Olofi, como referência a obra, é um deus supremo para os religiosos afro-cubanos.

Mamãe, não sei por que me deixou tão sozinha. Sem seus beijos, sem seus abraços, sem aquele cheiro de margaridas que sempre a acompanhava. Nunca contei a ninguém quanta falta sinto de você. E não aguento mais tanto silêncio. Vou começar a escrever-lhe [...] Mãezinha, esta noite voltei a sonhar com você, que me dava adeus. Acho que finalmente, como diria Menú, a luz chegou à sua alma e seu espírito está se elevando. Você estava lá, com sua pipa, sorrindo para mim [...] Mamãe, embora preferisse ter você aqui comigo e não aí, tão distante, quero que saiba que eu perdoo você. Perdoo pelos dias em que você não esteve a meu lado e pelos que ainda faltam. Sei que vai cuidar bem de mim aí no céu (CÁRDENAS, 2010, p. 8 e 107-108).

Ainda configurando representações maternais, são apresentadas as figuras das avós: a “biológica” que repele a criança, lhe trata como empregada e a maltrata por coisas que as primas fizeram, reforçando todo o preconceito e as más condições em que a protagonista vive; e temos a avó “adotiva”, também considerada como louca ou bruxa do lugar, que ensina, dá amor e vem por substituir o amor materno que lhe fora tirado. O embate dessas mulheres é travado na narrativa, ao expor as concepções de maternidade, construídos no discurso do colonialismo:

Quando o sol se pôs, vovó foi me buscar com um pau na mão. A discussão entre Menú e vovó foi horrível. É muito triste quando duas mulheres tão velhas quase saem no tapa. E tudo por minha causa. Vovó me perseguiu com o pau por todo o pátio. Fui me esconder atrás do túmulo e ela destruiu a cruz de madeira com uma paulada. Menú começou a gritar e a puxar o cabelo dela. Eu caí na risada. Ela me viu e, soltando Menú, jogou o pau em cima de mim. Ficou tudo escuro (CÁRDENAS, 2010, p. 78).

Ao dissertar sobre a maternidade, Simone de Beauvoir (2016) nos mostra que esse aspecto oprime e reprime a mulher à sua condição

biológica, cabendo ao discurso colonialista transpor a ideia roman-
tizada e sacrificadora do que é ser mãe. Afinal, não é este o discurso
do nosso mito de formação?

Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino
biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea
assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização
que elabora esse produto intermediário entre o macho e o
castrado, que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 2016,
p. 11).

Na sua frase mais emblemática, Beauvoir nos mostra que as
construções sobre o feminino tendem não somente a condicioná-las
em estereótipos, mas fazer com que elas mesmas os propaguem.
Transcendendo e resistindo a esses discursos, a narrativa estrutura
a rivalidade entre as mulheres e as supera por meio da sororidade, a
união feminina. Em *Cartas para minha mãe*, a protagonista sofre muito
preconceito, principalmente, por parte das primas, que a todo modo
tentam questionar a sua aparência ou jeito de ser:

Niña não fala comigo. Desde que soube que iríamos juntas
à escola, não querem nem olhar para mim. Antes, ela e
Lilita iam cantando pelo caminho. Esquecidas de mim. [...] Ela
grita coisas feias pra mim e me mostra a língua. Faz
isso pra me irritar. Sabe que titia me mata se alguma coisa
acontecer com ela. [...] Ontem me fiz de boba e fui embora
sem limpar nadica de nada. Mas Lilita fez um tremendo
escarcéu. Disse que não conseguia respirar de tanta poeira,
que fazia semanas que eu não varria e que eu não passava
de uma aproveitadora e de uma porca como minha mãe.
Bati nela. Nem me importei que não pudesse levantar da
poltrona [...] antes de chegarmos à escola, Niña parou e
ficou me examinando como se eu fosse um bicho raro: ‘Na
verdade, você é mesmo preta e beijuda’, disse ela. E sabe
o que ela fez? Cuspiu em mim! Tive vontade de lhe dar

uma surra, mas me lembrei da outra vez com Lilita e não fiz nada. Deixei-a ali e fui embora sozinha. Não queria que me vissem chorando (CÁRDENAS, 2010, p. 17; 36; 77).

Em diversos momentos, as relações e o racismo estrutural se constroem na narrativa, na mesma medida em que percebemos as transgressões da protagonista que, ainda que afetada pelo preconceito de cor, não questiona a sua beleza ou deixa se transpor de um padrão embranquecedor. Na progressão da narrativa, ressaltada pelas relações (des)harmônicas que serão estabelecidas, em vista da evolução das personagens como sujeitos, a reconciliação das primas-irmãs metaforiza a superação das divergências, pondo-as no mesmo parâmetro social:

Cada vez que vejo Fernando, lembro o que ele fez com Lilita⁵. Queria contar para a titia, para a vovó ... mas não tenho coragem. Desde esse dia, sinto pena de minha prima, e como não encontrei nenhuma maneira de contar o que houve, de vez em quando arrasto minha caminha para seu quarto e fico fazendo companhia para ela. No começo ela estranhou, mas não disse nada. Mas quando a titia me mandou embora, ela disse que não [...] Com o tempo, ela e eu aprendemos a nos tratar como irmãs. E perdoamos muitas coisas uma à outra (CÁRDENAS, 2010, p. 83-84; 103).

Ainda que os adjetivos pejorativos, que reforçam o estereótipo do negro e de sua inviabilidade no padrão estético social, venham causar um sentimento de inferioridade na personagem, ela assim o nega em uma amostra da importância do poder da representação e do empoderamento negro:

Mãezinha, encontrei um pedaço de espelho na rua. Agora, passo o tempo todo me olhando. A testa, os olhos, o nariz,

⁵ A narrativa não deixa explícito, mas supõe-se que Fernando tenha abusado sexualmente de Lilita.

a boca ... Sabe de uma coisa? Descobri que meus olhos são parecidos com os seus, que não podiam ser mais bonitos, e que minha boca e meu nariz são normais. Não gosto que digam que os negros têm nariz achatado e beição. Se Deus existe, com certeza estaria furioso por ouvir tanta gente criticando sua obra. Como acha que eu ficaria com olhos azuis, narizinho fino e a boca feito uma linha? Horrerosa, não é verdade? (CÁRDENAS, 2010, p. 19).

Contestar o discurso hegemônico, que inviabiliza a sua identidade, é reordenar a construção de uma razão negra ocidental, humanizando o negro e despindo-o de representações construídas pelo colonialismo. Nessa medida, a escrita literária de Teresa Cárdenas reflete sobre as relações entre os sujeitos, pautadas por um discurso racista, rompendo com discursos falaciosos de uma igualdade ou uma superação racial.

Enquanto proposta identitária na América Latina, o mestiço toma configurações e os remodela em suas relações, nem sempre harmônicas. A protagonista, ainda que criança, questiona a ordem que configura o pensamento ocidental e o embranquecimento que decorre dela. Ainda que lhe condicionem a um lugar subversivo, a protagonista resiste e reflete sobre a sua condição e os espaços aos quais pode chegar e ocupar, em uma estética da razão negra ocidental, como bem propõe Achille Mbembe (2014).

A negritude epistemológica sob a ótica infantil, em *Cartas para minha mãe*

Que nós os milhões de negros dos Estados Unidos não conhecíamos nossa verdadeira identidade, ou mesmo nossos verdadeiros nomes de família. E éramos os descendentes diretos de homens e mulheres negros roubados do rico

continente negro e trazido para cá, destituídos de todo o conhecimento de si mesmos, e ensinados a se odiarem a si mesmos e aos de sua espécie. E foi assim que nós, os chamados ‘negroes’, nos tornamos a única raça da humanidade que ama seus inimigos. Agora, sou desses que pegam as coisas de estalo. Disse a mim mesmo, escute, esse homem está dizendo alguma coisa!⁶ (ALI *apud* MARABLE, 2013, p. 256).

Ser consciente de sua negritude é desconstruir todo o discurso da branquitude, problematizando todas as certezas que o colonialismo impôs. Consciente da proposta teórica de Aimé Cesaire sobre a negritude, pensamos em personalidades históricas que resistiram e se fizeram ouvir, como Malcolm X, defensor dos movimentos negros, referenciado mesmo após sua morte; e Luis Gama, considerado o libertador dos escravos, pioneiro no movimento abolicionista brasileiro, que atuava nos campos das letras e das defesas jurídicas, como advogado sem licença, a partir de uma localidade, já que mesmo nascido livre, fora vendido como escravo pelo pai.

Ao contrário da visão romantizada que os colonizadores portugueses, em especial, propagam em seus discursos, a escravidão foi duramente imposta a sujeitos julgados pela ordem colonial como (des)centralizados culturalmente. Em uma estética da resistência e da metamorfose, os negros conseguiram sobreviver à escravidão e todas as amarras coloniais que até hoje os perseguem. Gilberto Freyre (2006), a exemplo disto, é um dos principais teóricos no que tange a brasilidade, pois ressaltou a importância do negro na construção política, histórica, econômica e social do Brasil, ainda que não tenha conseguido produzir uma leitura e interpretação totalmente distante e livre dos estereótipos que se encontram enraizados enquanto

⁶ Muhammad Ali em seu discurso para Alex Haley, ao considerar o impacto de Malcolm X na sua construção identitária.

“verdades”. Inverso ao antropólogo pernambucano, a apresentação que o artista Zózimo Bulbul apresenta em seu documentário contesta a “versão histórica nunca contada”, em um panorama do que foi a Abolição da Escravatura, o que a motivou e como foi o cenário brasileiro após o seu acontecimento.

Nessa perspectiva, entendemos que a ideia de liberdade, propagada no final do século XIX, nunca foi de fato conquistada, estando hoje num plano psíquico, em uma amarra que ainda os condiciona a repetições do trabalho escravo ou do reforço de ideias racistas, como apresenta Frantz Fanon, “todo povo colonizado [...] toma posição diante de uma linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (2008, p. 34).

Sob a égide de uma segregação, uma “escravidão contemporânea”, que condiciona e segrega o povo negro, ainda encontramos Malcolm X’s e Luis Gama’s que resistem à branquitude e persistem em sua negritude, negando tudo o que os segrega. Na narrativa de Cárdenas, isso é perceptível quando a protagonista apresenta uma sociedade racista e analisa as situações que reforçam o preconceito, a segregação racial e a eugenia, mas que transcende ao (des)naturalizar estas situações e, assim, enaltecer o povo negro.

Em suas páginas iniciais, a personagem aplica o que até então discutimos no plano teórico. A invisibilidade do negro nos planos midiáticos, no que tange à representatividade, acaba por dar uma visão negativa sobre o corpo negro, em uma dialética que o oprime. Nossa personagem, no entanto, transgride e questiona a ordem do discurso que hegemoniza o embranquecimento:

Mãezinha, resolveram me colocar na escola daqui. Não gostei nem um pouco. Tem pouca luz lá. Sou a menina mais alta e mais preta da sala. Talvez a mais triste também [...] Uma das meninas se chama Sara. É clara de pele. Não sei por quê. Seu pai não é claro como ela. Lembra o carpinteiro

Pedro? Pois o pai de Sara é igual a ele e – atenção! –, acho que ela sente vergonha, porque quando ele aparece na escola, para busca-la ou conversar com a professora, Sara se faz de desentendida e se afasta um pouco para que os outros pensem que não vêm juntos. Um filho não deve sentir vergonha porque seu pai parece com o carpinteiro Pedro. O amor não tem nada a ver com a cor. Alguns meninos disseram a Sara que ela quer se passar por branca e que é piola⁷, porque gosta de Roberto, um menino branquinho da nossa turma. Acho que, de todos nós, a mais infeliz é Sara (CÁRDENAS, 2010, p. 11-12).

Sob o olhar inocente da infância, a narrativa nos apresenta como a sociedade pode ser dura ao condicionar crianças ao racismo, a terem preconceito de sua própria família, ao negar a sua ancestralidade. Segundo Fanon, “o negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com o negro” (2008, p. 33). Como um projeto político-social, a colonialidade foi determinante para que os próprios negros ressaltassem a sua inferioridade, como assim pontua Simone de Beauvoir, em sua análise no discurso misógino que oprime a mulher.

A verdade não é um fato, mas sim um discurso que se constrói à medida em que passa a ser empregado na sociedade enquanto uma certeza irrefutável. O embasamento teórico que fundamentou a escravidão foi justamente as teorias darwinistas, concluindo-se que o negro era intelectualmente inferior aos brancos, porém com um corpo dotado de força física, propício ao trabalho escravo, como bem pontua Jordan Peele em sua obra cinematográfica, *Get Out!* (2017). Logo, não é incomum verificar alguns discursos da branquitude feitos pelos

⁷ Piola é uma forma depreciativa de se referir àqueles que preferem se relacionar apenas com pessoas de raça branca, como nos informa a tradutora em nota de rodapé. Em um contexto brasileiro, essas pessoas são conhecidas como “palmiteiros”.

próprios negros, o que embasa a fala de Muhammad Ali, quando afirma que o negro odeia a sua própria raça, mas ama o seu inimigo.

Esta relação de subalternidade, em uma pedagogia do oprimido, reforça a teoria eugênica, no qual o negro deve se embranquecer para ser aceito plenamente pela sociedade. Este discurso, então, não passa despercebida pela narrativa, sendo elucidada pela avó:

Mamãe, minha avó diz que é bom apurar a raça. Que o melhor que pode acontecer com a gente é casar com um branco. Ela quer trabalhar como empregada na casa de uma família branca. E embora titia proteste, dizendo que isso é coisa do passado, ela insiste que não sabe fazer outra coisa. Imagino que ela já não se empenhe em apurar nada (CÁRDENAS, 2010, p. 13).

A mestiçagem como alternativa para o embranquecimento é uma realidade na conjuntura brasileira, sendo alvo de estudo para sociólogos e antropólogos. Tal fato é elucidativo na obra *A redenção de Cam* (1895), do pintor Modesto Brocos, defendendo que através da mestiçagem e do colorismo, a população se embranqueceria e assim se “salvaria”. Resultante da colonização e dos propósitos que fundaram a mestiçagem, citamos a fala de Malcolm X, quando disserta sobre a diferença entre essas duas representações do negro, aquele que segue o senhor/colonizador e o que se rebela contra a ordem:

Então há dois tipos de negro... A maioria conhece o velho tipo... nos tempos da escravidão ele era chamado de ‘Pai Tomás’. Era o negro da casa. E nos tempos da escravidão havia dois negros. Havia o negro da casa e o negro do campo. O negro da casa geralmente vivia perto do senhor. Vestia-se como o senhor. Usava as roupas velhas do senhor. Comia a comida que o senhor deixava na mesa. E morava na casa do senhor... ele sempre se identificava com as mesmas opiniões que seu senhor se identificava. Quando o senhor dizia: ‘Temos comida boa’, o negro da casa dizia: ‘Sim,

temos bastante comida boa'... Quando o senhor adoecia, o negro da casa identificava-se tanto com o senhor que dizia: 'Qual é o problema, patrão, estamos doentes?'... Mas havia o outro negro no campo. O negro da casa era minoria. As massas – os negros do campo eram as massas. Eram a maioria. Quando o senhor adoecia, eles rezavam para que ele morresse. Se a casa pegasse fogo, eles rezavam para que o vento aticasse a brisa (MALCOLM X *apud* MARABLE, 2013, p. 259).

Não exclusivo à época da escravidão, tais representações se propagaram, haja vista que está representado na obra literária. Elucidar uma negritude epistemológica na narrativa sob a ótica infantil é demonstrar a percepção de milhares de crianças negras que, diariamente, convivem com o racismo e, no caso das mulheres, com a misoginia, condicionando-as a uma subalternidade ainda mais explícita.

Considerando que Cuba, assim como a Colômbia e o Brasil, têm uma população massivamente negra, a relevância de literaturas que tragam uma representatividade e um discurso que enalteça a negritude é extremamente importante para a constituição da identidade e de sua afirmação, como sujeito parte da cultura que expõe a trajetória do que é “ser americano”.

Considerações finais

Visando a divulgação e o (re)conhecimento de literaturas que se encontram à margem e ao desconhecimento de algumas academias, a produção deste artigo buscou contribuir com os estudos decoloniais, verificando como a cultura é uma metamorfose, que se adapta e traduz. Não somente no olhar de uma mulher negra, reforçamos a percepção de crianças sobre as estruturas de uma sociedade colo-

nialista, demonstrando como discursos se enraízam bem como seus ordenamentos produzem efeitos no cotidiano daqueles que ainda estão em processo de formação para uma posterior vida adulta.

Ao dialogar com a concepção de modernidade líquida, sob a aparência e a pseudo-proteção das redes sociais, é comum ver a ação do racismo estrutural na fala de alguns indivíduos que ofendem crianças, sem se importar com o alcance que um discurso possa ter na construção identitária desse sujeito, que se reconhece na alteridade, na diferença com o Outro. Mais do que apontamentos a partir de uma “realidade” do mundo racista, o que nos prende na narrativa é o seu empoderamento, o reconhecimento de sua beleza como ponto de partida, questionando os discursos impostos pelo colonialismo.

Sob considerações do que é ser uma mulher negra, desnaturalizando todos os discursos submissos e subalternos, nossa protagonista transcende e engrandece numa narrativa que responde aos questionamentos apontados na introdução. A Literatura Negra não só fala de escravidão, mas evidencia temas pertinentes aos afrodescendentes e, enquanto a escravidão for passiva de reflexão, ela será retomada para defender a tese de que ainda muito se deve ao povo negro, pois ele ainda vive e resiste aos efeitos desse sistema escravista na contemporaneidade. Além disso, conforme postula a escritora Chimamanda Ngozi Adichie (2008), reescreve narrativas e discursos ao povo afrodescendente, o que nos leva a pensar que “[...] quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso” (ADICHIE, 2008, p. 31).

Nessa perspectiva, consciente das transgressões que exerce, a protagonista de *Cartas para minha mãe*, que não se nomeia, a fim de reconhecer-se em qualquer indivíduo, reconstrói a tese de uma razão negra. Uma razão que humaniza e dá subjetividade identitária ao negro, em uma construção metamorfoseada, frente às impedições e

às percas culturais no período de escravidão. Impedir um sujeito de manifestar-se culturalmente significa impedi-lo de trilhar sua vida a partir de sua subjetividade, é retirar sua humanidade.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. *Epub*.

ANZALDÚA, Gloria. La Conciencia de la Mestiza/Rumo a uma Nova Consciência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 13, p. 704-719, set./dez. 2005.

BARRETO, Lima. *Lima Barreto: obra reunida*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. v. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENEDITO, Mouzar. *Luiz Gama: o libertador de escravos e sua mãe libertária*, Luíza Mahim. 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.

BERND, Zilá. *Negritude e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

CÁRDENAS, Tereza. *Cartas para minha Mãe*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018. *Epub*.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

MARABLE, Marable. *Malcolm X: uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

MESSINA, Marcello; DI SOMMA, Tereza. Ocidente. In: *Uwakürü: dicionário analítico*. v. 2. Rio Branco: Nepan Editora, 2017.

PAZ, Octavio. Los hijos de la Malinche. In: *El laberinto de la Soledad*. Mexico City: Cuadernos Americanos, 1947.

VIVENDO NAS RUÍNAS COM A INSATISFAÇÃO

Ruan Nunes Silva*

Resumo: Considerando discussões teóricas sobre afetos, vulnerabilidade e precariedade, o presente trabalho oferece uma leitura da insatisfação presente em dois romances que centralizam experiências femininas na Jamaica, a saber *No Telephone to Heaven* de Michelle Cliff e *Here Comes the Sun* de Nicole Dennis-Benn. É a intenção aqui pensar de que formas a insatisfação, um afeto considerado negativo, pode ser compreendida como uma espaço de produção de ação política nas obras citadas. Ao repensar os afetos como uma possibilidade de mobilização, conclui-se que, de maneiras distintas, as protagonistas dos livros de Cliff e Dennis-Benn negociam a insatisfação para elaborar suas existências, uma contestando a estrutura de opressão enquanto a outra a mantém intacta.

Palavras-chave: Afetos, Vulnerabilidade, Estudos queer, Michelle Cliff, Nicole Dennis-Benn

Abstract: Taking into consideration theoretical discussions on affect, vulnerability and precarity, this paper offers a reading of dissatisfaction in two novels which thematize female experiences in Jamaica, namely Michelle Cliff's *No Telephone to Heaven* and Nicole Dennis-Benn's *Here Comes the Sun*. It is my intention here to think about the ways in which dissatisfaction, an affect seen as negative, may be understood as a space for political action in the aforementioned novels. By rethinking affects as a possibility for mobilisation, it is concluded that, in different manners, the protagonists of both novels negotiate their dissatisfaction to elaborate their own existences, one contesting the structure of oppression while the other upholds it.

* Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é professor assistente na Universidade Estadual do Piauí, Campus Parnaíba. E-mail: ruan@phb.uespi.br.

Keywords: Affect, Vulnerability, Queer studies, Michelle Cliff, Nicole Dennis-Benn.

Considerações precárias

Lauren Berlant (2011) indaga em *Cruel Optimism* o que significa propor que uma precariedade em expansão [*spreading precarity*] fornece a estrutura dominante e a experiência do presente momento. Ela questiona se pensar que a precariedade é uma forma de vida, uma condição político-econômica ou mesmo uma atmosfera afetiva não seria uma confirmação da verdade das contingências da vida. Em outras palavras, Berlant sublinha essa precariedade como um traço contemporâneo de nossas vidas, produzindo uma crítica às práticas neoliberais que mais e mais determinam – quiçá permitem – que alguns afetos sejam legítimos enquanto outros não. Contudo, o que significa pensar que essa mesma precariedade, algo já experienciado por diversas populações, em especial sujeitos outremizados (BONNICI, 2007), é justamente o que estrutura as nossas experiências? Seria possível reconhecer nessa precariedade narrativas que nos permitam assassinar a promessa da liberdade neoliberal e tentar, entre trancos e barrancos, entre progressos e fracassos, repensar os modos como vivemos atualmente? Será possível sugerir que a precariedade, aqui pensada em sua relação com a vulnerabilidade, estaria moldando a forma como vivemos?

Embora tais questionamentos possam ser o nosso *sul* (e não mais o norte!) no presente trabalho, seria impossível dar conta deles em poucas páginas. Dessa forma, quero propor aqui pensar a vulnerabilidade – a condição de sermos não só vulneráveis como sujeitos precários, mas também vulneráveis ao outro – a partir da indagação do que podemos fazer com a insatisfação que sentimos. Essa proposição surge a partir da leitura de dois romances, *No Telephone to*

Heaven de Michelle Cliff e *Here Comes the Sun* de Nicole Dennis-Benn, justamente porque ambos não só tematizam a vulnerabilidade que marca e estrutura as experiências, mas expressam visões distintas sobre como a insatisfação surge como uma tentativa de pensar e reler o mundo.

A insatisfação é compreendida aqui como um afeto – e um afeto negativo ou mesmo uma categoria dos *ugly feelings* que Sianne Ngai (2005) discute na obra homônima. Nas leituras propostas dos romances, a importância dos afetos como sintomáticos da precariedade é tematizada como uma tentativa de explorar espaços teórico-críticos comumente descritos como subjetivos ou mesmo nada científicos. Pensar os afetos é, portanto, uma forma de abrir mão das certezas de um sistema que formula experiências que são constantemente reproduzidas para manter no lugar seus pilares. Assim, ao pensar as relações entre a insatisfação e a vulnerabilidade em *No Telephone to Heaven* e *Here Comes the Sun*, proponho sublinhar as formas pelas quais territórios feministas, *queer* e afetivos formulam um terreno comum para ações políticas, recusando desde já a compreensão da insatisfação como um afeto paralisante ou mesmo imobilizador em sua totalidade.

Cabe aqui sinalizar que a discussão aqui proposta se encontra nas interseções entre discussões feministas e *queer* na esteira dos escritos de nomes como Mimi Marinucci (2010), Jasbir K. Puar (2007), Guacira Lopes Louro (2016) e Jack Halberstam (2020) que escrevem *para além de* pensamentos identitários. Em outras palavras, a perspectiva *queer* aqui não surge como um questionamento de identificações/identidades, mas sim sobre o que esses mesmos processos podem nos dizer sobre os espaços sociais. *Queer* é, portanto, aqui um termo guarda-chuva para pensar as relações entre os elementos que estão constantemente “se pressionando” como raça, classe, sexualidade e gênero a partir da presença de grupos minoritários não-heteronormativos.

Também é necessário sublinhar que, como diz Heather Love (2009), os estudos *queer* existem em constante estado de tensão: a necessidade de resistir ao dano do passado problemático e a importância de afirmar a existência *queer*. Escrevendo com desconfiança de viradas afirmativas nos estudos *queer*, Love indica que ainda há muita dificuldade no referido campo no tratamento de obras que não ilustram as narrativas de progresso de comunidades LGBTQ+. Para ela, há um desconforto com a ideia de que possamos nos identificar com narrativas nas quais a questão da representação não seja afirmativa ou positiva, logo a tendência seria ignorar os afetos negativos porque eles acabariam “assombrando” o presente.

Apesar desse temor de “assombrar o presente”, os afetos negativos e as representações problemáticas são, na leitura de Love e uma com a qual concordo, um espaço para repensar o passado e produzir futuros. Love (2009, p. 19) afirma estar

preocupada que os estudos queer, na sua pressa para transformar tais experiências, pode não estar adequadamente se ajustando com seus poderosos legados. Virar-se da degradação do passado para uma presente ou futura afirmação significa ignorar o passado como passado: também torna mais difícil enxergar a persistência do passado no presente.¹

Embora Love não se preocupe em ressaltar que discutir afetos negativos possa ser uma força política, sua preocupação com o passado assombrando o presente não pode ser lida de outra maneira. Em outras palavras, a recusa em lidar com romances problemáticos (no sentido de não possuírem finais felizes ou modelos ideais LGBTQ+) como *No Telephone to Heaven* e *Here Comes the Sun* é um sintoma dos

¹ [...] concerned that queer studies, in its haste to refunction such experiences, may not be adequately reckoning with their powerful legacies. Turning away from past degradation to a present or future affirmation means ignoring the past as past; it also makes it harder to see the persistence of the past in the present.

resquícios de uma virada afirmativa nos estudos *queer* cuja robustez teórica se funda em questionamentos de representatividade e representação. Não quero dizer que tais questões sejam irrelevantes ou desnecessárias, mas, ainda seguindo Love, não pensar os incômodos não os apaga e eles seguirão nos assombrando futuramente. Assim, falar sobre estudos queer é compreender que (a) não há uma preocupação com origem identitária e sexualidade, justamente porque se quer pensar o que essas discussões podem fazer no cenário atual e (b) negociar com um passado que nos assombra, considerando que mesmo os elementos traumáticos ou negativos podem nos dizer algo sobre o futuro. Questiono, pois, o que podemos apre(e)nder quando nos aproximamos das narrativas “problemáticas” de *No Telephone to Heaven* e *Here Comes the Sun*.

Separadas por décadas, mas unidas por afetos

Vinte e nove anos separam os romances de Michelle Cliff e Nicole Dennis-Benn, porém muitos fios ainda unem os dois contextos culturais descritos pelas obras. Publicado em 1987, *No Telephone to Heaven* foi o segundo romance de Cliff e narra – em forma de prequela os acontecimentos de *Abeng*, o romance de estreia de Cliff – a jornada de Clare, uma jovem jamaicana que fora educada nos Estados Unidos e na Europa e que retorna à Jamaica buscando se compreender como sujeito. Já *Here Comes the Sun*, romance de estreia de Nicole Dennis-Benn e publicado em 2016, descreve as formas de opressão na vida de quatro mulheres interligadas – Margot, podendo ser compreendida como a protagonista, é filha de Dolores, irmã da adolescente Thandi e amante secreta de Verdenne. Um fio que une essas narrativas é a presença da Jamaica como território contestado e controverso, espaço conflituoso no qual marcas e expressões da colonialidade seguem intactas e reverberando cicatrizes nos habitantes da ilha.

Os afetos que são expressos pelas personagens, em especial Clare e Margot, podem ser lidos como indicadores dessa colonialidade. Cabe aqui sublinhar que por colonialidade compreendo, como Maria Lugones (2014) descreve, não apenas a condição de racialização ou classificação racial, mas também um sistema no qual o poder se relaciona com eixos como o trabalho, a sexualidade, a produção de conhecimento e a subjetividade. Dessa forma, não acredito ser possível desenvolver uma crítica afetiva ao falar sobre colonialidade ao mesmo tempo que são ignorados os mecanismos pelos quais o capitalismo se insere insidiosamente nas relações: se o capitalismo estrutura nossas experiências no mundo e a precariedade tem sido lida por vezes como uma questão da natureza e não como resultado de uma estrutura de poder, parece-me estratégico interrogar o que os afetos produzidos nessas relações de precariedade podem nos dizer.

Os afetos são territórios controversos e complexos. Brian L. Ott (2007) ressalta que o conceito suscita debates longos e intermináveis. Entretanto, Ott propõe, de maneira sucinta, que os estudos sobre os afetos sejam organizados em três perspectivas: a primeira na qual os afetos são compreendidos como estados elementares associados aos campos da neurociência; a segunda na qual os afetos são pensados como forças que podem ser aumentadas ou diminuídas, especialmente quando lidas à luz de teorias filosóficas e psicanalíticas; e a terceira que propõe um meio-termo entre as duas primeiras perspectivas. O que surge como um questionamento na terceira perspectiva é a sua compreensão de que os afetos não são *apenas* estados elementares porque não são necessariamente fixos e hoje se sabe que eles circulam e até são transmitidos como afirma Teresa Brennan (2004), mas que eles *também* são forças para além de formulações abstratas da filosofia, afinal, nós sentimos algo – afetamos e somos afetados.

Embora uma teorização sobre os afetos possa demandar mais espaço, compreendo aqui que a terminologia não é um lugar neutro.

Alguns teóricos preferem diferenciar afetos, sentimentos e emoções, enquanto outros preferem deixar de lado definições apressadas ou fixas demais. Sigo a proposta provocativa de não delimitar uma diferença entre os termos justamente porque compreendo que há uma relação inescapável entre sentir e produzir efeitos a partir do que se sente, mesmo que esses efeitos não sejam “sentimentos bons”. Dessa forma, interesse-me mais pelo panorama crítico que pode ser tecido a partir dos afetos do que por uma preocupação terminológica ou mesmo estática de um campo tão complexo e controverso. Sigo Ann Pellegrini e Jasbir Puar (2007) que sublinham que os estudos de afetos – seja lá qual nome teóricos usem – podem mobilizar diferentes fins políticos.

Clare e Margot – mas também outros personagens como Harry/Harriet – materializam ações a partir do que sentem. Elas são mobilizadas, com resultados distintos como apontarei, pelos afetos que circulam ao redor de suas vidas. Sigo aqui a compreensão de Clare Hemmings (2005) que sinaliza que os afetos não circulam de maneira randômica ou mesmo aleatória, afinal, determinados corpos parecem atrair determinados afetos porque são mobilizados para tal. A preocupação de Hemmings é recusar uma definição de que sujeitos são afetados da mesma forma por determinados encontros e ela teoriza, por exemplo, o que significa pensar corpos brancos e negros ocupando o mesmo espaço em determinados momentos históricos. Essa crítica é uma leitura importante da noção de que alguns corpos são atribuídos determinados afetos porque os afetos são sociais, são experiências de encontros de corpos (ideias, pessoas, objetos etc) em espaços que possuem seus significados já construídos. Em outras palavras, alguns afetos são interpretados como partes integrais das relações de alguns sujeitos porque são construídos socialmente para tal.

Nessa linha da interpretação de afetos como sociais, Jennifer C. Nash (2019) enfatiza uma das contribuições das teorizações sobre

afeto: eles nos forçam a pensar mais cuidadosamente o que significa sentir as estruturas de opressão e sinalizar que o que se sente pode informar novas posições teóricas, uma vez que as anteriores não conseguiram cumprir alguns papéis de justiça social. Assim, localizo a insatisfação como um afeto presente tanto em *No Telephone to Heaven* quanto em *Here Comes the Sun*. O que significa, portanto, estar insatisfeito com o mundo? Seria possível a insatisfação nos levar a algo?

A insatisfação como modo de estar no mundo

Apesar de ser sempre compreendido como um problema – afinal, ninguém gosta de estar insatisfeito –, há algo peculiar na insatisfação que identifico em Clare e Margot, uma insatisfação que, por exemplo, outra personagem *in-corpora* de maneira mais tradicional: a personagem trans Harry/Harriet em *No Telephone to Heaven*. Embora não seja a personagem principal, Harry/Harriet é uma curiosa prática do fracasso da heteronormatividade em algum nível e, durante boa parte do romance, uma presença dupla: é Harry e Harriet, recusando no início uma explicitação de si, embora no final já se identifique apenas como Harriet. A insatisfação tradicional em Harry/Harriet é inicialmente a sua condição corpórea que é interpretada pela lente do mundo como um desejo de querer ser uma mulher. Entretanto, há algo que paira invisível sob o radar heteronormativo.

O primeiro encontro com Harry/Harriet é justamente em uma festa à beira de uma piscina na qual Harry/Harriet esconde seu pênis e veste a parte superior de um biquíni.

Then, Harry/Harriet, boy-girl, [...] who was always strange, since childhood, they say, but everyone tolerates him, as if measuring their normalness against his strangeness. He is *only* one, after all, one nature did not claim. He is vastly

outnumbered, - unless they protect him, because he is also one of them, though apart from them, reminding them of their wholeness – he will end up in some back-o'-wall alley in Raetown, fucked to death. (CLIFF, 1996, p. 21, ênfase no original)^{2 3}

Sendo *apenas* um, Harry/Harriet se torna justamente o elemento que destoa do tecido heteronormativo de *No Telephone to Heaven*. Pela sua presença, os outros conseguem se modelar e produzir suas ficções heterossexuais, sustentando a ilusão de que Harry/Harriet seria o ponto fora da curva quando, na realidade, Harry/Harriet revela a hipocrisia do próprio sistema. A expectativa, como o trecho acima ilustra, é de que Harry/Harriet seria encontrado/a sem vida em um beco, mas é a insatisfação com o sistema (tanto de sexo-gênero-sexualidade quanto o político) que move Harry/Harriet.

Encorpendo o fracasso como modo de vida (HALBERSTAM, 2020), Harry/Harriet, que ao final do romance é apenas interpelada como Harriet, nos revela como a inadequação ao sistema é uma forma de existir e persistir. É por meio de Harry/Harriet que Clare se aproxima do movimento ativista e é pelas trocas de cartas com Harry/Harriet que Clare decide retornar à Jamaica para tentar se compreender. É com Harry/Harriet que Clare desperta sua consciência política: “I mean, the time will come for both of us to choose. For we

² “Então, Harry/Harriet, menino-menina [...] que sempre fora estranho, desde a infância, eles dizem, mas que todos toleram, como se medissem sua normalidade contra a estranheza dele. Ele é só um, afinal de conta, um que a natureza não cobrou. Ele é apenas um no meio de muitos, - a não ser que eles o protejam, porque ele é um deles, apesar de separado deles, lembrando-os de sua completude - ele vai acabar sendo fodido e morto numa viela em Raetown”

³ Sinalizo que todos os trechos literários serão deixados no original com notas com minha tradução. Já textos teóricos serão traduzidos com o original como nota. A intenção é deixar a experiência do texto original em Inglês dentro do trabalho para apreciação de leitores porque não trabalho como tradutor e reconheço, por exemplo, a não consideração de determinadas expressões em minhas traduções. Já os trechos teóricos são traduzidos para facilitar a compreensão de argumentos.

will have to make the choice. Cast our lot. Cyann live split. Not in this world.” (CLIFF, 1996, p. 131)⁴

Harry/Harriet indica que não é possível viver “dividido” [*split*] nesse mundo justamente por reconhecer não só as produções de gênero, mas também as expressões políticas que são posicionamentos com/por demandas urgentes. Apenas com as palavras de Harry/Harriet é que Clare consegue perceber que ela tem fugido de seu passado como uma forma de sobrevivência. É uma bela imagem que Cliff utiliza para revelar a dor de descobrir-se: “His words reached Clare through levels of consciousness, as the sun began to burn her salt-caked skin.” (CLIFF, 1996, p. 132)⁵. Da mesma forma que o sol queima a pele de Clare, as palavras de Harry/Harriet a atingem: as palavras, a forma de se reconhecer como herdeira de afetos negativos, produzem uma sensação como a do sol queimando a pele.

Penso que Clare é a herdeira dos afetos negativos porque a vergonha de sua mãe e a (submissa) aquiescência de seu pai produzem nela uma complexa expressão de insatisfação. A impossibilidade de realização da promessa de uma vida melhor produz infelicidade e apagamento na família Savage (curioso sobrenome de Clare e sua família), nutrindo lentamente a insatisfação com a qual Clare é incapaz de lidar.

Ao chegarem aos Estados Unidos, a família Savage encontra empregos em uma lavanderia: Boy, o pai de Clare, fazia coletas e entregas enquanto Kitty, a mãe, trabalhava com pequenos afazeres no escritório – fazer café, buscar *doughnuts* na padaria e, incapaz de atender telefones porque seu sotaque jamaicano afastaria fregueses

⁴ “Quer dizer, a hora de escolher vai chegar para nós dois. Porque nós teremos que fazer uma escolha. Decidir nosso grupo. Não dá para viver dividido. Não nesse mundo.”

⁵ “As palavras dele atingiram Clare em níveis de consciência, enquanto o sol começava a queimar a sua pele clara [salt-caked skin].”

estadunidenses, ela também precisava escrever pequenos recados pré-prontos com dicas para clientes da lavanderia. Os recados eram escritos em papéis decorados e com a assinatura de Mrs. White, uma figura decorativa com pele rosada, olhos azuis e cabelos grisalhos – um contraste que marca ainda mais a experiência afetiva negativa de estar nos Estados Unidos.

Incapaz de poder expressar sua própria voz, Kitty se vê cada vez mais infeliz e silenciosa. Mesmo quando consegue encontrar uma loja na qual adquire produtos que a lembram de seu país, Kitty se vê pressionada por Boy pelo temor de que ela seja vista andando em uma área “duvidosa” da região. O silêncio de Kitty adquire tons de vergonha quando ela, por exemplo, recebe críticas de vizinhos ao cozinhar curry e compra Air-Wick, um tipo de perfumador de ambiente, que apaga os cheiros que ela tanto aprecia no ambiente. O cheiro do perfumador distorce tudo aquilo que ela sentia prazer – o cheiro do alho, do curry, dos tomates etc. Essa distorção do prazer se torna mais uma etapa do apagamento com o qual Kitty não consegue lidar e que Boy incentiva em suas filhas, afinal, apagar os traços jamaicanos as dariam oportunidades de americanização e pertencimento.

Ao contrário de Kitty, Boy aconselha que Clare assuma a ideia de uma americanidade para pertencer ao país – “Through all this – this new life – he counsels his daughter on invisibility and secrets. Self-effacement. Blending in. The uses of camouflage.” (CLIFF, 1996, p. 100)⁶. Contudo, desde o primeiro dia nos Estados Unidos, Boy é confrontado com o racismo e a xenofobia, escolhendo ignorar essas cenas para sustentar a ilusão de que sua vida pode melhorar. Já adulta, Clare recobra a sua criação: “I was raised by my father to be that way [agreeable]. To be the soft-spoken little sambo, creole,

⁶ “Por toda essa vida - esta nova vida - ele aconselha sua filha sobre invisibilidade e segredos. Autoapagamento. Encaixar-se. Os usos da camuflagem.”

invisible nigger, what have you, blending into the majority with ease.” (CLIFF, 1996, p. 152)⁷

Aprendendo com o silêncio e a aquiescência de seus pais, Clare se torna a herdeira de afetos negativos e incapaz de agir a partir deles. Sua vida se torna uma monótona busca por adequação, uma vez que a sua insatisfação a obriga a se imobilizar até que decide retornar à Jamaica em busca de uma vida para si. Por meio das cartas que trocava com Harry/Harriet, Clare percebe que precisa retornar para compreender o que significa a ausência que sente em sua vida. A partir do retorno, Clare se engaja em um núcleo revolucionário, mudando totalmente a sua vida. A insatisfação com sua vida anterior se torna uma forma de agir no mundo, especialmente considerando todas as coisas ruins que ela sentia – tristeza, apatia, sentimentos de não pertencer.

Diferente de Clare, Margot, a protagonista de *Here Comes the Sun*, está ciente de sua insatisfação e opera para desenraizá-la de uma vez por todas com o dinheiro que recebe de seu trabalho no hotel – trabalho como recepcionista, prostituta e exploradora de outras mulheres.

But even with all the money coming in, Margot isn't satisfied. Something about her new role feels fake. Though she has been selling herself since high school, there is something dirty about selling other broken women, especially girls as young as her sister. She hardens her heart again. If she can succeed with this—between the money it brings and the secrets she'll know—Alphonso will have to give her the manager job at last. She's lived with regret before. (DENNIS-BENN. 2016, p. 125)⁸

⁷ “Eu fui criada pelo meu pai para ser desse jeito [agradável]. Ser a pequena sambo que fala suave, mestiça, negra invisível, o que você quiser, me misturando com a maioria com facilidade.”

⁸ “Mesmo com todo o dinheiro que chegava, Margot não estava satisfeita. Algo sobre seu novo papel parecia falso. Apesar de ela se vender desde o ensino médio, havia

“Margot isn’t satisfied.” “She’s lived with regret before.” Margot trabalha em um hotel de luxo na Jamaica há alguns anos e vive cercada de dinheiro e poder, possui especialmente masculinas no romance. Para conseguir pagar os estudos de sua irmã mais nova, Thandi, Margot mantém relações sexuais e corruptas não só com Alphonso, herdeiro do hotel e seu chefe, mas também com clientes. A promessa que Margot repete para si é que Thandi não precisará passar pelo que ela passa porque terá um futuro melhor na carreira médica, uma vez que as chances de outras carreiras para a irmã seriam mínimas. Desse modo, Margot vive integralmente na mente e no corpo a exploração neoliberal da promessa da felicidade. Contudo, a situação desanda quando ela percebe, se apropriando das palavras de Audre Lorde, que não conseguirá desmontar a casa do mestre com as ferramentas dele.

Margot se associa ao mundo da prostituição, atuando como agenciadora de mulheres, dentro de um esquema no hotel no qual trabalha. Apesar da oferta ter partido de Alphonso, Margot aceita porque acredita que o dinheiro que conseguirá, explorando outras mulheres, poderá lhe dar um futuro melhor – um futuro melhor não só para Thandi, mas também para si com Verdenne, mulher com quem mantém uma tumultuada relação secreta porque a homossexualidade na Jamaica ainda é vista como algo abjeto.

Sara Ahmed (2010) lembra que alguns objetos só são associados com a felicidade porque sentidos de felicidade são inscritos neles. Esses objetos – no caso de Margot: dinheiro, um cargo de gerência no hotel, futuro da irmã, uma vida conjugal com Verdenne – não são intrinsecamente bons porque existem isoladamente como bons.

outra coisa suja sobre vender outras mulheres ferradas, especialmente garotas tão jovens quanto a sua irmã. Ela endurece novamente seu coração. Se ela conseguir lidar com isso - entre o dinheiro que traz e os segredos que ela sabe - Alphonso vai ter que dar o cargo de gerente para ela. Ela já viveu com arrependimentos antes.”

Pelo contrário, Margot enxerga cada detalhe como uma fatia do bolo da felicidade que lhe tem sido negada. Margot reconhece que caso continue a morar em River Bank, a favela na qual sempre residiu, não poderá jamais ter uma relação com Verdenne, cuja sexualidade já fora motivo de polêmicas na região e que hoje é conhecida como uma bruxa. Os objetos aos quais Margot atribui a felicidade seriam um passaporte para uma vida melhor, uma vida distante da pobreza de River Bank, uma vida de classe média na qual poderia continuar com seus segredos. Ela pertenceria assim a uma comunidade afetiva (AHMED, 2010), reiterando que determinados objetos trazem a felicidade para quem possuir cada e sustentando que ela conseguira atingir o sonho idealizado.

A insatisfação de Margot, ao contrário de Clare, a torna cúmplice do sistema neoliberal que oprime não apenas as pessoas pobres de River Bank, mas em especial as mulheres e pessoas LGBTQ+. Para conseguir um lugar à mesa, Margot elabora, por exemplo, um complexo plano no qual incrimina a gerente que assumiu “seu lugar” no hotel: ciente de que a questão das homossexualidades ainda é extremamente polêmica na Jamaica, Margot paga uma prostituta para seduzir a gerente em golpe semelhante ao “Boa noite, Cinderela”. Tirando fotos de ambas na cama, Margot consegue criar um pequeno escândalo que é logo abafado no hotel com o pedido de demissão da gerente. É operando contra os próprios interesses que Margot negocia o sucesso ao qual ela atribui a promessa de felicidade: se ela deseja um futuro “feliz” com Verdenne, por que usar da lesbofobia para gerar nojo em seus colegas no hotel?

Incapaz de manter sua relação com Verdenne, Margot parece agir contra a gerente não apenas porque deseja o cargo, mas também porque talvez enxergue nela o que não pode ter e que é sugerido mais tarde no romance – a esposa de Alphonso e a antiga gerente mantêm um caso e Margot não consegue manter o seu com Verdenne. Não

seria um excesso pensar que, caso o fato não rendesse uma polêmica muito grande, Margot teria outro tipo de reflexão a fazer, afinal, o cargo continuaria sendo da gerente e alguma atitude distinta surgiria da interpretação da lesbianidade da gerente. Contudo, parece mais provável apostar que Margot, na sua insatisfação, age contra a sua própria existência: ela precisa se livrar da gerente que pertence a uma classe social acima na qual pode expressar sua sexualidade com alguma liberdade justamente pela segurança de classe. Não podendo ter esse espaço à mesa, Margot prefere então agir para que ninguém por perto o tenha, nem mesmo ela.

Vejo aqui uma diferença crucial entre Clare e Margot. Embora ambas estejam atravessadas por uma insatisfação, Clare não consegue necessariamente enxergar o que a deixa insatisfeita, pelo menos não até retornar à Jamaica, enquanto Margot consegue tranquilamente apontar os motivos pelos quais não está satisfeita. Mesmo assim, outra diferença surge quando penso a insatisfação como um afeto produtivo. O que Clare consegue produzir é uma forma de ação no mundo, uma *insatisf-ação*, algo que surge como uma potência que nutre sua vontade de agir no mundo. Ao responder, por exemplo, perguntas para ingressar e participar do movimento de resistência, Clare diz que o que a trouxe de volta não era nada puro e simples:

Nothing pure and simple ... My own needs, for the most part. [...] I returned to this island to mend... to bury... my mother... I returned to this island because there was nowhere else... I could live no longer in borrowed countries, on borrowed time. There is danger here – in sounding... seeming foolish. (CLIFF, 1996, p. 192-193)⁹

⁹ “Nada puro e simples... Minhas próprias necessidades, na maior parte. [...] Eu voltei para esta ilha para consertar... enterrar... minha mãe... Eu voltei para esta ilha porque não havia mais lugar algum... Eu não conseguia mais viver em países emprestados, em tempo emprestado. Há um perigo aqui - em soar... em parecer tola.”

