

ALETRIA

Revista de estudos de literatura

v. 32 n. 4

OUT.-DEZ. 2022

Literaturas e
Artes Negras em
Diálogos Contínuos

ALETRIA

Revista de estudios de literatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho. **Vice-Diretor:** Georg Otte

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenador: Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes; **Subcoordenador:** Marcos Rogério Cordeiro Fernandes; **Docentes:** Maria Zilda Ferreira Cury, Cláudia Campos Soares, Teodoro Rennó Assunção, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, José de Paiva dos Santos, Gláucia Renate Gonçalves, Rômulo Monte Alto, Márcia Maria Valle Arbex, Sabrina Sedlmayer Pinto, Elcio Loureiro Cornelsen; **Discentes:** Máira Borges Laranjeira; **Secretaria Acadêmica:** Camila Barros Rodrigues, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza (in memoriam), Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Leticia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silviano Santiago.

EDITORES-CHEFES

Elen de Medeiros

Marcos Antônio Alexandre

ORGANIZADORES DO NÚMERO

Alcione Corrêa Alves (UFPI)

Ana Lúcia Silva Souza (UFBA)

Maria Anória de Jesus Oliveira (UNEB/Pós-Crítica)

Marcos Antônio Alexandre (UFMG/CNPq)

CAPA

Kevin Augusto Costa, a partir da fotografia Africa Africans, de Oto Jr.

SECRETARIA

Seção de Periódicos ( //letras.ufmg.br/periodicos)

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Alyne Rodrigues, Bruna Oliveira, Deynaba Kane Ba, Erick Yamachi, Gabriela Mendes Lira, Glayson Oliveira, Kevin Augusto Costa, Nadine Martin, Pamela Souza

DIAGRAMAÇÃO

Naila França Eleutério, Stéphanie Paes

e-ISSN: 2317-2096

A L E T R I A

Revista de estudos de literatura



LITERATURAS E ARTES NEGRAS
EM DIÁLOGOS CONTÍNUOS



32^{n. 4}
OUT.-DEZ. 2022

Copyright © dos trabalhos pertencem aos seus autores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 – Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 – www.lettras.ufmg.br/periiodicos
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

APRESENTAÇÃO

Alcione Corrêa Alves

Ana Lúcia Silva Souza

Maria Anória de Jesus Oliveira

Marcos Antônio Alexandre

Elen de Medeiros..... 8

DOSSIÊ

VOZES NARRATIVAS EM CONCEIÇÃO EVARISTO: EXPERIÊNCIA, IDENTIDADE E RESISTÊNCIA

NARRATIVE VOICES IN CONCEIÇÃO EVARISTO: EXPERIENCE, IDENTITY AND RESISTANCE

Maria Carolina de Godoy

Nelci Alves Coelho Silvestre 12

INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES: ORALIDADE, RESISTÊNCIA FEMININA E ANCESTRALIDADE NA ESCRIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES: ORALITY, FEMININE RESISTANCE AND ANCESTRY IN CONCEIÇÃO EVARISTO'S ESCRIVÊNCIA

Gabriela Nunes de Deus Oliveira

Jurema Oliveira

Lucinei Maria Bergami..... 35

**POESIA E PERFORMANCE DA SLAMMER BICHA POÉTICA: REEXISTÊNCIA
QUILOMBOLA DE POETAS PRETAS, TRAVESTIS E PERIFÉRICAS**

POETRY AND PERFORMANCE BY THE SLAMMER BICHA POÉTICA:

***QUILOMBOLA REEXISTENCE OF BLACK PEOPLE, TRANSVESTITES AND
PERIPHERAL POETS***

Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos

Cynthia Agra de Brito Neves 57

LITERATURAS E ARTES NEGRAS: A PARTILHA DA ÁFRICA

LITERATURE AND BLACK ARTS: THE SCRAMBLE FOR AFRICA

Thais Flores Nogueira Diniz..... 82

ENTREVISTAS

**A FORÇA DA ÁFRICA NO FESTIVAL DE TEATRO LUSÓFONO (FESTLUSO):
ENTREVISTA COM FRANCISCO PELLÉ**

Erica Rodrigues Fontes 105

**POESÍA EN VOZ PARA AGUDIZAR LOS SENTIDOS. ENTREVISTA CON
MÓNICA CARRILLO**

Eleonora Frenkel 116

VARIA

LAMENTO TRÁGICO MASCULINO: *Os PERSAS* DE ÉSQUILO

MALE TRAGIC LAMENT: AESCHYLUS' PERSIANS

Joseane Mara Prezotto 128

**RISO E CRÍTICA SOCIAL NO ROMANCE *EUROPASTRASSE 5* DE
GÜNEY DAL**

***LAUGHTER AND SOCIAL CRITICISM IN GÜNEY DAL'S NOVEL
EUROPASTRASSE 5***

Dionel Mathias..... 149

O DISCURSO MELANCÓLICO NAS VOZES DE MACABÉA E ÂNGELA PRALINI

THE MELANCHOLIC SPEECH IN MACABÉA’S AND ÂNGELA PRALINI’S VOICES

Adriana Vieira de Sena

Samuel Anderson de Oliveira Lima..... 172

“TRADUZI[ND]O COM PALAVRAS O OLHO DO FURACÃO”: O FAZER LITERÁRIO E O REMEMORAR DO PASSADO EM *TROPICAL SOL DA LIBERDADE*

“TRANSLAT[ING] WITH WORDS THE EYE OF THE HURRICANE”: THE LITERARY CRAFT AND THE RECOLLECTION OF THE PAST IN TROPICAL SOL DA LIBERDADE

Magali Sperling Beck..... 191

DAMIÁN RÍOS E UMA ESCRITA DE SI: SOBRE CARTAS E A CONSTRUÇÃO DE UM NARRADOR

DAMIÁN RÍOS AND THE WRITING OF HIMSELF: ON LETTERS AND THE BUILDING OF A NARRATOR

Flavia Krauss..... 212



apresentação

O presente número da *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, organizado pelos professores Alcione Corrêa Alves (UFPI), Ana Lúcia Silva Souza (UFBA), Maria Anória de Jesus Oliveira (UNEB/Pós-Crítica) e Marcos Antônio Alexandre (UFMG/CNPq), se propôs realizar reflexões e estabelecer diálogos sobre as produções literárias e artísticas negras do Brasil, das nações de África e de suas diásporas. Com este propósito, na composição do dossiê “Literaturas e artes negras em diálogos contínuos”, foram selecionados artigos que lançaram um olhar crítico para a discussão e ampliação dos debates interdisciplinares entre os estudos literários e artísticos.

Abrimos a revista com o trabalho “**Vozes narrativas em Conceição Evaristo: experiência, identidade e resistência**”, de autoria de Maria Carolina de Godoy e Nelci Alves Coelho Silvestre, no qual as autoras analisam, com base nas narrativas “Regina Anastácia” e “Sabela”, as relações entre escrevivência, resistência e identidade, viabilizando tais estratégias nas produções artísticas e intelectuais. Em seguida, ainda tendo como foco de análise a obra evaristiana, Gabriela Nunes de Deus Oliveira, Jurema Oliveira e Lucinei Maria Bergami, com o artigo intitulado “*Insubmissas lágrimas de mulheres*: oralidade, resistência feminina e ancestralidade na escrevivência de Conceição Evaristo”, dedicam-se a examinar as histórias de algumas personagens da obra da escritora, destacando os aspectos intrínsecos à oralidade como recurso da ancestralidade, à resistência feminina e à escrevivência da autora.

Por outro lado, com enfoque nas poéticas dos corpos, Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos e Cynthia Agra de Brito Neves nos apresentam o artigo “Poesia e performance da *slammer* Bicha Poética: reexistência quilombola de poetas pretas, travestis e periféricas”, em que elaboram uma reflexão pautada na poesia “Santa Maria Mãe de Deus”, da *slammer*

Poliana Herica, poeta negra e travesti, conhecida pelo nome artístico Bicha Poética, cujos versos denunciam o racismo e a LGBTQIAPNfobia e destacam a resistência e reexistência de vidas negras, travestis e periféricas.

Com um olhar voltado para a literatura e as artes, Thais Flores Nogueira Diniz, em “Literaturas e artes negras: a partilha da **África**”, faz um breve histórico da trajetória das artes e da literatura africana. A autora investiga a função das mídias na cultura ocidental, africana (no próprio continente) e nas produções pós-coloniais. Seu recorte abrange as mídias criadas nos países colonizadores, ilustrando um dos momentos históricos do continente africano, por meio de duas obras de autores nigerianos: o poema “Berlim 1884-5”, de Niyi Osundare, e a instalação “The Scramble for Africa”, do artista Yinka Shonibare.

Ao final do dossiê, contamos ainda com duas entrevistas. Na primeira, “A força da África no Festival de Teatro Lusófono (Festluso): entrevista com Francisco Pellé”, Erica Rodrigues Fontes entrevista o ator e produtor nascido no Piauí que, desde 2008, é curador do Festival de Teatro Lusófono – o FESTLUSO – que apresenta, anualmente e em diversas cidades do Piauí e Maranhão, peças de vários países falantes de português. Na segunda, “Poesía en voz para agudizar los sentidos: entrevista con Mónica Carrillo”, Eleonora Frenkel entrevista a jornalista, poeta, cantora e ativista peruana, conhecida pelo seu trabalho na defesa dos direitos humanos, principalmente das mulheres afrodescendentes no Peru.

Na seção “Varia” deste número, são apresentados cinco trabalhos que não apenas consolidam a abrangência temática da *Aletria*, como também corroboram seu caráter de difusor de ensaios que ampliam os debates sobre os estudos literários e culturais. Em “Lamento trágico masculino: *Os Persas* de Ésquilo”, Joseane Mara Prezotto discute sobre os cantos de lamento representados na tragédia de Ésquilo, a partir das proposições críticas de Edith Hall, abordando tensões de gênero presentes principalmente no lamento final da peça. Em seguida, em “Riso e crítica social no romance *Europastraße 5* de Güney Dal”, Dionel Mathias enfatiza que a obra de Dal representa um importante documento para a construção de um imaginário ficcional sobre a literatura alemã do pós-guerra e, assim, analisa duas esferas da interação social: num primeiro passo, o encontro com diferentes formas de autoridade; na sequência, a representação do espaço de trabalho. Nas duas esferas, o riso se insere na tradição da crítica social.

Em “O discurso melancólico nas vozes de Macabéa e Ângela Pralini”, Adriana Vieira de Sena e Samuel Anderson de Oliveira Lima retomam a obra clariciana, focalizando as personagens Macabéa e Ângela Pralini a partir da introspecção das personagens. Já no ensaio ““Traduzi[ndo] com palavras o olho do furacão”: o fazer literário e o rememorar do passado em *Tropical Sol da Liberdade*”, Magali Sperling Beck analisa a obra de Ana Maria Machado, que reconta momentos marcantes e dolorosos do período da Ditadura Militar no Brasil através das personagens Lena e Amália. A autora argumenta que o romance de Machado, por meio da metanarrativa, apresenta reflexões sobre o papel da literatura enquanto resistência, mostrando que a arte expressa uma verdade que vai além do fato histórico, já que o contextualiza ou complementa. Por fim, para o encerramento do número, Flavia Krauss, em “*Damián Ríos e uma escrita de si: sobre cartas e a construção de um narrador*”, conforme destaca no título do seu texto, analisa a constituição do narrador em *Habrá que poner la luz* (2003).

Gostaríamos, enfim, de agradecer e ressaltar o trabalho cuidadoso de todos os envolvidos para que a *Aletria* possa divulgar estudos de literatura com a qualidade, esmero e diversidade temática. Um agradecimento especial aos autores e às autoras que enviaram seus trabalhos para a composição desse número da revista, de igual maneira dedicado aos pareceristas, que sempre atendem às nossas solicitações com vistas à consolidação do trabalho que vem sendo realizado a cada novo volume.

Desejamos a todos uma boa leitura!

Os Organizadores e Editores,

Alcione Corrêa Alves

Ana Lúcia Silva Souza

Maria Anória de Jesus Oliveira

Marcos Antônio Alexandre

Elen de Medeiros

Literaturas e Artes Negras em Diálogos Contínuos





Vozes narrativas em Conceição Evaristo: experiência, identidade e resistência

Narrative Voices in Conceição Evaristo: Experience, Identity and Resistance

Maria Carolina de Godoy

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

Pesquisadora PQ2 do CNPq

mcdegodoy@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-4016-3720>

Nelci Alves Coelho Silvestre

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná / Brasil

nacsilvestre@uem.br

<https://orcid.org/0000-0002-6670-2326>

Resumo: Embasados nos teóricos pós-coloniais Stuart Hall (2006), Bill Ashcroft (2001), Homi Bhabha (1998) e outros, o objetivo deste trabalho consiste em analisar as relações entre escrevivência, resistência e identidade, visando contemplar as estratégias de resistência e a escrevivência como resistência artística e intelectual. Para tanto, trabalhamos com duas narrativas de Conceição Evaristo: “Regina Anastácia” e “Sabela”. Nossa proposta apresenta os mecanismos de resistência utilizados pelas personagens das narrativas no resgate de sua agência, bem como a voz autoral de Conceição Evaristo.

Palavras-chave: resistência; identidade; escrevivência.

Abstract: Current paper analyzes the relationships between writing-experience, resistance and identity, based on post-colonial theoreticians Stuart Hall (2006), Bill Ashcroft (2001), Homi Bhabha (1998) and others, to discuss resistance strategies and writing-experience as an artistic and intellectual resistance. We will investigate the mechanisms of resistance employed by the characters of two narratives by Conceição Evaristo, namely “Regina Anastácia” and “Sabela”, to recover their subjectivity, coupled to the Conceição Evaristo’s authorial voice.

Keywords: resistance; identity; writing-experience.

Introdução

Insubmissas lágrimas de mulheres, publicada originalmente em 2011¹, e *Histórias de leves enganos e parecenças*, lançada em 2016, compõem a diversa obra de Conceição Evaristo e descortinam, desde o início, seu processo de criação: ouvir, coletar e escrever histórias. Na abertura do primeiro, há a descrição do processo.

Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E, no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. [...] Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência. (EVARISTO, 2016, p. 10, grifos da autora)

No interstício entre os movimentos de ouvir e escrever, há o amálgama das experiências revividas pela linguagem e de vozes narradoras indissociáveis, registrado no espaço literário de onde emanam significados, oriundos dessas vivências compartilhadas. A compreensão de escrevivência abrange, dessa forma, múltiplas vozes entrelaçadas nessas narrativas de resistência e afirmação identitária. Na abertura do livro *Histórias de leves enganos e parecenças* está reafirmada essa posição:

Do que eu ouvi, colhi essas histórias. Nada perguntei. Uma intervenção fora de hora pode ameaçar a naturalidade do fluxo da voz de quem conta. Acato as histórias que me contam. [...] Ouço pela partição da experiência de quem conta comigo e comigo conta. Outro dia me indagaram sobre a verdade das histórias que registro. Digo isto apenas: escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências. (EVARISTO, 2016, p. 15)

Em seu ensaio publicado na revista *Palmares* (2005), “Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira”, Conceição Evaristo questiona as imagens utilizadas quando se trata da

¹ Neste artigo, será utilizada a edição de 2016.

identidade da mulher negra no espaço literário, produtor de símbolos de sentido. Essas imagens ainda aparecem ao lado do passado escravo das personagens, “de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor [...]”. Ela ressalta: “Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida” (EVARISTO, 2005, p. 54). São narrativas que registram, como no conto “Regina Anastácia”, a partir do olhar da personagem-narradora negra, o modo como as famílias negras tentavam se estabelecer financeiramente, no início do século XX. A mãe de Regina Anastácia, por exemplo, resolve vender de modo independente pães e doces, contrariando a vontade do pai, que achava seguro trabalhar para os dantanhenses, como a análise mostrará mais adiante. Embora o registro literário mostre a inserção da mulher negra no comércio local – fato destacado em estudos históricos, como aponta o artigo de Marcelo Paixão e Flavio Gomes (2012), no livro *Mulheres Negras no Brasil escravista e do pós-emancipação* –, a diferença entre o reconhecimento do trabalho da mulher negra e demais trabalhadores e trabalhadoras, em dados atuais, é abissal, como apontam os autores mencionados:

Passado e presente das mulheres negras são atuais e verdadeiros. [...] há experiências complexas de luta, opressão, humilhação, superação, amor, dor, desejos, escolhas, alegrias e desafios. Constatar isso pode ser pouco. Mais importante será conhecer e tornar visível – em alguns espaços do conhecimento e da decisão sobre políticas públicas – o universo das mulheres negras e o seu protagonismo de ontem e de hoje. (PAIXÃO; GOMES, 2012, p. 311)

O registro literário do protagonismo das mulheres negras, tanto na família quanto na sociedade, permite-nos pensar a escrevivência no campo histórico-social, que tradicionalmente não contempla o enaltecimento de mulheres e homens negros. O conceito parte, assim, do espaço artístico-literário e desloca-se a outros de manifestação de vozes, expandindo territórios e resistindo ao silêncio. Em “Regina Anastácia” e “Sabela”, narrativas das obras mencionadas, as relações entre escrevivência, resistência e identidade são ressaltadas na abordagem deste trabalho, uma vez que Conceição Evaristo, em sua obra, propõe a reconfiguração da construção identitária da mulher negra por meio do contradiscurso, no qual as mulheres são sujeitos empoderados que não só conhecem sua cultura, suas raízes, como também lutam, resistem, com o propósito de reverter sua condição supostamente fragilizada e de redefinir suas identidades.

O processo diaspórico pelo qual os negros passaram solapou identidades e, para resgatá-las, houve luta, que não ocorreu de forma passiva, como a história oficial conta. A percepção da dominação do poder imperial instigou a recusa das imposições do colonizador, houve a necessidade de travar um embate para reverter a situação de povo oprimido e resgatar sua subjetividade. Considerando aspectos coloniais, uma vez que a história do povo negro remete há séculos de escravidão nesse contexto, as teorias contempladas para esta reflexão tangenciam, ao lado dos estudos sobre identidade e escrevivência, os teóricos pós-coloniais a fim de se abordar a concepção de resistência.

Notas teóricas: identidade e resistência

A análise e discussão sobre a identidade do sujeito são de suma importância para a investigação das narrativas “Regina Anastácia”, conto da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016) e “Sabela”, novela do livro *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), já que o termo “pode ser definido como uma positividade (aquilo que a pessoa é) cuja referência é ela mesma” (BONNICI, 2011, p. 35). Sendo assim, há uma relação de dependência com a diferença, pois, quando alguém afirma a sua identidade, afirma também a sua diferença. Nesse sentido, ambas atuam na base de inclusão e exclusão, marcando o posicionamento distintivo e existencial do sujeito no que se refere às suas concepções.

Stuart Hall (2006), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, apresenta três concepções de sujeito ao abordar a identidade: o iluminista, o sociológico e o pós-moderno. O primeiro é visto como ser uno, indivisível, com capacidades de ação, de consciência e de razão; o segundo, por seu turno, forma-se nas relações culturais e sociais que o cercam, no espaço entre o sujeito e o mundo público. Já o terceiro, que interessa mais de perto a esta reflexão, advém da discussão do posicionamento da identidade, desde o século XIX, quando os movimentos questionam a definição de sujeito como um ser unificado e indivisível ou existente apenas em relação ao meio ou à cultura onde está inserido, já que, segundo o teórico, o sujeito iluminista, cuja identidade era “fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (HALL, 2006, p. 46).

O primeiro descentramento configura-se como uma construção social a partir da qual o sujeito colonizado deve servir aos interesses da classe dominante, ou seja, refere-se ao pensamento marxista e seus desdobramentos.² Hall (2006) registra que o segundo descentramento compreende as teorias psicanalíticas de Freud e Lacan, e o terceiro está associado ao linguista Ferdinand de Saussure, para quem a língua é um sistema social e, como tal, é utilizada para produzir significados, expressar os pensamentos, ativando “a imensa gama de significados que já estão embutidas em nossa língua e em nossos sistemas culturais” (HALL, 2006, p. 40). Já o quarto descentramento reporta-se ao trabalho de Michel Foucault, filósofo que destaca o “poder disciplinar”, e o quinto compreende uma série de eventos, tais como o feminismo, as revoltas estudantis, os movimentos contra as armas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos pela paz e toda uma série de projetos revolucionários que se sustentavam na afirmação da identidade: “Cada movimento apelava para a *identidade* social de seus sustentadores” (HALL, 2006, p. 45). O autor acrescenta que, dessa forma, surgiu a “política de identidade – uma identidade para cada movimento” (HALL, 2006, p. 45). Sendo assim, deve-se ter em mente que

a identidade do sujeito pós-moderno não é permanente, ela apresenta caráter móvel, indicando que o sujeito pode adotar várias identidades, inclusive contraditórias, pois depende da situação em que se encontra. Além disso, não há mais um centro ou eixo em torno do qual a identidade se desenvolveria e, sim, múltiplos eixos que disputariam pelas características de centralidade, com deslocamentos frequentes (ALVES; SILVESTRE, 2017, p. 10).

Diante das identidades contraditórias, que desnorteiam o sujeito colonizado, instaura-se uma crise identitária, pois, “no processo de colonização, o negro sofreu os deslocamentos racial, histórico e linguístico. Nesse processo, o sujeito tornou-se fragmentado, já que possuía memórias da liberdade, mas não era livre (sujeito desmemoriado)” (SILVESTRE, FELDMAN e MILAN, 2015, p. 103). Isso significa que não é possível

² “Marx e Althusser situaram o sujeito mais profundamente no contexto social, expondo como a identidade é formada por instrumentos de repressão social, pelas relações de autoridade e poder, ou de classe, como também de raça” (ALVES; SILVESTRE, 2017, p. 09).

retornar aos valores originários de sua cultura, nem tampouco reconhecer os valores eurocêntricos como seus, o que o coloca em constante crise.

De acordo com Ashcroft (2001), há várias formas de resistência ao poder imperial, reconhecidas no período colonial, e que contribuem para compreensão do modo como ocorrem hoje: a resistência armada ou violenta, a resistência pacífica (direta e indireta) e a resistência discursiva (direta e indireta).

A modalidade mais primitiva de resistência é a violência. Trata-se do reflexo da necessidade de ser totalmente livre do opressor, de recuperar sua subjetividade, de se rebelar contra o domínio e o fato de serem subordinados ao poder colonial. Na tentativa de manter sua agência, os negros fizeram uso de estratégias com base na agressão física, tais como combates extremamente violentos, rebeliões, pois acreditavam que não havia outra maneira de resistir e de revidar. O reconhecimento dessas lutas do povo negro permite rever registros históricos que sugerem passividade ante a opressão escravocrata.

No artigo de Gonçalves e Bonnici (2007), “O conceito de resistência em três textos da literatura brasileira à luz da teoria pós-colonial”, os autores pontuam que se não fosse a resistência via violência, possivelmente, o período de escravidão teria se prolongado e haveria ainda muitas colônias sob o comando imperial. Dessa forma, a luta, o embate físico e as manifestações violentas foram modos de defesa pelos quais os sujeitos coloniais rechaçaram o colonizador que introduziu a transformação cultural, social e ecológica. Feldman e Silvestre (2019, p. 33), ao tratar do tema, dizem:

Esse tipo de revide por meio de lutas e guerras foi uma boa tentativa de resistência, mas pouco serviu na quebra da hegemonia europeia, pois gerou mais opressão por parte do império e mais violência nas guerras civis no período pós-colonial.

Ashcroft (2001) registra a forma de resistência pacífica, que consiste em enfrentar o opressor por meio de atividades, tais como a suposta aceitação de seus mandos e desmandos, atos de insubordinação e desobediência, sendo que o opositor pode ou não estar ciente de que está sendo enfrentado. A resistência pacífica direta ocorre mediante o conhecimento do opressor, pois os ataques ocorrem por meio de movimentos de desobediência civil, tais como manifestos e outros movimentos. A resistência pacífica indireta, por seu turno, ocorre quando não há ciência do enfrentamento, ou seja, não se trata de uma forma declarada de oposição. Quando o povo oprimido tem

que executar as ordens do opressor, o faz com raiva, descontentamento, de forma morosa, xingando baixinho, murmurando, ofendendo etc.

Embora as modalidades de resistência apresentadas sejam eficientes, Ashcroft (2001) afirma que o ato de resistir por meio do discurso pode ser muito mais efetivo. Segundo Feldman e Silvestre (2019), a resistência discursiva direta refere-se a um discurso contra algo ou alguém identificado, fazendo uma denúncia específica e aberta:

Tal resistência discursiva se torna, então, mais uma arma na resistência armada, uma vez que sua efetividade é para alertar sobre um problema setorizado e, uma vez que o opositor ou o problema cessam, o discurso perde sua razão (2019, p. 33).

As estratégias discursivas de resistência compreendem a mímica, a paródia e a cortesia dissimulada. A mímica ocorre quando o colonizado copia, imita as características do colonizador na forma de se trajar, ou no modo de caminhar, ou ainda, por exemplo, na assunção de valores; porém, a imitação não é exata.

Bhabha (1998, p. 147), em sua obra *O local da cultura*, discorre sobre a estratégia discursiva cortesia dissimulada. Para o autor, nessa estratégia, o sujeito colonial tece críticas, enfrenta o colonizador, mas não de forma direta. Ao fingir que se sujeita, que se submete às imposições e às demandas do colonizador, o sujeito o confronta ideologicamente em uma tentativa de resgatar a sua identidade e superar o estatuto de objeto.

A paródia, assim como a mímica, é a imitação, a reprodução, contudo essa cópia remete ao discurso do colonizador pela escrita. Feldman e Silvestre (2019) registram que a paródia “consiste na estratégia por meio da qual um texto dialoga com outro texto anterior a ele, objetivando desconstruir o discurso ideológico. Trata-se de uma escrita que dá voz ao excluído” (2019, p. 38). Nesse sentido, esse tipo de estrutura não só apresenta uma homenagem ao texto original, como também tece uma crítica, dessa vez por meio da reescrita de certos aspectos históricos e ideológicos que reproduzem o ponto de vista do marginalizado, ao mesmo tempo em que o recoloca como sujeito da história.

Além das formas de resistência apresentadas, há a ab-rogação e a apropriação. A primeira significa a rejeição de conceitos normativos da língua imperial e sua estética. Já a segunda refere-se à forma como o

colonizado aprende e domina a linguagem do colonizador, com o objetivo de utilizá-la para seu próprio benefício. A apropriação da língua imposta na colonização foi um dos recursos utilizados para contar as mazelas do período colonial e pós-colonial sob o viés do marginalizado, do excluído. Retomando Fanon, em *Pele negra máscaras brancas* “Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito.” (2008, p. 34), isto é, ao assumir o idioma do colonizador, o colonizado o coloca a seu próprio serviço, contrapondo-se às relações de dominação.

No plano literário, a reconfiguração da história na qual o colonizado tem vez e voz ocorreu por intermédio das práticas discursivas da releitura e da reescrita. Para Feldman e Silvestre (2019), “A releitura é uma forma que os autores pós-coloniais utilizam para demonstrar resistência às imposições imperiais” (2019, p. 44), ou seja, trata-se de uma estratégia que visa evidenciar quais são suas implicações no processo colonial.

Outra maneira de se apropriar da linguagem do colonizador é a reescrita, recurso que apresenta uma nova visão da narrativa contida na obra original. Trata-se de um contradiscurso, “uma resposta ou questionamento dos estereótipos e imagens geradas pelo texto original” (FELDMAN e SILVESTRE, 2019, p. 45). Nesse sentido, as personagens outrora objetificadas são recodificadas para que tenham visibilidade e ascensão social. Veremos de que maneira as formas de resistência apresentam-se nas narrativas selecionadas.

Abrindo caminhos: resistir para existir em “Regina Anastácia”

O conto “Regina Anastácia”, de Conceição Evaristo, narra a história da personagem, que, em seus 91 anos de vida, relembra o passado. Antes de apresentarmos o enredo, cabe ressaltar o significado do nome: Regina é um vocábulo de origem latina, cujo significado é rainha, senhora absoluta, a maior; já Anastácia é símbolo de resistência, de luta contra a opressão do sistema escravagista. A junção de Regina e Anastácia cabe perfeitamente à protagonista, conforme veremos no decorrer da análise.

Regina Anastácia, ao contar sua trajetória, revela um período em que a escravidão havia sido extinta, porém, diante da liberdade advinda da abolição, os negros começaram a fazer parte de um novo esquema de dominação, de opressão, pois não existia nenhuma oportunidade de inclusão

para eles. A sobrevivência era difícil porque, uma vez libertos, os negros não conseguiam trabalho, conseqüentemente, não possuíam moradia e alimentos, o que os obrigava a aceitarem qualquer serviço.

Em uma cidade dominada pela família D'Antanho, proprietária do banco, do comércio, da escola, da igreja, latifundiária da linhagem do duque D'Antanho, duas das tias da protagonista “foram chamadas para cozinhar na casa de Geraldo Duque D'Antanho” (EVARISTO, 2016, p. 131). As tias passaram a dormir no local de trabalho, distanciando-se de seus familiares por semanas. Ainda de acordo com a narradora, todos os seus familiares “direta ou indiretamente, trabalhavam para os D'Antanhos, inclusive as crianças e jovens” (EVARISTO, 2016, p. 130-131). O pai dela também era funcionário de um armazém da família D'Antanho. Lopes (2008) registra que “Nas cidades, homens e mulheres eram, em geral, criados domésticos. Na rua, eram vendedores, carregadores, barbeiros” (LOPES, 2008, p. 52). Assim, a integração à nova realidade econômica segue o mesmo sistema de dominação e hierarquização da época da escravidão.

No entanto, Saíba, a mãe de Regina Anastácia, ao receber a oferta de trabalho na maior padaria dos Antanhos, “não [o] quis, para a surpresa de nossa família” (EVARISTO, 2016, p. 131). O pai de Regina ponderou que seria difícil, mas “Minha mãe nem se assustou” (EVARISTO, 2016, p. 131). Essa atitude de Saíba ilustra a resistência pacífica direta, uma vez que ela não aceitou essa posição de marginalizada em face do sistema dominante, resistiu às imposições da família D'Antanho e buscou se libertar das amarras do poder. Famosa pelos seus doces e pães, Saíba começou a trabalhar por conta própria, e a filha a auxiliava na entrega de encomendas em Rios Fundos e em algumas cidades próximas.

No afã de reconquistar a posição de sujeito outrora usurpada, Saíba insistiu em realizar seu trabalho de forma autônoma, independente, porém, sua resistência “foi alvo de deboche. Nem o pessoal da cidade fechada, nem as pessoas da cidade aberta acreditavam que alguém pudesse sobreviver fora do poderio dantanhense” (EVARISTO, 2016, p. 134). Essa postura de força, de transformação e de enfrentamento – “Mas a força de minha mãe vinha do pessoal de outrora, principalmente das mulheres desde lá” (EVARISTO, 2016, p. 134-135) – remete à ancestralidade, em que “as vozes e as mulheres têm a mesma conotação: trajetórias femininas mostradas pela ancestralidade;

afirmação de existência, a partir de um coletivo” (SILVESTRE; FELDMAN, 2015, p. 105).

O elo existente entre passado e presente propicia a releitura do passado de Regina: “sei que as mulheres de minha família, todas eram e são exímias cozinheiras, além de todo ou qualquer outro dom. Habilidades que foram transmitidas, ensinadas umas para as outras, trunfos de família” (EVARISTO, 2016, p. 135). Aqui é possível verificar que a arte da culinária é passada de geração em geração, pois Regina e a mãe se tornaram proprietárias de uma pequena tenda, cujo nome era Saíba e Anastácia – “a arte própria de alimentar através do tempo” (EVARISTO, 2016, p. 135). Em consonância com Lopes (2008), “muitas mulheres chegaram a dominar o pequeno comércio de rua; algumas até prosperaram” (2008, p. 53).

Cabe ressaltar que o alimento é a fonte da vida, mas também de cultura, de nutrição e de cuidado. Assim, ao reforçar o laço como cozinheiras, Regina e Saíba não apenas nutrem o grupo familiar e comunitário, mas também os laços de ancestralidade, transmitindo a cultura. Ao montar uma tenda, e não um restaurante, e trabalhar com comidas típicas destaca-se a marca cultural. Além disso, a denominação da tenda “Saíba e Anastácia” é outra evidência de recuperação da identidade, já que Anastácia remete a uma mulher que venceu a vitimização. Nesse sentido, o alimento vai além das necessidades de nutrição do corpo, uma vez que nutre a identidade e a própria alma, por meio do cuidado e do pertencimento.

Ao revelar os fatos passados de sua existência, Regina Anastácia procura afirmar a identidade do povo negro como seres fortes e resistentes, que buscam incessantemente a liberdade por meio da conexão com os antepassados. A relação de Regina com a família extensa citada no conto (mulheres da minha família) estabelece um senso de ligação entre aquelas pessoas por meio da cultura. Nessa ótica, a identidade da protagonista está centrada no núcleo familiar, uma vez que a “família constitui o cerne da vida social no continente” (SERRANO, 2010, p. 129).

Sendo assim, o resgate de suas raízes culturais e históricas está na família, “base para a perpetuação das culturas e do continente como um todo” (SERRANO, 2010, p. 131). Por intermédio da mãe, que representa o coletivo, Regina afirma sua existência: “Os Antanhos eram donos de tudo e se consideravam donos das pessoas também, mas não me dobraram” (EVARISTO, 2016, p. 130-131). Essa reação de resistência pacífica direta ao domínio da família D’Antanho é uma forma de procurar manter seus

costumes e tradições e de ressignificar o passado, demonstrando sua força, inspiração e pertencimento, posto que, “Para reassumir a posição de agente, o colonizado precisa reagir contra as forças que o oprimem” (SILVESTRE, FELDMAN e MILAN, 2015, p. 103).

Nessa perspectiva, a tradição de seus ancestrais mostra a ligação entre o pretérito e presente do afro-brasileiro. A conscientização da ancestralidade confere a recuperação do passado do clube que não pode ser esquecido, porque, além de dar sentido às conquistas do presente, trata-se de um registro histórico sobre o tempo da escravidão:

Havia, porém, um único espaço na cidade que funcionava independente da intervenção dantanhense e que hoje é um clube chamado ‘Antes do sol se pôr’. De acordo com o que contavam os mais antigos da cidade, a origem do clube remontava aos tempos da escravidão. (EVARISTO, 2016, p. 130)

O clube representa a coletividade negra, o poder da ancestralidade, pois, por intermédio dele, Regina se conecta com seu passado, no qual seus antepassados se reuniam para lutar em prol da liberdade quilombola, antes do pôr do sol. Essa reaquisição das origens propicia um sentimento de pertencimento que se intensifica, na medida em que a herança identitária de seu povo promove a recodificação do negro. Nesse sentido, o clube é o local onde a tradição africana mantém-se “viva pela capacidade que os africanos têm demonstrado em recriar suas experiências ancestrais, atualizando-as permanentemente sem perder o que nelas há de original” (SERRANO, 2010, p. 129).

O clube está fortemente presente na vida de Regina, visto que era o espaço de resistência física armada, onde os negros de outrora organizavam motins, conflitos, enfrentamentos contra a escravidão e os colonizadores. Ademais, a protagonista, ainda mocinha, foi coroada como princesa e depois como rainha Conga naquele local que se tornou conhecido como “Antes do sol se pôr”. Era o lugar de rezas, festas e danças para os negros, outrora escravizados, onde a congada, “dança afro-brasileira que encena a coroação de reis do congo” (HOUAISS, 2004, p.180), acontecia. No mês de outubro, a festa do Rosário, celebrada pelos católicos, era realizada lá, porém, a personagem padre José Geraldo D’Antanho não apreciava porque para ele a imagem da santa deveria estar na igreja da cidade.

A insistência de Regina em discordar do padre é um exemplo de resistência pacífica direta na qual os afro-brasileiros expõem suas estratégias

subversivas de agência. “Não concordamos. A santa tem o lugar próprio, desde sempre, o nosso lugar” (EVARISTO, 2016, p. 130). Ao discordar do padre, ela rompe com os princípios naturais da civilidade/cortesia, tornando a imposição colonial ineficaz. Essa atitude de Regina Anastácia é uma forma de afirmar sua identidade e de celebrar a fusão das religiões. Nei Lopes (2008) registra que

A aproximação de orixás a santos católicos ocorrida ainda à época do escravismo em todas as Américas não representa sincretismo, mas, sim, uma estratégia, pois os detentores do conhecimento iniciático sabem que um orixá não é um santo católico e vice-versa (LOPES, 2008, p. 106).

Nesse viés, a confluência entre os deuses Zâmbi e Olorum, os orixás Exu e Ogum das religiões africanas e o catolicismo, representado, no conto, pela Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia, consiste em uma estratégia para resgatar a cultura e as tradições de seus ancestrais, bem como minar, de forma sutil, a dominação do colonizador. Na narrativa, a fusão das religiões é apresentada no seguinte excerto:

Zâmbi, Olorum, Exu, Ogum, Senhora do Rosário, São Benedito com seu Menino Jesus, Santa Efigênia dependendo da fé do fugitivo, cada um desses protetores, ou todos juntos, indicava qual caminho daria na liberdade quilombola. (EVARISTO, 2016, p. 130)

Quando há a fusão da religião imposta pelo colonizador à sua crença, os afro-brasileiros confrontam o poder colonial e contradizem diretamente o fato de os brancos considerarem a religião católica como a única verdadeira. No conto, os negros continuam cultuando as suas divindades, e os santos católicos apresentando o hibridismo religioso como um mecanismo de resistência, de legitimação e uma forma de continuidade destas culturas.

No início da narrativa, quando Regina Anastácia se apresenta, a narradora conta que “Lembranças de outras rainhas me vieram à mente: Mãe Menininha do Gantois, Mãe Meninazinha d’Oxum, as rainhas de congadas, realezas que descobri, na minha infância, em Minas” (EVARISTO, 2016, p. 127). Nessa passagem, há o resgate das tradições, da ancestralidade pelas ialorixás Mãe Menininha do Gantois e Mãe Meninazinha d’Oxum, duas vozes ancestrais femininas presentes na cultura africana hibridizada com a religião cristã.

Lopes (2008) assevera que Gantois é o

Nome popular de um importante terreiro de candomblé em Salvador, Bahia, frequentado, como o Axé Afonjá, por personalidades importantes da vida nacional. Foi popularizado pelo carisma da ialorixá Menininha do Gantois. (LOPES, 2008, p. 105)

As ialorixás são a liderança máxima do candomblé, pois são elas que possuem o conhecimento dos fundamentos da religião e a responsabilidade de transmitir esse saber. Assim, o candomblé representa uma resistência à evangelização imposta pela cultura branca.

A despeito das diferenças e particularidades, Regina vive em comunhão e harmonia com a cultura e tradições de seu povo, integrando as religiões e crenças africanas à religião cristã. É evidente que, para preservar sua identidade cultural, ela precisa empregar mecanismos de resistência contra os aparatos de opressão, a fim de tomar o controle de sua vida e estabelecer-se. No momento em que Regina afirma “Tomei em minhas mãos o cedro do meu destino e dei o rumo que eu quis à minha vida” (EVARISTO, 2016, p. 128), temos o resgate de sua agência. Seguindo essa linha de raciocínio, todo o caminho trilhado pela personagem para assumir sua posição de sujeito a conduz a questionar e transformar as situações, por isso, não aceita passivamente o domínio da família mais poderosa da cidade.

Nesse percurso de recuperação de sua identidade, Regina, ainda menina, conheceu Jorge D’Antanho, neto da senhora Laura D’Antanho. A protagonista fora à antiga casa grande levar um frasco de talco para a prima recém-nascida e uma encomenda para a senhora Laura. Lá se deparou com Jorge, mas pouco se falaram. Ficou na cozinha com as tias e quando Laura D’Antanho apareceu para dar ordens sobre o almoço, ignorou Regina que, por meio da resistência pacífica indireta, ou seja, sem o conhecimento do opressor, expressou seu pensamento: “o que é dela está guardado, ela nem sabe” (EVARISTO, 2016, p. 133-134).

Três anos após, Regina e Jorge se reencontraram, ela trabalhava com a mãe em uma tendinha, quando Jorge D’Antanho apareceu e comprou alguns pães. As idas dele passaram a ser frequentes e, diante do interesse que ele demonstrava por Regina, Saíba revelou sua preocupação para com a filha.

Os moços brancos, incentivados pelas famílias, conservam os hábitos ainda do tempo da escravidão. Corriam atrás das mocinhas

negras, assim como os donos de escravos tomavam o corpo das mulheres escravas e de suas filhas. Começavam a fazer-se homens, experimentando os primeiros prazeres no corpo das meninas e das mulheres que trabalhavam em suas casas (EVARISTO, 2016. p. 137).

De fato, Saíba constata a objetificação das mulheres negras; sua conversa com a filha é uma forma de resistir, lutar para superar esse empecilho e afirmar sua autonomia. Perante o degradante estado de objetificação da mulher negra, evidencia-se o descontentamento de Saíba, que reitera “Só que o tempo havia mudado. O mais comum agora era a sedução. Entretanto, havia aqueles que tomavam, à força, o corpo da empregada que trabalhava com eles” (EVARISTO, 2016. p. 137). O discurso de Saíba é uma estratégia de resistência, pois seu estilo e sua forma de agir contradizem os traços da escravidão, uma vez que ela não aceita a subalternidade. Sua postura contestadora é resultado de sua gradativa libertação. Com esse discurso, ela mostra para a filha que ambas são capazes de decidirem seus destinos, de escreverem sua própria história.

Regina ouviu o discurso da mãe, mas acreditou que Jorge D’Antanho era diferente. É importante destacar que a associação do sobrenome Antanho ao personagem Jorge e sua família corresponde às acepções que o dicionário Larousse (2001, p. 51) apresenta para o termo “antigamente; outrora”. Já na acepção do dicionário Houaiss, Antanho significa “épocas passadas; antigamente” (HOUAISS, 2004, p. 46). Tanto em um dicionário quanto em outro, o termo refere-se ao passado, fazendo alusão ao legado negativo da escravidão e do racismo.

Diante do exposto, é possível constatar que a família de Jorge se aproxima dessa acepção, já que

Jorge foi espremido contra a parede, que ele parasse logo com a história de namoro, que fizesse comigo o que quisesse, que montasse para mim uma casa, mas que não espalhasse essa ideia de namoro, de compromisso. Eu não era moça para tais propósitos. (EVARISTO, 2016, p. 137)

Nesse contexto, a ideia do casamento entre Regina e Jorge é ultrajante para a família porque, de acordo com o pensamento colonial, a mistura do branco com o negro pode enfraquecer a hierarquia branca³. Esse aspecto

³ O “darwinismo social” ou “teoria das raças” refere-se à busca de um suposto aprimoramento das populações. Para assegurar uma suposta pureza racial, a eugenia tinha

denota a posição marginal de Regina Anastácia que, por ser ‘negra’, é vista como inferior, motivo principal pelo qual é rechaçada pela família D’Antanho.

Focalizando a atitude racista dessa família, as tias de Regina são dispensadas do trabalho, sendo uma delas acusada de roubo; o pai de Regina foi demitido do armazém e o próprio Jorge viu-se deserdado, pois “A desobediência causou a expulsão do nome dele do testamento” (EVARISTO, 2016, p. 138).

Mesmo diante das condições adversas enfrentadas em uma sociedade dominada pelos brancos, mãe e filha ascendem socialmente, tornando-se proprietárias de uma padaria, afirmando a existência e a visibilidade do negro enquanto cidadão. Jorge, por sua vez, torna-se proprietário de uma farmácia e convida o sogro para trabalhar com ele.

Ao término do conto, Regina narra que ela e Jorge tiveram cinco filhos: três meninas e dois meninos. Esse hibridismo se configura como via de subjetificação, pois

Dentro de nossa vida modesta, conseguimos dar estudos para todos eles. O primeiro se tornou farmacêutico como o pai, o segundo seguiu carreira militar, o terceiro é alfaiate, uma das meninas se formou professora e a outra foi ser missionária. (EVARISTO, 2016. p. 140)

Dessa forma, todos os filhos do casal conquistam seu espaço na sociedade, reposicionando o negro como agente de sua história. A educação maciça do negro-híbrido pode colocar as pessoas outrora excluídas em um patamar de igualdade.

Águas, ancestralidade e resistência em “Sabela”

Na narrativa “Sabela”, a história de mulheres e seu domínio sobre as águas é rememorada desde o nascimento da protagonista, no leito de um rio seco, que inunda esse lugar de água e fertilidade para as mulheres da

como prática intervir na reprodução das populações, decorrendo daí o enaltecimento dos que mantiveram a homogeneidade étnica, já que não foram submetidos à miscigenação de espécies. Desta perspectiva, o progresso das nações estava associado à pureza da população, sem qualquer interferência do processo de mestiçagem, justificando o que Schwarcz (1993, p. 60) denomina de “seleção social”, por meio da promoção de casamentos entre determinados grupos.

cidade sem nome. A aura mística envolve o leitor pela voz da filha de Sabela, que conta sobre os poderes da mãe e da avó – também chamada Sabela. A chegada da bebê Sabela e seu primeiro milagre despertam na cidade a curiosidade sobre a ascendência da família, que não se revela, mantendo o mistério da origem: “Souberam apenas que as mulheres antecessoras de Sabela, assim como os homens, vieram de longe, muito longe. Povos que tinham vindo pelos caminhos das águas [...] salgadas do mar.” (EVARISTO, 2016, p. 66).

A imagem daqueles que vieram pelas águas salgadas remete aos escravizados, que “[...] gemiam sons dolorosos, como se fossem humanos lamentos. [...]” (EVARISTO, 2016, p. 66), trazidos nos navios negreiros para trabalhos forçados, ou seja, a figura do navio evoca a diáspora involuntária dos negros. Segundo Bonnici e Zolin (2009), o termo diáspora refere-se ao “deslocamento livre ou forçado de populações fora de seu país para novas regiões” (BONNICI; ZOLIN, 2009, p. 277). Os sujeitos diaspóricos, como vovó Sabela, mantêm sua tradição e cultura pela manutenção da língua, da religião, do modo de pensar e agir. No entanto, a cultura original em contato com outra sofre transformações, visto que novos hábitos são assimilados. Estes interferem na identidade do sujeito diaspórico.

Sobreviver a essa travessia foi o primeiro sinal de domínio sobre as águas, traço soberano dessas mulheres que, respeitadas pelos cidadãos, “[...] não tinham o que pedir aos homens. Autônomas faziam o que queriam.” (EVARISTO, 2016, p. 66). As ancestrais da narradora de “Sabela” tornam-se mulheres livres, assim como a família de Regina Anastácia, apesar de esta não estar em um espaço de forças místicas, pois encontram formas de resistir e sobreviver ao período pós-escravidão e à urbanização que colocaram à margem os descendentes de escravizados. É junto a esse povo da margem que vovó Sabela encontra acolhida, quando sua filha, ainda pequena, é acusada de bruxaria.

Na periferia da cidade [...] havia um povo que era esquecido por todos. Eram os Palavís. Povos que, desde o sempre, habitavam, não só, aquele sítio, mas todo o território. Eram os povos primeiros. [...] foi lá junto ao povo Palaví que Vovó encontrou guarida. (EVARISTO, 2016, p. 66-67)

Assunção de Maria Sousa e Silva (2018), em capítulo intitulado ‘E assim tudo se deu’: as histórias de leves enganos e parecenças”, retoma a força feminina e as estratégias discursivas dos contos, a partir do realismo animista, como forma de resistência ancestral.

É nesse movimento entre a retomada dos preceitos de uma tradição na modernidade, os feitos do passado reencenados no presente, os espaços periferizados como epicentro do discurso que a narrativa de Conceição Evaristo se dinamiza. Desta forma, cabe em sua dicção literária o mecanismo de evidenciar uma constelação de vozes subalternizadas que atuam como alicerces da força mística de Sabela na história. (SILVA, 2018, p. 302)

O renascimento de Sabela-menina, ao ser poupada do fogo e condenada às águas, acontece pela proteção dos anciãos de forma mágica, após ser escondida nas barbas desses homens, aconchegada em um ninho providencial. A avó, protegida pelos olhos das mulheres que se tornaram fecundas pelas águas do rio, conseguiu lutar contra os inimigos com “[...] a força coletiva das outras mulheres [...]” (EVARISTO, 2016, p. 67). Há o princípio do coletivo e das vivências entrecruzadas, fortalecedoras da identidade em face da tentativa de apagamento do poder feminino – metaforizado pelo poder sobre as águas –, e a transposição dessas experiências para outro rio (escre) vivente.

A força do dilúvio anunciado no começo da narrativa por Sabela – adulta no tempo da narração e mãe da narradora –, poupa, dentre os moradores, sua família, Madrepia e o menino Rouxinol. Os três estão emaranhados por encantamentos e pela natureza: a primeira é extensão das mudanças climáticas, a segunda tem a Cobra-Serena por companheira e o terceiro canta como rouxinol. No conto “Regina Anastácia”, a protagonista apropria-se da cultura e da religião do colonizador e as utiliza para descrever suas experiências de povo colonizado, para denunciar a realidade colonial, problematizando a situação de seu grupo social após a abolição. Em “Sabela”, por seu turno, sob diferentes perspectivas, surge o dilúvio não bíblico, recolocando o negro como marca positiva e construtora da história. A relação direta entre ser humano-natureza e o poder encantatório das palavras marcam a narrativa, como acentua a descrição do menino Rouxinol.

Daquele dia em diante, Rouxinol que estava aprendendo a falar, cada vez mais se capacitou na nomeação do visível e do invisível do mundo. E quando muitos queriam descansar do silêncio, era ele que lhes trazia a lembrança do falar, da palavra que laça, enlaça e desenlaça os homens. (EVARISTO, 2016, p. 73)

No livro *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi (1993, p. 142), em capítulo sobre “Poesia e resistência”, o autor expõe sua reflexão sobre o poder de nomear do poeta e a forma como a poesia tem resistido à sociedade materialista. Em muitos momentos, segundo o autor, ela cria um princípio de revolta ou *revolução*.

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia). (BOSI, 1993, p. 143)

Embora a análise esteja voltada a narrativas, é possível notar traços da resistência poética aos quais se refere o crítico: a presença do mítico, do sentido comunitário, pela forte retomada da ancestralidade e, no que tange à escrita afro-brasileira de modo amplo, a crítica à história de séculos de escravidão – ápice da desumanização e exploração capitalista. A arte torna visíveis as dores, lutas e conquistas do povo negro como símbolos contínuos de resistência. Em “Sabela”, a palavra-arte nomeia o visível e o invisível, acentuando uma forma de resistência vista também em narrativas pós-coloniais, pautada na indissociabilidade entre ser humano, mundo natural e sobrenatural. Nesse sentido, a análise de Assunção de Maria Sousa e Silva (2018, p. 298), já mencionada, contribui significativamente para as reflexões, ao tratar do realismo animista como estratégia discursiva:

A presença das águas confirma, a nosso ver, a ideia de que perpassam nas narrativas, nessa e noutras o pensamento animista que consiste na crença em objetos, pedras, árvores, cabelos, rios, etc..., na perspectiva de que ali deuses e espíritos animistas estão incorporados (GARUBA, 2012, p. 239). Isso posto, vale dizer que as estratégias discursivas e as técnicas de procedimento do narrar de Evaristo, apontam para o que Garuba (2012) chama de “reencantamento do mundo”, contrapondo-

se a Max Weber quanto às assertivas sobre a racionalização do mundo no seio da modernidade e da ascensão do capitalismo.

Na acepção de Aschroft (2001), teórico destacado para este artigo, trata-se de uma forma de resistência discursiva indireta, pois é realizada por intermédio da literatura e das artes. Essa literatura apresenta denúncias dos povos colonizados, seus questionamentos com relação à história, tudo por meio da arte, da estética, das histórias de vida, do trabalho com a linguagem. Trata-se uma estratégia bastante efetiva na defesa do colonizado, pois “consiste em resistir sem fazer uso da violência, em empregar táticas para se defender dos moldes europeus impostos ao colonizado utilizando sua própria linguagem e cultura” (FELDMAN e SILVESTRE, 2019, p. 34).

Em “Regina Anastácia” e em outros contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, estão entrelaçados os fios de experiências das mulheres, numa forma de revide; em “Sabela” e em outras narrativas de *Histórias de leves enganos*, a imagem das águas inunda as páginas e mostra a força revolucionária da palavra poética.

Na narrativa, as águas permitem o retorno ao lugar de origem, libertando as personagens: “Houve ainda quem acreditasse estar empreendendo a viagem de volta. Esses arrancavam todas as vestes do corpo, tanto os adultos como as crianças e se davam às águas. [...]” (EVARISTO, 2016, p. 74). A história de outros sobreviventes recebe destaque na narrativa, como encaixes, nesta primeira parte, o que caracteriza a novela. As experiências ligadas pelas águas e pela memória da menina que viveu o dilúvio são recuperadas de tempos em tempos, vertendo “chuvas de palavras”.

Quando Sabela já estava bem velha e quase não aguentava mais falar, ela me pedia para que eu lhe recontasse tudo. Aí, era eu, então, que ficava úmida, vertendo chuvas de palavras, como estou a verter agora. [...] quem sabe se ajuntando pedaços das falas de uns, remendando com o contar de outros, não poderia eu chegar a uma narração mais próxima do realmente acontecido. Digo mais próxima, porque penso que diante de certos acontecimentos, a palavra é muda. Nem palavra, nem gesto dão conta do que de veras aconteceu. (EVARISTO, 2016, p. 85)

Na segunda parte, outras vozes sobreviventes são convidadas pela filha de Sabela para recontar, sob novos pontos de vista, o dilúvio: madre Pia fala de sua solidão; Rouxinol relembra encontros e perdas; Velho

Amorescente renasce das águas; Irisverde revive as dores sofridas desde a infância e a purificação pelas águas; Antuntal, enfim, sente-se reconhecido.

Dentre os que tinham salvação própria, me lembro de Madrepia, do Velho Amorescente e de Irisverde. Iris brotava da lama, como eu do lodo brotei, abraçando muitos outros. E nas correntezas da morte, não vivi a sisudez do perigo, nem a gravidade do desenlace que nos ameaçava. Vivi a fluidez da graça do meu sorriso caindo no olhar pedinte do outro. (EVARISTO, 2016, p. 98)

O jovem seminarista conta sua libertação pela nudez, e Manascente, mãe de sete filhas com hálito de flores, enaltece o silêncio e a vida. O início da narrativa é repetido no último parágrafo da terceira parte, reiterando o ato de contar as histórias, incrustadas na memória coletiva, composta de múltiplas vozes e experiências marcadas nos corpos. Escrevivências:

Palavra alguma, seja ela falada, escrita, consagrada, repudiada, inventada, nada diz tudo. Por isso várias, muitas. Na sabedoria de um povo está dito que “o sopro que sai da boca do homem, a palavra, é a energia, é a potência que Move o Universo”. No livro de outro povo está escrito: “O Princípio era o verbo”. Nas duas afirmativas é a palavra o princípio. E o princípio, que me foi dado conhecer, foi a palavra-corpo de Mãe. Das entranhas-mater a origem de minha fala e a compreensão primeira que tirei das águas. (EVARISTO, 2016, p. 104)

A tessitura narrativa de Evaristo apresenta a reescrita de um processo histórico e político, constituído por mulheres e homens negros. Trata-se do mecanismo de resistência discursiva, denominado reescrita, no qual a própria elaboração de Evaristo é uma forma de resistência, pois ela usa o poder adquirido pelo domínio do discurso “para colocar em foco sua condição de mulher, de negra, de pobre” (SILVESTRE; FELDMAN, 2015, p. 109). Ao ressignificar a existência das mulheres negras nos textos, de expor situações nas quais as mulheres são subjugadas, silenciadas, Evaristo denuncia as diversas formas de violência vivenciadas por seu povo. A escritora se apoderou “do discurso acadêmico para utilizá-lo como forma de resistência, ou, pelo menos, de questionamento para a mulher negra e pobre do Brasil” (SILVESTRE; FELDMAN, 2015, p. 104). Nesse sentido, Evaristo reescreve a história do povo negro, incluindo suas tradições, valores e experiências.

Considerações finais

Diante do exposto, constatamos que a tessitura narrativa de Conceição Evaristo apresenta estratégias de resistência na configuração da construção identitária das personagens. As protagonistas Regina Anastácia e Sabela impõem-se como sujeitos por meio do revide. Ao recusarem-se a participar do sistema que as oprimia, no qual os D'Antanhos são os detentores do poder, Regina Anastácia e a mãe Saíba lutam para conquistar sua alteridade. Sabela, por seu turno, supera a exclusão, ao não permitir que a história do dilúvio seja esquecida e segue seu caminho empenhando-se em manter a memória dos seus ancestrais.

Assim, a resistência pacífica (direta e indireta) e a resistência discursiva se mostraram como o caminho para a constituição da identidade negra, pois, somente por meio da resistência e da luta, processam-se a agência e a subjetividade. A trajetória das protagonistas aponta para o surgimento de uma sociedade igualitária, em que “O poderio da família D'Antanho não acabou, mas, ao longo do tempo, foi ficando mais abalado, na medida em que um ou outro ia se afirmando fora do círculo de comando deles” (EVARISTO, 2016, p. 139-140). Assim, há o empoderamento dos sujeitos periféricos que assumem o controle de suas próprias vidas.

Ademais, a escrita de Evaristo, vista sob o prisma de um sujeito que possui o domínio do discurso, revela a voz subversiva central, indicadora das várias estratégias para enfrentar o colonialismo, além de focar a contribuição dos afro-brasileiros e questionar “o que é ser subalterno ou dominante, colonizador ou colonizado, homem ou mulher” (SILVESTRE; FELDMAN, 2015, p. 109).

Referências

- ALVES, Elizandra Fernandes; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. A perda da identidade cultural em *Wedding at the Cross*, de Ngugi Wa Thiong'o. *Revista Terra Roxa e outras terras* (Revista de Estudos Literários). Londrina. v. 33, p. 07-18, nov., 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/30932>> Acesso em: <02 de fevereiro de 2021>
- ASHCROFT, Bill. *Post-Colonial Transformation*. London: Routledge, 2001, p. 18 – 44.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. *Multiculturalismo e diferença: narrativas do sujeito na literatura negra britânica e outras literaturas*. Maringá: EDUEM, 2011.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. In: *Revista Palmares – Cultura Afro-brasileira*. Brasília: Fundação Palmares/Minc, Ano 1, nº. 1, 2005.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecido*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GONÇALVES, Ângela A.; BONNICI, Thomas. O conceito de resistência em três textos da literatura brasileira à luz da teoria pós-colonial. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, v. 27, n. 2, p. 151-161, 13 nov. 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.4025/actascihumansoc.v27i2.196>> Acesso em 5 de abril de 2021.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LAROUSSE, Ática. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Ática, 2001.

LOPES, Nei. *História e cultura africana e afro-brasileira*. São Paulo: Barsa Planeta, 2008.

PAIXÃO, Marcelo; GOMES, Flavio. História das diferenças e das desigualdades revisitadas: notas sobre gênero, escravidão, raça e pós-emancipação. In: XAVIER, Giovana, FARIAS, Juliana Barreto; GOMES,

Flavio (Orgs.) *Mulheres Negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SERRANO, Carlos.; WALDMAN, Maurício. *Memória d'áfrica*. A temática africana em sala de aula. São Paulo. Cortez editora, 2010.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. “E assim tudo se deu”: as histórias de leves enganos e parecenças. In: DUARTE, Constância Lima.; CÔRTEZ, Cristiane.; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Orgs.). *Escrivivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2018. p. 295-308.

SILVESTRE, Nelci Alves Coelho.; FELDMAN, A. K. T. “Vozes-mulheres” do terceiro mundo - a perspectiva de Conceição Evaristo. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 96-111, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p96>> Acesso em: 13 maio. 2021.

SILVESTRE, Nelci Alves Coelho.; FELDMAN, Alba Krishna Topan.; MILAN, Cleia Garcia da Cruz. Identidade comunitária e histórica do negro em *Sou Negro*, de Solano Trindade e *Negro*, de Langston Hughes. *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. v. 15, n. 01, p. 97-116, jan./jun., 2015. Disponível em: <<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/view/187/showToc>> Acesso em: 02 de fevereiro de 2021

SILVESTRE, Nelci Alves Coelho.; FELDMAN, Alba Krishna Topan.; MILAN, Cleia Garcia da Cruz. Identidade comunitária e histórica do negro em *Sou Negro*, de Solano Trindade e *Negro*, de Langston Hughes. *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. v. 15, n. 01, p. 97-116, jan./jun., 2015. Disponível em: <<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/view/187/showToc>> Acesso em: 02 de fevereiro de 2021

SILVESTRE, Nelci Alves Coelho.; FELDMAN, Alba Krishna Topan. Estratégias de resistência, sobrevivência e continuidade no discurso de grupos étnicos colonizados: reflexões teóricas. In: FELDMAN, Alba K. T.; MUNHOZ, Ruan F. (Org.). *Perspectivas multiculturais e pós-coloniais: irrompendo a literatura convencional*. Maringá: UEM, 2020, p. 31-55.



Insubmissas lágrimas de mulheres: oralidade, resistência feminina e ancestralidade na escrivência de Conceição Evaristo

Insubmissas Lágrimas de Mulheres: Orality, Feminine Resistance and Ancestry in Conceição Evaristo's Escrivência

Gabriela Nunes de Deus Oliveira

Instituto Federal Catarinense (IFC), Camboriú, Santa Catarina / Brasil

gabriela.oliveira@ifc.edu.br

<http://orcid.org/0000-0001-9212-8201>

Jurema Oliveira

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

juremajoliveira@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4874-4629>

Lucinei Maria Bergami

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

lucineibergami@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1810-2390>

Resumo: Este trabalho objetiva uma análise crítica da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2020), da escritora Conceição Evaristo, evidenciando a pujança da ancestralidade expressa nos contos eleitos como *corpus* do artigo. Analisamos as histórias das personagens Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Rose Dusreis e Regina Anastácia, salientando aspectos intrínsecos à oralidade como recurso da ancestralidade, à resistência feminina e à escrivência de Evaristo. Para tanto, tomamos como pressupostos críticos e teóricos os estudos de Hampâté Bâ (2010), Walter Benjamin (1994), Cunha Junior (2010) e Oliveira (2014). A análise empreendida permite concluir que, a partir das experiências narradas pelas personagens, a obra evaristiana remete à condição sócio-histórica da mulher negra na sociedade brasileira, confirmando a literatura como espaço de resistência em que se denunciam realidades de opressão ao feminino.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; *Insubmissas lágrimas de mulheres*; oralidade; ancestralidade.

Abstract: This paper aims at a critical analysis of the work *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2020), by the writer Conceição Evaristo, evidencing the strength of ancestry expressed in all her writing, as well as in the short stories chosen as the corpus of this article. We analyze the stories of the characters Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Rose Dusreis and Regina Anastácia, highlighting intrinsic aspects of orality as a resource of ancestry, of feminine resistance and of Evaristo's *escrevivência*. For that, we take as critical and theoretical assumptions the studies of Hampâté Bâ (2010), Walter Benjamin (1994), Cunha Junior (2010) and Oliveira (2014). Our analysis allows to conclude that, from the experiences narrated by the characters, the Evaristo's work refers to the socio-historical condition of black women in Brazilian society, confirming literature as a space of resistance in which realities of oppression of the feminine are denounced.

Keywords: Conceição Evaristo; *Insubmissas lágrimas de mulheres*; orality; ancestry.

Quando escrevo, quando invento,
quando crio a minha ficção, não me
desvencilho de um “corpo-mulher-
negra em vivência” e que, por ser esse
“o meu corpo, e não outro”, vivi e vivo
experiências que um corpo não negro,
não mulher, jamais experimenta.

(EVARISTO, 2009, p. 18)

É, pois, na manifestação das dores desse “corpo-mulher-negra”, emanada dos contos de Conceição Evaristo, dentre eles os que compõem *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2020), contemplados neste trabalho, que pairamos nossos olhares e examinamos os elementos textuais que fazem pulsar a ancestralidade contida na *escrevivência* da escritora.

A obra, publicada em 2011, é composta por treze contos, treze histórias de mulheres interligadas por uma narradora em comum, uma jovem “viciada em ouvir histórias alheias” (EVARISTO, 2020, p. 19). Os contos, intitulados com o nome de suas personagens principais – Aramides Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adelha Santana Limoeiro, Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Mary Benedita, Mirtes Aparecida da Luz, Líbia Moirã, Lia Gabriel, Rose Dusreis, Saura Benevides Amarantino e Regina Anastácia –, trazem memórias de mulheres negras, cada qual com suas dores, lutas, decepções, sonhos desfeitos ou não realizados, discriminações, preconceitos, rejeições, dentre outras formas de violências físicas, psicológicas e simbólicas, espelho de “experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta” (EVARISTO, 2009,

p. 18). Considerando a constituição da obra, com seu intrincado conjunto de histórias contadas, abordaremos, no decorrer desta escrita, a oralidade como recurso da ancestralidade e a resistência feminina ancestral na escrevivência de Evaristo, analisando os contos “Maria do Rosário Imaculada dos Santos”, “Isaltina Campo Belo”, “Rose Dusreis” e “Regina Anastácia”, a partir do referencial crítico-teórico proveniente de Amadou Hampâté Bâ (2010), Walter Benjamin (1994), Henrique Cunha Junior (2010) e Jurema Oliveira (2014), dentre outros autores.

1 A escrevivência de Evaristo: oralidade como recurso da ancestralidade em *Insubmissas lágrimas de mulheres*

As “insubmissas lágrimas dessas mulheres” representam os infortúnios por elas vividos e confessos a uma narradora viajante que busca nessas histórias elementos para escrever seus contos e, ao tecê-los, entrelaça memórias outras que, uma vez enredadas, dão forma a um bordado onde se manifestam suas escrevivências, as de quem conta e as de quem ouve e narra. Histórias individuais que no movimento da fala e da escuta se confundem, identificam-se umas às outras, conforme declara Evaristo: “estas histórias não são totalmente minhas, mas quase me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas” (EVARISTO, 2020, p. 7).

Valorizando a oralidade na composição de sua obra, Evaristo mostra-se inserida na mesma perspectiva das sociedades orais da tradição africana, nas quais encontramos uma forte ligação entre o homem e a palavra, “a própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra”, conforme esclarece Hampâté Bâ (2010, p. 168). Considera-se a fala como “materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças” (BÂ, 2010, p. 172), uma vez que tira do sagrado o seu poder criador e operativo. Desse modo, há uma relação direta entre a fala e a manutenção do equilíbrio, da harmonia no homem e no mundo.

Acerca da tradição oral, é interessante observarmos as considerações de Walter Benjamin sobre a figura do narrador. Segundo Benjamin (1994, p. 198-201), “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. [...] O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Refletindo sobre a relação entre experiência e narração, Beatriz Sarlo afirma que:

[...] a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. [...] A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer [...], mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (SARLO, 2007 *apud* OLIVEIRA, 2014, p. 63-64)

Ao considerarmos as narrativas de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, observamos que a oralidade, portanto, com seu caráter de aproximação entre quem fala e quem escuta, perpassa todos os contos, permitindo à narradora adentrar-se ao vivido como mulher negra cujos pés se encontram fincados na história. Tomando como premissa o postulado por Sarlo, as personagens de Evaristo, ao narrarem suas experiências, “unida[s] ao[s] corpo[s] e à[s] voz[es]”, transitam entre o passado e o presente, inscrevendo neste tempo os ecos de outrora e mantendo a oralidade como recurso da ancestralidade.

Os enredos se entrelaçam, as memórias são revisitadas, os ecos das vozes das mulheres negras ressoam e as histórias se confundem. “Eu tinha um desejo enorme de falar de minha terra, de minha casa primeira, de minha família, de minha vida e nunca pude” (EVARISTO, 2020, p. 47), relata Maria do Rosário Imaculada dos Santos. Assim, *Insubmissas lágrimas de mulheres* desconstrói a cultura do silêncio imposta às mulheres negras, cujas vozes só se faziam ouvir quando a serviço de seus senhores, conforme assevera Evaristo:

Quando eu usei o termo é... escrevivência [...] se é um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, é... me vem muito na memória a função que essas mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas cantando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando digo que os nossos textos, é... ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos para adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência do *ponto de vista pessoal* mesmo, ou a vivência do *ponto de vista coletivo*. (EVARISTO, 2017 *apud* REMENCHE; SIPPEL, 2019, p. 44, grifos dos autores)

Dentre outros aspectos, a escrevivência da autora, portanto, ao mesmo tempo que resgata, por meio da memória, a contação de histórias para “adormecer os da casa-grande”, desconstrói sua finalidade, no aqui e no agora, quando recorre à sua escrita, não para construir história de ninar, mas para acordar os da casa-grande de “seus sonos injustos”. Quantas mães pretas, ainda hoje, contam histórias de ninar enquanto os das casas-grandes permanecem dormindo? Evaristo, por meio de sua escritura, lança a proposta do despertar do sono profundo a que muitos estão submetidos, seja por alienação, seja por conveniência. As lembranças que a escritora ainda guarda de Minas, que vêm “dessa pele-memória-história passada presente e futura” que existe nela, bem como o cotidiano da cidade que a acolheu são matérias-primas para a sua produção literária, conforme expresso pela escritora:

Minha escrevivência vem do cotidiano dessa cidade que me acolhe há mais de vinte anos e das lembranças que ainda guardo de Minas. Vem dessa pele-memória-história passada presente e futura que existe em mim. Vem de uma teimosia, quase insana, de uma insistência que nos marca e que não nos deixa perecer, apesar de. Pois entre a dor, a dor e a dor, é ali que reside a esperança. (EVARISTO, c2016)

Essa insistência que marca, que não deixa perecer, apesar da dor, reflete a resistência da mulher negra como marca de sua ancestralidade. A insistência, a resistência e a esperança das quais fala Evaristo se expressam por meio de suas personagens Isaltina Campo Belo, Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Rose Dusreis e Regina Anastácia, as quais, a exemplo das outras, fazem desses elementos o nutriente que as mantém vivas, em movimento, olhando para frente e, concomitantemente, pelo retrovisor da memória, revisitando o passado onde estão suas raízes.

É, pois, na insistência, na resistência e na esperança, compartilhando entre si histórias e lutas cotidianas, que essas mulheres negras soltam suas vozes e sobrevivem em uma sociedade de classes e preconceituosa, na qual os valores burgueses delimitam, dia a dia, sua hegemonia. Faz-se necessário, portanto, ouvir essas vozes oprimidas e marginalizadas que ecoam de diversas formas, dentre elas, por meio da literatura de Evaristo, que manifesta a ancestralidade de suas personagens nas expressões ora de dores – emocionais, físicas ou morais –, ora de riso, conforme sinaliza a narradora do conto “Isaltina Campo Belo”, ao recordar o que “leu um dia sobre o porquê de as mulheres negras sorrirem tanto” (EVARISTO, 2020,

p. 54), apesar de tantas agruras. Assim conta a narradora: “E soltamos uma boa gargalhada, como se fôssemos antigas e íntimas companheiras. A sonoridade de nossos risos, como cócegas no meu corpo, me dava mais motivos de gargalhar e creio que a ela também” (EVARISTO, 2020, p. 55).

Partindo da perspectiva do estar junto, sorrir junto e chorar junto, compartilhar dores e risos, entrelaçando diferentes mechas nessa trança de mulheres negras, o diálogo que pretendemos estabelecer ancora-se no sistema filosófico Ubuntu: eu contenho o outro, somos Um, somos Uma. No Ubuntu, conforme esclarece Cunha Junior (2010, p. 37), “temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana”. Complementando tal perspectiva, Marcelo Moraes assevera que Ubuntu pode “ser traduzido como ‘o que é comum a todas as pessoas’. [...] (uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas), indica que um ser humano só se realiza quando humaniza outros seres humanos” (MORAES, 2019, p. 4). Referenciando Kashindi, o autor acrescenta que “estar com o Outro é perceber a interdependência que nos constitui como seres humanos. É estar consciente da força vital que possibilita a nossa permanência na vida” (MORAES, 2019, p. 4). Dessa força vital, em sua relação com o outro, no conter e no ser o outro, resulta, pois, a resistência feminina representada pelas personagens evaristianas em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, como veremos nas análises a seguir.

2 Marcas da ancestralidade nas personagens evaristianas

2.1 Maria do Rosário Imaculada dos Santos

Personagem que de “Imaculada” nada tem, conforme expresso no início do conto, confessa-se pecadora, embora não se considere a primeira nem a última a pecar, até porque não crê em pecados e atribui o nome de santa mulher à “invenção do catolicismo exagerado” de sua família, que, não satisfeitos só com “Maria”, a “fizeram carregar o peso dessa santidade em meu [seu] nome, finalizado por ‘Santos’” (EVARISTO, 2020, p. 43). No entanto, embora procure justificar o exagero do nome, diz ser fervorosa: “Tenho fé em minha protetora, ‘Maria’, mulher de fibra, que suportou ser a mãe do Salvador. A ela dou o meu voto, o de crença, não o de castidade...

E a outros santos e santas também...” (EVARISTO, 2020, p. 43). E, então, após pedir licença à santa, Maria do Rosário narra sua história.

De acordo com Cunha Junior (2010, p. 31), a “palavra falada” está associada a um dos mais importantes valores para o conhecimento das sociedades africanas: “A palavra falada cria nas sociedades africanas o dom transformador”. É, pois, recordando e narrando a própria história que Maria do Rosário realiza o retorno aos seus, uma vez que, ainda pequena, com aproximadamente sete anos, fora separada dos seus familiares ao ser levada por um casal do sul do Brasil, a princípio imaginado estrangeiro, que, conforme relata a personagem: “Pararam em nossa porta, desceram [do jipe], conversaram conosco e ofereceram aos grandes, caso eles permitissem, um passeio com a criançada” (EVARISTO, 2020, p. 45). Após duas ou três viagens, chegou a vez de Maria do Rosário e seu irmão mais velho, deixado na estrada, enquanto, no jipe, o casal se afastava levando consigo a menina.

A oralidade usada pela escritora como estratégia para dar voz à personagem silenciada pelas agruras da vida, além de possibilitar que ela externe suas dores, contribui para manter viva a história de vida dos seus antepassados. Assim, ao trazer para a contemporaneidade a oralidade, Evaristo mantém viva uma tradição milenar e resgata a arte de contar e ouvir histórias, valorizando as “ações da experiência” que, segundo Walter Benjamin, “estão em baixa e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Nos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, no entanto, a palavra falada constitui a existência de suas personagens. Conforme ratifica Cunha Junior (2010, p. 37): “Na raiz filosófica africana denominada de *Bantu*, [...] O *Muntu* é a pessoa, constituída pelo corpo, mente, cultura e principalmente, pela palavra. A palavra como um fio condutor da sua própria história, do seu próprio conhecimento da existência”.

A palavra que conectava Maria do Rosário aos seus antepassados, por meio das histórias que ouvia, fora-lhe roubada. Ao ser levada para longe de sua gente, foi-lhe também imputado o silêncio. Nem palavra ouvida, nem palavra falada. Foram necessários muitos dias e muitas noites de viagem para que a personagem compreendesse a gravidade da situação e, por longo tempo, ficou pensando nas histórias que escutava dos mais velhos: “As histórias de escravidão de minha gente. Eu ia ser vendida como uma menina escrava” (EVARISTO, 2020, p. 46). A escravidão imaginada pela

menina na narrativa traz para a contemporaneidade uma questão esquecida por muitos, mas o cárcere doloroso, tanto físico quanto emocional, deixou marcas profundas em seus descendentes e, agora, se fazia presente em sua jornada. Estava, pois, Maria do Rosário, escrava da indiferença, da solidão, do silêncio, da saudade dos seus, da manipulação, de uma vida que não escolhera. Cristiane Silva destaca que:

Esse acontecimento na vida da personagem vem rememorar e sublinhar que, além da diáspora africana, que transplantava negros e negras, à força, para as Américas, houve a desterritorialização de escravos já em terra estrangeira: os filhos de escravos eram arrancados do seio familiar e vendidos como objetos de posse do senhor. (SILVA, 2017, p. 74)

Assim, entre “Choro gritado e choro calado” (EVARISTO, 2020, p. 46) e palavra silenciada, a menina cresceu e durante anos viveu numa casa grande, numa fazenda, com o casal que a roubou/levou. Tratada com indiferença, não encontrava espaço para falar dos seus, e, então, ela fecha suas lembranças em si e silencia a saudade: “Eles nunca me bateram, mas me tratavam como se eu não existisse. Jamais perguntaram o meu nome, me chamavam de ‘menina’” (EVARISTO, 2020, p. 47). Quando o casal viajava, de tempo em tempo, ela era cuidada por uma empregada do casal:

A moça, que me ensinou a ler, me ensinou outras coisas, mas nunca me perguntou nada sobre o tempo antes de eu chegar ali. Eu tinha um desejo enorme de falar de minha terra, de minha casa primeira, de meus pais, de minha família, de minha vida e nunca pude. Para eles, era como se eu tivesse nascido a partir dali. Todas as noites, antes do sono me pegar, eu mesma me contava as minhas histórias, as histórias de minha gente. Mas com o passar do tempo, com desespero eu via a minha gente como um desenho distante, em que eu não alcançava os detalhes. Época houve em que tudo se tornou apenas um esboço. Por isso, tantos remendos em minha fala. (EVARISTO, 2020, p. 47-48)

Pelo desejo de falar e por não ter quem a ouvisse, a personagem conta para si mesma as histórias de sua gente, mantendo vivas as lembranças de sua terra, de sua casa primeira, de seus pais, de sua família. O tempo, porém, vai apagando as lembranças e transformando tudo em fragmentos de uma

vida: “A deslembração de vários fatos me dói. Confesso, a minha história é feita mais de inventos do que de verdades...” (EVARISTO, 2020, p. 47).

Embora o desejo do retorno para casa murchasse, não morria. Maria do Rosário possuía uma força vital que a mantinha de pé e foi essa força, “apesar do desânimo que me [a] acometia algumas vezes” (EVARISTO, 2020, p. 52), que a levou adiante. Conforme Cunha Junior (2010, p. 31), “Os seres humanos na mitologia africana têm o caráter grupal, e não individual. O criador estabelece a existência de uma energia presente em tudo que existe que é denominada como força vital”. A personagem reflete, portanto, toda a insistência que marca essas mulheres e não as deixa perecer, pois “entre a dor, a dor e a dor”, como atesta Evaristo, reside a esperança. A esperança de retorno fortalece Maria do Rosário e a impulsiona rumo aos seus.

O reencontro da personagem com Flor de Mim se dá por circunstância da única coisa que a mantinha viva, os estudos. Apesar do desânimo que a acometida num período em que lamentava as desgraças da vida, vivendo o fim do segundo casamento e o constante retorno à dor de ter sido roubada/levada, apesar do desânimo que a acometia, conseguira chegar ao segundo grau. Foi num ciclo de palestras sobre crianças desaparecidas que Maria do Rosário, apesar da sensação de desfalecimento e febre, encontra forças, ergue-se e vai: “Uma força maior me comandava, entretanto. A força do desejo dos perdidos em busca do caminho de casa” (EVARISTO, 2020, p. 52) e, enfim, Maria do Rosário se encontra ao ser encontrada:

Quando acordei do desmaio, a moça do relato segurava a minha mão; não foi preciso dizer mais nada. A nossa voz irmanada no sofrimento e no real parentesco falou por nós. Reconhecemo-nos. Eu não era mais a desaparecida. E Flor de Mim estava em mim, apesar de tudo. Sobrevivemos, eu e os meus. Desde sempre. (EVARISTO, 2020, p. 54)

2.2 Isaltina Campo Belo

Isaltina Campo Belo, de cabelos curtos, penteado *black power* marcado por chumaços brancos, mantinha a aparência de no máximo quarenta anos, devido ao rosto negro e sem rugas, embora já tivesse uma filha de trinta e cinco anos, como esclarece a narradora. O riso fácil e as gargalhadas incontidas, associadas à aparente euforia de poder contar sua história, assinalam a importância da palavra falada: “E quando nossos risos

serenaram, ela me agradeceu pelo fato de eu ter passado pela casa dela, para colher sua história. Era uma honra, uma honra!” (EVARISTO, 2020, p. 55).

De acordo com Oliveira (2014, p. 64), “[...] a palavra que libera o riso também o aprisiona e expõe cenas de violência”. É, pois, com o sorriso aprisionado pelas lembranças de uma história de violência que Isaltina narra suas vivências desde menina quando, apesar de uma infância feliz, já se sentia diferente: “Eu me sentia menino e me angustiava com o fato de ninguém perceber. Tinham me dado um nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada... Estavam enganados” (EVARISTO, 2020, p. 57).

A história narrada pela protagonista, bem como por outras personagens de Evaristo, traz em seu contexto a alusão aos antepassados e à importância das histórias por eles contadas, cultivando a tradição e a mantendo viva na memória dos descendentes.

Nossa família, desde os avós paternos de minha mãe, já se encontrava estabelecida na cidade. Eles tinham chegado ali, como negros livres, nos meados do século dezenove, com uma parca economia. Minha mãe, orgulhosamente, sempre nos contava a luta de seus antecedentes pela compra da carta de alforria. *Histórias que eu, meu irmão e minha irmã ouvíamos e repetíamos com altivez, sempre que podíamos, na escola.* Meu pai, também nascido e ali criado, tinha histórias mais dolorosas de seus antepassados. Entretanto, seus pais, meus avós, à custa de muito trabalho em terras de fazendeiros, em um dado momento, conseguiram comprar alguns alqueires de terra e iniciaram uma lavoura própria. *Era uma narrativa que alimentava também nossa dignidade.* (EVARISTO, 2020, p. 57, grifos nossos)

Hampâté Bâ (2010, p. 168) assevera que:

O que se encontra por detrás do testemunho [...] é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade.