Clare retorna para consertar – não necessariamente ciente o que seria – e enterrar sua mãe. Clare parece associar a perda de sua mãe ao retorno porque enterrá-la, metaforicamente, seria compreender o seu espaço como mulher no mundo. As pausas enfatizam a própria incapacidade de articular melhor o que sente, expressando traços de sua insatisfação se tornando algo distinto. A insatisfação dá então lugar ao luto e à luta.

No caso de Margot a insatisfação se torna um afeto improdutivo porque a aliança entre a opressão e os objetos de felicidade é justamente a derrocada dela. Margot associa dinheiro ao mundo da aceitação, embora seja mais uma fantasia meritocrática que ela nutre:

Margot finally speaks. “In the real world, drawing cannot get yuh anywhere.” She puts one hand on Thandi’s shoulder, then very gently cups her chin so that she meets her soft gaze. “I still have that heart you gave me. Remember it? It was the first an’ only time that someone ever gave me a heart.” She chuckles softly. “You know, by the time I was your age I was working? I started at fourteen years old. Had no time to think about what I like and didn’t like. I jus’ had to work. I learned the value of making money. Is our only way to survive. An’ even though money can’t buy everyt’ing like class an’ common sense, it can buy acceptance. That’s when people pay attention to yuh, accept yuh as you are. Yuh could be half ah donkey or ugly as a mus-mus, but every man, woman, and child would show yuh respect wid a likkle money in yuh wallet. When yuh work hard, something good would come of it.” (DENNIS-BENN, 2016, p. 109-110)¹⁰

¹⁰ “Margot finalmente fala. ‘No mundo real, desenhar não vai te levar a lugar algum.’ Ela coloca uma mão no ombro de Thandi, e segura gentilmente seu queixo para que ela consiga encontrar o seu olhar calmo. “Eu ainda tenho aquele coração que você me deu. Lembra? Foi a primeira e única vez que alguém me deu um coração.” Ela ri suavemente. “Você sabe, com a sua idade eu trabalhava? Comecei

Outro traço em comum entre Clare e Margot é a forma como ambas apreendem as próprias condições de vulnerabilidade. Penso a vulnerabilidade aqui a partir de Judith Butler (2019) e Jennifer C. Nash (2019), justamente porque ambas buscam se distanciar da noção de vulnerabilidade como impossibilidade política. Para ambas a vulnerabilidade, embora uma condição afetiva negativamente saturada no senso comum, é um espaço de *desfazer-se* no qual ações podem ter outros (novos) sentidos.

Butler (2019, p. 40) não utiliza o termo afeto quando discute a vulnerabilidade como uma condição na qual somos sujeitos constituídos com corpos “como um local de desejo e vulnerabilidade física, como um local de exposição pública ao mesmo temo assertivo e desprotegido”. A filósofa explica que nossa consciência de vulnerabilidade se situa na percepção da perda de algo/alguém justamente porque somos sujeitos constituídos socialmente. Perder algo ou alguém é o confrontar-se com a violência de nossa vulnerabilidade. Perder é, portanto, traço talvez fundamental de nossa existência, especialmente porque existimos como “nós” que perdemos e não apenas como “eu” que perco. Em outras palavras, interpreto a vulnerabilidade a partir de Butler como uma condição na qual somos afetados, movidos por outros corpos – sejam estes seres animados ou não, vivos ou não.

Dessa forma, Butler se distancia da noção de vulnerabilidade como uma condição na qual não há saída e pensa o luto como uma situação na qual estamos vulneráveis. Butler pensa o luto a partir da distinção freudiana entre melancolia e luto na qual, de maneira

com catorze anos. Não tive tempo para pensar sobre o que eu gostava ou não. Eu só tinha que trabalhar. Aprendi o valor de fazer dinheiro. É o único jeito de sobreviver. E mesmo que dinheiro não compre tudo, como classe e bom senso, ele pode comprar aceitação. É aí que as pessoas prestam atençãoa em você, te aceitam como você é. Você poderia ser metade burra ou feia como um bicho, mas todo homem, toda mulher, toda criança mostraria respeito com um pouco de dinheiro no seu bolso. Quando você dá duro, algo bom vem.”

extremamente simplória, a melancolia seria a perda de algo que não se reconhece imediatamente enquanto o luto seria uma perda reconhecível. Retomarei esse ponto adiante para sinalizar como Clare e Margot atuam – ou não – de formas políticas a partir de suas perdas e de seus lutos. O luto – ou a perda – seria o elo que permite que uma comunidade seja compreendida como “nós” justamente porque todos passamos pelo mesmo processo. Contudo, pensar o luto com e a partir de Butler é aqui a tarefa de questionar: se todos passamos por perdas e pelo luto, como isso se relaciona com a vulnerabilidade? Indago mais: como pode esse luto ser um local para mudanças quando compreendemos o que sentimos?

Talvez, pelo contrário, uma pessoa passe pelo trabalho de luto ao aceitar que a perda a mudará, possivelmente para sempre. Talvez o luto tenha a ver com concordar em passar por uma transformação (talvez se deva dizer submeter-se a uma transformação) cujo resultado final não podemos conhecer antecipadamente. Há a perda, como a conhecemos, mas há também seu poder transformador, que não pode ser mapeado ou planejado. (BUTLER, 2019, p. 41)

Butler não lê o luto como uma prática transformadora utópica e isso fica talvez mais evidente quando penso como Margot, em seu assujeitamento neoliberal, também vive um trabalho de luto com resultados “controversos”. Não compreendo o luto aqui como um caminho de transformação utópico no qual consciências políticas são moldadas justamente porque a consciência que Margot molda é uma que a afasta das suas promessas de felicidade. Ao repetir os passos de exploração que aprendera anteriormente, Margot apenas reafirma seu lugar no círculo de exploração de corpos e mantém a estrutura no lugar. Não há transformação aqui como o luto vivenciado por Clare. A perda de Margot é uma perda melancólica, repetida constantemente porque ela não a compreende como perda, enquanto Clare consegue localizar a sua perda – da mãe, da nação, de si.

Quando se vê incapaz de viver nos Estados Unidos, Clare decide investir em outros locais afetivos: estudos no exterior, relacionamentos amorosos, outras nações. Entretanto, nenhum desses elementos consegue distraí-la de sua insatisfação e apenas quando decide retornar à Jamaica é que ela sente que há algo ali que não consegue lidar ainda. Consertar algo e enterrar a mãe se tornam as produções afetivas do trabalho de luto de Clare, especialmente quando pensamos à luz de Freud. Possivelmente ao aceitar o trabalho de apagamento de si, Clare estava *in-corporando* a melancolia, dando vazão ao que é impossível de verbalizar porque não se sabe o que deveria ser verbalizado. Sinal dessa incorporação do apagamento, dessa incapacidade de sentir algo pela sua perda, surge como um afeto mínimo após as notícias do enterro de sua mãe.

“Have you cried for you mother yet?” He spoke behind eyes newly wet.

“No.” Her voice did not break.

In a sudden he was on her. “You callous little bitch. I suppose you have more feeling for niggers than for your own mother.” Out it slid. The fury he had been holding in him escaped – the cause of his loss. Again, he aligned his daughter with his wife, who abandoned him to strangers and died without a word.

Clare breathed deep, looked full into his furious face. “My mother was a nigger” – speaking the word at him.

His five long fingers came at her, as she had expected, marking her cheekbone, making her weep in shock.

“And so am I,” she added, softly. (CLIFF, 1996, p. 104)¹¹

¹¹ “Já chorou pela sua mãe?” Ele falou por trás de olhos mareados.

“Não” A voz dela não falhou.

De repente ele estava em cima dela. “Sua vagabunda. Eu acho que você demonstraria mais sentimentos por pretos do que por sua própria mãe.” Ali saiu.

Clare não chora a sua perda porque não a reconhece ainda como uma perda. Como chorar ou expressar algo quando não se sabe o que expressar? Perder a mãe naquele momento não era uma perda, era apenas a confirmação da promessa que não se cumpre: uma vida melhor. Todavia, esse não sentir algo é parte do enigma do luto sobre o qual Butler (2019, p. 42) diz que:

quando a pessoa perde, também se depara com um enigma: algo se esconde na perda, algo está perdido nos segredos da perda. Se o luto envolve saber o que foi perdido [...], então o luto conservaria uma dimensão enigmática, uma experiência do não saber provocada pela perda do que não podemos compreender completamente.

A vulnerabilidade que proponho pensar no corpo de Clare só pode ser lida à luz de sua condição de mulher negra e estrangeira porque essas marcas não são apenas elementos privados, mas principalmente partes de uma estrutura pública de opressão. O que significa perder a mãe quando já se perde tanto todos os dias? O que significa perder essa mãe ausente, essa mãe que deixou para trás uma filha? A resposta do choro ausente é também uma resposta afetiva: uma recusa em viver um luto, logo um estado melancólico porque Clare, embora saiba que uma perda ali existe, viverá muitos anos de sua vida deslocando o objeto da promessa. Quando nenhuma dessas outras promessas de uma vida feliz faz mais sentido, ela percebe que é hora de retornar à Jamaica e desenigmatizar sua própria existência de insatisfação.

A fúria que ele estava guardando em si escapou - a causa de sua perda. Novamente ele alinhava sua filha a sua esposa, que o abandonara com estranhos e morreu sem uma palavra.

Clare respirou fundo, olhou bem no furioso rosto dele. “Minha mãe era preta” - falando para ele a palavra.

Seus longos cinco dedos a atingiram, como ela esperava, marcando seu rosto, fazendo-a lamentar em choque.

“E eu também sou,” ela adicionou, suavemente.

Os estudos, a relação com Bobby, a família, experiência em outros países – todos os sinais de uma vida feliz não permitem que Clare vivencie sua perda. Na faculdade testemunha uma marcha racista na qual outros estudantes questionam a presença de pessoas negras na faculdade. Na relação com Bobby ela não consegue se desvencilhar da sensação de estar cumprindo o papel de mãe ao cuidar dele. Na família ela abre mão de qualquer ligação com seu pai e até mesmo com sua irmã. Nos seus deslocamentos geográficos ela não se sente atraída ou acolhida. Tudo o que indicaria a presença intacta de uma identidade é, na realidade, a lenta desfragmentação da expectativa de coerência de Clare: “There are many bits and pieces to her, for she is composed of fragments.” (CLIFF, 1996, p. 87)¹² Há uma recusa da completude que marca a vulnerabilidade da qual Butler fala – a perda é aquilo que nos une de alguma forma e é pela perda que podemos nos permitir afetar e ser afetados: “Vamos encarar. Somos desfeitos uns pelos outros.” (BUTLER, 2019, p. 44)

A vulnerabilidade é aqui, portanto, uma possibilidade de reconhecer que somos constantemente desfeitos pela presença de outros corpos. A ilusão de completude é a fantasia que Clare consegue recusar; já Margot não consegue. Se Clare retorna para se desfazer, para se descompreender, para se desligar de todas as categorias que tanto a definiram na vida, Margot faz outro processo. Nessa outra via Margot não desenvolve uma consciência política da vulnerabilidade como tentativa de se desfazer. Pelo contrário, é pelas vias da repetição sintomática da opressão de outras mulheres (tanto as prostitutas que agencia quanto a própria irmã que ela “vende” para Alphonso em uma cena na qual ela percebe que sempre estará um passo atrás) que Margot negocia sua perda – a perda do seu corpo.

No passado, Delores, mãe de Margot e Thandi, tão obcecada com dinheiro quanto Margot, aceita a proposta de um turista na qual

¹² “Há muitas partes muitos pedaços dela, pois ela é composta de fragmentos.”

ela vende Margot sexualmente por 600 dólares. Após isso, Margot sofre diversas violências sexuais – por outros turistas quando criança e adulta, mas também pelo pai de Thandi que abusa dela constantemente sob a vista grossa de Delores. A perda do corpo é um elemento crucial para compreender a obsessão de Margot com dinheiro, afinal, foi justamente por dinheiro que toda a sua sexualidade se tornou apenas um exercício prático. Perder era o aprendizado de Margot, mesmo que perder Verdenne fosse também um preço.

Se Judith Butler enxerga a vulnerabilidade e a perda como experiências coletivas e não mais privadas, a leitura que Jennifer Christine Nash (2019) faz da vulnerabilidade ecoa o pensamento butleriano. A pesquisadora afirma em *Black Feminism Reimagined: After intersectionality* que a partir do testemunho de uma vulnerabilidade mútua, há a possibilidade de repensar as existências. Ela diz que essa vulnerabilidade mútua é uma perspectiva que reconhece que a

[...] minha sobrevivência e meu prosperar dependem dos seus. Se nossas sobrevivências são mutuamente dependentes, nós somos, então, mutuamente vulneráveis, já que nosso prosperar requer nossa coexistência. Agir no amor, *com* amor, é reconhecer essa mútua vulnerabilidade como algo que não deve ser evitado, mas sim abraçado, como uma posicionalidade necessária para o projeto de justiça social. (NASH, 2019, p. 116, ênfase no original, minha tradução)¹³

Nash chama a atenção para a forma como a vulnerabilidade é uma experiência coletiva e não única e exclusivamente individual. Cabe ressaltar que Butler e Nash não pensam em seus escritos que

¹³ [...] my survival and thriving depend on yours. If our survivals are mutually dependent, we are, then, mutually vulnerable, as our thriving requires our coexistence. To act in love, with love, is to recognize this mutual vulnerability as something that must not be eschewed but rather embraced, as a necessary positionality to the project of social justice.

as opressões de raça, gênero, classe e sexualidade operam separadamente ou mesmo que elas são categorias que não devem ser problematizadas em contextos para desenhar projetos futuros de justiça social. Embora cada teórica esteja argumentando em espaços teórico-culturais específicos, ambas sublinham a necessidade de pensar a vulnerabilidade como experiência coletiva para ações políticas.

Ao sublinhar a vulnerabilidade mútua como experiência de dependência, Nash me ajuda a pensar como Clare parte de seu luto para uma experiência de pensar coletivamente enquanto Margot não realiza o mesmo caminho, preferindo seguir uma leitura de que a vulnerabilidade é um processo privado, assim como o luto e a perda.

Clare abre mão da casa de sua avó que se tornara um *ruinate*¹⁴, em uma interessante expressão da ruína como forma de *desfazer-se* de si, para abrigar o núcleo de militantes ao qual se juntara. Após suas experiências de ruínas no mundo, Clare consegue desenvolver um senso de pertencimento ao retornar à Jamaica justamente porque sua insatisfação dá lugar ao reconhecimento da vulnerabilidade mútua – sua vida depende da vida de outras pessoas. Já Margot se recusa a reconhecer a exploração de outras mulheres como sintomática de algo maior. Ao se autorizar a agenciar e oprimir outras mulheres, especialmente porque ela as agencia e não permite que elas consigam retornos financeiros, Margot acumula o capital tão desejado para “uma vida melhor” no futuro. Como Lauren Berlant (2011) acentua ao tratar do “otimismo cruel”, a promessa de um futuro de uma “boa vida” suspende os questionamentos do agora da “vida ruim”. As promessas que se aderem ao mundo afetivo de uma vida futura são lentamente desfeitas pelas própria impossibilidade de tê-la porque o

¹⁴ Termo utilizado na Jamaica e explicado por Michelle Cliff na primeira página de *No Telephone to Heaven*. Descrever um espaço como *ruinate* é indicar que ele fora previamente usado para terras que foram limpas para projetos agrícolas e que hoje se encontram abandonadas e tomadas pela vegetação.

presente é a própria vida que está sendo desgastada pelas promessas. O paradoxo da vida boa é, resumidamente, o otimismo cruel e Margot não se enxerga como parte dessa engrenagem na qual ela jamais será parte do tecido que tanto deseja enquanto não reconhecer a sua vulnerabilidade mútua. A fantasia de estar no controle de sua vida – e também das vidas de Verdenne, sua amante, e de Thandi, sua irmã – é parte da força motriz das promessas: para Margot, a vida delas será melhor a partir de suas ações e decisões.

Se leio, assim como Nash, a vulnerabilidade mútua como uma forma de reler e reconfigurar o mundo, é a partir desta mesma compreensão que o *desfazer-se* é uma opção de *refazer* a insatisfação. Reconhecer que o outro também é vulnerável e que as perdas dele também são, em algum nível, perdas minhas, é possível negociar novos sentidos para nossos processos de identificação, especialmente o encontro de corpos que se recusam a ficar intactos: “Nem sempre permanecemos intacto,” nos diz Butler (2019, p. 44), [p]odemos até querer, ou mesmo conseguir por um tempo, mas apesar de nossos melhores esforços, nos desfazemos, na face do outro, pelo toque, pelo cheiro, pelo tato, pela perspectiva do toque, pela memória do tato.”

Desfazer-se aqui é, portanto, uma prática de apreender a vulnerabilidade como potência de ser desfeito:

[...] ser desfeita não é sinônimo de ser ferido, apesar de poder assumir tal forma. A compreensão de nossa capacidade de sermos ‘desfeitas’, da maneira como outras podem nos ‘desfazer’, e a decisão de abraçar em lugar de recuar da possibilidade de nosso ‘desfazer’ em potencial, é a lógica de uma política-amor feminista negra. (NASH, 2019, p. 117)¹⁵

¹⁵ [...] to be undone is not synonymous with to be wounded, though it can take that form. The realization of our capacity to be ‘undone’, of the way others can ‘undo’ us, and the decision to embrace rather than retreat from the possibility of our potential undoing, is the logic of black feminist love-politics.

Nash propõe o amor como um afeto que pode produzir novas indagações dentro de políticas feministas negras, porém aqui meu encontro com a insatisfação, um afeto negativamente saturado, é um diálogo com a própria desconstrução do amor como centro narrativo. Não reconheço o amor, na sua compreensão comum e romântica, como produtor de novos sentidos em *No Telephone to Heaven* e *Here Comes the Sun* justamente porque a ideia de amor é tão desfeita quanto as relações familiares e amorosas. Margot, por exemplo, justifica suas ações com base no amor que possivelmente nutre por Verdenne e Thandi, mas esse mesmo amor não a impede de enganar a primeira e entregar a segunda para Alphonso, seu chefe. O amor é, então, um abrir mão daquilo que se deseja, gerando a insatisfação, o afeto que localizo como problemático e possivelmente transformador.

Até aqui busquei apontar que a vulnerabilidade mútua seria um traço em comum entre Clare e Margot, porém os “resultados” do (des)reconhecimento da própria vulnerabilidade são distintos. O que uma consegue fazer a partir de seu reconhecimento é um processo de desfazer-se constante, compreendendo que a jornada tem deixado marcas indeléveis no corpo. A noção da perda como elemento a ser reconhecido na vulnerabilidade não permite que Margot abra mão da fantasia de uma boa vida para agir coletivamente. Pelo contrário, ela se torna gerente do hotel construído na região onde morava, não se importa com o que aconteceu com os vizinhos e não possui mais contato com Verdenne ou mesmo Thandi. *Here Comes the Sun* encerra sem a promessa do ‘sol’: Margot sozinha em uma mansão com dois empregados e pensando no que ainda a deixa insatisfeita. Não quero aqui aliar condições precárias de vida a estar satisfeito, porém Margot não consegue compreender como a sua perda como um processo coletivo no qual outras pessoas perderam. Perder é, para Margot, a condição primária de existência e a insatisfação não dá lugar a nada além de mais insatisfação. Dessa forma, traço uma linha divisória entre a coletividade da vulnerabilidade que Clare consegue apreender

a partir de sua insatisfação – que não desaparece, mas se desloca – e a improdutividade de Margot.

É curioso que Margot, em um momento de raiva com Delores e Thandi, tenta convencer a irmã sobre como a sociedade é um espaço cruel no qual ser alguém é impossível. Margot tenta justificar que seguir uma carreira no mundo das artes ou mesmo tentar embranquecer com cremes ‘milagrosos’ não mudarão a forma como a sociedade a vê: “‘No matter what yuh do to yuhself, it not g’wan change a t’ing,’ Margot says to Thandi. ‘Believe me, it won’t change yuh place in society or how they look at you.’” (DENNIS-BENN, 2016, p. 194)¹⁶

Essas palavras são curiosas porque elas expressam exatamente o *modus operandi* no qual Margot acredita. Em um ato falho, Margot verbaliza, dá vazão ao seu sentimento real de insatisfação. É nisso que ela acredita profundamente: não importa o quanto ela mude, a sociedade ainda a continuará vendo como uma mulher negra pobre que está se vendendo para alcançar outros lugares. Não há aqui julgamento de moral ou valores, mas não parece haver equívoco ao sinalizar que essa é a crença de Margot, muito embora ela aja constantemente contra essa própria ideia ao tentar se encaixar no molde no qual ela jamais pode pertencer. Margot está, portanto, vivendo a *vida ruim do agora* ciente de que não poderá jamais ter o que quer se não operar com sua insatisfação de modo coletivo.

Conclusões vulneráveis

Surge do reconhecimento da insatisfação uma pergunta para ação política: o que fazer com narrativas que nos informam sobre

¹⁶ ‘Não importa o que você faça consigo, não vai mudar coisa alguma.’ Margot diz pra Thandi. ‘Acredite em mim, não vai mudar seu lugar na sociedade ou como eles te olham.’”

o fracasso do uso da insatisfação como afeto? Se mesmo Clare, que consegue dar vazão à insatisfação, não possui um ‘final feliz’ (ela morre em uma emboscada com outros colegas ativistas) em *No Telephone to Heaven*, o que esperar que esses romances possam nos ensinar como narrativas?

Como aponte, em consonância com o pensamento de Heather Love (2009), ler romances problemáticos como os aqui investigados é uma tentativa não de recuperar um passado perdido, mas produzir novos sentidos por meio da apreensão dele e não da recusa. Tanto *No Telephone to Heaven* quanto *Here Comes the Sun* nos mostram, a partir de um olhar feminista/*queer* que indaga sobre a relação entre as estruturas de opressão e os afetos, que Clare e Margot são afetadas pela insatisfação e conseguem operar esse sentimento de maneiras distintas.

Em *No Telephone to Heaven* e *Here Comes the Sun* a insatisfação é o lócus de reconhecimento da vulnerabilidade. Ignorar esse afeto negativo e tratá-lo como menor ou insignificante seriam ações que perpetuariam uma forma de pensar a literatura como uma prática desconectada de formas políticas de existência. Recupero a indagação de Lauren Berlant do início deste trabalho: “O que significa propor que uma precariedade em expansão fornece a *estrutura* dominante e a *experiência* do presente momento, atravessando classe e localidades?”¹⁷ (BERLANT, 2011, p. 192, ênfase no original, minha tradução) Não seria incorreto concordar que, de alguma forma, essa mesma precariedade – em seus diversos modos como economia e violência – estrutura a experiência dominante do presente, porém, como Clare e Harry/Harriet nos apresentam, existem formas de resistir e re-existir.

Compreender a insatisfação como uma existência passiva no mundo, tal qual Margot, seria apenas concordar com as estruturas

¹⁷ “What does it even mean to propose that a spreading precarity provides the dominant structure and experience of the present moment, cutting across class and localities?”

dominantes. É possível, de formas distintas, golpear a estrutura e desmantelá-la para fazer novas desocupações do espaço, assim como a ruinate de Clare. Vivendo nas ruínas, é possível fazer da insatisfação uma força ativa.

Referências

- AHMED, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press, 2010.
- BERLANT, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e Crítica Literária Feminista: Conceitos e tendências*. Maringá: EdUEM, 2007.
- BRENNAN, Teresa. *The Transmission of Affect*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 2004.
- BUTLER, Judith. *Vida Precária: Os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
- CLIFF, Michelle. *No Telephone to Heaven*. Nova York: Plume, 1996.
- DENNIS-BENN, Nicole. *Here Comes the Sun*. Nova York e Londres: Liveright Publishing, 2016.
- HALBERSTAM, Jack. *A Arte Queer do Fracasso*. Tradução de Bhuvli Libanio. Recife: CEPE, 2020.
- HEMMINGS, Clare. "Invoking Affect: Cultural theory and the ontological turn". *Cultural Studies*. Abingdon-on-Thames: Routledge, v. 19, n. 5, 2005, p. 548-567.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- LOVE, Heather. *Feeling Backward: Loss and the politics of queer history*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2009.
- LUGONES, María. "Colonialidade y género: hacia un feminismo descolonial". In: MIGNOLO, Walter (Org.). *Género y Descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2014. p.13-42.

MARINUCCI, Mimi. *Feminism is Queer*: The intimate connection between queer and feminist theory. London e New York: Zed Books, 2010.

NASH, Jennifer C. *Black Feminism Reimagined*: After Intersectionality. Durham e Londres: Duke University Press, 2019.

NGAI, Sianne. *Ugly Feelings*. Boston: Harvard University Press, 2005.

PELLEGRINI, Ann; PUAR, Jasbir. "Affect". In *Social Text*. Durham: Duke University Press, v. 27, n. 3, , 2009, p.35-38. Disponível em http://jasbirkpuar.com/wp-content/uploads/2018/08/st100_04_pellegrini-1.pdf. Acesso em: 30 dez. 2020.

PUAR, Jasbir K. *Terrorist Assemblages*: Homonationalism in Queer Times, Durham: Duke University Press, 2007.

SOBRE A NÃO TRADUÇÃO DE *JE SUIS MARTINICAISE* DE MAYOTTE CAPÉCIA NO BRASIL

Daniele de França Nolasco*
Dennys Silva-Reis**

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir e questionar por que, até hoje, ainda não se traduziu, no Brasil, a obra *Je suis Martiniquaise* (1948), da escritora martinicana Mayotte Capécia. Para este empreendimento, em primeiro lugar, discute-se sobre a literatura francófona no âmbito brasileiro; em segundo lugar, questionam-se as razões da não tradução da obra; em seguida, mostra-se a pertinência da obra no mundo atual e, por fim, introduzem-se algumas problemáticas de tradução do texto em si. Almeja-se, assim, divulgar a obra de Mayotte Capécia e promover um novo debate sobre *Je suis Martiniquaise*, fora da ótica de Frantz Fanon.

Palavras-chave: Não tradução; Escritora Martinicana; Autoria Feminina; Mayotte Capécia; Frantz Fanon.

Résumé: Le but de cet article est de discuter et de se demander pourquoi, jusqu'à aujourd'hui, l'œuvre *Je suis Martiniquaise* (1948) de l'écrivaine martiniquaise Mayotte Capécia n'a pas encore été traduite au Brésil. À cette fin, en premier lieu, il aborde la littérature francophone dans le contexte brésilien ; deuxièmement, les raisons de la non-translation de l'œuvre sont

* Professora substituta de língua francesa na Universidade Federal do Acre (UFAC). Mestre em Letras (PPGLI/UFAC). ORCID: 0000-0002-7227-7565. E-mail: danyfnolasco@gmail.com.

** Professor adjunto de literatura d'expressão francesa na Universidade Federal do Acre (UFAC). Doutor em Literatura (POSLIT/UnB) e Mestre em Estudos da Tradução (POSTRAD/UnB). ORCID: 0000-0002-6316-9802. E-mail: reisdennys@gmail.com.

remises en question ; puis, la pertinence de cet ouvrage dans le monde actuel est démontrée et, enfin, quelques problèmes de traduction du texte lui-même sont introduits. Ainsi, l'objectif est de diffuser le travail de Mayotte Capécia et de promouvoir un nouveau débat sur *Je suis Martiniquaise* hors de la perspective de Frantz Fanon.

Most-clés: Non-traduction ; Écrivaine martiniquaise; Auteure féminine; Mayotte Capécia; Frantz Fanon.

Introdução

A literatura francófona ou literatura de expressão francesa tem se tornado cada vez mais divulgada no mundo. Escritores francófonos de diferentes países produzem e divulgam seus livros, dando visibilidade ao seu país, à sua cultura e, inclusive, à sua língua materna (a língua não imposta pelo colonizador, a língua nacional não oficial ou burocrática).

A revista de economia francesa “Challenges”, em artigo publicado em 2019, intitulado « *Le marché de l'édition française à la peine* », mostrou, com base em dados do *Syndicat National de l'Édition (SNE)*, que, nos últimos anos, o mercado editorial francês passou por um declínio considerável nas vendas, principalmente em países francófonos como Bélgica e Líbano. Ainda assim, em matéria de exportação, há um número elevado de livros em língua francesa vendidos para outros países em forma de tradução. Vale ressaltar que a literatura francófona é a principal fonte de riqueza editorial francesa nesse quesito, ecoando não apenas a voz da metrópole, mas também a voz de fora, que desperta o leitor sensível à cultura global, à cultura do Outro (VELDWACHTER, 2012).

No âmbito da literatura francófona, Nadège Veldwachter (2012) observa que o crescente número de escritores “viajantes” e “migrantes” da África, do Caribe, do Oriente Médio, das Américas ou do Leste europeu, por escreverem fora do Hexágono, acabam fomentando a crítica pós-colonial, relegando, de certa forma, a noção de francofonia construída no imaginário francês. Nesse sentido, o escritor francófono escreve “livremente” influenciado pela sua língua materna, trazendo para o mundo em francês o “*malinké*” de Ahmadou Kourouma, a escrita “diglóssica” e “crioulizada” de Patrick Chamoiseau ou a oralitura de Raphaël Confiant, para citar alguns exemplos.

Em 2007, cinco dos sete prêmios literários foram atribuídos a escritores francófonos (VELDWACHTER, 2012). A partir de então, passou-se a falar em literatura-mundo, em que os autores começavam a esvaziar a relação centro-periferia alimentada pela francofonia. A globalização da literatura reconhece o trabalho de autores que, tendo a língua francesa como ferramenta, por opção ou não, decidem seguir o caminho da literatura-mundo, traçando estritamente suas veredas e procurando vê-las em um conjunto mais amplo, cada vez mais difundido, isto é, mundial. Somada a isso, a globalização da literatura tem grande relevância nas produções escritas: diferentes obras circulam no mundo e divulgam valores culturais, sociais e linguísticos, que vão além da influência francesa.

No rol da literatura-mundo, estão inclusos os autores antilhanos, que também fizeram sua voz ser ouvida, por meio da tradução em diferentes lugares do globo. A partir de Aimé Césaire (1913-2008), poeta da Negritude¹, escritores das Antilhas foram ganhando espaço

¹ A Negritude, termo criado pelo poeta e dramaturgo Aimé Césaire nos anos 1932-1934, foi um movimento que atuou em favor dos valores civilizacionais do mundo negro-africano (JAUNET, 2011). Os congressos, colóquios, seminários, bem como as obras de escritores e artistas negros da África e das Américas contribuíram para o aprofundamento e expansão dessa teoria. A Negritude foi também uma arma de combate à descolonização (SENGHOR, 1967).

no cenário cultural contemporâneo, não apenas pelo reconhecimento internacional da qualidade de suas obras, mas também pelo interesse nas intensas e frutíferas reflexões sobre cultura e colonização. Autores como Frantz Fanon (1925-1961) e Édouard Glissant (1928-2011) hoje são leituras obrigatórias em muitos programas de Estudos Culturais. Além disso, ainda a respeito da construção de identidades em contextos pós-coloniais, temos a forte contribuição de intelectuais como Raphaël Confiant (1953), Patrick Chamoiseau (1953), Jean Barnabé (1942), Maryse Condé (1937), Simone Schwarz-Bart (1938), dentre outros.

No Brasil, Eurídice Figueiredo (1998), em seu livro *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*, usando uma linguagem acessível àqueles que estão dando seus primeiros passos ao conhecimento da francofonia antilhana, faz um panorama das problemáticas provindas de relações interculturais (racismo, transculturação, plurilinguismo, hibridismo, dentre outras) e fomenta estudos sobre literaturas pós-coloniais, que, durante muito tempo, estiveram marginalizadas. Ao apresentar esse cenário, à luz de discussões levantadas por escritores das Antilhas, a autora possibilita que mais pessoas tenham acesso a essas obras, especialmente as da Martinica e de Guadalupe, contribuindo para a valorização dessa literatura e aportando discussões relevantes na realidade brasileira.

Grande parte dos autores antilhanos aqui citados é de origem martinicana (Aimé Césaire², Édouard Glissant³, Frantz Fanon⁴, Patrick

² Obras traduzidas do autor no Brasil: *Discurso sobre o colonialismo* [1977(1955)], por Noémia de Sá; *Diário de um Retorno ao País Natal* [2012(1939)], por Lilian Pestre de Almeida; *Manifesto literário* [2001(1942)], por Giselda Lima Andrade.

³ Textos traduzidos do autor no Brasil: *Introdução a uma poética da diversidade* [1928(2005)] por Enilce do Carmo Albergaria Rocha; *O pensamento do tremor* [2005(2014)], por Enilce do Carmo Albergaria Rocha e Lucy Magalhães; *O mesmo e o diverso* [1981(2013)], por Normélia Parise;

⁴ Ensaio traduzido do autor no Brasil: *Pele negra, máscaras brancas* [1952(2008)], por

Chamoiseau, Jean Barnabé e Raphaël Confiant⁵) e tem algumas de suas obras traduzidas no Brasil⁶. No entanto, é importante observar que poucas martinicanas são divulgadas no mundo e, até o momento, suas obras não foram traduzidas no Brasil, tais como as de Suzanne Dracius (1951), Julienne Salvat (1932-2019), Fabienne Kanor (1970), Mireille Jean-Gilles (1962), Suzanne Césaire Roussi (1915-1966), Iná Césaire (1942) e Nicole Cage-Florentiny (1965). Nesse grupo de mulheres “escondidas” da Martinica também está Lucette Céranus (1916-1955), cujo pseudônimo Mayotte Capécia ficou “conhecido” no Brasil e no mundo graças ao manifesto de Frantz Fanon (1925-1961) em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952).

Lucette Céranus Combette nasceu em 1916, no município de Carbet e morreu de câncer em Paris, em 1955. Junto com sua irmã gêmea, Reine, passou a infância entre Fort-de-France e Carbet (cidades da Martinica). Lucette e Reine perderam a mãe de forma prematura em 1929, tiveram um pai muito ausente e uma educação limitada. Além disso, Lucette se tornou mãe ainda bem jovem. Em 1946, ela se mudou para Paris, onde escreveu dois romances, *Je suis martiniquaise* (1948) e *La négresse blanche* (1950), ambos publicados pela Editora Corrêa.

Lucette foi a primeira mulher negra a publicar um livro na França. Na época, *Je suis martiniquaise* (doravante JSM) tornou-se tão conhecido e aclamado que, rapidamente, foi traduzido para o sueco e o alemão. Além disso, foi recompensado pelo *Grand Prix Littéraire des Antilles*, em fevereiro de 1949 (COTTIAS; DOBIE, 2012). JSM é um

Renato da Silveira; *Os condenados da terra* [1961(1968)], por José Laurênio de Melo; *Alienação e liberdade – Escritos psiquiátricos* [2018(2020)], por Renato Nascimento.

⁵ Do autor, há, no Brasil, o artigo “Traduzir a literatura em situação de diglossia” [2000(2017)], traduzido por Marcos Bagno e Dennys Silva-Reis.

⁶ Um texto importante, do ponto de vista da crítica literária, é o manifesto *Elogio da criouldade* [2016(1989)], de Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé e Raphaël Confiant, traduzido no Brasil por Magdala França Vianna.

romance autobiográfico e relata a infância e juventude de Mayotte Capécia, sua família, amigos, relacionamentos amorosos e, sobretudo, o seu desejo de se tornar uma mulher independente. Em conjunto ao relato autobiográfico, a narrativa traz aspectos culturais, sociais e políticos da Martinica. A obra, escrita em língua francesa, também foi traduzida e publicada, juntamente com *La négresse blanche*, em língua inglesa, por Beatrice Stith Clark, em 1997.

Em 1952, ainda um jovem interno de psiquiatria, Frantz Fanon identifica em Capécia sintomas de alienação racial, e ela é diagnosticada com um complexo de lactificação (COTTIAS; DOBIE, 2012, p. 12). Uma vez apontada como mulher passiva, Mayotte representa, à sombra de Fanon, a mulher negra que opta pela sociedade branca. É interessante ressaltar que, durante 47 anos, a vida e obra de Mayotte Capécia ficaram apenas sob o texto de Fanon [2008 (1952)]. Muito tempo se passou para que um pesquisador se questionasse a respeito da identidade dela, bem como dos assuntos abordados em *JSM* e da relação entre a narrativa de Capécia e o que se lê em Fanon [2008 (1952)].⁷

Considerando que Mayotte Capécia é uma autora desconhecida no Brasil, onde a história e a cultura das Antilhas ainda não são muito divulgadas, este artigo pretende refletir sobre alguns questionamentos em torno da obra *Je suis martiniquaise* para o público brasileiro, especialmente no que tange à sua tradução para a língua portuguesa. Para isso, inicialmente, apresentam-se algumas categorias que podem justificar a não tradução da obra no Brasil; em seguida, faz-se

⁷ “Em 1999, a crítica literária Christiane Makward tomou a iniciativa de examinar de perto os textos e a matriz bibliográfica de onde eles vinham (MAKWARD, 1999). Suas pesquisas resultaram em importantes revelações sobre a mulher que se abrigava atrás de Lucette Céranus Combette [...]. Por intermédio dos membros da família de Lucette, especialmente sua irmã gêmea, Reine Combette, sua filha, Anny, e seu filho, Claude, ela teve acesso aos documentos da família. Seu livro [...] apresenta um estudo detalhado da vida e dos escritos de Mayotte Capécia [...]” (COTTIAS; DOBIE, 2012, p. 14-15). [Tradução nossa].

uma reflexão sobre as razões pelas quais ela deve ser traduzida no contexto brasileiro e, finalmente, enfatizam-se os possíveis desafios que o tradutor ou a tradutora enfrentará ao lidar com um texto francófono antilhano.

A não tradução da obra de Capécia

No Brasil, pouco se fala sobre Mayotte Capécia e nenhuma de suas obras está traduzida em língua portuguesa. Aqueles que a “conhecem”, provavelmente estão sob o efeito das análises depreciativas de Fanon [2008 (1952)] como as seguintes: “*Je suis martiniquaise* é uma obra barata, que preconiza um comportamento doentio”; “Mayotte ama um branco do qual aceita tudo”; “temos a impressão de que Mayotte nos engana” (FANON, 2008, p. 54-55). É possível que isso justifique o desinteresse em não traduzir a obra de Capécia, especialmente, por parte do movimento negro.

João Ferreira Duarte (2000, p. 96-98), crítico português de tradução, ao se perguntar por que Shakespeare não teve mais obras traduzidas em Portugal, inicia seu texto trazendo uma série de categorias da não tradução, que se fazem úteis à reflexão aqui proposta. São elas:

- 1) *Omissão*: um item do texto fonte não pode ser substituído por nenhum outro da língua do texto-alvo;
- 2) *Repetição*: um item lexical ou sintático é levado do texto fonte para o texto-alvo sem traduzir;
- 3) *Proximidade linguística*: pode-se dispensar a tradução de uma obra, no caso de duas línguas muito próximas.
- 4) *Bilinguismo*: quando textos de uma cultura ou culturas locais podem ser lidos pela maior parte do público leitor, pois ele domina mais de uma língua;

- 5) *Distanciamento cultural*: caracterizado pela hostilidade e indiferença em relação à cultura do “outro”, resultando na escassez de especialistas capazes de enfrentar a tradução de certas obras afastadas significativamente da cultura local;
- 6) *Embargo ideológico*: ocasião em que a tradução de uma obra ameaça ferir o sistema de valores de uma sociedade ou prejudicar certos acontecimentos políticos.

Todas as categorias de Duarte (2000) vão de problemas microtextuais a questões sociogeopolíticas da tradução. Dentre elas, algumas razões pelas quais a obra de Mayotte Capécia não tenha sido traduzida no Brasil podem ser apontadas. Entretanto, é preciso vê-las a partir de uma outra categoria: *a temporalidade da não tradução*.

Quando a obra de Capécia foi reconhecida, em 1949, ela foi traduzida em outras línguas (alemão e sueco). Entretanto, em língua portuguesa, no Brasil, o bilinguismo pode ser uma das razões da não tradução, considerando que, entre os séculos XIX e XX, a presença da língua francesa ainda era notória no país. Grande parte da população sabia francês até a década de 1980, seja o dito francês instrumental ou o francês escolar (de comunicação, de viagem e acadêmico), e essa língua era uma das poucas que dava acesso ao conhecimento científico moderno produzido na época. Diante desse cenário, a tradução de obras em língua francesa não era vista como necessidade, uma vez que o sistema educacional era levado a formar leitores “proficientes” em língua francesa. Considera-se aqui o bilinguismo não como a proficiência em todas as competências da aprendizagem de língua, mas sim como a compreensão do texto lido, por um grande público leitor brasileiro, em língua estrangeira. Vale mencionar que aqui se faz referência a um público interessado em obras em língua francesa.

O distanciamento cultural é também um motivo considerável, pois, na época do sucesso da obra, não se pensava que as Antilhas tinham uma proximidade cultural tão grande com o Brasil. Diferen-

temente dos dias atuais, as informações não circulavam facilmente pelo mundo, pouco se sabia a respeito das questões culturais de países antilhanos e de suas aproximações com as culturas sul-americanas. De fato, Martinica e Brasil guardam algumas semelhanças no que tange a festas (Carnaval), a questões religiosas (religiões de origem africana, por exemplo) e a questões musicais. Esses são apenas alguns exemplos de avizinhamentos culturais entre os dois países.

Convém ainda mencionar o embargo ideológico – especialmente, a questão do patriarcado – tão forte no Brasil e no mundo atuais. Até meados do século XX, não se falava com frequência sobre as questões ideológicas da modernidade, como igualdade de gênero e empoderamento feminino, visto que os teóricos mais utilizados e traduzidos no Brasil eram, sobretudo, homens. Por essa razão, era inconcebível a possibilidade de escritoras servirem como base teórica ou terem suas obras traduzidas. Isso valia de igual modo para a literatura e todas as narrativas de autoria feminina. Poucas mulheres negras até a década de 1980 foram traduzidas e lidas no Brasil (SILVA-REIS; ARAÚJO, 2019).

Atualmente, o bilinguismo e o distanciamento cultural já não conseguem mais justificar a não tradução de obras de autores antilhanos, tampouco de mulheres escritoras. Todavia, em relação à *JSM*, é possível ver ainda certa hostilidade, considerando-a como ameaça para discussões ideológicas defendidas no Brasil atual. Nas questões de raça, por exemplo, em que há contrariedades quando uma mulher negra encontra beleza no branco. Em *JSM* e no mundo, hoje, ela é muitas vezes vista como “traidora” da raça quando se relaciona com o branco – fato que, na atualidade, inclusive, apresenta jargão próprio: “a palmitagem”. Foi assim que Fanon classificou Mayotte, e sua obra ainda é recebida e imaginada dessa forma no Brasil e em muitos outros lugares. Entretanto, desprendendo-se do discurso de Fanon [2008 (1952)], há motivos suficientes para que *JSM* seja, de fato, conhecida e traduzida no Brasil.

Je suis martiniquaise

Apenas a título de explanação para o público brasileiro, vê-se como necessário um resumo da narrativa capeciana.

JSM é uma narrativa que introduz o no mundo martinicano. Sua intriga é dividida em duas partes. Na primeira, Mayotte, menina negra, narra sua infância em um vilarejo da Martinica chamado Carbet. Ela é separada ainda muito nova de sua irmã, Francette, que vai morar com sua tia, irmã de sua mãe.

Mayotte é uma menina travessa, aventureira e líder de um grupo de crianças negras, brancas e mestiças, formado na escola. A turma de Mayotte passa o tempo explorando os lugares mais selvagens e perigosos da região.

Mayotte é também amiga de uma jovem lavadeira chamada Loulouze, bem mais velha que ela. A primeira impressão sobre um relacionamento inter-racial de Mayotte ocorre indiretamente pelos relatos de Loulouze, que namorou com um branco. A relação resulta em gravidez, e Loulouze é expulsa de casa pelo pai. Ela, então, foge para a capital da Martinica, Fort-de-France.

Quando Mayotte reprova na catequese para sua primeira comunhão, é obrigada a ter aulas com o pároco do vilarejo, um homem branco por quem ela tem uma paixão de infância. Por causa do padre, ela dedica tempo extra, depois da escola, ao catecismo.

O pai de Mayotte é um político local e amante de brigas de galo. Ele é mesquinho, exceto quando organiza festas para os amigos políticos. É também um veterano da Primeira Guerra Mundial, experiência que, segundo relatos de sua mãe, o tornou um homem pior. A mãe de Mayotte é uma mulher mestiça, de mãe branca, fato que deixou Mayotte muito contente.

Sua infância encerra-se com a morte súbita da mãe. Ela, então, se torna, dona de casa e suas responsabilidades aumentam ainda mais

quando o pai começa a procurar mulheres mais jovens. Eventualmente, ele se casa com Rênélise, uma garota duas vezes mais nova que Mayotte. Sendo contra o relacionamento de seu pai, a protagonista descobre o amor e o sexo com seu namorado, Horace, um negro que ela descreve como “o tipo de homem martinicano mais lindo” (CAPÉCIA, 1948, p. 114).

Finalmente, cansada de presenciar a constante infidelidade de seu pai, tanto com a memória de sua mãe quanto com sua nova madrasta, Mayotte foge para Fort-de-France, onde sua amiga Loulouze a ajuda a conseguir um emprego e um lugar para morar. A primeira parte do livro termina com Mayotte assistindo, pela primeira vez, ao Carnaval da cidade.

Na segunda parte, ela descreve, de forma não cronológica, seu envolvimento com o oficial francês André. Ainda no início, Mayotte comenta sobre a separação com Horace, explicando que as memórias de seu pai a fizeram desprezar aquele amor de que seu corpo ainda sentia falta (CAPÉCIA, 1948, p. 128). Também descreve como teve êxito com seu próprio trabalho, passando de costureira a proprietária de uma lavanderia.

Ao falar sobre seu envolvimento com André, Mayotte menciona que ambos sabem que o relacionamento é temporário. Ela, inclusive, afirma que “homens brancos não se casam com uma mulher negra” (CAPÉCIA, 1948, p. 128), e André fala abertamente sobre uma branca que ele conheceu e por quem se apaixonou na Argélia. Além disso, a protagonista não é aceita no círculo social de André por causa de sua cor de pele.

Assim que Mayotte engravida, a situação política na Martinica torna-se tensa e ocorre a separação, pois André acaba sendo enviado para Guadalupe. Mayotte tentou segui-lo com seu filho, mas seu visto é negado pelos oficiais da França colonial, que a impedem de se aproximar de seu amado. Quando finalmente consegue entrar em

Guadalupe, usando a identidade de sua irmã gêmea, descobre que, como Guadalupe também estava em revolta, André teve de ir embora.

Tempo depois, ele envia uma carta de adeus, acompanhada de um cheque. Mayotte fica revoltada e pensa em rasgar a quantia, mas pensa no sustento do filho e desiste do ato. O abandono de André a faz voltar para casa de seu pai e se reconciliar com ele. As pessoas de sua cidade natal, incluindo sua irmã, ficam incomodadas com o seu filho branco e a veem como traidora. Após a morte de seu pai, ela resolve se mudar para Paris e espera se casar com um branco.

Nesse relato, veem-se e tanto o relacionamento inter quanto intra-racial. Assim como na vida real, muitos relacionamentos podem dar certo ou errado, e, na narrativa de Mayotte, isso é uma constante. Tanto com negros quanto com brancos, suas relações afetivas sempre a deixam na solidão. Se, por um lado, é possível ver o percurso pela busca de um relacionamento estável com um branco (este com maior afinco, como sublinha Frantz Fanon [2008 (1952)]), por outro lado, a narrativa traz à tona questões de superação, empoderamento, maternidade, empreendedorismo, sororidade e feminismo negro. Esses assuntos traduzem, desde sempre, a realidade da mulher negra na Martinica e no Brasil.

Por que traduzir?

JSM tem uma grande aproximação cultural com o contexto brasileiro, quando se pensa na situação da mulher negra numa sociedade intolerante; nas mulheres domésticas que, até hoje, se dão exclusivamente às tarefas da casa, muitas vezes, para satisfação do homem; na condição de meninas que perdem prematuramente suas mães; na separação de irmãos; nas mães solteiras, que têm um trabalho dobrado para o sustento e educação de seus filhos, o que

também leva à problemática da ausência paterna. Além disso, a obra apresenta o caso da migração nacional de pessoas pobres, fazendo emergir o famoso enredo “de volta à minha terra natal”.

Nessa consciência voltada para a integração latino-americana em temas, assuntos, ideais comuns e oriundos de inúmeras informações a que se tem acesso hoje, percebe-se que a forte proximidade do Brasil com muitos países latino-americanos inspira a tradução de mulheres martinicanas. Esse novo cenário faz com que suas vozes queiram ser conhecidas e favorece os diálogos entre conhecimentos femininos pós-coloniais, feminismos negros latino-americanos e discursos de mulheres produzidos no sul das Américas. Esvaziando-se de críticas e análises pretensiosas, a obra *JSM* pode ser traduzida para a língua portuguesa por trazer conteúdos pertinentes e urgentes ao contexto brasileiro, tais como: empoderamento feminino, feminismo negro, racismo, relacionamento inter-racial, superação feminina, migração de mulheres, maternidade, entre outros.

Voltando-se para a questão da feminilidade/feminidade, faz-se pertinente uma reflexão a respeito desse termo, definido por Victória Sau (2001, p. 99-100), em seu dicionário ideológico feminino, da seguinte maneira:

[...] un conjunto variable de cualidades o características propias de los seres humanos, que en la división binario-patriarcal [...] fueron atribuidas y distribuidas a las mujeres, a la vez que les impedían desarrollar y expresar la otra mitad, destinada ésta a ser adjudicada a los hombres, por su índole apta par el cometido del proyecto patriarcal de sociedad, basado en la jerarquización que hace posible el abuso de poder.⁸

⁸ “[...] um conjunto variável de qualidades ou características próprias dos seres humanos, que na divisão binário-patriarcal [...] foram atribuídas e distribuídas às mulheres, ao mesmo tempo que as impedia de desenvolver e expressar o outro lado, este destinado aos homens, por sua índole apta ao papel social do patriarcado,

A partir dessa definição, é possível encontrar a mesma figura feminina na obra de Capécia. Em *JSM*, notam-se mulheres marcadas pelo patriarcado, que atribuem ao homem o cuidado e a provisão do lar e se submetem às suas vontades⁹, mesmo que isso as deixe infelizes; ademais, observam-se figuras femininas que se casam por imposição do pai¹⁰ e são rejeitadas por ele quando se relacionam com homens fora do casamento¹¹. Além disso, há o caso de mulheres que se envolvem com brancos e, por isso, são malvistas pela sua comunidade, acusadas de “trair a raça”¹². Todas essas “atribuições e distribuições” não acontecem da mesma forma com o sexo oposto na narrativa de Mayotte.

Em contrapartida, e com relação a um conteúdo também relevante na atualidade, registram-se fortes indícios de empoderamento feminino na narrativa. Em diferentes momentos, a personagem se coloca do “outro lado” desse “binário-patriarcal” instituído na obra e

baseado na hierarquização que torna possível o abuso de poder” (SAU, 2001, p. 99-100). [Tradução nossa]

⁹ “Minha mãe [...] tinha pavor daquelas cerimônias, mas ela não podia fazer nada e acabava cedendo às vontades do meu Pai [...] econômica sem ser avarenta, discutia com ele, lembrando que sua conta na mercearia do vilarejo ainda não estava paga, que ela tinha filhos para educar e que não deviam gastar o dinheiro da limpeza. Mas meu Pai encasquetava que era preciso fazer aquilo tudo [...]” (CAPÉCIA, 1948, p. 77). [Tradução nossa]

¹⁰ “[...] Infelizmente, ela conheceu um jovem de cor e se apaixonou por ele. Eu não sei bem como isso aconteceu; o que eu sei é que meus avós não queriam de jeito nenhum aquele casamento. Eles deram uma grande soma de dinheiro ao rapaz para que ele fosse embora de Saint-Pierre [...]. Provavelmente isso causou grande tristeza para sua avó. Alguns anos depois, ela acabou se casando com um jovem que seus pais, dessa vez, aceitaram [...]” (CAPÉCIA, 1948, p. 90). [Tradução nossa]

¹¹ “Meu Pai me expulsou depois de uma cena terrível [...] Eu não tenho mais ninguém no mundo. Eu me pergunto se não seria melhor eu me jogar logo dentro desse rio...” (CAPÉCIA, 1948, p. 67). [Tradução nossa]

¹² “Eu preciso confessar que também não levei uma vida exemplar. Talvez você também tenha mesmo traído sua raça. Mas eu quero te perdoar [...]” (CAPÉCIA, 1948, p. 161). [Tradução nossa]

no contexto da época. O relato mostra o constante desejo de Mayotte pela sua independência¹³, a ponto de deixar sua tia, uma mulher severa e puritana, inquieta e indignada com seu comportamento¹⁴.

Além das questões ideológicas, traduzir *JSM* é uma oportunidade de promover o conhecimento sobre a francofonia martinicana, posto que a literatura francófona tem fortalecido as produções escritas em língua francesa por todo o mundo. No Brasil, *JSM* pode ser um instrumento de letramento literário, bem como uma obra de vulgarização das Antilhas francófonas, visto que os fatos históricos e literários do Brasil são bem semelhantes aos da Martinica, pois os países antilhanos foram também vítimas de práticas colonizadoras e escravagistas (OLIVEIRA; PINHEIRO-MARIZ, 2014).

Convém ainda mencionar que traduzir *JSM* no contexto brasileiro seria uma forma de fazer uma justiça social discursiva, já que o discurso de Capécia é totalmente desconhecido em sua integralidade no Brasil. Como já se mencionou, o pouco que se sabe sobre a autora em questão se baseia no prisma depreciativo de Frantz Fanon. Por isso, dar voz à Mayotte por intermédio da tradução em território nacional traria à tona uma voz silenciada e apagada erroneamente na história. Nesse sentido, a leitura integral da obra faria com que novos leitores, novos críticos e novos rumos pudessem ser traçados no cotejo com o discurso de Fanon. As duas vozes negras alcançariam a igualdade de gênero discursiva tão almejada nos dias atuais pelo Feminismo Negro.

¹³ “Eu, cujos ancestrais tinham sido escravos, tinha decidido ser independente; e, ainda hoje, embora eu ainda não tenha desfrutado disso como gostaria, penso que não há nada melhor no mundo do que a independência” (CAPÉCIA, 1948, p. 60). [Tradução nossa]

¹⁴ “Para ela, eu sempre fui uma Erva Daninha, má influência, imatura; ela devia ficar inquieta se perguntando como faria para controlar minha independência. Quanto a mim, eu jurava que não me tornaria como Francette e que seria fiel à minha liberdade” (CAPÉCIA, 1948, p. 98). [Tradução nossa]

Desafios da tradução

JSM é uma literatura heterolíngue, pois, apesar de ser escrita em língua francesa, apresenta partes da variante linguística do francês martinicano, entremeadas ao crioulo, língua materna da autora.

A pluralidade e a diversidade de línguas em obras literárias não é algo recente. No entanto, o termo “heterolinguismo” surge em 1997, no título da obra do professor belga Rainier Grutman (1966), “*Des langues qui résonnent. L’hétérolinguisme au xixe siècle québécois*”, e a aparição desse termo motivou uma mudança de perspectiva sobre o bilinguismo literário, que passou a valorizar a copresença de diversas línguas em um mesmo texto (SUCHET, 2009).

Durante a leitura de *JSM*, encontram-se palavras e expressões que podem escapar da compreensão do leitor proficiente em língua francesa, tendo em vista a diferente carga semântica dos léxicos. Por exemplo, as frases “*rester à la maison pendant leu’ séjou’ comme une fille en chapeau*”¹⁵ e “*nous fûmes élevées en chapeau*”¹⁶, podem causar problemas na tradução, pois, a expressão “*en chapeau*”, em língua francesa, significa literalmente “de chapéu”; no entanto, a locução “*en chapeau*” no francês martinicano, presente no texto, traz significados diferentes como estes: “bem criada” ou “sob o mesmo teto”.

Quando discorre sobre as dificuldades de cunho linguístico na tradução literária, Jean Derive (1975), professor e especialista em literatura oral, ressalta que, ao se deparar com palavras ou expressões de difícil tradução, não é preciso considerar a informação isoladamente. O tradutor ou a tradutora deve se perguntar (e isso, às vezes, pode exigir mais tempo do que se imagina) qual o significado daquela informação no cenário do texto-fonte e, em seguida, passá-la para a

¹⁵ “[...] ficar em casa durante a estadia delas, como uma menina bem-criada” (CAPÉCIA, 1948, In COTTIAS e DOBIE, 2012, p. 72). [Tradução nossa].

¹⁶ “Nós fomos criadas sob o mesmo teto, na mesma pensão que as crianças brancas” (CAPÉCIA, 1948, In COTTIAS e DOBIE, 2012, p. 90). [Tradução nossa].

língua-alvo, correndo riscos de, ainda assim, não traduzir exatamente os mesmos elementos informativos.

Com a imbricação de diferentes línguas no texto de Capécia, é importante notar a presença de registros orais na obra, o que a caracteriza também como uma oralitura. Sabe-se que, desde o século XVI, as tradições orais eram muito comuns no período do tráfico negreiro, em que culturas americanas e africanas entraram em contato. Devido a essa troca de culturas e à necessidade de comunicação, nasceu a língua crioula, e o que privilegia e transmite a identidade do crioulo é o conto oral, muito comum na cultura antilhana (REUILLARD; SIQUEIRA, 2018, p. 195). Diante desse cenário, o professor haitiano Ernst Mirville desenvolveu o termo “oralitura”, que inspirou autores como Jean Barnabé e Édouard Glissant. Mirville (*apud* TURCOTTE, 2010, p. 10) define a oralitura como *“l’ensemble des créations non écrites et orales d’une époque ou d’une communauté, dans le domaine de la philosophie, de l’imagination, de la technique, accusant une certaine valeur quant à la forme ou au fond”*.¹⁷

Embora a literatura oral ou oralitura seja caracterizada como “conjunto de produções não escritas”, tendo em vista que, durante um longo período, não houve registro de literatura escrita antilhana, há algum tempo, como forma de preservação do crioulo, língua prioritariamente falada, intelectuais antilhanos passaram a pensar a história de seu povo e divulgá-la por meio da escrita. “É assim que começam a surgir conceitos identitários, filosóficos e também estéticos para a adaptação da tradição oral para o escrito” (REUILLARD; SIQUEIRA, 2018, p. 196).

É nesse sentido que se considera a literatura escrita de Mayotte também uma oralitura, tendo em vista que a autora parece preser-

¹⁷ “o conjunto das criações não escritas e orais de uma época ou de uma comunidade, na área da filosofia, da imaginação, da técnica, atribuindo um certo valor quanto à forma ou quanto ao conteúdo”. [Tradução nossa]

var a história de seu povo. Em diferentes momentos da narrativa, ela insere, por exemplo, canções em crioulo, que, segundo a autora, eram comuns em sua terra:

To- to- to- to Qui fappé à ma pote?
Ce moin l'amou, 'ouve la pot ba moin
La pluie ka mouillé moin, soleil ka chauffe moin
Ouv'ai la pote ba moin pou ba mon un tibo.
Ba moin un tibo, deux tibos, trois tibos, doudou
Ba moin un tibo pou soulager cœu moin
Ka brulé moin [...]

(CAPÉCIA, 1948, In COTTIAS ; DOBIE, 2012, p. 87)¹⁸

O registro dessas canções na obra de Capécia é uma forma de divulgar a cultura oral da Martinica. Fundamentalmente com os registros orais presentes nas canções de *JSM*, apreende-se um pouco mais sobre a cosmovisão martinicana. Embora sejam facilmente compreendidas pelo público leitor, graças à ajuda de Myriam Cottias e Madeleine Dobie (2012), que as traduziram para o francês, elas podem ser um desafio para o tradutor ou a tradutora, que deverá refletir sobre os percursos tradutórios a serem seguidos, de modo que tanto a língua quanto o imaginário crioulo sejam bem representados em língua portuguesa.

¹⁸ Toc, toc, toc! Quem bate na minha porta?

Sou eu, amor, abra a porta.

A chuva me despertou, o sol me aqueceu.

Abra a porta para mim e me dê um beijo.

Me dá um beijo, dois beijos, três beijos, querida

Me dá um beijo para aliviar meu coração

Para que meu coração doa menos.

Para que meu coração me queime menos.

[Tradução nossa, a partir da versão em francês de Cottias; Dobie (2012)]

Há consideráveis marcas de variação linguística nos diálogos do texto, que a autora introduz com o intuito de caracterizar o francês martinicano, em que o som [R], muito comum no francês “padrão”, é suprimido nas falas. É o que se pode observar no diálogo a seguir:

- Ta mè' te l'a donné ?
 - Non, ce n'est pas ma mè'
 - Ton Pè'?
 - Non, ce n'est pas mon Pè'.
 - Qui alo'?
 - Tu es t'op cu'ieuse [...]
 - Alo', po'quoi tu me le mont' ?
 - Il est en o', tu sais, en pu', il est lou'.
 - Fais voi'...
- (CAPÉCIA, 1948, p. 65)¹⁹

O [R] é substituído pelo símbolo (') em todos os diálogos do texto, na tentativa de aproximá-los ao máximo da fala martinicana. A presença da variante da língua local na obra traduzida é apontada por Bagno (2017) como uma forma de recriar artisticamente um universo social específico. Tomando como base Carsten Sinner (2011), Bagno (2017) traz à tona o termo “oralidade fingida” (fingida no sentido de ficcional), que “evoca contextos orais mediante a seleção de determinados traços típicos da oralidade ou de recursos

¹⁹ - Tua mãe quem te deu?

- Não, não foi minha mãe.

- Teu Pai?

- Não, não foi meu Pai ...

- Quem, então?

- Você é muito curiosa, Mayotte. Eu não vou dizer, isso não te interessa.

- Então por que você me mostrou?

- Ela é de ouro puro, sabia? É pesada. [Tradução nossa]

convencionalmente usados para representar a oralidade na ficção” (SINNER *apud* BAGNO, 2017, p. 164).

No que diz respeito à oralidade fingida em *JSM*, ao suprimir o [R] das falas, a autora tenta mostrar as variações que o francês sofre na fala martinicana, pois, embora oficial, não é a língua materna de muitos martinicanos, sobretudo daqueles que vivem nos vilarejos, como os personagens do romance de Mayotte. A omissão do [R], pode causar uma dificuldade na tradução, tendo em vista que, no Brasil, não há uma correspondência para esse “sotaque local/regional” da Martinica. Talvez, no percurso tradutório, para transmitir as representações orais do romance, pode-se optar por não fazer concordâncias no plural ou utilizar uma variante de determinada região brasileira. Enfim, eis uma questão a ser pensada cuidadosamente pelo tradutor ou pela tradutora.

Outro fator que desafia a tradução são as marcas do patriarcado na narrativa, em que alguns substantivos masculinos são escritos com iniciais maiúsculas (*Père, Parents, Prêcheur, Curé, Parrain*), enquanto os femininos apresentam iniciais minúsculas (*mère, marraine, religieuses*). Diante disso, outra decisão deverá ser tomada: optar-se-á por seguir o texto fonte ou a regra ortográfica da língua portuguesa?

Conclusão

Sabe-se que a tradução, para além das muitas definições possíveis, é um percurso delicado de dar voz ao silenciado; é abrir fronteiras, estimulando encontros transculturais necessários nos dias de hoje, sobretudo entre realidades pós-coloniais ou mesmo neocoloniais como aparenta ser a realidade martinicana.

Este texto apresentou as possíveis dificuldades no percurso de tradução de *JSM*, especialmente no que tange à oralidade, ao conheci-

mento cultural e à variante linguística da língua francesa na Martinica. Em acréscimo, mostrou-se como pode ser relevante o conteúdo da narrativa para o atual contexto brasileiro, principalmente no que diz respeito ao papel da mulher negra na sociedade.

Além disso, trazer à tona *Je suis martiniquaise* tem também a finalidade de provocar discussões sobre a veracidade do discurso de Frantz Fanon a respeito de Mayotte Capécia. Para tal intento, é importante conhecer, na íntegra o texto de Mayotte e, em seguida, revisitar os pressupostos de Fanon sobre a obra capeciana. Espera-se, portanto, que este trabalho motive ainda mais a tradução de *JSM*, dando visibilidade à autora e a mais uma obra antilhana no Brasil, negligenciada por muito tempo.

Referências

- ARAÚJO, Cibele de Guadalupe Sousa; SILVA-REIS, Dennys. Traduzir o feminismo: um subsídio decolonizador. In: Paula Balduino de Melo et al. (orgs.). *Descolonizar o feminismo*. Brasília: Instituto Federal de Educação e Ciência, 2019.
- BAGNO, Marcos. *Oralidade inverossímil e romance gráfico: a tradução brasileira de Aya de Yopougon*. Translatio: Brasil, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/72012/42052>. Acesso em: 25 ago. 2020.
- CAPÉCIA, Mayotte. *Je suis martiniquaise*. Corrêa: Paris, 1948. In: COTTIAS, Myriam; DOBIE, Madeleine. *Relire Mayotte Capécia: Une femme des Antilles dans l'espace colonial français (1916-1955)*. Paris: Armand Colin, 2012.
- COTTIAS, Myriam, DOBIE, Madeleine. *Relire Mayotte Capécia*. Paris: Armand Colin, 2012.
- DERIVE, Jean. *Collecte et traduction de littératures orales – un exemple négro-africain: les contes ngbaka-ma'bo de R.C.A.* Paris: SELAF, 1975.
- DROMARD, Thiébault [CHALLENGES]. *Le marché de l'édition française à la peine*. Édition: Paris, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2X5cXNc>. Acesso em: 22 jul. 2020.

DUARTE, João F. The Politics of Non-Translation: A case study in anglo-portuguese relations. *TTR*, 13 (1), 95–112. Lisboa, 2000. Disponível em: <https://bit.ly/3088A68>. Acesso em: 23 jul. 2020

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador. Tradução original: *Peau noire, masques blancs*. EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Ensaios. Rio de Janeiro, 1998.

JAUNET, Claire-Neige. *Les écrivains de la négritude*. Paris: Ellipses, 2011.

OLIVEIRA, Maria Angélica; PINHEIRO-MARIZ, Josilene. Literatura francófona, cultura e história na formação de jovens leitores em língua francesa. *Revista Gelne*: EDUFRN, Natal, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3hKsj1B>. Acesso em: 26 jul. 2020.

REUILLARD, Patrícia Chittoni Ramos; SIQUEIRA, Samanta Vitória. Ina Césaire e os contos crioulos martinicanos: desafios de tradução. *Trab. linguist. apl.* [online], v. 57, n. 1, p. 189-203, 2018. ISSN 2175-764X. Disponível em: <https://bit.ly/3gaIhSi>. Acesso em: 28 jul. 2020.

SAU, Victoria. *Diccionario ideológico feminista*. v. II. Icaria: Barcelona, 2001.

SENGHOR, Léopold Sédar. Qu'est-ce que la négritude? *Études françaises*, v. 3, n. 1, p. 3-20, 1967. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/036251ar>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SUCHET, Myriam. *Outils pour une traduction postcoloniale: littératures hétérolingues*. Paris: Archives contemporaines, 2009.

TURCOTTE, Virginie. *Lire l'altérité culturelle dans les textes antillais*. Montréal: Observatoire de l'imaginaire contemporain, Collection Mnémosyne, n. 2, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2COX86N>. Acesso em: 28 jul. 2020.

VELDWACHTER, Nadège. *Littérature francophone et mondialisation*. Paris: Karthala, 2012.

Rascunhos *Culturais*

Temáticas Livres

CAIO FERNANDO ABREU SOMOS NÓS

Flávio Adriano Nantes*

Resumo: O trabalho trata da leitura de um conto de Caio Fernando Abreu, “Linda, uma história horrível”, disposto no livro *O melhor de Caio Fernando Abreu*. A leitura empreendida parte de uma perspectiva estética gay-aids construída pelo escritor brasileiro e como as reações a tal estética provocaram a censura do livro, em 2020, bem como o apagamento do nome de Caio da literatura brasileira.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Censura; Estética gay e da aids; Literatura e políticas sexuais.

Resumen: El trabajo trata de la lectura acerca de un cuento de Caio Fernando Abreu, “Linda, uma história horrível”, dispuesto en el libro *O melhor de Caio Fernando Abreu*. La lectura está estructurada a partir de una perspectiva estética gay-sida desarrollada por el escritor brasileño y cómo las reacciones a dicha estética han provocado la censura del libro, además de borrar el nombre de Caio de la literatura brasileña.

Palabras-claves: Caio Fernando Abreu; Censura; Estética gay y del sida; Literatura y políticas sexuales.

*Para Igor Siqueira, por me ensinar a amar, além, Caio
e sua escritura*

*A escrita é um ato de coragem pessoal ou não é. Ou
ela rompe leis do silêncio ou permanece no limbo do
irrelevante*

(Italo Moriconi)

* Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/LORCA).

Talvez seja só o mofo lá fora

Talvez o título deste trabalho deva ser outro, em francês: *Caio Fernando Abreu c'est moi*, que nos remete diretamente ao discurso empreendido por Gustave Flaubert, por ocasião do julgamento pela escritura do romance *Madame Bovary*. O autor, quando arguido pela justiça francesa sobre quem supostamente seria Mme Bovary, responde categórico “Emma Bovary c'est moi”, o que garante a absolvição do escritor.

Pelo fato de a personagem central do romance realista, Emma Bovary, ser de moral duvidosa por se relacionar com outros homens fora do casamento, maculando o modelo social familiar vigente pautado pela religião católica, Flaubert precisou dar explicações ao Estado sobre a conduta do sujeito-personagem. O episódio de 1857, cuja acusação se tratava de ofensa à moral e à religião, ressurge mais de 160 anos depois e o acusado da vez, entre outros escritores de excelência da literatura brasileira e estrangeira, é o escritor brasileiro Caio Fernando Abreu (1948-1996). Este já não pode ser convocado a dar explicações aos mandatários estatais e o corpo julgado é o de papel – o sujeito de papel, a escritura de Caio.

E como se deu o julgamento? O governador do Estado de Rondônia, Marcos Rocha (PSL), alinhado à gestão do atual presidente da nação, Jair Bolsonaro, num ofício de 2020, ordena a retirada de mais de quarenta obras literárias das bibliotecas das escolas estaduais, e entre os títulos está um dos livros de Caio Fernando Abreu, *O melhor de Caio Fernando Abreu* (2015), uma compilação de contos e crônicas elaborada pela Editora Nova Fronteira.

No ofício expedido pela Secretaria de Estado de Educação, com um total de quarenta e três títulos, mais uma observação ao final, onde se lê: “Todos os livros de Rubem Alves devem ser recolhidos¹, o livro

¹ Notícia que pode ser observada no site da UOL: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/governador-rondonia-censura-livros-em-escolas->

de Caio figura no topo na lista, é o primeiro livro a ser censurado. Note-se que o ofício não elenca as obras e autores por ordem alfabética o que, numa leitura superficial do fato, me sugere tratar-se de uma obra cujos textos podem ser nefastos para o alunado de Rondônia, ou atentar contra o modelo familiar – aquele composto por homem (pai) e mulher (mãe) heterossexuais, mais filhos – vigente e entendido socialmente como o mais adequado para todos.

Flora Süssekind (2004), num ensaio bastante interessante, pensa a produção literária durante a ditadura militar brasileira. A pesquisadora analisa como este período político de duas décadas influenciou os modos de produção e distribuição de livros literários. De acordo com Süssekind, ao longo dos vinte anos da vigência militar no país, a censura atuou de diferentes maneiras, ora de forma mais branda, ora mais contundente. Isso se dá pelo fato de que a circulação de textos literários no Brasil era bastante restrita, um nicho reduzido de consumidores. Assim, a literatura cujo tema central era a crítica ao governo militar circulava entre os intelectuais e os próprios escritores.

Até 1968, curiosamente, houve certa liberdade inclusive para a produção cultural engajada. A estratégia do governo Castelo Branco foi, por um lado, expansionista – superdesenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão; por outro, até liberal com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda, desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares (SÜSSEKIND, 2004, p. 22).

A estratégia do governo ditatorial era clara: entreter a massa com o espetáculo televisivo, distrair a atenção da população geral e, desta forma, impedir a revolta popular. A separação entre os intelectuais (ligados à produção ideológica), a academia, os escritores, e o povo garantia uma espécie de alienação entre este e aqueles mantinham

[incluindo-os-classicos-macunaima-e-os-sertoos.phtml](#). Acesso em: 02 out. 2020.

uma conversa de espelho. “Daí, a maior parte da arte de protesto de fins dos anos 60 e início da década de 70 encaminhar-se para um vazio ideológico” (SÜSSEKIND, 2004, p. 23-24).

Ainda de acordo às palavras de Flora Süssekind, é a partir de 1968, com a instituição do AI-5 – Ato Institucional n. 5 apresentado ao Conselho de Segurança Nacional, há um recrudescimento nas formas de censura e supressão do material literário. “Este sim é o período em que mais claramente se passa a sentir a presença de um censor ao lado da máquina de escrever. Uma espécie de Freury das letras acompanha de perto a produção literária dos anos 1970” (SÜSSEKIND, 2004, p. 31).

A arbitrariedade em relação ao texto literário “justifica-se” porque o Estado autoritário se faz cargo da produção artística, cultural e intelectual “com o intuito de ‘conservar os símbolos culturais da história’. Tal papel caberia ao Estado, guardião da ‘cultura nacional’, da ‘tradição’, e da ‘memória’” (SÜSSEKIND, 2004, p. 38).

O regime político autoritário brasileiro, conforme se observa, pauta-se pelo conservadorismo dos bens culturais, instaurando as antenas da vigília sobre a produção brasileira. Conservar os símbolos culturais pode ser entendido como proteção ao Estado contra os males de determinadas produções que atacam o próprio sistema político, a família tradicional-conservadora, o *status quo* de uma sociedade pautada pela estrutura do cristianismo.

O ensaio de Flora Süssekind foi publicado em 1985 e tratava à época de um breve balanço da literatura brasileira produzida nos últimos anos. O recorte foi a dos últimos vinte anos, *i.e.*, durante a vigência do período político ditatorial no Brasil. Pensando nas questões históricas empreendidas por Süssekind, mais especificamente relacionadas à produção artística, cultural e intelectual, parece-me que há uma espécie de *revival* de eventos sucedidos durante esse período político. Quando o governador de Rondônia se propõe, por intermé-

dio da Secretária do Estado de Educação, a censurar determinadas obras literárias por representarem uma ameaça à família tradicional, à infância, à formação de crianças e adolescentes, a sociedade brasileira encontra-se novamente diante de uma ditadura.

Talvez seja mais adequado falar num espectro da ditadura que ressurgiu, sobretudo nos últimos dois anos, com as eleições para a presidência da república que levou ao poder o atual presidente que defende abertamente o sistema político repressor empreendido entre os anos 1964 -1984. Defender a política ditatorial significa estar de acordo com o *modus operandi* deste sistema, logo, ensejar que as práticas de tal sistema se repitam. Se Marcos Rocha, ex coronel da PM, está alinhado à política governamental do atual chefe do Estado-nação e à tríade bíblia, boi e bala, conforme matéria do Jornal El País², não é de se estranhar que suas práticas enquanto governador sejam pautadas pelo desrespeito à democracia, à Constituição de 1988 que prevê liberdade de expressão, à laicidade do Estado.

Afirmar que determinados conteúdos das obras literárias censuradas são inadequados, ferem os valores da família tradicional, corrompem a infância, é entender que a sociedade deve se pautar por estruturas conservadoras ancoradas às proposições da religião (leia-se cristianismo na perspectiva mais conservadora, fundamentalista). Nessa perspectiva, busco pensar por que a escritura de Caio Fernando Abreu entra no *hall* de obras cujos conteúdos são nefastos para os/as estudantes. O escritor brasileiro era declaradamente gay, portador do HIV, fato que o levou à morte precoce em 1996, com 47 anos, e em muitos de seus textos esses elementos do *bios* de Caio figuram de forma explícita, como é o caso do conto “Linda, uma história horrível”, o texto que trato de pensar aqui neste trabalho, escrito na década de 1980 e disposto em *O melhor de Caio Fernando Abreu*, livro censurado pelo governador de Rondônia.

² <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-02-08/censura-de-livros-expoe-laboratorio-do-conservadorismo-em-rondonia.html?rel=listapoyo>. Acesso em: 02 out. 2020.

Em “Linda, uma história horrível” publicado originalmente no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, o leitor se coloca em contato com vida doída, carregada de des(afetos) entre mãe e filho que se amam, mas não conseguem expressar o sentimento um pelo outro e se falam de modo pouco convencional para tratar dos afetos, da vida, do cotidiano. Ele vai visitá-la num dia qualquer, sem avisar, porque sentiu saudade: “Deu saudade, só isso. De repente, me deu tanta saudade. Da senhora, de tudo” (ABREU, 2015, p. 142). E queria contar algo, uma história que, conforme sugere o próprio título do conto, pode ser horrível.

– Tu não avisou que vinha – ela resmungou no seu velho jeito azedo, que antigamente ele não compreendia. Mas agora, tantos anos depois, aprendera a traduzir como que-saudade, seja-bem-vindo, que-bom-ver-você ou qualquer coisa assim. Mais carinhosa, embora inábil.

Abraçou-a desajeitado. Não era um hábito, contatos, afagos (ABREU, 2015, p. 139-140).

Uma visita inesperada, um reencontro com o passado, com os velhos hábitos maternos e os seus próprios, o desejo de uma conversa onde os sentimentos de ambos estão presentes, mas não conseguem explicitá-los. As personagens mãe e filho frente a frente, buscando reconhecer um ao outro, entender como um precisa do afeto do outro. Ele, conforme veremos mais adiante, e pela sugestão do próprio título do conto, precisa dizer uma história, uma história que é, ao mesmo tempo, linda e horrível.

– Quer um café? [...]

Ele mexeu o café, sem vontade. De repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir. Como se volta a fita num videocassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas

quase todas brancas. Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha. Anônima, sem laços nem passado. Para sempre, para nunca mais. Até a morte de qualquer um dos dois, teve medo. E desejou. Alívio. Vergonha (ABREU, 2015, p. 141-142).

A presença da mãe, a conversação entre ambos, a linda-horrível história que a personagem-filho quer narrar o angustiam e ele quer fugir, retroceder, pois talvez seria melhor não trazer à cena uma tema que poderia causar sofrimento à mãe solitária, envelhecida, abandonada a si mesma e às lembranças infelizes que carrega.

– Deixa eu te ver melhor – pediu.

Ajeitou os óculos. Ele baixou os olhos. No silêncio, ficou ouvindo o tique-taque do relógio da sala. Uma barata miúda riscou o branco dos azules atrás dela.

– Tu está mais magro – ela observou. Parecia preocupada.

– Muito mais magro.[...]

– Perdeu cabelo, meu filho.

– É a idade. Quase quarenta anos. – apagou o cigarro. Tossiu.

– E essa tosse de cachorro?

– Cigarro, mãe. Poluição.

Levantou os olhos, pela primeira vez olhou direto nos olhos dela. Ela também olhava direto nos olhos dele. Verde desmaiado por trás das lentes dos óculos, subitamente muito atentos. Ele pensou: é agora, nesta contramão³. Quase falou. Mas ela piscou primeiro. Desviou os olhos para baixo

³ Ana Cristina César. *A teus pés*.

Esta nota [3] figura no original do livro, fazendo referência, como N. A., ao poema de Ana Cristina César.

da mesa segurou com cuidado a cadela sarnenta e a trouxe até o colo (ABREU, 2015, p. 144-145).

Por efeito de sugestão, a partir do que está disposto no excerto acima, a personagem muito magra, com perda de cabelo, tosse, despertando a preocupação da mãe, contraiu HIV e vai até Guanxuma para dizer a mãe sobre esse evento que lhe parece horrível, mas não consegue. Há um dado interessante que merece ser observado: o modo como ambos se olham. Até então um não tinha olhado no olho do outro, lugar onde não se escapa à verdade e neste momento, conforme se observa na referência à poeta Ana Cristina César, o filho encontrou uma brecha, um espaço na conversação com a mãe para tratar do assunto.

A mãe, por sua vez, percebendo que há algo de errado com o filho, pisca primeiro, desvia os olhos, foge do olhar e, por conseguinte, do assunto que trouxe o filho de volta à casa. Talvez haja por parte dela uma suspeita e prefere não saber o que é. Eles optam, então, por deixar a conversa em suspensão, para outro momento, quando a hora for mais favorável, ou ainda, nunca terminarem o assunto.

Numa coletânea de ensaios de Italo Moriconi (2020), que foi amigo pessoal de Caio, o pesquisador trata de trazer ao público leitor informações relevantes sobre as experiências reais do autor e a relação delas com o texto literário, *i.e.*, a já debatida questão pela teoria literária acerca da fronteira tênue e cada vez mais delimitada da vida *vs.* obra. Há uma relação entre vida e obra de Caio Fernando Abreu (como eu acredito que haja em todo processo escritural que leva em conta o tempo/espço de enunciação do sujeito escritor), pelo fato de que “a escrita da Aids é um gênero inseparável da circunstância instaurada no decorrer dos anos de 1980 do século passado” (MORICONI, 2020, p. 132). Vale ressaltar novamente que *Os dragões não conhecem o paraíso*, livro onde se encontra “Linda, uma história horrível”, foi publicado nos anos de 1980. Neste sentido, a urgência

da Aids, enquanto temática, não estava limitada apenas à sociedade em que Caio vivia, mas também era elemento de sua vida pessoal/escritural.

O excesso de promiscuidade, positividade sexual moderna, a partir de um certo ponto engendra seus próprios limites físicos. Por certo este elo naturalista-sistêmico ecoa aquele afirmado pelo discurso religioso-punitivo dominante, que profere: é preciso conter-se, é pecado a sodomia, é loucura a sexualidade promíscua. Liberar o corpo numa sequência infinita de atos sexuais causais [...] só pode trazer doença, só pode trazer a morte. É falta de amor, falta de afeto, é uma exacerbação da sexualidade [...] O discurso religioso, que pune todo prazer sexual fora de uma heteronormatividade, replica-se e hiperboliza-se no discurso homofóbico, que julga serem os homossexuais e os bissexuais merecedores da morte por Aids (MORICONI, 2020, p. 137-138).

A vida homossexual publicizada, a declaração pública de haver se contaminado com o vírus do HIV, o modo orgiástico como as personagens homossexuais de seus contos relacionam-se, o *status quo* social da heteronorma compulsiva, uma sociedade regida pelo conservadorismo religioso, uma bancada religiosa fundamentalista, a extirpação da laicidade do Estado – esse conjunto de elementos factuais e ficcionais de Caio Fernando Abreu provoca a censura não apenas de sua obra, mas também a história de sua vida pessoal.

O pensamento homofóbico “diz” algo mais ou menos assim: o autor é gay, soropositivo, escreve, entre outras temáticas, sobre a vivência homossexual, sua pessoa física deve ser execrada, sua obra deve ser censurada, sua influência (vida e obra) é nefasta para crianças e adolescentes, a família cristã cis-hétero-tradicional. Caio, portanto, não é bem-vindo nas escolas, não é bem-vindo em Rondônia, não é bem-vindo no Brasil, onde, segundo a ministra Damares Alves, da pasta Mulher, Família e Direitos Humanos, meninos vestem azul e

meninas vestem rosa, numa clara desqualificação a quem provoca qualquer subversão nas questões protocolares de gênero.

A vida de Caio Fernando Abreu deve ser silenciada, sua obra que trata sobre o amor entre homens – aquele que não deve ser nomeado –, também. O governador Marcos Rocha tentou silenciar o autor brasileiro e parte de sua obra, utilizando não apenas o cargo político, mas também sua perspectiva religioso-fundamentalista sobre família, afetos, relações humanas, etc. Esse silenciamento aparece também no próprio interior de “Linda uma história horrível”:

– Mas vai tudo bem?

– Tudo, mãe.

– Trabalho?

Ele fez que sim. Ela acariciou as orelhas sem pelo da cadela. Depois olhou outra vez direto para ele:

Saúde? Diz que tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes.

Graças a Deus – ele cortou. Acendeu outro cigarro, as mãos tremiam um pouco. – E a d. Alzira, firme? (ABREU, 2015, p. 145).

A mãe faz a pergunta xeque-mate: quer saber sobre a saúde do filho e no excerto acima faz comentários sobre o aspecto físico: magro, queda de cabelo e tosse, indicando alguns dos sintomas de um corpo contaminado com o HIV. Aqui a personagem-mãe é mais incisiva, toca no fulcro da questão – a doença “Dizque tem doenças novas por aí”, ambos, mãe e filho, tateiam a questão, aproximam-se do abismo que a resposta poderia trazer, como num jogo de pique-esconde avança e retrocede na conversação. Desta vez quem foge ao tema é o filho, com a pergunta cortante sobre d. Alzira.

Um corpo contaminado com o HIV é um corpo dissidente, é um corpo preterido, é um corpo inconveniente. O estigma social é

implacável com sujeitos que carregam no corpo o vírus. O avanço das medicações, o controle do vírus no corpo, a diminuição das mortes quase que por completo, não são suficientes para aplacar o modo como um corpo com HIV é visto/entendido socialmente.

A personagem de Caio se cala, não revela à mãe o drama da doença, sente receio, recua. Vale lembrar que o autor morre “em fevereiro de 1996, no mesmo mês em que a mídia internacional trombeteava aos quatro ventos a potência do novo tratamento com coquetel múltiplo de medicamentos” (MORICONI, 2020, p 140). O autor brasileiro não teve chance de tratamento e padeceu todos os males causados pela doença. Caio, então, era um corpo dissidente e carregava este corpo para o interior de sua prática literária. Determinados corpos literários de Caio Fernando Abreu (dentre eles, os que figuram nos contos “Aqueles dois”, “Sargento Garcia”, “Terça-feira gorda”, “Pequeno monstro”) são corpos inconvenientes, se assim não fosse, quais as razões para o governador Marcos Rocha censurar uma de suas obras nas escolas de Rondônia?

– Mãe, ele começou. A voz tremia. – Mãe é tão difícil – repetiu. E não disse mais nada.

Foi então que ela levantou. De repente, jogando a cadela ao chão como um pano sujo. [...] olhou para ele e – como quem quer mudar de assunto, e esse também era um sinal para um outro jeito que, desta vez sim, seria o certo – disse:

– Teu quarto continua igual, lá em cima. Vou dormir que amanhã cedo tem feira. Tem lençol limpo no armário do banheiro. [...]

Ele abriu os olhos. Como depois de uma vertigem, percebeu-se a olhar fixamente para o grande espelho da sala. No fundo do espelho na parede da sala de uma casa antiga, numa cidade provinciana, localizou a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feito os de uma criança. [...]

Um por um, foi abrindo os botões. Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada – agora que cor? –, espalhadas embaixo dos pelos do peito. [...] Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pelo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais às da pele do seu peito, embaixo dos pelos (ABREU, 2015, p. 148-150).

Uma vez mais, as personagens entram no embate da conversa que não se concretiza. A mãe, por seu turno, prefere não ouvir o que de difícil o filho tem a dizer e interrompe de modo abrupto – aquele era o sinal, o jeito certo, que o filho sabia decodificar. Ela não estava disposta, por razões mais diversas – tristeza, medo, angústia, dor, etc. –, a tomar conhecimento que o filho havia contraído a doença nova, a peste, que ela ouvira na tevê. Outro indício de que a doença mencionada pela mãe manifesta-se no corpo do filho refere-se às manchas espalhadas em seu peito, rosadas, avermelhadas, iguais às da velha Linda. Um dado interessante, ainda nesta passagem de “Linda, uma história horrível”, tem a ver com a personagem que, após observar as manchas sintomáticas do HIV, pensa em Deus, sugerindo aqui uma busca por salvação, amparo, ajuda para quem se encontra em grande tormento.

Para Italo Moriconi (2020), houve um luto permanente entre os anos 1980 e os primeiros anos de 1990 para os que estavam próximos às pessoas infectadas por HIV e a sexualidade dos homossexuais e bissexuais, que nos anos 1960/1970 foi considerada revolucionária ou contracultural, passou a ser vista/entendida no interior da sociedade como miséria sexual. Recupero aqui um dado histórico para pensar a questão da Aids: os gays masculinos e os homens bissexuais, considerados os vetores de propagação entre os anos 1980 e primeiros anos

de 1990 foram despatologizados em 17 de maio de 1990 pela OMS (Organização Mundial de Saúde), retirando do CID (Classificação Internacional de Doenças) o *homossexualismo* – o sufixo *ismo* refere-se à doença na medicina, hoje o termo utilizado é homossexualidade – cujo sufixo *dade* refere-se ao comportamento. Penso, no entanto, que a questão está menos para o efetivo combate à homofobia que enxerga LGBTs como doentes que para uma ordem burocrática protocolar. Refiro-me a grupos religiosos e/ou de psicólogos que propõem “a cura gay”, ou ainda, outros tratamentos que leva o sujeito a se despatologizar, se desbissexualizar, se destransicionar.

Ainda em relação à construção ficcional da soropositividade da personagem de “Linda, uma história horrível”, o autor propõe a “A escrita da Aids [, tema que] percorre a obra ficcional de Caio na medida em que discute o tempo todo a condição homossexual” (MORICONI, 2020, p. 142, colchetes meus). Caio, então, ao tratar da homossexualidade de diferentes perspectivas no conjunto de sua obra, “flerta”, por assim dizer, com a condição da Aids, presentifica-a no sujeito de papel, tateia o HIV de seu próprio corpo como a personagem tateia as machas avermelhadas no peito.

– E o Beto? – ela perguntou de repente. E foi baixando os olhos até se encaixarem, outra vez, direto nos olhos deles.
[...]

– Tá lá, mãe. Vivendo a vida dele.

Ela voltou a olhar para o teto:

– Tão atencioso, o Beto. Me levou pra jantar, abriu a porta do carro pra mim. Parecia coisa de cinema. Puxou a cadeira do restaurante pra mim sentar. Nunca ninguém tinha feito isso. [...]

Quem ia dizer que era um moço assim tão fino, de tênis? – Voltou a olhar dentro dos olhos dele. – Isso é que é amigo, meu filho. Até meio parecido contigo, eu fiquei pensando.

Parecem irmãos. Mesma altura, mesmo jeito, mesmo (ABREU, 2015, p. 146-147).

A mãe no excerto acima pergunta ao filho sobre o “amigo” Beto, outro indício do que quero chamar de estética gay⁴e, por conseguinte, a da Aids. Mais uma vez, como num jogo de repetição entre as personagens, a mãe dá indícios de que entrará no tema da vida sexual-amorosa do filho, mas se evade. A personagem ao visitar o filho conhece Beto, um rapaz gentil e atencioso, ao qual é referido como “amigo”, termo comumente usado para se referir ao namorado de outro homem; é um modo velado, eufêmico de afirmar: “namorado, marido, noivo, pessoa com quem se mantém uma relação marital/sexual”.

O modo afetuoso como a mãe se refere ao amigo-namorado, as lembranças que tem dele, mais as semelhanças físicas entre ambos os rapazes, me permitem inferir que a personagem aprova a relação homossexual entre o filho e Beto. No entanto, não consegue nomear, não pode nomear, é o amor que não pode ser nomeado.

Mas Beto está vivendo a vida dele: “– A gente não se vê faz algum tempo, mãe (ABREU, 2015, p. 147), evidenciando que o relacionamento entre eles acabou e que possivelmente cada um deles já tem outra pessoa ou estão buscando uma. Neste sentido,

A união gay estável não deixa de ser uma forma de camuflagem, uma aproximação por contiguidade aos estilos de vida heteronormativos. Em contraste com essa política, esse temperamento [...] é não conseguir vislumbrar uma economia de afetos dentro mesmo da condição homossexual orgiástica (MORICONI, 2020, p. 145).

⁴ Considerar neste ensaio a temática gay ou atribuir a Caio Fernando Abreu uma estética gay não significa afirmar que o conjunto da obra do escritor brasileiro limita-se a tal questão. Caio trata também de relações heterossexuais e o importante aqui é afirmar que nenhuma – relações heterossexuais ou homossexuais – detém qualquer privilégio sobre a outra. São simplesmente relações humanas pautadas por afetos e desejos.

A troca de parceiros, o constante fluxo de relações sexuais, as relações efêmeras, o sexo casual, os afetos que sobejam, indicam uma vida sexual promíscua, sobretudo se esse modo de se relacionar é visível para a sociedade. Essas relações estão para a orgia, *i.e.*, não são protocolares, ferem os padrões sociais, sobretudo os religioso-conservadores. O que não significa que tais relações não ocorram entre os heterossexuais, mas a comunidade LGBT é marcada por determinados traços e a prática orgiástica é um deles.

A personagem de Caio faz sexo com outros homens sem camisinha. Tem diferentes relações. Faz sexo, talvez, casual. Está contaminado com o HIV. Caio Fernando Abreu, também. Criador e criatura encontram-se no espaço intervalar, onde vida e obra se encontram e se embaralham. Caio soube, com muita inteligência estética, desestabilizar o limiar entre o ficcional e o factual. Ambos, personagem e autor (o de carne e osso), levam os desejos/afetos até a última consequência, alijam-se das relações protocolares, são marcados pela estigma da Aids, não camuflam a homossexualidade, se afastam do *modus vivendi* da heteronormatividade (ou do que esta aparenta ser).