À medida que as histórias são passadas de geração a geração, além de proporcionar aos descendentes o conhecimento ancestral, valoriza-se o homem que faz o testemunho. Nessa valorização, no caso do conto protagonizado por Isaltina, a narrativa dos antepassados alimentava também a dignidade da personagem e de seus irmãos.

Conforme Oliveira (2014, p. 50):

[...] os ancestrais se movimentam, harmonizando e engendrando as forças mantenedoras das práticas sociais sustentadoras da tradição transmitida de geração a geração, pois as tipologias ancestrais se corporificam na linguagem de autores contemporâneos que valorizam a oralidade detentora das marcas da ancestralidade.

No conto em análise, bem como em outros da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Conceição Evaristo ratifica o expresso por Oliveira na medida em que traz para sua narrativa os relatos das personagens que reconhecem o valor das histórias dos antepassados e as incorporam como alimento de dignidade. Logo, a história de Isaltina, não diferente das demais personagens de Evaristo, revela, apesar das individualidades de cada uma, a dor, a resistência, a força vital que as une na dor e pela dor. A personagem cresce com um conflito de identidade de gênero, sem compreender os desejos, ansiando que percebessem sua diferença, silenciada pela ausência de alguém que a ajudasse “nas inconfessáveis urgências” de sua infância (EVARISTO, 2020, p. 60).

É na rua e nos livros que Isaltina encontra o refúgio e a ajuda para se compreender, vindo a descobrir “[...] tudo sobre o corpo da mulher e do homem. Sobre beijos e afagos dos homens para com as mulheres” (EVARISTO, 2020, p. 61). A sensação de estar fora do lugar a acompanha por toda a vida, fugindo na adolescência dos desejos por outras meninas. Na fase adulta, não foi diferente, pois, como uma moça a ocultar um rapaz que acreditava existir dentro dela, manteve-se escondida de tudo e de todos, até o dia em que resolveu falar de seus sentimentos a um suposto amigo que, conforme relata: “[...] iria me ensinar, me despertar, me fazer mulher. [...] que tinha certeza do meu fogo, pois afinal, eu era uma mulher negra, uma mulher negra...” (EVARISTO, 2020, p. 64). Encontramos no pensamento desse personagem a reverberação de um dos estereótipos raciais que recaem sobre a mulher negra no imaginário social brasileiro: a imagem da negra sensual, sexualizada a partir de atributos corporais. Como observa Lélia Gonzalez (2020, p. 59), essa é a concepção da negra como mulata, “produto exportação”, o que junto de outros estereótipos mantém as mulheres negras sob “o nível mais alto de opressão” na sociedade.

Imersa em uma lógica social marcada pelo sexismo e pelo racismo, Isaltina é enganada pelo pretenso namorado, sendo violentada sexualmente. Essa violência física, moral e emocional, sofrida pela personagem, irmana-se a violências semelhantes, sofridas por inúmeras mulheres:

Ele e mais cinco homens, todos desconhecidos. Não bebo. Um guaraná me foi oferecido. Aceitei. Bastou. Cinco homens deflorando a inexperiência e a solidão do meu corpo. Diziam eles que estavam me ensinando a ser mulher. Tenho vergonha e nojo do momento. Nunca contei para ninguém o acontecido. Só agora (EVARISTO, 2020, p. 64-65)

E, então, o silêncio! Sentimentos de vergonha e insignificância, crise de identidade – “Quem eu era? Quem era eu?” (EVARISTO, 2020, p. 65). Depois veio a gravidez, nunca pensada e só percebida no sétimo mês, devido ao estado de alheamento em que se encontrava a personagem: “Walquíria se fez sozinha em mim. Pai sempre foi um nome impronunciável para ela. Dentre cinco homens, de quem seria a paternidade construída sob o signo da violência?” (EVARISTO, 2020, p. 65).

O fruto do estupro coletivo sofrido por Isaltina vem ser a chave que abre as portas para que a personagem se descubra e se assuma lésbica:

Naquele momento, sob o olhar daquela moça, me dei permissão. Eu podia desejar a minha semelhante [...]. E foi então que eu me entendi mulher. [...] E todos os dias passaram a ser nossos. Como um chamamento à vida, Miríades me surgiu. (EVARISTO, 2020, p. 66-67)

É válido ressaltar que o nome Miríades pode significar, no sentido figurado, “quantidade indeterminada, porém considerada imensa. Exs.: miríade de estrelas” (HOUAISS; VILLAR, 2009). Considerando, nesse sentido, a importância de Miríades na vida de Isaltina, a que surgiu para trazer alegria, para iluminar a compreensão de quem era a personagem – “E foi então que eu me entendi mulher” –, o nome a ela atribuído pode representar aquela que brilha, que projeta luz. Uma estrela que, uma vez cumprida a sua missão na terra, “Hoje, [...] brinca de esconde-esconde em alguma outra galáxia. [...] jaz no espaço eterno” (EVARISTO, 2020, p. 67).

2.3 Rose Dusreis

Rose Dusreis, uma bailarina e professora de dança, apresenta sua história de vida expondo como teve de superar uma série de obstáculos socioeconômicos e raciais para realizar seu sonho de infância: tornar-se uma bailarina profissional. A menina nascera com o “pendor da dança” (EVARISTO, 2020, p. 107), porém, em sua realidade, esse talento não trazia nada de relevante, uma vez que não significava sustento para sua desprovida família.

Após a morte do pai, quando Rose tinha nove anos, as dificuldades financeiras da família se intensificaram, já que restara apenas a mãe, com seu ofício de lavadeira, para criar as cinco filhas de três a onze anos de idade. Impossibilitada de sustentar todas, a mãe precisou recorrer à ajuda de conhecidos, e as crianças foram separadas, enquanto a mãe trabalhava na casa da família Fontes dos Reis Menezes, parentes ricos, mas distantes do pai de Rose.

Acerca dessa relação de parentesco, Rose narra:

Nó familiar inaugurado no tempo em que os homens da casa-grande eram donos dos corpos das mulheres, dos homens e das crianças da senzala. Meu bisavô paterno era filho do Coronel Fontes dos Reis Menezes com Filomena, a escrava de dentro de casa, a mãe preta dos filhos dele. Foi essa a origem do meu sobrenome, que, ao ser dito como Dusreis, nos originalizou e nos apartou daqueles, os Reis de Menezes, que não nos reconheciam nem como parentes distantes. Então, minha mãe trabalhava para eles, levando a pequenininha, Nininha, no colo. Minha irmã mais velha, Adiná, cuidando de crianças na casa de outros ricos. Penha e Fátima, pequenas, mas já em casa, sozinhas. E eu sendo entregue às irmãs da congregação “Amadas do Calvário de Jesus”. (EVARISTO, 2020, p. 112)

Na constituição familiar da personagem, identificamos um traço marcante da história brasileira: as consequências da escravidão se perpetuam por várias gerações, acarretando a marginalização socioeconômica de toda uma descendência. Conforme Gonzalez (2020) esclarece, a exploração da mulher negra como objeto sexual na sociedade brasileira remonta à escravidão, com a violentação das negras escravizadas pelos senhores brancos. A negra que trabalhava na casa-grande, exercendo o papel de mucama, deu origem à figura da mãe preta, aquela que garantia o “bom

funcionamento” da casa, cuidando dos filhos legítimos dos senhores e dos afazeres domésticos em geral, tendo de suportar ainda as investidas sexuais do senhor. Sendo ilegítimos os filhos da mãe preta com o senhor branco, sua descendência estava relegada à exclusão do núcleo familiar.

No caso de Rose, o sobrenome Dusreis indica a relação de posse mantida entre sua família e a dos Reis Menezes, reiterando o afastamento existente entre os filhos da mãe preta e os filhos da casa-grande, que não reconheciam aqueles como herdeiros. Em decorrência desse passado, a personagem e sua família experienciam a pobreza, a exclusão social e o racismo, manifesto desde a infância de Rose, seja na “terna” afirmativa de sua professora Atília Bessa, segundo a qual o tipo físico de Rose “não era propício para o balé” (EVARISTO, 2020, p. 109), seja nas proibições impostas à menina na escola, como a interdição de um papel em uma peça teatral infantil: Rose interpretaria uma bonequinha negra, mas, embora tivesse participado de todos os ensaios, na semana da apresentação, o papel foi concedido, sem explicações, a uma menina branca, pintada de preto, fato que pode ser associado à prática de *blackface* – tipo de encenação racista surgida nos Estados Unidos na qual atores brancos se coloriam com tinta, graxa ou carvão para representarem personagens negros, de modo exagerado e vexatório, com objetivos humorísticos (RODRIGUES; SANTOS, 2021).

Apesar de cada dificuldade encontrada e de todo o racismo enfrentado, a determinação da personagem por se profissionalizar só aumentava ao longo do tempo, e, assim, embora a formação no colégio religioso tenha representado um processo sofrido, devido ao afastamento do convívio familiar, converteu-se em uma oportunidade de Rose ter acesso a uma educação oferecida para as classes mais altas da sociedade, o que lhe possibilitou a formação em balé clássico e canto. Rose, então, concretizou seu sonho, estudando inclusive fora do país e fazendo parte de companhias de dança nacionais e estrangeiras.

No desfecho da narrativa, revela-se uma das fontes de inspiração da bailarina que dançava para não morrer, a ancestralidade:

Rose Dusreis se entregava ao balé da vida, numa coreografia moderna, que ela mesma havia criado, a partir de uma dança tradicional de um dos povos africanos, a que ela havia assistido um dia na região de Kendiá [...]; a aprendizagem de Dusreis foi além da dança. Ali ela apreendera *o bailado da existência*. Dança que os kendianos, em

determinados momentos, realizam como celebração da vida, que se inaugura e que em um dia qualquer se esvai, como dádiva de uma força maior. *Força que rege a vida dos homens, dos animais, das plantas, de tudo que existe.* Força que está guardada em nosso corpo, a sua versão visível e que não finda, mesmo quando esse corpo tomba, como se fosse a mais tenra penugem das asas de um frágil pássaro bebê, flutuando no ar. *Essa força não finda*, havia me garantido a bailarina, antes de se levantar para a sua *dança final*. Não finda! Pois o que se apresenta como revelação aos nossos olhos, aos nossos ouvidos, guarda insondáveis camadas do não visto e do não dito e eu digo do não escrito. Entretanto, signos de presença subsistem na aparente ausência daqueles que partiram de nós, como Rose Dusreis, naquele dia, em que dançava a plenitude de sua história final. E seus passos, *vida-morte-vida* ficaram desenhados nos olhos de minhas lembranças. (EVARISTO, 2020, p. 115-116, grifos nossos)

A dança final de Rose apresenta-se como uma espécie de rito de passagem da personagem, em que identificamos a concepção ancestral da existência. De acordo com essa perspectiva, há uma continuidade entre vida e morte, sendo a morte uma perpetuação da vida inteligente no mundo invisível “e o ressurgimento desta noutra vida corpórea no mundo visível”, conforme nos lembra Cunha Junior (2010, p. 32). O bailado da existência aprendido por Rose a partir dos kendianos, a força infindável que rege tudo que existe, corresponde ao *NTU* nas sociedades africanas e afrodescendentes da diáspora africana de matriz *bantu*:

NTU é a força do universo, que sempre ocorre ligada a sua manifestação em alguma coisa existente no campo material ou do simbólico ou do espiritual, nomeados nas formas de muntu, kintu, hantu e kuntu. O NTU embora não exista por si próprio, transforma tudo que existe com elementos tendo uma mesma natureza em comum. Tudo tem o seu NTU. O NTU não expressa a força da natureza em si, mas a sua existência. [...] é uma expressão de energia. Tudo é composto da combinação ou de transformações da energia em qualidades diversas. (CUNHA JUNIOR, 2010, p. 33-34)

É no princípio da força vital, na ancestralidade, portanto, que Rose Dusreis constrói sua própria coreografia e a inscreve no balé da vida. A personagem resgata, recria e perpetua a cultura africana em seus passos *vida-morte-vida*.

2.4 Regina Anastácia

A história de Regina Anastácia finaliza o livro, apresentando como tema central a ascensão social da família da protagonista por meio da resistência feminina ao domínio oligárquico secular exercido pela linhagem Duque D’Antanho, na cidade de Rio dos Fundos. Regina é a protagonista mais velha de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, tendo noventa e um anos quando conta sua história para a narradora da obra.

O nome da personagem traz em si uma conotação singular, nos remetendo à ideia de soberania, realeza¹ e à figura de Anastácia², personagem histórica presente no imaginário brasileiro, sobretudo para a população negra, como símbolo de luta, resistência, beleza e fé. E de fato a narradora assim apresenta a personagem: “[...] uma pessoa dona de uma beleza que caminhava para um encanto quase secular. [...] Regina Anastácia se anunciava, anunciando a presença de Rainha Anastácia frente a frente comigo” (EVARISTO, 2020, p. 127). A simbologia do nome da protagonista e seu porte altivo, referido no início da narrativa, sinalizam, já nos primeiros parágrafos do conto, sua postura insubmissa perante as dificuldades que encontrou ao longo de sua vida.

Encerrando o livro com sua narrativa, Regina reúne em sua história a de todas as mulheres negras referidas anteriormente na obra, constituindo-se, também, como figura representativa de mulheres negras que se destacaram no Brasil e no mundo, sendo emblemáticas para a narradora:

Lembranças de outras rainhas me vieram à mente: Mãe Menininha de Gantois, Mãe Meninazinha d’Oxum, as rainhas de congadas,

¹ A forma “regina”, do latim, é a raiz etimológica da palavra “rainha”, do português: “*regína,ae*, ‘soberana, mulher de rei’” (HOUAISS; VILLAR, 2009).

² “Santa popular, a assim chamada ‘escrava Anastácia’ é particularmente cultuada pela igreja da Irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no Rio de Janeiro. Trata-se de personagem que circula entre o mito, a memória e a realidade. Há versões de que seria uma princesa africana, escravizada a partir dos portos da África Central e que fora trazida para a Bahia e passado por Minas Gerais até chegar ao Rio de Janeiro. Outras teorias afirmam que sua mãe, Delminda, desembarcou no Brasil, no dia 9 de abril de 1740, do navio negreiro *Madalena*, que viera da África com 112 negros escravizados, originários do Congo. [...] No imaginário brasileiro e, em especial, das populações negras, Anastácia foi uma mulher de rara beleza, curandeira e milagreira” (GOMES; LAURIANO; SCHWARCZ, 2021, p. 50-51).

realezas que descobri, na minha infância, em Minas, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Lia de Itamaracá, Léa Garcia, Ruth de Souza, a senhora Laurinha Natividade, a professora Efigênia Carlos, Dona Iraci Graciano Fidélis, Toni Morisson, Nina Simone... E ainda várias mulheres, minhas irmãs do outro lado do atlântico, que vi em Moçambique e no Senegal, pelas cidades e pelas aldeias. Mais outras e mais outras. Não pude deixar de me levantar e, *respeitosamente beijar a mão daquela mais velha* [...]. – Tomei em minhas mãos o cedro de meu destino e dei o rumo que eu quis à minha vida. – Continuou a voz majestosa – *narrando uma história particular de vida, na qual, em muitas passagens, eu escutava não só a dela, mas também a de muitas mulheres do meu clã familiar*. (EVARISTO, 2020, p. 127-128, grifos nossos)

As memórias de Regina, portanto, ultrapassam a individualidade, remetendo a uma identidade e a uma história comunitária, coletiva, ancestral e, nesse sentido, fortalece-se o vínculo entre a narradora e a personagem mais velha, a partir do reconhecimento da narrativa comum. A relação estabelecida materializa a tradição oral das sociedades africanas, nas quais

o ato de narrar e contar histórias caracteriza o elo geracional e mantenedor das tradições, costumes e hábitos sociais que irá colaborar na perenização da memória coletiva [...]. [O velho] concretiza a junção entre narrativa e vida, metaforizando um elo a interligar as diferentes gerações e desmitificar a separação entre espaços e tempos. Ao promover a diluição das fronteiras entre espaços e tempos, o velho enceta momentos de interações e trocas de experiências que veiculam saberes, os quais, uma vez aprendidos pelos mais novos, não se perderão, atestando [...] a importância do papel de transmitir o tradicional, para que este não seja diluído pelos conhecimentos aclamados pela sociedade moderna. (NASCIMENTO; RAMOS, 2011, p. 459-460)

É valorizando a troca de experiências e a veiculação de saberes que a narradora presta sua reverência a Anastácia, ciente de que, na tradição em que estão inseridas, as histórias contadas pela mais velha representam a ligação do homem com a palavra, o testemunho sustenta “o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva” (BÂ, 2010, p. 168).

Tal qual em outras narrativas de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, a família da protagonista tinha poucos recursos financeiros e, em busca de melhores condições de vida, migra para uma cidade maior. Estabelecendo-se em Rio dos Fundos, a família de Regina Anastácia se depara com uma ordem social instaurada desde a época do Brasil Colônia, na qual os Duque D’Antanho, “uma família latifundiária, ainda herdeira de um poder adquirido como beneficiária das capitânias hereditárias, ao longo dos séculos se impunha como dona da cidade” (EVARISTO, 2020, p. 128). É interessante observarmos que o próprio nome da família remete a um tempo pretérito, uma vez que, em uma de suas acepções, a palavra “antanho”, advérbio, significa “em épocas passadas; outrora” (HOUAISS; VILLAR, 2009). Esse aspecto tanto realça o domínio secular – desde os tempos passados – exercido pela família na cidade, quanto também acrescenta uma conotação negativa ao que a família representa, uma vez que o controle oligárquico mantido em Rio dos Fundos pode ser concebido como algo *d’antanho*, do passado, arcaico, retrógrado.

O poderio econômico, político e social da linhagem Duque D’Antanho manifestava-se de forma a até mesmo dividir espacialmente Rio dos Fundos entre “cidade fechada”, região habitada pelos dantanhenses, e “cidade aberta”, destinada à moradia do restante da população. Havia, contudo, um único lugar da cidade fora do domínio dos D’Antanho, o Clube Recreativo “Antes do sol se pôr”, em cujo terreno também se encontrava a capela onde se realizava a festa do Rosário e as celebrações religiosas da “cidade aberta”. Não por acaso o clube escapava ao poderio dantanhense, sua origem remontava ao tempo da escravidão: no passado, esse era o local onde os negros escravizados se encontravam, em uma velha tapera, para cantar e dançar, se divertirem até “antes do sol se pôr”, enquanto secretamente planejavam fugas de seus cativos. Após a abolição legal da escravidão, esse lugar foi transformado em clube recreativo pelos negros, mantendo-se como representação da resistência de africanos e seus descendentes à opressão da escravatura.

Na capela que ficava no mesmo terreiro do clube, nas celebrações tradicionais da festa do Rosário, Regina Anastácia fora coroada primeiramente como Princesa e depois como Rainha Conga. Para além de seu nome e toda a conotação simbólica que carregava consigo, a personagem mantém-se ligada à história ancestral de seu povo ao perpetuá-la nas práticas rituais

coletivas, uma vez que, nas cerimônias afro-brasileiras do Rosário, rainhas e reis congos, ao serem eleitos dentre seus pares para tal, herdam “a coroa e a missão de dar continuidade à tradição do reinado de seus ancestrais” (NEVES, 2018, p. 26).

As marcas da ancestralidade na história de Regina se manifestam também na decisão de sua mãe de não trabalhar para os dantanhenses ao chegar na cidade. Apesar de suas habilidades culinárias poderem lhe garantir emprego em uma das padarias ou na casa de um dos D’Antanho, a velha Saíba, contrariando o que seu esposo esperava, resolve abrir seu próprio negócio, logrando êxito e quebrando, assim, a expectativa de todos da cidade:

Nem o pessoal da cidade fechada, nem as pessoas da cidade aberta acreditavam que alguém pudesse sobreviver fora do poderio dantanhense. *Mas a força de minha mãe vinha do pessoal de outrora, principalmente das mulheres desde lá.* E, feito a galinha que, de grão em grão se sacia, a velha Saíba se fez. Além das entregas, todas as tardes, na frente da nossa casa, armávamos um tabuleiro, que ficava sempre e mais rodeado de fregueses. [...] Um ano depois, na parte de cima da porta da tendinha toda pintada de amarelo, aparecia escrito: “Saíba e Anastácia” e, no meio da porta, uma frase completava os nomes escritos em cima: “*a arte própria de alimentar através do tempo*”. Não sei de quem foi exatamente a inspiração da frase, mas sei que as mulheres de minha família, todas, eram e são exímias cozinheiras, além de todo ou qualquer outro dom. *Habilidades que foram transmitidas, ensinadas de umas para as outras*, trunfos de família, que alguns homens nossos, que se dispuseram, aprenderam também. (EVARISTO, 2020, p. 134-135, grifos nossos)

As mulheres da família guardaram e repassaram “a arte de alimentar através do tempo”, preservando ao longo das gerações as habilidades culinárias como tradição familiar. Valendo-se desse saber tradicional, Saíba rompe com um ciclo de submissão secular à família D’Antanho em Rio dos Fundos. Podemos perceber que a resistência da matriarca ao poderio e à dominação dos Duque D’Antanho encontra sua base na ancestralidade, já que sua força vinha do “pessoal de outrora”, sobretudo das mulheres do passado. Nesse sentido, a história de Regina Anastácia se configura como perpetuação da memória e da resistência dos negros escravizados que se reuniam na tapera “Antes do sol se pôr”. A resistência que vem da

ancestralidade possibilitou a Regina Anastácia e sua família a construção de caminhos outros, superando as condições impostas pela conjuntura social.

Assim, quando Anastácia e Jorge D’Antanho se apaixonaram, nem as desconfianças da família da jovem acerca das intenções do rapaz, nem a ameaça e o efetivo ato de deserdamento dos D’Antanho impediram o casal de se unir. Com o passar do tempo, os oligarcas de Rio dos Fundos viram seu poderio abalado, a partir do natural crescimento da cidade. Anastácia seguiu o rumo que quis para sua vida e sua trajetória ancestral perdura ao longo dos anos: “Meus pais tiveram tempo de vida para curtir os netos, eu conheço a minha geração de tetranetos” (EVARISTO, 2020, p. 140). As várias gerações de sua descendência evidenciam a continuidade e a propagação de uma resistência secular.

3 Considerações finais

Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Conceição Evaristo vale-se da oralidade como recurso da ancestralidade ao constituir uma narradora-ouvinte que estabelece um elo de solidariedade com suas interlocutoras, expressando o sentido colaborativo da existência humana, manifestação do princípio filosófico do Ubuntu. Desse modo, a narradora dá voz a “suas iguais”, expondo dores e lágrimas femininas que são, ao fim e ao cabo, compartilhadas por toda uma coletividade de mulheres.

Com as experiências narradas pelas personagens Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Rose Dusreis e Regina Anastácia, a obra remete à própria condição sócio-histórica da mulher negra na sociedade brasileira, confirmando a literatura como *locus* de resistência em que se denunciam realidades que permanecem oprimindo o feminino. Faz-se necessário ouvir, portanto, essas oprimidas, porém insubmissas, vozes.

Referências

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. v. 1, p. 167-212.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios*

sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Coleção Obras Escolhidas, 1).

CUNHA JUNIOR, Henrique. NTU: introdução ao pensamento filosófico bantu. *Educação em debate*, Fortaleza, v. 1, n. 59, p. 25-40, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15998/1/2010_art_hcunhajunior.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2022.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. 4. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/4510>>. Acesso em: 01 mar. 2022.

EVARISTO, Conceição. *Escrevivência*. [S.l.: s.n.], c2016. Edição fac-similada. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/>>. Acesso em: 02 fev. 2022.

GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Enciclopédia negra*: biografias afro-brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 49-64.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

MORAES, Marcelo José Derzi. A filosofia ubuntu e o quilombo: a ancestralidade como questão filosófica. *Revista África e Africanidades*, [S.l.], n. 32, nov. 2019. Disponível em: <<https://africaeaficanidades.com.br/documentos/0320112019.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2022.

NASCIMENTO, Lidiane Alves do; RAMOS, Marilúcia Mendes. A memória dos velhos e a valorização da tradição na literatura africana: algumas leituras. *Crítica Cultural*, Palhoça, v. 6, n. 2, p. 453-467, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/775/pdf_28>. Acesso em: 04 mar. 2022.

NEVES, Talita Viana. *O Moçambique de Tonho e Lena*: um eixo na tradição afro-brasileira do reinado de Nossa Senhora do Rosário. 2018. 259 f. Tese

(Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

OLIVEIRA, Jurema. As marcas da ancestralidade na escrita de autores contemporâneos das literaturas africanas de língua portuguesa. *Signótica*, Goiânia, v. 26, n. 1, p. 45-67, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/sig/article/view/29780/17370>>. Acesso em: 02 fev. 2022.

REMENCHE, Maria de Lourdes Rossi; SIPPEL, Juliano. A escrevivência de Conceição Evaristo como reconstrução do tecido da memória brasileira. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, Brasília, v. 20, n. 2, p. 36-51, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/23381/24574>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

RODRIGUES, Douglas Lima; SANTOS, Janaina de Jesus. O racismo recreativo: uma análise discursiva do *blackface*. *Lingu@ Nostr@ – Revista Virtual de Estudos de Gramática e Linguística*, Vitória da Conquista, v. 8, n. 2, p. 133-150, jul./dez. 2021. Disponível em: <<https://linguanostra.net/index.php/Linguanostra/article/view/246>>. Acesso em: 28 mar. 2022.

SILVA, Cristiane Rodrigues Antunes da. *Violência contra a mulher negra: uma leitura de Insubmissas lágrimas de mulheres*. 2017. 98f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2017. Disponível em: <<https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/01/Viol%C3%Aancia-contra-a-mulher-negra-Uma-leitura-de-Insubmissas-l%C3%A1grimas-de-mulheres.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2022.



Poesia e performance da *slammer* Bicha Poética: reexistência quilombola de poetas pretas, travestis e periféricas

Poetry and Performance by the Slammer Bicha Poética: Quilombola Reexistence of Black People, Transvestites and Peripheral Poets

Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo/Brasil

srj.carv.s@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8381-1201>

Cynthia Agra de Brito Neves

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo/Brasil

cynneves@unicamp.br

<http://orcid.org/0000-0002-5592-4409>

Resumo: Este artigo busca elaborar uma reflexão crítica a partir do texto poético “Santa Maria Mãe de Deus”, da *slammer* Poliana Herica, poeta negra e travesti, conhecida pelo nome artístico Bicha Poética. A poesia selecionada para a discussão é uma das suas primeiras produções e mobiliza temáticas que fundamentam as motivações éticas e estéticas da poeta e dos *slams* cearenses. São versos que denunciam o racismo e a LGBTfobia e destacam a resistência e reexistência de vidas negras, travestis e periféricas. Discutimos ainda a performance virtual da *slammer* ao apresentar essa poesia no *Slam Cúir*, na Festa Literária das Periferias (FLUP), em 2021.

Palavras-chave: *slam*; poesia; Bicha Poética; lutas políticas.

Abstract: The main objective of this article is to elaborate a critical analysis about the poetic text “Santa Maria Mãe de Deus”, by the *slammer* Poliana Herica, a black poet and transvestite, known by the artistic name Bicha Poética. The poetry selected for analysis is one of her first productions and presents themes that underlie the ethical and aesthetic motivations of the poet and the slams in Ceará (a Brazilian state). The verses denounce racism and LGBTphobia and highlight the resistance and *re-existence* of black, transvestite and peripheral lives. We also discuss the *slammer*’s virtual performance when presenting this poetry at the *Slam Cúir*, at the Festa Literária das Periferias (FLUP), in 2021.

Keywords: *slam*; poetry; Bicha Poética; political struggles.

Introdução

Os eventos de *slam*¹, que compreendem práticas sociais de leitura e escrita poéticas (STREET, 2014), promovem encontros de artistas nas periferias, seja em espaços públicos (como praças e parques), seja em palcos externos historicamente marginalizados das grandes e médias cidades (muitas vezes próximos a estações de metrô). Em torno desse fenômeno literário, urbano e contemporâneo, que parece ter chegado ao Brasil para ficar, estão jovens poetas, artistas independentes, pessoas pretas, pobres, periféricas, da população LGBTQIA+, enfim, uma diversidade de sujeitos interessados em participar, como atores ou espectadores, do evento poético. Os eventos de *slam* são, nesse sentido, uma arena artística, essencialmente poética, que tem se firmado e proliferado no Brasil com características e formatos próprios.

Caracterizado sobretudo pela poesia oralizada, o *slam* tem regras para as batalhas que as/os poetas-*slammers* organizam e protagonizam: o tema é livre e cada poeta tem até três minutos para se apresentar, sem acompanhamento musical nem aparatos cênicos, apenas voz e corpo em cena. Durante as competições, o júri é formado aleatoriamente por cinco participantes da plateia, que julgam quesitos como originalidade, performance e recepção do público, atribuindo notas de zero a dez às apresentações poéticas. Tal competição de poesias foi idealizada pelo poeta Marc Smith, na década de 1980, em Chicago (EUA), porém, foi em Paris (França) que o *slam* teve ampla recepção e é na capital francesa que acontece anualmente a Copa do Mundo de Poesia Falada (o Grand Poetry Slam), com a participação de poetas de diferentes países, de quase todos os continentes.

No Brasil, o *slam* chegou há pouco mais de uma década, por intermédio de Roberta Estrela D'Alva, pesquisadora, poeta, atriz e fundadora do ZAP! Slam, em São Paulo. Hoje, há dezenas de *slams* espalhados de Norte a Sul em nosso país. Entre nós, as poesias-*slams* que circulam nos

¹ Também chamado de *Poetry Slam*. Ao longo deste artigo, porém, optamos por utilizar apenas o termo *slam*, com inicial minúscula e sem o itálico, salvo quando se tratar de um coletivo específico, como o *Slam Cúir*, por exemplo. O mesmo vale para *slammer*, que nomeia a/o poeta participante. Acreditamos que já não é mais preciso tratar tais palavras como estrangeirismos, uma vez que são amplamente difundidas (e moldadas ao) no contexto brasileiro.

eventos de *slams*² mobilizam temas de evidente teor político, o que difere o nosso evento e a poesia aqui produzida em relação a outros países ao redor do mundo³. A cena brasileira é fortemente atravessada por pautas de identidades e de denúncias contra as opressões relacionadas ao machismo, ao racismo e à LGBTQIA+fobia; em suma, há questões sociais, problemas e temas complexos que são incansavelmente ritmados, rimados e poetizados pelas/os *slammers*.

No plano formal, a poesia-*slam* consegue borrar fronteiras e romper limites do poético há muito cristalizados pela tradição literária: sua escrita é nada simpática à normatividade, tampouco à visão acadêmica e/ou erudita do gênero. Sua palavra poética e politizada é, em muitos casos, a ferramenta de que as/os *slammers* dispõem para serem ouvidas/os e mostrarem como ressignificam em linguagem artística as duras experiências que vivenciam. Sobre a interatividade que os *slams* possibilitam, é acertada a analogia de Moraes e Silva:

Assim como no futebol, o *Slam* é um jogo (poético) em que o sentimento de comunidade prevalece em detrimento ao de individualismo. Nesse ponto, temos uma implicação ética e política no modo de entender o ser periférico, de modo que o senso coletivo é imprescindível para se pensar a poesia das periferias. (MORAES; SILVA, 2021, p. 56)

São artistas que, em grande maioria, atuam fora dos circuitos tradicionais da cultura e, desse modo, encontraram nos coletivos e eventos de *slam* uma forma de fazer ecoar suas vozes, vivências e urgências. Nas palavras de Neves (2017, p. 97): “Promover a poesia oral, falar poesias (*spoken word*), ler, escrever, declamar, divulgar, promover batalhas de performances poéticas, transformar os *slams* em linguagem, em educação – eis os desafios dos *slammers* ao/no mundo contemporâneo”.

² Neves (2021) conceitua os *slams* como eventos de letramentos (STREET, 2014) que envolvem práticas sociais de leitura e escrita poéticas; e as poesias-*slams*, como um (novo) gênero discursivo: poesias escritas para serem oralizadas performaticamente. Há, portanto, uma diferença entre *slam* (evento) e poesia-*slam* (gênero).

³ Basta assistir a edições da *Copa do Mundo de Slam* para notar as diferentes temáticas abordadas nas poesias dos *slammers* competidores de outros países. No mundial, as/os poetas brasileiras/os apresentam, via de regra, poesias que sugerem intervenções políticas. Disponível em: <https://grandpoetryslam.com/>. Acesso em: 29 abr. 2022.

O Ceará, terceiro estado mais populoso do Nordeste brasileiro, conta aproximadamente com nove *slams* — boa parte deles no município de Sobral. Neste artigo, o nosso objetivo é apresentar e discutir a poesia⁴ “Santa Maria Mãe de Deus” — e a performance a ela relacionada — de Poliana Herica, conhecida por “Pêagá” ou “Bicha Poética”, seus nomes artísticos. Em 2017, Bicha Poética⁵ e Fran Martins (também poeta, *slammer* e ativista periférica) foram pioneiras na organização de um dos primeiros *slams* cearenses: o Slam da Quentura. As duas foram também decisivas na criação do primeiro *slam* totalmente feminino do estado, o Slam das Cumadi — em referência ao modo como as mulheres da periferia local gostam de se tratar mutuamente⁶.

A escolha da poesia intitulada “Santa Maria Mãe de Deus” foi motivada principalmente pelos temas que essa letra poética mobiliza — o racismo, a homo(trans)fobia e suas violências — e que, de algum modo, funcionam como uma espécie de *leitmotiv* para tantas poetisas e *slammers* Brasil afora. Tal como suas companheiras de *slam* e de lutas, a poeta não perde de vista sua origem e o lugar social que ocupa, nem se esquece das muitas discriminações diante das quais parece estar sempre atenta e pronta para se defender.

Ao discutirmos a poesia e, mais adiante, a performance da artista, observamos que os versos — não obstante sua linguagem direta — dão conta da apropriação política e poética das vivências, em aspectos históricos e simbólicos atinentes à população negra e periférica. Nesse sentido, compreendemos a poesia escolhida como responsiva — considerados os matizes possíveis — ao pensamento de Lorde, que, ao discutir como se aprofundam as injustiças que nos achacam, posiciona-se subjetiva e singularmente para se definir a si mesma e (re)definir a intersecção das opressões:

Entre as mulheres lésbicas, eu sou negra; e entre as pessoas negras, eu sou lésbica. Qualquer ataque contra as pessoas negras é um problema para lésbicas e gays, porque eu e milhares de outras mulheres negras somos parte da comunidade lésbica. Qualquer ataque contra lésbicas e gays é um problema para pessoas negras, porque milhares de lésbicas e homens gays são negros. Não existe hierarquia de opressão. (LORDE, 2019, p. 236)

⁴ Ao longo deste artigo, optamos por nos referir sempre ao texto da *slammer* como “a poesia” e não usar “o poema”.

⁵ Adotaremos o nome artístico *Bicha Poética* para se referir à *slammer*.

⁶ Sóstenes R. de J. C. Santos, autor deste artigo, desenvolve sua pesquisa de doutorado sobre o Slam das Cumadi (Sobral/CE) e o Slam das Minas Kariri (Juazeiro do Norte/CE): os dois únicos coletivos de *slam* protagonizados por mulheres no Ceará até o presente momento. Cynthia A. B. Neves, coautora, orienta a pesquisa em andamento.

Portanto, a existência desses movimentos de poesia marginal e periférica, no Brasil e, em específico, no Ceará, implica possibilidades de lutas contra-hegemônicas que encontram na palavra — na poesia falada, na organização e encenação pública desses eventos poéticos — um mecanismo de existência e resistência — “reexistência”, como prefere Souza (2011) — em duros tempos sombrios de ataques a direitos e a liberdades individuais e coletivas. Essas/esses poetas-*slammers*, portanto, estão se “aquilombando” — para usar um termo que remete às ancestralidades das lutas negras — num estado com larga tradição não apenas na poesia e na cantoria populares, como também na (auto)proclamada literatura erudita. Essas artistas dos *slams* disputam, ainda, espaços simbólicos cujas posições de poder e prestígio sempre foram ocupadas em grande escala por homens cisgêneros e heterossexuais, pertencentes às camadas socioeconômicas mais favorecidas.

A poesia “Santa Maria Mãe de Deus”, de Bicha Poética⁷

Apresentamos a seguir, na íntegra, a letra da poesia que será foco de nossa reflexão:

Santa Maria Mãe de Deus

“Santa Maria Mãe de Deus
Rogai por nós pecadores
Agora e na hora de nossa morte
Amém”.

Mãe, rogai por nós
Rogai por vós
Rogai por eles
Rogai por elas

Rogai por nós filhos de Anastácia

⁷ Agradecemos à Bicha Poética pela gentileza de nos ceder uma cópia escrita de sua poesia. Como não foi ainda publicada, acreditamos que transcrevê-la a partir de nossa escuta na plataforma do *YouTube* não garantiria fidelidade à produção escrita. Solicitamos, então, uma versão do manuscrito à *slammer* durante entrevista realizada com a poeta, no dia 12 de março de 2022. A entrevista foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Unicamp (CEP/Unicamp), de acordo com o Certificado de Apresentação de Apreciação Ética (CAAE), número: 49283321.0.0000.8142, conforme parecer de número: 4.958.328.

E também filhos de Mandela
De Zumbi, Dandara
Zeferina e Elza

Salve Natasha
Salve Érica!
Que foram mortas pelo “cis-tema”, mãe
E hoje é você que está do lado delas

Salve as manas que morreram vítimas do sistema
Salve os pretos que sofrem racismo bem nas tuas ventas
É, eu sei que tu não “guenta”
Cada palavra que engatilhei é como um tiro de bazuca, que te atormenta

Pois a dívida que vocês têm com nós, ó:
São mais de 500 anos!
Vamos cobrar
Sustenta!

Do teu discurso de racismo reverso eu já tô cheia
E vem cá, argumenta!
Quantos pretos te dão aula?
Quantos pretos cumprem pena?

Quantos brancos estão livres do chicote?
E quantos pretos estão no tronco do sistema?
Muitos brancos usam ryder
E nós pretos quase sempre de havaiana ipanema

E podem até me dizer que eu estou me vitimizando
Ou que eu me acostumei de me fazer segundo plano
Vitimizando?
Vítima sim, de um sistema que nasceu me escravizando

E é por isso que eu ando
Cantando
Para os sete ventos
E pros quatro cantos:

Racistas, fascistas
Não passarão!

Passarão os meus
Para o meu quilombo
Que sentiu nos lombos
O peso da dor

E o meu senhor
Do atabaque do agogô,
Ele é Xangô
Que é da justiça e é protetor

Que ele convoque os seres de Aruanda
Para quizilar pilantra
Que com juízo de anta
Destrói terreiro do senhor

Repito
Mais amor, por favor!
Parece até clichê
Mas eu repetirei quando necessário for

Eu digo amém
Namastê
Saravá
Axé
É tudo um só
Quando tu me ver só,
Tu te lembra, ó:
“Não mexe comigo, que eu não ando só
Que eu não ando só
Que eu não ando só”
Hei, não mexe não!

A “poerima”, como gostam de chamar algumas *slammers*, organiza-se por escrito em dezesseis estrofes de versos relativamente curtos e rimados que se misturam a discursos familiares ao grande público, que vão da oração católica da “Ave-Maria” a uma cantiga entoada por Maria Bethânia⁸, cuja letra referencia deuses do candomblé. Nela, assim como em diversas outras poesias de autoria de Bicha Poética, encontramos versos-clichês, ainda que a poeta se valha deles para os desconstruir ou até reafirmá-los. De modo geral,

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zi2cb9cK4M8>. Acesso em: 30 mar. 2022.

“Santa Maria Mãe de Deus” rememora ícones e símbolos do povo negro e de suas lutas, denunciando assim as opressões do patriarcado e do machismo, as quais, na medida em que praticam violências contra pessoas LGBTQIA+, são responsáveis por perpetuar a lógica colonial de escravização que nos legou o racismo e suas mazelas.

Nessa poesia, Bicha Poética revela também aspectos de sua vida e de suas experiências: sua “escrivência”, diria Conceição Evaristo. A poeta se autoapresenta como um corpo, uma voz, uma pessoa atravessada por marcadores sociais diversos que a fazem, de largada, uma “sobre-vivente!” — nos termos de Cidinha da Silva (2016). Bicha Poética nasceu em Sobral, no interior do Ceará, onde vive e atua como poeta negra, travesti e ativista: uma artista da periferia, necessária à sua comunidade, ou uma “ativista” — para usar o neologismo de Vilar (2019) — que escreve e publica livros, prepara *pocket shows* e participa de cenas importantes dos *slams* cearense e nacional.

De Anastácia a Elza, a luta continua

Santa Maria Mãe de Deus

“Santa Maria Mãe de Deus
Rogai por nós pecadores
Agora e na hora de nossa morte
Amém”.

Mãe, rogai por nós
Rogai por vós
Rogai por eles
Rogai por elas

Rogai por nós filhos de Anastácia
E também filhos de Mandela
De Zumbi, Dandara
Zeferina e Elza

A poesia inscreve no título e nos versos da primeira estrofe uma referência religiosa à figura sagrada, sobretudo para católicas/os, daquela que é tida como a mãe de Jesus (ou de Deus, segundo a crença na Santíssima Trindade). Assim, os versos que abrem a poesia citam um trecho da oração

“Ave-Maria”: Santa para quem a poeta invoca um pedido de socorro, sugerindo a ideia de que é preciso recorrer à fé e ao misticismo, sem jamais minimizar a grave dimensão da violenta realidade com a qual se defronta cotidianamente.

Na segunda estrofe, destacamos um enunciado da oração, transmutado em verso, que parece nos conduzir para uma das tônicas da letra: “Agora e na hora de nossa morte”: a morte levada a cabo pelas brutais violências que incidem sobre os corpos de pessoas pretas, travestis e periféricas, como a poeta. Por isso, o apelo à “Mãe” para, num gesto de prece, implorar: “Rogai por nós / Rogai por vós / Rogai por eles / Rogai por elas”. Observemos a amplitude do pedido, que se estende a outros pronomes, isto é, a outras pessoas do discurso que (sobre)vivem a fatos e situações semelhantes à da poeta: todas vítimas da violência, inclusive aquelas/es que, aparentemente, estão alheias/os e/ou ignoram sua condição como tal. Até a Santa invocada torna-se alvo da súplica: “Rogai por vós” indica que nem mesmo a imagem sagrada estaria livre de ataques⁹.

Em seguida, na terceira estrofe, a poeta nomeia aqueles por/sobre quem fala: são os “filhos de Anastácia / E também filhos de Mandela”. Leia-se: são as filhas e os filhos da afro-brasilidade, que, ladeados por personalidades históricas, não deixam dúvidas sobre o seu pertencimento originário. Anastácia era uma mulher negra que foi submetida à escravidão e cuja imagem ficou eternizada como símbolo do silenciamento e da violência a ela impostos ao ter a face e o pescoço amordaçados¹⁰. Nelson Mandela foi um líder sul-africano que combateu o *apartheid* em seu país, sendo por isso encarcerado por 27 anos. Conquistou, lentamente e a duras penas, a liberdade para si e para seu povo, tornando-se presidente do seu país, em 1994, quatro anos após sair da prisão.

⁹ Inevitável não lembrar do fatídico episódio ocorrido há 26 anos quando o ex-bispo da Igreja Universal, Sérgio Von Helder, em frente às câmeras televisivas da Record, chutou a imagem de Nossa Senhora Aparecida, aliás, uma santa negra, consagrada pela religião católica como a Padroeira do Brasil.

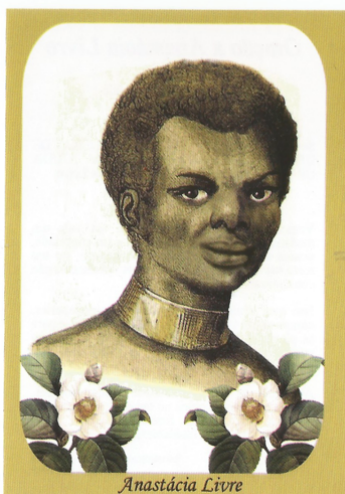
¹⁰ Há controvérsias sobre a história de Anastácia: ela teria vindo ao Brasil no século XVII, onde tornou-se escravizada. Por se rebelar contra o homem branco que a estuprava com frequência, foi condenada a usar um grilhão no pescoço e uma máscara de flandres na face, ambos instrumentos de tortura. A máscara também a impedia de falar e de comer. A imagem que a eternizou provém do retrato feito por um francês, Jacque Etienne Victor Arago, no século XIX. Posteriormente, Anastácia foi transformada em “A Santa”, e até hoje é venerada por religiosos de espiritualidade afro. Em 2019, o artista visual Yhuri Cruz lançou um desenho em que retira a máscara da mulher escravizada e imagina como seria o seu rosto inteiro. O artista chamou sua releitura de “Anastácia livre”.

Figura 1: *Anastácia*. “Castigo de escravos”, de Jacques Etienne Victor Arago (século XIX).



Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escrava_Anast%C3%A1cia. Domínio público. Acesso em: 18 mar. 2022.

Figura 2: *Anastácia Livre*, de Yhuri Cruz.



Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/yhuri-cruz/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

Aqui a poeta sai do plano religioso e enaltece dois vultos da história que têm muita importância para o/no movimento negro: uma mulher e

um homem africanos que, na poesia em análise, sugerem que as pessoas afrodescendentes, historicamente subalternizadas, não estão sozinhas: têm maternidade em Anastácia e paternidade em Mandela. A respeito de Anastácia, em específico, Kilomba (2019, p. 35) reflete: o olhar dessa mulher escravizada é “penetrante e vai ao encontro da/o espectadora/espectador transmitindo os horrores da escravidão sofridos pelas gerações de africanas/os escravizadas/os”, mas, se ela pudesse falar, o que diria? O que uma mulher negra, em sua condição de escravizada, constantemente violentada e amordaçada, portanto, impossibilitada de se exprimir, teria a dizer para os algozes que a torturavam? O que Anastácia tem a dizer que não pode ser escutado por quem a estupra?

Além de Anastácia e Mandela, na mesma estrofe, há outros nomes representativos das lutas contra a escravização e a opressão coloniais das populações negras e afrodescendentes: Zumbi dos Palmares e Dandara dos Palmares, símbolos do famoso Quilombo homônimo que salvava da morte tantos escravizados. Há referência ainda a duas grandes cantoras da música preta brasileira: Zeferina e Elza. A primeira é uma jovem poeta e cantora negra da periferia de São Paulo; a segunda, uma das maiores cantoras brasileiras de todos os tempos, eleita a voz do milênio, Elza Soares.

A poesia se inicia com uma prece que invoca a “Santa Mãe de Deus”, mas não se encerra na oração da “Ave-Maria”. Em seus versos, Bicha Poética roga por todas/os filhas/os de Anastácia, Mandela, Zumbi, Dandara, Zeferina e Elza, identificando-se, portanto, com essas personalidades da história brasileira e/ou africana, e assim reafirmando a força e a potência da negritude — sua “reexistência”.

O “cis-tema” e/ou “sistema” que mata(m)

Salve Natasha
Salve Érica!
Que foram mortas pelo “cis-tema”, mãe
E hoje é você que está do lado delas

Salve as manas que morreram vítimas do sistema
Salve os pretos que sofrem racismo bem nas tuas ventas
Ê, eu sei que tu não “guenta”
Cada palavra que engatilhei é como um tiro de bazuca, que te atormenta

Pois a dívida que vocês têm com nós, ó:
São mais de 500 anos!
Vamos cobrar
Sustenta!

Na quarta, quinta e sexta estrofes, respectivamente, a poeta-performer introduz um dos temas mais caros de sua produção poética e atuação política: a violência cometida em nome da homofobia e da transfobia. Os versos “Salve Natasha / salve Érica!” gritam nomes de duas travestis assassinadas, que aqui representam, metonimicamente, tantas outras vidas que foram/são ceifadas em razão do ódio contra homossexuais e, principalmente, contra travestis e transexuais que habitam o Brasil: o país que mais mata pessoas trans e travestis em todo o mundo pelo 13º ano consecutivo, segundo dados recentes do relatório da Transgender Europe (TGEU), que monitora dados globalmente levantados por instituições trans e LGBTQIA+¹¹.

Após saudar Natasha e Érica, a poeta retoma a imagem materna no vocativo “mãe”. Percebemos então a necessidade de afeto e de acolhimento contida na invocação — sentimentos esses que muitas vezes são negados a quem se distancia da normatividade imposta, do socialmente bem visto e do religiosamente aceitável, como as travestis “que foram mortas pelo ‘*cis-tema*’”. O termo aqui destacado sugere a duplicidade na escrita e a homofonia na escuta: “cis-tema / sistema” — eis o jogo simbólico e linguístico presente no verso. A intenção do jogo é justamente culpabilizar a quem é de direito: o “cis-hetero-patriarcado”, que, uma vez transformado em “sistema”, age com preconceito, discriminação, segregação, violentando as pessoas LGBTQIA+. A poeta corrobora a explicação de Preciado (2020, p. 313):

O que caracteriza a posição dos homens em nossas sociedades tecnopatriarcais e heterocêntricas é que a soberania masculina está definida pelo uso legítimo das técnicas da violência (contra as mulheres, contra as crianças, contra outros homens não brancos, contra os animais, contra o planeta em seu conjunto).

É, pois, “o cis-tema” ou “o sistema” que mata pessoas trans e travestis, como Natasha e Érica aqui nomeadas, e que hoje se encontram

¹¹ E o Ceará figura entre os cinco estados mais violentos na relação desses números. Cf. em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/23/ha-13-anos-no-topo-da-lista-brasil-continua-sendo-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo>. Acesso em: 18 mar. 2022.

ao lado da “mãe”. Ainda sob o efeito da fé e da religiosidade, é a “Santa Maria Mãe de Deus” quem está ao lado dessas vítimas da violência. Noutros termos, a poeta demonstra acreditar que, se as travestis foram assassinadas por quem não as respeitava e nem as aceitava, de modo contrário, foram acolhidas maternalmente pela Santa. Há, portanto, duas ideias aqui postas: é muito comum ver religiosos (os ditos cristãos fervorosos) encamparem discursos de ódio contra pessoas LGBTQIA+ e associá-las ao que chamam de “ideologia de gênero”, “homossexualismo”, “promiscuidade sexual”, “aberração” etc. Esses são os religiosos falso-moralistas, bem diferentes da imagem divina e sagrada da Santa reverenciada por eles.

Na quinta estrofe, os dois primeiros versos iniciam-se com um “Salve” a fim de exaltar as “manas que morreram vítimas do sistema” e os “pretos que sofrem racismo”. Não há esquecimento, ao contrário, há redenção, exaltação, canonização dessas vítimas. Chama a atenção a presença do segmento adverbial “bem nas tuas ventas” se referindo à Santa. Agora se torna mais evidente: o apelo à “Mãe” não é ingênuo nem simplório. Está movido pela revolta e pelo inconformismo que mobilizam a poeta em sua tarefa de se posicionar — e de se rebelar — ética e poeticamente.

É possível dizer que em sua poesia a *slammer*-travesti dirige-se a mais de um/a interlocutor/a: se nas estrofes iniciais a prece era para a Santa Maria, a partir da quinta há uma mudança de chave e, então, a interlocução é outra: “É, eu sei que tu não ‘guenta’”. Quem não aguenta? A poeta tem certeza de que sua fala não será aceita ou bem recebida por uma parcela de leitores/espectadores que, diante de fatos como esses, sustentam uma postura de indiferença ou de ódio gratuito às vítimas. A poesia incomoda, “mexe na ferida”, por isso Bicha Poética reconhece que “Cada palavra que engatilhei é como um tiro de bazuca”. De fato, sabemos que muitos homofóbicos e racistas negam a existência do preconceito, afinal, segundo argumentam, “têm amigos gays e/ou negros”.

Nota-se, entretanto, que a poeta apropria-se e inverte a lógica do discurso de quem defende o uso indiscriminado de armas de fogo. Sua arma aqui é sua causa e, com ela, sua palavra poética — e nem por isso tem menos valor e menos potência. A *slammer* preta e travesti se vale da poesia como sua arma política e, nesse enfrentamento, estabelece a diferença entre o seu posicionamento ideológico e as opiniões agressivas dos que pouco têm a dizer e por isso se valem da força física e/ou bélica. É esse interlocutor que

se incomoda com a causa e com a fala da poeta que não “aguenta”, pois o que ela tem para dizer “atormenta” e, assim, a força de sua palavra (do seu grito poético) é comparável a “um tiro de bazuca”.

Na sexta estrofe, a poeta insere a temática do racismo no Brasil e, com ele, a “dívida” colonial (“São mais de 500 anos!”), que foi gerada ao longo do extenso processo de exploração que sofreu nosso país e nosso povo, que agora deseja cobrar, em tom de ameaça: “Vamos cobrar / Sustenta!”.

A Casa Grande e a Senzala¹², o “tronco” e o “chicote” permanecem

No teu discurso de racismo reverso
Que eu já tô cheia e vem cá, argumenta!
Quantos pretos te dão aula?
Quantos pretos cumprem pena?

Quantos brancos estão livres do chicote?
E quantos pretos estão no tronco do sistema?
Muitos brancos usam ryder
E nós pretos quase sempre de havaiana ipanema

Na sétima estrofe, observamos a contestação da poeta a mais um subproduto do racismo à brasileira: o argumento do racismo reverso, que não passa de um falseamento da realidade. Por isso, Bicha Poética desabafa, recusando-se a tolerar tal absurdo: “No teu discurso de racismo reverso / Que eu já tô cheia”. Ela sabe, pois, que a disseminação dessa falácia não se estabelece por argumentos sólidos, por isso provoca: “e vem cá, argumenta!”. Na sequência, faz perguntas retóricas que visam fustigar os racistas/negacionistas: “Quantos pretos te dão aula? / Quantos pretos cumprem pena?”

São comparações que ratificam as diferenças de raça e de classe entre pretos e brancos numa sociedade desigual como a brasileira. A poeta periférica tem ciência de que a maioria dos postos de trabalho que desfrutam de algum prestígio foram/são historicamente ocupados por pessoas brancas, como é o caso, por exemplo, da profissão de professor universitário, pois sabemos que a grande maioria dos docentes na universidade não é de negros

¹² Referência ao célebre livro de Gilberto Freire, *Casa Grande & Senzala*, 1º edição de 1933.

(“Quantos pretos te dão aula?”). A própria ideia de “discurso universal” já indica a origem desse professor e quais suas características: homem branco, heterossexual, de classe média/alta.

Ao perguntar “Quantos pretos cumprem pena?”, a poeta aponta para o encarceramento em massa da população negra no Brasil: homens negros e mulheres negras que, via de regra, esperam há anos por julgamento em celas abarrotadas e precárias, (sobre)vivendo de modo desumano. Tal ambiente revela (mais) discriminação, como explica Borges (2019, p. 87-88):

Há desproporção do peso das penas entre brancos e negros que cometeram um mesmo crime. Dos acusados em varas criminais, 57,6% são negros, enquanto que em juizados especiais que analisam casos menos graves, esse número se inverte, tendo uma maioria branca (52,6%).

Na oitava estrofe, a poeta continua no plano das perguntas retóricas: “Quantos brancos estão livres do chicote?” / “Quantos pretos estão no tronco do sistema?”. Primeiro ela faz referência a um dos instrumentos utilizados na escravidão para aplicar castigos: o chicote. Esse objeto de tortura simboliza a humilhação ainda hoje vivenciada por pessoas pretas e pobres — alvo preferencial desse tipo de violência praticada ora por policiais, ora por patrões, ora por latifundiários sem escrúpulos. Por outro lado, esse “chicote” pode ser lido num sentido metafórico, uma vez que alcança até mesmo as pessoas brancas, que também não estão livres dele: é o chicote da exploração capitalista.

No verso seguinte, outra provocação: “Quantos pretos estão no tronco do sistema?” O “cis-tema” torna-se agora o “tronco do sistema”, ou seja, o ato de torturar negros escravizados amarrados no tronco ganhou sentido abstrato, disfarçado, enviesado: o sistema é o algoz, o torturador. Não raro a palavra “sistema” é usada de modo generalizado, cujo sentido se esvazia; e quando não se sabe ou não se quer nomear responsáveis, é fácil dizer que a culpa é do tal sistema. Nessa poesia, contudo, o sistema tem mais rosto do que pressupõe o senso comum: são as injustiças sociais provocadas e perpetuadas por aqueles que têm o dever de combatê-las.

Bicha Poética encerra a estrofe respondendo às perguntas por meio de metonímias¹³: “Muitos brancos usam ryder / E nós pretos quase sempre

¹³ Ryder, Havaiana, Ipanema são marcas conhecidas de chinelos de dedo.

de havaiana ipanema”. A poeta faz comparações prosaicas para ilustrar as muitas diferenças e desigualdades, inclusive na própria vestimenta e no acesso a certos bens de consumo que quase sempre estão atrelados a pessoas com maior poder aquisitivo. No Brasil, por exemplo, mais de 50% da população é autodeclarada preta e parda, e é justamente essa maioria que sofre constantemente situações de desigualdade e pobreza e vivem em lugares de alta vulnerabilidade social.

O quilombo é reexistência

E podem até me dizer que eu estou me vitimizando
Ou que eu me acostumei de me fazer segundo plano
Vitimizando?
Vítima sim, de um sistema que nasceu me escravizando

E é por isso que eu ando
Cantando
Para os sete ventos
E pros quatro cantos:

Racistas, fascistas
Não passarão!

Passarão os meus
Para o meu quilombo
Que sentiu nos lombos
O peso da dor

Vítimas sim, vitimização jamais! — sintetiza a nona estrofe. Como chamar de “vitimização” a história dos povos negros escravizados, os dados e fatos atuais que revelam o peso do racismo existente/persistente na sociedade e os seus efeitos ao longo do tempo?

De acordo com o informativo “Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil”¹⁴, a população negra é a principal vítima de homicídios no país. A comparação é feita entre os jovens brancos (homens e mulheres) de

¹⁴ O documento “Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil” foi divulgado em 2019 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e tem como base o ano de 2017 com dados de mortes disponíveis no Departamento de Informática do Sistema Único de

15 a 29 anos, cuja taxa de mortes foi de 34 para cada 100 mil habitantes, em 2017. Já entre os pretos e pardos (homens e mulheres), foram 98,5 assassinatos a cada 100 mil habitantes. Se o recorte considerar apenas os homens nessa faixa etária, a taxa de homicídios é de 63,5 para homens brancos; em relação aos homens negros, esse número sobe para 185. Para as mulheres jovens, a taxa é de 5,2 entre as brancas e 10,1 entre as pretas e pardas. Ainda segundo o levantamento, a juventude negra tem 2,7 vezes mais chances de ser assassinada no Brasil.

A desigualdade amplia o seu curso em todos os recortes sociais. Para citar apenas alguns exemplos¹⁵: no mercado de trabalho, 68,6% dos cargos gerenciais são ocupados por brancos, enquanto 29,9% são ocupados por pretos ou pardos; a taxa de analfabetismo entre pessoas de 15 anos ou mais varia entre 3,9% para pessoas brancas e 9,1% para pessoas negras; em termos de representação política, dos 513 deputados federais eleitos ou reeleitos em 2018, 24,4% são negros, enquanto 75,6% são brancos. O único segmento em que, pela primeira vez na história deste país, a população negra saiu à frente de modo positivo foi no que mede a distribuição de pessoas que frequentam o ensino superior: a rede pública era ocupada por 49,7% de pessoas brancas e outras etnias, e por 50,3% de pessoas negras; na rede particular, a equação se modifica: 53,4% de brancos e outros, e 43,6% de negros.

Os números acima apenas evidenciam o chamado “racismo estrutural” (ALMEIDA, 2019), que não só está presente em todas as camadas institucionais e burocráticas da sociedade brasileira, como também é responsável pela manutenção de um sistema desigual que as organiza há muito tempo, tal como desejam aqueles que, em geral, as comandam. Um racismo histórico, calcado no longo período escravocrata, mas que vai além desse: passa por concepções científicas outrora difundidas e já descartadas; e, por uma forma sistemática e opressora de instrumentar a economia, a moradia e as relações de trabalho que separam, diminuem e segregam as classes, mantendo privilégios de uns poucos muito poderosos e dificultando

Saúde (DataSus). Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101681>. Acesso em: 19 mar. 2022.

¹⁵ Os dados, igualmente retirados do informativo do IBGE, referem-se ao ano de 2018. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101681>. Acesso em: 19 mar. 2022.

o acesso a direitos pela grande maioria, seja nos grandes centros urbanos, seja nos espaços mais afastados das médias e das pequenas cidades.

Por esses e outros motivos, não é difícil entender ao menos duas coisas: 1) que o racismo mata; e 2) quem são os seus alvos frequentes. A constatação dos dados citados é incômoda e dolorosa, e não se trata, obviamente, de uma briga entre brancos e pretos, de uma luta para ver quem sai menos prejudicado. Trata-se, isso sim, de olhar para a realidade e tentar perceber nela algo mais que dados e números frios. Trata-se também de perceber que as pessoas pretas morrem devido à cor de sua pele, ao seu tipo de cabelo, ao lugar onde vivem, ao trabalho que realizam ou que lhes é negado ou impossibilitado, e principalmente, em razão da divisão social que foi criada e é mantida para lhes impedir um mínimo de mobilidade econômica etc.

Há séculos os movimentos negros de luta antirracista se organizam das mais diversas formas – política, cultural e/ou academicamente – contra as opressões raciais. São movimentos enraizados nos “quilombos” de que fala Bicha Poética nas 10^a, 11^a e 12^a estrofes ao gritar para os “sete ventos” que “Racistas, fascistas / Não passarão! / Passarão os meus / Para o meu quilombo”. O quilombo é o lugar de acolhimento daquele “Que sentiu nos lombos / o peso da dor”, de quem escapou dos castigos dos senhores e da captura dos capitães do mato, de quem escapou do “cis-tema” ou do sistema escravocrata, de quem resistiu para existir: quilombo é “reexistência”.

Contudo, é válido questionar: na atualidade, qual é o espaço facultado aos negros nos sites de grandes jornais ou redes de televisão? Como se noticia a imensa desigualdade no tratamento judicial ou policial dado aos negros e aos brancos, ou aos pobres e aos ricos? É esse o tipo de questionamento que também precisamos fazer ante qualquer debate racial que se faça no Brasil. E mais: quem o está promovendo? E de que forma? E a partir de quais parâmetros? E motivado por quais razões? E por quanto tempo esse debate seguirá? E quem é convidado para falar nele e sobre ele?

A urgência de se banir o racismo parece uma utopia (“Eu tenho um sonho”)¹⁶, mas organizar movimentos ou participar de iniciativas já existentes

¹⁶ “I have a dream” traduzido para “Eu tenho um Sonho” é como ficou conhecido o célebre discurso público feito pelo ativista político norte-americano Martin Luther King, no qual falava da necessidade de união e coexistência pacífica entre negros e brancos no presente para um futuro justo.

para compreender melhor essa questão histórica que nos assola e, assim, poder combatê-la veementemente, percebendo o nosso papel nas estruturas racistas, é uma tarefa inadiável para o exercício de nossa cidadania. É ainda um compromisso a assumir frente ao combate a opressões que, vale dizer, não se perpetram isoladamente, mas se interpenetram e afetam de formas diversas o corpo vivo da sociedade — o povo, a classe trabalhadora, os desvalidos, os subalternizados, os esquecidos pelos “podres poderes”¹⁷ ou pelos governos que deveriam ser para todas e todos, mas que são e agem apenas para alguns.

De Santa Maria a Xangô, o sincretismo religioso

E o meu senhor
Do atabaque do agogô,
Ele é Xangô
Que é da justiça e é protetor

Que ele convoque os seres de Aruanda
Para quizilar pilantra
Que com juízo de anta
Destrói terreiro do senhor

E eu repito
Mais amor, por favor!
Parece até clichê
Mas repetirei quando necessário for

Eu digo amém
Namastê
Saravá
Axé
É tudo um só
Quando tu me ver só,
Tu te lembra, ó:
“Não mexe comigo, que eu não ando só
Que eu não ando só
Que eu não ando só”
Hei, não mexe não!

¹⁷ Uma referência à música de Caetano Veloso.

Essas quatro últimas estrofes (13^a, 14^a, 15^a e 16^a) encerram a poesia com a referência e a reverência de Bicha Poética a uma entidade religiosa de matriz africana: Xangô, que na Umbanda é o orixá dos raios e dos trovões, poderoso e capaz de punir malfeitores. Logo, há um contraste entre os versos iniciais e finais nessa poesia-*slam*, pois se naqueles a poeta se dirige a uma Santa católica, agora sua prece encontra devoção em Xangô. Percebemos, então, uma crítica da poeta marginal à intolerância religiosa que incide violentamente sobre as religiões de origem africana, uma vez que ela conclama o orixá “Para quizilar pilantra / Que com juízo de anta / Destrói terreiro do senhor”. A *slammer* usa o verbo “quizilar”, que vem “do termo quimbundo *kijila*, que significa ‘regra, preceito, mandamento’”¹⁸; mas o termo, no contexto da poesia, indica o incômodo, a perturbação ou mesmo a punição que pode sofrer quem ousa desmantelar ou agredir os preceitos da entidade mística invocada. É preciso, portanto, mais amor e menos violência – repete o chavão, sem cerimônia nem vergonha.

Na estrofe final (16^a), a poeta elenca saudações de várias religiões ou credos, misturando-as: “Eu digo amém / Namastê / Saravá / Axé”. Esses versos pressupõem que, para ela, pouco importam a crença e o ritual, pois “É tudo um só”, isto é, a busca e o cultivo da fé visam desde sempre à necessidade humana de construir sentido sua existência. As pessoas acreditam no amparo e na proteção dos seres sagrados a quem devotam sua crença. Assim, mirando o/a seu/sua interlocutor/a ouvinte, Bicha Poética adverte para que ninguém se esqueça de que ela não está e nem anda “só”. Essa palavra assume significações diferentes em “É tudo um só” e “Que eu não ando só”. No primeiro caso, “só” é um advérbio, tem o sentido de “somente”, sugerindo um amálgama entre deuses e credos; no segundo, ao contrário, “só” é um adjetivo, sinônimo de sozinho/a, e demarca a posição da poeta na construção discursiva que ela assume ao longo da poesia: Bicha Poética não anda só, não está só; sua voz é coletiva, ela representa todas as trans e travestis pretas e periféricas que reexistem. Os versos foram emprestados da canção “Carta de amor”, composta por Maria Bethânia e Paulo César Pinheiro, comumente interpretada pela cantora baiana. A canção

¹⁸ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Eu%C3%B3_\(tabu\)#:~:text=%22Quizila%22%20procede%20do%20termo%20quimbundo,regra%2C%20preceito%2C%20mandamento%22](https://pt.wikipedia.org/wiki/Eu%C3%B3_(tabu)#:~:text=%22Quizila%22%20procede%20do%20termo%20quimbundo,regra%2C%20preceito%2C%20mandamento%22). Acesso em: 18 mar. 2022.

de Bethânia, assim como a poesia da *slammer*, é atravessada pelos deuses todos — sincretismo religioso por excelência.

A performance da poeta: reflexões finais¹⁹



Nos eventos de *slam*, uma impressão é certa para quem está na plateia: a poesia ali encenada estaria inacabada sem a presença da/o artista e do palco, pois cada palavra falada pede corpo e voz; e, consciente disso, a/o *slammer* não somente oraliza seus versos, declamando-os, como também, e sobretudo, os “performa”. O verbo “performar” é adequado à cena, uma vez que há um palco e alguém atuando nele, além da própria natureza da poesia que, na concepção de Zumthor (2018, p. 43, grifos nossos), “repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. *Dai uma convergência profunda entre performance e poesia*, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito.”

Gostaríamos de ter apresentado aqui uma leitura discursiva sobre a encenação da artista na arena das batalhas poéticas, que são a marca dos *slams*. No entanto, para essa poesia em específico, não há registros ou gravações de Bicha Poética na presença de um público. Desse modo, a breve discussão sobre sua performance que propomos a seguir esbarra nesta limitação: trata-se de uma apresentação realizada em um ambiente doméstico, uma vez que o evento (*Slam Cúir*, na Flup 2021) para o qual a poeta enviou seu vídeo foi realizado virtualmente em razão do contexto pandêmico. Ainda assim, consideramos que os aspectos centrais da performance individual gravada mereciam ser observados e discutidos. E assim o fizemos em nossa reflexão.

No vídeo acessado, seja por meio do leitor de *QR code* acima, seja por meio do *link* do YouTube disponível em nota de rodapé, é possível

¹⁹ Essa apresentação pode ser igualmente acessada neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=4sUC6sB7u5U>. Acesso em: 05 mar. 2022.

observar a impoção de voz e toda a expressividade facial e corporal de Bicha Poética em sua apresentação para a Festa Literária das Periferias. A poeta é filmada num enquadramento que focaliza seus membros superiores (cabeça, ombros, braços, peitoral); de fundo, a parede branca neutraliza o ambiente, sugerindo que a atenção deva recair sobre a performer e o que ela tem a corporificar.

A *slammer*, por seu turno, se apresenta com os cabelos em tranças de estilo afro, algumas com mechas azuis; usa brincos arredondados e grandes, com um formato interno a lembrar, talvez, asas de borboleta; três colares grossos, dourados e de tamanhos diferentes, na mesma cor dos brincos, adornam o pescoço. Ela veste um *top* curto e preto, um tomara-que-caia, de modo que algumas de suas tatuagens apareçam; usa um batom levemente avermelhado, próximo à cor de sua pele negra. Bicha Poética parece ter escolhido, assim, adereços e vestimentas que realçassem ao máximo seus aspectos de negritude.

Quando inicia a encenação, a poeta se deixa flagrar em posição introspectiva de quem faz uma oração. O seu olhar é emotivo e ela mira frontalmente a câmera e o espectador. A câmera cumpre o papel de destacar os matizes de primeiro e de segundo planos, ofuscando ligeiramente seu rosto para realçar as suas mãos. Ao enumerar as quatro personalidades negras, Bicha Poética usa os dedos das mãos para demarcar, visualmente, a relevância de Zumbi, Dandara, Zeferina e Elza. Logo depois, o braço direito erguido em punho completa a significação dos versos “Salve Natasha / Salve Érica! / Que foram mortas pelo ‘cis-tema’, mãe”. A expressão “cis-tema”, “borrada” e cunhada pela poeta, adquire um cariz ainda mais caricato quando a ouvimos de sua própria voz, de maneira que, imediatamente, percebemos não se tratar de um “sistema” comum; mesmo que sejam palavras homófonas, aqui a homofonia é rasurada na oralização dos versos.

Em seguida, a *slammer* fecha os olhos e, num apelo emocionado, entoa musicalidade ao pronunciar os versos iniciados pela interjeição “Salve”, que restabelece a importância das “manas que morreram vítimas do sistema” patriarcal e dos “pretos que sofrem racismo” dia a dia. Tal emotividade, que dialoga com a dor da poeta ao relembrar essas vidas perdidas, de um lado; e maltratadas de outro, é logo transformada em completa indignação quando ela se volta ao seu interlocutor/oponente e, com voz e olhar de revolta, manda seu recado: sua palavra tem potência

comparada a “um tiro de bazuca” — com a diferença cabal de que não elimina vidas ou violenta corpos — completamos.

Essa compreensão se torna mais forte quando Bicha Poética desafia: “E vem cá, argumenta”. Entre um verso e outro (separados por vírgula) dessa estrofe, há um silêncio de um ou dois segundos na fala da poeta, emoldurado por seu olhar cortante e pela boca entreaberta como a insinuar: “argumenta, se for capaz”; mas ela mesma demonstra, pela expressão facial, a impossibilidade de tal argumento. Ao questionar sobre as desigualdades entre brancos e pretos, o seu tom de voz se altera e alcança o verso-clímax: “Quantos pretos estão no tronco do sistema?”.

Da postura inconformada para o tom de sarcasmo é uma fração de segundos: assim, no exato momento em que ensaia dar um tempo para o argumento do interlocutor imaginário (a fim de desconstruí-lo com sua expressividade), num rápido sorriso irônico a poeta retoma o turno e ridiculariza o rótulo de “vitimização”, costumeiramente utilizado pelo oponente. Ela admite ser vítima, mas em outro sentido que não implica vitimização: “Vítima sim, de um sistema que nasceu me escravizando”, diz o verso. “Vitimização” não, pois essa palavra é utilizada por quem critica e culpabiliza as vítimas (travestis e pretas), empurrando para elas a responsabilidade pelas violências que sofrem.

Ao se impor de cabeça erguida e em postura de movimento, Bicha Poética é um corpo que performa bem o que Muniz (2021, p. 281) nomeia como “mandinga”: “A mandinga tem a ver com estilo, ginga, com as feitiçarias do corpo quando se pensa, por exemplo, o jogo da capoeira. [...] Para mim, mandinga é a própria linguagem corporificada nas reexistências da população negra”. Isso se faz entrever tanto no gingado da poeta — ao proferir que “Racistas, fascistas / Não passarão!”, condenados que estão ao julgamento da história — quanto nas afirmações seguintes, carregadas de espiritualidade africana. Logo, ao proferir o verso “Do atabaque do agogô / Ele é Xangô”, sua gesticulação torna presentes esses elementos ligados aos terreiros da Umbanda, pois a poeta, ao pronunciar o nome do orixá, ergue o braço esquerdo e olha rapidamente para o alto.

O desfecho da encenação é marcado pelo tom de oração, embora de modo mais sutil que nos versos iniciais. Agora a *slammer* cita uma variedade de expressões misturando os credos “num só” credo, indicando que pouco importam essas diferenças, posto que o mais valioso é o que

todas as crenças, todas as religiões, todas as fés poderiam conseguir juntas. Em seguida, Bicha Poética bate no peito três vezes em compasso ritmado e, com musicalidade na voz, canta os versos da canção de Bethânia, já aqui citada: “Não mexe comigo / Que eu não ando só / Que eu não ando só / Que eu não ando só” – este último verso é repetido três vezes, como as batidas no peito (outra evocação à Santíssima Trindade?).

Contudo, não é com uma voz sonoramente doce e melódica que a poeta escolhe finalizar sua performance: ela se aproxima da câmera, seu rosto agora encara mais de perto o espectador; e, com voz firme e segura, afirma, quase em tom ameaçador, mas indubitavelmente imperativo: “Hei, não mexe não!”. Bicha Poética deixa no ar, ou melhor, na subjetividade do/a espectador/a: quem não anda só — e acompanhada/o ou protegida/o está — pode, sabe e vai se defender.

Referências

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro. Pólen, 2019.
- BORGES, Juliana. *Encarceramento em massa*. São Paulo: Sueli Carneiro. Pólen, 2019.
- FREIRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global Editora, 2003 [1933].
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 235–236.
- MORAES, Paulo Eduardo Benites de; SILVA, Patrícia Pereira da. Slam Poetry: entre os impasses da crítica e da criação. *Revista Linguagem & Ensino*. Pelotas, v. 24, n. 1, jan./mar. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/article/view/20417>. Acesso em: 15 mar. 2022.
- MUNIZ, Kassandra. Linguagem como mandinga: população negra e periférica reinventando epistemologias. In: SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Cultura política nas periferias*: estratégias de reexistência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 263–278.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Letramentos literários em travessias na Linguística Aplicada: ensino transgressor e aprendizagem subjetiva da literatura. In: LIMA, E. (org.). *Linguística Aplicada na Unicamp: travessias e perspectivas*. Bauru, SP: Canal 6, 2021. p. 65–88.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água (Online)*, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92–112, out. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615>. Acesso em: 19 mar. 2022.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução: Eliana Aguiar. Prefácio: Virginie Despentes. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

SILVA, Cidinha da. *Sobre-viventes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

STREET, Brian. *Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2014.

VILAR, Fernanda. Migrações periféricas: o levante do *slam*. *Estudos da Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 58, e588, 2019.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.



Literaturas e artes negras: a partilha da África¹

Literature and Black Arts: The Scramble for Africa

Thais Flores Nogueira Diniz

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

tfndiniz@terra.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-4726-8536>

Resumo: A partir das definições do termo “negro” e do conceito de Literaturas e Artes negras, o texto faz um breve histórico das artes e das literaturas africana, desde o início até a contemporaneidade. Investiga a função dessas mídias na cultura ocidental e nas produções pós-coloniais, tanto as produzidas no próprio continente quanto as criadas nos países colonizadores, ilustrando um dos momentos históricos do continente africano, por meio de duas obras de autores nigerianos: o poema *Berlin 1884/5* de Niyi Osundare e a instalação *Scramble for Africa*, do artista Yinka Shonibare. Ambas as obras se referem ao passado colonial da África e dialogam entre si, ao apresentarem como tema o mesmo episódio que dividiu o continente africano no século XIX, a Partilha da África.

Palavras-chave: literatura negra; artes negras; Niyi Osundare; Yinka Shonibare; A partilha da África.

Abstract: From the definition of the term “negro”, and the concept of Black Arts and Literature, the text deals with the history of the African arts and literature, from the beginning to the contemporaneity. It also investigates the function of these media in the Western Culture, and in post-colonial products, created in the same continent, or in the colonizer’s countries, illustrating one of the historical moments of the African continent through two works by Nigerian authors: the poem *Berlin 1884/5* by Niyi Osundare and the installation named *Scramble for Africa* by the artist Yinka Shonibare. Both works refer to the African colonial past and dialogue with one another by presenting as their theme the same episode that divided Africa in the XIXth Century, the Scramble for Africa.

Keywords: black literature; black arts; Niyi Osundare; Yinka Shonibare; scramble for Africa.

¹ Algumas obras que servem de exemplo a este texto foram analisadas sob outro ponto de vista na comunicação apresentada no *First Conference of the ICLA Research Committee on Literatures/Arts/Media (CLAM)* e se encontra em submissão para publicação, com o título *The Scramble for Africa in New Interpretations: Poetry, Installation, Video Game and Music*, texto em coautoria com Cecília Nazaré de Lima e Camila Figueiredo.

We want a black poem. And a
Black World.
Let the world be a Black Poem
And Let All Black People Speak This
Poem
Silently
or LOUD

Amiri Baraka²

O termo

Embora raça não seja uma realidade biológica, científica ou genérica, e sim uma categoria que se refere apenas à cor da pele, a aspectos somáticos ou fenótipos, o termo “povo negro” é usado para classificar racialmente os seres humanos que têm pele escura, se comparados a outros grupos raciais. Segundo Richard J. Powell (2015), o termo “negro” pode se referir tanto ao fenômeno das culturas diaspóricas africanas quanto ao parentesco e ancestralidade de determinadas etnias. O autor afirma ainda que foram os europeus escravocratas que substituíram os termos referentes às etnias – angolano, calabar, nagô etc. – pelo termo abrangente “negro”, que traz em si conotações de supremacia racial branca e desprezo pessoal.

Apesar de haver sentidos amplos, instáveis e até contraditórios para a palavra “negro”, o termo passou a designar os povos africanos dispersos pelo mundo que tinham em comum o dilema do subjugo europeu, o qual propiciou o surgimento de uma solidariedade panafricana. E, embora se leve em conta a voga nacionalista – pelo uso dos termos afro-americano, afro-caribenho, afro-brasileiro etc. – a palavra “negro” engloba muito das experiências diaspóricas africanas através dos limites nacionais e linguísticos (POWELL, 2015).

Povos negros são, portanto, os afrodescendentes que,

devido ao comércio escravagista, ao colonialismo europeu, ao imperialismo ocidental e ao racismo, estão espalhados pelo globo, são culturalmente híbridos e comprometidos narrativamente-- uns

² Poema disponível em <https://www.artsy.net/article/museummammy-black-art-by-amiri-baraka>. Acesso em 9 dez. 2022.

com os outros e com o resto do mundo—em polêmicas multilinguais pan-africanas.³ (POWELL, 2015, p. 16)

Neste ensaio, a referência se faz a produtos culturais criados por pessoas de pele escura, especialmente africanos que, devido à imigração forçada, para fins escravagistas e mercantis, são chamados de negros, mas também por aqueles que, em suas terras, permaneceram e resistiram. Segundo Stuart Hall (*apud* POWELL, 2015), há algumas características que definem cultura negra: (a) a luta contra afirmações raciais e forças políticas dominantes; (b) o número suficiente de membros com crenças, sistemas de valor e objetivos comuns (mesmo estilo de atividade religiosa, de performance e de expressão verbal e literária); (c) a dependência de experiências de vida que criam solidariedade na comunidade; (d) a referência a uma estética negra (teorias sobre a arte da diáspora africana em vários locais) e, finalmente; (e) a criação de formas que, além de alternativas ao convencional, são proativas no desejo de articular e dar suporte ao testemunho dessa diferença cultural. A cultura diaspórica negra, portanto, se constitui das atividades que um grande número de negros realiza, de tudo que é construído, inventado, manufaturado e produzido nas várias comunidades negras, como a produção de obras de arte, a participação em cerimônias religiosas, a encenação em palcos e, ainda, o suprimimento de sua existência em circunstâncias humildes.

Segundo Enwezor e Okeke-Agulu (2009), estamos nos referindo aos diversos tipos de modelos complexos de identidade ambivalente dos artistas negros, pois identidade negra é um termo maleável, que se refere tanto a situações culturais e geográficas, quanto aos modos de subjetivização, dimensões de identificação e estratégias éticas. Serão analisadas produções culturais do século XX por ser este o século em que uma nova imagem da cultura negra foi redefinida e recriada.