O vínculo vida/obra aparece tanto como projeção ficcional quanto como discurso autobiográfico. Ou ambos, misturados. No campo da teoria da literatura, podemos dizer que a clássica fronteira entre narrador e autor tem andado bastante embaralhada, para desespero dos professores de literatura mais ortodoxos. Entre os escritores surgidos recentemente, assim como em livros recentes de escritores veteranos, tal fenômeno de embaralhamento tem dado margem a toda sorte de experimentações e brincadeiras. Já são três décadas de presença forte da autoficção na literatura. Entendendo-se por autoficção a criação de um eu através do jogo de verdades deslocadas e mentiras deslavadas que todo discurso da primeira pessoa implica (MORICONI, 2020, p. 148-149).

A escritura de Caio é um exemplo potente na literatura brasileira, amalgamando vida e obra, ora pondo a cara no sol-papel, ora se distanciando. Alguém consegue delimitar, num corte cirúrgico, quem é Caio Fernando Abreu, e quem é a personagem de “Linda, uma história horrível”? A personagem com manchas avermelhadas no peito sob os pelos teria o quê de Caio? Caio Fernando Abreu, magérrimo, dando uma entrevista na tevê para Jô Soares, no final de 1995, mencionado por Italo Moriconi (2020), teria o quê da personagem do conto em questão? Eu não saberia precisar, mas suspeito de muita coisa entre os dois! Suspeito da vida (*bios*) e suspeito da escrita!

Quero pensar, ainda na esteira da vida/obra, acerca da epígrafe de “Linda, uma história horrível”: fragmento de um poema do cantor-poeta Cazuza “Só as mães são felizes⁵”. É interessante notar que o título da canção evoca o sujeito-mãe e parafrase o ditado popular “ser mãe é padecer no paraíso”, e se relaciona com a temática do conto cuja personagem vai até a casa da mãe dizer-lhe uma história que certamente lhe trará sofrimento. Uma vez mais o texto de Caio flerta com a temática (desta vez com Cazuza) da homossexualidade, do sexo, da Aids.

Ao traçar uma analogia entre as biografias de Caio, Renato e Cazuza, busco também chamar atenção para o fato de que o escritor, por sua vez, sempre operou muito bem o elo estético e temático entre sua própria geração artística e as que vieram depois (MORICONI, 2020, p. 148).

Caio Fernando Abreu, conforme as palavras de Italo Moriconi, estava, embora fosse mais velho que os dois cantores, alocado, ou pelo menos em consonância, com o lugar cultural-social de Renato Russo e Cazuza. Os três contaminados pelo HIV, pagando tributo

⁵ “Você nunca ouviu falar em maldição/ nunca viu um milagre/ nunca chorou sozinha num banheiro sujo/ nem nunca quis ver a face de Deus”.

à contracultura dos anos 1970, ancorados, de alguma maneira, ao desbunde⁶. Caio, em sua obra, re-visita e re-pensa o período contracultural e sua crise. Heloisa Buarque de Hollanda, sobre *Morangos mofados*, afirma “Não há dúvida de que Caio fala da crise da contracultura como projeto existencial e político” (HOLLANDA, 2018, p 755). Estendo essa assertiva de Hollanda para o conjunto da obra do escritor, ele expõe as feridas de uma sociedade cujos sonhos (e por que não dizer utopias) precisam ser reestruturados.

Voltando à questão vida-obra, a pesquisadora Eneida Maria de Souza (2002), em “*Madame Bovary somos nós*”, teoriza sobre a arquitetura do texto literário e o modo como ele pode ser materializado a partir dos elementos do *bios* do sujeito escritor, isto nos remete diretamente “ao lugar que a literatura ocuparia na construção da rede imaginária que une situações pessoais vividas com outras criadas pela ficção” (SOUZA, 2002, p. 115). *Madame Bovary* é contaminada, assim como *Don Quijote*, pelas histórias românticas que lê, passando a sonhar com a efervescência e o *glamour* da sociedade burguesa.

Num gesto contrário, mas muito semelhante ao de *Emma Bovary* e *Don Quijote*, Caio Fernando Abreu lança mão de sua própria realidade para empreender seu projeto escritural. Enquanto as personagens *Emma* e *Quijote* contaminam suas vidas com o texto literário, Caio contamina com a vida pessoal a literatura. Em outras palavras, o escritor brasileiro ficcionaliza sua existência, aloca elementos da vida privada à vida pública que aqui seria a própria escritura de “*Linda, uma história horrível*”.

⁶ Termo utilizado para representar o modo irônico, debochado, escrachado, de alguns jornalistas, artistas, intelectuais, durante os anos de repressão da ditadura militar brasileira, sobretudo depois da publicação do Ato Institucional n. 5 – AI5.

Para sempre nosso, Caio F

A história escritural de Caio Fernando Abreu é *linda*. Seus textos, não economizo palavras elogiosas, são geniais. Falam do ontem social brasileiro e do hoje como um produto de algo no passado que não foi eliminado. *Uma história horrível* não é um sujeito contaminado com HIV, ou se declarar homossexual, senão a tentativa política antidemocrática de silenciar um corpo-ausente, um corpo-poesia, um Corpo-Caio, um livro carregado de espelhos. Estes refletem o que muitos invisibilizam, torcem o pescoço, ou simplesmente fingem não ver.

Caio. Cazuza. Renato Russo. Corpos inconvenientes. Corpos dissidentes. Corpos contaminados pelo HIV. Corpos gays. Corpos artistas. Que não têm o respeito social por ser quem são. Hoje esses corpos físicos já não existem. Há o corpo-arte. Este, ainda preterido e rechaçado, como é o caso de Caio Fernando Abreu censurado pelo governador de Rondônia. Felizmente a opinião pública foi mais forte e fez coro contra a arbitrariedade da censura do Estado e Marcos Rocha e seu secretário voltaram atrás na decisão.

É lugar-comum afirmar que a democracia é um elemento frágil no interior da sociedade, mas é preciso estar vigilante, sempre, e combater a coerção, a supressão de direitos, a violência contra os corpos considerados dissidentes. Caio não foi censurado gratuitamente, os censores de hoje sabem, de alguma forma, o que significa sua obra, o que ela representa para a sociedade brasileira: o dedo na ferida, ainda purulenta, de uma sociedade conservadora, machista, sexista, patriarcal, homofóbica, fundamentalista. E, seguindo as pegadas de Italo Moriconi, a epígrafe que abre este ensaio condensa o gesto de coragem de Caio Fernando Abreu, por colocar as cartas na mesa, escancarar o armário escuro e mofado da sociedade brasileira, deslocar o holofote para um lugar pouco visto. Não se acovardou, escreveu sobre temas doídos, que às vezes é preferível silenciar, convulsos, ambivalentes. Deixou para gerações de leitores um legado.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *O Melhor de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. “Hoje não é dia de rock”. In: ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MORICONI, Italo. *Literatura, meu fetiche*. VIDAL, Paloma; MAGRI, Ieda (orgs.). Recife: CEPE, 2020.

SOUZA, Eneida Maria de. “Madame Bovary somos nós”. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

DESOBEDECENDO AO *CORPUS* PARA DESCOLONIZAR O CORPO: A DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA DO ENSAIO BIOGRÁFICO

Francine Carla de Salles Cunha Rojas*
Edgar César Nolasco**

Resumo: Através de duas fotografias que compõem o meu o acervo pessoal, o presente trabalho discorrerá acerca da colonialidade do ser, que impõe aos *corpos* femininos latinos *uma* forma de ser no mundo, e da construção do corpo como matriz epistemológica *outra*. Dessa forma, o ensaio objetiva desatar os nós histórico-estruturais (MIGNOLO, 2017) concernentes à hierarquia de gênero / sexo, epistêmica e estética, que embasam a modernidade / colonialidade, em suma defendendo que falar do corpo feminino latino a partir da experiência de ser mulher e latina é *uma* possibilidade de engendrar discurso de resistência face à modernidade / colonialidade e à hierarquia de gênero / sexo. Para tanto, os conceitos descoloniais “nós

* Graduada em Letras, mestre e doutoranda em Estudos de Linguagens pela UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), membro do NECC (Núcleo de Estudos Culturais Comparados). Desenvolvo pesquisa no doutorado (UFMS) acerca do “Ensaio biográfico do Sul”, orientada pelo prof. Drº Edgar César Nolasco, a partir de conceitos como “ensaio biográfico”, “epistemologias do Sul”, “Descolonialidade” e “resposta epistêmica”. E-mail: lucia_jbc@hotmail.com.

** É Coordenador do NECC - Núcleo de Estudos Culturais Comparados, Editor-Presidente dos CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS. Possui graduação em Letras pela UFMS (1992), mestrado em Teoria da Literatura pela UFMG (1997) e doutorado em Literatura Comparada também pela UFMG (2003). Atualmente é professor dos cursos de Graduação e Pós-Graduação nível Mestrado e Doutorado da UFMS. É Membro do GT de Literatura Comparada da ANPOLL. É membro do conselho editorial das Revistas - Papéis (UFMS) e RAÍDO - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFGD). E-mail: ecnolasco@uol.com.br.

histórico-estruturais”, “desobediência epistêmica”, “descolonização estética (aesthesis descolonial)” e “ferida aberta” são basilares para minha reflexão, visto que emergem da experiência da exterioridade criada pela modernidade /colonialidade. Nos termos do ensaio, defende-se a desobediência ao *corpus* moderno / colonial, que exclui as experiências e vivências das vidas alocadas na exterioridade, para a descolonização do corpo feminino, para desmetaporizar o corpo como “objeto” de estudo e análise. Para tanto, por meio de uma metodologia bibliográfica, serão utilizados os apontamentos de Glória Anzaldúa (1987, 2000), Edgar Cézar Nolasco (2018), Lilia Moritz Schwarz (2019), Marcos Antônio Bessa-Oliveira (2013, 2016, 2018), Pedro P. Gómez (2014) e Walter Mignolo (2003, 2008, 2017).

Palavras-chave: Desobediência; corpus; descolonização; corpo; ensaio.

Abstract: Through two photographs that make up my personal collection, the present work will discuss the coloniality of being, which imposes on Latin female bodies a way of being in the world, and the construction of the body as another epistemological matrix. Thus, the essay aims to untie the historical-structural nodes (MIGNOLO, 2017) concerning the gender / sex, epistemic and aesthetic hierarchy, which underlie modernity / coloniality, in short I defend that talking about the Latin female body from the experience of being a woman and a latina is a possibility to engender discourse of resistance in the face of modernity / coloniality and the gender / sex hierarchy. For this purpose, the decolonial concepts “historical-structural knots”, “epistemic disobedience”, “aesthetic decolonization (decolonial aesthesis)” and “open wound” are fundamental to my reflection, since they emerge from the experience of exteriority created by modernity / coloniality. In terms of the essay, disobedience to the modern / colonial corpus is defended, which excludes the experiences and lives of the lives allocated abroad, for the decolonization of the female body, to de-metaphorize the body as an “object” of study and analysis. For this purpose, through a bibliographic methodology, the notes of Glória Anzaldúa (1987, 2000), Edgar Cézar Nolasco (2018), Lilia Moritz Schwarz (2019), Marcos Antônio Bessa-Oliveira (2013, 2016, 2018) will be used, Pedro P. Gómez (2014) and Walter Mignolo (2003, 2008, 2017).

Keywords: Disobedience; *corpus*; decolonization; body; essay.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

Precisamos aprender a falar do *bios* e do corpo, afinal uma pesquisa tem alma. (NOLASCO, 2018, p. 19).

Durante certo tempo, procurei no *fora* o estímulo das teorias itinerantes¹ para a tradução da minha revolta com os discursos autoritários que despontaram significativamente a partir de 2018 no Brasil, principalmente aqueles que se referem à mulher e ao corpo. A opção descolonial ajudou-me a perceber que a presença de tais discursos não era uma novidade, mas a consequência de um processo colonial que contempla cultura, história, política e as epistemologias. Nesse sentido, emergem da cultura brasileira inúmeros exemplos engendrados sob a égide do que Walter Mignolo identificou como hierarquia de gênero / sexo global (MIGNOLO, 2016): a Amélia², da famosa música dos compositores Mário Lago e Ataulfo Alves, que *achava bonito passar fome* e que ingressou no panteão da música popular brasileira como exemplo de mulher submissa e companheira, afinal *era mulher de verdade* como nos informa a música, Iracema, personagem literária cujo nome é anagrama de América e que, de acordo com a leitura efetuada por Silviano Santiago³, alegoriza o processo de colonização a

¹ Torna-se necessário esclarecer que a proposta de “teorias itinerantes” é definida no livro *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (2003), de Walter Mignolo. No livro o autor argentino denomina como “itinerantes” as teorias que *podem ser* percebidas como *novas formas de colonização*. Cf. MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 40 – 41.

² Cf. Letra da música “Amélia”, de Mário Lago e Ataulfo Alves: <https://www.letras.mus.br/mario-lago/377002/>.

³ Cf. “Alegoria e palavra em Iracema” de Silviano Santiago. Link: <https://blogbvps.>

partir do ponto de vista do colonizador, homem branco europeu e da percepção que esse tinha do novo território, e a reportagem da revista *Veja* de 18 de abril de 2016 que retratou Marcela Temer, na época a 1ª dama do Brasil, como *bela, recatada e do lar*⁴. Em contrapartida às colonialidades do corpo, do ser e do saber, bases que constroem a interioridade de um mundo particular, o Ocidental e patriarcal, em detrimento da exterioridade anexada à história hegemônica (os não-modernos), percebi que o meu corpo feminino, brasileiro e latino é em si uma matriz epistemológica a partir da qual penso os discursos feitos *sobre* o corpo latino e a lógica que pauta o raciocínio hierárquico da modernidade /colonialidade.

Nesse sentido, dessa forma, o ensaio objetiva desatar os nós histórico-estruturais (MIGNOLO, 2017) concernentes à hierarquia de gênero / sexo, epistêmica e estética, que embasam a modernidade / colonialidade *a partir de* duas imagens do meu acervo pessoal. Em suma, defendo que falar do corpo feminino latino a partir da experiência de ser mulher e latina é *uma* possibilidade de engendrar discurso de resistência face à modernidade / colonialidade e à hierarquia de gênero / sexo. Para tanto, os conceitos descoloniais “nós histórico-estruturais”, “desobediência epistêmica”, “descolonização estética (aesthesis descolonial)” e “ferida aberta” são basilares para minha reflexão, visto que emergem da experiência da exterioridade criada pela modernidade /colonialidade. Nos termos do ensaio, defende-se a desobediência ao *corpus* moderno / colonial, que exclui as experiências e vivências das vidas alocadas na exterioridade, para a descolonização do corpo feminino, para desmetaforizar o corpo como “objeto” de estudo e análise.

files.wordpress.com/2018/09/silviano-santiago-alegoria-e-palavra-em-iracema_para-publicac3a7c3a3o.pdf.

⁴ Cf. “Marcela Temer: bela, recatada e ‘do lar’”, reportagem de Juliana Linhares. Link: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>.

Desobedecer à lógica da colonialidade que embasa os discursos autoritários sobre *determinados* corpos é o que, para fazer menção ao termo utilizado por Glória Anzaldúa (2000) na epígrafe, *me salva da complacência que me amedronta*. Dessa forma, explico brevemente o título a fim de que explicita a ideia central sobre a qual me debruçarei, a dizer, a revolta que mencionei a pouco não basta para que ocorra uma significativa mudança nos discursos *sobre* os corpos latinos, tal revolta deve ser acompanhada da desobediência epistêmica ancorada na teorização descolonial e no horizonte crítico pluri-versal. As duas epígrafes supracitadas sintetizam minha ideia de teorizar, escrever, pensar e falar *a partir da* revolta, do *bios* e do corpo. Em “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo” (2000), Anzaldúa evidencia que a relação das mulheres do assim chamado Terceiro Mundo, em especial as *chicanas*, lésbicas e *de cor*, com a escrita é complexa, pois tal ato lhes foi apresentado como desnaturalizado pelo *homem branco* (pag. 230) e pela modernidade, pois a eles não interessavam aprenderem as línguas e culturas marcadas *pela classe e pela etnia* entendidas como inferiores (ANZALDÚA, 2000). A dissociação entre escrita e as experiências relaciona-se ao conceito de objetividade cientificista e ao entendimento de que certas experiências / teorias (refiro-me àquelas que emergem da Europa e dos Estados Unidos e que originam as “teorias itinerantes”) ganham o corpo da escrita com maior facilidade por serem *isentas* ao obedecerem os padrões científicos e técnicos.

Nesse contexto, a exclusão do *ser* e do *sentir* advoga que o conhecimento (ocidental) se organiza segundo uma lógica vertical, dentro da qual as teorias que advêm de centros científicos transitam com maior facilidade e, portanto, atingem um maior número de pessoas, e de acordo com a concepção de que para ser “conhecimento” é necessário seguir um caminho já pré-estabelecido. No sentido dessa discussão, Edgar Nolasco, em “Descolonizando a pesquisa acadêmica: uma teorização sem disciplinas” (2018), ressalta a importância de descolonizar

as pesquisas feitas nas universidades brasileiras através do *lócus* e do corpo, pois a inscrição do pesquisador que *pesquisa a partir de onde se pensa* faz a diferença para a reflexão crítica. De acordo com o autor:

Logo, *pesquisar a partir de onde se pensa* faz toda a diferença para aquele pesquisador que sabe, sente e pensa que a inserção de seu *bios* na origem de sua reflexão crítica faz toda a diferença. E por uma razão muito simples: o *bios* é histórico, assim, ou por isso mesmo, como toda e qualquer teoria não passa de um “sintoma” daquele que a pensa. A reinserção do *bios* dentro da discussão do pesquisador, a começar por seu projeto de pesquisa e por sua atitude e compromisso com seu lugar de estudo ou trabalho, não mais seria do que a presença incontestável do corpo vivo do sujeito e do “objeto de pesquisa” que, na verdade, nunca saíram de cena da pesquisa, como tentou nos fazer crer o modelo acadêmico institucionalizado moderno. (NOLASCO, 2018, p. 13-14).

Desse modo, o corpo instaura a desordem epistemológica (NOLASCO, 2018) na bem ordenada (mas *bem intencionada*?) epistemologia moderna e evidencia o compromisso do(a) crítico(a) em pensar o lugar em que vive. Em ambos os autores, Glória Anzaldúa e Edgar Nolasco, percebo que a articulação teórica é inseparável do *bios*, pois o compromisso teórico passa pela dissolução de hierarquias, de preconceitos, ideias homogêneas e totalizantes. Ressalto que quando falo do corpo faço-o em dois sentidos, ambos significativos para a minha explanação, o primeiro consiste no corpo em seu sentido biológico e o segundo sentido concerne as experiências pelas quais, como mulher latina, passo ao longo da vida e que, sob o olhar da modernidade, não integram a ciência Ocidental a não ser como *corpus* a ser analisado separadamente. Portanto, se dentro da lógica das epistemologias modernas / coloniais, os discursos autoritários elaborados sobre os corpos femininos e latinos assumem que tais existências existem so-

mente enquanto *corpus*, torna-se então necessário criar uma estratégia de desobediência ao *corpus* para descolonizar o corpo.

Minha reflexão se desenvolve dentro dessa proposta de descolonização epistêmica endossada pelas paisagens biogeográficas e pela opção estética descolonial, *aesthesis*, ancorada no “[...] ser, sentir e saber biográficos” (BESSA-OLIVEIRA, 2016, p. 324). Para tanto, dialogarei com autores como Edgar César Nolasco (2018), Glória Anzaldúa (1987, 2000), Lilia Moritz Schwarz (2019), Marcos Antônio Bessa-Oliveira e Adeline Silva Barreto (2013, 2016), Pedro Pablo Gómez (2014) e Walter Mignolo (2008, 2010, 2017), os quais me auxiliarão, como explicita Walter Mignolo em “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política” (2008), a “[...] desatar o nó, aprender a desaprender, e aprender a reaprender a cada passo” (MIGNOLO, 2008, p. 3005).

Uma vez que minha opção crítica e teórica é pela vida, pela escuta e pelo uso dos diferentes sentidos e o meu projeto crítico emerge e se assenta no horizonte pluri-versal (MIGNOLO, 2008) da teorização descolonial, falo primeiramente da ferida (aberta) colonial⁵ (MIGNOLO, 2008; ANZALDÚDA, 1987) e da força moderna / colonial que *verga* o corpo latino. A imagem reproduzida abaixo (des)arquiva os corpos que vergam e que, ao mesmo tempo, *resistem* às forças hegemônicas (subentende-se os nós histórico-estruturais). Vergar e *desvergar* compõem o meu processo de teorizar *a partir do* assim chamado Terceiro Mundo e em língua portuguesa. Torna-se necessário assinalar que a minha teorização entende que as categorias de Primeiro, Segundo e Terceiro Mundo são classificações criadas pela modernidade / colonialidade, segundo o que se é entendido

⁵ Os conceitos de “ferida aberta” e “ferida colonial” são respectivamente de Glória Anzaldúa e Walter Mignolo, e aqui aparecem juntos dado que Walter Mignolo, no artigo “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política” (2008), entende que a ferida aberta é uma ferida colonial (MIGNOLO, 2008).

por desenvolvimento, e por aqueles que teorizam a partir de lugares-(epistêmicos)-hegemônicos.



Imagem 1 – “Sou como a haste fina que qualquer brisa verga, mas nenhuma espada corta”. Foto tirada no dia 18/06/2020. Autoria: Francine Rojas

Fonte: Acervo pessoal



Imagem 2 – (des)arquivo-me ao teorizar o meu direito ao grito. Foto tirada no dia 18/06/2020. Autoria: Francine Rojas

Fonte: Acervo pessoal

Teorizo a partir da minha revolta com os discursos que são constituídos *sobre* o corpo feminino latino no Brasil⁶, os quais são *abalizados* por emergirem das camadas de poder (político) responsáveis por construírem caminhos para o desenvolvimento e endossados por aqueles que ocupam posições estratégicas dentro da esfera política, curiosamente parece-me que a mulher se encontra na exterioridade desse contexto que lhe/me interessa corroborando a síntese de que “[...] cada *bios* sente a presença na ausência” (BESSA-OLIVEIRA, 2013, p. 263). Teorizar a partir desse contexto que vivencio embasa o meu direito ao grito (Imagem 2) e a desobediência do corpo (in) submisso. Falo especificamente do corpo feminino latino por entender que a colonização do corpo feminino do século XVI retorna sob a face da modernidade / colonialidade e sob a forma de discursos que negam o agenciamento do corpo pelas principais interessadas em tal questão. Sob os parâmetros da modernidade, o meu corpo é um *corpus*, um objeto a ser analisado e estudado, minha vida, meus pensamentos, minhas leituras, meus escritos, minhas relações, meus gostos e minha fala não são parâmetros considerados nas constituições dos saberes modernos.

⁶Nesse ponto é necessário que eu brevemente situe o(a) leitor(a) acerca dos discursos em voga no Brasil sobre o corpo feminino: “Treze frases de Bolsonaro de natureza sexual e machista” (<https://congressoemfoco.uol.com.br/governo/treze-frases-de-bolsonaro-de-natureza-sexual-e-machista/>), “Bolsonaro em 25 frases polêmicas” (<https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-em-25-frases-polemicas/>), “Damares Alves: veja frases polêmicas da futura ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos” (<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/politica/damares-alves-veja-frases-polemicas-da-futura-ministra-da-mulher-familia-e-direitos-humanos-1.2037042>), “‘Raspem o sovaco’: web reage à fala de Eduardo Bolsonaro para deputadas...” - Veja mais em <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/02/19/hashtag-raspem-o-sovaco-movimenta-as-redes.htm?cmpid=copiaecola>” (<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/02/19/hashtag-raspem-o-sovaco-movimenta-as-redes.htm>) e “Eduardo Bolsonaro: ‘As mulheres de direita são mais bonitas que as da esquerda’” (<https://istoe.com.br/eduardo-bolsonaro-as-mulheres-de-direita-sao-mais-bonita-que-as-da-esquerda/>). A alusão a esses comentários visa, além de contextualizar a minha fala, explicitar a relação entre a colonialidade e os discursos *cristalizados* sobre um tema específico.

No prefácio para a edição em espanhol de *Histórias locais / projetos globais* (2003), Walter Mignolo auxilia-me no processo de tradução da revolta epistêmica em relação a colonialidade do corpo principalmente ao observar que

Meu discurso em prol da vida, do viver, não tem seus fundamentos no vitalismo da filosofia europeia, e sim no *grito do sujeito* [...], *das vidas que gritam através do sujeito*, as misérias a que foram levadas por anos de colonialismo e, ultimamente, de civilização neoliberal (MIGNOLO, 2003, p. 19-20, grifo nosso e tradução nossa)⁷.

O *grito do sujeito* assim como *as vidas que gritam através* desse mesmo sujeito são os fios condutores que relacionam a imagem I, “Sou como a haste fina que qualquer brisa verga, mas nenhuma espada corta”, à imagem II, “(des)arquivo-me ao teorizar o meu direito ao grito”, assim como a música da cantora brasileira Maria Bethânia, “Não mexe comigo”, que inspira principalmente a primeira imagem. O grito de um corpo (Imagem II) há muito visto como *corpus* origina-se da prática moderna / colonial de vergar (Imagem I) por meio das hierarquias epistêmicas (quando se refere a produção de conhecimentos que partem dos corpos femininos latinos) e hierarquias de gênero / sexo (o mais representativo exemplo desse tipo de hierarquia é, no Brasil, a crescente onda de feminicídio⁸).

⁷ No original: “Mi discurso en prol de la vida, del vivir, no tiene fundamentos en el vitalismo de la filosofía europea, sino en el grito del sujeto [...], de las vidas que gritan, a través del sujeto, las miserias a las que fueron llevadas por años de colonialismo y, últimamente, de civilización neoliberal” (MIGNOLO, 2003, p. 19 - 20).

⁸ Nesse contexto é válido mencionar o crescente aumento de feminicídios, agravados principalmente pela pandemia de coronavírus, trago algumas notícias que embasam minha fala: “Monstruosidades: estética e política” (Link: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2020-06/casos-de-feminicidio-crescem-22-em-12-estados-durante-pandemia>), “Brasil registra um caso de feminicídio a cada 7 horas” (Link: <https://catracalivre.com.br/cidadania/brasil-registra-um-caso-de-feminicidio-a-cada-7-horas/>) e “Mesmo com queda recorde de mortes de mulheres, Brasil tem alta no número de feminicídios em 2019” (Link:

É necessário desnaturalizar a percepção colonial segundo a qual os corpos são objetos a serem estudados sob a guarda de princípios científicos e das epistemologias hegemônicas (advindas dos Estados Unidos e Europa). Corroborar minha fala a percepção defendida por Lília Moritz Schwarz em *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019):

Dizem que perguntar é uma forma de resistir. Pois penso que uma história crítica é aquela que sabe “desnaturalizar” o que parece dado pela biologia e que se apresenta, por consequência, como imutável. Não existe nada em nosso sangue ou DNA dos brasileiros que indique serem todos esses elementos imunes à nossa ação humana e cidadã. (SCHWARZ, 2019, p. 24).

O que verga o corpo feminino latino? A matriz moderna / colonial fornece algumas respostas através do que Walter Dignolo, em “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade” (2017), chamou de nós histórico-estruturais. Dos doze nós a partir dos quais a colonialidade se perpetua interesse-me pelos de número 6, 9 e 10, visto que os três me auxiliam a apresentar a base da modernidade / colonialidade, explícito que sua base vai além dos 3 nós mencionados, contudo escolhi-os por se relacionarem à discussão que engendro acerca do corpo feminino latino como matriz epistemológica. O autor argentino menciona que o sexto nó corresponde a “Uma hierarquia de gênero / sexo global que privilegia homens em detrimento de mulheres e o patriarcado europeu em detrimento de outras formas de configuração de gênero e de relações sexuais.” (MIGNOLO, 2017, p. 11). O nono nó pressupõe “Uma hierarquia estética [...] que [...] administra os sentidos e molda as sensibilidades ao estabelecer as normas do belo e do sublime, do que é arte e do que não é, do que será incluído e do que será excluído, do que será premiado e do que

<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/03/05/mesmo-com-queda-recorde-de-mortes-de-mulheres-brasil-tem-alta-no-numero-de-feminicidios-em-2019.ghtml>).

será ignorado” (MIGNOLO, 2017, p. 11). Por fim, o décimo nó consiste em “Uma hierarquia epistêmica que privilegia o conhecimento e a cosmologias ocidentais em detrimento dos conhecimentos e das cosmologias não ocidentais foi institucionalizada no sistema global, nas editoras [...]” (MIGNOLO, 2017, p. 11). Desatar esses nós pressupõe a desobediência epistêmica, visto que a tríade hierarquia de gênero, hierarquia estética e hierarquia epistêmica *vergam* os corpos (imagem I) e inviabilizam e destituem o meu direito ao grito (imagem II). Em outros termos, desatar e dissolver tais nós implica, por um lado, em uma prática epistêmica e, concomitante a isso, na descolonização da hierarquia em prol da *diversalidade* dos corpos não modernos.

Em outro artigo, “Desobediência epistêmica”, Mignolo endossa o que estou aqui propondo, além de sublinhar que a revolta (desobediência civil) sem desobediência epistêmica joga o jogo da interioridade, isto é, joga de acordo com as regras da modernidade / colonialidade. Para desatar esses nós é necessário se desvincular dos fundamentos modernos / coloniais, a exemplo dos nós histórico-estruturais, através da opção descolonial uma vez que essa “[...] é epistêmica, ou seja, se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento” (MIGNOLO, 2008, p. 290). Assim, construirei caminhos para o meu futuro (crítico-teórico) ao passo que esse meu horizonte crítico *outro* não se assenta nas “[...] ruínas e memórias da civilização ocidental e de seus aliados internos” (MIGNOLO, 2008, p. 295). Mignolo é novamente necessário ao ressaltar a necessidade de um *paradigma outro* (MIGNOLO, 2003). No prefácio “<<Un paradigma outro>>: colonialidad, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico” (2003), Mignolo discorre acerca de um pensamento crítico *outro* (paradigma) que

[...] contribua para construir espaços de esperança em um mundo que prima pela perda do sentido comum, o egoísmo cego, os fundamentalismos religiosos e seculares, o pensamento crítico que pensa os conceitos que pensam

os conceitos e esquece a razão pela qual os conceitos foram inventados [...] (MIGNOLO, 2003, p. 19, tradução nossa)⁹.

Na esteira de Mignolo, Nolasco e Anzaldúa, o caminho que construo através de um projeto descolonial consiste em responder os legados coloniais (em especial, os que se referem às hierarquias de gênero / sexo, epistêmica e estética) através da teorização do ensaio biográfico como uma possibilidade epistemológica *outra*. Como resposta aos legados coloniais supracitados, o ensaio biográfico é o espaço *a partir do qual as vidas que gritam através do sujeito* (MIGNOLO, 2003) teorizam suas vidas, a condição subalterna em face ao legado hegemônico e vislumbram um horizonte crítico pluri-versal.

A colonialidade das teorias itinerantes *vergam* (imagem I) os corpos latinos através de uma prática sistêmica longa e bem constituída. Os nós histórico-estruturais mencionados refletem que a estratégia da modernidade / colonialidade opera no nível epistêmico silenciando experiências dissonantes ao projeto moderno. Em contrapartida ao discurso hegemônico, minha proposta emerge de um projeto descolonial *outro* para desatar os três nós através da desobediência epistêmica (10º nó), ferida (aberta) colonial (6º) e *aesthesis* descolonial (9º nó). Essa tríade descolonial acompanha as imagens 1 e 2 para (des)arquivar as feridas (abertas) coloniais, para tanto tal processo parte das minhas experiências como mulher que pensa *a partir de* sua condição fronteiriça (mulher e latina que pensa, escreve e teoriza os legados coloniais que compõem minha herança). Essa opção descolonial, de acordo com Pedro Pablo Gómez, envolve “[...] todos os campos da experiência humana: o pensar, o sentir e o fazer”

⁹ No original: “[...] a construir espacios de esperanzas en un mundo en el que prima por la pérdida del sentido común, el egotismo ciego, los fundamentalismos religiosos y seculares, el pensamiento critico que piensa los conceptos que piensan los conceptos y olvida la razón por la cual los conceptos fueron inventados [...]” (MIGNOLO, 2003, p. 19).

(GÓMEZ, 2014, p. 18, tradução nossa)¹⁰. Ao atingir, como menciona Gómez, todos os campos da experiência, o ensaio biográfico como *uma* opção descolonial recorda que seu compromisso crítico-teórico-político consiste em pensar e praticar formas *outras* de desaprender as “teorias itinerantes” e desatar os nós histórico-estruturais.

O que chamo de ensaio biográfico fronteiro somente se torna possível quando penso e teorizo a partir do lugar em que vivo, Brasil, e a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), e emerge como resposta à relação da crítica brasileira com a teorização descolonial. O compromisso de pensar a minha vida e a do outro na diferença, além de se constituir como uma opção pela vida, constitui-se como uma desobediência epistêmica dentro do corpo da opção descolonial. O princípio da *aesthesis* para se pensar a condição do corpo latino feminino explicita que o que *verga* o corpo latino e, por consequência, inibe o direito ao grito (imagem II) e a revolta, é a força epistêmica da modernidade / colonialidade.

Nesse contexto, a desobediência ao *corpus* e a descolonização do corpo se dão na correlação entre sensibilidades biogeográficas (*bios*), a “[...] razão, o conhecimento, a vontade e os sentimentos”¹¹ (GÓMEZ, 2014, p. 18, tradução nossa). Teorizar o corpo latino em alguma academia europeia ou norte-americana é pensar dentro do jogo da colonialidade, diferente daquele(a) intelectual que sabe que pensar de um lócus biogeográfico subalternizado assume toda a diferença no processo de descolonização. Articulo nesses termos a minha teorização *do /para* o corpo, o que se soma a consciência de que escrever em português brasileiro e *a partir* do assim chamado Terceiro Mundo é defrontar-me com a ferida colonial aberta na qual

¹⁰ No original: “[...] todos los campos da experiencia humana: el pensar, el sentir y el hacer” (GÓMEZ, 2014, p. 18).

¹¹ No original: “[...] entiende el ámbito de la sensibilidad imbricado con el de la razón, el conocimiento, la voluntad y los sentimientos” (GÓMEZ, 2014, p. 18).

os conhecimentos se desenvolvem em línguas específicas, e em lugares determinados, a América (do Norte) e a Europa (eurocentrismo), como quer fazer crer a retórica da modernidade / colonialidade. Contudo, em *Histórias locais / projetos globais* (2003), Walter Mignolo descoloniza tal percepção ao ressaltar que “[...] a teoria está onde se pode encontrá-la. Não existe local geográfico ou epistemológico que detenha os direitos de propriedade sobre práticas teóricas, mas apenas o “local filosófico” [...]” (MIGNOLO, 2003, p. 158). Tal atitude também é percebida na carta escrita por Anzaldúa para as mulheres que escrevem do assim chamado Terceiro Mundo, e na qual a escrita é praticada como resistência à língua hegemônica (inglês em face do espanhol, circunstância na qual a autora se vale do *chicano*) e como meio escolhido para se pensar os legados coloniais. Em ambos os casos, Walter Mignolo e Glória Anzaldúa, entreve-se que a escrita potencializa a teorização descolonial.

Em *Borderlands / la frontera: la nueva mestiza* (1987), Gloria Anzaldúa cunha o conceito de “*herida abierta*” para pensar a fronteira entre México e os Estados Unidos, uma vez que, para a crítica, a fronteira é “[...] uma ferida aberta onde o Terceiro Mundo se arranha contra o Primeiro Mundo e sangra. E antes que se forma a casca, volta a hemorragia, a seiva vital de dois mundos que se funde para formar um terceiro país, uma cultura de fronteira.” (ANZALDÚA, 1987, p. 42). Nos termos da minha teorização, a ferida (aberta) colonial é pensada em consonância com a paisagem biogeográfica 1 (“Sou como a haste fina que qualquer brisa verga, mas nenhuma espada corta”) e 2 (Me (des)arquivo ao teorizar o meu direito ao grito).

A ferida do corpo feminino latino compõe parte da estética descolonial, *aesthesis*, para quem ser, sentir e fazer (teorizar) engendra “[...] uma alternativa a modernidade para contribuir com a construção de um mundo transmoderno, um pluriverso, que não seja capitalista, nem homogêneo, e sim pluralista [...]” (GÓMEZ, 2014, p. 19, tradução

nossa)¹². O corpo latino, à guisa da imagem 1, é uma matriz epistemológica pluralista que se sabe alocada em um tempo *específico* e em um *lôcus* determinado. Para o desenvolvimento desse conceito, o corpo feminino latino é pensado nos termos dos corpos biogeográficos, “[...] que são, ao mesmo tempo, intenção e tensão com uma *condição cultural* localizada e em um determinado território geográfico específico reconhecido como enunciativo” (BESSA-OLIVEIRA, 2018, p. 143).

Vergar (modernidade/colonialidade) e (des)vergar (descolonização) dos corpos embasam os movimentos epistemológicos do lado de cá do mundo e edificam biogeografias que constroem alternativas *outras* a hegemonia epistêmica moderna / colonial. Nesse processo, a ferida aberta não *sara* por ser teorizada, pois a cura não é algo que procuro, mas é a própria fonte a partir da qual penso minha condição e o meu compromisso teórico de escrever minhas experiências. A ferida também não sara por um segundo outro motivo, que Silviano Santiago, no texto “*nó, nós*”, sintetizou muito bem, explico-me melhor, a ferida aberta dos corpos femininos latinos não saram, pois o Brasil é o país do pretérito imperfeito. Isso quer dizer que a cada vez mais evidente presença de discursos que entendem corpos específicos como *propriedade* e incapazes de agenciamento próprio implicam na reafirmação de um passado colonial que transmigra para o presente e, quiçá, o futuro.

Essa constante reafirmação dos discursos *sobre* o corpo, como já dito, é o que me fez descobrir as feridas e teorizar transformando-as em paisagens da minha biografia que estofam as minhas teorizações. Desato os nós histórico-estruturais (Mignolo, 2017) para desatar-me do pretérito imperfeito e transformar meu projeto descolonial em

¹²No original: “La estética descolonial no busca salvar la modernidad ni completarla, busca una alternativa a la modernidad para contribuir a la construcción de un mundo transmoderno, un pluriverso, que no sea capitalista, no homogéneo, sino pluralista [...]” (GÓMEZ, 2014, p. 19).

presente e futuro. A guisa da conclusão entendo que a ferida (aberta) colonial é o que torna o meu corpo resistente, pois ali, incrustada na *biogeografia* latina, a ferida é paisagem e lembrança.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/la frontera: the new mestiza*. São Francisco: Aunt Lute Books, 2007.
- ANZALDÚA, Gloria. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo*. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso: 10 jun. 2020.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos A. *Fronteira, biografia – biogeografias – como episteme descolonial para (trans)bordar corpos em artes da cena*. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/download/8648471/18307>. Acesso: 10 jun. 2020.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos A. *Descolonizar biogeografias – estética bugresca como opção descolonial da arte*. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/download/9474/6539>. Acesso: 20 jun. 2020.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos A. *Paisagens biográficas descoloniais*. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/2562/1615>. Acesso: 20 jun. 2020.
- GÓMEZ, Pedro P. *Introducción: trayectorias de la opción estética descolonial*. In: GÓMEZ, Pedro P. *et al. Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del signo, 2014.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. 2008. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 20 abr. 2020.
- MIGNOLO, Walter. *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. 2017. Disponível em: < https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S010269092017000200507&lng=en&nrm=iso&tlng=pt >. Acesso: 20 abr. 2020.

MIGNOLO, Walter. <<*Un paradigma otro*>>: colonialidad global, pensamento fronteirizo y cosmopolitismo crítico. Disponível em: <http://www.ram-wan.net/restrepo/decolonial/11-mignolo-un%20paradigma%20otro.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2020.

NOLASCO, Edgar C. *Descolonizando a pesquisa acadêmica: uma teorização sem disciplinas*. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7725>. Acesso: 10 jun. 2020.

SCHWARZ, Lilia M. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NOTAS SOBRE O “ESPAÇO DESCRITIVO HISTÓRICO DIDÁTICO” NAS AULAS DE LITERATURA DOS CURSOS DE LETRAS

Cristiano Mello de Oliveira*

Resumo: O presente trabalho averigua como se constitui o arcabouço teórico sobre a questão do espaço no romance histórico brasileiro. Interessa-nos saber como algumas formulações teóricas podem ser úteis ao trabalho com o texto literário em sala de aula. Para fins de análise, conceituamos a terminologia “espaço descritivo histórico didático”, a qual serviu como hipótese de leitura com o novo romance histórico brasileiro. A pesquisa de pós-doutoramento, inscrita no Programa de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi condicionada à metodologia bibliográfica de análise teórica, assim como da leitura e releitura do *corpus* vigente. Inicialmente na seleção das principais referências (dentre outras que serão gradativamente escolhidas), podemos dizer que a bibliografia já foi previamente lida e estabelecida como fonte constituinte a ser desenvolvida. Como lastro conceitual, cada qual ao seu modo, pretendemos dialogar com os teóricos: Prieto (2003); Reuter (2004); Pavis (2003); Loventhal (1998); Lins (1978), dentre outros que sustentarão a nossa abordagem. Durante tal pesquisa, identificaremos como o docente pode trabalhar com a questão da representação do espaço histórico nas aulas de literatura brasileira nos cursos de Letras.

* Pós-doutorando em Letras Vernáculas pela UFRJ, sob a supervisão do professor Dr. Godofredo de Oliveira Neto. Autor da tese: OLIVEIRA, Cristiano Mello de. *O Novo Romance Histórico em Travessias: uma leitura dos romances A República dos Bugres e Conspiração Barroca, de Ruy Reis Tapioca*. 2016. 432 p. Tese de Doutorado, UFSC, Florianópolis. Contato: crisliteratura@yahoo.com.

Palavras-chave: Pesquisa de pós-doutorado; Novo romance histórico brasileiro; Espaço descritivo histórico didático; aulas de Literatura.

Abstract: The present work investigates how the theoretical framework on the question of space is constituted in the Brazilian historical novel. We are interested in knowing how some theoretical formulations can be useful to work with literary text in the classroom. For purposes of analysis, we conceptualized the terminology “didactic historical descriptive space”, which served as a reading hypothesis with the new Brazilian historical novel. The post-doctoral research, enrolled in the Program of Vernacular Letters of the Federal University of Rio de Janeiro, was conditioned to the bibliographic methodology of theoretical analysis, as well as to the reading and rereading of the current corpus. Initially in the selection of the main references (among others that will be gradually chosen), we can say that the bibliography has been previously read and established as a constituent source to be developed. As a conceptual ballast, we intend to dialogue with theorists: Prieto (2003); Reuter (2004); Loventhal (1998); Lins (1978), among others that will support our approach. During such research, we will identify how the teacher can work with the issue of representing the historical space in Brazilian literature classes.

Keywords: Post-doctoral research; New Brazilian historical novel; Didactic historical descriptive space; Literature classes.

1.1 – Introdução

Em dezembro de 2019, quando ingressei no curso de pós-doutoramento em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, observei que poderia desenvolver um diálogo analítico mais amplo sobre a minha investigação de doutoramento.¹ Sob a

¹ Em questão, é importante salientarmos que o presente Plano de Trabalho de pós-doutorado é um desdobramento/ampliação da minha atual tese de doutoramento, desenvolvida e defendida no mês de agosto de 2016. Na época não tivemos tempo suficiente de explorarmos (em maior profundidade) como os cenários existentes em ambos os romances históricos podem modificar a trama histórica narrativa representada. A tese foi vinculada à dicotomia literatura e memória e à área de

supervisão do professor Dr. Godofredo de Oliveira direcionei minha atenção para o projeto “A configuração do espaço do Novo Romance Histórico Brasileiro”, no qual buscaria averiguar em que medida a caracterização do espaço modifica as ações de alguns eventos e personagens. Para início de conversa, trocamos algumas ideias pelo aplicativo *whatsapp* e posteriormente, quando eu já estava no Rio, marcamos um encontro na Academia Carioca de Letras, localizada no centro da cidade. Por lá, conseguimos nos conhecer pessoalmente, afinar uma breve conversa, estabelecendo melhor sentido ao início do percurso investigativo. Como pressuposto, a ideia era aperfeiçoar o currículo acadêmico em diversos sentidos: participações em bancas de graduação, orientação de alunos, ministração de palestras e conferências, leituras direcionadas e diálogos com a comunidade acadêmica da UFRJ².

Embora o projeto se mantenha na averiguação de como o espaço descritivo passadista é representado e figurado nos romances históricos de Ruy Tapioca, o presente trabalho visa averiguar também como o espaço histórico pode ser trabalhado em sala de aula. Calculamos que exista uma probabilidade muito significativa naqueles leitores

concentração Literatura Brasileira, do curso de Pós-Graduação em Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina. Ver: OLIVEIRA, Cristiano Mello de. *O Novo Romance Histórico em Travessias: uma leitura dos romances A República dos Bugres e Conspiração Barroca, de Ruy Reis Tapioca*. 2016. 432 p. Tese de Doutorado, UFSC, Florianópolis.

² Naquele período, salientei ao meu supervisor que gostaria de formular um repertório analítico acerca da questão espacial descritivo nos romances históricos do autor baiano Ruy Reis Tapioca. O objetivo principal era verificar se os espaços históricos representados nos romances dele modulam e alavancam as ações praticadas por algumas personagens. Durante a leitura, verificaríamos também como os eventos se modificam ao longo da trama romanesca. Um dos objetivos específicos do trabalho de pesquisa é investigar quais foram os principais teórico-pesquisadores dentro de um contexto discursivo (gerando potencial de tendências e formatos), com base no contexto do Novo Romance Histórico ou da estética realista (Brasil, América Latina e o contexto europeu) dos períodos epistemológicos mais marcantes.

de romances históricos que supostamente visualizam como o cenário pode ser fator indispensável numa narrativa mais elaborada. Por ilustração, muitos leitores que leram o romance *Memorial do Convento* (ganhado do prêmio Nobel), de José Saramago leram também livros históricos sobre como fora a construção pormenorizada do convento de Mafra, situado na cidade homônima em Portugal. Dado o exposto, ao longo deste raciocínio delinearemos algumas relações entre as teorias propostas pelos autores sobre a importância do espaço numa narrativa romanesca, tecendo um possível diálogo com algumas sugestões didáticas em sala de aula, em especial algo direcionado aos acadêmicos do primeiro ano dos cursos de Letras.

1.2 – Desenvolvimento

O espaço no romance já foi objeto de estudos de muitos pesquisadores renomados pelo país afora.³ Na maior parte, ao se debruçarem sobre esse assunto, muitos autores ainda afirmam que o espaço pode modificar a ação e os acontecimentos desenvolvidos numa narrativa.⁴ Preliminarmente é interessante saber como ele é descrito ou simplesmente dissolvido no corpo do texto narrativo⁵.

³ Em especial, ver: FILHO, Oziris Borges. Espaço e Literatura. Introdução à Topoanálise. Franca, São Paulo, 2007; BRANDÃO, Luís Alberto. Teorias do Espaço Literário. São Paulo: Perspectiva, 2013; LINS, Osman. *O espaço romanesco em Lima Barreto*. São Paulo: Ática, 1978.