³ African descent who because of the transatlantic slave trade, European Colonialism, Western Imperialism, and racism are globally dispersed, culturally hybrid, and narratively engaged in multilingual Pan-African polemics with each other and with the world-at-large (POWELL, 2015, p.16). A tradução desse texto e de todos os demais é de minha autoria.

Literatura negra

Entende-se por literatura negra as narrativas produzidas por negros, na tentativa de expressar sua subjetividade em países culturalmente dominados pelo poder branco. Segundo Fonseca (2014), a origem das grandes manifestações literárias negras foi o chamado Renascimento Negro Norte-americano, que se propunha a resgatar os vínculos com o continente africano, desprezando os valores da classe média branca americana e produzindo obras que constituíram importantes instrumentos de denúncia contra a segregação social. Foi essa efervescente produção literária a responsável pela afirmação de uma consciência de ser negro, que depois se espalhou para outras regiões.

É importante ressaltar que há diversas tendências literárias dentro do conceito de literatura negra. As características mudam de acordo com o país e o contexto histórico em que a obra é produzida, mas podem ser apontadas algumas particularidades gerais relacionadas à temática, autoria, ponto de vista e linguagem. Segundo Duarte (2005), na literatura negra, o tema deve incorporar a experiência negra e o negro deve ser o sujeito da enunciação, expondo sua visão, seu sentimento e seu entendimento do mundo. Além disso, o texto deve aderir à história e tradição negras e, finalmente, a linguagem deve ser baseada em discursividade específica, por meio de marcas que remetem a heranças culturais africanas.

Otávio Ianni (1988, p. 97) define literatura negra como

um imaginário que se forma, articula e transforma no curso do tempo. Não surge de um momento para outro, nem é autônoma desde o primeiro instante. Sua história está assinalada por autores, obras, temas, invenções literárias [...] É um movimento, um devir no sentido de que se forma e transforma.

Na luta para recuperar um espaço para o individual na escrita africana, a questão da raça, que está longe de ser uma categoria isolada, tem um papel central. Em alguns romances “o estatuto do sujeito individual é priorizado em formas narrativas distintas que realçam, em diferentes contextos, a

importância da raça e das formações racializadas, no desenvolvimento do eu africano”⁴ (KRISHNAN, 2014, p. 39). Raça

(c)ruza com histórias locais específicas e construções concomitantes de classe e gênero para agir como uma marca de alteridade e como um modo tanto de administração do sujeito por meio da ação do poder, como sua própria resistência. Em alguns romances a performance de raça ocupa um lugar central na performance do eu, coexistindo com um sentido mais amplo no qual simplesmente ser africano é ser interpelado como estigmatizado racialmente, em termos gerais e específicos.⁵ (KRISHNAN, 2014, p. 40)

Por séculos, a maioria das línguas africanas não dispunha de um alfabeto e a forma escrita fazia parte apenas de alguns entre os mais de mil idiomas falados na África. Por isso, é importante lembrar que a literatura negra se constitui também de canções tradicionais, poesia e mitos, transmitidos oralmente de geração em geração, seja para agradar aos soberanos, chorar os mortos, caçar de tribos hostis, orar aos deuses por proteção ou curar doenças. Mitos, provérbios e charadas, assim como poemas religiosos, também fazem parte dessa tradição. Porém, poemas ou histórias não podem ser gravados se não houver uma linguagem escrita, e esta, na África, surgiu bem mais tarde do que a oral.

Se a literatura em geral é uma ferramenta de autoconsciência e de preservação da cultura e da história, a poesia se apresenta como um dos meios pelos quais os africanos se identificam como negros e seu passado pode ser capturado. Para Ogunyemi (2011), acadêmico nigeriano, a poesia usa palavras poderosas para radiografar os pensamentos mais profundos sobre o homem e a sociedade. Como a tradição oral foi sempre muito próspera entre os africanos, muitos poemas foram legados por meio desta tradição e

⁴ [...] the status of the individual subject is foregrounded in distinct narrative forms which highlight, in different contexts, the centrality of race and racialized formations in the development of the African self. (KRISHNAN, 2014, p. 39).

⁵ [...] it intersects with specific local histories and concomitant constructions of class and gender to function as a mark of otherness and as a mode both of administering subjects through the working of power and resistance to the same. In some novels, the performance of race occupies a central aspect of the performance of the self, coexistent with a broader sense in which simply to be African is to be interpellated as raced, in both general and specific terms (KRISHNAN, 2014, p. 40).

ainda sobrevivem. Por ser a literatura escrita considerada ausente na África devido ao fato de ter sido tradicionalmente oral, alguns acadêmicos, hoje, afirmam que a literatura na África foi pioneiramente escrita em inglês (ou francês). A verdade é que muito antes de qualquer africano aprender uma palavra destas línguas, a África já se orgulhava de produzir literatura escrita (em árabe) desde o século VII. Não se conhecem muitos poemas escritos nessa língua, mas os poucos que existem apontam para a possibilidade de que haja outros, pois, quando os europeus conquistaram a África Oriental e os árabes perderam a supremacia, os nativos se sentiram livres para expressar ódio a eles, seus primeiros colonizadores. Um desses poemas foi escrito na língua Swahili por volta de 1900 – bem no meio da partilha da África – contra o governo árabe que precedeu a colonização europeia. No entanto, o poema não foi escrito contra os ingleses, embora eles estivessem no controle, mas serve como modelo para todo o sentimento anticolonial⁶.

Mesmo para o falante da língua, o poema é difícil de traduzir. Na citação abaixo, a voz poética acusa a vinda dos colonizadores – tiranos, arrogantes e soberbos – demarcada por violência e derramamento de sangue e lamenta o fato de seu povo não ter sido mais capaz de comercializar e viver como antes e agora ser tão pobre a ponto de ter de vender suas riquezas. Por fim, ameaça tirar-lhes a alegria – caso eles só pensem em suborná-los e comprar-lhes a terra – e mandá-los de volta, tornando-os tão pobres que também terão de vender suas riquezas.

6

Ujuba na takaburi, uli kwenu walikuwa
Ya kufanyiza jeuri, ya kupiga na kuua
Leo hapana shauri, kuuza wala kununua
Illa ni kufilisiwa, hadi ni kuza sahani.

Ati wale wakisema, Unguja tutanunua,
Kulla penyi rumba njema, mwenyewe tutamtoa
Leo kanda La mtama nyumbani lawasumbua
Illa ni kufilisiwa, hadi ni kuza sahani.

You came here (Africa) from your land in
arrogant tyranny and over bearing pride,
your coming was marked with violence and
bloodshed...

We were not able to trade and make a living as
used to before...

We are so poor that we have to sell our plates...

If you come here thinking that you will simply
bribe and buy Zanzibar from us,

We will cut short your festivities and dance,

And send you home to eat like poor men do,

Then you will be poor to the point of selling your
plates (KNORR, 2013, n.p.).

Portanto, a literatura africana foi, inicialmente, influenciada pela colonização árabe islâmica no século VII. Além de algumas tribos escreverem poemas em árabe, e outras se expressarem oralmente, os africanos iliteratos se manifestavam ainda por meio da arte. A arte narrativa de Benin (atual Nigéria) fornece excelentes exemplos desse modo único de expressão: as narrativas visuais artísticas e seu significado na vida cultural de seus criadores e usuários, que serão mencionadas na seção deste texto dedicada às artes negras. No século XVIII, na Inglaterra e nos Estados Unidos, alguns escritores africanos, escravos libertados, produziram obras em inglês. Já no século XIX, a literatura africana sofreu influência da colonização cristã europeia e, a despeito das dificuldades de publicar e encontrar leitores, alguns autores tiveram sucesso com obras em língua africana, mas, no final, prevaleceram as obras literárias escritas em línguas europeias. Na França, um grupo de escritores africanos começou a escrever sobre os sentimentos de perda e rancor dos africanos que estavam na Europa e a recuperar seus laços com a tradição africana, além de celebrar sua cor da pele. Em consequência, um movimento denominado negritude, que se propunha a descrever tais sentimentos, surgiu, no período imediatamente anterior e posterior à Segunda Guerra. Para muitos povos e particularmente em reação à colonização, a definição de negritude é um assunto complexo.

“(N)egritude” significa menos a cor do que uma metáfora para uma circunstância política prescrita pelas lutas contra a exploração econômica e o domínio cultural: um estado de consciência que os povos de várias pigmentações experimentaram, com o qual se simpatizaram e ao qual reagiram.⁷ (POWELL, 2015, p. 10)

Mário de Andrade e alguns outros escritores de língua portuguesa escreveram sobre o problema da discriminação racial e sobre o isolamento e solidão do negro na sociedade dos brancos. Porém, a literatura negra anglófona mais robusta só emergiu consistentemente no século XX.

É no final do século XX, portanto, que a questão da consciência negra teve maior relevância e muitos autores, poetas e romancistas, seguiram

⁷ Blackness is less a color than a metaphor for a political circumstance prescribed by struggles against economic exploitation, and cultural dominion: a state of consciousness that peoples of various pigmentations have experienced, empathized with, and respond to (POWELL, 2015, p. 10).

essa tendência, sempre introduzindo em suas narrativas, canções, mitos e dramas. Entretanto é a poesia que sobressai como fonte de expressão dessa consciência. Alguns poemas vieram direto das linhas de frente; outras vozes cantaram as dores do exílio ou as angústias da prisão. Na tentativa de ampliar a criatividade dos africanos e na recusa em abandonar os valores associados à África, muitas nações mergulharam em guerras civis ou autoritarismo militar e muitos escritores sofreram aprisionamento, banimento, exílio e até morte (MOORE; BEIER, 1998).

Escrever contra a ditadura e o colonialismo contribuiu fartamente para o enriquecimento da poesia africana. Como muitos países foram submetidos ao regime militar, o militarismo serviu como catalisador para o crescimento da escrita ativista, que coincidiu com o florescimento de uma sociedade civil vibrante. Quem conhece o crescimento da literatura nigeriana depois da Guerra civil não terá dificuldade em apreciar a razão de esse gênero de poesia ter dominado a escrita deste país, especialmente a partir de meados de 1980 até 1990. O clima político criou espaço para a poesia prosperar. Como exemplo, cito um poema de Wole Soyinka, “*Exit left, monster, victim in pursuit*” (Saída à esquerda, monstro, vítima à procura) em que o poeta faz uma lista das categorias de vítimas que o ditador Abacha quis eliminar.

A poesia de resistência, porém, não se caracteriza apenas como oposição aos regimes totalitários. É muito mais sobre a nação e o povo, testemunhas desamparadas das ações que caracterizaram a época. Representa o povo em sua resiliência e determinação para imortalizar os que ousaram confrontar e resistir e, ao mesmo tempo, inventar uma nova nação a partir da decadência. Representa a resistência ao estado caótico que a experiência vivida pelos colonizados/escravizados precipitou.

Um poema que trata dos problemas enfrentados pelos negros em todos os tempos, sejam africanos ou da diáspora negra pelo mundo, é *Mamá Negra*, de Viriato da Cruz. O poeta foi educado em Luanda, capital da Angola, então governada pelos portugueses. Entre 1948 e 1952, tornou-se membro da Associação Filhos de Angola e fundador do movimento dos novos intelectuais desse país. Tornou-se um dos mais proeminentes poetas angolanos e, mais tarde, devotou seu tempo à política revolucionária anticolonial.

O poema rememora o passado e a era da escravidão e trata, em tom melancólico, da agonia e da dor de toda a raça negra. Sua estrutura em zigue-zague, segundo Ogunyemi (2011), poderia sugerir a infelicidade dos africanos

com as experiências, passadas e presentes, na mão dos imperialistas. Embora não tenha sido escrito especificamente contra o colonialismo europeu, este poema se volta para o passado, culpando a escravidão e a colonização pela dispersão dos povos africanos pelo mundo. A imagem que salta aos olhos é a da mãe África que chora pela perda de seus filhos para aqueles que ainda escravizam os negros com políticas ofensivas, globalização e racismo e que ainda hoje se aproveitam dos benefícios de sua exploração.

Mamá Negra
(canto da esperança)

Viriato da Cruz (1961)

em memória de Jacques Roumain

Tua presença, minha Mãe, drama vivo
duma raça
Drama de carne e sangue
Que a vida escreveu com a pena
dos séculos!

Pela tua voz
Vozes vindas dos canaviais dos
Arrozais dos cafezais
[dos seringais dos algodoais!...
Vozes das plantações de Virgínia
Dos campos das carolinas
Alabama
Cuba
Brasil...

Vozes dos engenhos dos bangüês
Das tongas dos eitos
[das pampas das minas !...
Vozes de Harlem Hill District
South
vozes das senzalas!
Vozes gemendo blues, subindo do
Mississipi, ecoando
[dos vagões!
Vozes chorando na voz de
Corrothers:
Lord God, what Will have we

Done
Vozes de toda América! Vozes
De toda África!
Voz de todas as vozes, na voz
Ativa de Langston
Na bela voz de Guillén...
Pelo teu dorso
Rebrilhantes dorsos aso sóis mais
fortes do mundo!
Rebrilhantes dorsos, fecundando
Com sangue, com suor
[amaciando as mais ricas
terras do mundo!
Rebrilhantes dorsos (ai, a cor
Desses dorsos...)
Rebrilhantes dorsos torcidos no
“tronco”, pendentes da
[Força, caídos por Lynch!
Rebrilhasntes dorsos (Ah, como
brilham esses dorsos!)
ressuscitados em Zumbi, em
Toussaint alevantados!
Rebrilhantes dorsos...
Brilhem, brilhem, batedores de jazz
Rebentem, rebentem, grillhetas
Da Alma
Evade-te, ó Alma, nas asas da
Música!
...do brilho do Sol, do Sol fecundo
imortal
e belo...

Pelo teu regaço, minha Mãe,
Outras gentes embaladas
à voz da ternura ninadas
do teu leite alimentadas
de bondade e poesia
de música ritmo e graça...
santos poetas e sábios...

Outras gentes... não teus filhos,
que estes nascendo alimárias
semoventes, coisas várias,

mais são filhos da desgraça:
a enxada é o seu brinquedo
trabalho escravo – folguedo...

Pelos teus olhos, minha Mãe
Vejo oceanos de dor
Claridade de sol-posto, paisagens
Roxas paisagens
Dramas de cam e Jafé...
Mas vejo (Oh ! se vejo!...)
mas vejo também que a luz roubada aos teus
[olhos, ora esplende
demoniacamente tentadora – como a Certeza...
cintilantemente firme – como a Esperança...
em nós outros, teus filhos,
gerando, formando, anunciando –

o dia da humanidade

O DIA DA HUMANIDADE

O título do poema nos remete imediatamente à África, terra mãe do poeta e continente com a maior população negra do planeta. Também é importante lembrar que o poema é escrito em memória do poeta haitiano Jacques Roumain, que lutou pelas injustiças sociais em seu país, escravizado pelos franceses e ocupado durante dezenove anos pelos norte-americanos. O poema enfatiza tanto o sofrimento do povo negro nas mãos dos brancos que fizeram dele objeto da história quanto a atual renúncia dos africanos a esse papel, pela resistência ao domínio dos brancos e a afirmação de sua identidade. De acordo com Ngara (1990, p. 22) “o poema começa com a afirmação da materialidade da experiência africana”.

Tua presença, minha Mãe, drama vivo
duma raça
Drama de carne e sangue
Que a vida escreveu com a pena
dos séculos!

E, ainda segundo Ngara (1990, p. 22), “termina com a proclamação da nova visão surgida de uma nova psicologia social”.

Pelos teus olhos, minha Mãe
Vejo oceanos de dor
Claridade de sol-posto, paisagens
Roxas paisagens
Dramas de cam e Jafé...
Mas vejo (Oh ! se vejo!...)
mas vejo também que a luz roubada aos teus
[olhos, ora esplende
demoniacamente tentadora – como a Certeza...
cintilantemente firme – como a Esperança...
em nós outros, teus filhos,
gerando, formando, anunciando –

o dia da humanidade

O DIA DA HUMANIDADE

Arte negra

As formas artísticas africanas mais antigas são pinturas e gravações em pedra e esculturas de argila e cobre, que refletiam histórias, mitos, crenças e costumes desses povos. Os materiais usados eram o marfim, a madeira, ouro e bronze, com temas do cotidiano e temas religiosos.

No século XVIII, as pinturas de William Hogarth abundam em imagens de figuras negras, porém esse aspecto nunca recebeu muita atenção dos críticos de arte. Em seu estudo de 1985, David Babydeen lamenta o que ele chama de “*color-blindness*” (cegueira de cor) por parte dos historiadores da arte e alega que o negro é o homem invisível da história da arte inglesa (apud NEUMANN; RIPPL, 2020), não sendo nem o autor nem o objeto da obra de arte.

Embora a preocupação dos soberanos na África tenha sido, no passado, a conquista de novos territórios, no século XIX, o foco político passou a ser a consolidação do reinado, em detrimento da conquista, já que os reis enfrentavam uma ameaça a seu poder político por políticas locais e também pelos britânicos. Girshick (2002) trata tanto das implicações artísticas desse período de transição histórica, época em que o reinado Edo de Benin (região que é hoje o sudoeste da Nigéria) caiu sob o domínio colonial dos britânicos, quanto das questões de como o poder e a identidade

colonial, centrais para a experiência colonial – dos colonizados, mas também dos colonizadores – foram explorados por meio da arte.

A maioria dos temas narrativos de Benin ilustram as histórias factuais relacionadas à vida, experiências dos reis do passado, cerimônias, rituais, outras atividades sociopolíticas e eventos históricos ligados ao reinado, assim como temas que evocam aspectos fundamentais da cultura Benin.

Nessa época, a escultura e a modelagem eram as principais formas artísticas da região. Os artistas criavam objetos em marfim para a realeza, que os usava para representar fatos históricos e certificar-se de que os eventos significativos do seu reinado e os de seus ancestrais seriam gravados. Exemplos dessas obras são as esculturas em marfim, usadas para propagar o poder político e espiritual do soberano (cf. DAWLEY, c2022). O material era valioso não apenas pelo trabalho artístico, mas também pela sua associação com riqueza, fertilidade e abundância. Normalmente, elas eram colocadas em altares e serviam para honrar algum antepassado importante. Como grande parte da arte desse período era comissionada pelos reis, as obras refletiam, portanto, as preocupações da realeza e representavam os monarcas, quando retratados, sempre em destaque.

Entretanto, artistas marginalizados, que não faziam parte da corte, produziram outros tipos de objetos, tais como caixas de madeira, bancos e outros produtos com desenhos em baixo relevo. Em oposição à arte comissionada pela realeza, muitas dessas obras transmitiam mensagens sociais e comentários visuais, além de mostrar cenas da vida diária e criticar as maneiras europeias de comportamento. Esses artistas “marginais”, quando retratavam os soberanos, gravavam-nos em tamanho menor do que os servidores que o cercavam, violações que refletiam uma visão distante e talvez irônica do poder real. Lidar com o destino do reinado e a perda da hegemonia da região, sua instabilidade política e sua vulnerabilidade à expansão britânica foi o objetivo da arte produzida nas margens, que, então, comunicava um sentimento de ambivalência em relação aos europeus: uma mistura de admiração pela sua cultura, mas, ao mesmo tempo, zombaria e mesmo aversão por eles. Exemplos desse tipo de arte são algumas representações de europeus, cheias de humor e mesmo de escárnio. Entre essas, cito dois exemplos. O primeiro é a escultura em madeira na parte superior de um banco, que se encontra no *Field Museum de Chicago* (cf. STOOL, 1963). A princípio, a figura parece retratar o costume africano de

fumar cachimbo, mas, na realidade, faz uma crítica ao europeu que está de pé, em cima do cavalo, ao invés de montá-lo. O segundo exemplo trata de uma cadeira esculpida que se encontra no *Metropolitan Museum of Arts* em que se vê a figura de um europeu estatelado no chão e, ao seu lado, um copo de vinho, sugerindo embriaguez (GIRSHICK, 2002).

A maioria das obras posteriores de artistas negros segue as regras acadêmicas europeias, cuja forma de representação do negro na arte desenvolvida pelas instituições europeias é formada de estereótipos e imagens que confirmam a suposta superioridade da população branca, associando os negros a situações desagradáveis. Porém,

(a) idéia de diversidade, frente à crescente afirmação das identidades, tornou-se um fenômeno significativo especialmente em sociedades oriundas do colonialismo europeu, onde grupos e indivíduos reafirmaram seus particularismos locais, suas identidades étnicas, raciais, culturais, ou religiosas, chamando a atenção de organismos internacionais a atributos da globalização que não são apenas econômicos ou tecnológicos, mostrando a inadequação das análises estritamente socioeconômicas. (ABRAMOWICZ, 2014, p. 10)

Para compreender as obras de arte negras, é preciso articular a atmosfera histórica, as condições de produção e o legado cultural, político e epistemológico do pós-colonialismo que circunda a maioria das obras (ENWEZOR; OKEKE-AGULU, 2009). Esse autor afirma que conhecemos muito pouco a respeito das trocas e dos processos criativos que deram origem às artes tradicionais na África, pois a maioria dos artistas africanos trabalha internacionalmente, desde o início do século, sem nenhum limite etnográfico.

Nas artes visuais dos anos 90 e do início do século XXI, os artistas negros foram pioneiros na questão da consciência cultural negra, tentando reconhecer e valorizar a luta dos negros, sua cultura e suas contribuições para a formação da nossa sociedade. Se antes a proximidade da arte com as preocupações culturais dos negros era vista como negativa, nessa época tornou-se aceitável, e mesmo em moda, ser um artista negro ou tratar da identidade negra em sua obra. Foi uma época em que se viram várias exposições e bienais internacionais exibindo obras de artistas provenientes da África, do Caribe e de toda a diáspora negra. Essa década viu os historiadores de arte, teóricos e críticos se interessarem pelo artista negro, antes marginalizado, e investigarem os signos e imagens codificados

racialmente. Por meio de monografias, estudos críticos, catálogos de exposições, artigos e redes, evidenciou-se o interesse pelas manifestações artísticas sobre identidade racial, pós-colonialismo, política da diferença e o impacto da globalização nas comunidades mundiais. Desde 1980, muitos artistas africanos chegaram a uma proeminência global e se colocaram na vanguarda dos debates críticos da arte contemporânea (ENWEZOR; OKEKE-AGULU, 2009).

Como lembra Suely Rolnik (2017), a arte pode se constituir como uma forma de militância e servir como veículo para mensagens políticas. A autora afirma ainda que “(n)a sociedade ocidental capitalista e colonizada, nós perdemos o contato com os conhecimentos tradicionais e com a potência criadora da natureza [e por isso], a única atividade humana na qual é possível manter essa germinação é a arte” (ROLNIK, 2017, n.p.). Para essa autora, a resistência estaria, portanto, no próprio ato de criação. É o caso, por exemplo, de alguns artistas africanos para quem o tempo de resistir ao ato da colonização já passou, pois a maioria das nações tornou-se independente. Porém, suas repercussões ainda persistem e só lhes cabe denunciá-las, o que o fazem por meio da arte.

A proposta deste texto é tratar da representação e enunciação da cultura negra no âmbito da Literatura e das Artes, por meio de obras literárias e artísticas contemporâneas, a partir de fatos relacionados à sua experiência de vida e principalmente à sua história. Tentar-se-á ilustrar a maneira com que alguns artistas, por meio de suas obras, engrossaram a fileira dos vários heróis que se opuseram e se opõem ao racismo, ao Neo-colonialismo e aos problemas oriundos de seus desdobramentos. Concentrar-se-á em duas obras que se referem a um fato histórico, cujas consequências são sentidas até hoje. Trata-se do episódio conhecido como a Partilha da África, lembrado nas obras de Niyi Osundare e Yinka Shonibare.

Um momento na história

A história nos conta que, com a industrialização do continente europeu no século XIX e a consequente necessidade de expansão econômica, as grandes potências passaram a buscar mão de obra barata e também matéria-prima a baixo custo, o que encontraram na África. Essa nova modalidade de exploração iria fazer das áreas dominadas, polos de matéria-prima e, ao mesmo tempo, mercados de consumo dos produtos industrializados. Daí o

acirramento dos interesses de ordem político-econômica entre as potências europeias, num período de fortes tensões políticas.

Para amainar as tensões e discutir como se daria essa exploração, foi proposta a realização de uma conferência internacional cuja finalidade era debater a ocupação da África e delimitar as regras dos acordos que viessem a regular sua dominação. Realizada entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885 com a presença das catorze potências interessadas, mas sem a presença de nenhum africano, teve como objetivo principal a ocupação e a divisão, entre as nações europeias, dos territórios africanos. O evento, denominado Conferência de Berlim, que mascarava uma missão civilizatória e se baseava na crença de que a Europa era o continente mais desenvolvido entre as sociedades humanas, representou um surto neocolonialista tendo, como consequência, o que chamamos de Partilha da África (*Scramble for Africa*). Embora a colonização tenha se iniciado muito antes, foi com a Conferência de Berlim que ela se tornou sistemática. Os europeus afirmaram arbitrariamente seus interesses nas colônias, rompendo fronteiras, terras natais e agrupamentos étnicos dos povos e culturas africanas tradicionalmente estabelecidos. Ao “dividir e governar”, os europeus promoveram hostilidades interétnicas tradicionais.

Esse processo de divisão gerou a insatisfação de alguns países e teve grande influência nas causas da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Por outro lado, não tendo levado em conta as diferenças étnicas, culturais e religiosas existentes, encontrou resistência em todo o continente africano.

Diferentemente do que se pensa, surgiram movimentos de resistência que procuravam expulsar os invasores europeus ou, ao menos, reduzir sua influência sobre o território. Alguns lutaram diretamente contra os europeus, mas outros se aliaram a eles em sua luta contra seus próprios inimigos africanos que, na partilha, muitas vezes passaram a formar uma nação única. Assim, a resistência africana ao colonialismo europeu não acontecia apenas em termos de oposição entre brancos e negros, ou de Europa *versus* África: os africanos empregaram pensamentos estratégicos e complexos para desafiar a regra colonial europeia, seja se insurgindo contra os europeus, seja aliando-se a eles contra os colonizadores anteriores ou até contra africanos de outras tribos. Porém, apesar de a ocupação europeia ter sido realizada de forma desorganizada, a superioridade do armamento e da tecnologia garantiu sua vitória.

Essa vitória, porém, gerou graves problemas e suas repercussões são vistas até hoje, significou exploração, genocídio, destruição da história, da língua e da cultura. Apesar de a maioria das nações africanas ser hoje independente, a reação a esses problemas ainda ocorre. O fato de os nativos, em alguns casos, se unirem aos europeus contra colonizadores anteriores também trouxe graves consequências para a independência dessas nações. Podemos afirmar, portanto, que o Colonialismo europeu alterou, para sempre, os modos de vida dos povos nativos em seus aspectos sociais, culturais, políticos e religiosos, influência que se encontra documentada por intermédio de várias narrativas, em diversos meios, entre eles a arte, espaço de resistência sempre presente em inúmeros momentos da história, e a literatura, representante do povo em sua capacidade de confrontar e resistir.

Niyi Osundare

Nascido na Nigéria, um dos países mais linguística e culturalmente heterogêneo da África, Niyi Osundare é um dos poetas mais celebrados no país por acreditar no poder das palavras em promover mudanças. Considerado uma nova e veemente voz, em prol da liberdade de expressão, é ainda reconhecido pelo seu talento em incluir elementos culturais tradicionais na poesia nigeriana contemporânea em língua inglesa. Comprometido com a arte socialmente relevante e com ativismo artístico, criou muitos de seus poemas relacionados a mitos Yoruba tradicionais, estratégia usada tanto para chamar a atenção para o aparato de segurança quanto para celebrar a força de sua própria cultura. Para isso, determina que seus poemas sejam recitados e acompanhados por um instrumento africano tradicional. Vivendo sob o regime do ditador General Sani Abacha (1993-98), Osundare escreveu muitos poemas que criticavam o regime e comentavam sobre a vida precária e tumultuada da população da Nigéria, o que resultou em “visitas” frequentes de agentes da segurança do governo. Um de seus mais famosos poemas se intitula *Berlin 1884/5* e trata das feridas causadas pela Partilha da África. O poema evoca a violência que emerge quando o planeta, visto como um corpo, é cortado em pedaços. As imagens são bastante contundentes, como as mãos que seguraram a faca que dilacerou seu continente, referindo-se às nações que fizeram parte da Conferência de Berlim e à ameaça da lâmina que cortou o continente. As três últimas linhas representam a história resumida da África moderna:

Oh, aquele mapa, aquela faca, aqueles imperadores briguentos,
Essas cicatrizes sangrando na alma de um continente,
Insistindo num milênio de cura

Mas a imagem do “mapa antes do homem” se sobressai poderosamente no texto:

BERLIN 1884/5

“Come buy History! Come buy History”
Niyi Osundare
I looked round for vendors of my own past,
For that Hall where, many seasons ago,
My Continent was sliced up like a juicy mango
To quell the quarrel of alien siblings
I looked for the knife which exacted the rift
How many kingdoms held its handle
The bravado of its blade
The wisdom of potentates who put
The map before the man
The cruel arrogance of empire,
Of kings/queens who laid claim to rivers, to mountains,
To other peoples and other gods and other histories
And they who went to bed under one conqueror’s flag,
Waking up the next beneath the shadows of another
Their ears twisted to the syllable of alien tongues
Gunboats
Territories of terror...
Oh that map, that knife, those contending emperors
These bleeding scars in a Continent’s soul,
Insisting on a millennium of healing.

BERLIN 1884/5

Procurei em volta pelos vendedores do meu passado
Por aquele salão onde, muito tempo atrás
Meu continente foi fatiado como uma manga suculenta
Para acabar com a briga dos irmãos estrangeiros
Procurei a faca que executou o corte
Quantos reinos seguraram seu cabo.
A basófia de sua lâmina
A sabedoria dos poderosos que puseram
O mapa antes do homem
A arrogância cruel do império
Dos reis/rainhas que se apossaram dos rios e montanhas
Dos outros povos, dos outros deuses e de outras histórias
E os que dormiram sob a bandeira do conquistador
Acordando depois nas sombras de outro
Seus ouvidos virados para a sílaba de línguas estrangeiras
Canhoneiros
Territórios de terror...
Oh, aquele mapa, aquela faca, aqueles imperadores brigões
Essas cicatrizes sangrando na alma de um continente,
Insistindo num milênio de cura.
(OSUNDARE, s.d., n.p.)

Yinka Shonibare

Segundo Richard Powell (2015), o fim do século XX e o início do XXI foi palco de uma consciência cultural negra especialmente robusta nas artes visuais. Ao contrário do preconceito existente em relação à associação a artistas negros dos anos anteriores, ser um artista negro ou questionar a identidade negra em sua obra passou a ser considerado de bom gosto. Em consequência, surgiram várias exposições com obras e artistas da África, do Caribe e da diáspora negra.⁸ Assim como a literatura negra do início do

⁸ Alguns locais onde, somente em 2022, as obras de Yinka Shonibare foram/serão expostas: Harley Gallery (Nottingham); Nouveau Musée National de Monaco (Monte Carlo); Sheldon Museum of Art (Lincoln, Nebraska); Institute for Contemporary Art (Boston); Chiostro

século floresceu, os anos noventa presenciaram historiadores e críticos da arte que se voltaram para o antes marginalizado artista negro e passaram a procurar, em suas obras, sinais e imagens racialmente codificados (POWELL, 2015).

Yinka Shonibare MBE é conhecido por examinar questões de identidade, autenticidade, relações de poder e colonialismo. Sua excitante, irônica e, às vezes, subversiva obra é emblemática da arte *fin-de-siecle* por confundir as noções convencionais do que significa ser simultaneamente africano, britânico, negro e pós-moderno. Tendo nascido em Londres e vivido na Nigéria grande parte de sua vida, Shonibare se considera um artista híbrido. O diálogo visual entre suas instalações com manequins vestidos de tecidos pseudoafricanos e sua série de autofotografias desafiou os críticos que o caracterizavam apenas como escultor, ou fotógrafo ou artista performático. Em suas instalações, a alusão histórica e a crítica ao pós-colonialismo impulsionaram, para o cerne do significado visual, a pesquisa sobre a autenticidade da arte, sobre si mesmo e sobre a vocação artística. Do mesmo modo, suas fotografias, que fundiam uma visualização da tradição literária inglesa com a meditação sobre a história dos negros na Grã-Bretanha, geraram muita discussão sobre o personagem negro.

Sua instalação intitulada *Scramble for Africa* (cf, KENT, 2014, p. 154-155) foi comissionada pelo *Museum for African Art* em Nova Iorque para uma exposição intitulada *Looking Both Ways*, destinada a exibir obras de artistas africanos que viviam e trabalhavam nos países ocidentais. Na revisitação, por Shonibare, do evento responsável pela divisão do continente africano, a instalação é constituída de uma mesa cuja superfície polida mostra um mapa do continente africano, em volta da qual catorze figuras acéfalas estão assentadas, vestidas em ternos em estilo vitoriano, confeccionados em batique, tecido usado para indicar orgulho negro em Brixton ou Brooklin. O tecido parece africano, porém é estampado na Indonésia, manufaturado nos Países Baixos, Inglaterra e outros países (mesmo alguns africanos), mas importado e vendido na África. O título da instalação, *Scramble for Africa*, se refere ao evento imperial citado acima. Embora acéfalas, as figuras deixam aparecer suas mãos pardas e sua linguagem corporal sugere uma discussão acalorada. Por si só, a obra diz tudo: esses homens, assim

como outros o fizeram no passado, estão negociando a África. A superfície lisa da mesa, com o mapa da África ao centro, contrasta com a vestimenta colorida dos personagens. Na representificação desse evento, a África está sendo ironicamente trazida de volta à mesa de negociações pelos figurantes vestidos com tecido pseudoafricano. Ao mesmo tempo, a falta de cabeças dos “europeus” pode simbolizar uma resposta incisiva aos nativos sem rosto que não estavam presentes nem foram consultados quando a África foi partida. O impacto da obra se deve ao fato de que os espectadores compartilham o mesmo espaço com os manequins em tamanho natural, mas também ao fato de que as figuras humanas, apesar de contemporâneas, estão ligadas ao passado, um passado que ainda é sentido no presente. A era vitoriana com sua mistura de Império e Colonização tem sido uma rica fonte de inspiração para o artista, e o material com que trabalha – o tecido indonésio – serve como uma metáfora para a relação emaranhada entre África e Europa e para o modo como esses dois continentes se inventaram mutuamente (JAY; RAMASWAMY, 2014).

O diálogo

A estética negra envolve a consciência da grandeza do passado africano e de sua cultura tradicional enquanto protesto contra a influência colonial e o racismo. Não tem o objetivo de expulsar os europeus nem de enfrentar os brancos, mas de estabelecer uma comunidade não racial, uma sociedade onde a lei seja garantida, a despeito da raça, e a liberdade e a igualdade não sejam ligadas à cor da pele. Por meio dessas duas obras em diálogo – o poema de Niyi Osundare e a instalação de Yinka Shonibare – é possível refletir sobre a realidade que subjaz à luta contra o racismo, a escravidão e a dominação. Ambos os artistas fazem suas declarações silenciosas, mas poderosas a esse respeito. Osundare condena o fato de que o mapa teve prioridade sobre o homem e Shonibare declara que nada foi deixado da África e nada foi deixado para a África.

Referências

ABRAMOWICZ, Anete. Prefácio. In: FERREIRA, Aparecida de Jesus (org.). *Relações étnico-raciais, de gênero e sexualidade: perspectivas contemporâneas*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014. p. 10-11.

CRUZ, Viriato da. *Poemas*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1961.

DAWLEY, Lia. Unidentified Artist(s) of the Igbesanmwon Carvers Guild Tusk for the Royal Benin (Edo) Ancestral Shrine, 1855-81, In: THE DAVIS: Davis Museum at Wellesley College: Wellesley College, c2022. Disponível em: <https://www.wellesley.edu/davismuseum/artwork/node/37005>. Acesso em:

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afro-descendência. In: DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2005. p. 113-131.

ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, Chika. *Contemporary African Art since 1980*. Bolonha: Damiani, 2009.

FONSECA, Maria Nazaré Soares. Literatura negra: os sentidos e as ramificações. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: SEPPPIR, 2014, v. 4: História, teoria, polêmica. p. 245-277.

GIRSHICK, Paula Ben-Amos. Omada Art at the Crossroads of Colonialism. In: LANDAU, Paul; KASPIN, Deborah (ed.). *Images & Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Londres, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2002. p. 275-293.

IANNI, Otavio. Literatura e consciência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [S. l.], n. 28, p. 91-99, 1988. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i28p91-99. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70034>. Acesso em: 22 mar. 2022.

JAY, Martin; RAMASWAMY, Sumathi (ed). *Empires of Vision: a reader*. Durham: Duke University Press, 2014.

KENT, Rachel (ed). *Yinka Shonibare MBE*. 2. ed. Munique, Berlim, Londres, Nova Iorque: Prestel Verlag, 2014. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=yinka+shonibare+and+post+colonial+art+The+Scramble+for+Africa&tbm=>. Acesso em: 23 mar. 2022.

KNORR, Geoff. Scramble for Africa Scenario – Ujuba na Takaburi. *Geoff Knorr*, 2013c. Disponível em: <http://www.geoffknorr.com/scramble-for-africa-scenario/>. Acesso em 22 mar. 2022.

KRISHNAN, Madhu. *Contemporary African Literature in English: Global Locations, Postcolonial Identifications*. Bristol: Palgrave Maxmillan, 2014.

MOORE, Gerald; BEIER, Ulli (ed.). *The Penguin Book of Modern African Poetry*. 4. ed. Londres: Penguin Books, 1998.

NEUMANN, Birgit; RIPPL, Gabriele. *Verbal-Visual Configurations in Postcolonial Literature: Intermedial Aesthetics*. Nova Iorque: Routledge, 2020.

NGARA, Emmanuel. *Ideology & Form in African Poetry: Implications for Communication*. Londres: James Currey, Heinemann, 1990.

OGUNYEMI, Christopher Barbatunde. Salient Themes as Voices in African Poetry. *Venets: The Belogradchik Journal for Local History, Cultural Heritage and Folk Studies*, v. 2, n. 2, p. 227-251, 2011.

OSUNDARE, Niyi. Berlin 1884/5. *Lyrikline*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lyrikline.org/en/poems/berlin-18845-12576>. Acesso em: 25 jan. 2022.

POWELL, Richard. *Black Art: a Cultural History*. London: Thames & Hudson, 2015.

ROLNIK, Suely. Arte, uma das formas de resistência. *Portal Vermelho*, 22/09/2017. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/302281-1>. Acesso em: 23 mar. 2022.

SHONIBARE, Yinka. “Scramble for Africa”, 2003. In: KENT, Rachel (ed). *Yinka Shonibare MBE*. Munique, Berlim, Londres, Nova Iorque: Prestel Verlag, 2008. p. 104-107.

SOUSA, Rainer Gonçalves. Neocolonialismo. *Brasil Escola*, 2022c. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/neocolonialismo.htm>. Acesso em: 02 abr. 2018.

STOOL. Benin: {s.n.}, 1963. Fotografia de artefato de madeira. Disponível em: <https://collections-anthropology.fieldmuseum.org/catalogue/1382267>. Acesso em: 23 mar. 2022.

Entrevistas





A força da África no Festival de Teatro Lusófono (Festluso): entrevista com Francisco Pellé

Erica Rodrigues Fontes

Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, Piauí / Brasil

ericarodriguesfontes@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1905-6309>

Francisco Pellé é ator e produtor nascido no Piauí e fundador, juntamente com Tarcísio Prado, Arimatan Martins e Airton Martins, do Grupo Harém de Teatro, que existe desde 1985. Premiado como melhor ator em diversos festivais nacionais, Pellé participou de um estágio de dois anos em Portugal, no final dos anos 90 – uma experiência que mudou sua vida e fez com que começasse a pensar na integração artística de países lusófonos. Desde 2008, Pellé é curador do Festival de Teatro Lusófono – o FESTLUSO – que anualmente apresenta, em diversas cidades do Piauí e Maranhão, peças de vários países falantes de português. É um profissional que admiro e com quem muito aprendo. Em 2008 e 2009, o grupo de teatro OS FEDERAIS (UFPI), projeto de extensão coordenado por mim, participou do festival – o primeiro dessa natureza no Brasil. Em 29 de março de 2022, fiz uma entrevista on-line com Pellé (via *Google Meet*), especialmente para submissão ao dossiê “Literaturas e Artes Negras em Diálogos Contínuos” da *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*.

Érica Fontes: *Como surgiu a ideia de criação do FESTLUSO?*

Francisco Pellé: Surgiu a partir de uma estada de dois anos que tive em Portugal, em 1997 e 1998. Naquela época foi feita uma seleção de atores de países de língua portuguesa [e suas performances] para o Estágio Internacional de Atores Lusófonos, do qual participei. Era uma ação conjunta do Ministério da Cultura de Portugal, Ministério da Cultura do Brasil e a EXPO 98. *A estória do Cabeça de Cuia* foi minha performance, selecionada através de um vídeo em VHS de aproximadamente 5-6 minutos que eu havia enviado. O trabalho era coordenado aqui pela Fundação Nabuco. Apesar de

eu não gostar muito da lenda, fiz uma adaptação, retirando a violência e o mal contra as mulheres e salientando a negação da cidade em relação ao Cabeça de Cuia. Eu não encontro mais essa performance hoje. Enviei para Portugal e não fiquei com cópias aqui. Nesse estágio fazíamos estudos sobre o teatro e os grandes nomes do teatro português e europeu. Eu trabalhei no Teatro Gil Vicente, em Coimbra e, inicialmente, apresentamos na Expo 98 o espetáculo *Os Olharapos*, uma intervenção de rua com monstros. Essa intervenção durou uns 3 meses. Fizemos posteriormente ainda dois espetáculos. Um deles foi uma composição coletiva chamada *A fronteira*, dirigida pelo Rogério de Carvalho, diretor português-angolano. Os participantes dessa composição eram dois atores do Brasil – eu e Christianne Galdino, bailarina do Balé Popular do Recife –, dois bailarinos-atores de Angola, dois de Moçambique, dois de Cabo Verde, dois de São Tomé e Príncipe, dois de Guiné Bissau e dois de Portugal, eram catorze atores e dezesseis pessoas no total. *A fronteira* falava das memórias dos lugares de cada um e da quebra e rompimento dessas fronteiras. Tivemos que rompê-las para estar no estágio. O Rogério de Carvalho já esteve no Piauí, no FESTLUSO, por duas vezes. É muito renomado – um amante da dramaturgia do Plínio Marcos e do Nelson Rodrigues, dramaturgos que ele já montou em Portugal. A outra montagem, em um segundo momento do estágio, foi o espetáculo *O beijo no asfalto* de Nelson Rodrigues, dirigido por José Caldas, diretor teatral que atua prioritariamente no Porto, Portugal, há mais de cinquenta anos. Foi um espetáculo que rodou várias cidades de Portugal, fazendo, como o Caldas chama, uma digressão, e foi um espetáculo muito bacana porque nos permitiu ver o Nelson Rodrigues na boca dos africanos.

EF: Logo o Nelson que é um dramaturgo tão carioca.

FP: Exato. Aquela coisa carioca falada e interpretada pelo ator africano se tornou uma montagem memorável de Nelson Rodrigues. Eu fiz o Arandir, personagem principal. E os papéis femininos foram feitos por atrizes caboverdianas extraordinárias – a Odete Moço e a Sílvia Lima. Em 1998 a cena lusófona que congregou esse estágio fez uma grande reunião com esses atores. Foi dito a quem fosse retornar a seus países, embora alguns tenham ficado até hoje, que era necessário que essa integração dos países de língua portuguesa pudesse continuar através do teatro, através do fazer teatral. E que nós poderíamos propor ações nos nossos lugares de origem para dar continuidade a isso. Eu fiquei com aquela questão na cabeça. Quando

eu retornei ao Brasil no final de 1998, comecei a amadurecer isso. Sentia saudades dos amigos que fiz lá, principalmente dos africanos, e planejava estar com eles aqui, mostrar a minha terra e fazer com que esse festival pudesse circular não só em Teresina. A minha primeira grande intenção quando criamos o FESTLUSO é que ele fosse um festival itinerante – eu queria que ele pudesse ser aqui em Teresina, Angola, Maputo, Praia – e assim pudesse circular. Só pensava nisso. Nunca imaginei as dificuldades que teria para trazer um grupo de lá. Só imaginava realizar um festival. No início dos anos 2000 tentei fazê-lo, mas não encontrei apoio suficiente no Estado brasileiro. Refiro-me ao conjunto de organismos de cultura, sejam eles federais, estaduais ou municipais para nossa proposta. Durante três anos, com o projeto debaixo do braço, fomos ao Ministério da Cultura, às Embaixadas dos países envolvidos para tentar concretizar o projeto e a gente não conseguia concretizá-lo em uma primeira edição aqui no Brasil. Só dez anos depois conseguimos concretizar o projeto: em 2008 tivemos, enfim, a primeira edição do festival. O financiamento foi através de um edital da Caixa Econômica Federal e mais um aporte direto do Governo do Estado do Piauí. Nesse momento, o próprio Ministério da Cultura já tinha uma abertura, um conhecimento maior do que fazíamos, e viu que o projeto era viável, pois tinha uma validade, um conteúdo que podia ser financiado por essas entidades. Ele nasceu realmente desse desejo de contemplar os países, de tornar Teresina um centro difusor de lusofonia e colocar também o teatro de Teresina no centro do mundo lusófono. À época Teresina não tinha nenhum festival em nível internacional de nenhuma categoria cultural, ou seja, de música, de cinema, de dança... O FESTLUSO vem então para reforçar essas questões e dar visibilidade à cidade de Teresina.

EF: *O FESTLUSO tem a intenção de contemplar vários segmentos da arte, como vários festivais internacionais renomados – o Festival Internacional de Arte da Escócia, por exemplo?*

FP: Sim. A gente sempre pensou não só no teatro, mas em envolver na programação o teatro, o cinema, a literatura, a música, as artes plásticas, a fotografia. Durante anos a gente vem montando uma programação que possa contemplar outros segmentos e em outros espaços que não sejam os espaços só de teatro.

EF: *O FESTLUSO foi o primeiro festival de teatro lusófono do Brasil?*

FP: É bom a gente falar sobre isso para não deixar dúvidas. Depois de já termos anunciado a realização do FESTLUSO, apareceu no Rio de Janeiro um festival chamado FESTLIP – Festival de Teatro de Língua Portuguesa. E o nosso era o Festival de Teatro Lusófono. Esse festival do Rio de Janeiro tinha quase as mesmas características – era muito parecido, mas ao longo dos anos esse festival não conseguiu se manter. Ele alterou várias vezes a sua forma, o seu modelo de apresentação. Ele perdeu a sua essência. Durante muito tempo tentamos uma aproximação com a coordenação do festival, mas não houve espaço. Hoje eu sou amigo da coordenadora, a Tânia Pires, que não tem mais conseguido realizar o festival no Rio no formato original. Ela alterou o festival de teatro para arte, de uma forma geral, e o teatro já não é mais o carro-chefe para as discussões. Ele ficou descaracterizado. Portanto, o FESTLUSO é único e foi o primeiro a ter representação em sete palcos aqui no Brasil, sendo um festival quase ininterrupto nesses doze anos. Mais à frente vamos falar sobre dois anos nos quais não houve festival – e quais foram as consequências com os prosseguimentos das políticas de interrelações do festival.

EF: *No decorrer dos anos ele foi ampliado para mais locais (teatros, cidades) e campos da arte também (música, dança)? No que essa ampliação traduz a ideologia do Festival?*

FP: Na verdade, bem no início não trouxemos nenhum espetáculo de dança, mas nas 2ª e 3ª edições, a dança já foi um elemento muito importante. Quando *Matadouro* [de Marcelo Evelyn] entra na composição da programação do festival, a dança entra de vez na grade dos espetáculos. Porque o teatro e a dança são linguagens que estão muito próximas. Nos países africanos – por exemplo, Cabo Verde, Moçambique, há uma predominância da dança. Então, para cumprir uma representatividade, apresentamos danças teatrais que são muito fortes nesses países. A gente tem trazido, por isso, espetáculos nesse sentido. E ao longo dos anos o FESTLUSO tem se deslocado a outros espaços – que não sejam só espaços fechados como o Teatro 04 de setembro [que é o principal teatro de Teresina, no centro da cidade]¹. Enfim, a outra possibilidade

¹ Pellé informa que o acesso do público e das artes a esse teatro se torna cada vez mais difícil e que o espaço tem servido a outros fins que não são a prática do teatro. Com a recente inauguração do Centro de Convenções, a pauta do teatro deverá ficar mais livre para

foi fazer extensões do festival em outros municípios do Piauí. Isso deu uma desenvoltura muito grande ao FESTLUSO. É muito complicado você trazer um grupo de tão longe para fazer uma apresentação e voltar. Então, sempre vemos a possibilidade de os grupos se apresentarem nas maiores cidades do Piauí, como Parnaíba, Floriano, Piripiri, Campo Maior – é interessante para nós levar os espetáculos para outros públicos do interior do estado.

EF: *Existe, então, um desejo de inserção de minorias étnicas para quem está se apresentando no palco e para quem está assistindo ao espetáculo, popularizando tanto o palco quanto o público.*

FP: O FESTLUSO sempre teve espetáculos gratuitos para que as pessoas de baixa renda possam ver – sempre fizemos uma campanha no sentido de atingir essas minorias, para que elas pudessem ir para o Theatro 04 de setembro ou qualquer outro espaço ou levar o teatro para um bairro periférico da cidade. Planejamos isso principalmente para os espetáculos que não precisem de um aparato técnico tão poderoso, criando acesso ao festival para esses grupos sociais invisibilizados na nossa cidade e em outras cidades. Lembrando que o festival é financiado pelo dinheiro público que, na verdade, deve gerar investimento cultural.

EF: *Em 2009 e 2010 os pôsteres do Festival traziam imagens de máscaras africanas. Em 2011 isso muda um pouco e em 2013 mostra a junção das 3 máscaras. O que significou cada uma dessas máscaras e a junção delas?*

FP: Em 2008 são os países da lusofonia se juntando em Teresina. O tema é a chegada, a integração. Em um segundo momento nós fomos para as máscaras – elas aludem aos povos que compuseram o povo brasileiro – a máscara africana em 2009, em 2010 a máscara indígena e em 2011 é a máscara do Carnaval de Veneza representando o teatro do sul da Europa, embora não exatamente Portugal.

EF: *E a imagem de 2017? É lindíssima.*

FP: Essa imagem é do Klemente Tsamba, um dos primeiros *performers* africanos a estarem aqui. Ele veio em quase todas as edições do festival. A foto é a parte final do espetáculo *Nos tempos de Gugunhana* [baseado em alguns textos de Ungulani Ba Ka Khosa sobre a tradição oral

na África] e há um efeito de luz e iluminação na hora que ele faz uma dança. A fotografia do Vitor Leite ficou tão bela que resolvemos fazer uma homenagem ao Tsamba.

EF: *Em 2015, 2016 e 2018 houve homenagens especiais para Tarciso Prado, Júlio Romão da Silva e Ruth de Souza. Como essas pessoas foram marcantes para o FESTLUSO?*

FP: Tarcísio Prado foi o pai criador do Grupo Harém de Teatro, a pessoa que deu o primeiro passo, convidando para um teste muitos de nós que estamos até hoje no grupo. O Júlio Romão sempre foi uma pessoa com quem conversávamos no grupo, principalmente sobre a atividade do teatro negro no Brasil, considerando sua grande contribuição ao teatro negro junto com Abdias do Nascimento [diretor do grupo Teatro Experimental do Negro – o TEN]. Dona Ruth de Souza não teve uma ligação muito direta com o Grupo Harém, mas a gente aprendia através dela que foi, inesquecivelmente, a primeira grande atriz negra brasileira. A Ruth merecia ser homenageada num festival de teatro, algo que nunca havia ocorrido. Infelizmente, ela não pôde vir, porque à época já estava debilitada, mas mandou mensagens muito lindas à organização. Foi uma forma de o festival saudar e agradecer a grande contribuição desses mestres à cultura brasileira e, principalmente, o trabalho deles no teatro. E foi uma forma de dar vitalidade ao teatro negro no Brasil.

EF: *Como 2012 e 2020, anos nos quais não houve FESTLUSO, contribuíram para uma reavaliação do festival?*

FP: Em 2012 foi uma questão orçamentária, durante o governo do Wilson Martins². A programação estava totalmente pronta, já tínhamos fechado com os convidados e o governo, em cima da hora, não apoiou o festival. É impossível fazer um festival desses sem o apoio do estado, pois ele tem que propor as condições necessárias para que as pessoas e organizações possam realizar a atividade. Nesse período o governo disse que não era prioritário, porque o estado tinha grandes dificuldades orçamentárias. Em 2020, foi em decorrência do agravamento da pandemia, o que não possibilitou nem uma programação híbrida. Com relação à organização houve uma desmotivação, mas os convidados continuaram motivados. Recebemos muitas propostas de grupos e *performers* em 2020, que foram aproveitadas em 2021, mas o

² À época, Wilson Martins estava filiado ao PSB. Desde março de 2022, está filiado ao PT.

mundo todo cancelou seus festivais em 2020. Chegamos em agosto daquele ano e não havia a menor possibilidade de os africanos se locomoverem porque não tinha nem vacina ainda. Foi meramente pelas questões sanitárias que o festival não aconteceu.

EF: *Hoje existe foco na cultura lusófona negra?*

FP: Eu diria que não. Essa é uma questão muito complicada, porque os organismos no Brasil e no mundo que tratam dessas questões não têm tido um cuidado na discussão da integração dessa lusofonia na África negra. Quando eu falo desses organismos eu trato da CPLP [Comunidade dos Países de Língua Portuguesa], Fundação Camões, os Ministérios das Relações Exteriores dos países de língua portuguesa e os demais organismos da África negra. Eu falo do nosso Ministério da Cultura, colocando o Brasil como o país com a maior população negra dentre os países lusófonos. É assustador que não haja nenhuma preocupação e nenhum programa de integração na área de cultura – isso é feito muito pontualmente. Não existe um financiamento ao deslocamento, à circulação, à formação, à produção das atividades desses países. Isso dificulta muito a realização de um festival. Tem melhorado muito pouco depois da realização do FESTLUSO, que criou uma rede. Tem gente que acha que não existe nada a partir do FESTLUSO, mas existe uma rede poderosa de integração construída a partir do FESTLUSO – uma rede de coprodução, uma rede de intercâmbios, uma rede de participação de festivais. Nós acabamos de realizar um festival no Algarve, em Portugal – o TANTO MAR. O TANTO MAR foi criado a partir da experiência do FESTLUSO para trabalhar essa lusofonia, esses intercâmbios. Dois espetáculos que compõem a programação do TANTO MAR foram indicados pela curadoria do FESTLUSO: um espetáculo de Recife que trata sobre religiosidade africana e já esteve aqui e um espetáculo com um grupo angolano que também já esteve aqui. Há toda uma negociação dos espetáculos que já passaram por esses festivais que criam essa rede internacional – FESTLUSO, FIT (Moçambique), o Festival de Teatro de Angola, o MINDELARTE de Cabo Verde, o TANTO MAR, de Portugal. É uma rede de festivais que conversam para que essas programações possam circular entre os festivais, valorizando as questões e os grupos que estão no espaço da África lusófona negra.

EF: *Acaba parecendo que tem um foco, mas na verdade é porque são grupos culturalmente e etnicamente marginalizados.*

FP: Exatamente. Tinha um outro festival chamado PERIFERIA onde se reunia todo mundo que tratava essas questões, com os grupos que vivem na periferia do mundo, mas que têm um valor muito grande e têm conseguido circular, apesar de toda a dificuldade dessa política de integração entre os países.

EF: *O que significa trazer grupos africanos, que muitas vezes falam em seu próprio idioma, para os palcos do Brasil e, ainda mais, para as capitais do Piauí, Maranhão e cidades do interior desses estados?*

FP: Eu acho bacana, porque nós temos a oportunidade de ouvir crioulo, que é a segunda língua oficial de Cabo Verde e de outros países africanos. Os grupos caboverdianos quando vêm aqui sempre perguntam se queremos a peça em crioulo ou em português e às vezes eu falo: “A gente pode fazer um mix”. Alguns [espetáculos] já foram apresentados totalmente em crioulo como *Mulheres da Lajinha* [do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo – ICA] que estava na programação no início do festival. Depois outros foram feitos em dois idiomas – português e crioulo. É importante que as pessoas possam conhecer e saborear esse sotaque, essa sonoridade da língua, porque o crioulo caboverdiano também é uma mistura de português com línguas nativas, assim como o crioulo de São Tomé, de Moçambique, e de outros países. A gente acha muito interessante que os grupos possam apresentar seus espetáculos como eles fazem nos seus países, sem sofrer alterações na sua composição. Cabo Verde é um dos que mais trabalham com isso, o que é bacana para Teresina, São Luís. Fizemos uma edição em 2018 em São Luís que foi um sucesso. Nesses últimos dois anos tivemos dificuldades em trazer muitos grupos africanos porque o custo aumenta e o projeto ano a ano vem sofrendo cortes pelo seu principal financiador que é a lei do Sistema de Incentivo Estadual à Cultura [SIEC] criada em meado dos anos 90. Ficamos com dificuldade de colocar toda a programação. E quem sofre é o espectador, a integração e o próprio festival. É uma coisa complicada, porque já tentamos fazer com que os gestores entendam que o FESTLUSO é um projeto de continuidade. Ele não é um evento; ele é um projeto de políticas públicas de integração de línguas. Ele é um interesse do Estado brasileiro, mas ainda é uma discussão muito complicada. Ele é visto como uma festa que aconteceu aqui, acabou e não tem repercussão e nem impacto de nada.

EF: *O que significa trazer o Brasil negro para os palcos dos festivais? Eu me lembro da Bahia que tem uma força muito grande no FESTLUSO.*

FP: A Bahia tem uma presença muito grande na programação desde o primeiro festival, quando trouxemos o *Cabaré da Raça*, um espetáculo maravilhoso do Bando de Teatro Olodum sobre o racismo. A Márcia Limma trouxe *Medeia negra*, espetáculo listado pela *Revista Bravo* como um dos espetáculos nacionais mais importantes de 2018, e que fala das matrizes africanas e do feminismo. Realmente a Bahia sempre teve uma presença marcante nessas doze edições do Festival Lusófono. É uma preocupação da curadoria do FESTLUSO que o palco reflita a defesa dessas questões que são tão caras para nós – a luta contra o racismo, contra a misoginia, contra o assassinato da juventude negra. Não é que outros estados não trabalhem isso, mas a Bahia traz essas questões de uma forma bem explícita e provocante. Por isso eles estiveram permeando a programação durante essas doze edições do festival.

EF: *Quais espetáculos negros foram marcantes no festival?*

FP: *Cabaré da Raça* e *Medeia negra*, por exemplo, marcam muito bem a presença negra no festival. Esteve no FESTLUSO também, em 2019, um espetáculo de Recife – *Ombela*, dirigido por Samuel Santos e baseado em livro homônimo do escritor angolano Ondjaki, que conta a história de uma menina africana que é a deusa das chuvas. Agora indicamos ele para o TANTO MAR. Foi um espetáculo muito impactante na programação do FESTLUSO.

EF: *Você gostaria de ver mais da África na programação?*

FP: Eu acho que as coisas estão sempre mudando. Nunca tivemos a participação de todos os países africanos lusófonos ao mesmo tempo. Acaba de ser adicionado um novo país à África lusófona – a Guiné Equatorial. Estou falando com curadores que estão vendo como esse país poderá contribuir em edições futuras. Já sabemos que as danças etnográficas de lá, por exemplo, são muito fortes. É o nono país a compor a rede de países lusófonos.

EF: *Você poderia comentar sobre a linguagem dos espetáculos que têm se apresentado no festival? Como a cena reflete diferentes construções identitárias lusófonas?*

FP: A curadoria não tem uma preocupação quanto às questões de linguagens estéticas dos espetáculos. A gente tem trabalhado muito com relação à questão da representatividade dos países. Essa representatividade às vezes vem cheia de linguagens, algumas delas muito contemporâneas e outras nem tanto, muito em relação às questões de África, pela própria deficiência que

alguns dos territórios têm. Às vezes a gente chega a trazer montagens muito empíricas e amadoras, mas esse é o intuito do festival: que esses espetáculos também possam ser vistos e as pessoas possam conhecer o trabalho da Guiné Bissau, de São Tomé e Príncipe, países que não têm uma tradição de teatro. Os grupos – encenadores e atores, principalmente desses dois países, ainda trabalham de uma forma muito rudimentar, teatralmente falando, mas claro que sem perder a mensagem que eles querem trazer. Falam do seu modo de viver, falam da história do território onde eles vivem, falam das tradições populares desses lugares. Eles não têm ainda a preocupação com aquilo que a gente vai chamar de “o grande teatro”, “a grande dramaturgia” que é encenar um texto contemporâneo, seja de um autor de língua portuguesa, ou um autor de língua estrangeira. Eles ainda estão muito centrados em questões que falam do próprio lugar de onde eles vêm. E há casos como Moçambique que, ao longo dos anos tem tido um avanço nas linguagens teatrais, pela presença de estrangeiros que lá residem, principalmente os diretores sul-africanos, franceses e ingleses. Eles trabalham muito em Maputo e imprimem uma carga de trabalho que reflete nas linguagens estéticas desses espetáculos. Em Moçambique há grupos também, como o Motubela Gongo, Girassol, que já estiveram aqui, e a companhia do Santana Dias. Eles participam de grandes festivais, até mesmo fora do circuito de língua portuguesa. Esses grupos têm adquirido uma experiência que é refletida na linguagem estética e técnica dos espetáculos que temos recebido. Em Angola, eles têm vários grupos e festivais. Agora mesmo eles estão realizando a segunda edição do Festival Internacional de Teatro, que dura quase um mês, com grupos de todas as regiões do país, não só de Luanda [a capital]. E há o teatro caboverdiano, caso mais emblemático, que traz sempre inovações estéticas, tanto na dramaturgia quanto nos processos de encenação, na parte técnica. Ao longo dos anos têm chegado ali muitos encenadores portugueses que se fixaram e abriram suas companhias, tanto na área do teatro quanto na área da dança. Cabo Verde tem dado uma contribuição muito grande dentro do teatro contemporâneo, com encenações bem modernas e dramaturgias universais, montando Shakespeare, Artaud, Molière, sem esquecer os dramaturgos locais. Eles têm trabalhado muito nessa questão de reforçar o teatro crioulo através de suas raízes. E algumas vezes eles levam aos países estrangeiros o teatro em português, mas em Cabo Verde eles fazem o mesmo espetáculo em língua crioula. E aqui, como já dito antes, às vezes pedimos para eles misturarem. Ao adaptarem grande clássicos da dramaturgia mundial para a linguagem

crioula, eles trazem uma grande inovação para a dramaturgia e para a própria linguagem do ator caboverdiano. Tentei citar essas especificidades e inovações da linguagem e da própria dramaturgia atendo-me apenas aos países de África, com os quais a gente tem uma relação especial.

EF: *Em Guiné-Bissau, que você mencionou inicialmente, eles fazem essas narrativas cênicas através da dança?*

FP: Muito através da dança tradicional. A propósito, estamos trazendo esse ano [2022] uma companhia da Guiné-Bissau cujo forte é a dança tradicional africana.

EF: *Como os outros eventos dentro do Festival revelam sua dimensão estética, conceitual e curatorial?*

FP: O FESTUSO sempre possui conteúdos formativos na sua programação: as oficinas, os bate papos e os encontros de diretores lusófonos. Em 2022, a gente está trazendo uma inovação, que é uma roda de conversa sobre processos de montagem – os processos técnico e estético da obra apresentada, o que ocorrerá após alguns espetáculos selecionados. Essas são algumas contribuições que o FESTLUSO tem dado ao longo dos anos para o crescimento da cena lusófona no mundo.

EF: *Você crê que propostas artísticas assim podem mudar a relação do Brasil com a África na contemporaneidade, embora sejamos ainda muito ignorantes com relação ao continente africano?*

FP: Há muito desconhecimento sobre a África, e é um continente riquíssimo culturalmente. Tem pessoas que pensam que a África é um país. Moçambique hoje é o maior centro de dança contemporânea do mundo – não está na Europa esse centro. Os europeus fazem aulas em dois grandes centros de danças contemporâneas em Moçambique. Marcelo Evelyn, coreógrafo piauiense com visibilidade internacional, afirma que os bailarinos moçambicanos são os melhores do mundo. Angola deu um salto qualitativo em relação às artes performáticas – grandes atores angolanos estão produzindo para a Netflix, alguns deles estão chegando a Hollywood. Tem acontecido em outros países africanos lusófonos também. Na literatura nem se fala. Temos nomes fortes como Ondjaki, Agualusa, Mia Couto e tantos outros escritores incríveis. É algo maravilhoso. Não podemos perder o que a África tem a nos oferecer.



Poesía en voz para agudizar los sentidos. Entrevista con Mónica Carrillo

Eleonora Frenkel

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil

eleonora.frenkel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3279-2546>

Quería escribir mi vida en poesía.
En honor a mi tío-abuelo y bisabuelo
Manuel Rivas
Demetrio Rivas
Decimistas y poetas, monumentos de
memoria, griots semiencarnados
A quienes se negó
Aprender lectoescritura en lingua-
-franca-peruana-nacional.

(CARRILLO, 2016, p. 62)

Mónica Carrillo es periodista, poeta, cantante y activista peruana, destacada por su trabajo en defensa de los derechos humanos y, en particular, de las mujeres afrodescendientes en Perú. En 2001, fundó Lundu: Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos y participó de la Conferencia Mundial de las Naciones Unidas contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y la Intolerancia, en Durban – África del Sur. En 2007, publicó el libro *Unícroma* y, en 2008, un disco con el mismo nombre, donde presenta su poesía “recitada, entonada o tan solo dicha” (EQUIPO, 2022). En 2009, ha colaborado con el cantor y compositor Toninho Crespo y presenta dos composiciones en su disco “Estilo Samba Rock”. Esta entrevista ha sido realizada por correo electrónico y marca la continuidad de la recepción de la poesía de Monica Carrillo en Brasil, que cuenta con estudios académicos¹, pero que aún no ha sido traducida.

“La memoria es aquello que podemos recordar, pero también reconstruir”, nos dice Mónica Carrillo en esta entrevista. Si la historia colonialista no ha sido capaz de hacerle el honor a saberes africanos y

¹ Ver Araújo (2019) y Valente (2021), por ejemplo.

afrodescendientes, al contrario, ha buscado deslegitimarlos, la poesía contemporánea de Carrillo hace presente la memoria de las ancestras y de los ancestros expresándose en un doble movimiento entre la escritura y la vocalización. Poesía escrita y poesía vocal se complementan, sin jerarquía, entendiendo que la expresión oral es fundamental para la transmisión de saberes y memorias para las culturas africanas y afrodescendientes, y que la escritura es una forma de poder que les ha sido negada por mucho tiempo, de manera que su apropiación ha sido importante como forma de resistencia.

En el poema “Lundu”, que se encuentra en *Unícroma*, leemos en el epígrafe un fragmento de “Sensemayá”, de Nicolás Guillén (Cuba) que, con Nicomedes Santa Cruz (Perú) y Virginia Brindis de Sallas (Uruguay), por ejemplo, han sido poetas que marcaron la literatura afrolatinoamericana con esa mutua expresión oral y escrita, provocando un necesario desplazamiento del excesivo poder dado al dominio de la escritura y las formas de saber letrado en el contexto colonialista². Pese a que estos escritores y escritoras han expresado la fuerza de la poesía oral y escrita afrodescendiente en América Latina al menos desde los años 1930 (cuando Guillén publicó *Motivos de son*), Carrillo nos cuenta que en algunos circuitos de literatura ha sentido “exotización” y “desvalorización” de la poesía recitada, como si se tratara de una subliteratura, la de raperos y decimistas.

Al entender la importancia de los saberes y memorias transmitidos por prácticas incorporadas en las cuales la danza, la música, el lenguaje corporal no se separan de la poesía, de la narrativa u otras formas de conocimiento y creación, se comprende que no apenas la apropiación de la escritura ha sido un modo de resistencia, pero también la preservación de la voz y del cuerpo como motores esenciales de la energía colectiva, como diría Paul Zumthor (2014, p. 62). En ese sentido, Mónica Carrillo afirma su decisión de no apenas escribir, pero también recitar poesía porque ese ha sido un mecanismo que aprendió con su madre desde niña para expresarse con propiedad e imponerse frente a las agresiones racistas; “el recitar y el actuar era una estrategia para sobrellevar la situación”, explica Carrillo (JONES; CARRILLO, 2011, p. 539).

² Como explica Diana Taylor: “a importância dada à escrita aconteceu às custas das práticas incorporadas como modos de conhecimento e de fazer reivindicações. Aqueles que controlavam a escrita – primeiro os frades e, em seguida, os letrados – ganharam poder excessivo” (TAYLOR, 2013, p. 47).

La poesía de Carrillo se hace sensible al sentido auditivo, tal cual indica su misma experiencia de agudización de ese sentido narrada en esta entrevista, por vivir intensamente una cultura y un ambiente que, al contrario de la tendencia moderna de ultra estímulo de la luz y de la imagen, se conecta en la oscuridad con “los sonidos de las identidades materiales – como las plantas, animales, río, mar y laguna –, y de las espirituales – como los duendes, brujas, demonios.” El relato de las experiencias contadas por Carrillo nos ayuda a comprender algunos de sus gestos poéticos y políticos, que buscan un desplazamiento de las distintas marcas de colonialidad sobre los cuerpos y “una epistemología que no provenga del sistema opresor” (STORINO, 2017, p. 39).

Una de las formas de desplazamiento del poder colonialista está en la escritura, en la subversión de la lengua española con diversos neologismos. Storino (2017, p. 40) ya lo subrayara en otro momento y aquí Carrillo vuelve a enfatizar que su proceso de escritura está marcado por el impulso y por rasgos profundos de sus “memorias, identidades y experiencias como mujer afrodescendiente”, lo que hace con que necesite crear nuevas palabras para expresar algo muy específico, como nos cuenta sobre la palabra “posesando”, que hace “referencia a una experiencia mágica en un contexto rural”. Por otra parte, como peruana en EUA, migrante o exiliada³, el español se hace lengua de resistencia frente al neocolonialismo estadounidense y el spanglish surge como manera de expresar la fuerza latina en ese país; “let’s make fire pal’ camote”, escribe Carrillo.

Repleto de memorias de las “huellas carimbeadas” (CARRILLO, 2016, p. 62), el arte de Carrillo se conecta con su activismo, con su lucha por los derechos humanos, en especial de la comunidad afrodescendiente en Perú, contra el racismo y contra la violencia de género. En *Lundu*, centro que ha fundado, se “ofrece a la gente nuevas maneras de entender el arte y de usar el arte como una metodología por la cual una propuesta política se puede generar”, como dice Carrillo en entrevista a Jones (JONES; CARRILLO, 2011, p. 535). A través de *Lundu* se promueven programas, leyes y políticas y se desarrollan “actividades educativas, artísticas y de investigación en coordinación con instituciones locales, nacionales e internacionales” (NUESTRA..., 2022), de manera que más y más niñas, niños, jóvenes y

³ Las circunstancias del autoexilio de Carrillo en EUA constan en Rocha y Carrillo (2020, p. 156).

personas afrodescendientes en general tengan oportunidades de ampliar sus saberes, sin dejar de valorar aquellos que integran su cultura y configuran su memoria e identidades y sin necesidad de que su mayor lucha sea ser reconocida más allá que por el color de la piel. Como dice Carrillo:

Aprendí matemática, programación, cables, hologramas, conexiones, algo que no tenía nada que ver con mi piel. Yo casi muero por mi raza, por lo que soy, siempre voy a seguir cargando esta piel, pero ¿habrá otra manera de ver el mundo a partir de lo que no soy? Me había cansado de que mi leitmotiv de vida sea mirarme al espejo todos los días y hablar sobre lo que yo soy o gente como yo encarna. (ROCHA; CARRILLO, 2020, p. 159)

Entre sus diversas actividades, la artista nos ha brindado, como lectoras y lectores, la oportunidad de esta escucha, por lo cual le agradezco.

Eleonora Frenkel: *¿Qué es ser artista y activista? ¿Cómo se da esa relación entre arte y acción social o política en tu trabajo?*

Mónica Carrillo: El arte siempre ha estado estrechamente ligado a mi compromiso político y académico. Creo que las estrategias que me han llevado a plantear temas fuera de los paradigmas racistas y coloniales, han sido posibles porque soy artista, lo que me lleva a pensar en caminos creativos que están fuera de muchos estándares. Considero que para mí, así como para otras personas en mi familia afroperuana, el arte no está escindido de nuestra vida cotidiana. No es que nos definamos como artistas siempre. Es que nuestra cultura está intrínsecamente relacionada con expresiones que usan la poesía, la danza y la música como parte de nuestro relacionamiento cotidiano. No es un arte para divertir al otro. Es una manera de ser, un aproximamiento al mundo a partir de una sensibilidad que no tiene como eje central la información documentada en libros, o aprobada por los estándares académicos.

EF: *¿Cuáles son las principales causas sociales por las que luchas y cómo se articulan en tu trabajo artístico y creativo?*

MC: Mi experiencia como niña afroperuana ha demarcado mis elecciones. El bullying racista y sexista que vivía en la escuela en Lima y cuando estaba camino a ella – transitando en la calle o tomando el bus –, además de la violencia de algunos compañeros de clase y profesores, me forzaron a

reconocer que era diferente al entorno. Con ello entendí que esta diferencia era algo desvalorizante y una razón para hacerme sentir inferior a las otras niñas y niños a mi alrededor. Contradictoriamente, cuando estaba en la ciudad de Chíncha con mayor población afroperuana (El Carmen y Puquiosanto), me sentía valorada y hasta admirada por otros niños y personas de la comunidad debido a que también vivía en la capital. También dejaba de experimentar la tensión racista al caminar por la calle o interactuar con otras personas, ya que la mayoría era afroperuana, entonces no se vivía la tensión racista que experimentaba en Lima.

Esta comparación de los dos mundos me permitió saber que las experiencias de Lima no eran las únicas que podía vivir. Es decir, que era posible estar en un ambiente armónico, con respeto y donde mi raza no era el tema central de las conversaciones y tensiones, porque había más personas como yo.

Mi madre me enseñó a recitar poesía desde los tres años y conjuntamente con mi hermana, éramos destacadas por nuestras actuaciones en la escuela como recitadoras de poesía. Esto se conecta con la tradición oral poética de los afroperuanos, la cual ha estado relacionada a la composición y recitación de la décima.

Mi madre terminó la escuela secundaria a los 27 años a pesar de las críticas de parte de sus amigos y familia. Su padre, mi abuelo, era guitarrista y cantante, además de campesino. Ella estaba estudiando para entrar al conservatorio para tocar guitarra cuando se casó con mi padre. Entonces volcó su interés artístico hacia nosotros, como una estrategia de educación para auto-garantizarnos el respeto en la escuela y confrontar el racismo. Su estrategia fue que aprendiéramos a expresarnos con propiedad, siendo conscientes de las inflexiones en la voz para comunicar un mensaje, analizando nuestro lenguaje corporal – como nunca dar la espalda al público. Como resultado mi hermana se hizo periodista y locutora profesional, siendo la primera mujer narradora de partidos de fútbol en la radio, con una calidad de voz educada tal y como lo hubiera hecho en un entrenamiento profesional.

Del lado de mi padre, él proviene de una familia de poetas decimistas de apellido Rivas, quienes han tenido un importante rol cultural en el pueblo El Carmen. Mi padre autopublicó un libro llamado *Son Noches de Soledad* en el Tiempo. Creí viéndolo escribir ensayos y poesías en la mesa del comedor de la casa. Siempre fue muy activo en la defensa de la identidad afroperuana y en compartir información sobre las luchas afrodescendientes en Estados Unidos.

En mi caso, cuando decidí escribir poesía, siempre pensé en recitarla porque esto me permitía comunicarme con mis familiares, tíos y parientes de todas las edades, incluyendo aquellos que no sabían leer.

EF: *Lundu fue un ritmo demonizado por la iglesia y parte de la sociedad debido a su sensualidad y erotismo. ¿Cómo ves la importancia de mantener viva la memoria de saberes y prácticas incorporadas de raigambre africana y amerindia que han sido sistemáticamente deslegitimadas, desvaloradas, prohibidas en el proceso colonizador? ¿Cómo se da esa reescritura de la historia en tu trabajo?*

MC: La memoria es aquello que podemos recordar, pero también reconstruir. Hay muchos aspectos de la memoria que son una combinación de otras memorias y la concatenación de sucesos que construyen una nueva historia.

Esta reconstrucción no tiene porqué invalidar una memoria. Por el contrario, responde a nuestra naturaleza humana el convertir en “verdad” aquello que sentimos y determina nuestra visión del mundo y experiencia vital. Con ello, no quiero decir que todas las memorias son inventadas porque estaríamos cayendo en la fantasía.

Lo que señalo es la importancia de reconocer que las historias y experiencias de generaciones anteriores siguen siendo vitales en nuestro día a día. Por ejemplo, aquellas historias que nuestras madres escucharon de sus abuelos sobre el extremo trabajo en la hacienda, o aquella práctica de prender una vela todos los viernes a las 6 de la tarde para rezar a nuestros ancestros a quienes les tenemos más fê que a la misma figura de Dios. Estas prácticas influyen en nuestro relacionamiento con el mundo como afroperuanos, encarnan nuestros valores y estética e influyen en la manera en la cual proponemos cambios políticos u organizamos a nuestra comunidad.

EF: *En tu poética, hay una complementariedad entre la poesía escrita y la poesía hablada o cantada, pero también hay cierta tensión histórica entre escritura y oralidad que buscas traer como tema o problema en tus creaciones. Cuéntanos un poco más sobre eso.*

MC: En mi cultura afroperuana, las historias se suelen contar con conciencia de la estructura narrativa, el lenguaje corporal, el movimiento de las manos. Esta es una forma no planificada, sino parte de cómo transmitimos información y logramos que nuestra audiencia – usualmente amigos y familia – sienta emoción o suspenso. No percibí que esta manera de decir

historia no era tan común en otros pueblos y culturas. Me di cuenta cuando salí de la adolescencia y comencé a interactuar más en espacios culturales y familiares de mis amistades que no eran afrodescendientes. Cuando era niña, las historias del lado paterno eran lideradas por mi padre y mi abuelo. Del lado materno, por mi tío Ñana quien vivía con mis otros tíos en el centro poblado Puquiosanto, donde mi madre y toda su familia nació y creció. La zona está ubicada en un delta, donde el río Matagente se une con el mar y forma una laguna. No había electricidad ni agua potable. La cena era a las 6 de la tarde y luego todos nos sentábamos afuera de la casa esperando que caiga la noche. Cuando no había luz de luna, hacíamos fogata. Allí mi tío Ñana iniciaba a contar historias sobre aparecidos, duendes y otras entidades que veía cuando caminada en las madrugadas.

Describo los anteriores detalles para poder explicar cómo mi experiencia rural ha moldeado mi expresión poética. Las noches en una comunidad como Puquiosanto sin luz eléctrica también me hicieron agudizar mis sentidos, especialmente el auditivo. Es decir la casa estaba en el centro de un ángulo de tres brazos de agua que estaba a cien metros de distancia de la casa – río, mar y laguna.

El sonido determinante era el rugido del mar. Este era intimidante, agresivo, especialmente en febrero cuando el mar se encontraba con agua nueva que llegaba por el río Matagente.

En la oscuridad, se agudizaron mis sentidos y me hice sensible a los sonidos de las entidades materiales – como las plantas, animales, río, mar y laguna – y de las espirituales – como los duendes, brujas, demonios.

Esto combinado con la narración de historias familiares son elementos constituyentes de mi sensibilidad poética, que para mí es acceder a la capacidad de mis sentidos – visión, oído, tacto – por un camino diferente de sus funcionalidades básicas. Todo esto, sin perder el espacio central de comunicación de mi poesía, que es en interacción con otros seres humanos.

Cuando decidí hacer un libro y un disco, fue para tender puentes entre los dos mundos. También me auto-reconocí como una persona que disfruta y accede a materiales escritos y quise dejar un legado escrito tomando en cuenta que gran parte de la producción poética de mis ancestros de apellido Rivas fue tomada por otros o se perdió debido a que no fue registrada en libros.

En algunos circuitos de literatura he sentido exotización y desvalorización de la poesía recitada. En muchos espacios me han presentado

como rapera o decimista – cuando no tengo un solo poema escrito en décima. El hecho que recite mis poemas de memoria y no los lea como suelen hacer los poetas en los recitales, a veces es exotizado y usado en mi contra. Siento que mi capacidad de memorizar y recitar mis poemas confronta los límites elitistas de la ciudad letrada, que ha perdido la capacidad de recordar sus propios escritos y comunicarlos a otros, estableciendo que la palabra escrita poética es lo único que el cánón puede valorar.

Con el paso de años y debido a mi exilio fuera del Perú, he sentido un cambio en la valoración de mis textos, ya que mi ausencia física redujo la posibilidad de hacer recitales y conciertos.

Entonces, el libro – y no mi voz sonora – se constituyó como la principal fuente de mi trabajo poético. Es decir, comprobé que fue buena elección dejar una versión escrita de mi poesía – a pesar de mi valoración por el medio sonoro. Esto también permitió que mi poesía sea accesible a una audiencia internacional, quien ha sido importante para abrir espacios de crítica y reflexiones políticas sobre la realidad de las personas afrodescendientes en las Américas y de manera particular las mujeres afroperuanas.