⁴ Parte desta concepção é estabelecida pelo autor Osman Lins. Como pressuposto, com base em algumas leituras realizadas, já foi possível sabermos que o fundo urbano figurativo (que age por imitação da realidade vigente em livros e fotografias de época) modifica alguns acontecimentos e ações de alguns personagens, conforme apontou Osman Lins no seu estudo sobre o romancista Lima Barreto. Ver: LINS, Osman. *O espaço romanesco em Lima Barreto*. São Paulo: Ática, 1978.

⁵ Ampliando os horizontes conceituais, de acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, na obra *Dicionário de Narratologia* (1987), “o espaço se constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que

A depender das técnicas utilizadas por alguns escritores, é possível depreender que muitos se arriscam a incluírem algumas referências os nomes de lugares das ações ocorridas. Suponhamos que o leitor viajado conheça melhor a região geográfica (espaço urbano e rural) da Sicília, na Itália, isso certamente contribuirá para estabelecer conexões históricas com o romance *O Gatopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Certamente a associação dependerá do entrosamento do leitor com a realidade local. Cabe ao leitor familiarizado uma espécie de reconhecimento geográfico – quando estabelece uma espécie de dialética entre o passado e o presente.

Fazer com que se naturalize o cenário no romance histórico pode ser uma excelente técnica de leitura. O que há de mais pernicioso nessa abordagem é fazer com que o aluno pense que o espaço é um mero espelho da realidade vigente de época. Se o mero espelho pode soar excessivo ou densamente ilustrativo, o certo é que o espaço não pode ser delegado à mera imaginação simplória. Categoria indispensável na constituição de uma narrativa, o “espaço descritivo histórico” também pode ser o principal protagonista de muitos romances. Imaginem uma pintura histórica que não tivesse uma atmosfera citadina ou rural (seja no ambiente interno ou espaço externo) a qual pudesse recriar o cenário de alguma época remota, como ficaria? A esse respeito, a pesquisadora espanhola Celia Fernandez Prieto observa que: “El narrador de la novela historica debe crear un mundo

estabelece com as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história (v), o espaço integra, em primeira instância, **os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção** (v.) e à movimentação das personagens (v.): cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc; em sentido translativo, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). O destaque de que pode revestir-se o espaço atesta-se eloquentemente na concepção de tipologias que compreendem o romance de espaço como uma das suas possibilidades, tornada efectiva naquele género narrativo, por força das suas dimensões e configuração estrutural” (REIS; LOPES, 1987, p. 129, grifo nossos). Informamos por opção investigativa que daremos maior ênfase ao item em negrito.

ficcional e deve amuerblarlo de manera que provoque el efecto de un mundo (un espacio) histórico.” (PRIETO, 2003, p. 90). Por mais que a explicação da autora espanhola seja lúcida, no entanto, ainda carecemos de uma abordagem ligada ao Novo Romance Histórico brasileiro, por ora, pouco discutido e teorizado.

Embora não desejamos realizar um extenso mapeamento histórico do conceito de “espaço” na literatura, a própria palavra possui significado polissêmico. Ela expressa (de forma interdisciplinar)⁶ uma espécie de sinergia dentro do enredo histórico capaz de simular uma realidade que não é lembrada ou já fora esquecida. Aguçar a técnica para manter uma espécie de expressão estética acerca da descrição do espaço é uma constante na vida de muitos escritores; não raro eles consultam constantemente a História oficial na busca de novas fontes de inspiração. Em paralelo a esse conteúdo, temos também um derivado da palavra espaço: a descrição do cenário. A despeito disso, a pesquisadora Patrícia Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*, em especial, no verbete sobre cenários aplicado aos textos dramaturgicos, disserta sobre algumas questões que abrangem a importância da formulação do cenário teatral na contemporaneidade. Para a autora: “O cenário não apenas se liberta de sua função mimética, como também assume o espetáculo inteiro, tornando-se seu motor interno.” (PAVIS, 2003, p. 43). Em suma, por via alusiva à literatura, a reflexão de Pavis corresponde também à necessidade nos dias atuais, por parte do autor,

⁶ A despeito dessa carga de sentido e significado ser um tanto problemática e abrangente temos algumas considerações feitas pelo pesquisador Luís Alberto Brandão: “A feição transdisciplinar da categoria pode ser constatada tanto em estudos que aproximam distintas áreas de conhecimento – como geografia, teoria da arte, física, filosofia, teoria da literatura, urbanismo, semiótica – quanto naqueles que necessitam delimitar o grau de adequação, para certa área, de sentidos pressupostos em outras áreas. Tal feição é fonte não somente de abertura crítica estimulante, já que articulatória, agregadora, mas também de dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco, e ao fato de que o conceito de espaço assume funções diferentes em cada contexto teórico específico.” (BRANDÃO, 2013, p. 48).

de conferir uma plasticidade verbal que consiga apreender o leitor de romances históricos.

Embora aceitemos os ensinamentos da autora em relação à amplitude da função do cenário⁷, podemos direcionar melhor a sua elucidação. Acima de tudo, poderíamos cunhar a expressão conceitual “espaço descritivo histórico didático” (porque notamos uma insuficiência de uso didático na Literatura), como formato explicativo ofertado ao conteúdo, cuja proposta melhor classifique as descrições feitas pelo narrador; quando este interrompe a história para realizar uma descrição da atmosfera local. Este desdobramento terminológico se direciona a análise da função que o espaço ocupa na narrativa⁸, e a histórica (a de revelar o cenário de época) é por si só bastante indispensável aos grandes narradores que recriam o passado. Se clarificar a leitura do espaço histórico (no romance histórico) é necessário, o que dizer do didatismo utilizado pelo professor para apresentar algumas descrições cenográficas do período. Como é de se notar, a palavra “didático” está justaposta a encarar o conteúdo dos cenários como formato de aprendizado das localidades recriadas

⁷ É interessante relatarmos a pertinente fortuna crítica acerca das conceituações da característica espacial que podem ser feitas pelo “topoanalista”. Uma delas é o cenário, que segundo o autor Osiris Borges Filho são os espaços menores criados pelo homem. A infinidade de espaços faz o crítico reproduzir alguns dos múltiplos exemplos: “Sendo assim, é imprescindível atentarmos para espaços tais como: a casa e seus cômodos, a rua, os meios de transporte, escola, a biblioteca, o labirinto, os cafés, o cinema, o metrô, a igreja, a cabana, o carro, o prédio, o corredor, as escadas, o barco, a catedral etc”. (FILHO, 2007, p. 47).

⁸ Conforme mencionamos, tivemos como base as formulações de cunho narrativo, do autor Yves Reuter, no seu livro *Introdução à análise do romance*. Nota-se que a palavra “passado”, como função aparece sem antes uma explicação, exemplificação ou terminologia própria. Nas palavras do autor: “As funções dos lugares são múltiplas. Devemos, antes de mais nada, verificar se eles são diversos e numerosos (romances de aventuras, picarescos, diários de viagens...) ou reduzidos (a um lugar, como no caso extremo de *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre), se eles são mais ou menos, exóticos, separados ou contínuos, urbanos ou rurais, passados ou presentes...” (REUTER, 2004, p. 60)

pelo romancista. Despida do conteúdo histórico, esta estratégia de análise acaba perdendo o seu sentido, pois muitos romances comuns sequer guardam descrições ligadas ao contexto de época.

Por mais que o esboço dessa análise pareça imaturo, este ainda guarda relativo valor semântico, pois muitos conceituadores ainda não deram a devida atenção a esta categoria da narrativa de “extração histórica”⁹. Posto em perspectiva, o reconhecimento do espaço histórico feito pelo leitor pode corroborar para uma melhor consciência em relação ao passado. Assim como a descrição elaborada pela observação do escritor em relação ao período narrado, esta possui uma forte conotação imagética e simbólica. No início deste artigo também falamos da descrição dissolvida na narrativa, seja pela fala de alguma personagem delegada pela voz do narrador.¹⁰ Para fins de análise focada no tempo e no espaço, é possível que esta conceituação atenda melhor os romances históricos publicados no Brasil a partir das duas últimas décadas. Se existe uma função (seja ela didática

⁹ Por essa perspectiva, o crítico Alcmeno Bastos (2007, p. 83) ressalta a necessidade de uma “adjetivação determinante” para tecer algumas reflexões sobre a “vulnerabilidade do romance” em constante mutação durante vários anos. Ainda que partilhemos das considerações estabelecidas por Bastos, o certo é que, ao delimitar o substantivo “romance” com o adjetivo “histórico”, o público leitor e alguns pesquisadores poderão aceitar o subgênero cujo conteúdo será de extração histórica. Maiores detalhes, ver: BASTOS, Alcmeno. Introdução ao Romance Histórico. Eduerj: Rio de Janeiro, 2007.

¹⁰ A esse respeito, o autor Yves Reuter (2004) advoga com uma explanação categórica bastante convincente acerca dos modelos descritivos utilizados pelos naturalistas no século XIX. Embora o autor não cite se a descrição é apenas utilizada para o espaço ou o cenário, o trecho acaba servindo como respaldo teórico porque linhas adiante ele citará um trecho do romance do escritor francês Emile Zola. De acordo com o autor a descrição será delegada do narrador para as personagens, objetivando uma espécie de pulverização. “A descrição continua a correr o risco de ser percebida como uma interrupção na narrativa, no desenrolar da ação. Para ampliar isso, os realistas deslocarão cada vez mais a responsabilidade da descrição, do narrador para as personagens. A descrição tenderá a ser empregada em um processo de ação das personagens que veem, falam ou agem. Ela será motivada pela intriga e pelo fazer dos protagonistas”. (REUTER, 2004, p. 126).

ou puramente artística), é óbvio que o escritor busque justificar esta funcionalidade por meio de palavras e estratégias ao utilizar “enunciativos dêiticos” que indicam os locais (no tempo e no espaço) ao qual o discurso narrativo se encontra devidamente inseridos.¹¹

No trato com o texto literário, devemos preparar nossos professores para saber como abordar a temática do espaço na obra literária. É importante ressaltarmos que a integração da montagem do cenário de época (funcionando como localizações espaciais), objetivando a reconstituição dos seus ambientes internos, juntamente com o desenvolvimento da trama e do enredo, reforça o empenho do autor na autenticação romanesca. Em muitos romances de natureza histórica publicados no Brasil nos últimos 20 anos, o espaço apresentado na obra, assim como os acontecimentos históricos, modifica a ação das personagens (produzindo um novo efeito de sentido e percepção na leitura) e o professor deve se ater a esse requisito. Dessa forma, ele jamais pode ser considerado algo meramente ilustrativo, tampouco figurar como um simples verniz estético. O contexto espacial também deve ser explicado pelo professor como algo integrativo e não apartado. Nunca pode ser considerado como algo fidedigno, visto que apenas representa uma realidade. Além disso, é sempre relevante numa narrativa. O espaço narrativo na obra de Lima Barreto¹², por exemplo, interfere na ação e nos acontecimentos da narrativa, conforme defende a crítica literária. Portanto, não é algo superficial.

Já que é quase impossível reconstituir fielmente locais e lugares de época, muitos romancistas históricos das últimas duas décadas

¹¹ Obviamente que a estratégia do uso da linguagem como ferramental de análise será indispensável a nossa investigação. Sem mencionar a relação do romancista histórico com tais enunciativos, o autor/linguista José Luiz Fiorin alerta para o reconhecimento desses. Ver: FIORIN, José Luiz (Org). A linguagem em uso. In: *Introdução à linguística. Objetos teóricos*. São Paulo: Editora Contexto, 2014, pp. 165-187.

¹² Ver: LINS, Osman. *O espaço romanesco em Lima Barreto*. São Paulo: Ática, 1978.

recorrem às pinturas e imagens antigas. Não raras vezes eles visitam frequentemente exposições de arte para buscarem novas fontes de inspiração. Existem aqueles que também buscam na pesquisa de alguns compêndios para conferirem uma espécie de moldura fotográfica daquele período. Na qualidade de leitores, acreditamos na hipótese de que um elaborado romance histórico necessita ter um arranjo de adereços que possam sustentar o local onde o cenário passadista se passa, mas desenhar uma espécie de moldura estética daquele período. O resultado deste arranjo cenográfico é uma interação do leitor com os acontecimentos de época. Como sabemos, leitores precisam visualizar os episódios, estabelecendo uma espécie de jogo de curiosidades com a narrativa. Em suma, reconstituir um período não é tarefa fácil e pouco dispendiosa, pois exige pesquisa e muitas vezes visitas locais.

Examinar de perto o contexto arquitetônico, também faz parte do ofício de escritor – em especial aqueles comprometidos com a boa descrição do fundo cenográfico. A realidade não precisa ser copiada fielmente. Sem antes viajar na “máquina do tempo” daquele período, o escritor pouco pode aguçar o seu espírito criativo de romancista histórico. É por meio de uma espécie de formulação de um inventário passadista que o escritor ao menos coleciona locais e ambientes os quais estarão ao seu dispor no momento da escrita. Quando ele toma notas, rascunha locais históricos visitados, reelabora descrições já realizadas por grandes historiadores ou etnógrafos, a arte literária ganha credibilidade pelo leitor. E para variar um pouco, a atitude de prospecção da arquitetura histórica citadina local já foi alvo de interesse de algumas editoras, como é o caso da Cia das Letras. Não à toa, a editora financiou as despesas das viagens do escritor gaúcho Moacir Scliar para que ele pudesse elaborar parte do contexto histórico das suas narrativas.

Conforme defendemos, a paisagem urbana, evocada por muitos romancistas históricos, já foi examinada em profundidade durante

muitas caminhadas e, conseqüentemente, transformada em matéria-prima de fundo cenográfico para muitas narrativas. Conforme mencionamos, a experiência etnográfica sempre foi fator crucial na descrição dos cenários de natureza histórica. Se, porventura, algum escritor não teve acesso às enciclopédias e às galerias de arte, um simples recorrido às ruas de uma cidade histórica lhe proporcionou inspiração suficiente para compor algumas descrições. O problemático é imaginar que uma pormenorização de ruas, vielas e avenidas, não permite que o romance histórico seja um mero espelho da realidade tal como é no seu aspecto físico. David Lowenthal (1998, p. 162), examinando o contexto do ofício daquele historiador que visita pessoalmente os locais os quais representa nos seus textos, observa que tal estratégia outorga um “impacto” maior para a obra e utiliza a expressão “realidade tangível” para caracterizar o “efeito da ficção histórica”, provocada por alguns romancistas históricos, ao visitarem *in loco* as locações representadas nos seus romances.

Tal realidade histórica, aprofundada primordialmente naquele determinado período, por meio da abordagem feita pelo narrador, também exige um leitor que compreenda esse passado. É possível reconhecer nos cenários de alguns romances históricos (publicados nas duas últimas décadas) uma forte influência das inspirações cartográficas que regeu o romancista Umberto Eco na escrita de *O nome da rosa* (1980), no qual, como sabemos os becos medievais, as plantas arquitetônicas, os calabouços, os corredores sombrios, as bibliotecas antigas e os castelos e mosteiros são capturados com a máxima fluidez, encenando fortes matizes que adornam o fundo histórico do romance. O que estamos querendo dizer é que a originalidade feita na década de 80 pelo autor italiano influencia muitos autores até os dias atuais. De acordo com o depoimento de Eco, a respeito da formulação dos cenários históricos do romance, o autor não poupou esforços para assimilar a linguagem arquitetônica daquele mesmo período. Nas suas palavras, o autor efetuou “[...] longas pesquisas ar-

quietetônicas sobre os planos e as fotos na enciclopédia da arquitetura, para estabelecer a planta da abadia, as distâncias, incluindo o número dos degraus que há numa escada em caracol.” (ECO, 2010, p. 565).

Uma análise mais detalhada e sistemática da funcionalidade do espaço no romance se oferta na obra *Introdução à análise do romance* (2004), do autor Yves Reuter. Obra influente para compreendermos os pressupostos estruturantes da narrativa nos séculos XIX e XX, o autor está preocupado em destrinchar algumas categorias narratológicas importantes. A originalidade do estudo começa no título que se torna eficaz para compreendermos quais são os aspectos estruturantes e o seus principais conceitos estabelecidos junto aos clássicos da literatura ocidental. Para Reuter (2004) a questão do espaço revela a indispensável variedade funcional que os lugares possuem ao caracterizarem uma narrativa. O autor defende a ideia que de os espaços podem se configurar pelas temáticas existentes nos enredos de alguns romances. Na sua voz: “Estes lugares se organizam, formam sistemas e produzem sentidos.” (REUTER, p. 60). Ampliando as palavras do autor podemos enfatizar que a palavra “sentido” não está solta no tempo e no espaço, pois ela faz toda diferença durante a construção do cenário, modelando as ações praticadas pelas personagens.

Por alusão às considerações teóricas estabelecidas por Yves Reuter, examinando as minúcias exercidas por escritores realistas franceses (Émile Zolá e Honoré de Balzac), temos algumas considerações indispensáveis ao tratamento do espaço no romance do século XIX. De acordo com Gyorgy Lukács no seu ensaio “Narrar ou descrever? Uma discussão sobre naturalismo e formalismo”, assevera que ao representar alguns desses ambientes recriados, esses autores diagnosticaram “[...] o drama do ambiente em que elas travam suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas.” (LUKÁCS, 2010, p. 152). Ora, como notamos o próprio ambiente interfere nas ações e atitudes das personagens, desencadeando novos

desdobramentos que alteram os rumos da narrativa. Por esse motivo, o espaço passa a ser detalhado e, conseqüentemente arquitetado, para o desencadear dos acontecimentos, ampliando a carga de ações durante o desenvolvimento do enredo.

Examinando também a carga de figurações potenciais que o cenário descarrega nas ações dos personagens, o crítico Lukács ao refletir sobre o romance *Madame Bovary*, do escritor francês Gustave Flaubert tece a seguinte consideração. “Flaubert descreve aqui, efetivamente, só o ‘cenário’, uma vez que toda exposição não passa de uma ocasião para enquadrar a cena decisiva do amor entre Rodolfo e Ema Bovary.” (LUKÁCS, 2010, p. 153). Como é sabido, Flaubert exagerou na composição dos cenários dos seus romances, sendo até mesmo questionado pela originalidade dos quadros descritos, assim como as possíveis viagens realizadas. Portanto, a preocupação por parte do escritor acerca da configuração e ajuste dos cenários durante o desenvolvimento das ações pode muito bem refletir o desempenho das ações dos personagens.

1.3– O trabalho com o espaço histórico em sala de aula

No trabalho de leitura das descrições espaciais contidas no romance histórico é possível que o professor de Literatura ou História possa explorar algumas técnicas que se validam da explicação do antes e do depois de alguns locais mencionados na narrativa. Passado e presente coabitam o imaginário de muitos autores durante a composição da obra. Por meio de fotos de época, ele pode explorar camadas transformativas da própria realidade geográfica urbana. Recuando no tempo, a título de ilustração, se o docente deseja explorar as descrições cenográficas externas do romance histórico *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis, ele pode atestar quais foram as transformações ocorridas nas ruas, becos, vielas e logradouros da cidade.

Publicado em 1904, a obra se destaca pela quantidade de referências ao Rio antigo, em especial ao extinto logradouro do Morro do Castelo e adjacências. Por exemplo, o “espaço descritivo histórico didático” do Largo da Carioca (representado no romance), pode ser comparado com fotos antigas (cartões postas de época), buscando registrar como a topografia histórica sofrera com os avanços da urbanização.

Logicamente que essa predisposição de conferir a “ilusão de verdade”, utilizando as palavras da pesquisadora Maria de Fátima Marinho (FLUP-Porto), se torna extremamente útil no desenvolvimento da narrativa. Dessa forma, a ideia não é simplesmente trazer fotos de época para a sala de aula, objetivando conferir os aspectos verídicos da cenografia local, mas fazer com que o leitor raciocine com a conjuntura histórica de época. Já tivemos a oportunidade de mencionarmos que a leitura de romances históricos traz familiaridade ao leitor com os acontecimentos de época e isso se complementa com o reconhecimento das marcações espaciais presentes na obra. Calculamos que quando o professor evidencia os sentidos por trás de algumas descrições históricas, o aluno passa a ter maiores chances de compreensão da realidade de época. É possível que se faça o recorte das descrições espaciais das quais o leitor possa fazer uso da melhor forma. A melhor dica para que se efetive este trabalho é fazer com que o aluno sinta a História próxima dele, observando como esta se transforma geograficamente falando.

Considerações à parte, o vocábulo leitor é sinônimo da expressão apreciador literário. Isto é, alguém que aprecie boas obras de cunho estético e sublime, assimilando o sentido da vida por meio das narrativas. Desse modo, ler implica também na capacidade de aprimorar o nosso sentido de universo referencial. De termos noção de espaço onde a trama se desenvolve e os acontecimentos são representados no enredo. Por mais que a ambientação do romance seja neutra e opaca, devemos saber que isto simboliza algo a ser interpretado e resolvi-

do. Caso a ambientação ou mesmo a espacialização seja descrita de forma “abundante” (categoria elaborada pelo crítico Osíris Borges)¹³, o leitor terá maior facilidade para aproveitá-la e conjugá-la ao seu pleno deleite. Se fôssemos falar de representação espacial teríamos que explicar também qual é a força da ficção ligada ao mundo real.

O sentido não é arrolarmos uma longa lista de autores que discutem o que pode ser considerado real no campo literário (se é que se possa recompor fielmente o mapa urbano ou rural de algum lugar), mas fornecer meios ilustrativos que possam subsidiar o trabalho docente em sala de aula. Por exemplo, quando lemos o romance histórico *Cinzas do Norte* (2008), do amazonense Milton Hatoum, conseguimos compreender como é a vida das pessoas no espaço geográfico do interior da Amazônia. Mas antes precisamos reativar a nossa memória acerca da condição local e vida dos moradores dessa região, verificando o espaço e o ambiente devidamente históricos, ativando como é a cultura, a culinária, o folclore e o jeito de falar das pessoas das pessoas de Manaus. A grande pergunta a fazer: qual é o tratamento descritivo (e também imagético) dado ao espaço pelo narrador da obra? A despeito desse fator, o crítico Osíris Borges recomenda que: “ao se analisar o espaço do texto literário, deve-se perguntar quais são os estímulos visuais que estão nele, a começar pelo seu caráter de visibilidade/invisibilidade.” (FILHO, 2007, p. 73). Em suma, boa parte dos romances de Hatoum exige um leitor medianamente informado acerca do regionalismo local da cidade de Manaus e dos seus arredores.

Nas aulas de literatura, o espaço na sala de aula pode se tornar propício para o aprendizado de temas ligados à História pela ficção, conforme já delineamos nas linhas anteriores. Embora seja tarefa de leitura recortada acerca de uma característica da narrativa, os fragmentos descritivos espaciais devem ser lidos como um todo integro.

¹³ Ver: FILHO, Osíris Borges. *Espaço e Literatura. Introdução à Topoanálise*. Franca, São Paulo, 2007, p. 66.

Nesse sentido, o interesse e a motivação dos leitores por romances históricos já fora discutido por alguns pesquisadores citados. Fruto de algumas especulações teóricas, o certo é que o gênero se sobressai por trata-se de ensinar a História das nações e dos mártires pelo ângulo criativo da literatura. O mais curioso é que o tema é espinhoso por natureza, e, de fato, o romance acaba angariando novos leitores pelo sua forma quase que experimental de lidar com o enredo, o espaço e a linearidade temporal. Além disso, o caráter interdisciplinar e híbrido do gênero romanesco histórico, geralmente, acaba satisfazendo o leitor menos avesso às formalidades narrativas de qualquer ficção. Ao criar um modelo motivacional de leitura (durante as aulas de Língua Portuguesa) o professor deve ser criativo para abordar alguns assuntos didaticamente – não deixando a aula chata e inócua.

Para dar melhor sentido a nossa discussão, objetivando o que estamos querendo demonstrar pedagogicamente, tomamos como amostragem uma atividade sugestiva sobre a obra do autor Milton Hatoum. Não é preciso ir tão longe para demonstrarmos que alguns romancistas históricos foram excelentes criadores de cenários elaborados durante o árduo trabalho de criatividade, como é o caso dele. É óbvio que é complicado afirmarmos que tais romancistas conseguiram mergulhar num espaço histórico para falar de acontecimentos ocorridos numa época remota. Ao ler alguns dos seus romances históricos, o leitor se sentirá fisicamente transportado para as ruas, vielas, avenidas, praças da capital fluminense. Acima de tudo, é importante que se explore como as palavras e expressões se relacionam na descrição do cenário – por meio de um campo semântico específico. Nesse sentido, conforme nos alerta Yves Reuter (REUTER, p. 110) é necessário verificar “sistematicamente suas ocorrências e seus contextos”, atestando em que medida o professor pode “extrair o imaginário de uma narrativa”.

A nosso ver, a paisagem urbana é configurada, na busca de atingir o máximo de jogo realístico com o potencial histórico de época.

Em linhas gerais, são quadros vivos da realidade daquele período, tornando-se apreciativos no sentido épico da própria palavra. Concentremo-nos em saber que a percepção interpretativa das descrições espaciais no romance histórico exige sensações cognitivas por parte do leitor. Desse modo, a partir da existência real e física, o autor de *Cinzas do Norte* (2008) aproveita as leituras de livros e compêndios históricos para ficcionalizar o palco topográfico (registrando também as múltiplas alterações arquitetônicas decorrentes da evolução do próprio mapa urbano), cujo conteúdo torna-se simbólico ao longo do enredo.

Conforme nossa leitura do romance citado, o espaço e o cenário são constituídos de forma surpreendente por meio de pormenores reais, situação que raramente encontraríamos nos livros de grandes historiadores. Por analogia, o que observamos é que o espaço pode ser “entendido como categoria empírica derivada da percepção direta do mundo” (BRANDÃO, 2013, p. 22), praticado pelo autor Milton Hatoum. Como natureza prospectiva, incluiremos algumas sugestões de aplicabilidade do conceito formulado nas linhas anteriores – como sugestões de procedimentos de leitura nas aulas de Literatura Brasileira. Na ocasião, o professor de Letras (disciplina: Literatura Brasileira) terá a iniciativa de preparar os alunos, selecionando uma lista de descrições espaciais do escritor amazonense Milton Hatoum – buscando criar chaves de leitura relacionadas às representações urbanas figuradas – atestando em que medida elas são trabalhadas, guiando-os, junto às ferramentas adequadas de leitura. Vejamos em detalhes:

1- Averiguar os espaços e ambientes (descrição de espaços históricos públicos e privados da cidade de Manaus), marcadamente referenciais, que são apresentados na prosa de Milton Hatoum, atestando em que sentido o autor toma de empréstimo historiadores ou fotografias de época que fixam o instante (que supostamente alimenta o ponto de partida da descrição feita pelo autor), de modo a verificar, em que medida, esses espaços dão vida à narrativa histórica;

2- Não existe cenário idealizado e imaculado, e, cabe ao docente, trabalhar essa perspectiva. Uma leitura mais atenta descobrirá qual é o tipo de cenário que precisa ser lido e explicado. Investigar quais foram as principais mutações urbanísticas e arquitetônicas dos cenários representados na cidade de Manaus, em especial as mudanças de nomenclatura urbanas e arquitetônicas, ocorridas nos logradouros descritos em *Cinzas do Norte* (2008);

3- Observar como esta cenografia histórica figurada (espaço e tempo, funcionam como condições cronotópicas orgânicas) altera o comportamento das personagens (ação e desencadear dos acontecimentos) na trama narrativa.

Conforme apontamos, após o cotejamento desses tópicos, o professor pode solicitar trabalhos de pesquisa que envolva os objetivos de leitura definidos acima. Se, conforme observamos, existe uma necessidade didática por trás de muitas recriações cenográficas (em especial, pelo levantamento de novos sentidos interpretativos), o certo é que esta não pode fugir ao simples efeito da realidade.¹⁴ Durante a aula sugerida, será possível notarmos também a propensa interlocução mantida pela funcionalidade do cenário na narrativa histórica no decorrer das ações. Não engessando o texto literário do autor amazonense Milton Hatoum pelo simples fato de direcioná-lo a uma leitura direcionada, o professor também pode solicitar que os alunos aprimorem o trabalho escrito por meio de uma roda expositiva de leitura em grupos. Este modelo de diagnóstico pode ser utilizado para fins de melhoramento no campo da formação dos leitores.

¹⁴ A esse respeito, temos novamente as considerações do autor Yves Reuter: “Esta preocupação informativa se manifesta por constantes remissões à imagem, sob a forma de ilustrações, diagramas ou plantas integrados à narrativa ou sob a forma de referências”. O que o texto produz como representações se apóia no aval do visível (o tema do olhar e, mais tarde da fotografia são muito importantes). (REUTER, 2004, p. 153).

1.4– Considerações finais

Como foi visto e analisado, a partir do momento que lemos os trechos descritivos espaciais por lentes não habituais seremos capazes também de explorarmos outros vieses de trabalho. A ideia é que o docente de literatura ao trabalhar o espaço no romance histórico brasileiro (em especial, os publicados nos últimos 20 anos) por meio dessa sugestão metodológica citada, ele possa criar *cases* os quais possam servir de exemplo ilustrativo a outros professores.

Sabemos que este modelo analítico proposto não pode ser idealizado devido às características estéticas diferenciadas e infinitas de um texto literário. Fora da ficção histórica, o espaço real de muitos enredos existe lá também para ser explorado – e pode ser conferido, caso o professor deseje conhecer “in lócus” com os alunos. Por meio deste artigo, comprovamos também que alguns teóricos precisam ser contrastados e discutidos – dando margem ao debate e ao contraditório. Ainda cabe salientar que leitores viajantes são melhores identificadores de cenários, ambientes que outros, pois eles são capazes de assimilar algumas passagens tipográficas de alguns romances.

Neste artigo, retomamos também como a realidade pode servir de modelo para alguns escritores (como foi o caso de Milton Hatoum) – seja por meio de visitas aos grandes museus, seja pela simples pesquisa em livros de História. Devido ao desenvolvimento argumentativo, observamos que a criação do conceito “espaço descritivo histórico didático”, fora utilizada para concretizarmos o trabalho didático em sala de aula nos cursos de Letras.

Ao trabalharmos com outros suportes de leitura que dão margem a outras abordagens, o aluno também passa a ter maior interesse e curiosidade. Ao longo do percurso, ao menos, conseguimos colocar em xeque algumas questões sobre os procedimentos de leitura no que toca o espaço – cenário, ambiente, macro espaço, micro espaço,

dentre outros. Conforme observamos, a intenção não foi realizar um completo mapeamento histórico acerca das teorizações vigentes, mas colocar à baila apenas alguns desses diálogos. Igualmente, alguns exemplos de romances históricos publicados durante as duas primeiras décadas serviram de modelo, objetivando assimilarmos a teoria e a prática em sala e aula.

Referências

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao Romance Histórico*. Eduerj: Rio de Janeiro, 2007.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FILHO, Ozíris Borges. *Espaço e Literatura*. Introdução à Topoanálise. Franca, São Paulo, 2007.

FIORIN, José Luiz (Org). A linguagem em uso. In: FIORIN, José Luiz (Org). *Introdução à linguística. Objetos teóricos*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

FIORIN, José Luiz. A representação do cenário no Novo Romance Histórico Brasileiro. Uma leitura dos romances A República dos Bugres e Conspiração Barroca, de Ruy Reis Tapioca. *Revista Millenium*. Instituto Politécnico de Viseu. Viseu, Portugal, 2016.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

LINS, Osman. *O espaço romanesco em Lima Barreto*. São Paulo: Ática, 1978.

LOWENTHAL, David. *Como conhecemos o passado*. São Paulo: Projeto História (17). Tradução Lúcia Haddad, 1998.

LUKÁCS, Gyorgy. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

OLIVEIRA, Cristiano Mello de. *O Novo Romance Histórico em Travessias: uma leitura dos romances A República dos Bugres e Conspiração Barroca, de Ruy Reis Tapioca*. 2016. 432 p. Tese de Doutorado, UFSC, Florianópolis.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRIETO, Célia Fernández. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2.ed. Navarra: EUNSA. 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ZUBIAURRE, Maria Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas e perspectivas*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

PELAS ÁGUAS QUE ALVEJAM NOSSO “DEFEITO DE COR”: PLURALIDADES NA LITERATURA NEGRA DE AUTORIA FEMININA COMO UMA POLÍTICA CIVILIZATÓRIA

Marco Aurélio da Conceição Correa*
Elaine Sotero**

Resumo: O presente texto tece intercessões e encontros entre os livros *Um Defeito de Cor* (2006) e *Água de Barrela* (2018), encontrando elementos que compõem a recente literatura negra brasileira como campo de históricas tensões sociais, políticas e culturais (GONZÁLEZ, 1983). A transgressão (HOOKS, 2019) na escrevivência (EVARISTO, 2005) de mulheres negras com estes dois livros nos permite questionar diversas formas de hegemonias na sociedade brasileira, desde sua origem colonial e ocidental, afirmando a sua racialidade (CUTI, 2010). Pretendemos, assim, nos permitir criticar as desigualdades brasileiras e pensar assim em outras práticas civilizatórias que abarquem um pensamento definitivamente democrático (RIBEIRO, 2018).

Palavras-chave: literatura negra; escrevivência; mulheres negras; autoria feminina.

Abstract: This text weaves intercessions and encounters between the books *Um Defeito de Cor* (2006) and *Água de Barrela* (2018), finding elements that compose the recent Brazilian black literature as a field of historical

* Mestrando em Educação pelo Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ.

** Mestranda em Educação pelo Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ.

social, political and cultural tensions (GONZÁLEZ, 1983). The transgression (HOOKS, 2019) in the clerkship (EVARISTO, 2005) of black women with these two books allows us to question different forms of hegemony in Brazilian society, since its colonial and western origin, affirming its raciality (CUTI, 2010). We intend, therefore, to allow ourselves to criticize Brazilian inequalities and thus think about other civilizing practices that encompass a definitely democratic thought (RIBEIRO, 2018).

Keywords: black literature; scribe; black woman; female authorship.

Introdução

Encontramos entre os livros *Um Defeito de Cor* (2006) e *Água de Barrela* (2018), elementos que compõem a recente literatura negra brasileira como campo de históricas tensões sociais, políticas e culturais (GONZÁLEZ, 1983). A transgressão (HOOKS, 2019) na escrita (EVARISTO, 2005) de mulheres negras nestes dois livros nos permitem questionar diversas formas de hegemonias na sociedade brasileira, desde sua origem colonial e ocidental. As autoras dos livros em questão, ao afirmar a sua racialidade (CUTI, 2010) em seus escritos, nos permitem criticar as desigualdades brasileiras e pensar assim em outras práticas civilizatórias que abarquem um pensamento definitivamente democrático (RIBEIRO, 2018).

Na contemporaneidade, cada vez mais “desafiados a repensar, artistas e intelectuais negros insurgentes buscam novas formas de escrever e falar sobre raça e representação” (HOOKS, 2019, p. 33). Dessa maneira, encontramos neste movimento insurgente uma grande força do posicionamento de mulheres, as quais historicamente insatisfeitas com suas posições subordinadas na sociedade brasileira procuram transgredir esse sistema assimétrico. “Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação” (HOOKS, 2019, p. 36-37).

Artistas, escritoras, intelectuais e diversas pessoas encontram na arte, principalmente nas letras, a forma de promover essa transformação, rompendo com as mazelas do passado. “A arte é a melhor maneira de se caçar fantasmas, ideal para colocá-los a nu de seus disfarces” (CUTI, p. 10).

Em tempos de barbárie e indiferença, cada vez mais se torna importante estar atento à produção das diferenças por povos que foram historicamente impossibilitados de participar no debate dos direitos democráticos. Encontramos nas minorias - a parcela da população que mais sofre com as desigualdades políticas, econômicas e culturais -, a oportunidade de se repensar nossa organização civilizatória; principalmente nas mulheres negras, alicerce da sociedade brasileira. Como aponta Ribeiro (2018): “é imprescindível que se leia autoras negras, [...]. É um convite para um mundo no qual diferenças não signifiquem desigualdades [...] pois enquanto nós, mulheres negras seguirmos sendo alvo de constantes ataques, a humanidade toda corre perigo (p. 18)”.

Se historicamente a colonialidade impediu o discurso, a enunciação e a criação dos povos dominados pelo sistema, encontramos na atualidade um conjunto de vozes, escritas que estilhaçam a máscara do silêncio. Como diz Kilomba (2010) “neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?” (p. 172).

Com todo seu sarcasmo a matriarca intelectual Lélia González fala da importância de se enunciar, “e o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (*infans*, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa” (1983, p. 225).

Seguindo o legado de escritoras, como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, encontramos nas narrativas de *Um Defeito de Cor* e *Água de Barrela* traços de princípios de origem africana que nos permitem repensar nossa organização civil moderna. Na história de Kehinde e toda a sua trajetória biográfica na busca por seu filho, o abolicionista Luiz Gama, contada por Ana Maria Gonçalves em *Um Defeito de Cor* e na genealogia da família de Eliana Alves Cruz retratada em *Água de Barrela* temos ficções que nos possibilitam encontrar verossimilhanças com a história de inúmeras mulheres negras e suas famílias. Histórias de mulheres que nunca esqueceram de sua herança africana e que a partir desse legado conseguiram transformar suas vidas.

Desta maneira nesta pesquisa iremos partir de uma revisão bibliográfica como metodologia para fundamentar de que formas a literatura negra – principalmente a escrita por mãos femininas – pode proporcionar uma mudança no paradigma da democracia representativa brasileira. Para isso iremos fazer uma comparação literária entre *Um Defeito de Cor* de Ana Maria Gonçalves e *Água de Barrela* de Eliana Alves Cruz para encontrar referências nas trajetórias de suas protagonistas de como mulheres negras resistem e criam outras maneiras de se viver. Nestas duas literaturas encontraremos aspectos que nos permitirão pensar em uma outra política civilizatória em nosso contexto de sociedade.

O que é a literatura negra?

A historiografia da literatura brasileira é composta por tensões e indefinições. Nela concentram-se os diversos conflitos sociais, políticos e econômicos que compõem historicamente nossa sociedade. Tanto os seus produtos, os livros, como a sua produção, os autores, são marcados por um histórico de desigualdades. É impossível pensar na literatura brasileira sem levar em conta o seu contexto de produção.

Por ser um artefato de uma grande potência de comentário e crítica social, a concepção de uma literatura brasileira foi dificultada pela dominação colonial portuguesa. Mesmo com a independência, a literatura no Brasil no século XIX ainda continuou a funcionar em uma lógica de produção de caráter colonial e ocidental. A elite brasileira ao proclamar-se independente apenas substituiu a dominação portuguesa em prol da sua própria interpretação da cultura hegemônica da época.

Diversas tensões estão presentes na concepção da identidade brasileira, e sua representação literária desde a independência, como por exemplo: a razão cientificista desconsiderou qualquer possibilidade de criação poética, subjetiva e estética vindo de povos não ocidentais, como indígenas e africanos.

Desde o século XIX, em contrapartida a esse movimento de dominação criativa, alguns escritores negros conseguiram denunciar a situação vivida pela população negra no Brasil, lutando por sua emancipação, através da abolição, com seus escritos. Vários nomes se destacam aqui, desde os mais ativos na vida política como Luiz Gama e José do Patrocínio; até os que se posicionaram simbolicamente como Machado de Assis e Cruz e Souza. É importante também evidenciar a existência da escritora negra maranhense Maria Firmina dos Reis, provavelmente a primeira mulher a escrever um romance no Brasil. Com seu livro *Úrsula* (1859), recheado de críticas à escravidão, Firmina foi pioneira na luta abolicionista. Com essas considerações Evaristo aponta

Partindo dessas primícias, pode ser observado que a literatura brasileira, desde a sua formação até a contemporaneidade, apresenta um discurso que insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. A representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado

escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor. Interessante observar que determinados estereótipos de negros/as, veiculados no discurso literário brasileiro, são encontrados desde o período da literatura colonial. (2005, p. 52).

Se a literatura brasileira é uma história de conflitos, o que se cunhou como literatura negra também não se abstém destes. O primeiro ponto de conflito é a própria nomenclatura desta literatura: afro-brasileira ou negra? Evaristo (2005) encontra diversas tensões nesse debate: o termo afro-brasileiro, num histórico recente foi utilizado como uma forma “correta” para os campos progressistas se referirem a população negra brasileira. Porém, é um termo que parece seguir os movimentos de abrandamento de nossas conflituosas relações raciais. O uso do termo afro-brasileiro faz com que a própria população negra, articulada com as questões raciais, reforce o uso do termo “negro”, numa proposta de subverter o seu valor pejorativo, afirmando assim todas as complexidades que o termo afro-brasileiro pretendia se distanciar. Cuti (2010) pontualmente define porque o termo “negro” deve ser usado sem medo como forma de confrontar os fantasmas do racismo.

Afinal, quem tem medo da palavra “negro”? A expressão “medo” pressupõe que tenhamos uma dada prevenção contra o que pode ocasioná-lo. Assim, evitamos situações que nos podem meter medo. As palavras também, pelo tanto que são carregados de significados, podem nos meter medo. Há, ainda hoje, muitas pessoas que evitam certas palavras como se, ao pronunciá-las, o malefício fosse atraído. É provável que a palavra “negro”, para quem é racista ou sua vítima conformada, deva ter aquele sentido de tabu: se falar atrai. No caso, atrai a vingança do negro contra o branco ou a prática do racismo do branco e mestiço contra o negro. Assim, o silenciar a palavra seria uma medida de precaução. É evidente que essa maneira de sentir e pensar não se

coaduna com nenhuma visão séria de como solucionar problemas sociais. Qualquer proposta sensata ancora-se em medidas de tirar a sujeira de debaixo do tapete e não colocá-la ou lá mantê-la. Esconder situações de opressão é preservar tais situações. Portanto, se a palavra lembra e faz lembrar questões que a sociedade brasileira precisa superar, então é ela, a palavra “negro”, que precisamos empregar. Se ela amedronta, pela sua semântica crispada, ela, pela sua verdade existencial, apazigua (2010, p. 11).

A literatura negra então seria o conjunto destas proposições de combate às mazelas raciais brasileiras, não se limitando somente a um caráter político ou panfletário. Para uma pessoa de pele negra conseguir escrever um simples verso, foi necessário a luta engajada de muitos outros antes. Então, a própria autoria negra já é uma forma de confrontar uma hegemonia que relega estas pessoas à força laboral e reprodutiva e não à criação intelectual e subjetiva. A potência que uma pessoa negra tem ao se posicionar como alguém que escreve é um chamado à desobediência. Um clamor por insubordinação para gerações futuras que não se contentem com o papel de subordinados.

Encontramos assim alguns pontos centrais para tentar definir o que seria uma literatura negra: a autoria; a temática; o ponto de vista; a linguagem; e o público (CUTI, 2010). Conceituar esses pontos não acontece com a intenção de delimitar a produção literária negra, mas sim com a proposta de encontrar características que criam confluências entre esta grande diversidade de autores. Assim, o mais potente ponto de encontro dessas definições se dá na contestação da hegemonia de nossa literatura nacional, ou seja, o que define, basicamente, a literatura negra é o seu caráter transgressor.

Desta maneira, para a *autoria*, encontramos a importância da dedicação profissional a criação estética, ao invés de outras ocupações – não menos merecedoras –; uma pessoa negra se definir como autora já é uma grande conquista para o histórico das lutas raciais.

Sobre a *temática*, ao abarcar temas caros à população negra, como a emancipação social, o bem estar físico, psicológico e afetivo, a literatura negra encontra seu tom revolucionário.

Na definição do *ponto de vista*, encontramos a tentativa de proporcionar a pluralidade argumentativa dentro dos espectros identitários que compõem demografia brasileira, reforçando a importância do protagonismo negro na composição das suas próprias narrativas. Na definição de *linguagem* encontramos uma pluralidade ao lidar com os diferentes léxicos de origem africana, que compõem a língua portuguesa do Brasil; e as diferenças linguísticas que vão dos centros culturais de Salvador, passando por periferias de São Paulo até os Quilombos do sul do país, por exemplo. E por último, temos o *público*, no reconhecimento da existência de uma grande carência de produção literária negra para um povo, não só negro, que quer ler, sentir e compreender a experiência e esta subjetividade negra brasileira.

Estes cinco pontos críticos comentados anteriormente nos dias de hoje têm sido impulsionados por um movimento de ações afirmativas que vai desde as políticas de cotas de ingresso em concursos públicos, principalmente as universidades públicas; e até a institucionalização do ensino e pesquisa das histórias e culturas africanas e brasileiras com a lei 10.639/03. Tais movimentos se condensam em uma classe de pessoas negras interessadas em produzir e consumir literatura, e outras produções artísticas, que tenham relação direta com o seu contexto histórico.

Vemos exemplos no estrondoso sucesso recente de escritoras como Conceição Evaristo, Djamila Ribeiro que através destas políticas públicas, dos movimentos sociais e das instituições engajadas, se definem como referências no cenário brasileiro. Diferentes iniciativas impulsionam essa ascensão como: a Editora Malê e outras voltadas a editoração literária negra; as festas literárias, como a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de Paraty calcada na questão da

diversidade, a Festa Literária das Periferias focando na produção periférica; saraus como o Sopapo Literário no Rio Grande do Sul; livrarias e livreiros independentes como a Eleyé em Salvador, dentre outros muitos exemplos.

Encontramos no binômio raça e gênero um grande ponto de tensão que vem concentrando a atenção do escalão progressista brasileiro, tecendo uma aliança entre o crescimento da discussão sobre a questão do feminino e da crítica racial. Este movimento faz com que as mulheres negras sejam um destaque nas publicações e nas vendas de livros. Como é o caso da autora Djamila Ribeiro, uma das mais vendidas da FLIP dois anos consecutivos, que atingiu recentemente a marca de bestseller nacional com seu *Pequeno manual antirracista* (2019).

A questão da mulher negra é um ponto chave para se pensar a questão da literatura negra contemporânea, pois ela abarca uma dupla afetação pelo domínio patriarcal branco. As mulheres negras sofrem com o racismo que relega a sua força vital à produção laboral e não intelectual e sofrem com o sexismo que as inferioriza novamente, como incapazes de equiparar a sua existência e seu intelecto ao comparativo masculino. Enquanto para a mulher branca ainda existiu outrora a redenção através da gestação de uma prole que desse continuidade ao patriarcado branco, as mulheres negras foram impedidas até desse direito de gestar a vida.

A literatura por estar imbricada ao seu contexto de produção, encontra historicamente uma quase ausência da “representação da mulher negra como mãe, matriz de uma família negra, perfil delineado para as mulheres brancas em geral” (EVARISTO, 2005, p. 53). Se pensarmos na maternidade como a forma das famílias projetarem sua continuidade e sua ação no mundo como sociedade, negar o direito à vida e ao bem estar de suas crianças é matar a possibilidade de criação de mulheres e homens negros. Assim, “mata-se no discurso

literário a prole da mulher negra" (EVARISTO, 2005, p. 53), como se mata na realidade cotidiana esta mesma prole.