EF: *¿Qué trae de singular la poesía o literatura afrodescendiente y qué cambia en relación a los términos conceptuales con los que se piensa la literatura eurocéntrica?*

MC: Creo que depende de la experiencia de vida del escritor o escritora afrodescendiente. Una persona con experiencia de vida urbana, por ejemplo en Bogotá o São Paulo, expresará memorias, estéticas con matices diferentes a alguien con más bagaje rural, o inmigrante internacional. En mi caso llego a identificar mis particularidades luego de escribir mis textos, es decir, cuando me leo o me encuentro con críticas sobre mi obra. Hay muchas palabras que invento, o que me vienen de memorias que ni siquiera sé que las tengo. Cabe aclarar que no es que decida inventar una palabra. Es esa palabra o voz materializada en forma escrita que viene a mí para condensar aquello que deseo decir. Por ejemplo, en un poema escribí: “vadulaque de sahumadas”, “posesando mis dos manos en su nuca”. La palabra posesando no existe formalmente en el diccionario (existe posesa, al menos hasta donde tengo referencia), y tampoco tengo recuerdos conscientes de haberla escuchando. Pero en el contexto del poema refleja la acción de poseer algo combinada con la de posarse sobre algo. Ambos significados se parecen, pero no son lo mismo. Cuando escribo poemas como este, que hacen referencia a una

experiencia mágica en un contexto rural, significantes como estos fluyen en el proceso de escritura. Como dije anteriormente, no suelo planear un poema y reflexionar sobre las palabras, o el tono. Escribo por impulso y lo que viene a mí. Menciono esto porque creo que refleja cómo las memorias, identidades y experiencias como mujer afrodescendiente se reflejan en mi escritura sin necesidad de que esté mostrando de manera explícita mi identidad afro.

EF: *¿Cómo percibes la relación entre la diáspora, el exilio y la migración en las prácticas de arte y resistencia afrolatinoamericanas, sea en el pasado colonial o en el colonialismo contemporáneo?*

MC: Uno de mis temores es perder mi memoria afroperuana tanto la rural y urbana basadas en mi experiencia de vida en Perú. Aunque yo he migrado recientemente, he logrado imbuirme en la cultura de Nueva York y establecer vínculos personales y profesionales con la diáspora de inmigrantes y también con el mundo anglo, que es donde trabajo. Cada vez siento más que el inglés se está apoderando de mi mundo inconsciente y emocional, lo cual es positivo porque puedo entender de una manera más sentida el mundo anglo. Pero a su vez siento que las memorias más rurales y de la vida cotidiana familiar se van alejando. Por ello, siento que me he volcado con más fuerza a la poesía de nuevo. Creo que la poesía me da la libertad de no tener que pensar en la estructura o gramática de mis textos, lo cual hago todos los días en inglés para mi vida profesional. La poesía es ese espacio de libertad, donde siento como si estirara la mano para coger significantes que andan flotando *in the “back of my mind”* y que me crean un espacio seguro emocional donde estoy cercana a mi familia y a todas aquellas experiencias que me hicieron resiliente y que asuma la responsabilidad de acompañar la trayectoria de mi pueblo afroperuano y de otros pueblos hacia la felicidad y justicia. Mi poesía cada vez suena más al campo pero se matiza con frases en spanglish como “let’s make fire pal’ camote”.

La poesía permite expresar el estado más sublime o primario del ser humano. Es aquella posibilidad de no perder tiempo en crear personajes o estresarse por saber si la audiencia entenderá el *overlap* de la trama. Permite mostrar la textura y color de nuestras almas y, por ello, puede impactar en los otros y abrir los sentidos y entendimientos hacia otras realidades. Por eso soy poeta. Porque la manera en la que veo el mundo siempre tiene su versión paralela en mi mente poética. Y también por la esperanza de poder impactar en la vida de otras y otras y sumarlos a este movimiento de personas que

apostamos por generar condiciones positivas para que los seres sean felices, tengan espacios libres y justos para expandir su creatividad y expresar todas aquellas buenas cosas inherentes de la condición humana.

Referencias

ARAÚJO, Bruna Lopes. *Literatura afro-peruana: poesia e performance em Mónica Carrillo*. Orientadora: Carla Dameane. 2019. 82 f. Disertación (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

CARRILLO, Mónica. Prólogo mi autobiografía. *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, Lima, ano I, n. 1, p. 62, 2016. Disponible en: <https://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2019/06/M%C3%B3nica-Carrillo.pdf>. Consultado en: 10 oct. 2022.

EQUIPO. In: LUNDU centro de estudios y promoción afroperuanos. [S. l.: s. n.], c 2022. Disponible en: <https://www.lundu.org/equipo.html>. Consultado en: 20 dic. 2022. No paginado.

JONES, Marcus D.; CARRILLO, Mónica. Una entrevista con Mónica Carrillo. *Callaloo*, Baltimore, v. 34, n. 2, p. 535–543, 2011. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/41243117#metadata_info_tab_contents. Consultado en: 10 oct. 2022.

NUESTRA MISIÓN. In: LUNDU centro de estudios y promoción afroperuanos. [S. l.: s. n.], c 2022. Disponible en: <https://www.lundu.org/quienes-somos.html>. Consultado en: 20 dic. 2022. No paginado.

ROCHA, Juan Manuel Olaya; CARRILLO, Mónica. Vozy escritura desde el exilio Entrevista a Mónica Carrillo Zegarra. *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, Lima, ano V, n. 5, p. 152-160, 2020. Disponible en: <http://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2020/11/DPalenque-N%C2%B0-5-2020.pdf>. Consultado en: 10 oct. 2022.

STORINO, Natalia. ‘Juguemos en la jungla’: raza, clase y género en *Unicroma* de Mónica Carrillo. *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, Lima, ano II, n. 2, p. 33-42, 2017. Disponible en: <https://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2019/07/Natalia-Storino.pdf>. Consultado en: 10 oct. 2022.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas*. Traducción de Eliana L. de L. Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VALENTE, Paulo. La poesía afroperuana de Mónica Carrillo Zegarra como protesta: una lectura del feminismo negro y decolonial en “Juguemos en la jungla”. *Raído*, Grande Dourados, v. 15, n. 38, p. 111-129, 2021. DOI: <https://doi.org/10.30612/raido.v15i38.14824>. Disponible en: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/14824>. Consultado en: 10 oct. 2022.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Traducción de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Varia





Lamento trágico masculino: *Os Persas* de Ésquilo

Male tragic lament: Aeschylus' Persians

Joseane Mara Prezotto

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

CAPES

joseane.prezotto@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7833-2425>

Resumo: Neste artigo investigo os cantos de lamento representados na tragédia *Os Persas*, de Ésquilo. Para abordar tensões de gênero presentes, principalmente no lamento final da peça, bastante intenso, reavalio a posição de Hall (1989, 1995, 1996). Hall defende uma efeminação representativa, beirando a histeria, do coro e de Xerxes. Parto da crítica de Suter (2008), cujos argumentos me parecem convincentes no sentido de revermos interpretações usuais sobre lamentos masculinos nas tragédias atenienses. Os termos de identificação dos lamentos são os dispostos na tese de Wright (1986). Considero os contextos cultural e literário de *Os Persas*, em uma perspectiva histórico-comparada, testando a possibilidade colocada por Suter de que uma leitura genérica da forma do lamento aliada a uma leitura genetrada de sua função colabore ao entendimento das cenas de lamentos trágicos. Ao final, proponho minha hipótese de leitura para a função do lamento final na peça.

Palavras-chave: tragédia grega; Ésquilo; *Os Persas*; lamento trágico; lamento ritual; lamento masculino.

Abstract: My focus in this article is the lament songs represented in the Aeschylus tragedy *Persians*. I reassess Hall's position (1989, 1995, 1996) to address gender issues potentially present in the final lament of the play, which is quite intense. Hall's critic suggests effeminacy, almost hysteria, in the performance of the chorus and Xerxes. I bring in the criticism of Suter (2008), whose arguments seem convincing for reviewing usual interpretations of male laments in Athenian tragedies. The terms for identifying the laments are those provided in Wright's thesis (1986). I consider the cultural and literary contexts of *Persians*, in a historical-comparative perspective, testing the possibility raised by Suter that a generic reading of the form of the lament combined with a gendered reading of its function can contribute to a better understanding of the scenes of lamentation. At the end, I propose my hypothesis for the function of the final lament in the play.

Keywords: Greek tragedy; Aeschylus; *Persians*; tragic lament; ritual lament; male lament.

*Αἰσχύλος: εἴτα διδάξας Πέρσας μετὰ τοῦτ' ἐπιθυμεῖν ἐξεδίδαξα
νικᾶν ἀεὶ τοὺς ἀντιπάλους, κοσμήσας ἔργον ἄριστον.
Διόνυσος: ἐχάρην γοῦν, ἦνίκ' ᾤηκousα περὶ τῆς Δαρείου τεθνεῶτος,
ὁ χορὸς δ' εὐθὺς τῷ χεῖρ' ὥδὶ συγκρούσας εἶπεν 'ἰανοῖ.'*

[Ésquilo: ... em Os Persas glorifiquei um feito grandioso
e ensinei a ambição de sempre derrotar o inimigo.

Dioniso: Nossa, verdade, eu amei Dario mortinho e falando,
e o coro dá-lhe bater-se com as mãos, assim, gemendo “iaaiiuuuii”!]

(ARISTÓFANES, *Rãs*, vv. 1026-1029, tradução nossa)

Datada de 472 a.C, sendo a mais antiga dentre as tragédias atenienses que nos restaram, a tragédia *Os Persas* estrutura-se não em torno de um mito, mas de eventos recentes: os combates entre gregos e persas, em territórios gregos. O mensageiro relata os reveses persas ocorridos na batalha de Salamina (versos 249-514) – na qual o próprio Ésquilo lutou e viu morrer um irmão. E, mais à frente, a aparição de Dario (*εἰδωλον Δαρείου*), rememorando um oráculo, narra como profecia acontecimentos que irão ocorrer na batalha de Plateias (V. 800-817). Costuma-se denominá-la, por isso, uma *tragédia histórica*, a única remanescente com essa característica.

Para a audiência, convém lembrar, diferente de guerras mitológicas – que podem ter sido consideradas históricas, porém longínquas – a guerra com os persas e suas consequências são memórias vivas e visíveis, monumentos importantes da cidade ainda não tinham sido reconstruídos. O espetáculo acontece oito anos após o saque e destruição de Atenas pelos persas e o subsequente confronto marítimo de Salamina, ocorridos em 480 AEC. O fim das Guerras Médicas, com a expulsão dos persas de territórios helênicos, vai se dar com as batalhas de Plateias, na Beócia, e Mícale, na Jônia, ambas no ano de 479 AEC.

A tragédia apresenta a derrota do exército inimigo do ponto de vista dos vencidos. O cenário é a cidade de Susa, no Império Persa. Em cena, todos são persas. Xerxes e a rainha Atossa, o “fantasma” do falecido rei Dario (cujo túmulo faz parte do cenário), um mensageiro, e um coro de anciãos (apresentados como súditos próximos ao rei Xerxes nos versos 5-7). A caracterização é a de um *outro*, distante não no tempo, como seria o mito, mas no espaço.

A investida persa em territórios e mares gregos é constantemente descrita como uma violação. A imagem é de uma barreira, um limite natural e divino que não deveria ter sido transposto (ver, entre outros, V. 67-72, 584-90,

717, 749-50). A materialização geográfica desse “abismo” é tanto o próprio mar Egeu quanto, mais propriamente, o Helesponto, o canal que Xerxes atravessa em seu *feito memorável*. A transgressão da fronteira constitui efetivamente sua *hybris*. A derrota do empreendimento persa confirmaria, assim, que a separação entre mundos é uma determinação divina.

A alteridade dos bárbaros se constrói nos contrastes entre terras, povos, modos de vida, e civilizações. Oposições constantemente enfatizadas ao longo da peça (por exemplo, entre muitas outras, V. 146-47, 152, 157, 181-99 [sonho de Atossa], 242, 402-7, 584-94 etc.), em um procedimento de exotização que pode nos auxiliar a ler a *partitura* esquiliana. Partitura, pois reflexo do espetáculo que um dia encontrou razão de ser no Festival de Dioniso, em seu teatro ao pé da Acrópole.

A escolha de um coro *masculino* junto a um protagonista homem não seria aleatória. Teria a função de ajudar a compor a paisagem visual e sonora artisticamente talhada por Ésquilo para representar o *outro*, o inimigo, a Ásia. Os cantos fúnebres da peça são realizados apenas por Xerxes e o coro de anciãos. A cidade, “esvaziada” de jovens guerreiros (versos 549, 718, 761 etc.), poderia, eventualmente (discuto adiante), ser lamentada por um coro de mulheres, as esposas e mães dos mortos. E a Rainha Atossa poderia ser sua líder. Mas essas não foram as escolhas de Ésquilo.¹

Personagens e coros masculinos cantam lamentos com uma frequência considerável nas tragédias atenienses. Também na poesia épica

¹ Entre alguns dos povos da Ásia Menor, a lamentação ritual de membros da família parece ter sido considerada uma atividade própria das parentes mulheres. Especialmente no caso de funerais de membros da realeza ou de personagens importantes. Em civilizações antigas, nas regiões da Mesopotâmia e Anatólia, os lamentos, se não exclusividade das mulheres, teriam ao menos aspectos ligados ao feminino. O motivo da fertilidade do solo e ciclo da vida, por exemplo. A figura de uma mulher a lamentar é central em representações de lamentos presentes na produção poética supérstite desses povos. Pode ser a mãe, esposa ou irmã do morto; mas também pode aparecer como um coro de lamentadeiras e, em desastres nacionais, como a deusa da cidade, ou uma cidade/nação personificada como mulher (Cf. SAMET, 2017, p. 689; BACHVAROVA, 2008, p. 19). O que não quer dizer que homens e deuses não apareçam, eventualmente, com essa posição central. No momento não saberia delimitar os papéis típicos de homens e mulheres em um funeral persa do período, tampouco sou capaz de especular qual conhecimento Ésquilo teria da questão. Portanto, é difícil avaliar consistentemente o peso de uma possível inversão intencional de gênero em relação aos costumes persas.

encontramos facilmente lamentos masculinos.² Já a lamentação tradicional dos mortos com cantos em cerimônias fúnebres na Grécia antiga, pelo contrário, era, aparentemente, exclusividade das mulheres. Um dever religioso e coletivo, e um direito social: fazia parte da estrutura daquela coletividade que as mulheres realizassem esses cantos nos funerais de membros de suas comunidades.

Nas últimas décadas, desde no mínimo o trabalho de Alexiou (2002), tornou-se imprescindível, na abordagem dos lamentos presentes na poesia grega, considerar o domínio evidente desse gênero, em sua *produção oral tradicional*, pelas mulheres. Muitas pesquisas têm operado o importante resgate de uma voz feminina *poética e política*, antes negligenciada. As diversas investigações acerca das questões daí decorrentes têm contribuído para a compreensão do complexo fenômeno da lamentação na antiguidade.

Advém dessa linha de análise a leitura dos *lamentos trágicos* como imbuídos de uma potência, transformativa ou depreciativa, dificilmente neutra, ligada ao feminino. Personagens masculinas que entoam tais lamentos na tragédia podem vir a ser, conseqüentemente, investigadas também pelas ambigüidades e paradoxos decorrentes desses atravessamentos.

Historicamente, cantos de lamento parecem ter integrado várias etapas das cerimônias fúnebres desde tempos imemoriais. Nos períodos arcaico e clássico da Grécia eram tipicamente entoados por mulheres: no velório (*prothesis*), durante a procissão que conduzia o corpo ao cemitério (*ekphora*), novamente ao pé da tumba, durante e após o enterro (ou durante a cremação e disposição das cinzas), e, ainda, em datas comemorativas, fixas, posteriores.³

Mesmo improvisados em cada ocasião, podemos afirmar que os cantos faziam parte de uma *tradição poética* transmitida de geração em geração. Realizando-se em conformidade com uma *expectativa performática genérica* comunitária. Suas intérpretes tradicionais (supostamente a parente mais próxima do morto, comovida pela perda; e o coro, composto de outras

² Pelas características do gênero é difícil afirmar com segurança se se referem a cantos, discursos ou algo intermediário, mas a expressão verbal e gestual masculina do luto é frequente na narrativa épica

³ A disposição espacial dos participantes e a estética visual do momento da lamentação, e detalhes gestuais, podem ser estudados a partir da iconografia relativa aos lamentos na cerâmica grega (Cf. SOUZA; DIAS, 2018).

parentes ou conhecidas, mais contidas) realizavam-nos de modo adequado à ocasião. E seriam respeitadas no cumprimento dessa função, essencial para aquela coletividade.

Como expressão artística e performativa, como artefato cultural, social e religioso, esses cantos integraram as *artes verbais orais* dessas comunidades. Provavelmente, muitas expressões/versos/letras/melodias, mais ou menos estáveis, cuja origem já naquele momento se perdia no tempo, transitavam junto à vida das pessoas, como *herança cultural*, encontrando-as, então, em suas mortes.

Podemos mesmo imaginar performances emblemáticas vivas na memória coletiva, a formar um repertório admirado, e supor que suas “compositoras” tenham sido, em algum momento, conhecidas por seus nomes, mesmo que fictícios ou míticos, como foram alguns poetas.

Alguns acreditam que cantos de lamento também eram realizados somente por mulheres durante as cerimônias de enterro simbólicas, sem corpo presente. Inclusive naquelas em que, no período clássico, um oficial declamava em nome do Estado uma oração fúnebre solene, o *epitaphios logos*, em honra aos cidadãos mortos em guerra. Nesse caso, supõe-se que os cantos femininos tinham lugar antes da cerimônia oficial, e não está claro se faziam ou não parte do ofício estatal.

Em relação a festas religiosas, é possível afirmar que havia canções e performances de lamento em cultos de heróis e deuses. Em festividades comemorativas de uma morte divina ou heroica, frequentemente o ritual só se cumpria com a performance, normalmente coletiva, de um lamento.⁴ Tradição essa que aparece nos primeiros registros literários remanescentes da Mesopotâmia, e é encontrada no Egito Antigo e em outras civilizações asiáticas e africanas.

Parece razoável supor que lamentos festivos e aqueles na ocasião da morte compartilhassem elementos formais e temáticos, e que o conhecimento desses elementos fosse transmitido também nos próprios eventos. Nos dois casos, a denominação de “lamentos rituais” é apropriada. Pois se cumpre, efetivamente, em ambos os eventos, um ritual. Ao longo deste artigo, no entanto, prefiro “lamento ritual” para me referir a lamentos por ocasião da morte e funeral real (não mítico).

⁴ Sobre o lamento festivo por Adônis, por exemplo, ver Prezotto, 2022.

Os lamentos rituais eram uma atividade social, litúrgica, poética e religiosa, cotidiana na sociedade grega. Desempenhando funções estéticas, terapêuticas, psicológicas e espirituais fundamentais para a saúde das/os participantes, enquanto indivíduos e em relação a seus grupos, da família à cidade, implicando sua própria identidade étnica. Pela especificidade dos rituais fúnebres, esses cantos não foram registrados como ocorreram em sua produção ou realização espontânea. Expressões/versos/letras não sobreviveram como registro de um canto performado ou a performar em um ritual funeral real.⁵ Tais cantos, no entanto, infiltraram-se com muita força nas produções artísticas gregas. A épica, o drama e a lírica, com suas particularidades genéricas, contêm narrativas, descrições ou representações de lamentos. Assim, o corpus textual de poesia grega remanescente preservou reflexos da possível estrutura verbal e discursiva daqueles lamentos cotidianos.

Neste artigo, dou preferência aos termos “lamentos representados” ou “lamentos trágicos” para me referir a lamentos performados como parte da estrutura e enredo de uma encenação trágica. Lembro que a relação da tragédia com os lamentos pode não ter sido apenas de mimese teatral, mas, como defendem alguns estudiosos, as representações trágicas poderiam ser resultado do desenvolvimento histórico de lamentos corais nos cultos de divindades ou heróis – em honra ao deus Dioniso, no caso.

Voltando à peça esquiliana, o que é peculiar em *Os Persas* não é a representação de uma performance masculina de lamentos fúnebres, pois isso é *literariamente* usual, nem a escolha de um coro de anciãos⁶. Mas que um coro de velhos realize o lamento mais *extravagante* de todas as tragédias atenienses. Considerando que possamos julgar essas performances a partir dos textos remanescentes.

Os gritos, a choradeira e as vocalizações não verbais são característicos de *Os Persas* e teriam sido parte importante da expressão vocal do canto, porque estão marcados por interjeições e repetições no *texto* da peça. Esses elementos textuais não estão destacados na estrutura métrica da obra, mas fazem parte dessa. A cadência rítmica indica que o canto deve ter sido bastante emotivo e cada vez mais frenético, em direção ao fim da peça. E, por aquilo que é descrito, haveria, supõe-se, representação (“estilizada”) de gestos exagerados e violentos, tradicionalmente relacionados à expressão do luto.

⁵ O que parece ter sido o caso com outros cantos rituais, como himeneus.

⁶ Ésquilo: *Agamêmnon*; Sófocles: *Édipo Rei*; Eurípides: *Orestes*, *Suplicantes*, *Alceste* e *Heráclidas*.

Abarcando esses elementos, vejamos a análise desenvolvida por Edith Hall (1989, 1995, 1996). O objetivo central da estudiosa é colocar em perspectiva a oposição entre gregos e bárbaros. Para ela (1989, p. 1), tal polarização “foi inventada em circunstâncias históricas específicas durante os primeiros anos do século V AEC, em parte como resultado dos esforços militares conjuntos dos gregos contra os persas”. Do mesmo impulso militar decorreria, nos anos seguintes, a consolidação da democracia ateniense e sua hegemonia marítima. Para os gregos, ao defender seus territórios e consequentemente seu modo de vida, a oposição é uma prática de autodefinição. Os persas passam a ser os *antigregos*, “emotivos, estúpidos, cruéis, subservientes ou covardes” (HALL, 1989, p. 17), modelos de “feminilidade, barbárie, luxúria e *hybris*” (HALL, 1989, p. 206). Resumindo, “o exato oposto do homem ateniense idealizado, que se distingue por virtudes como o respeito pela igualdade perante a lei, liberdade, autodomínio e coragem” (HALL, 1995, p. 117). O simbolismo da autoimagem dos gregos vai além, defende Hall, e, nessa relação, eles se imaginam machos e ativos, enquanto os persas seriam efeminados e passivos.

A produção de *Os Persas* se dá nesse contexto específico. Segundo a autora (1989, p. 10), inclusive, não há evidência substancial de que o termo “bárbaros” fosse usado para o conjunto de povos históricos não-gregos antes da peça. A produção esquiliana estaria, ao mesmo tempo, refletindo, replicando e constituindo o pensamento de época, ou seja, a visão grega, em especial atenocêntrica, da (in)civilização persa como o inverso da sua. Nas palavras de Hall (1996, p. 5, grifo nosso), a peça é “um documento da *imaginação* coletiva grega.”

O processo de realização artística envolve a manipulação de elementos que, nesse caso caracterizando o inimigo, sejam reconhecíveis pela audiência. Principalmente, de modo estereotipado. Para Hall, um conjunto importante desses elementos se manifesta na atuação do coro. O coro seria expressão espetacular da visão grega da Ásia como *mulher*, oposta à imagem masculina da Grécia. Contraposição recorrente, analisa a autora, em uma série de imagens ao longo da peça (HALL, 1996, p. 13). Hall chega a afirmar que, para os gregos, “a imagem dominante da Ásia é a de *uma mulher a lamentar*” (HALL, 1995, p. 122, grifo nosso).

Segundo essa interpretação, Ésquilo tensiona a categoria do gênero no coro não só para caracterizar, mas para inferiorizar os persas. Para Hall,

a audiência presencia um coro de dignatários persas lamentando *como se fossem mulheres*, e vê nisso a plena manifestação do espírito persa: emasculado, emotivo, desregrado, *over*. A performance extravagante do lamento representaria o descontrole emocional, a fraqueza e *a ausência de masculinidade* dos homens persas.

A análise da autora não se restringe a uma aproximação superficial da performance do coro com o lamento ritual feminino, como se poderia pensar a partir da minha breve exposição. Mas envolve uma análise da linguagem, de temas, imagens, metáforas, da potência política da peça, seu impacto aural e visual, contexto histórico da performance e do conflito etc. Todos esses elementos combinados é que configuram a atmosfera *antigrega e efeminada* da peça.

No entanto, que os atenienses do período clássico relacionassem os lamentos a comportamentos femininos, que seriam deploráveis em um homem, é um eixo importante da argumentação da autora. Os cantos de lamento, compostos por Ésquilo e performados por seu coro de anciãos bárbaros, teriam reverberado em consonância a essa faceta da ideologia grega. Por isso são interessantes aqui os argumentos de Ann Suter.

Suter (2008) oferece uma revisão da questão do lamento e conclui não ser possível afirmar que haja, nas *tragédias atenienses remanescentes* (especificamente), uma preponderância notável de lamentos performados por personagens mulheres. Segundo sua análise, haveria número semelhante aos atribuídos a personagens masculinas. De quarenta e duas passagens classificadas como lamentos (trato adiante de como são identificadas) a autora (2008, p. 158, 171-172) aponta que: nos solos, em dezoito é um homem que lamenta; em vinte e seis, uma mulher. Em relação a quem responde, usualmente o coro, em quatorze é masculino; em onze, feminino. Cinco peças contêm apenas lamentos masculinos; seis, apenas lamentos femininos. Com isso, os lamentos trágicos masculinos não poderiam ser tratados como extraordinários, nem como uma figuração de atributos femininos (*sobretudo depreciativos*), dada a complexidade interpretativa das múltiplas situações em que ocorrem.

Interessa-me ressaltar que não podemos pressupor, nesse sentido, uma reação unidirecional da audiência grega frente à representação trágica de um canto de lamento fúnebre performado por homens – homens representando homens. Isso não exclui os argumentos levantados por Hall, e

inúmeros outros críticos, com os quais concordo, delineando a mentalidade sexista típica ateniense, ou mesmo mediterrânea, da época. Também não pretendo me opor à óbvia existência da binariedade de gênero como uma categoria estruturante que organiza toda a vivência da sociedade grega antiga e, conseqüentemente, sua produção artística. Ainda, assevero que a função simbólica do feminino como um *outro radical* para os gregos relaciona-se recorrentemente à caracterização da Ásia, da Pérsia e dos persas e reverbera a visão androcêntrica dos gregos. Dito isso, gostaria de sugerir outras possibilidades de análise dos lamentos de *Os Persas*.

Usaremos para padronizar a discussão a terminologia de Wright (1986)⁷. Em primeiro lugar, distinguimos “lamento ritual” e “lamento trágico” ou *representado*, como já mencionei. O primeiro refere-se a cantos, expressões e gestuais de lamento efetivamente performados em rituais de lamentação dos mortos na Grécia antiga. O segundo refere-se a expressões de lamento *representadas* em performances trágicas (inclusive em passagens narrativas, que podem ser analisadas como uma variação do gênero).

Os lamentos trágicos podem ser considerados *cenais típicas convencionais*, ou seja, são passagens que se repetem e apresentam, idealmente, *padrões estáveis*. Como a *rhexis* e o *parodos*, possuem arranjo métrico característico, e estrutura e conteúdo estão articulados de modo a desempenhar uma *função específica* no drama, qual seja, lamentar o morto. “Os lamentos são um excelente exemplo de um princípio básico da composição trágica: a função de uma passagem particular dentro do drama regula sua forma e conteúdo.” (WRIGHT, 1986, p. 1-2).

A autora estabelece (1986. p. 5-6), a partir de quatro critérios: ocasião na peça, estrutura estrófica, métrica e conteúdo, duas categorias principais para os lamentos trágicos: *completos* e *reduzidos*, e uma categoria acessória: *inseridos* (destes ela não se ocupa em sua tese).⁸ Seu padrão de lamento

⁷ Como já havia observado Alexiou (2002, p. 102), Wright (1986. p. 6-12) aponta que a terminologia grega para o lamento pode ser confusa, principalmente no período clássico. Em *Os Persas*, a mesma passagem é definida como *hymnos* (V. 625), *threnos* (V. 686) e *goos* (V. 687, 697). Assim, *threnos* e *goos*, termos cujo uso parece ter sido distinto na épica homérica, são intercambiáveis na tragédia. Pretendo tratar dessa questão da nomenclatura em outro artigo.

⁸ Conforme Cairns (1972, p. 158), o fenômeno da “inclusão” é geralmente tratado como “mistura de gêneros”, para ele esse termo não é adequado pois: quando elementos de dois gêneros encontram-se no mesmo poema, os *topoi* típicos de cada um não se encontram

completo é, justamente, o *kommós* final de *Os Persas* (versos 932-1077).⁹ O que justifica a apresentação talvez um pouco longa de seus principais argumentos.

É preciso, de início, apontar características genéricas que Wright identifica primeiro nos *lamentos homéricos*, pois é a partir dessas que ela parte para a análise da forma trágica. Na poesia homérica, há *duas* ocasiões distintas em que se descrevem e se intercalam lamentos: 1) quando uma personagem se inteira da morte de alguém querido – com descrição de reações físicas mais violentas; 2) na *prothesis*, que é a ocasião formal em que se coloca o corpo, já devidamente preparado, em um leito de morte, antes de ser levado à cremação.¹⁰

Os elementos comuns às duas ocasiões são: a) antifonia (há uma voz principal – coral ou solo, e um coro que responde); b) forma tripartite, com uma seção intermediária narrativa (no lamento trágico a forma será bipartite); c) quem lamenta se dirige ao morto, nomeando-o, ou fazendo uso de alguma fórmula vocativa; d) o foco do lamento está no sofrimento e destino de quem lamenta, não de quem morreu; e) descreve-se a relação que une o morto a quem lamenta; f) há formalmente o contraste de passado

misturados, mas são mantidos à parte, e os elementos do gênero *principal* se sobressaem. “Na inclusão, o exemplo genérico incluído [...] retém plenamente sua identidade genérica e função” (1972, p. 159), embora, como explica Wright (1986, p. 5, n. 10), esteja claramente subordinado à função e forma da ode que o inclui. Suponho que sejam exemplos de inclusão os dois primeiros estásimos do coro em *Os Persas*. No primeiro (V. 532-597), um lamento inserido numa ode coral. As características do lamento são claras, mas é uma ode, ou seja, não é um *kommós*, não é antifonal. Essa ode parece apresentar características de lamento coletivo pela queda da cidade. No segundo estásimo (V. 623-680), uma ode coral que inclui uma “invocação aos mortos”. Este último gênero, o *γοῆς*, contém tradicionalmente elementos de lamento. Alguns críticos analisam essas duas odes como lamentos.

⁹ A autora compara essa passagem com a passagem final de *Sete Contra Tebas* (V. 961-1004), também de Ésquilo, que seriam os modelos mais antigos de lamentos completos. Nesta última, cantam o lamento trágico apenas personagens femininas: Antígona, Ismênia e o coro de mulheres.

¹⁰ Lamentos/descrições de lamentos em Homero: 1) *Iliada* na descoberta da morte (reações mais violentas): Aquiles na morte de Pátroclo, Il. 18. 22-27, 35; escravas na morte de Pátroclo Il. 18. 28-31; Hécuba na morte de Heitor Il. 22. 405-407, 430-436; Príamo Il. 22. 408-428; Andrômaca Il. 22. 460-515; Laertes na (falsa) morte de Odisseu Od. 24. 316-317; 2) *prothesis* (mais formais): de Pátroclo Il. 18. 314-318; 18. 324-342; 19. 282-302; de Heitor Il. 24. 719-776 (*threnos*); de Aquiles Od. 24. 35-94 (*threnos*).

e presente (...*vŏv δέ*), isto é, vida e morte. Na ocasião da descoberta da morte é comum haver censura ao morto (por ter morrido, como um elogio às avessas), enquanto na *prothesis* é mais comum o elogio estruturado do que a pessoa fez ou foi em vida (WRIGHT, 1986, p. 20-36).¹¹

Outros *topoi* identificados por ela são: g) mencionar circunstâncias especiais da ocasião da morte e/ou do lamento; h) descrever o choro como parte integrante do lamento (especialmente como resposta coral)¹²; i) expressões de excesso como garantia, como dizer que o luto irá continuar *para sempre*; ou afirmar que *todos* choram e lamentam o morto; ou mesmo dizer que por *toda a terra, em toda parte, todos os seres* compartilham aquele lamento.

Wright (1986, p. 36-37) conclui que há um *material típico* para a expressão poética do luto. E o arranjo desse material pelo poeta molda-se à ocasião, às personagens envolvidas e às suas relações com o morto. Talvez fosse melhor dizer que esse arranjo é o que *constitui* a ocasião e as relações das personagens. Há, portanto, expectativas não só culturais, ligadas à descrição/representação verossímil do evento, mas *genéricas*, isto é, relacionadas propriamente à *forma poética* por meio da qual se representa o evento.

A grande maioria dos elementos identificados na épica se mostram característicos também do lamento trágico, o que parece apontar para *uma mesma tradição poética*. Como na épica, a lavra do poeta conforma conteúdo e circunstância narrativa. Neste caso, circunstância espetacular, considerando as questões convencionais da forma trágica: ao menos métrica e estrutura estrófica próprias, e caráter mimético.

Como modelo de lamento completo, resumimos a análise de Wright do *kommós* final de *Os Persas* (V. 931-1077). É uma *seção lírica antifonal* que *encerra* a peça e divide-se em duas partes (*bipartite*), dividindo-se no verso 1002: com mudança no metro, começo de uma nova estrofe e antifonia mais rápida (as frases são mais curtas e as partes alternam mais rapidamente),

¹¹ Os temas são similares aos propostos por Alexiou (2002, p. 161-184), que considera uma *mesma tradição contínua* os lamentos da antiguidade à modernidade: hesitação inicial e perguntas; passado e presente; quem lamenta e quem morre; desejo e maldição; elogio e censura. Ao contrário de Alexiou, Wright não considera os lamentos líricos, denominados *threnoi* pelos Alexandrinos, na mesma tradição que conecta a épica homérica à tragédia ateniense (Cf. WRIGHT, 1986, p. 19-20).

¹² Il. 19. 301; 22. 516; 24. 722; 24. 746: *ἐπὶ δὲ στέναχοντο γυναῖκες*, “e as mulheres choravam em resposta” (tradução nossa).

o ritmo acelera. A primeira parte é em anapestos líricos, a segunda parte, em iambos-dócmiacos.¹³ A aceleração da métrica e da antifonia é tal que no epodo o texto contém apenas expressões pouco coerentes, repetições e gritos. Considerando que a inabilidade de verbalização das personagens representa seu estado de aflição, o lamento é um *crescendo* de intensidade emocional e o ápice é, justamente, o fim da peça. “A audiência é levada a partilhar um estado de angústia extrema que dá lugar, por fim, ao alívio catártico” (1986. p. 62).

Em relação aos *topoi* característicos da épica, aponto os ausentes ou modificados. Por serem muitos os mortos (verso 516: “*παντὶ Περσικῷ γένει*”. “todo o povo persa”) e seus corpos não estarem em cena (versos 962 até 924: “*όλοοὺς ἀπέλειπον ... ἐπ’ ἀκταῖς Σαλαμινιάσι*”. “deixei-os mortos ... às encostas de Salamina”). a obrigação ritual de se dirigir ao morto seria cumprida por meio das perguntas do coro sobre o destino dos melhores guerreiros, que são então *nomeados* (versos 957 até 960: “*Φαρανδάκης, Σούσας, Πελάγων, Δοτάμας, Αἰδαβάτας, Ψάμμις*”. “Farandaques, Susas, Pelágon, Dótamas, Agdábata, Psámis”). O que também permite elogiá-los por meio de adjetivos (versos 957 até 1003: “*ἀγαθός, ἄναξ, εὐπάτωρ, πιστόν, ἀγαυοῖς, ἀκόρεστον*”. “bravo, real, bem nascido, fiel, magníficos, imparável”) (cf. WRIGHT, 1986, p. 53).

Essa passagem está em evidente contraste com o catálogo de comandantes no párodo (V. 21-64). Além do cuidado (ou ironia) de Ésquilo com nomes que soassem asiáticos, esses momentos conectam-se pelo impacto dramático. No párodo, ignorantes da derrota do exército, brevemente confiantes e orgulhosos, o coro enaltece o poderio e a grandeza do Império Persa. O catálogo, com diversos líderes de povos vassalos, funciona como um mapa verbal da extensão do Império. Para a audiência grega, aquele breve arroubo inicial é mais um elemento que figura, desde

¹³ Iambos, geralmente resolvidos, e dócmios (x _ x _) alternados. O dócmio é dos poucos metros cujo uso pode ser atribuído a um tipo determinado de atmosfera, denotando, invariavelmente, um aumento da tensão emocional (Cf. LOURENÇO, 2011, p. 30). West (1992, p. 154 e 387) fala de seu tom sempre urgente e emotivo e relaciona-o a ritmos da música popular dos Balcãs. Garvie (2009, p. 341) afirma que o dócmio é o metro *par excellence* do lamento. O metro dócmio parece ser uma inovação dos poetas trágicos (talvez de Ésquilo) e encontra-se praticamente restrito ao drama.

a entrada do coro, a extensão do desastre, pois sabem que ouvem uma lista de nomes de homens mortos (Cf. RAMSEY, 2016, p. 124; 117).

Segundo a autora, não haveria censura aos mortos, comum na épica, porque os que lamentam são *homens*, além de não serem diretamente aparentados ou relacionados com os mortos (Wright, 1986, p. 55). Sublinho a relação com o gênero das personagens do coro, pois parece um dos poucos momentos em que ela faz essa distinção. Por serem homens, os anciãos do coro não teriam sua identidade social e seu sustento comprometidos pela morte dos jovens guerreiros, como seria o caso de esposas e mães, ou mesmo filhos muito jovens. Na verdade, esse argumento estende às persas a situação da mulher na sociedade grega, mas essa projeção é recorrente ao longo da peça. Os anciãos não censuram os mortos, um elemento bastante comovente dos lamentos homéricos, mas reagem com horror e desespero e com uma dura crítica dirigida a Xerxes pela perda de tantos homens – especialmente na introdução ao *kommós* (V. 918-930).

As vívidas descrições do luto e dos gestos presentes na peça parecem ser, para Wright, permanência do motivo épico da garantia do luto *apropriado*, que é veemente, prolongado e domina a todos (item i acima) (1986, p. 56). Destaco que os mesmos elementos podem caracterizar o lamento como *excessivo*, de um ponto de vista, mas, de outro, remeteriam à garantia verbal de que o ritual se realiza de forma *apropriada*. Um público mais ou menos idealizado de atenienses homens do séc. V A.E.C, como defende Hall, talvez considerasse esse lamento, com essas características, não só excessivo e extravagante, mas até mesmo extraordinário e vexatório, em vista de tabus contemporâneos concernentes ao lamento ritual. Já a perspectiva do excesso como garantia de adequação tem a vantagem de estabelecer a conexão do motivo poético com a tradição homérica.¹⁴

O traço estilístico mais evidente dos lamentos de Ésquilo seriam as repetições: versos e palavras repetidas, mas também anáforas, anadiploses, poliptotos, figuras etimológicas, expressões redundantes em *cola* metricamente semelhantes, *cola* que se assemelham a refrões, e rimas métricas (V. 936: *κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν*) (WRIGHT, 1986,

¹⁴ Como Alexiou, Wright (1986. p. 55, n. 16) constata que descrever o lamento para o morto é um *topos* persistente nos lamentos populares modernos: o espírito parece poder ouvir, mas não ver.

p. 59). Wright apresenta a contagem comparativa do uso desses artifícios linguísticos na obra esquiliana (1986, p. 66-67).

Choros, gritos e murmúrios expressos em interjeições ou em palavras repetidas não aparecem em formas literárias narrativas e cabe a suposição de que foram incorporados à tragédia por mimese dos lamentos rituais (WRIGHT, 1986, p. 56). A potência teatral destes recursos é inegável. “Os gritos [...] possuem um propósito dramático específico que as palavras não podem imitar.” (WRIGHT, 1986, p. 58). Tais expressões, salienta precisamente a autora, adequam-se regularmente à métrica e “são claramente parte integrante tanto da expressão do luto como da *ação da dança*, já que ocorrem pausas nos gritos nos mesmos lugares em cada antístrofe.” (WRIGHT, 1986, p. 58-59, grifo nosso).

Gritos fúnebres e choros (talvez estilizados por meio da coreografia) incorporados à cena teriam sido um modo impressionante de mobilizar o inconsciente da audiência. A segunda parte do lamento final de *Os Persas* parece levar esses recursos ao extremo, e o efeito aural e visual atingido deve ter sido realmente deslumbrante. Como testemunha Dioniso, na passagem da comédia aristofânica citada como epílogo deste artigo. Ainda, na mesma proporção que se exagera o efeito dramático da performance do luto, o contraste entre grandiosidade e queda se faz mais convincente, aumentando o prazer da vitória grega, suponho. Nas palavras de Trajano Vieira (2013, p. 23), *Os Persas* é uma tragédia da “vulnerabilidade do esplendor”.