É evidente que a maternidade não é a única forma que mulheres se projetam no mundo e participam na produção subjetiva humana, mas pensar o direito à maternidade é um dos pontos de reivindicação pelas mulheres negras nos movimentos sociais. Historicamente as mulheres negras se encarregaram em educar, nos lares e nas escolas, crianças de todas as classes sociais. As mulheres negras têm uma importância fundamental na concepção do português brasileiro, González ao pensar a maternidade aponta que

quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito pra criança brasileira, como diz Caio Prado Júnior. Essa criança, esse infans, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o português. A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente (Gonzalez, 1979c). Ela passa pra gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. E graças a ela, ao que ela passa, a gente entra na ordem da cultura, exatamente porque é ela quem nomeia o pai (GONZÁLEZ, 1983, p. 235-236).

Se as mulheres negras estavam desde sempre ensinando as crianças brasileiras a falar um português definitivamente brasileiro, evidenciando as influências africanas, o português mesmo (GONZÁLEZ, 1983), é impossível dizer que as mulheres negras não são e foram fundamentais para a literatura brasileira.

Se pensarmos na potência da oralidade para as sociedades africanas e para a sua diáspora, a linguagem oral é a materialização do desejo de criar. A palavra é poder. A narrativa oral se equipara, nas tradições africanas e de outros povos originários, aos livros na socie-

dade ocidental. Por isso a importância dos anciões, como os griots, nas civilizações tradicionais estes são verdadeiras bibliotecas vivas. Na diáspora, a transmissão oral foi a maneira que negras e negros encontraram para manter as formas tradicionais de sentir e organizar o mundo. A única coisa que não foi tomada pela experiência colonial foi a memória que estava arquivada nos corpos negros sequestrados de suas origens. O corpo age aqui como um documento de identidade. A fala é a forma de continuidade de uma memória ancestral, dessa própria identidade originária, mas não essencial, e sim em constante ressignificação (HALL, 2005).

Desta maneira termos mulheres negras autoras de si é uma forma de gestar matriarcalmente outras formas de vivermos em sociedade.

Encontros entre as águas que nos alvejam

Para começarmos a analisar as confluências entre os dois romances em questão vamos nos atentar primeiro a trajetória das duas autoras dos livros. Ana Maria Gonçalves nasceu em Ibiá-MG em 1970, se formou em publicidade e atuou na profissão durante anos em São Paulo. Após ter contato com o livro *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios* (1944) de Jorge Amado, ela decide se mudar para Itaparica onde escreve seus dois livros, sendo *Um Defeito de Cor* o segundo. O Concebido após uma grande pesquisa da autora sobre a participação de Luiza Mahin na histórica Revolta dos Malês. Eliana Alves Cruz nasceu no Rio de Janeiro em 1966, trabalhou anos com sua formação em comunicação social até que decidiu pesquisar mais a fundo a história de sua família.

Nesses primeiros detalhes da trajetória das duas autoras encontramos algumas intercessões interessantes: as duas autoras são da mesma faixa etária, oriundas do sudeste, mas tem na Bahia um

ponto principal para suas vidas e para suas narrativas. Gonçalves viveu anos lá enquanto escrevia seus dois primeiros livros, tendo retornado a morar lá atualmente; Cruz tem as raízes de suas famílias em terras baianas e precisou conhecer o município de Cachoeira para compreender melhor suas origens. As duas vem de formações sem ligação direta com a pesquisa histórica - publicidade e comunicação - mas precisaram se dedicar à pesquisa para desenvolver suas narrativas pois ambas entrelaçam a documentação histórica e a ficção narrativa. No caso de *Defeito de cor*, Gonçalves pesquisa a vida de Kehinde do Daomé, renomeada no Brasil como Luiza Mahin, o pouco que se conheceu sobre essa personagem histórica foi através de escritos de seu suposto filho, o abolicionista Luiz Gama. Em *Água de Barrela* a autora pesquisou a história de sua própria família, desde as raízes nas terras Iorubanas em África, passando pela vida de seus familiares, principalmente as mulheres. Mesclando os relatos de sua tia Nunú, dos arquivos da família, além da pesquisa histórica. Sem contar a extensa pesquisa bibliográfica para contextualizar os acontecimentos históricos citados em ambos os livros.

Apesar de diferenças pontuais, as duas autoras partem do ponto em comum de revisitar o passado como potência para as suas escritas, prática comum no movimento literário que busca por afirmar uma identidade negra com origem no continente africano. Muitas outras autoras negras fizeram um movimento semelhante, como o sucesso recente de Chimamanda Adichie e sua luta por uma história não única; as clássicas escritoras Toni Morrison com *Amada* (2007) e Alice Walker com *A cor púrpura* (2009); e também exemplos contemporâneos como Yaa Gyasi com *O caminho de Casa* (2016), por exemplo. Todas estas autoras buscam evidenciar a resistência de protagonistas femininas que possuem uma similaridade por toda diáspora africana na superação das mazelas do racismo e do sexismo.

Os dois livros que estão no centro de nossas análises reforçam esse caráter atlântico de uma identidade na diáspora africana; ambas

iniciam suas narrativas com a vida no continente africano antes do sequestro pelos tumbeiros coloniais. A decisão das autoras de mostrar essa conexão transatlântica, ao evidenciar uma outra forma de se organizar socialmente, mostra a importância e a permanência das tradições como forma de pertencimento identitário e de combate ao racismo. Sabendo que concepção da noção de identidade nacional brasileira fez o máximo possível para diluir suas origens africanas na tentativa de miscigenar e modernizar a sociedade brasileira.

Apesar das dificuldades passadas pelos personagens presentes nas narrativas - que não é mera ficção - as mulheres nomeiam seus algozes, denunciando o sistema que as tornam vítimas. Essa é a oportunidade de se articular outras formas de socialização, distantes da vida de dor, “sem uma forma de nomear a nossa dor, nós também não temos palavras para articular nosso prazer” (HOOKS, 2019, p. 33).

A própria trajetória de vida de ambas autoras é marcada por esse processo de superação, pois são duas mulheres negras – de tonalidades de cor de pele diferentes –, mas que foram contrárias as estatísticas e conseguiram publicar seus livros. Apesar de suas escritas retratarem um passado relativamente distante - as duas narrativas tem seu início no decorrer do século XIX -, a vida de Kehinde e todas as personagens femininas em *Água de Barrela* retratam dificuldades da vida de mulheres negras que ainda encontram semelhanças com a atualidade. As protagonistas, assim como suas autoras e muitas outras mulheres, lutam através do trabalho e da astúcia pelo bem estar de sua família e de seus semelhantes. Elas lutam para conseguir o direito de amar, de criarem suas famílias, de viverem seus prazeres, de praticarem seus cultos, de narrarem suas próprias histórias e não serem somente mais um objeto analisado e descrito de forma equivocada, como foram durante muito tempo na literatura brasileira. “Pode-se concluir que na escre(vivência) das mulheres negras, encontramos o desenho de novos perfis na literatura brasileira, tanto

do ponto de vista do conteúdo, como no da autoria” (EVARISTO, 2005, p. 54). A inovação literária “se dá profundamente marcada pelo lugar sócio-cultural em que essas escritoras se colocam para produzir suas escritas” (EVARISTO, 2005, p. 54).

Em ambos os livros as autoras brincam com este conceito de escrevivência, fabulando memórias na corda bamba entre a existência e a ficção. Cada uma de seu jeito, Gonçalves com sua protagonista figura histórica sendo revisitada e Cruz com um caso pulsante por representar personagens que são sua própria família. “Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento a que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida” (EVARISTO, 2005, p. 54).

O direito à vida é o tema central dos dois livros, não somente a sobrevivência dos protagonistas que tem a sua vida em risco a qualquer momento, antes ou depois da abolição. Mas só a existência de personagens mulheres que não se conformam com o lugar que a elas foi limitado, já é uma ação de luta pelo direito de viver. Em *Defeito de Cor* Kehinde passa grande parte do livro tentando reencontrar seu filho que foi vendido pelo pai para pagar uma dívida de jogo. A protagonista em muitos momentos esteve com sua vida em risco, abalada pela tristeza, e a principal força que a impulsionava era se manter viva para promover o melhor para seus filhos, mesmo após a morte de um deles, como foi o caso de Banjoko.

Em *Barrela* a origem africana também está presente, representada pela figura vigorosa do personagem Firmino. O desejo de viver do ancestral africano, também está presente em todas as mulheres que se acabaram na barrela em nome dos filhos. Curiosa é a metáfora que muitas mulheres da família, garantirem o bem estar da família através do trabalho do embranquecimento das roupas de famílias com

dinheiro. Apesar da barrela - sinônimo para qualquer tipo de trabalho para a personagem Damiana - o centenário da anciã foi comemorado no centenário da abolição da escravidão com os membros da família bem vestidos, contrastando a alvura de suas roupas com a cor de suas peles. A família conseguiu ascender com o trabalho de alvejar a roupa de brancos, mas nunca se embranqueceu por completo, felizmente.

A maternidade das personagens femininas é um ponto central em ambos os livros, pois quebra o histórico estereotipo da negação à maternidade para as mulheres negras na literatura brasileira.

Entretanto, se a literatura constrói as personagens femininas negras sempre desgarradas de seu núcleo de parentesco, é preciso observar que a família representou para a mulher negra uma das maiores formas de resistência e de sobrevivência. Como heroínas do cotidiano desenvolvem suas batalhas longe de qualquer clamor de glórias. Mães reais e/ou simbólicas, como as das Casas de Axé, foram e são elas, muitas vezes sozinhas, as grandes responsáveis não só pela subsistência do grupo, assim como pela manutenção da memória cultural no interior do mesmo (EVARISTO, 2005, p. 54).

Apesar de em *Um Defeito de Cor* a protagonista Kehinde perder o contato com seus dois filhos, ela passa grande parte da narrativa vivendo uma vida de considerável felicidade, principalmente quando em companhia dos dois. Mesmo após a separação de seu filho Luiz, ela dolorosamente busca contato com ele por toda a narrativa., até o ponto de vista da narração - em primeira pessoa direcionada ao filho - é uma forma de tornar a relação materna a centralidade da narrativa.

Em *Água de Barrela* a família da matriarca Damiana vive uma sequência de nascimento de meninas - Helena, Martha, Celina, Maria das Dores, Anolina - fazendo delas as principais protagonistas da narrativa. Apesar das dificuldades vividas, estas mulheres estão

sempre trabalhando, estudando e vivendo para suas filhas e filhos. Num curioso encontro entre ficção e realidade, se pararmos pra pensar o ponto ápice de superação da história da família é a própria escrita do livro por Cruz, que é resultado da emancipação familiar através dos estudos.

Percebemos aqui alguns pontos importantes no encontro das narrativas, em ambas histórias a libertação da condição de servidão é buscada pelas protagonistas; e ela não é nunca individual e nem por meios oficiais, pois se a liberdade foi cedida, não podemos considerá-la como liberdade plena. A emancipação das personagens se dá principalmente pelo trabalho, pois é com ele que Kehinde compra a sua alforria e que Martha faz as economias para a família. As protagonistas usam principalmente da educação para se emanciparem, Kehinde não estuda em instituições formais, mas aprende outras línguas e tem aulas particulares com o Malê Fatumbi. Já as mulheres negras de *Barrela* vão para instituições formais de ensino para estudarem, destaque para os colégios católicos, até que Celina se torna professora e consegue melhorar as condições da família com seus estudos.

A emancipação das protagonistas pode até acontecer de forma individual através do estudo e da formação em organizações e irmandades que permitam as mulheres obterem melhores espaços de trabalho, porém, a prosperidade das mulheres negras destas narrativas sempre acontece por causa de algum incentivo da comunidade que as cerca. Consequentemente as mesmas também retornam essa ajuda conforme elas vão ascendendo; é a recíproca de comunidade, tudo está conectado. Nos dois livros, o cuidado das mulheres negras mais velhas ajuda as protagonistas a se adaptarem a realidade do trabalho pesado, desde as grandes matriarcas das senzalas, até as mulheres astutas dos trabalhos com as vendas nas ruas se fazem presentes em ambas narrativas.

A presença das irmandades, das sociedades dos muçulmanos, as comunidades de forros retornados à África aparecem como manifestações deste senso de comunidade. Talvez o maior ponto de intercessão de ambos os livros é a presença dos ritos das comunidades de tradições religiosas africanas. Diversos personagens das duas narrativas representam essa ancestralidade com as tradições do Daomé e do mundo Iorubá, com os Voduns e os Orixás respectivamente. Kehinde, apesar de passar por momentos de descrença nunca perde o contato com seus ritos, principalmente com Oxum, a orixá de sua cabeça. Em *Barrela*, a presença do sincretismo com o catolicismo é mais forte, principalmente por causa da relação com a família Vieira Tosta que acaba fazendo com que as mulheres da família, principalmente Damiana, tenham uma relação de quase carolice com a igreja católica. Porém, os orixás sempre estiveram por perto da família, que em muitos momentos retornam as casas de Candomblé para encontrar amparo, como no caso da condição de Nunú. A ancestralidade é a relação das personagens das narrativas com a sua origem africana, a forma como as famílias são recriadas nas comunidades religiosas além dos laços sanguíneos. É a prosperidade conseguida por Kehinde, atributo de Oxum, e a justiça de Xangô que a família de Damiana finalmente consegue. A espiritualidade nestas narrativas não está em nenhuma doutrina, pois nenhuma das protagonistas se dedica por completo ao culto aos ancestrais. A ortodoxia religiosa é um conceito inexistente na tradição oral dos ritos africanos que estão sempre em diálogo.

A oralidade é outra confluência com as ancestralidades africanas, *Um Defeito de Cor* é narrado em primeira pessoa por Kehinde que dita suas últimas palavras que serão transformadas no relato de sua vida para seu filho, como se contasse a história de sua vida, como uma velha griotte. *Água de Barrela* tem um artefato narrativo semelhante, pois parte dos relatos orais de Nunú, personagem e familiar real de Eliana Alves Cruz, são o que transcrevem através do

fio de sua memória a narrativa do livro. A oralidade foi a forma de permanência de diversos valores fundamentais para as populações negras que sofreram com os traumas do atlântico, é a forma que Kehinde nunca esqueceu suas origens, deixando esse legado para seu distante filho Luiz Gama; da mesma maneira Cruz foi afetada pela longínqua história de sua família pelos relatos de sua tia Nunú.

Os dois livros convergem e se encontram nos pontos centrais que definem a literatura negra que apresentamos anteriormente: temática; a autoria; o ponto de vista; a linguagem; o público. A *temática* de ambos os livros é similar, são dois romances históricos que ambientam suas narrativas de ficção dentro de acontecimentos históricos brasileiros e são protagonizados por mulheres negras. *Um Defeito de Cor* com uma minúcia maior por causa de sua extensão, quase mil páginas e por apresentar a trajetória de vida de uma única personagem, passando assim por quase um século de história. A peculiaridade da vida de Kehinde possibilitou também uma contextualização histórica com o outro lado do atlântico do tráfico escravocrata quando ela retorna ao continente, dando a oportunidade ao leitor de ter um contato maior com uma história que muitos brasileiros não tem conhecimento. Uma história que não está presente nos currículos escolares oficiais. A narrativa de *Água de Barrela* por apresentar a trajetória da família de Eliana Alves Cruz, representada por diversas protagonistas mulheres, acompanha um rastro maior do tempo. O livro narra os acontecimentos históricos mais próximos ao fim do século XIX, tratando da proximidade dos Vieira Tosta com o império brasileiro e as insurgências baianas da transição para o período da república. As dificuldades da população negra após a abolição é uma diferença na narrativa de Barrela, pois os recém libertos apesar de livres ainda vivem situações análogas à escravidão, devido a manutenção dos privilégios e o descaso das elites da época.

A *autoria* do livro também é bem parecida, mulheres com contextos semelhantes, negras, quase mesma faixa etária, graduadas no ensino superior, trabalhando com a área de comunicação e publicidade até que conseguem se dedicar a produção textual. Uma diferença talvez seja o tom de pele, tendo Cruz um tom mais retinto, o que é um diferencial para atuação do racismo à brasileira. O *ponto de vista* da narrativa é um ponto interessante, enquanto em *Um Defeito de Cor* a narrativa é feita em primeira pessoa por Kehinde em seu retorno ao Brasil, quase como se ditando a sua história para a escritora Ana Maria Gonçalves depois dos documentos encontrados. Em *Barrela* a narrativa é feita por um narrador indiretamente presente na história, se consideramos Cruz como a narradora, ela possui presença na história, mesmo que de forma indireta porque lida com a história de sua família que ela só teve contato por completo na vida adulta depois de uma extensa pesquisa. O livro é como se fosse o relato em primeira pessoa de Cruz contando à sua família, e a outras pessoas com um histórico parecido, sobre a trajetória de suas avós, tias e mães.

A *linguagem* também é um ponto em comum na narrativa, os dois livros em seu início têm a presença de línguas africanas, os dois situados no Daomé que hoje é conhecido por Benin. Em *Um Defeito de Cor* se passa na parte Éwé-Fon, dos povos conhecidos como Jejes no Brasil da época, os mesmos que fundaram as crenças do candomblé dos voduns. Kehinde e Taiwo, sua irmã gêmea que não sobreviveu ao sequestro transatlântico, são os nomes comumente dados aos ibejis, divindades gêmeas da prosperidade cultuadas até hoje no Brasil. Em *Água de Barrela* Akin Sangokunle e Ewà Oluwa, cunhados rebatizados como Firmino e Helena respectivamente, são os únicos remanescentes de uma família que vivia no Reino de Oiô, na intercessão entre o Benim e Nigéria atualmente. Os dois livros usam diversos termos para ambientar a vida no continente africano da época, evocando as tradições e os cultos de suas respectivas regiões, como nomes de lugares, de divindades, de canções e outros

elementos tradicionais. Os povos islamizados da África da época também aparece em ambas narrativas, os Fulani e os Hauças que foram nomeados genericamente como Malês no Brasil. Estes povos tem uma posição importante nos conflitos do continente africano que desencadearam a escravidão, tanto contribuindo para a captura de escravizados, como resistindo através do letramento, da disciplina no Brasil como na revolta dos Malês.

Ao de fazer referências a estas línguas africanas que ressoam no nosso português e em várias línguas da diáspora, percebemos o caráter de atlanticidade que dá uma outra pertinência aos livros, como representantes de uma diáspora entre dois continentes. Afirmar a influência linguística africana é uma forma de subversão dos preconceitos presentes nelas, que muitas vezes são erroneamente consideradas dialetos. É subversão também com a discriminação linguística que vive grande parte da população negra brasileira, como aponta ironicamente González:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí fora. Não sacam que tão falando pretuguês (1983, p. 238).

O público alvo destes livros faz parte da crescente de interesse e demanda de textos que refletem a realidade das populações negras brasileiras. *Um Defeito de Cor* foi lançado em um momento inicial dessa ascensão de escritas negras, ganhando o prêmio cubano Casa de las Américas (2007) obtendo reconhecimento pela diáspora nas Américas. *Água de Barrela* foi o vencedor da edição de 2015 do Prêmio Oliveira Silveira, oferecido pelo Ministério da Cultura, por meio da

Fundação Palmares, o livro então já foi publicado em uma política de difusão da literatura negra. Em 2018 foi publicado pela editora Malê, agora no circuito comercial alcançando um público ainda maior. Os dois livros são parte do conjunto de produções literárias que vem em um movimento em busca de compor uma literatura negra direcionada para pessoas negras, falando de pessoas negras e produzidas por pessoas negras.

Considerações finais

O crescimento de uma estética negra no campo nas letras, nas músicas, nas audiovisualidades, nas performances e nas artes em geral faz parte de um movimento político, estético e cultural de retorno às origens, como forma de fortalecer no presente e transformar o futuro pensando em uma sociedade mais justa com as diferenças. Ele é calcado nas mazelas criadas pelo racismo, mas não se limita a suas implicações. Cada vez mais pessoas negras criam e disseminam suas estéticas por toda a sociedade brasileira, independente da raça, alimentando um senso crítico e democrático de sentido de mundo, não se limitando somente a ciclos fechados como o ambiente acadêmico. Essas “pesquisas sobre a historicidade do racismo associadas às pesquisas das matrizes africanas é que constituem o estofo de uma arte negro brasileira vigorosa” (CUTI, 2010, p. 9).

Criticando os pilares monolíticos do racismo no mundo ocidental, que aprisionam o que é diferente dos padrões impostos desde o colonialismo europeu, as estéticas negras compõem uma outra forma de se organizar civilizatoriamente o mundo moderno (GILROY, 2001). Afirmando que estamos unidos em nossas diferenças e que elas são o que compõem nossas individualidades, aprendemos com a ancestralidade africana xenofílica, a tradição de abraçar as diferenças como uma forma de fortificar o seu coletivo.

Cada vez mais é importante ler autoras negras (RIBEIRO, 2018), pois a posição marginalizada imposta a esse grupo social as permite observar os nossos problemas contemporâneos de um ponto de vista antes não considerado como importante. É a distância necessária para se analisar um complicado problema. Não pensando num distanciamento como forma de manter essa diferença nos centros de discussão e protagonismo, como a própria literatura, mas para destituir a ideia de centralidade de grupos privilegiados. Só podemos pensar em civilidade quando todas as diferenças sejam vistas como contributivas. Encontramos assim contribuições para uma prática democrática na produção literária, estética e epistemológica de mulheres negras (RIBEIRO, 2018).

Sem ter medo de encarar os fantasmas que ainda nos assombram, afirmando abertamente que a literatura é negra, como diz Cuti (2010) “não empregar socialmente a palavra “negro” é impedir a transformação do seu significado negativo para positivo, é abortar o processo iniciado pelos próprios negros na busca de sua cidadania” (p. 7). A literatura negra é um dos artefatos políticos e estéticos que nos ajudaram ressignificar a ideia que temos atualmente de civilidade.

Referências

- CUTI, Luiz Silva. Quem tem medo da palavra negro? *Revista Matriz*, Porto Alegre, nov. 2010.
- EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. *Revista Palmares*, set. 2005.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro - Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, Luiz Antônio Machado da *et al.* *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília: ANPOCS, 1983.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Dp&a; 2005.

KILOMBA, Grada. "The Mask". In: KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. 2. ed. Münster: Unrast Verlag, 2010. Traduzido por Jessica Oliveira de Jesus.

RIBEIRO, Djamila. A máscara do silêncio. In: RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DISCURSOS MISÓGINOS NA REPRESENTAÇÃO DE TRÊS MULHERES EM *COMÉDIA DE RUBENA*, DE GIL VICENTE

Alessandra Oliveira de Almeida*
Cloves da Silva Junior**

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a peça *Comédia de Rubena* (1521), do dramaturgo português Gil Vicente, com enfoque na representação de três figuras femininas (Rubena, Cismena e a beata-alcoviteira) a partir dos *topoi* que evidenciam a misoginia na construção da peça e das personagens, bem como seus discursos enunciados. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica com base no arcabouço teórico de Bloch (1995), Fonseca (2017), dentre outros. Por meio da análise, identificamos e analisamos os discursos misóginos do pensamento medieval e da subordinação da mulher presentes na obra, além de destacar o papel do texto literário na visibilização desses discursos.

Palavras-chave: Gil Vicente. Discurso misógino. *Comédia de Rubena*.

Abstract: This article aims to analyze the play *Comédia de Rubena* (1521), by the Portuguese playwright Gil Vicente, focusing on the representation of three female figures (Rubena, Cismena and the beata-alcoviteira) from the *topoi* that show the misogyny in construction of the play and characters, as well as their uttered speeches. This is a bibliographic research based on the theoretical framework of Bloch (1995), Fonseca (2017), among others.

* Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestranda em Letras e Linguística - Área de concentração: Estudos Literários. E-mail: alessandra.liter@gmail.com.

** Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Letras e Linguística - Área de concentração: Estudos Literários. Doutorando em Letras e Linguística (UFG). E-mail: cloves-jr@hotmail.com.

Through analysis, we identified and analyzed the misogynistic discourses of medieval thought and the subordination of women present in the work, in addition to highlighting the role of the literary text in making these discourses visible.

Keywords: Gil Vicente. Misogynistic speech. Comédia de Rubena.

De acordo com Irma de Brito Chaves (1969, p. 242), por meio de Gil Vicente, o grande dramaturgo português do período de transição entre a Época medieval e o Renascimento, “chega até nós o panorama da sociedade portuguesa, ansiosa de incorporar-se ao progresso da humanidade”. Esse panorama é constituído por uma série de peças que foram encenadas na corte portuguesa representando o cotidiano do século XVI em Portugal. Segundo Flávia Maria Schlee Eyler (2014, p. 160), “é importante a compreensão da necessidade de um teatro de Corte no mundo renascentista, uma vez que através deste era possível que seus membros participassem de um mundo que se apresentava como um ‘outro’ mundo”.

Os outros mundos concebidos por Gil Vicente serviam como “entretenimento nos animados serões oferecidos pelo Rei” (MOISÉS, 2008, p. 56), e isso não impediu que esse dramaturgo empreendesse “a tarefa de livre análise e crítica social” (MOISÉS, 2008, p. 59), revelada de forma contundente em várias de suas peças, como o *Auto da Barca do Inferno* ou a *Farsa de Inês Pereira*, dentre outras. Neste artigo, esse viés de crítica social recorrente no texto vicentino é aproveitado para analisar as posições e discursos atribuídos a três mulheres da peça *Comédia de Rubena* – Rubena, Cismena e a beata-alcoviteira –, cuja primeira encenação “terá ocorrido em 1521, na presença de D. João III” (AMARAL, 1991, p. 3).

Partimos da ideia de que o texto literário, além e a partir dos aspectos formais, também pode colaborar para visibilizar práticas

misóginas e machistas as quais são operacionalizadas na sociedade desde tempos imemoriais, e que se tornaram naturalizadas pelo mesmo corpo social responsável por fazer esses discursos circularem: eles são produzidos pelos indivíduos e instituições, e pulverizados nos diversos setores que compõem essa sociedade. Nesse sentido, o texto literário, ao lidar com as representações da realidade, pode selecionar e projetar determinados aspectos sociais para colocá-los em evidência.

Em *Comédia de Rubena* a personagem que dá título à peça, uma adolescente e filha de um clérigo, se apaixona e fica grávida de um cônego. Com medo do pai e do escândalo iminente, Rubena aceita os conselhos de uma parteira e permite que uma feiticeira a auxilie no parto, a qual solicita uma legião de diabos para levar a filha do clérigo para uma montanha, a fim de que ela tivesse o bebê fora de perigo e longe dos olhares condenatórios da sociedade.

No entanto, Rubena morre após o parto e deixa sua filha Cismena, que é conduzida a uma família de pastores. Após o nascimento da criança, algumas fadas passaram a zelar pelo destino da garota e preveem um futuro difícil, mas com um final feliz. Na adolescência, Cismena torna-se herdeira de uma senhora rica, em Creta, e decide dedicar-se à vida casta, com o apoio de sua criada Clita. Surge, então, uma falsa beata na vida de Cismena tentando desviar-lhe da castidade e insistindo que ela deveria experimentar os prazeres da carne. A moça, firme em seu propósito, recusa as propostas dos pretendentes até que um dia, em Creta, surge um pajem que a encanta com sua nobreza e coração puro, e ela resolve casar-se com ele. Depois, todos descobrem que o jovem rapaz era o Príncipe da Síria, consolidando o final feliz previsto pelas fadas.

Esse enredo, que se desenrola num espaço de tempo de 16 anos, é dividido em três cenas as quais apresentam, separadamente, os seguintes momentos da obra: na primeira cena, Rubena e sua gravidez indesejada; na segunda, a saga de Cismena, durante a infância e o

início da adolescência; e por fim, na terceira cena, o desfecho feliz consolida a restauração da honra perdida pela mãe por meio da filha. Conforme destaca Maria João Amaral (1991, p. 4) essa divisão de cenas é um “caso único no teatro vicentino”, e embora essas cenas constituam uma história acabada, “a história de Cismena, verdadeiro assunto da comédia, só fica completa mediante a representação da totalidade das cenas” que compõem a peça.

Considerando o título da obra e o enredo, é importante mencionar a afirmação de José Augusto Cardoso Bernardes (2008, p. 210, grifos nossos) quando diz que em Gil Vicente encontramos na comédia “a concepção medieval do género. Menos codificada e menos objeto da atenção dos tratadistas [...] pressupõe uma fábula fantasiada e de *desfecho positivo*, onde intervêm quase sempre cavaleiros e *personagens mitológicos*”. Portanto, ao contrário do seu significado popular geralmente associado ao humor e ao riso, a comédia em Gil Vicente, e especificamente neste caso da obra em análise, tem a sua significação atrelada à noção de harmonia, ao equilíbrio entre as partes formais e temáticas da peça vicentina.

Em relação ao desfecho positivo, citado por Bernardes (2008), percebemos que em *Comédia de Rubena*, após o fim trágico de Rubena, Cismena equilibra e harmoniza as forças responsáveis por desestabilizar a situação inicial representada na primeira cena. O casamento de Cismena é o equilíbrio que restaura a honra de Rubena. Além da referência ao desfecho, dois outros pontos merecem ser destacados a partir da citação de Bernardes (2008): a fábula e a presença de personagens mitológicos. Quando esse crítico literário menciona que a comédia é uma fábula fantasiada, é interessante recorrer ao conceito de fábula desenvolvido por Aristóteles (1993, p. 28) ao discorrer sobre a unidade do objeto:

é preciso que a fábula, visto ser imitação duma ação, o seja duma única e inteira, e que suas partes

estejam arranjadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transtornada; com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo.

A partir disso, compreendemos que embora a *Comédia de Rubena* esteja dividida em três cenas, essa divisão não atrapalha a unidade da obra, tendo em vista que a ausência de uma delas causaria um desarranjo na completude do enredo desse texto literário. Não há, na peça, nenhum momento desconectado do todo. Em relação ao segundo ponto, conforme Bernardes (2008) apontou, quase sempre, na comédia medieval, há a interferência de personagens mitológicos, e na peça em análise identificamos a feiticeira, os diabos e as fadas, os quais se enquadram nesse tipo, e cujos papéis colaboram para a constituição de uma simbologia que serve aos propósitos do enredo.

Diante disso, as três personagens mulheres citadas anteriormente serão analisadas, principalmente, a partir dos estudos de Pedro Fonseca (2017) acerca das fontes de difamação da mulher no mundo antigo e no período medieval, e de Howard Bloch (1995), crítico literário americano, a partir de seus estudos sobre a misoginia medieval. Ele elenca alguns *topoi*, isto é, temas ou conjuntos de ideias que são atribuídos às mulheres, tais como: a mulher como adereço, a mulher faladeira, o uso dos ardis da fala para seduzir e/ou enganar, a demonologização da mulher (FONSECA, 2017) que se manifesta como inteligente e é associada ao demônio, a mulher volúvel que não detém a razão (*ratio*), dentre outros.

Podemos afirmar que esses *topoi* são uma das bases da constituição das relações de poder/disputa que envolvem o homem e a mulher, colocando o primeiro como superior ao mesmo tempo em que inferioriza a segunda. Conforme poderá ser percebido a partir da análise das personagens, vários desses discursos que estão repre-

sentados na transição do período medieval para o Renascimento, por meio do texto de Gil Vicente, ainda são recorrentes no século XXI. Vale ressaltar ainda que os estereótipos relacionados à mulher, que discutiremos neste estudo, pertencem à cultura judaico-cristã, europeia e branca.

1. Rubena: a desafortunada

A personagem Rubena carrega consigo as características de moça bem-criada, cuja ingenuidade é confundida com a falta de razão. Logo no início da peça, percebemos que Rubena é delicada e comedida, o que constitui o *topos* da mulher como adereço e destaca-a como um objeto que existe para adornar o espaço, tendo em vista que a descrição apresenta-a como moça muito formosa, porém incapaz de tomar decisões por si mesma, ou seja, necessita ser tutelada:

RUBENA –
ay de mí desventurada!
ay! que no puedo cuitada
decir ay à mis dolores!
ay! que no oso quejar!
ay! que no oso decir!
ay! que no oso querellar;
ni me puedo ya vengar
del consentir! (VICENTE, 1521, p. 2)

Obviamente, essa tutela fica a cargo de um homem, o pai da moça, cuja caracterização encontra-se em outro polo das relações de poder: “Su padre era fuerte, cruel per nacion,/celoso, muy bravo” (VICENTE, 1521, p. 1), atributos que são naturalmente esperados de um homem, isto é, a força, a crueldade, o ciúme e a coragem. Enquanto isso, Rubena

é caracterizada excessivamente como uma mulher ingênua, formosa e prendada. Essa formosura faz com que sua ingenuidade seja deixada em segundo plano para dar evidência a tamanha beleza que nem mesmo o cônego pode resistir, tornando-se vítima dos encantos dela.

Percebemos que, ao mesmo tempo, Rubena é a coitada, conforme ela mesma ousa se intitular no trecho acima, mas também é dona de um poder de sedução que atinge o cônego como se ele não pudesse se esquivar. Essa insinuação é um discurso misógino velado porque culpabiliza apenas Rubena pelo envolvimento com o cônego e ainda escamoteia seus princípios misóginos ao ressaltar a beleza da mulher. Em seus estudos sobre as fontes de difamação da mulher no mundo antigo e no período medieval, Fonseca (2017, p. 59) destaca que “o sexo feminino em geral e o seu inexorável poder de sedução exercido sobre os homens eram considerados não só biologicamente adversos como também de infalível destruição”.

Tal discurso pode ser percebido, por exemplo, nos escritos bíblicos em que a culpa pelo pecado original é atribuída a Eva, responsável pela derrocada de Adão e, conseqüentemente, a expulsão do Paraíso após convencê-lo, com os ardis da fala, a provar do fruto proibido. Entretanto, antes de Eva houve uma outra mulher que também é apontada como uma figura rebelde, sedutora e dissimulada, a qual foi apagada dos escritos bíblicos: Lilith. Roque de Barros Araia (1997, p. 150), ao retomar o texto bíblico do Gênesis em seu artigo, destaca que ao longo do tempo os editores dos textos bíblicos realizaram uma espécie de “pasteurização” do texto original, isto é, retiraram aquilo que não era desejável, “numa tentativa de adequá-lo aos valores morais e culturais de suas respectivas épocas”.

Entretanto, alguns textos que foram extraídos ainda podem ser encontrados nos escritos da tradição Judaica, conforme aponta Araia (1997). Lilith seria a mulher primordial que não se submeteu à dominação masculina e “a sua forma de reivindicar igualdade foi a de

recusar a forma de relação sexual com o homem por cima. Por isso, fugiu para o Mar Vermelho. Adão queixou-se ao Criador” (ARAIA, 1997, p. 151). Posteriormente, Lilith é transformada em demônio e, segundo uma velha tradição, ela seria “uma figura sedutora, de longos cabelos, que voa à noite, como uma coruja, para atacar os homens que dormem sozinhos” (ARAIA, 1997, p. 152). Tanto Lilith quanto Eva carregam o estigma da sedução, da manipulação e da ruína do homem: a primeira por não se submeter à dominação e a segunda por desestabilizar a ordem imposta. Nesse sentido, notamos que variações desse discurso recorrente no período medieval sobre a culpabilização da mulher ainda são frequentemente disseminadas no século XXI. De acordo com Fonseca (2017, p. 13),

Através das lentes do gênero, pode-se prontamente observar a capciosa natureza de um *discurso dominante que, simbolicamente, mascara prerrogativas do masculino* e que, de maneira inevitável e consistente, trata a identidade do outro sexual como inferior, passível de discriminação, controle e dominação. (FONSECA, 2017, p. 13, grifos nossos)

Embora esse mascaramento seja feito pela via do simbólico, é importante salientar que isso produz efeitos concretos sobre os corpos das mulheres que são controladas a partir do discurso dominante. Na peça de Gil Vicente que ora analisamos, percebemos que essa natureza capciosa do discurso pode ser evidenciada a partir da figura do cônego, afinal, ele se relaciona com Rubena, que fica grávida, e nada mais é dito sobre ele, não sofreu prejuízo moral, ao contrário da jovem, que se torna alvo de discriminação e controle por parte do pai para que a honra da família não seja manchada perante a sociedade. Em virtude disso, Rubena expressa seu arrependimento por ter entregado sua castidade:

Oh quanto benditas son
muchas doncellas que vi,
que para su proprio varon

guardaron su perfeccion,
y no la triste de mí!
Benditas y bien libradas
desposadas y casadas,
corona de sus parientes!
ay! que me cieran puntadas!
mis angustias son llegadas,
y accidentes. (VICENTE, 1521, p. 2-3)

Arrependida por não ter se conservado para um futuro marido, Rubena afirma que as mulheres que se guardam para seu próprio varão são mais sensatas, demonstrando a importância do casamento nesse contexto. A partir disso, entendemos que a morte de Rubena, como punição pelo pecado contra a castidade, pode ter origem em um dos primeiros livros bíblicos, o Gênesis, mais precisamente no capítulo 3:16, que trata da maldição do pecado e o castigo da mulher: “e à mulher ele [Deus] disse: ‘Multiplicarei os sofrimentos de teu parto; entre dores darás à luz os filhos. Para teu marido será teu desejo, mas ele te dominará’” (BÍBLIA, 2017, p. 19).

Inicia-se, a partir daí, a construção de uma imagem derogatória da mulher como responsável pela entrada do mal no mundo e no universo masculino, herança reverberada até os dias atuais em vários discursos que circulam na sociedade, inclusive nos textos literários. A partir dessa imagem negativa, é possível observar o *topos* da demonologização da mulher (FONSECA, 2017) na figura de Rubena, tendo em vista que além de ter que lidar sozinha com os julgamentos provenientes da sociedade, e especificamente do pai, ainda sofre com o parto da criança que carrega em seu ventre, o que pode ser verificado quando a parteira constata o ponto em que a criança está:

Mui alta está a criancinha;
não parireis tão asinha:
asinha vos vós agastais.

RUBENA – Oh cuitada dolorida,
en que extremo está mi vida! (VICENTE, 1521, p. 7)

Como a criança ainda está alta no ventre de Rubena, a parteira prevê que o nascimento não seria fácil, e entoa, em vão, alguns cânticos para que Deus auxilie no parto da moça. Como a simbologia cristã não intercede por Rubena, a solução encontrada pela parteira é a convocação de uma feiticeira e sua legião de diabos, os quais conduzem Rubena à uma montanha para ter sua filha ilegítima. Compreendemos que essa é uma das representações possíveis da visão de uma mulher que é cercada pelo mal e age conforme sua orientação, sendo possível retomar novamente o texto bíblico em relação aos conselhos da serpente que são direcionados a Eva.

Simone de Beauvoir, filósofa e teórica social francesa, ao tratar da postura misógina adotada pela Igreja, cita o seguinte escrito de Tertuliano: “Mulher, és a porta do diabo. Persuadiste aquele que o diabo não ousava atacar de frente [...] deverias andar sempre vestida de luto e de andrajos” (BEAUVOIR, 1970, p. 118). A partir desse trecho, fica evidente o quanto Tertuliano potencializa a demonologização da mulher ao afirmar que ela conseguiu persuadir aquele que nem o diabo ousou atacar, isto é, intensifica o poder maligno da mulher para desvirtuar o homem do caminho do Deus. Essa imagem também pode ser associada à história de Rubena, a qual se torna responsável por desviar o cônego do bom caminho por meio de sua formosura. De acordo com Fonseca (2017, p. 131), “no âmbito da patrística medieval, Tertuliano destaca-se como uma das vozes primordiais desse tipo de teologização da aparência feminina, perspectivada em direção a um ascetismo misógino”.

Nesse sentido, Beauvoir também apresenta um discurso de Santo Ambrósio, o qual afirma que “Adão foi induzido ao pecado por Eva e não Eva por Adão. É justo que ela aceite como soberano aquele que ela conduziu ao pecado” (BEAUVOIR, 1970, p. 118). Santo Am-

brósio, “ao lado de Tertuliano, de São Jerônimo e de outros padres da Igreja, pode ser considerado uma das mais significativas vozes representantes da tradição misógina no pensamento religioso da Idade Média” (FONSECA, 2017, p. 146), e seu discurso é representativo em uma série de justificativas da tradição cristã para a superioridade do homem nas relações de poder que se processam na sociedade e, conseqüentemente, a submissão da mulher por ter causado tanto prejuízo moral ao homem. Mais uma vez notamos a natureza capciosa do discurso, apontada por Fonseca (2017), ao apresentar argumentos para solidificar a posição do homem no campo de disputas para se afirmar como dominante.

Portanto, no fim da primeira cena, Rubena, ao se permitir ser acompanhada pelos diabos, tem seu destino ligado às forças do mal, que na peça é consolidado pela morte. Embora a feiticeira tentasse amenizar o problema da gravidez indesejada, dando Cismena em doação, isso não impediu a morte de Rubena. Entretanto, salientamos que se a jovem mãe foi caracterizada como uma mulher frágil e incapaz de responder por si mesma, Cismena, sua filha, detém um outro comportamento que contrasta com Rubena.

2. Cismena: a heroína

De acordo com Amaral (1991, p. 6), a história de Cismena, a filha ilegítima, “é consequência directa da trágica história da mãe, que a determina e condiciona de forma inequívoca”. Portanto, Cismena carrega consigo, desde o nascimento, a herança da desonra provocada pela mãe, conforme fica explícito na previsão da fada Ledera:

LEDERA – Esta nasceu em tal hora,
que ha de correr grã tormenta
dolorosa.

Depois será grã senhora
de toda fortuna isenta,
mui ditosa,
mas primeiro, mui chorosa
sem emparo aqui em Creta
se verá;
e a poder de fermosa,
e de casta, e de discreta,
tornará. (VICENTE, 1521, p. 16-17)

Apesar de passar por grande tormenta dolorosa, resquício da trágica vida da mãe, é previsto pela fada que Cismena seria dona de grande fortuna, com um futuro bem-sucedido. Fica evidente que isso só é possível com a ajuda das fadas Ledera e Minea que acompanham Cismena indicando-lhe os caminhos que ela deve seguir. Enquanto a mãe, Rubena, se deixou levar pelos diabos, a filha trilha outro caminho orientado pelas figuras míticas do Bem, e apenas elas conseguem subverter o destino da filha ilegítima.

Embora Amaral (1991) tenha apontado que a história de Rubena condiciona o futuro da filha, entendemos que isso ocorre apenas em uma etapa da vida de Cismena, pois o auxílio das fadas, aos poucos, consegue modificar essa herança trágica recebida pela menina a partir das visões do futuro que lhe são contadas pelas fadas, a fim de que Cismena altere o curso de sua vida. Ainda assim, mesmo sabendo das bonanças futuras, Cismena lamenta seu passado enquanto segue em direção à Creta depois dos conselhos das fadas:

CISMENA – Oh mãe da filha perdida!
Ó filha da mãe prenhada,
sem ventura!
Alma sem vida nacida!
Filha da morte acordada,
sempre escura!
Ó minha mãe! onde estais?

Minha mãe, onde me vou?
Minha mãe, não me buscais?
Vós bem sei que suspirais
Porque os suspiros que eu dou
São os mesmos que vós dais. (VICENTE, 1521, p. 20-21)

Ao caracterizar-se como uma “alma sem vida” ou “filha da morte acordada”, Cismena expressa seu sofrimento pela descoberta do destino de Rubena e vincula-se ao seu passado ao mencionar que os suspiros são os mesmos da mãe, corroborando a ideia da herança do passado trágico. É por este motivo que, aos 15 anos, após a morte da nobre senhora que a acolheu em Creta, Cismena decide manter-se casta, com receio de ter o mesmo destino da mãe, o que evoca a raiz do próprio nome da moça: cismar, desconfiar, isto é, impedir que a herança da desgraça que se abateu sobre Rubena se repita. Nesse contexto, podemos tecer novamente uma relação com o texto bíblico em relação ao pecado original que transforma todas as mulheres em herdeiras do pecado de Eva.

Na Bíblia, o livro de Gênesis apresenta a culpabilização da figura feminina pela entrada do pecado no mundo, ocasionando ao homem o prejuízo moral, conforme mencionamos anteriormente. A partir desse escrito, é comum que se entenda que as mulheres, de forma geral, são pecadoras natas, incapazes de se redimirem, a não ser, a partir de Cristo, com a figura da mãe, Maria. Bloch (1995) apresenta a oposição de imagens “Esposa de Cristo” e “Portão do Diabo” a partir de AVE e EVA: a primeira, em referência à mãe de Cristo, representa a virgindade, a vida e o bem; a segunda, no polo oposto, representa, o pecado, a morte, o mal. Na peça de Gil Vicente, percebemos que Rubena pode ser associada à imagem de EVA e Cismena à de AVE, embora esta última tenha carregado o estigma de Eva na infância e em parte da adolescência, o que pode ser constatado no trecho adiante:

O prazer não me vem ver
senão pera mais tristura;
nem quer Deus que tenha cura
meu fortunoso, viver:
tanto nasci sem ventura!
O meu triste e a verso fado
desd' o colo da parteira
me quis mal de tal, maneira,
que não sei porque pecado
sempre me vi estrangeira. (VICENTE, 1521, p. 22)

Cismena, nesse fragmento, mostra-se muito incomodada pela forma como foi concebida, por ser fruto de uma desonra. Quando diz sentir-se estrangeira, é perceptível a inconformidade que a toma e que não permite que ela se sinta pertencente ao lugar onde está, pois há toda a simbologia da ilegitimidade de sua existência. Ela é concebida, na primeira cena, em um determinado espaço onde vivia a mãe e a família, e seu nascimento ocorre fora desse seio familiar, fora até mesmo do núcleo familiar, nas montanhas, longe o suficiente para não estabelecer qualquer elo que pudesse comprometer a honra dessa família de organização patriarcal.

Antes de sua chegada em Creta, o último espaço mencionado na terceira cena, Cismena transita por outros locais, o que potencializa esse sentimento de ser estrangeira, como se estivesse à procura de um espaço que lhe aceitasse, que acolhesse sua existência. Esse trânsito por vários lugares fez com que Cismena crescesse responsável e consciente de sua própria sina. Na figura da menina de 16 anos apresentam-se as características de castidade, sensatez, enfim, os modos de ser da mulher medieval, o que já permite o vislumbre do desfecho positivo da comédia, conforme apontado na introdução.

Tais características referem-se ao objetivo de recuperar a honra perdida da mãe, porém, é importante destacar que percebemos em

Cismena uma autonomia incompatível com a figura da mulher do período medieval, como por exemplo o fato da jovem adotar um discurso antimatrimonialista, o que não se coaduna com a imagem da figura feminina submissa desse período e o desejo de permanecer casta. A respeito da virgindade, Bloch (1995, p. 126, grifos do autor) afirma que:

a noção de virgindade está toda envolta em referências doutrinárias a Maria, a virgem, que redime Eva. “A morte”, escreve Jerônimo, “veio através de Eva, mas a vida veio através de Maria. E assim a dádiva da virgindade foi conferida mais generosamente às mulheres, visto que é numa mulher que ela tem a sua origem”. Embora Jerônimo afirme em outro lugar que “Deus não pode erguer uma virgem depois que ela caiu”, está claro, segundo o modelo cristológico da história salvacional, que a redenção implica um retorno ao estado de virgindade, à *vita angélica* – uma abolição escatológica da sexualidade.

Partindo da afirmação de Jerônimo, de que nem Deus pode levantar uma virgem depois que esta caiu, constatamos que a virgindade é uma espécie de redenção por meio da abolição do sexo. Com isso, desconstrói-se a imagem de EVA para edificar a figura de AVE. Na peça de Gil Vicente, entendemos que é possível relacionar esse discurso da redenção ao peso da responsabilidade de Cismena em resgatar a honra da mãe pois, por meio do conceito salvacional, ainda há esperança de cura moral para Rubena. Porém, não bastava à moça ser casta, era preciso que fosse santa, pois só a Ave é capaz de ser dádiva e admirada por sua pureza, conforme destaca Bloch (1995, p. 126):

como os Padres enfatizaram claramente, não é suficiente apenas ser casto. Como prova metodicamente Metódio, não pode haver castidade apenas dos órgãos sexuais, pois “seria ridículo alguém manter puros os órgãos reprodutivos, mas

não a sua língua; ou manter sua língua pura, mas não sua vista, orelhas ou mãos; ou manter puro tudo isso, mas não seu coração, deixando-o unir-se à ira e à vaidade”.

A partir do discurso de Metódio, percebemos que, além da abstinência de contatos amorosos, é necessário que a mulher mantenha a pureza de sua língua, de sua visão, de suas orelhas e mãos, isto é, com exceção do paladar, os demais sentidos que fazem parte do sistema sensorial do corpo são controlados por esse discurso para erigir a figura de santidade, além de dominar também os sentimentos, os quais não podem se render à ira ou à vaidade. Portanto, a mulher, para ser santa, além de se abster de atividades sexuais, não deve falar, ouvir, tocar e ver, o que reforça sua condição de submissão de acordo com os escritos da patrística medieval. Conforme veremos a seguir, ao entrar em contato com a beata-alcoviteira, Cismena deixa evidente que não deseja se casar e que também se preocupa em manter imaculados os seus sentidos e as emoções, mesmo com as investidas contundentes da beata.

É importante salientar que a noção de desfecho positivo, citado por Bernardes (2008), colabora, nesta peça, para a manutenção da mulher no polo inferior das relações de poder, tendo em vista que a harmonização das forças que desequilibraram a situação inicial da peça e conseqüentemente a restauração da honra de Rubena só são possíveis a partir do casamento de Cismena, ou seja, a mulher, sozinha, não consegue ser digna e ter honra; é preciso um homem para auxiliá-la nesse processo, o que também constitui um aspecto do discurso misógino. É por esse motivo que afirmamos que os elementos formais de um texto literário podem visibilizar certos discursos misóginos. Nesse caso, a forma literária – a comédia em sua concepção medieval – colabora para que Cismena esteja atrelada, inevitavelmente, a um marido: é o conserto do relacionamento ilegítimo entre Rubena e o cônego.

Adiante, falaremos sobre a beata que tenta desviar Cismena de seu objetivo de ser virgem e freira. Enquanto Rubena representa o *topos* da mulher como adereço e Cismena é retratada como uma mulher autônoma que depois cede aos princípios do matrimônio, a beata-alcoviteira encena a sedução por meio da palavra, um *topos* que também é muito recorrente nas fontes de difamação da mulher no período medieval.

3. Beata-alcoviteira: os ardis da fala

Maria José Palla (1995, p. 307), em seus estudos sobre a presença de magas na obra de Gil Vicente, menciona que a alcoviteira pode ser associada à figura da feiticeira porque “ambas desempenham papéis de intermediárias e de mediadoras a vários níveis: entre o céu e a terra, [...] os homens e as mulheres”. No entanto, a alcoviteira “desempenha uma função um pouco mais moderada que a feiticeira, embora ambas pratiquem o ofício de unir casais”, as quais “dominam a arte de bem mentir”. De certa forma, trata-se de uma personagem caricatural que costuma ser caracterizada como falastrona e que quase sempre é responsável por influenciar, de forma direta, uma outra personagem.

Dentre as alcoviteiras que integram o universo das peças de Gil Vicente talvez a personagem Brísida Vaz, do *Auto da Barca do Inferno*, seja a alcoviteira mais conhecida em função da representatividade desse auto na produção literária do dramaturgo. Em geral, “essas mulheres não têm vida própria nem família, são celibatárias e tentam ajudar os outros nos domínios em que elas mesmas fracassaram. Têm o dom da palavra, persuadindo com evocações e ladaínhas” (PALLA, 1995, p. 307). Em *Comédia de Rubena*, a beata-alcoviteira aproxima-se de Cismena na intenção de consolá-la pela perda da senhora que a acolheu em Creta. Por ser uma beata, é possível estabelecer relações

entre essa personagem e as constatações de Palla (1995) acerca desse tipo, tendo em vista que fica evidente a vida celibatária dessa beata e o dom da palavra que possui.

Essa beata-alcoviteira representa o *topos* da mulher faladeira ou tagarela, o que destoa da mulher sensata e obediente. De acordo com Bloch (1995, p. 25), “a noção de que a mulher é, por natureza, mais faladora do que o homem é certamente uma das principais matérias-primas do preconceito antifeminista”. Além disso, esse teórico destaca que “o *topos* da mulher tagarela prevalece particularmente no século anterior ao nosso. Uma enciclopédia médica do início do século XIX, no verbete *Femme*, caracteriza a mulher como instintivamente dada a conversação” (BLOCH, 1995, p. 25). Esse discurso dissemina-se através da história reforçando o estigma de que o universo feminino é permeado pelo falar vazio e sem sentido, logo, esta ideia pormenoriza o pensamento e o agir da *femme*, tornando-a dispensável frente ao homem (*ratio*).

Portanto, a existência de uma beata faladeira na peça de Gil Vicente reforça esse discurso, estabelecendo o paradoxo entre mulher sensata, de pouca fala e admirada por todos (Cismena), e mulher falastrona e satirizada (falsa beata). No trecho abaixo vemos como a falsa beata tenta dissuadir Cismena de sua convicção de manter-se casta, por meio da fala. Porém, a moça discorda de seus apontamentos e lhe apresenta alguns argumentos:

BEATA – Deus sabe por vós
a dor que nesta alma minha mora.
Oh quão só ficais agora!
como o lírio coberto,
como o cedro no deserto, [...].
CISMENA – Madre, todo meu cuidado
he ser filha verdadeira
das castas, e sua herdeira.

BEATA – Minha rosa, esse morgado
não herdeis dessa maneira:
sois fermosa, e estrangeira,
cumpre que vos guarde alguém.
CISMENA – Não me fio de ninguém;
eu sou minha guardadeira,
que me guardarei mui bem [...].
BEATA – Filha, enfim, ser namorada
he grande galantaria. (VICENTE, 1521, p. 23)

Fica evidente, na fala da beata, que Cismena era muito bonita e que isso seria seu maior trunfo para conseguir um bom matrimônio. Somente desposada a moça estaria protegida, o que deixa subentendido, conforme explicamos na seção anterior, que uma mulher sozinha não é capaz de ter domínio de uma existência honrada, e para isso a beata convoca as imagens do “lírio coberto” e do “cedro no deserto” para persuadir Cismena de que a vida solitária não é proveitosa. De certo modo, podemos afirmar que, ao apelar para essas imagens de solidão, a beata deseja provocar uma espécie de apelo emocional e psicológico na moça.

Vale destacar também a firmeza no discurso de Cismena quando responde que não precisa de ninguém que a guarde, pois consegue guardar-se sozinha. No entanto, a beata reforça a ideia de que mulher feliz é mulher casada e obediente ao marido. Neste ponto, é possível relembrar o mito bíblico da criação do homem e da construção da mulher para que o homem não estivesse sozinho e tivesse alguém que o auxiliasse. De acordo com Bloch (1995, p. 35), “se Adão existe plenamente, e Eva apenas em parte, isto ocorre porque ele participa do que imagina ser uma unidade original do ser, enquanto ela é a ramificação da divisão e da diferença”. Daí vem a ideia a mulher como adjutório do homem, conforme destaca o crítico literário americano.

Como Cismena disse que sabia se guardar sem o auxílio de um marido, a beata oferece ajuda para ensinar as rezas que sabe para,

assim, colaborar com o desejo da jovem de ser freira, o que colabora para que os sentidos e emoções de Cismena permaneçam imaculados. No entanto, após ensinar as rezas, a beata menciona também que indicaria para Cismena a leitura de *Carcel d' Amor* e *Peregrino Amador*, “romances de cavalaria muito em moda na época” (PALLA, 1995, p. 309). Percebemos que, de forma sorrateira, a beata tenta introduzir no repertório de leitura da jovem histórias que podem tematizar os feitos corajosos e as grandes aventuras dos heróis, bem como o amor cortês, que são comumente encontrados em romances de cavalaria. Desse modo, levantamos a hipótese de que essas obras seriam utilizadas para estimular reflexões em Cismena em relação ao namoro e a um futuro casamento. Tal hipótese é formulada considerando as tramas da palavra que a beata utiliza para persuadir a jovem, assim como lança mão de uma história para tentar convencer Cismena a aceitar a corte de um dos pretendentes:

BEATA – Era hũa estalajadeira,
tinha hũa filha fermosa;
veio-lhe essa veia vossa,
ser freira em toda a maneira,
contra todos perfiosa.
Quando viram seu doairo,
determinaram de a levar;
e ela chegando ao Rosairo
houve medo ao campanairo
e fugiu pera o lugar.
A salvação eu me fundo
na freira não ser segura
porque está sempre em ventura
este segredo profundo
enquanto lhe a vida dura. (VICENTE, 1521, p. 25)

Cismena, já irritada com a insistência nesse discurso que pretende compeli-la a casar-se, estranha a maneira como a falsa beata

aborda-a e acusa-a dizendo que uma madre de verdade não possui aqueles dizeres. Nesse momento, é preciso que Clita, a ama de Cismena, interfira no diálogo para que a beata vá embora. A moça, muito determinada, pede que ela não volte mais. Fica explícito, a partir da figura da beata, “a ligação do feminino com as seduções e ardis da fala” (BLOCH, 1995, p. 24), um *topos* bastante recorrente na literatura. O próprio crítico literário americano cita como exemplo as sereias de Homero que utilizam sua voz encantadora para seduzir Ulisses, ou ainda o mito de Pandora, a mulher responsável por abrir a caixa e liberar todas as desgraças do mundo, história que se assemelha expressivamente ao mito da Criação cristã em que Eva é considerada a autora do pecado original. A alcoviteira, ao lado da figura da esposa, é a representação por excelência da mulher faladeira que tenta persuadir outrem através de seu dom da fala, utilizando argumentos persuasivos e contundentes.

Considerações finais

Na introdução deste artigo apontamos que o texto literário consegue projetar e visibilizar determinadas representações da realidade, colocando-as em evidência. Por meio da análise da *Comédia de Rubena* destacamos vários aspectos presentes no discurso misógino do período medieval, discurso esse endossado e reforçado constantemente pelos escritos dos padres da Igreja. Tendo em vista que vários desses discursos ainda estão presentes no século XXI, o estudo desse texto literário – dentre outros – põe em evidência os meandros desse sistema patriarcal/machista cujo discurso apresenta uma natureza capciosa que insiste em justificar a posição superior do homem no campo das relações de poder.

Levando em consideração as frequentes violências físicas, simbólicas e psicológicas que são impingidas às mulheres ainda nesse

século, o estudo dessa peça de Gil Vicente tem potencial para propiciar discussões, tanto em contexto escolar quanto fora dele, sobre a permanência das variações desses discursos do período medieval na atualidade. Além disso, é possível estabelecer relações sobre as transformações desses discursos ao longo do tempo, os quais podem adquirir nova roupagem, mas continuam com uma essência semelhante, senão igual, àquela do período medieval.

Na análise da peça destacamos a ligação de Rubena com as forças do mal, iniciada com a culpa por ter seduzido o cônego – no contexto da peça –, e continuada com o parto acompanhado pela feiticeira e a legião de diabos, que culminou no nascimento de uma filha ilegítima. Rubena torna-se herdeira de Eva, assim como Cismena, que embora seja um tanto mais autônoma que a mãe, devido ao trânsito por diversos espaços e os consequentes aprendizados obtidos, ainda se entrega ao matrimônio como forma de reparar o destino da mãe. Observamos que a salvação está personificada no príncipe que desposa Cismena, e isso demonstra a deficiência e insuficiência dessa personagem feminina que só pode ser sanada pela figura masculina. Por fim, destacamos também o papel da beata e sua intenção de desvirtuar os desejos de Cismena.

Pensando especificamente no contexto escolar, é possível desenvolver um trabalho que relacione os *topoi* abordados – a mulher como adereço, a mulher faladeira, a demonologização da mulher – à profusão de textos orais e escritos que circulam no século XXI no intuito de identificar a recorrência desses temas. Sobretudo, é sempre necessário evidenciar a capacidade dos discursos misóginos de enganar e camuflar suas reais intenções, o que pode proporcionar o aguçamento da percepção de leitura de textos e de mundo dos estudantes, principalmente porque esses estereótipos relativos às mulheres ainda persistem, tais como o da faladeira, o da santa, da mulher errante, dentre outros. Com a devida análise e reflexão acerca

de textos como a peça Gil Vicente, é possível iniciar um processo de invalidação e desconstrução desses estereótipos.

Referências

- AMARAL, Maria João. *Rubena*. Lisboa: Quimera, 1991. (Coleção Cadernos Vicente).
- ARAIÁ, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. *Revista de Antropologia*, São Paulo-SP, v. 40, n. 1, p. 149-164, 1997.
- ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *Poética clássica*. Trad. Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada: 300 anos de bênçãos* (edição comemorativa). Trad. Pe. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Editora Santuário, 2017.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- CHAVES, Irma de Brito. A atualidade no teatro de Gil Vicente. *Alfa: Revista de Linguística*, Araraquara-SP, v. 15, p. 241-251, 1969.
- EYLER, Flávia Maria Schlee. Linguagem e poder no teatro de Gil Vicente. *Cadernos do Il*, Porto Alegre-RS, n. 49, p. 159-175, dez., 2014.
- FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Mulher e misoginia na visão dos Padres da Igreja e do seu legado medieval*. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2017.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.
- PALLA, Maria José. Figuras literárias de magas e imagens do sabat na obra de Gil Vicente. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, n. 8, p. 297-312, 1995.
- VICENTE, Gil. *Comédia de Rubena*. 1521. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/>.

“FRANKENSTEIN” E AS RELAÇÕES FAMILIARES: O DIREITO FUNDAMENTAL À AFETIVIDADE PARENTAL NO ORDENAMENTO JURÍDICO BRASILEIRO

Bruna de Oliveira Chixaro*

Resumo: O presente artigo tem como finalidade analisar o recebimento de afeto parental como direito humano de crianças e adolescentes, e, também, correlacionar o tema ao enredo de “Frankenstein”, de Mary Shelley, cujo ponto central da obra citada trata da falta de afeto entre Victor Frankenstein e a criatura a quem deu vida. Parte-se do pressuposto que o vínculo afetivo nas relações familiares é elemento fundamental ao desenvolvimento saudável do ser humano. Examinou-se o tratamento dado ao tema pela Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, pela jurisprudência brasileira e pela doutrina. Com a realização deste estudo, conclui-se, sem a intenção de esgotar a matéria, que o afeto parental tem caráter de obrigação jurídica, pois integra o dever dos genitores de zelar pela integridade e dignidade de sua prole.

Palavras-chave: Frankenstein. Afeto Parental. Direito de Família. Direitos Humanos.

Abstract: The purpose of this article is to analyze the application of the theory of responsibility in the context of family relations, specifically regarding civil

* Mestre em Direito Constitucional pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Pós-Graduada em Direito Internacional e Direitos Humanos pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/Minas). Graduada em Direito pelo Centro Universitário de Ensino Superior do Amazonas. E-mail: chixarobruna@gmail.com.

responsibility for child abandonment, and to correlate the theme with the plot of Mary Shelley's "Frankenstein", whose central point deals with of the relationship between Victor Frankenstein and the creature he gave life to. It is assumed that the affective bond in family relationships is a fundamental element for the healthy development of the human being. In addition to examining the guiding principles of Family Law, it is also analyzed the treatment given by the Brazilian Constitution of 1988, by the jurisprudence and doctrine. It is concluded that parental affection is legally binding, as it integrates the duty of parents to ensure the integrity and dignity of their offspring, which enables the application of responsibility theory in cases of parental abandonment.

Keywords: Frankenstein. Parental Affection. Family Law. Human Rights.

Introdução

No primeiro diálogo entre os personagens principais do romance de Mary Shelley¹, a criatura suplica pelo amparo de Victor Frankenstein: "Lembra-te de que sou tua criação. Eu deveria ser o teu Adão, mas assemelho-me mais ao anjo caído, a quem tu privaste de todas as alegrias".

"Frankenstein", publicado pela primeira vez em janeiro de 1818 com o título "Frankenstein, ou o Prometeu Moderno", é considerada um dos grandes clássicos da literatura. O que torna a obra moldável às discussões atuais sobre afeto parental é a inevitável ligação de Victor Frankenstein à criatura a quem deu vida em seus experimentos científicos. A angústia do personagem após ser rejeitado pelo ser que lhe trouxe ao mundo assemelha-se aos muitos casos de filhos que sofrem com o abandono afetivo de seus genitores.

¹ Foi utilizada a edição *The Original Frankenstein (Mary Shelley's Earliest Drafts and Percy Shelley's Revised Texts)* – Vintage Classics. Penguin Random House, 2009 no presente artigo. A tradução para português é de responsabilidade da autora.

A pesquisa em tela tem por objetivo tecer considerações sobre a aplicação da teoria da responsabilidade no âmbito das relações familiares, mais especificamente quanto à responsabilidade civil por abandono afetivo parental, e correlacionar o tema ao enredo da obra em análise, de forma a demonstrar como a arte da literatura dialoga com a realidade ao ilustrar pensamentos, sentimentos e mesmo episódios da vida humana que geram consequências jurídicas.

Além de examinar o tratamento constitucional dado ao tema, também são utilizados como instrumentos de pesquisa referenciais bibliográficos oriundos de textos teóricos, doutrina, jurisprudência e princípios jurídicos norteadores do Direito de Família.

1. A Criatura de Victor Frankenstein

Considerado um dos precursores no gênero de ficção científica, o enredo de “Frankenstein” é substancialmente diferente daquele enraizado na cultura popular, e aborda temas complexos: a origem da vida, o medo da morte, solidão e sentido da existência humana. É recorrente o equívoco de associação do nome “Frankenstein” a um monstro verde, remendado, desprovido de inteligência, reanimado por meio de choques elétricos por um cientista de cabelos brancos que mora em um grande castelo assombrado. Victor Frankenstein é, na verdade, o nome do jovem cientista que, em seus experimentos de alquimia, descobre o segredo da origem da vida, e cria um novo ser humano a partir de pedaços de corpos recém enterrados e matéria morta reanimada.

É nesse contexto que, após dois anos devotando-se à construção de uma estrutura corporal com nervos, músculos, vísceras e outras partes retiradas de cadáveres humanos, Frankenstein dá vida a um homem de dois metros e meio, cabelos longos, pele amarelada e lábios escuros. Importante ressaltar que o cientista jamais dá nome ao

novo ser, e refere-se a ele durante todo o enredo utilizando apenas impropérios. No presente artigo, foi utilizado o termo "Criatura" para fins de identificação do personagem.

O cientista, antes fascinado por seu experimento, é tomado pelo sentimento de profundo arrependimento e horror tão logo o novo ser abre os olhos e respira. Quando a Criatura sorri para ele e estende os braços, Frankenstein foge para longe, abandonando-a em seu apartamento. No trecho abaixo, ele descreve a repulsa que sentiu por sua nova criação:

Ah! Nenhum mortal suportaria o horror daquele semblante. Uma múmia dotada de vida não seria tão medonha quanto aquele infeliz. Vira-o ainda inacabado; era feio, então, mas quando aqueles músculos e juntas tornaram-se capazes de se mover, ele se tornou algo que nem mesmo Dante poderia ter concebido (SHELLEY, 2009, p. 40).

Frankenstein preocupa-se com as consequências que poderá enfrentar se for descoberto, então decide manter segredo sobre seu experimento e segue sua vida sem jamais mencionar, tampouco, a descoberta que fez sobre o elemento que dá origem à vida. Dois anos depois, com o abrupto assassinato de seus familiares e amigos, Frankenstein dá-se conta de que a Criatura é a responsável pelos crimes, e, sentindo-se culpado, parte para a região dos Alpes em busca de confrontá-la.

A Criatura de Frankenstein revela-se um ser curioso, inteligente e de alma gentil, e relata a seu criador detalhes de seu sofrimento e solidão por não pertencer a lugar nenhum e sentir o quanto sua existência era indesejada por seu criador. Lamentando sua própria existência, argumenta que jamais escolheu existir e implora a Frankenstein por ajuda para encontrar felicidade, pois sente-se miseravelmente vazio. Frankenstein reage com rispidez e ódio, deixando claro que deseja a "extinção de sua miserável existência" (SHELLEY, 2009, p. 89).

A Criatura, então, roga a Frankenstein que crie uma companheira semelhante a ele para que não ficasse mais sozinho e tivesse alguém para amar, prometendo ir para outro continente e nunca mais o importunar. O cientista aceita aquela condição e começa a criar uma versão feminina da Criatura, mas muda de ideia por medo de que eles aniquilem a espécie humana. Passa, então, a dedicar o restante de sua existência à sua perseguição para matar a Criatura – sem sucesso. Sua cansativa missão o leva às terras geladas do polo norte até que fica debilitado e é resgatado pelo capitão de um navio, falecendo pouco tempo depois ainda a bordo. A narrativa termina com a Criatura aparecendo no navio para despedir-se de Frankenstein e declarando ao capitão:

Você pensa ter conhecimento de meus crimes e das tragédias do meu criador. Mas ele não lhe detalhou as horas e meses de sofrimento que suportei. Destruindo as esperanças dele, eu não satisfiz meus próprios desejos e sonhos. Eu ainda desejava amor e companhia, mas foram-me negados. Não houve injustiça nisso? Eu devo ser considerado o único criminoso? (SHELLEY, 2009, 177).

A leitura da obra em tela gerou debates universais acerca de diversos temas, entre os quais, o inevitável vínculo parental entre Victor Frankenstein e sua Criatura, pois a ligação entre os personagens é semelhante àquela de pai e filho. Busca-se, no próximo tópico, demonstrar a afetividade parental como direito humano do qual é titular a criança (ou adolescente). Não é desumano, afinal, o ato de trazer alguém à vida e privar-lhe de afeto?

2. Direitos humanos e a dignidade da pessoa humana

2.1. Direitos Humanos no Brasil e no Âmbito Internacional

A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CF/88), apelidada Cidadã, marcou o início da nova era democráti-

ca do país e afirmou o reconhecimento e necessidade de proteção, no âmbito jurídico nacional, dos direitos humanos já consolidados internacionalmente. Mesmo antes da promulgação da referida Constituição, o Brasil já havia manifestado seu apoio ao discurso dos direitos humanos ao tornar-se signatário da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 (DUDH).

Proclamada em 10 de dezembro de 1948 pela Organização das Nações Unidas (ONU) após aprovação unânime da Assembleia Geral, a DUDH representou um importantíssimo marco na afirmação dos direitos humanos e enumera, em seus postulados, direitos que são fundamentais a toda a humanidade e dos quais toda pessoa é titular. A DUDH, composta por trinta artigos, protege a vida, a saúde, a liberdade, a família, dentre outras questões que permeiam existência humana digna. Aduz Beltramelli Neto que:

(...) qualquer definição do que sejam direitos humanos não pode deixar de partir da noção de dignidade da pessoa humana, seja sob o prisma teleológico (como um objetivo a ser atingido), seja sob o prisma hermenêutico (ensejador de interpretação e aplicação conforme as normas incidentes), seja ainda sob o prisma axiológico (domínio dos valores que direcionam as normas enunciadas e, pois, a sua aplicação) (BELTRAMELLI NETO, 2015, p.34).

Importante frisar que o discurso dos direitos humanos foi fortalecido internacionalmente ao longo dos anos por meio de conquistas e reivindicações sociais em face de situações de injustiça, e ainda está em constante transformação. Essa internacionalização dos direitos humanos mostrou-se essencial ao entendimento de que existem direitos que são inerentes a todos os indivíduos, em todas as nações, independentemente de raça, religião, sexo ou idade.

Conceitua-se direitos humanos como um conjunto de direitos inerentes à condição humana, inalienáveis e indivisíveis, pertencen-

tes a todos os indivíduos simplesmente por serem humanos. Nesse sentido, aduz Fábio Comparato (2008, p. 31) que o caráter único e insubstituível de cada ser humano, portador de um valor próprio, demonstra que a dignidade da pessoa existe singularmente em todo indivíduo.

Essa dignidade do ser humano, tal como atualmente compreendida no âmbito jurídico, foi impulsionada no cenário da pós-Segunda Guerra e das atrocidades que foram cometidas em seu contexto, sendo consolidada justamente como fundamento da DUDH. Percebe-se, destarte, que os Direitos Humanos têm o condão de garantir que a dignidade de todo e cada ser humano seja resguardada.

Ainda que se de um conceito aberto e em constante modernização, entende-se que um dos aspectos englobados pela dignidade de pessoa humana consiste em uma qualidade intrínseca a todo ser humano, independentemente de seu local de nascimento, sexo, idade, etnia ou de suas demais características. Nesse sentido, Flávia Piovesan explica a proteção da dignidade da pessoa humana no plano jurídico:

É no valor da dignidade da pessoa humana que a ordem jurídica encontra seu próprio sentido, sendo seu ponto de partida e seu ponto de chegada, na tarefa de interpretação normativa. Consagra-se, assim, dignidade da pessoa humana como verdadeiro super princípio a orientar o Direito Internacional e o Interno (PIOVESAN, 2011, p. 54).

No Brasil, como mencionado anteriormente, os direitos humanos ganharam relevo extraordinário. Com o advento da CF/88, sobretudo entre seus artigos 5º e 17, foram consolidados os direitos fundamentais. Frise-se, por oportuno, que há doutrinas que entendem as expressões ‘direitos humanos’ e ‘direitos fundamentais’ como sinônimos. Contudo, estão em maior número as doutrinas que consideram direitos fundamentais como sendo os direitos humanos que foram positivados na esfera constitucional de uma nação.

Para esclarecer a distinção entre direitos fundamentais e direitos humanos, Ingo Sarlet ensina que:

Em que pese sejam ambos os termos ('direitos humanos' e 'direitos fundamentais') comumente utilizados como sinônimos, a explicação corriqueira e, diga-se de passagem, procedente para a distinção é de que o termo 'direitos fundamentais' se aplica para aqueles direitos do ser humano reconhecidos e positivados na esfera do direito constitucional positivo de determinado Estado, ao passo que a expressão 'direitos humanos' guardaria relação com os documentos de direito internacional, por referir-se àquelas posições jurídicas que se reconhecem ao ser humano como tal, independentemente de sua vinculação com determinada ordem constitucional, e que, portanto, aspiram à validade universal para todos os povos e tempos, de tal sorte que revelam um inequívoco caráter supranacional. (SARLET, 2006, p. 35).

O princípio da dignidade humana foi (e permanece) abraçado em no texto constitucional brasileiro e erigido como força motriz do ordenamento jurídico nacional, bem como por valor central por meio do qual irradiam todos os demais princípios das diversas áreas jurídicas. Essa análise da dimensão dos direitos humanos é importante no contexto do presente estudo para a compreensão de que a dignidade da pessoa humana passou a ser erigida como como bússola orientadora e valor basilar das demais normas do ordenamento jurídico brasileiro.

Sendo assim, os direitos humanos não podem ser dissociados de nenhuma seara jurídica, inclusive, do Direito de Família, que está diretamente ligado ao objeto da presente pesquisa e que representa um ramo que passou por intensas transformações à luz dos direitos humanos. Destaque-se que uma das primeiras considerações escritas no preâmbulo da DUDH trata do reconhecimento da dignidade

inerente a todos os membros da família humana e de seus direitos iguais e inalienáveis como fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo. Percebe-se que a referida Declaração se preocupou em garantir expressamente a titularidade dos direitos humanos por todos os membros da família: isto é, aos pais, mães e também aos filhos.

Da mesma forma, no Brasil, o texto constitucional atribuiu direitos a todos os membros da família, inclusive crianças e adolescentes. As figuras parentais têm iguais proteções e, também, iguais deveres que implicam no compromisso pela vida de crianças e adolescentes, estes últimos também titulares de direitos humanos, como será analisado no tópico seguinte.

2.2 A Criança e o Adolescente como Titulares de Direitos Fundamentais

O art. 226, caput, do texto constitucional brasileiro, estabelece que “a família, base da sociedade, tem especial proteção do Estado”. Esta visão constitucionalista do Direito de Família foi influenciada diretamente pelos Direitos Humanos e proteção da dignidade humana como princípio norteador. Isso pode ser percebido na forma como o Direito de Família transformou-se e passou a valorizar o afeto em detrimento do patrimônio, igualar os direitos e deveres entre homens e mulheres e reconhecer os diferentes arranjos familiares da atualidade.

Dentre outras questões, a CF/88 estabelece como princípios norteadores do Direito de Família a dignidade, a isonomia, o pluralismo das entidades familiares, a tutela especial à família, a proteção integral da criança e do adolescente, a não discriminação entre filhos e a parentalidade responsável. Os pais são constitucionalmente responsáveis pela saúde, educação, alimentação, convivência familiar, construção de saudável interação com sua comunidade e todas as questões relacionadas ao pleno desenvolvimento da prole. Ainda, o artigo 227 da CF/88 determina que:

Art. 227. É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança, ao adolescente e ao jovem, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão.

Para consolidar as diretrizes da Constituição, instituiu-se, em 1990, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) por meio da Lei nº 8.069/90. O referido Estatuto introduziu novos paradigmas na defesa dos direitos da população infanto-juvenil em sintonia com as normas constitucionais, a destacar, a proteção integral à criança e ao adolescente e o consequente reconhecimento destes como titulares de direitos próprios frente ao Estado e à sociedade.

O entendimento de que crianças e adolescentes são mais do que meros objetos de decisões judiciais é reforçado pelo artigo 3º do ECA, que determina que estes gozam de todos os direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sendo asseguradas oportunidades e facilidades por lei ou por outros meios, a fim de lhes facultar o desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social, em condições de liberdade e de dignidade.

A título de reforço, importa trazer à presente pesquisa a informação de que, quarenta anos após a promulgação da DUDH, a Convenção Internacional Sobre os Direitos da Criança² apontou a indispensabilidade de proteção jurídica apropriada aos menores, posicionando-os como sujeitos de direito, acelerando o mesmo reconhecimento na ordem jurídica brasileira e em diversas nações. Acerca das inovações trazidas pela Convenção, Rossi explica:

² A Convenção sobre os Direitos da Criança é, até a presente data, o instrumento de direitos humanos mais aceito na história universal, tendo sido ratificado por 196 países.

(...) um marco referencial de que a humanidade foi cúmplice, pelo simples fato do seu reconhecimento para com a infância ter-se transformado numa consciência social, cujos propósitos se aliam à promoção do bem-estar da criança, à valorização da sua individualidade como pessoa e como cidadão” (ROSSI, 2008, p. 59).

O referido reconhecimento da criança e do adolescente na qualidade de sujeito de direitos marca a ruptura na noção de crianças e adolescentes apenas como objetos de tutela da família ou do Estado. Assim, a proteção da dignidade humana da criança e do adolescente passa a ser tão importante quanto a de qualquer pessoa adulta, diferenciada apenas pelas peculiaridades da categoria, como afirma Lima dos Santos:

Essa concreção de novos sujeitos de direitos no plano dos direitos humanos permite o tratamento uniforme de uma série de situações homogêneas em que se encontram os seus sujeitos, que, apesar de individualmente distintos, são homogeneizados por alguma característica, condição ou qualidade comum. Daí o processo de categorização ou classificação de grupos de indivíduos que se encontram em situações idênticas, o que possibilita, por via coletiva, a satisfação de interesses individuais (LIMA DOS SANTOS, 2007, p. 15).

A garantia de uma boa estrutura familiar para a criança e para o adolescente é fundamental para a sua evolução enquanto ser racional e social. Assim, as obrigações legais dos pais em relação aos filhos não se restringem, como no passado, à assistência material e educacional, mas compreendem também apoio emocional e assistência em sentido mais amplo.

Vale frisar que, no Brasil, as regras e princípios relacionados aos direitos fundamentais das crianças e adolescentes concretizam a doutrina da proteção integral. Desta forma, a criança ou o adoles-

cente, na condição de pessoa humana em fase de desenvolvimento, necessita de especial proteção e cuidados com absoluta prioridade na defesa de seu melhor interesse, de forma a tornar eficaz a doutrina da proteção integral. De Paula, acerca do exposto, explica:

Proteção Integral exprime finalidades básicas relacionadas às garantias do desenvolvimento saudável e da integridade, materializadas em normas subordinantes que propiciam a apropriação e manutenção dos bens da vida necessários para atingir destes objetivos (DE PAULA, 2002, p. 31).

A doutrina da princípio da proteção integral leva em consideração que crianças e adolescentes necessitam da família, da sociedade e do Estado para que possam resguardar seus bens jurídicos fundamentais até que se desenvolvam fisicamente, mentalmente e socialmente para o exercício pleno de todos os atos da vida.

Como percebe-se, a doutrina de Proteção Integral da Criança e do Adolescente está intimamente conectada ao princípio da dignidade da pessoa humana e aos muitos cuidados que, indiscutivelmente, são essenciais à segurança, desenvolvimento sadio e construção da personalidade da criança e do adolescente.

Há inegável importância da família na construção do caráter do indivíduo, indispensável à sua percepção de pertencimento. Sobre tudo em crianças e adolescentes, é existente uma necessidade especial de vínculos que os façam pertencer a um meio. Não são poucos os estudos de cunho neuropsicológico acerca dos efeitos da ausência de vínculos relacionais no desenvolvimento integral do ser humano, sobretudo durante sua fase de passagem para a vida adulta.

É nesse contexto que importa à presente pesquisa a análise não apenas da relevância da afetividade no desenvolvimento da criança e do adolescente, mas também sua proteção jurídica como direito fundamental do qual a criança e o adolescente são titulares.

A afetividade parental tem sido paulatinamente consolidada como princípio da esfera do Direito de Família para o qual importa não apenas o reconhecimento entre a ligação dos membros de uma família, mas também da qualidade de tais relações. Ao contextualizar o valor jurídico do afeto familiar, Boechat Cabral demonstra que o novo conceito de família aponta para uma aceção muito mais exigente, constituindo-se em ambiente que deve favorecer o pleno desenvolvimento dos indivíduos que a compõem, e explica que:

Por essa perspectiva, a afetividade passa a ser um axioma, em busca da igualdade substancial, e não mais formal, efetivando o respeito às diferenças individuais, desempenhando importante papel para a construção ou a reestruturação da personalidade de cada um. Quando o respeito à pessoa, à sua identidade, à sua individualidade e às suas aspirações começa a ser observado, gera uma preocupação não somente de desejar, mas de promover o bem-estar dos entes familiares. Passa, então, o respeito a permear, de modo mais intenso e expressivo, as relações na dinâmica familiar, não mais como uma forma de subjugar, de impor, mas de considerar o outro nas suas diversas manifestações. (BOECHAT CABRAL, 2009, p. 02).

Percebe-se, deste modo, que a realização pessoal da afetividade, no ambiente de convivência e solidariedade, é também função básica da família da presente época, como será observado no tópico a seguir.

3. O direito fundamental à afetividade parental

As diversas concepções históricas de família nem sempre adotaram a afetividade como elemento constituinte do elo entre seus integrantes, eis que a noção do afeto envolve uma visão de pessoa, e da sua subjetividade, que nem sempre esteve presente. Entretanto, nos moldes

familiares do contexto da pós-modernidade, situa-se, claramente, o afeto como elemento central na relação familiar. Isso porque o modelo de família da atualidade não é mais o do autoritarismo, mas sim o caracterizado por laços afetivos, estes nem sempre consanguíneos.

Essas transformações sociais também foram (porque devem ser) acompanhadas pelo Direito e seus instrumentos, a exemplo da proteção jurídica expandida para abarcar a proteção dos novos modelos de famílias. É nesse contexto, justamente, que investiga-se a afetividade parental como direito fundamental e como princípio norteador do Direito de Família, implícito na Constituição Federal de 1988, sendo decorrência direta dos princípios constitucionais da dignidade da pessoa humana, da solidariedade e da proteção integral.

O direito fundamental da criança e do adolescente à proteção de sua dignidade correlaciona-se ao recebimento de afeto parental tanto quanto do atendimento de outras necessidades básicas. Por óbvio que há, ainda, muitos questionamentos acerca da natureza intangível dos afetos humanos. No entanto, é indiscutível que o abandono afetivo, assim como o abandono material, é capaz de causar prejuízos à criança ou adolescente. É o que acontece, também, na obra literária em análise no presente trabalho, com a Criatura de Frankenstein, quando desabafa:

Eu deveria ser seu Adão, mas sinto-me mais parecido com o anjo caído. Você me privou de felicidade sem que eu merecesse. Em todos os lugares vejo alegria, e somente eu estou excluído. (...) Eu era benevolente e bom; minha alma resplandecia amor e humanidade; mas não estou miseravelmente só? Você é meu criador e me despreza, então o que mais esperar dos outros seres que não devem nada a mim? (SHELLEY, 2009, 76).

A afetividade parental é composta por múltiplos fatores associados – mas não limitados – à dependência integral da prole para

ser encaminhada a uma vida próspera e feliz, com disposição e desejo dos genitores (estes dotados de características de veracidade) a participar com autoridade, companheirismo e carinho de cada uma de suas fases, proporcionando-lhe a sensação de pertencimento e segurança.

Não são raros os casos em que crianças e adolescentes privados de afeto parental isolam-se ou sentem-se desconectadas de suas próprias vidas. É indiscutível que o laço entre pais (ou pessoas em condição de papel semelhante) e filhos é essencial à construção da personalidade dessas crianças e adolescentes. Vale acrescentar que a proteção da afetividade, para o presente trabalho, não se limita exclusivamente ao sentimento de amor, mas como uma expressão da soma de cuidados, atenção, respeito e carinho e que representa um imperativo nas relações parentais.

O abandono afetivo pode configurar-se de formas diferentes, como pela omissão de assistência e cuidados, pela recusa do dever de convivência, ou até mesmo pela completa rejeição, a exemplo do que acontece com a Criatura de Frankenstein:

“Assim como Adão, eu não tenho elo de ligação com nenhum outro ser existente; mas a situação dele era diferente da minha. Ele nasceu uma perfeita criatura – feliz e próspero, protegido pelo carinho especial de seu Criador. Ele podia conversar e adquirir conhecimento de seres de natureza superior a ele, mas eu não. Eu estava abandonado, desamparado e sozinho” (SHELLEY, 2009, 178).

Ao privar a Criatura da sensação ser amado pelo horror que sentiu diante de sua aparência, Victor Frankenstein pode ser comparado, a título de exemplificação, a pais que não cumprem o dever de prover um núcleo mínimo de cuidados parentais necessários à adequada formação psicológica, saúde emocional e até inserção social de crianças e adolescentes.

Apesar de não estar prevista expressamente na legislação brasileira, é possível perceber que a afetividade parental é implicitamente protegida pela Constituição e leis de proteção à criança e adolescente. Além disso, tem sido firmada pela doutrina e jurisprudência pátria como um dos princípios jurídicos que regem as relações familiares, em atendimento às aspirações constitucionais de proteção integral à dignidade da criança e do adolescente.

Ricardo Lucas Calderon explica a afetividade parental no sistema jurídico brasileiro a partir da compreensão de que a família do presente está imbricada com a noção de afetividade:

Parece possível sustentar que o Direito deve laborar com a afetividade e que sua atual consistência indica que se constitui em princípio no sistema jurídico brasileiro. A solidificação da afetividade nas relações sociais é forte indicativo de que a análise jurídica não pode restar alheia a este relevante aspecto dos relacionamentos. A afetividade é um dos princípios do direito de família brasileiro, implícito na Constituição, explícito e implícito no Código Civil e nas diversas outras regras do ordenamento (CALDERON, 2012, p. 263)

Frise-se que tanto a Constituição brasileira quanto o ECA consagram a proteção imaterial das crianças e adolescentes e de seus direitos fundamentais, sendo cabível responsabilização de qualquer um que atente ilicitamente contra estes.

Nesse sentido, Diniz acrescenta:

A conduta de um genitor ausente, que não cumpre as responsabilidades intrínsecas ao poder familiar, enquadra-se perfeitamente entre os atos ilícitos, tendo ele descumprido seus deveres parentais perante o filho, inerentes ao poder familiar, esculpidos nos artigos 22 do Estatuto da criança e do adolescente. (2012, p. 33)

Assim, o abandono afetivo traduz-se em um inadimplemento dos deveres parentais e em uma violação aos direitos fundamentais das crianças e adolescentes. Isso porque os danos emocionais que podem ser causados pelo abandono afetivo parental podem prejudicar o desenvolvimento saudável de uma criança e a forma como ela enxerga seu lugar junto à comunidade e frente à própria vida.

Na doutrina, há algumas correntes que entendem o recebimento de afeto parental como uma obrigação jurídica passível de condenação dos genitores por danos causados aos filhos menores. Por essa linha de pensamento, a indenização por abandono afetivo representa um instrumento de relevância para a coibição progressiva da conduta e para a transformação gradual de um direito de família mais acordante com a contemporaneidade.

De acordo com o entendimento de Maria Celina Bodin de Moraes:

Ressarcíveis não são os danos causados mas, sim, os danos sofridos, e o olhar do Direito volta-se totalmente para proteção da vítima. Se o pai não tem culpa de não amar sua filha, tem a culpa de tê-la negligenciado. Assim, como se verá, o pai deve arcar com a responsabilidade por tê-la abandonado, por não ter convivido com ela, por não tê-la educado, todos esses deveres impostos por lei. (2005, p. 54)

Em posicionamento divergente, há doutrinadores contrários ao cabimento da responsabilização por indenização dos pais em razão do vínculo do prejuízo imaterial sofrido a um determinado valor pecuniário.

Em relação ao poder judiciário, a jurisprudência aponta diferentes entendimentos em relação ao abandono afetivo. O Tribunal de Justiça de Minas Gerais não reconheceu o abandono afetivo como passível de indenização, partindo do pressuposto de que a omissão afetiva dos genitores não se caracteriza ilícito por inexistir a obrigação

de dedicar amor. AÇÃO DE INDENIZAÇÃO - DANOS MORAIS - ABANDONO AFETIVO - ATO ILÍCITO - INEXISTÊNCIA - DEVER DE INDENIZAR - AUSÊNCIA. A omissão do pai quanto à assistência afetiva pretendida pelo filho não se reveste de ato ilícito por absoluta falta de previsão legal, porquanto ninguém é obrigado a amar ou a dedicar amor. Inexistindo a possibilidade de reparação a que alude o art. 186 do Código Civil, eis que ausente o ato ilícito, não há como reconhecer o abandono afetivo como passível de indenização. (Apelação Cível nº 1002407790961-2, 12ª Câmara Cível do TJMG, Rel. Des. Alvimar de Ávila, j. 11.02.2009, DJ 13.07.2009).

Da mesma forma, o Tribunal de Justiça de São Paulo negou indenização por abandono afetivo, sob o fundamento de que este não se caracteriza ilícito, bem como não cabe ao Judiciário adentrar nas questões de cunho sentimental. O relator, Desembargador Coelho Mendes, esclareceu que [...] nas relações familiares compete ao Judiciário a defesa dos direitos fundamentais, sem intromissão em questões de cunho sentimental, pois a reparação monetária não é a resposta para um caminho para a felicidade, e o carinho não se impõe por um mandamento estatal, mas se conquista, com respeito, diálogo e consideração (Apelação Cível nº 0004614- 77.2009.8.26.0634, 10ª Câmara de Direito Privado do TJSP, Rel. Des. Coelho Mendes, j.05.04.2011, DJ 20.04.2011).

A título de exemplo com diferente decisão, no Recurso Especial n. 1159242/SP, apreciado e parcialmente provido pela terceira turma do Superior Tribunal de Justiça, julgou-se um caso de compensação por danos morais decorrentes do abandono afetivo do genitor. Dentre outras fundamentações, a decisão supracitada fez menção à aplicação do princípio da solidariedade social ou familiar. De forma inédita, o tribunal reconheceu que pais que abandonavam afetivamente seus filhos estavam cometendo ilicitude civil sob a forma de omissão e, portanto, deveriam indenizá-los pelos danos morais sofridos.

Considerações finais

Não obstante que o estabelecimento de uma definição exata das dimensões afetivas humanas seja uma tarefa impraticável, o presente estudo buscou contextualizar, sem pretensão de limitar, a obrigação parental de cuidados à prole em uma multiplicidade de deveres implícitos, entre eles o de não abandonar afetivamente seus filhos.

Foi possível perceber que a Constituição de 1988 erigiu a dignidade humana como valor basilar dos direitos fundamentais e que acolheu as transformações sociais da família para um modelo socioafetivo. Nesse sentido, e ainda que afeto familiar seja um tema particularmente complexo, observa-se o fortalecimento do princípio da afetividade parental a partir do reconhecimento do recebimento de afeto como necessidade básica ao desenvolvimento sadio e integral das crianças e adolescentes.

Concluiu-se que, mais do que caráter meramente afetivo, o afeto parental tem caráter de obrigação jurídica. Esse direito fundamental das crianças e adolescentes gera, por efeito, aos pais, uma obrigação legal de manutenção do vínculo afetivo com sua prole, já que os pais têm obrigação moral e legal de cuidar dos filhos e que o abandono se configura como um ilícito previsto no ordenamento jurídico como omissão.

Por fim, vale destacar que mesmo duzentos anos depois de sua publicação, a obra “Frankenstein” ainda conversa com o leitor contemporâneo ao convidar à reflexão sobre temas anátemas e relevantes à vida humana, como a solidão e o pertencimento familiar. Os diálogos entre Victor Frankenstein e sua Criatura ilustram a dor do desprezo e do abandono parental, questões estas que também têm sido objeto de discussões na seara jurídica e que permanecerão vívidas para novos questionamentos até que sejam encaradas de frente pelo ordenamento jurídico com a atenção que merecem – tal como a Criatura de Frankenstein.

Referências

- BRASIL. *Constituição* (1988). *Constituição da República Federal do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.
- BOECHAT CABRAL, Hideliza Lacerda Tinoco. Afetividade como Fundamento na Parentalidade Responsável. *Revista brasileira de direito das famílias e sucessões*, Belo Horizonte, IBDFam, 2009.
- CALDERON, Ricardo Lucas. *O percurso construtivo do princípio da afetividade no Direito de Família Brasileiro contemporâneo: contexto e efeitos*. Disponível: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/26808>. Acesso em: 23 abr. 2020.
- COMPARATO, Fábio Konder. *A afirmação histórica dos direitos humanos*. 6. ed. São Paulo: Saraiva, 2008.
- DE PAULA, Paulo Afonso Garrido. *Direito da criança e do adolescente e tutela jurisdicional diferenciada*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2002.
- LIMA DOS SANTOS, Ronaldo. Dignidade humana da criança e do adolescente e as relações de trabalho. *B. Cient. ESMPU*, Brasília, a. 6, n. 24/25, p. 11-38, jul./dez. 2007.
- MORAES, Maria Celina Bodin de. Deveres parentais e responsabilidade civil. *Revista Brasileira de Direito de Família*, Porto Alegre, Síntese-IBDFAM, v. 31, p. 54, ago./set. 2005.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, 1948. Disponível em: http://www.onu-brasil.org.br/documentos_direitoshumanos.php. Acesso em: 19 mar. 2020.
- ROSSI, R. de. *Direitos da criança e educação: construindo e ressignificando a cidadania na infância*. 2008. 214f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008. Disponível em: www.bibliotecadigital.uel.br. Acesso em: 23 mar. 2020
- SARLET, Ingo Wolfgang. *A eficácia dos direitos fundamentais*. 6. ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2006.
- SHELLEY, Mary W. (1797-1851). *The Original Frankenstein* (Mary Shelley's Earliest Drafts and Percy Shelley's Revised Texts) – Vintage Classics. New York: Penguin Random House, 2009.
- UNICEF. *Declaração Universal dos Direitos da Criança*. Nova Iorque: UNICEF, 1959. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/sip/onu/c_a/lex41.htm. Acesso em: 20 mar. 2020.

***O Bandido da Luz Vermelha* E “MANHÃ DE SOL”: PONTOS DE CONTATO E DISTANCIAMENTO ENTRE TEXTOS MARGINAIS**

João Pedro Cardoso Faccio*
Prof. Dr. Wellington Fioruci**

Resumo: Este trabalho tem por objetivo propor uma análise comparativa do roteiro do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, e do conto “Manhã de Sol”, da obra *Lúcia McCartney*, de Rubem Fonseca, de modo a verificar como ambos se relacionam com a temática da marginalidade no Brasil. Essa proposta, de caráter dialógico, tem por base a materialidade semiótica intrínseca à literatura e ao roteiro cinematográfico. Para esta análise, serão tecidas breves considerações sobre a relação do Cinema e da Literatura com a posição marginalizada que carregaram desde as suas fundações, bem como a ligação entre essa posição de margem das artes e o subdesenvolvimento do país. Na sequência, buscar-se-á aproximar os dois textos para verificar como dialogam estilisticamente e compõem suas narrativas. Por meio dessa aproximação crítica, o artigo busca responder, uma vez que são perceptíveis as representações da marginalidade no filme e no conto, como Sganzerla e Fonseca trabalham em seus textos para construir os signos que dão força às expressões dessa temática marginal.

Palavras-chave: Cinema, Literatura, Marginalidade, Rubem Fonseca, Rogério Sganzerla.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR, na linha de pesquisa “Literatura, Sociedade e Interartes”. joaopfaccio@hotmail.com.

** Docente no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR, na linha de pesquisa “Literatura, Sociedade e Interartes”. fioruci@utfpr.edu.br.

Resumen: Este trabajo propone realizar un análisis comparativo del guión de la película *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, y del cuento "Manhã de Sol", de la obra *Lúcia McCartney*, de Rubem Fonseca, con el fin de evaluar como ambos se relacionan con la temática de la marginalidad en Brasil. Esa propuesta, de carácter dialógico, está basada en la materialidad semiótica intrínseca a los lenguajes literario y cinematográfico. Para este análisis, se establecerán breves apuntes sobre la relación del Cine y la Literatura con la posición marginalizada que llevan consigo desde sus fundaciones, así como la conexión entre dicha posición marginal de las artes y el subdesarrollo del país. A secuencia, se buscará aproximar los dos textos para examinar como dialogan estilísticamente y componen sus narrativas. Por medio de esa aproximación crítica, el artículo busca contestar, dado que son perceptibles las representaciones de la marginalidad en la película y en el cuento, como Sganzerla y Fonseca trabajan en sus textos para construir los signos que dan fuerza a las expresiones de esa temática marginal.

Palabras-clave: Cine, Literatura, Marginalidad, Rubem Fonseca, Rogério Sganzerla.

Cinema e Literatura no Brasil: origens marginais?

O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria. O descaso pelo que existiu explica, não só o abandono em que se encontram os arquivos nacionais, mas até a impossibilidade de se criar uma cinemateca. Essa situação dificulta o trabalho do historiador, particularmente o que se dedica a causas sem importância como o cinema brasileiro. (GOMES, 1996, p. 7)

O trecho crítico acima, destacado de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1996), do professor e fundador da Cinemateca Brasileira Paulo Emílio Salles Gomes, escrito em meados de 1968, parece sintetizar bem a relação do povo brasileiro com a sua arte, seus meios de expressão e exercício da liberdade. Com um passado de dor e

miséria, parece haver um processo de apagamento da memória (“esquecê-la”, embora não seja possível superá-la). O ponto é que a falta de resgate à memória brasileira pelo seu próprio povo sugere que os mesmos problemas, a saber, um passado de miséria e violência que se tenta esquecer, repete-se incansavelmente, como numa espiral, e flagela um povo que assiste atônito ao reaparecimento desses problemas. Conforme afirma Monica Zanellato Stanger, em seu artigo “Memória, Patrimônio e História: uma abordagem prática” (2008):

[...] um povo que não guarda suas histórias, suas memórias, seu patrimônio, não sabe quem realmente é. Estas memórias estão guardadas em seu patrimônio cultural, que deve ser preservado, restaurado, contado, cantado, de tal maneira que possa despertar nas pessoas seu real valor para a construção de sua história (STANGER, 2008, p. 2).

No caso do cinema, ainda de acordo com Gomes (1996), é através do logro da Primeira Revolução Industrial que o entretenimento tem aceleração no campo técnico e científico na Europa Ocidental e na América do Norte. Entretanto, esse contexto “[...] encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889” (GOMES, 1996, p. 8). Aos olhos do autor, esse atraso não dificulta a compreensão e expansão do cinema, mas também da própria literatura brasileira:

O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema (GOMES, 1996, p. 8).

A anteposição “fina literatura / tosco cinema” deve ser percebida com os olhos irônicos do autor, sempre lembrando que o cinema

brasileiro, à época do texto, completava pouco mais de seis décadas, ao passo que a literatura brasileira já vinha de séculos de existência, com autores consagrados. No caso do Cinema, que desde o seu início se fez como uma tarefa técnica e tecnológica, percebe-se uma grande dependência estrangeira: "Cinema era tido como difícil, e qualquer tarefa de filmagens, laboratório ou simplesmente projeção, foi de início executada exclusivamente por estrangeiros" (GOMES, 1996, p. 10).

É bastante relevante lembrar que, para o caso da Literatura Brasileira, seu início não foi muito distante: a literatura no Brasil, durante muito tempo, antes de ser para brasileiros, era feita por e para portugueses, conforme afirma Antonio Candido:

Historicamente considerado, o problema da ocorrência de uma literatura no Brasil se apresenta ligado de modo indissolúvel ao do ajustamento de uma tradição literária já provada há séculos — a portuguesa — às novas condições de vida no trópico. Os homens que escrevem aqui durante todo o período colonial são, ou formados em Portugal, ou formados à portuguesa, iniciando-se no uso de instrumentos expressivos conforme os moldes da mãe-pátria. A sua atividade intelectual ou se destina a um público português, quando desinteressada, ou é ditada por necessidades práticas (administrativas, religiosas etc). É preciso chegar ao século XIX para encontrar os primeiros escritores formados aqui e destinando a sua obra ao magro público local (CANDIDO, 2006, p. 99).

Dessa forma, é seguro afirmar que, como o Cinema, a Literatura Brasileira também surge e desenvolve-se sobre trilhas europeias para atender a interesses estrangeiros. Ou seja: ambas as artes, o cinema e a literatura, encontraram no Brasil um contexto de recepção bastante diferente do originário eurocentrista. Um país com forte herança escravocrata, com um povo que traz o subdesenvolvimento consigo desde o período colonial, e que depende de estrangeiros para que

haja mínima produção artística, técnica e tecnológica. Sobre essa subordinação ao estrangeiro e sua associação direta com o subdesenvolvimento de uma nação, Paulo Emílio de Sales Gomes afirma:

O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (GOMES, 1996, p. 85)

Em paralelo às nações conhecidas como “desenvolvidas”, países como Índia e Brasil são tidos como subdesenvolvidos, ou de “Terceiro Mundo”. Com essa última expressão, Robert Stam, na obra *Introdução à Teoria do Cinema* (2003) aborda sobre o Cinema em países colonizados. De acordo com Stam, “‘Terceiro Mundo’ designa as nações e ‘minorias’ colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas do mundo cujas estruturas políticas e econômicas foram formadas e deformadas pelo processo colonial” (2003, p. 112).

Quando se estabelece uma relação de subordinação, é claro supor que se trata de, ao menos, dois paradigmas, em que um subordina-se ao outro. Desse modo, há aqui uma relação precisa de alteridade. No texto de Gomes (1996), essa relação se coloca entre nações Ocupadas (os países colonizados) e nações Ocupantes (países colonizadores). Através dessa relação, o autor cita exemplos de outras nações subdesenvolvidas, como a Índia, em que “A massa de oleogravuras e textos, impregnada pelo culto da ‘Mother India’, raramente escapa do mais conformista e esterilizante comercialismo, herdado tal qual pelos filmes produzidos no país.” (GOMES, 1996,

p. 86). Nessa citação, percebe-se um dos pontos do cinema de nações subdesenvolvidas como a Índia e o Brasil: na falta de um cinema com estética, técnica e tecnologias nacionais, resta apenas "[...] a tradição coagulada pela manipulação do ocupante [...]" (GOMES, 1996, p. 86). O autor prossegue, salientando que, quando cineastas hindus, a partir da independência do país, buscaram reagir em oposição ao cenário, novamente tornam a repetir "[...] temas e ritmos inspirados pelo cinema estrangeiro. O esforço de progresso apenas cultural num quadro de subdesenvolvimento geral leva os cineastas a se debaterem diante da adversidade, ao invés de realmente combatê-la" (GOMES, 1996, p. 87).

Se na relação entre Ocupante e Ocupado a figura do "estrangeiro" é um forte paradigma de definição de valores e significados, a falta de uma cultura original, de uma memória nacional, nos torna destituídos de identidade (até na identificação do "outro"): "Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro" (GOMES, 1996, p. 9).

Ainda tratando do Cinema no Brasil, há pontos de conflito nessa relação estética com o cinema estrangeiro, sobretudo o estadunidense. Durante a década de 1940, a produção nacional ganha certo fôlego e, desse modo, elementos de significado puramente nacionais ganham maior espaço nas telas de cinema, trazendo ao público um mundo vivido pelo próprio público:

A identificação provocada pelo cinema americano modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes vinculados aos ocupantes; em contrapartida a adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica do ocupado contra ocupante (GOMES, 1996, p. 96)

Retomando o texto de Stam (2003), essa época (a partir da década de 1950, o chamado período pós-guerra) marca o início da afirmação de uma linguagem cinematográfica latino-americana, “terceiromundista”, portanto, uma linguagem que buscava identidade para si:

Os cineastas e teóricos do Terceiro Mundo ressentiam-se não apenas da dominação hollywoodiana dos circuitos de distribuição, mas também das representações caricaturais de sua história e cultura. [...] Em resposta a essas caricaturas, os teóricos-críticos latino-americanos apostaram em um cinema feito por e para latino-americanos, que fosse um porta-voz mais adequado da experiência e das perspectivas latino-americanas. (STAM, 2003, p. 114)

Essa resposta artística em busca de uma linguagem própria, portanto a uma autoafirmação de identidade, calca-se nessa noção de “Terceiro Mundo”: “Simplesmente porque um país era economicamente subdesenvolvido, sugeriu Glauber Rocha, não significava que tinha de ser artisticamente subdesenvolvido” (STAM, 2003, p. 115). Com isso, uma estética cinematográfica brasileira parecia se desenhar. A resposta, segundo o próprio Glauber Rocha - através das palavras de Robert Stam, está sintetizada no manifesto “Estética da Fome”, escrito pelo cineasta em 1965:

Glauber, em seu incendiário manifesto “Estética da Fome”, de 1965, postulou um cinema faminto por “filmes feios e tristes”, que não apenas tratassem da fome como tema, mas que também fossem famintos, em razão da pobreza de seus meios de produção. Em uma forma deslocada de mimese, a pobreza material de estilo sinalizaria a pobreza do mundo real. Para Glauber, a originalidade da América Latina era sua fome, e a manifestação cultural mais nobre da fome era a violência. (STAM, 2003, p. 115)

É a partir desse ponto histórico que o cineasta Rogério Sganzerla e o escritor Rubem Fonseca iniciam suas produções artísticas. O pri-

meiro, que nunca foi realmente integrado ao Cinema Novo (em que Glauber Rocha foi o grande expoente), encontrou sentido no que se denominou “Cinema do Lixo”, em São Paulo. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes,

O novo surto situou-se na passagem dos anos 1960 para os 1970 e durou aproximadamente três anos. [...] O Lixo não é claro como a Bela Época, a Chanchada ou o Cinema Novo, onde se formou a maior parte de seus quadros. [...] o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo. Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é porém animado e contaminado por uma inarticulada cólera. (GOMES, 1996, p. 104-105)

No caso de Rubem Fonseca, escritor bastante consagrado nacionalmente, pode-se verificar origens temáticas próximas as de Sganzerla: a urbe decadente. Dos estudiosos sobre a ficção contemporânea brasileira, possivelmente Karl Erik Schøllhammer traz um dos mais assertivos panoramas sobre a obra do autor. Em *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), Schøllhammer remonta a outro texto, de Alfredo Bosi, “O Conto Brasileiro Contemporâneo”, de 1975, para reafirmar a escrita de Fonseca como inovadora para a prosa sobretudo pelo seu “realismo cruel”, conforme mostramos a seguir:

Mas a principal inovação literária foi a prosa [...] iniciada por Rubem Fonseca, em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros*. Inspirado no neorrealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammet, o *brutalismo* caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde

perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio — enxuto, direto, comunicativo —, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “realismo cruel” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27).

Percebe-se, assim, um primeiro contato entre os dois autores: o temático. Sganzerla, na Boca do Lixo, põe luz ao submundo paulista, enquanto Fonseca, nas ruas do Rio de Janeiro, ilustra a realidade marginal, mesmo através da alta sociedade, o subdesenvolvimento e o abismo social carioca.

Cabe ressaltar, por outro lado, que, para esta análise, será levado em consideração também o roteiro do filme, escrito por Sganzerla e publicado pela editora Imprensa Oficial. Sabe-se que o roteiro faz parte da etapa de pré-produção de um filme e representa um elemento fundamental para a realização cinematográfica. Em essência, parte-se de uma ideia, um argumento que será desenvolvido lançando-se mão de uma estrutura técnica e narrativa bastante idiossincráticas. O argumento ficcional e o *modus operandi* diegético, como em outras linguagens narrativas, são o pilar do roteiro: “Do mesmo modo que numa partida de damas entram em jogo um tabuleiro, peças pretas e peças brancas, num roteiro entram em jogo personagens, lugares, um desenvolvimento temporal, diálogos, etc... São os elementos do roteiro.” (CHION, 1989, p. 86).

Evidentemente, são muitas as relações que aproximam a literatura e o cinema, neste caso em específico, os gêneros narrativos conto e roteiro fílmico, afinal “[...] indefinidamente aberta e renovável é a arte da narração, a arte do conto, da qual a arte do roteirista é apenas uma aplicação particular, pensada para o cinema.” (CHION, 1989,

p. 02). No entanto, quando se pensa nestes dois gêneros, tende-se a julgar o conto como um texto acabado, ao passo que o roteiro é tido como um texto provisório, como afirma o teórico francês: "Só quando um roteiro funciona num filme, em que ele vive e respira, é que o procedimento torna-se expressão, poesia." (CHION, 1989, p. 03). Neste caso, entende-se que o roteiro é um texto a serviço de outro, a saber, o filme, de modo que ocuparia uma espécie de entre-lugar discursivo. Em sintonia com essa mesma perspectiva, Jean Claude-Carrière associa o roteiro à metáfora da lagarta, cuja transformação apenas se completará no estágio seguinte. A borboleta, portanto, é o filme. (CARRIÈRE, 1995, p. 135).

De fato, a relação proposta tanto por Chion quanto por Carrière entre roteiro e filme é pertinente e, certamente por tal pertinência, tem sido amiúde a pedra de toque quando se trata desta discussão. Contudo, há controvérsias, conforme se pode depreender do trabalho de Vera Lúcia Follain de Figueiredo. Para a autora, amparada por uma pleiade de vozes que vão de Molière a Chartier, passando por Barthes, Marçal Aquino, García Márquez e Ricardo Piglia, para quem "[...] o roteirista seria uma espécie de versão moderna do escritor de folhetins, porque escreve por encomenda e por dinheiro e a toda velocidade uma história para um público bem preciso que está encarnado no produtor ou no diretor ou nos dois." (PIGLIA, 2000, p. 30 *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 33). Para a pesquisadora, o roteiro assume um papel não apenas de grande relevância em relação aos filmes, a ponto de os roteiristas serem considerados coautores das obras fílmicas, como também ganha status de texto literário *tout court*, consequentemente, verifica-se um crescente interesse pelo público leitor, que se constata na expansão destas publicações no mercado editorial no Brasil e mundo afora.

Com efeito, neste artigo, considerar-se-á não apenas o filme como objeto textual de análise, mas também o roteiro, dada a argumentação

pregressa. Ainda que se reconheça as materialidades da linguagem de cada gênero e a relação imbricada que se estabelece entre ambos, partir-se-á da singularidade dos textos e sua relativa autonomia. Vejamos, a seguir, um breve panorama sobre cada um dos autores em questão e suas relações com o “Terceiro Mundo” como base para a criação fílmica e literária.

“Manhã de Sol” e *O Bandido da Luz Vermelha*: uma aproximação interartes

Apesar de o título deste artigo apontar para um estudo das relações temáticas entre conto e roteiro fílmico no que tange ao espectro da marginalidade e do subdesenvolvimento, cabe também uma discussão das estruturas narrativas, dada a importância das diferentes linguagens na elaboração destas temáticas, a saber, a literária e a fílmica. Assim, este estudo busca ir além de uma análise sociológica ou paralelística que mostre “[...] de um lado, os aspectos sociais e, de outro, a sua ocorrência nas obras, sem chegar ao conhecimento de uma efetiva interpretação” (CANDIDO, 2006, p. 9), como alerta o crítico. Desse modo, aproximam-se as obras aqui estudadas não para meramente compará-las no que são iguais ou diferentes (até porque semelhanças são bastante tênues nas análises intersemióticas), mas para que se possa observar e analisar as representações das temáticas através dos seus respectivos sistemas semióticos, conforme afirma Thaís Flores Nogueira Diniz, em seu texto “Interdisciplinaridade: Cinema e Literatura” (1996): “[...] como bem reconhecem todas as teorias de tradução, não se pode encontrar uma correspondência total entre dois textos (sejam eles ou não de sistemas diferentes)” (p. 10). Por isso, não se buscará, aqui, encontrar “equivalentes a todo custo”. Essa aproximação, conforme demonstra Linda Catarina Gualda, no artigo “Cinema e Literatura: elo e confronto” (2010), se dá sobretudo no nível da estrutura narrativa:

Um estudo comparado focando literatura e cinema só se realiza pelo fato de existirem algumas aproximações entre ambas as artes e, talvez, de todos os elementos que mantêm literatura e cinema em estado sincrônico de comparabilidade, a estrutura narrativa se apresenta como o principal elo entre as duas. (GUALDA, 2010, p. 205)

Essas aproximações interartes cinema-literatura, segundo a própria autora, advêm de uma relação de reciprocidade desde a fundação do cinematógrafo. Percebe-se, por exemplo, que uma série de técnicas e efeitos típicos do cinema, como a montagem, o enquadramento, as angulações, a fotografia, uma série de modos de narrar, já estavam em textos literários. Na mesma medida, a literatura também se apropria de estruturas de sentido do cinema — Gualda cita Rubem Fonseca como um dos expoentes:

[...] não foi apenas o cinema que aprendeu com a literatura, o contrário também ocorreu, causando enorme influência da linguagem cinematográfica sobre grande parte dos escritores do século XX, por exemplo, Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, Rubem Fonseca, entre outros. (GUALDA, 2010, p. 205)

Se é através da estrutura narrativa que se pode observar a apresentação e cadência do que é narrado, tanto em Rubem Fonseca quanto em Rogério Sganzerla encontram-se uma série de “transgressões” — para usar um termo recorrente na década de 1960 — no modo de narrar. Constata-se, a partir do estilo de Fonseca e Sganzerla, uma proposta de construção narrativa que inclui a renovação da sintaxe literária e fílmica. Começamos pelo conto “Manhã de Sol” (FONSECA, 1990).

Em “Manhã de Sol”, o leitor é apresentado à seguinte situação: um homem e uma mulher, na rua, se esbarram, e a mulher percebe que foi roubada. A partir daí, o homem é segurado pela mulher, pego

pela PM e levado ao distrito policial. No conto, desde suas primeiras palavras, é possível perceber sua construção elíptica, uma das marcas principais em sua construção narrativa:

madureira flecha luz mão na bolsa dinheiro na mão.
Dinheiro no bolso, três passos. Ladrão! Ladrão! Socorro!
A mulher se agarra em madureira. Rua São Clemente.
Dois PMs correm jogar dinheiro fora — braços presos pela
mulher — PM. (FONSECA, 1990, p. 163).

O início, composto por uma frase de nove palavras, sem verbo, leva o leitor às imagens que as palavras correspondem como cortes secos típicos no cinema: “madureira” (o nome do homem) / flecha luz (a rapidez com que age) / mão na bolsa (primeira ação do roubo) / bolsa na mão (segunda ação do roubo). Os mesmos cortes secos, no roteiro de *O Bandido da Luz Vermelha* (SGANZERLA, 1968), também ocorrem em determinados momentos do conto:

PC do quarto. Um televisor. Programas diversos. Corte na ação:

Ambos na cama; longos panorâmicas em cima do corpo seminu de PIVETE.

DETALHE: televisor, sendo bruscamente mudado de canal. Outro corte na ação: discutem rispidamente PP; PAN oscila entre os dois (SGANZERLA, 2008, p. 73)

Para Sganzerla, em seu “Manifesto Fora da Lei”, escrito em 1968 durante as filmagens de *O Bandido da Luz Vermelha* e publicado em 2008 como anexo ao roteiro do filme, os cortes secos e a comunicação brusca e relativamente instável deveria ser um componente na identidade do “cinema nacional libertador”:

Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro libertador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmara fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos

filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. (SGANZERLA, 2008, p. 17)

Assim, fica evidente uma aproximação entre a estrutura narrativa de Fonseca e o modo de filmar de Sganzerla: a instabilidade da câmera e os cortes secos no filme se colocam, no conto, através de construções diretas, sem vírgulas, apenas referenciando os objetos e personagens no espaço da cena (como um roteiro): “madureira segurando as calças com a mão esquerda, o braço torcido para trás seguro por PM: a mulher: PM: PM: populares” (FONSECA, 1990, p. 163-164). Também é possível perceber, logo no início do conto e do filme, um recurso simbólico na construção de personagem: a coisificação do humano. No conto, por um lado, o personagem chama-se “madureira” e é tratado dessa forma, com inicial minúscula, ao longo de toda a história. Em adição, quando o homem está para ser pego pela polícia, ele corre. A sua fuga, no conto de Fonseca, é narrada como uma corrida de cavalos:

PM segura braço de madureira, madureira solta o braço, corre. À direita, a quinhentos metros, está a subida para o morro; à esquerda, a seiscentos metros, está o quartel da polícia militar. madureira corre mais rápido do que um cavalo. Quinhentos, quatrocentos, trezentos, faltam cem metros. (FONSECA, 1990, p. 163)

Essa construção “desumanizada” do personagem também está presente em *O Bandido da Luz Vermelha* em momentos diferentes, como quando os noticiários o elencam como “Um gênio ou uma besta” (SGANZERLA, 1968, min 30) ou quando ele mesmo o faz, conforme consta no roteiro: “Olha, eu sou um errado, um burro, uma besta...” (SGANZERLA, 2008, p. 72). Pode-se constatar que essa zoomorfização age, em ambos os textos, como metáfora para o ser humano marginalizado. Entretanto, atentando-se ao conto fonsequiano, é possível perceber como essa “coisificação” age na estrutura textual:

os nomes próprios, de madureira e da mulher, maria matos, bem como os soldados que atenderam à ocorrência, everaldo e ademir, e pompeu e benício, estão sempre grifados em minúsculas, enquanto outros termos, como “Comissário”, “Soldado”, “Punguista”, “Vítima”, “Torneiro Mecânico”, “Operário”, “Doutor” e “Chefes de Seção” estão sempre grifados com a inicial minúscula.

Esse contraste “maiúsculas-minúsculas” denota a reificação dos personagens, que assumem a posição de “pessoa” (com nome próprio, maiúsculo) apenas quando ocupando determinada posição social (Operário, Doutor, etc). Seus nomes não servem como um signo para as suas próprias identidades, que são subtraídas em detrimento de suas funções na cena do conto, o que sugere que fora daquele contexto, o Comissário, o Punguista, os Soldados e a Vítima não são ninguém, seus nomes não são “próprios”, apenas substantivos, sem valor aparente. Além de reforçar a posição sub-humana dos personagens envolvidos, essa e outras subversões sintáticas fazem com que a leitura seja labiríntica: nos diálogos, que não são sinalizados com travessões ou aspas, não há indicação clara do que está acontecendo (à primeira vista). O narrador mescla-se aos personagens, que alternam-se no diálogo sem marcas gráficas ou indicações constantes do narrador:

Comissário: sinto muito.

Comissário volta à sua sala.

Eu vou ter que ficar aqui?, pergunta Vítima.

Vai.

Não me incomodo de perder o dinheiro.

A senhora não vai perder o dinheiro.

Eu queria ir embora.

A senhora tem que depor no flagrante.

Ele vai ficar preso muito tempo?

Entra Guarda: Doutor o homem endoidou, está dando com a cabeça nas grades. Comissário vai ao xadrez. (FONSECA, 1990, p. 167)

É através dessa combinação de diferentes de vozes que se constrói a atmosfera tumultuada do conto fonsequiano. Em *O Bandido da Luz Vermelha* também é possível perceber esse elemento: a conjunção de falas do bandido, de personagens coadjuvantes e do homem e da mulher que narram partes confunde o espectador na construção da linha narrativa, por mais que ela se apresente cronologicamente, início-meio-fim: através do roteiro do filme fica claro perceber como essa miscelânea de falas (agora com a adição de imagens e sons) se constrói na tela:

Títulos no noticiário luminoso:

Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro Mundo; *O Bandido da Luz Vermelha*, um filme de cinema de Fulano de Tal com... Enquanto isso ouve-se a voz, rápida e vulgar de Speaker que narrará todo o filme:

Texto 1 - Decretado hoje estado de sítio no País.

O dispositivo policial reforça todos seus órgãos de segurança...

OFF – Metralhadoras esporádicas. Uma segunda voz, uma Speaker feminina repete:

Texto 2 - Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro Mundo.

Corte brusco.

Quando se ouve as palavras Terceiro Mundo, a tela, fica branca.

OFF – Batucada funde-se com tiroteios. Som de aviões a jato pelo céu. (SGANZERLA, 2008, p. 25)

Há, ainda, no conto, uma narração que se distancia do padrão literário e aproxima-se da construção de um roteiro de cinema. Novamente as elipses, a falta de conectivos e a descrição do espaço sugerem mais um roteiro que uma narração operada por uma figura onisciente: “No cartório: duas cadeiras viradas: agarrado por quatro PMs madureira dá pontapés cabeçadas grita morde: cacetadas são desferidas em sua cabeça, costas, peito, rosto” (FONSECA, 1990, p. 166). Sobre esse narrador, é relevante trazer as palavras de Norman Friedman que, em *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* (2002), chama esse tipo de narração de “foco narrativo câmera”. Segundo Friedman, essa construção cumpre o papel de “excluir” o autor e o próprio narrador da linha narrativa através da busca pela objetividade e por uma aparente “randomização” nas descrições de espaços e personagens. Nas palavras de Friedman, “[...] o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, um “pedaço da vida” da maneira como ela acontece diante do *médium* de registro [...] esse foco é, talvez, a tentativa mais radical de eliminação da presença do autor e, também, do narrador na narrativa” (FRIEDMAN, 2002, p. 42).

Tanto em “Manhã de Sol” quanto em *O Bandido da Luz Vermelha* são perceptíveis as subversões na linguagem e na construção narrativa: enquanto o conto sugere uma escrita “não-literária”, que se aproxima de um roteiro (ou até mesmo de um relato de ocorrência, haja vista ao narrador e à construção sintática), o filme também apresenta “quebras” em relação à narrativa cinematográfica “padrão”, com as constantes locuções em *off*, que não apenas narram, mas comentam, ironizam e desconstroem as próprias cenas, através de dois personagens análogos aos radialistas do programa “A Voz do Brasil”, e em relação à própria montagem: cenas cortam para outras em um espaço-tempo difuso, em que cabe ao espectador encaixar partes e compreender a sequência narrativa. Entretanto, há, no conto e no filme, certa disparidade narrativa. Ao fim do conto de Fonseca,

o narrador abre mão de seguir a estrutura elíptica e objetiva e traz à tona recursos retóricos até então ausentes no texto:

[...] madureira abre os olhos vê Comissário. Olham-se, por dentro de um duro duto que súbito os isola - negro tubo de silêncio - revelação.

madureira pára de bater com a cabeça nas grades.

Comissário abre porta do xadrez, segura de leve braço de madureira. Juntos, caminham para o cartório. (FONSECA, 1990, p. 167-168)

Ao passo que madureira, o ladrão preso em flagrante, e Comissário, o investigador do departamento, se olham, o narrador abandona a estrutura elíptica, reticente, e lança mão de figuras de linguagem ainda não apresentadas no conto: ao que eles se olham, o próprio silêncio que se faz ganha forma, torna-se palpável, a ponto de haver uma “revelação”, como se tudo já estivesse compreendido. A metáfora ganha força com a sequência de aliterações (“duro duto / súbito os isola”) e antecede uma mudança de postura entre madureira, que para de se autoflagelar, e o reforço da postura pacífica do Comissário, que “segura de leve” o braço do protagonista marginal. O conto encerra com ambos os personagens, “Juntos”, caminhando rumo ao cartório, concretizando a inexorabilidade da situação: a realidade permanece implacável e inflexível perante os dois personagens. Não há nada que se possa fazer e tudo o que foi feito por madureira não incorreu em nenhum resultado (a liberdade ou o não-flagrante).

Em *O Bandido da Luz Vermelha*, a principal dissonância em relação à estrutura narrativa também está no fim: enquanto todo o filme centra-se nas ruas e imóveis de São Paulo e nos personagens em conflito, a parte que conclui a obra apela ao fantástico, ao desconhecido (ou ao estrangeiro) para “acabar com o terceiro mundo”, conforme mostra o roteiro:

Contratipo: Planos-Flashes: DISCOS VOADORES no ar.

Montagem paralela: os discos (contratipo) e crioulos batucando.

Crioulos babam e sambam. Os discos. Batucada. Os discos.

Progressivamente a tela explode em planos, flashes brancos.

Texto 25 (cont): Até agora ninguém conhecia suas intenções. Num sensacional furo de reportagem da Nacional de Itapeperica da Serra, a minha, a sua, a nossa emissora, em edição extraordinária ouvintes da mais poderosa do Vale do Rio Doce. Em 15 segundos sobrevoaram toda a cidade em dois minutos estarão em Brasília... A prefeitura de Itapeperica não sabe o que fazer. Talvez seja isso mesmo Senhores e Senhoras, não há nada a fazer... É isso mesmo. Eles vêm para o poder e ninguém sabe o que vai acontecer.

A voz do narrador abafa-se, cansando-se, devido à predominância de ruídos neutros e desconhecidos. (SGANZERLA, 2008, p. 125)

Enquanto em “Manhã de Sol” a mudança da forma de narrar ocorre para sinalizar a “revelação” no olhar entre o bandido e o comissário (que aparecem unidos no final, condenados a cumprir seu papel, inclusive a senhora, vítima, condenada a permanecer ali e presenciar a tragédia, como se não houvesse escape para nenhum dos presentes), em *O Bandido da Luz Vermelha*, os discos voadores sugerem que “só um milagre” pode salvar a população do Brasil subdesenvolvido do extermínio. Nota-se, assim, uma operação dos autores para criar, metaforicamente, uma mudança de atmosfera de suas narrativas: do chão da delegacia para o olhar por dentro do “duro duto”, da Boca do Lixo de São Paulo para os céus, para o estranho, o fora de controle, a “avacalhação”.

Apontamentos finais

Tendo em vista este breve panorama e análise sobre o subdesenvolvimento brasileiro como fonte crítica para as obras de Fonseca e Sganzerla, ficam claros alguns pontos de contato entre conto e o filme, incluindo a análise de seu roteiro: é a partir desses cenários de pobreza, de marginalidade, que ambas as narrativas percorrem seus trajetos. Tanto Fonseca quanto Sganzerla fazem do subdesenvolvimento o extrato de "*Manhã de Sol*" e *O Bandido da Luz Vermelha*: escritor e cineasta subvertem pontos da linguagem tradicional da literatura e do cinema para trazer a temática à luz, através de modificações no modo de narrar, de encadear as situações. É a partir disso, para além da temática, que a marginalidade se faz presente nas obras.

Como pôde ser observado, conto e filme percorrem cenários de pobreza no Brasil, do mesmo modo que a fundação da Literatura e do Cinema brasileiros frequentemente caminharam por cenários de subdesenvolvimento. A literatura, como percebe-se no início do trabalho, inaugura-se, no Brasil, como algo estrangeiro e feito para estrangeiros, enquanto o cinema inicia seu trajeto no país como algo técnico demais para ser feito por brasileiros. Assim, fica notório compreender a relação das duas artes com a posição de submissão que, por muitos anos, tiveram em relação a outros contextos de produção, como o europeu.

Na estrutura narrativa das obras é possível perceber como os autores subvertem os padrões tradicionais para, além da temática "polêmica", criarem peças com estruturas inovadoras. No texto de Fonseca há muito do cinema, enquanto no cinema de Sganzerla há muito de poesia, rádio, manifesto, entre outras integrações com a arte.

Se os pontos de contato entre conto e filme, além do roteiro, ficam evidentes até este momento, há que se delinear pontos de distanciamento. Para isso, apresenta-se aqui novamente o texto

de Gualda (2010), que mostra os “confrontos” entre a linguagem literária e cinematográfica. Se a equivalência interartes é bastante questionável, isso se dá por razões inerentes à composição de cada uma das linguagens. Em Gualda (2010), pode-se notar que, enquanto a linguagem literária representa imagens, o cinema as reproduz, em frente ao público; enquanto a literatura evoca seus objetos através da palavra, o cinema mostra, remete o objeto visualmente através do fotograma. Isso mostra que não há equivalência plena entre o cinema e a literatura, pois é através de cada expressão artística que um signo irá se construir, em palavra, fotograma, tinta, mármore. Assim, há muitas afirmações pouco conclusivas (sobretudo na busca incessante por equivalentes plenos interartes), que devem ser tratadas com muito cuidado, e há uma afirmação possível, após os escritos nesse artigo: Sganzerla e Fonseca, a partir do filme e do conto analisado, trabalham com temáticas e argumentos que se ligam com facilidade, mas operam essas temáticas e argumentos de modos diferentes, cada um subvertendo o código que lhe diz respeito: Fonseca subverte a literatura, Sganzerla subverte a tela de cinema no Brasil do subdesenvolvimento, do não-poder, dos realizadores estrangeiros. Aí mora a originalidade da criação literária e fílmica de um país e de um povo subdesenvolvido: “Nesse País tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento” (SGANZERLA, 2008, p. 16).

Referências

- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix. 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. O roteiro evanescente. In: *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli; Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 129-162.

CHION, Michel. *O Roteiro Cinematográfico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1989.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. Interdisciplinaridade: Literatura e Cinema. *Fragmentos: O Ensino de Literatura e Culturas de Língua Inglesa no Brasil* – Revista de Línguas e Literatura Estrangeiras, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 97-103, 1986.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas Migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/7Letras, 2010.

FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney/Os Prisioneiros*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

FONSECA, Daniel F. E. Lima. *Filme de cinema: uma noção sganzerliana*. São Paulo: DFEL, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz na Terra, 1996.

GUALDA, Linda C. Literatura e Cinema: elo e confronto. *Revista Matrizes*, ano 3, n. 2, p. 201-220, jan./jul. 2010.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. São Paulo, 1968, 35 mm, PB, 92 min.

SCHØLLHAMMER, Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SGANZERLA, Rogério. *O Bandido da Luz Vermelha - Roteiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STANGER, Mônica Zanellato. *Memória, patrimônio e história: Uma abordagem prática*. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2513-8.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2020.

Normas da Revista

A Revista **Rascunhos Culturais** aceita textos inéditos sob forma de artigos e, eventualmente, traduções, entrevistas, resenhas, ensaios, resumos de livros e ficção de interesse para os estudos das ciências humanas, especialmente os que abrangem as pesquisas em torno das áreas de Letras, História e Educação. Os textos são submetidos a parecer *ad hoc* do Conselho Científico e devem atender às seguintes exigências:

I. Formatação:

1. Extensão: 8 a 15 laudas, considerando dentro desse limite todas as partes do artigo;
2. Fonte: Times New Roman, tamanho 12;
3. Espaço entrelinhas: 1,5;
4. Formato da página: A4;
5. Margens: 3 cm (esquerda e superior), 2cm (direita e inferior) com recuo de 1 cm em início de parágrafo;
6. Alinhamento do parágrafo: Justificado;
7. Título centralizado, palavras em maiúsculas e em negrito (um espaço em branco depois);
8. Nome do autor(a), obedecendo maiúsculas e minúsculas conforme necessário. Colocar em nota de rodapé (na primeira página) informações sobre o autor (a), tais como: Instituição – SIGLA (Universidade a que esta filiado) do proponente, titulação e e-mail (esse último, apenas se o autor quiser que seja divulgado na revista) em fonte Times New Roman, tamanho 10, espaço 1, alinhamento justificado, numeradas a partir de 1, usando-se para tal fim o recurso automático do Word para criação de notas de fim. Não precisam ser enviados em arquivo separado;

9. **Resumo:** (escrito em maiúsculas e minúsculas conforme necessário e negrito). Texto de no mínimo 80 e no máximo 200 palavras que explicita a proposta delimitada de discussão vinculada ao tema geral proposto, digitado em espaço simples, Times New Roman, tamanho 12, sem adentramentos ou parágrafos (um espaço em branco);

10. **Palavras-chave:** (escrito em maiúsculas e minúsculas conforme necessário e negrito), 3 a 5 palavras-chave digitadas em espaço simples, Times New Roman, tamanho 12, sem adentramentos, que direcionem para a área específica do artigo (um espaço em branco);

11. Resumo e palavras-chave em língua estrangeira (espanhol, inglês, francês ou italiano), seguindo as mesmas regras usadas para o resumo e palavras-chave em português;

12. Subtítulos (se houver): (escrito em maiúsculas e minúsculas conforme necessário e negrito), com recuo de 1 cm em início de parágrafo;

13. Tipo de arquivo: Word for Windows (extensão doc);

14. Nome do arquivo: Artigo_NomedoArtigo (Exemplo: Artigo_Das imagens e tintas)

15. Páginas não numeradas;

16. Uso de itálico para destacar palavras e expressões em língua estrangeira (evitar expressões sublinhadas ou em caixa alta);

I.II. Ordem das partes dos artigos:

1. Título;

2. Resumo e palavras-chave em português;

3. Resumo e palavras-chave em língua estrangeira;

4. Corpo do artigo;

5. Subtítulo;

5. Referências;

6. As notas explicativas, se houver, devem aparecer na mesma página da indicação, em fonte Times New Roman, tamanho 10, espaço 1, alinhamento justificado, numeradas a partir de 1, usando-se para tal fim o recurso automático do Word para criação de notas de fim.

7. Anexo(s), se houver.

II. Obras citadas (válido para artigos, monografias e dissertações):

1. Citações com menos de 3 linhas: dentro do corpo do texto, entre aspas duplas, sem uso de itálico;

2. Citações com mais de 3 linhas: destacadas do texto, com recuo de 2 cm com relação à margem do texto em que não há parágrafo, sem aspas, fonte Times New Roman tamanho 11, espaço 1,0, alinhamento justificado.

3. Em ambos os casos, o autor deve ser citado ao final da citação, entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação. Ex: (SILVA, 1987). Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.” Ex: (SILVA, 1987, p.100). Se o nome do autor estiver citado dentro do texto, pode-se apenas indicar a data e a página (se necessário), entre parênteses. Ex: “Silva (1987) assinala que etc...” As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento. Ex: (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula. Ex: (SILVA; SOARES; SOUZA, 2000). Quando houver mais de três autores, indica-se o primeiro seguido de “et al”. Ex: (SILVA et al., 2000).

4. As referências, limitadas aos trabalhos efetivamente citados no texto, deverão obedecer às normas mais recentes da ABNT. A título de exemplificação, reproduz-se a seguir o padrão a ser adotado para citação de livro, capítulo de livro, artigo e obra acessada via Internet:

Livro: SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. Título do Livro. Tradução (Quando necessário). Local de publicação: Editora, Ano de publicação (Ano da publicação original, quando necessário). Exemplo:

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética, a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998 (1978).

Capítulo de livro:

SOBRENOME DO AUTOR DO CAPÍTULO, Nome do autor do capítulo. “Título do Capítulo”. In SOBRENOME DO AUTOR/EDITOR DO LIVRO, Nome do autor/editor do livro. Título do Livro. Local de publicação: Editora, Ano de publicação (Ano da publicação original, quando necessário). Número das páginas, precedidos de “p.” Exemplo:

HALL, Stuart. "The Question of Cultural Identity". In HALL, S., HELD, D. e McGREW, T. (eds). *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press, 1992. p. 274-325.

Artigo publicado em periódico:

SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. "Título do artigo". In Nome do Periódico. Local de publicação: Editora ou entidade responsável pela publicação, volume ou número, ano de publicação (ano da publicação original, quando necessário). Números inicial e final das páginas do artigo, precedidos de "p." Exemplo:

LANGER, Eliana Rosa. "A estrutura do livro *Esaiás*". In *Revista de Estudos Orientais*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, n. 3, 1999, p. 95-106.

Obra acessada via Internet:

SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. "Título do artigo" ou Título do Livro. Disponível em: endereço da página. Acesso em: data do último acesso (Ano da publicação original, quando necessário). Números das páginas inicial e final (se houver), precedidos de "p." Exemplo:

OLIVEIRA, Bernardo B. C. "Leitura irônica do texto urbano. Apontamentos sobre uma frase de Walter Benjamin, à luz de Poe e Auster".

Disponível em: <<http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/14/cap06.pdf>>. Acesso em: 22 Fev 2008 (2004). p. 79-89.

Observação: 1) deve-se pular uma linha antes e depois no caso de **citações recuadas** e de **subtítulo**. 2) usar as mesmas exigências da citação em recuo para a construção da **epígrafe**. 3) Não pular linha na **página de referências**.

Originais formatados fora das normas serão automaticamente descartados.

* Conceitos teóricos, ideias e adequação vocabular e linguística são de responsabilidade dos autores.

* Os autores dos trabalhos aceitos para publicação receberão dois exemplares do número da *Rascunhos Culturais* em que seu texto estiver publicado.

Os originais devem ser enviados em arquivo anexado à mensagem de e-mail para o endereço eletrônico revistarascunhos@gmail.com.

Contato (67) 3291 0210/0202 Professora Geovana Quinalha de Oliveira

Rascunhos

CULTURAIS

Dossiê: (Re)Escrevendo Identidades: literatura caribenha e guianense de autoria feminina

Juliana Pimenta Attie
Natali Fabiana da Costa e Silva
Viviane Ramos de Freitas

A Literatura Caribenha em Língua Inglesa e o seu Lugar nas (Des)Construções do Outro

Livia Vivas

The Problematic of History in Julia Alvarez's *In The Time Of The Butterflies*

Daniela Silva de Freitas

Imaginários da (Não-)Maternidade no Caribe Francófono

Vanessa Massoni da Rocha

Literatura e Crítica Negra Caribenha: releitura da história de Las Ancestras e a reescrita de identidades femininas

Cristian Souza de Sales

A Importância das Irmãs Mirabal para (Re)Contar a História da República Dominicana a partir do Diálogo com a Literatura

Nathalia Maynard Cadó

Ina Césaire e Maryse Condé: a criouliidade das mulheres antilhanas

Jéssica Pozzi

Traços da Negritude Caribenha na Narrativa Contemporânea de Cuba: reflexões sobre *Cartas Para Minha Mãe* (1997), de Teresa Cárdenas

Jeissyane Furtado da Silva
Emily Nayra Soares Albuquerque

Vivendo nas ruínas com a insatisfação

Ruan Nunes Silva

Sobre a não Tradução de *Je Suis Martiniquaise* de Mayotte Capécia no Brasil

Daniele de França Nolasco
Dennys Silva-Reis

TEMÁTICA LIVRE

Caio Fernando Abreu Somos Nós

Flávio Adriano Nantes

Desobedecendo ao *Corpus* para Descolonizar o Corpo: a desobediência epistêmica do ensaio biográfico

Francine Carla de Salles Cunha Rojas
Edgar Cézaro Nolasco

Notas sobre o “Espaço Descritivo Histórico Didático” nas Aulas de Literatura dos cursos de Letras

Cristiano Mello de Oliveira

Pelas Águas que Alvejam Nosso “Defeito de Cor”: pluralidades na literatura negra de autoria feminina como uma política civilizatória

Marco Aurélio da Conceição Correa
Elaine Sotero

Discursos Misóginos na Representação de Três Mulheres em *Comédia de Rubena*, de Gil Vicente

Alessandra Oliveira de Almeida
Cloves da Silva Junior

“Frankenstein” e as Relações Familiares: o direito fundamental à afetividade parental no ordenamento jurídico brasileiro

Bruna de Oliveira Chixaro

***O Bandido da Luz Vermelha* e “Manhã de Sol”: pontos de contato e distanciamento entre textos marginais**

João Pedro Cardoso Faccio
Wellington Fioruci

ISSN 2177-3424



9 770217 734241