Tendo apresentado grande parte dos elementos principais descritos e exemplificados por Wright, cabe sua conclusão mais importante: “Todos esses elementos, alguns comuns, alguns únicos, se unem apenas para o propósito de lamentar o morto” (WRIGHT, 1986, p. 68). Ou seja,

os elementos aqui isolados podem ser encontrados em outros estásimos da tragédia. [...] Combinados eles são encontrados *apenas* em lamentos. E é raro encontrar todos juntos. O que mostra que Ésquilo fez escolhas conscientes acerca da métrica, da estrutura e do conteúdo para fazer dos lamentos um gênero próprio. (WRIGHT, p. 63, grifo nosso).

Esses elementos, quaisquer que fossem suas relações miméticas com um lamento real, são assimilados pela audiência a emoções características

do ritual.¹⁵ Temos aí um dos muitos dispositivos espetaculares operados pelos tragediógrafos.¹⁶

Finalizando a explicação terminológica da autora: em um lamento trágico *reduzido*, tomado o conjunto acima como padrão genérico, usam-se diferentes combinações dos elementos para *sugerir* ou *começar* um lamento, que, por algum motivo, não se completa (WRIGHT, 1986, p. 69). Nos versos 256 até 289 de *Os Persas*, quando o mensageiro anuncia a derrota do exército e as mortes, o coro de anciãos começa a lamentar em iambos-docmíacos, mas o interlocutor segue respondendo em trímetros iâmbicos. Esse movimento dilui a emoção de um lamento, que naquele momento da peça seria inconveniente, e indica que a ação seguirá. Além do metro típico, a passagem contém gritos, queixumes, repetições (V. 256-257, 268, 274, 279, 283) e autolamentação (V. 262-264). Também são mencionadas circunstâncias especiais, a situação desoladora das mortes e dos corpos no mar e rememora-se a sorte de quem os perdeu: “Gravai na memória a multidão de mulheres persas sem filhos, sem seus homens, perdidos em vão.” (V. 287-289).

Os lamentos trágicos são uma passagem típica do drama, uma cena convencional, de padrão mais ou menos estável. Sua realização conecta-se às expectativas da audiência, e evolui de um tragediógrafo a outro. As características peculiares dos lamentos em *Os Persas* podem ser analisadas com referência à mentalidade ateniense da época, como disse acima, cujo menosprezo ao feminino teria sido transferido à representação dos inimigos (*gender issues*). Nesse caso, os argumentos já estariam bastante bem estabelecidos pela crítica: os gregos do séc. V A.E.C realmente não se envolveriam, ao menos idealmente, em tais exibições extremas de emoção (fora do contexto convencional da representação dramática), e há evidências de que se tornaram cada vez mais intolerantes com as mulheres

¹⁵ Como tem sido defendido por várias críticas como: Fischmam (2008), McClure (2009), Holst-Warhaft (1995), Håland (2014) etc., desde o trabalho pioneiro de Alexiou (2002), acredito que os lamentos trágicos reverberam o gênero de poesia oral: os tragediógrafos “emprestaram” de suas compositoras, mulheres efetivamente engajadas em rituais de lamentação, e do contexto tradicional de performance oral, elementos do gênero, integrando-os à sua poesia dramática no contexto do espetáculo.

¹⁶ Em *Antígona*, de Sófocles, o único lamento performado na peça, segundo os critérios estabelecidos por Wright, é o de Creonte (V. 1261-1346), um lamento completo.

que o faziam. Ou seja, é propriamente uma questão sensível à ideologia ateniense do período.

Aparentemente, homens e mulheres poderiam e deveriam expressar o luto, e as sociedades gregas, como inúmeras outras, sempre teriam definido em termos de gênero (ou talvez primeiramente de parentesco) as funções de umas e de outros no ritual fúnebre. Na época de Ésquilo, poderia estar se consolidando uma tendência visível nas leis de Sólon, por exemplo, que impôs restrições às mulheres nos funerais. Supostamente o objetivo era o de conter excessos da aristocracia, que poderia contratar performances excêntricas, emulando o imaginário épico. Gestos tradicionais como jogar terra na cabeça, bater no peito, arrancar os cabelos, rasgar as roupas, os gritos, choros, queixas e cantos “estridentes” foram relacionados a descontrole e selvageria. Em algumas circunstâncias seriam razoavelmente aceitos entre as mulheres, mas teriam se tornado vexatórios e mesmo imorais para o homem.¹⁷

Ainda assim, Suter (2008, p. 157) insiste que *internamente* às peças não há um padrão sugestivo de que as personagens masculinas tenham sua identidade criticada ou comprometida ao representarem gestos e cantos de lamentos que seriam vedados aos homens na vida real. Ao contrário, o lamento trágico masculino parece parte das convenções do gênero. Uma morte, seja relatada, informada, rememorada, iminente ou encenada¹⁸, conduz a/demanda um lamento trágico, e esse pode ser realizado tanto por personagens femininas *quanto* masculinas.

Assim, outro caminho é conectar os lamentos de *Os Persas* a uma tradição genérica (*genre issues*) que transcende o contexto de sua performance. Aqui há outras possibilidades e outros problemas. Para Suter (2008, p. 166), falando dos lamentos definidos pelos critérios de Wright, o material comparativo demonstra que, embora compartilhem os elementos tradicionais (ocasião, estrutura estrófica, métrica, *topoi* ou traços linguísticos), lamentos trágicos femininos e masculinos não são, de fato, intercambiáveis, pois operam diferentemente dentro das peças. O caminho alternativo aventado por ela é considerar que talvez as *funções* dramáticas dos lamentos sejam gendradas.

¹⁷ Ver sobre isso Prezotto (2022, p. 98-105).

¹⁸ O suicídio de Ájax, na peça homônima de Sófocles.

Portanto, à parte a imagem de uma gritaria afeminada que serviria para expor os persas ao ridículo, qual a função dramática de um lamento trágico performado por personagens masculinas? Com tal impacto emocional, como é o *kommós* final de *Os Persas*? A minha sugestão é que está desenhado para exagerar o feito bélico dos gregos a partir da exacerbação das perdas infligidas ao inimigo.

Se pensarmos no evento modelar no imaginário grego para a ocasião da vitória, ou seja, a guerra de Troia, e suas representações épicas e trágicas, alguns elementos podem ser colocados em perspectiva. Primeiro, a situação de Atossa é muito distinta daquela de Hécuba, ela não perdeu o marido nessa guerra. Nem os filhos, nem o lar, nem sua cidade, nem seus deuses e nem a liberdade. Sua participação na peça parece conter um certo distanciamento, justificável por esses fatos. Por outro lado, é justamente isso que o coro lamenta em seu canto junto a Xerxes: o *fim* da Pérsia, da família real, de todos os jovens, do poderio do império.

Segundo, se o coro fosse composto pelas mulheres persas, por personagens aparentadas aos mortos, é possível que a lamentação, seguindo os elementos tradicionais, girasse em torno de seus destinos e envolvesse censura aos mortos. Também a raiva contra Xerxes ou contra os atenienses seria incontornável. Dada a circunstância das mortes, e a proximidade dos eventos *históricos*, Ésquilo parece evitar ecoar um grito por vingança (comparar com o lamento ao final de *As Suplicantes*, de Eurípides (V. 1114-1164). Contra essa possibilidade, Ésquilo mobiliza inclusive um dispositivo trágico bastante interessante, o “fantasma” de Dario pleno de *sophrosyne* (por exemplo: V. 749, V. 821-822).

Ainda assim, comparadas ao coro de mulheres troianas e Hécuba, em *As Troianas*, de Eurípides, que além de viúvas, testemunham a devastação de sua terra, são escravizadas e obrigadas a partir para servir aos gregos, as persas teriam um potencial espetacular distinto. Acredito que um coro de homens está em melhor posição para enfatizar e exagerar a consequência *bélica* da perda dos guerreiros persas.¹⁹ Ademais, a escolha de um coro

¹⁹ Papadogiannaki (2005) propõe uma relação subjacente entre *Os Persas* e o gênero do *epitaphios logos*, a oração fúnebre ateniense, carregada de retórica bélica, cujo exemplo mais conhecido é a que Tucídides atribuiu a Péricles (Thuc. 2. 34-46). Seu termo de comparação é, no entanto, o Epitáfio composto por Lísias (XX). Para a autora, os lamentos ocupam cerca de um terço da peça. Ela afirma serem lamentos 298 versos de um total de 1078. Além dos dois lamentos identificados aqui, haveria um terceiro: o coro invocando

de anciãos experientes confere uma autoridade específica à censura feita ao jovem rei por sua ousadia homicida. Não menos importante, parece *apropriado* para os homens lamentarem a destruição de sua cidade (cf. BACHVAROVA, 2008, p. 43, n. 47).

Esse esforço é coroado com a escolha da voz principal, Xerxes. Responsável pela morte precoce dos guerreiros de seu exército, culpado do sofrimento que consome *toda a Pérsia*, castigado por sua *hybris*, a ele cabe o lamento de *sua* horrível sina (“*στυγερᾶς μοίρας*”, V. 909). Os gregos se regozijam na representação do sofrimento causado ao rei inimigo. Ao mesmo tempo, Xerxes é o transgressor, o único que pode se mostrar consumido pelo destino trágico e encontrar redenção pelo lamento. O coro percorre horrorizado a extensão do desastre provocado pela ambição de seu rei, mas, por fim, transfere o peso e a culpa aos *daimones*. Xerxes, vítima do destino, recupera sua autoridade como líder do coro e passa a comandar o espetáculo da lamentação trágica.

A palavra *daimon* ocorre vinte vezes ao longo da peça.²⁰ Em vários momentos, supõe-se um *daimon* como culpado pela derrota das forças persas. No verso 345 (*δαίμων τις κατέφθειρε στρατόν*): “um *daimon* destruiu nosso exército”. No verso 353, (*ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων*): “um *daimon* mal ou vingador” surge de algum lugar e dá início ao infortúnio. Atossa, no verso 472, exclama (*ὦ στυγνὲ δαῖμον*): “hediondo *daimon*!”, o coro no verso 515 (*ὦ δυσπόνητε δαῖμον*): “*daimon* de misérias!”. Na esticomitia entre Atossa e a sombra de Dario, o casal se questiona se um *daimon* não seria responsável pela *hybris* do jovem rei: (*Βα. ... δαιμόνων ζυνήσατο. Δα. Φεῖ, μέγας τις ἦθε δαίμων, ὥστε μὴ φρονεῖν καλῶς*) “R. ... terá sido impelido por *daimones*. D. Infeliz! Um *daimon* do tamanho da sua loucura.” (V. 724-725). Por fim, a palavra tem um papel crucial na autolamentação de Xerxes nos versos 912, 941-943, 954, respondendo às severas interpelações do coro, que se refere a ele, por ex., como *Αἰδον σάκτορι Περσῶν*, “o provedor de persas no Hades” (VIEIRA, 2013, p. 62, V. 924).

A última ocorrência marca um momento de grande impacto, o coro parece aceitar os *daimones* como culpados (cf. RAMSEY, 2016, p. 327 n.

Dario. Pércles foi o *choregos* que “produziu” *Os Persas*, recebendo, junto às outras duas peças perdidas (*Phineus* e *Glaukus*), o primeiro prêmio.

²⁰ A partir do verso 620, Dario é tratado como um *daimon* benéfico, entre os *χρόνιοι δαίμονες ἀγνοί* (V. 628): “impolutos *daimones* ctônios” (tradução nossa), a ser invocado.

409): “*ἰὸ ἰώ, δαίμονες ἔθεντ’ ἄελπον κακόν· διαπρέπον οἶον δέδορκεν Ἄτα*”, — “*Aaai Aaaai! Daimones* dispuseram desgraça impensada, fulminante como os olhos de Áte, a ruína!” (V. 1005-1007). Lembrando que a segunda parte do lamento trágico começou no verso 1002, há portanto forte paralelismo entre os sentidos simbólico e espetacular desse movimento do coro ao encontro de Xerxes.

O *kommós* começa centrado na autolamentação de Xerxes, condenado pelo coro. Movimento este que ocupa do verso 954 (“*Χο. οἰοιοῖ, βόα καὶ πάντ’ ἐκπεύθου. Ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος*”: “Co. *Aaai Aaa Aai!* Grita conosco, conta-nos tudo! Onde estão os outros homens, a multidão de amigos?”) ao verso 1001. No qual o coro finda a homenagem aos mortos. A segunda parte do canto é impulsionada pela aceitação por parte do coro do destino trágico do rei – cuja *hybris* foi “instigada” por um *daimon* e punida conforme a justiça de Zeus. No mesmo movimento, Xerxes é aceito mestre do lamento, e o coro o segue, performando com grande vigor ao comando daquele (verso 1046: “*ἔρεσσ’ ἔρεσσε καὶ στέναζ’ ἐμὴν χάριν*”. “Golpeia! Rema! Lamenta por mim!”)²¹. Xerxes é um déspota bárbaro e Xerxes é uma personagem trágica. O terror e a piedade que inspira esta última não impedem o prazer pela queda daquele, pelo contrário.

Eu acredito que a atmosfera seja exagerada não porque os gregos veem Xerxes e o coro de bárbaros como mulheres histéricas, mas que o coro e Xerxes performam do modo mais *verossímil* lamentos adequados à situação, *tal como os gregos a querem enxergar*: a derrota *definitiva* do império inimigo.²² Se há emasculação da Pérsia, ela se dá pela perda de “todos” os jovens, não necessariamente pelos gritos de Xerxes e do coro.

Dessa forma, suponho, a peça permite as duas leituras que tem recebido, sem que isso implique contradição: como propaganda *patriótica* da façanha ateniense, e como expressão comovente da fragilidade do destino humano.

²¹ “E no clímax da grande canção de lamento final, Xerxes ordena que o coro ‘reme’ com seus braços (1046*) um movimento de dança trenódica que mimetiza, bizarramente, os movimentos dos desgraçados marinheiros nos navios aniquilados em Salamina.” (HALL, 1996, p. 21, tradução nossa). Este verbo, *ἔρέσσω*, aparece também em *Sete contra Tebas*, no êxodo, no verso 855: “*γόνων... ἐρέσσει ἄμφι κρατὶ πόμπιμον χερσὶν πίτυλον*”: “sobre a cabeça remai com as mãos na cadência das lamúrias” ou “golpeia a cabeça com as mãos na batida medida da lamentação.” (tradução nossa).

²² “O fato de Ésquilo representar a vitória grega como total talvez seja mais um testemunho da atmosfera tensa em que essa peça foi performada.” (HARRISON, 2019, p. 75).

Por fim, que os homens gregos não devessem se entregar aos lamentos na vida real e que eles insistissem em considerar os persas desprezíveis não me parece ser a equação que melhor reflete a experiência trágica pretendida por Ésquilo e realizada na performance artística dos lamentos.

Referências

AESCHYLUS; GARVIE, Alexander F. *Aeschylus Persae*: with introduction and commentary by A.F. Garvie. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ALEXIOU, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. 2. ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002.

BACHVAROVA, Mary. Summerian Gala Priests and Eastern Mediterranean Returning Gods: Tragic Lamentation in Cross-Cultural Perspective. In: SUTER, Ann. (ed.). *Lament: Studies in the Mediterranean and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 18-52.

CAIRNS, Francis. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1972.

FISHMAN, Andrea. Thrênoi to Moirólógia: Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity. *Oral Tradition*, Cambridge, v. 23, n. 2, p. 267-295, 2008.

HÅLAND, Evy Johanne *Rituals of Death and Dying in Modern and Ancient Greece*: Writing History from a Female Perspective. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

HALL, Edith. Asia unmanned: Images of victory in classical Athens. In: RICH, John; SHIPLEY, Graham. (ed.). *War and Society in Greek World*. Londres: Routledge, 1995, p. 108-133.

HALL, Edith. *Aeschylus: Persians*. Warminster: Aris & Phillips, 1996.

HALL, Edith. *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition Through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

HARRISON, Thomas. *The Emptiness of Asia: Aeschylus' Persians and the history of the fifth century*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2019.

HOLST-WARHAFT, Gail. *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*. Londres: Routledge, 1995.

LOURENÇO, Frederico. *The Lyric Metres of Euripidean Drama*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

MCCLURE, Laura. *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

PAPADOGIANNAKI, Eleni. *Ο θρήνος στους Πέρσες του Αισχύλου: οι απαρχές του επιτάφιου λόγου*. 2005, p. 77-89.

PREZOTTO, Joseane Mara. Censura e subversão: lamentar Adônis em Lisístrata. In: POMPEU, Ana Maria César; PREZOTTO, Joseane Mara; ALMEIDA, Solange Maria Soares de; ARAÚJO, Orlando Luiz de. (org.). *As mulheres de Aristófanes: revolução e recepção*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022, p. 81-110.

RAMSEY, Reuben. *Aeschylus as Oral Performance: Rhythm, Structure and Meaning in the Persians*. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Newcastle, Austrália, 2016.

SAMET, Nili. Lament, Lamentation, Ancient Near East and Hebrew Bible. In: FUREY, Constance M; LEMON, Marcus; MATZ, Brian; RÖMER, Thomas; SCHRÖTER, Jens; WALFISH, Barry Dov; ZIOLKOWSKI, Eric. (ed.). *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*. Berlim: De Gruyter, 2017, p. 686-92. (Jesus – Kairos, v. 14)

SOUZA, Camila Diogo de; DIAS, Carolina Kesser Barcellos. The iconography of death: continuity and change in prothesis ritual through iconographical techniques, motifs, and gestures depicted in Greek pottery. *Classica – Revista Brasileira De Estudos Clássicos*, v. 31, n. 1, p. 61-87, 2018.

SUTER, Ann. Male Lament in Greek Tragedy. In: SUTER, Ann. (ed.). *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

VIEIRA, Trajano (Trad.). *Os Persas: de Ésquilo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WEST, Martin. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

WRIGHT, Elinor Scollay. *The Forms of Lament in Greek Tragedy*. 1986. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) – Universidade de Pensilvânia, Filadélfia, 1986.



Riso e crítica social no romance *Europastraße 5* de Güney Dal

Laughter and Social Criticism in Güney Dal's Novel *Europastraße 5*

Dionel Mathias

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul / Brasil

dioneimathias@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8415-1460>

Resumo: Publicado em 1981, o romance *Europastraße 5* de Güney Dal representa um importante documento para a construção de um imaginário ficcional sobre a literatura alemã do pós-guerra. Com foco na representação de imigrantes turcos, o romance encena a relação entre grupo dominante e minoritário, com interesse especial na confluência entre comicidade e poder. Com base no conceito de comicidade como mecanização (Bergson) e no conceito de riso como potencial de subversão (Bakhtin), este artigo deseja analisar duas esferas da interação social: num primeiro passo, o encontro com diferentes formas de autoridade, na sequência, a representação do espaço de trabalho. Nas duas esferas, o riso se insere na tradição da crítica social.

Palavras-Chave: Güney Dal; *Europastraße 5*; comicidade; poder.

Abstract: Published in 1981, Güney Dal's novel *Europastraße 5* represents an important document for the construction of a fictional imaginary concerning post-war German literature. Focusing on the representation of Turkish immigrants, the novel deals with the relationship between dominant and minority groups, with a special interest in the confluence between comicality and power. Based on the concept of comicality as mechanization (Bergson) and the concept of laughter with its potential of subversion (Bakhtin), this article aims to analyse two spheres of social interaction: in a first step, the encounter with different forms of authority, then the representation of the workspace. In both spheres, laughter draws on the tradition of social criticism.

Keywords: Güney Dal; *Europastraße 5*; comicality; power.

Introdução

A comédia e a comicidade sempre tiveram um lugar de destaque na literatura de expressão alemã, especialmente na literatura dramática

(GREINER, 1992; BARTL, 2009), mas também em textos líricos e em prosa. Em grande parte dessas obras, a crítica social se sobressai, criando um elo entre o riso e as formas de concretização social no espaço da vida. Assim, Lessing antecipa questões de gênero em *Minna von Barnhelm* (1767), Büchner ridiculariza os desmandos do estado absolutista em *Leonce e Lena* (1836), Hauptmann zomba das arbitrariedades da sociedade guilhermina, Horváth ironiza os estratos populares da capital austríaca em *Histórias do bosque de Viena* (1931) e Frisch revela por meio do riso as continuidades da configuração do pensamento na sociedade (suíça) do pós-guerra em *Os incendiários* (1958). Na literatura em prosa, isso não é diferente, tendo em *O aventureiro simplicissimus* (1668) de Hans Jakob von Grimmelshausen um romance que deita fundamentos sólidos para a genealogia dessa prática textual.

Oriundos de diferentes épocas do cânone literário de expressão alemã, todos esses textos têm em comum uma atitude de subversão em relação a uma ordem que estabelece as regras tácitas de convívio em comunidade. Por meio do riso, todos eles provocam questionamentos sobre comportamentos que imperam nos espaços ficcionais, produzindo elos dialógicos com a realidade sociocultural de seu tempo. O romance de Güney Dal se insere nessa tradição, usando a comicidade para abordar aspectos da sociedade alemã. Com efeito, seu interesse se volta para a realidade de imigrantes turcos e os modos como interagem com o novo espaço cultural, já abordados em romances como *Wenn Ali die Glocken läuten hört* ou *Der enthaarte Affe*. Ao lado de autores como Aysel Özakin, Aras Ören ou Yüksel Pazarkaya, Güney Dal pertence à vanguarda de escritores de origem turca, oriundos do contexto de fluxos migratórios na Alemanha (ŞÖLÇÜN, 2000, p. 147-148).

O romance *Europastraße 5*, publicado em 1981, se junta ao *corpus* produzido por diferentes vozes e contribui para uma mudança de perspectiva na composição da literatura de expressão alemã no pós-guerra (SARR, 2019). Escrito em turco e, posteriormente, traduzido para o alemão por Carl Koß, o texto convida para a problematização da ideia de fronteiras (NAIL, 2020) e de pertencimentos, oscilando, como ocorre em outros textos desse campo literário, entre estigma e normalidade (POKRYWKA, 2019). Nessa esteira, ele representa um importante documento para a literatura de expressão alemã, oferecendo subsídios para a instauração de um campo literário cujo investimento estético se dirige à presença de imigrantes nos países de língua alemã. Ao dar voz a atores sociais que caracterizam de modo fundamental essa nova configuração social, o texto remete ao contexto sociocultural, desencadeando reflexões sobre dinâmicas identitárias.

Nesse horizonte, o romance tece elos dialógicos com a realidade extraficcional, tendo como interesse a presença de imigrantes turcos na Alemanha. Esboçar esse contexto histórico, sem recair em simplificações, não é uma tarefa fácil. Como diferentes estudiosos da área de estudos migratórios alertam, não se trata de um grupo homogêneo, com história única e pontos de partida iguais (CHAPIN, 1996, p. 276). Isso vale para a diversidade étnico-cultural no contexto de origem, mas também se estende para as dinâmicas da assim chamada integração na sociedade alemã (ŞEN, 2007, p. 225-226). Berlim, cidade em que a realidade ficcional está ambientada, ilustra isso muito bem (KIL; SILVER, 2006). A cidade comporta essa diversidade, com suas origens e práticas culturais múltiplas, não só de atores sociais oriundos da Turquia, acolhendo nesse espectro diferentes classes sociais e capitais intelectuais. Ao mesmo tempo, ela também ilustra diferentes formas de inserção desses imigrantes na sociedade alemã, ostentando exemplos de muito êxito, mas também casos de tendências radicais, em que a integração definitivamente não funcionou.

Oficialmente, o fluxo migratório oriundo da Turquia teve início na década de 1970 e se estendeu até 1973. Em discussões recentes, tem-se destacado que o acordo assinado entre os dois países foi marcado por práticas discriminatórias no campo dos direitos sociais, especialmente quando comparado com acordos firmados com países da Europa meridional, como aponta Akgündüz (2021, p. 235). Com efeito, os acordos celebrados com os diferentes países tinham condições diferentes e específicas para cada contexto (YANO, 2007, p. 3). Isso vale para tempo de permanência, permissão de trabalho, exame de aptidão física ou a busca da família. A tensão que o protagonista do romance de Gül experimenta aponta para dimensões desse contexto social.

A despeito disso, muitas famílias de origem turca se assentaram na Alemanha e transformaram a paisagem sociocultural do país (EHRKAMP, 2005, p. 345). Acompanhando esse movimento de transformação, surgiram conflitos, com casos de radicalização tanto por parte de nativos como por parte de agrupamentos que se assentaram no país. Ao mesmo tempo, essa transformação também produziu inúmeros fenômenos de enriquecimento cultural, de parcerias produtoras entre atores sociais de diferentes origens, e de confluências artístico-intelectuais que permitiram a instauração de novas perspectivas. Não há uma história única.

O romance de Gül apresenta uma perspectiva, dentre tantas outras, que busca dialogar com esse momento da história social do país. Seu texto remete às experiências das primeiras décadas do contexto de fluxo migratório, tendo como protagonista o casal Salim e Sünbül. O turco Salim trabalha numa fábrica em Berlim e recebe a visita de seu pai idoso para um tratamento médico. Durante essa permanência, ele acaba por falecer; o que ocorre após a expiração de seu visto de permanência. Para evitar problemas com as autoridades alemãs, Salim decide levar o corpo de seu pai em seu carro, escondido numa caixa de televisão, de volta à Turquia. O texto, portanto, narra esse traslado, o qual causa uma série de situações cômicas, a partir das quais se tecem elos com a realidade extraficcional, exercitando, com isso, a crítica social que motiva uma parte considerável de textos literários interessados nas estratégias de produção de comicidade.

Considerações teóricas

A relação estreita do cômico com os nexos sociais também representa o ponto de partida da discussão teórica de Henri Bergson. Em seu estudo canônico sobre a teoria da comicidade, ele escreve:

Para compreendermos o riso é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. Essa será – convém dizer desde já – a ideia diretiva de todas as nossas investigações. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (BERGSON, 2001, p. 6)

Bergson interpreta a comicidade como um mecanismo social provido de um sentido associado ao convívio em sociedade. Toda sua análise, portanto, volta seu olhar para o riso como elemento que cria elos causais entre comportamentos, interações e ações. Nesse horizonte, todo riso tem um potencial de impacto sobre a narrativa tecida em um determinado espaço social, desencadeando uma nova perspectiva sobre o conjunto de valores que fundamenta a respectiva narrativa social. Com isso, o riso surge do choque entre duas visões de mundo, com suas convicções e interpretações de realidade. No confronto entre essas duas perspectivas, a comicidade fortalece, relativiza ou renova os sentidos que orientam as diferentes ações de atores sociais.

A concepção de sociedade ideal que emerge da análise de Bergson parece remeter a um corpo flexível que apresenta capacidade de adequação e celeridade de reação. Nesse espaço, o sujeito ideal se encontra sempre atento à produção de confluências e à manutenção da imagem dominante de comportamentos e usos. Ele precisa olhar para aquilo que o circunda e se adaptar às demandas desse contexto:

O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é uma atenção constantemente vigilante, a discernir os contornos da situação presente, é também certa elasticidade do corpo e do espírito, que nos dê condições de adaptar-nos a ela. Tensão e elasticidade, aí estão duas forças complementares entre si que a vida põe em jogo. [...]

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida e também de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade enfim. (BERGSON, 2001, p. 13-14)

O que a sociedade exige é subordinação às regras dominantes. Com isso, o processo de socialização treina o indivíduo a internalizar as regras do jogo a fim de produzir atores sociais disciplinados para a manutenção daquilo que se considera adequado. Isso implica adotar comportamentos em consonância com as práticas instauradas, educar o espírito para os valores que regem as narrativas sociais do respectivo espaço, por fim, também portar o corpo segundo o *habitus* dominante. Nesse cenário, todo desvio se encontra sob a mira da vigilância social e do fuste do disciplinamento. Para reprimir os desvios, o riso funciona como primeiro sinal de alerta, convidando o sujeito a repensar suas práticas e, assim, voltar ao seio de pertencimento do grupo dominante.

A dinâmica entre consonância e desvio, flexibilidade e rigidez, sempre está atrelada a uma perspectiva. Bergson (2001, p. 22) escreve: “As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica”. Identificar um corpo como mecanizado, rígido, inflexível e, portanto, merecedor do riso corretivo encerra sempre uma visão de mundo que fornece narrativas de realidade que representam o corpo, o comportamento, o caráter desejável. É a partir dessa visão de mundo ou desse posicionamento nas intersecções da realidade que determinada configuração comportamental é decodificada como desviante, açulando aquele que pertence ao grupo dominante a perseguir a diferença.

Ao problematizar a comicidade com seus potenciais de riso, definir o posicionamento e a cartografia social é relevante. A definição desse posicionamento revela motivações e objetivos, indicando qual narrativa conduz a que ações e interações do respectivo ator social. Nesse bojo, talvez seja possível relativizar ou, ao menos, prismar a função de correção que Bergson (2001, p. 147) atribui ao riso: “Nesse sentido, o riso não pode ser absolutamente justo. Repetimos que ele também não deve ser bondoso. Sua função é intimidar humilhando”. Cabe perguntar quem intimida e de que forma, usando que espécie de humilhação para qual finalidade. A proposta de Bergson parece sugerir que todos os atores sociais podem rir e humilhar na mesma proporção, usando as mesmas estratégias. Com efeito, a sociedade conjurada nessa perspectiva sugere que a igualdade, a fraternidade e a humanidade podem ser obtidas e concretizadas sem qualquer diferenciação, no seio desse espaço social.

Sabidamente, isso não é o caso. Pelo contrário, o posicionamento de atores sociais em diferentes intersecções também define como eles podem rir (e humilhar), a fim de corrigir os desvios de comportamentos. Essas mesmas intersecções tampouco definem o desvio da mesma maneira e elas não partem da mesma narrativa de mundo que estabelecem os vetores de comportamento e interação sociais. A comicidade corretiva está arraigada numa disputa de poder que determina como diferentes atores sociais podem participar das dinâmicas que configuram um espaço social e como suas vozes impactam nos processos de tomada de decisão. É esse posicionamento que vai esclarecer se a comicidade está a serviço da narrativa dominante ou se afilia a um movimento de insubordinação contra a ordem e o silenciamento.

Nesse cenário, as reflexões de Bakhtin trazem elementos de peso para a discussão sobre o papel do riso. Em seu estudo clássico sobre Rabelais, Bakhtin localiza o riso na cultura popular, no momento excepcional dos festejos, em que atores sociais não pertencentes ao grupo dominante se utilizam da carnavalização para rir daqueles que detêm o poder e impõem comportamentos. Nesse espaço excepcional da carnavalização, o riso assume outras dimensões de sentido:

A riquíssima cultura popular do riso na Idade Média viveu e desenvolveu-se fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada. E foi graças a essa existência extraoficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais,

por sua implacável lucidez. Ao proibir que o riso tivesse acesso a qualquer domínio oficial da vida e das ideias, a Idade Média lhe conferiu em compensação privilégios excepcionais de licença e impunidade fora desses limites: na praça pública, durante as festas, na literatura recreativa. E o riso medieval beneficiou-se com isso ampla e profundamente. (BAKHTIN, 1987, p. 62)

Bakhtin diferencia entre duas esferas importantes. Por um lado, surge a esfera dos detentores de poder que se utilizam da seriedade para silenciar; por outro lado, encontra-se a esfera popular da comicidade cujo riso, em momentos de exceção, questiona o jugo dessa seriedade. A carnavalização ocorre no momento em que a seriedade se encontra temporariamente neutralizada, permitindo que o corpo se expresse livremente. Nesse espaço da excepcionalidade, o corpo escapa da disciplina e da vigilância incutidas pela ordem dominante, expressando por meio do riso a afirmação do processo vital. O que na Idade Média ainda ocorria na esfera dos estratos populares, num momento de exceção, começa a se infiltrar na cultura de outros agrupamentos sociais, durante o Renascimento, permitindo à comicidade novas formas de expressão.

Independentemente de seu lugar de produção, a concepção da seriedade representa um elemento-chave nessa discussão. Atrélada à ideologia dominante do Estado e da Igreja, ela se revela como um instrumento para administração das malhas de poder e, com isso, da vigilância e do disciplinamento:

Como já mencionamos, o riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano. O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom sério exclusivo caracteriza a cultura medieval oficial. O próprio conteúdo dessa ideologia: ascetismo, crença numa sinistra providência, papel dominante desempenhado por categorias como o pecado, a redenção, o sofrimento, e o próprio caráter do regime feudal consagrado por essa ideologia: suas formas de opressão e de extrema intimidação determinaram esse tom exclusivo, essa seriedade congelada e pétrea. O tom sério afirmou-se como a única forma que permitia expressar a verdade, o bem, e de maneira geral tudo que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade etc., constituíam por sua vez os tons e matizes dessa seriedade. (BAKHTIN, 1987, p. 63)

Rigor, disciplina, intransigência são mecanismos que fundamentam a imagem de um comportamento sério. Intrínseco à construção dessa imagem, há um movimento de legitimação da verdade instaurada pelos atores sociais que pautam suas ações no marco da seriedade. Acompanhada da produção de medo, essa seriedade silencia e neutraliza tentativas de questionamento da ordem estabelecida, produzindo atores sociais cujas ações se subordinam à narrativa dominante. O que Bakhtin identifica como característica das sociedades medievais, vale em grande medida para sociedades contemporâneas. Evidentemente, as instituições funcionam de outra forma e o modo como atores sociais interagem contém outras práticas, mas certamente verdade e poder ainda permanecem atrelados à seriedade, pautando comportamentos.

Em oposição à seriedade, Bakhtin identifica o riso carnavalizado como forma de liberdade frente ao aparato de vigilância e disciplinamento. Nesse horizonte, o riso funciona como interrupção temporária do medo e como uma espécie de verdade alternativa. Ao contrário da seriedade que tenta impor uma narrativa de mundo, o riso tende a subverter as estratégias de silenciamento, de violência simbólica, de apagamento do outro. Nisso, o riso não é um ataque frontal, pelo contrário, ele se infiltra pelas narrativas de poder, instalando questionamentos e potenciais de renovação do espaço de convívio:

Assim, a desconfiança diante do sério e a fé na verdade do riso eram espontâneos. Compreendia-se que o riso não dissimulava jamais a violência, que ele não levantava nenhuma fogueira, que a hipocrisia e o engano não riam nunca, mas pelo contrário revestiam a máscara da seriedade, que o riso não forjava dogmas e não podia ser autoritário, que ele era sinal não de medo, mas de consciência da força, que estava ligado ao ato de amor, ao nascimento, à renovação, à fecundidade, à abundância, ao comer e ao beber, à imortalidade terrestre do povo, enfim que ele estava ligado ao futuro, ao novo, ao qual ele abria caminho. É por essa razão que, espontaneamente, se desconfiava da seriedade e se punha fé no riso festivo. (BAKHTIN, 1987, p. 82-83)

Nesse horizonte, as hierarquias sociais têm um papel de destaque para compreender a gênese e as motivações do riso. Ele não é igual em todas as intersecções e ele não contém os mesmos potenciais de sentido. O posicionamento de cada ator social vai definir se o riso é subversivo ou se ele se junta à seriedade para inculcar a verdade dominante. Na sua versão

subversiva, ele funciona como mecanismo de revisão da narrativa que norteia a concretização no espaço da vida, sugerindo outras formas de convívio e participação. Nesse sentido, o riso é a afirmação da vida e da alteridade.

Oriundo de um outro contexto teórico, as reflexões de Ritchie (2005) reforçam essa leitura. Seu interesse se volta, sobretudo, às dimensões linguísticas, discutindo o conceito de enquadramento para compreender as dinâmicas do humor e da ironia. Nesse sentido, ele escreve:

O efeito do *punchline* é contradizer o enquadramento culturalmente licenciado, ativar ou autorizar o enquadramento subversivo e contrastar o enquadramento culturalmente licenciado com o enquadramento subversivo. É esse contraste que cria o significado social da piada [quip], ao iluminar e aumentar a relevância de implicações frequentemente desconsideradas do enquadramento culturalmente licenciado. A mudança do enquadramento dominante e culturalmente licenciado para o enquadramento subversivo e a crítica implícita ao enquadramento dominante contribuem para o significado e o humor da piada [quip]. (RITCHIE, 2005, p. 282, tradução nossa)¹

A tensão do enquadramento, com suas ambiguidades e seus choques semânticos, tem um papel central no fluxo de decodificação das mensagens. Essa tensão é responsável por uma parte substancial do efeito cômico e contém um potencial de crítica social, na medida que contrapõe diferentes enquadramentos, confrontando o receptor com a necessidade de destilar sentidos a partir dessa dinâmica.

Tendo como norte esses vetores do riso – a mecanização rígida e a oposição à seriedade – as próximas duas seções têm como foco a análise das interações entre personagens pertencentes ao grupo dominante e personagens oriundos de grupos minoritários, no romance de Güney Dal. A comicidade nesse romance não se limita a isso. Uma parte substancial tem como alvo do riso as personagens de origem turca e seus comportamentos opressivos, especialmente no contexto familiar e, além da crítica social voltada para o

¹ “The effect of the punchline is to contradict the culturally licensed frame, activate or authorize the subversive frame, and contrast the culturally licensed frame with the subversive frame. It is this contrast that creates the social meaning of the quip, by illuminating and raising the salience of frequently disregarded implications of the culturally licensed frame. The switch from the dominant, culturally licensed frame to the subversive frame and the implicit criticism of the dominant frame contributes to the meaning and the humor of the quip.”

próprio grupo, a comicidade talvez também represente uma estratégia de contraposição à condição de exílio que Reisoğlu (2020, p. 83) reconhece como central na obra de Dal. Aqui, o interesse recai sobre o contato com duas instâncias caracterizadas pela discrepância de poder: as autoridades oficiais e o lugar de trabalho. Nas duas situações, o cômico surge da rigidez mecânica, por um lado, e da subversão festiva, por outro. Em ambos os casos, há um esforço de imaginação do espaço de convívio que se inscreve na prática da crítica social e que repensa comunidades.

O trato com as autoridades

As autoridades têm um papel central na motivação do enredo. Já nas primeiras páginas do romance, o protagonista Salim revela que optou por levar o corpo de seu pai escondido numa caixa de televisão, por medo de incorrer em problemas com as autoridades alemãs. As peripécias que decorrem dessa situação inicial dão azo para esboçar uma configuração social, em que a interação com autoridades está caracterizada por um desequilíbrio considerável de poder. O corpo mecanizado do pai, as dificuldades de acomodá-lo na caixa de televisão, que ele idolatrava sem a compreender, a putrefação do corpo no caminho à Turquia e, sobretudo, os constantes sobressaltos de Salim, temendo que alguém o descubra no teto de seu carro, formam um conjunto de elementos que intensificam a comicidade situacional, criando um crivo de decodificação. Ao mesmo tempo que o riso grotesco se espraia, a seriedade também permanece como um elemento norteador do enredo.

Esse elemento está no início do enredo. O pai de Salim vai visitar o filho na Alemanha, com a finalidade de realizar um tratamento de saúde. Ele acaba permanecendo por mais tempo que o permitido pelas autoridades de imigração, de modo que Salim, com a ajuda de um universitário turco-alemão que faz a mediação e interpretação, vai à repartição pública que cuida dos vistos de permanência (“Ausländerbehörde”), a fim de solicitar uma extensão do prazo. A comicidade se dá em vários níveis, começando pela argumentação do agente público, ao indicar a alta do desemprego e o perigo de que o pai possa trabalhar ilegalmente no país. O universitário tenta explicar que esse perigo não existe, dada a idade avançada e a saúde debilitada do pai de Salim. O grupo aguarda uma resposta benigna, diante da lei, mas antes de conceder sua resposta, o agente lhes ordena que aguardem, fora de sua sala:

Se vocês tivessem dito que ele estava doente, que ele veio aqui para ser curado de sua doença.

Dissemos isso à polícia no início. Caso contrário, eu teria tido a coragem de pedir novamente a ela uma autorização de residência de três meses? Você acha que eu não sabia nada sobre esse desemprego, que você não consegue mais a mínima coisa com essas pessoas desde que ele existe? Bom, eles chamaram nossos nomes e nós entramos. O homem estava sentado à sua mesa como um governador de província e disse sem nem olhar para nós: Não vai ser possível. Temos instruções estritas, não podemos estender. (DAL, 1990, p. 26, tradução nossa)²

Toda a situação está permeada por elementos kafkaescos. Entende-se o kafkaesco como experiência caracterizada pela presença de forças ou autoridades anônimas, especialmente burocráticas, cujos desígnios permanecem inapreensíveis ou indecifráveis ao indivíduo (GRAY et al., 2005, p. 156; ENGEL, 2010, p. 199). Ao contrário da personagem de Kafka (em *O processo*, por exemplo) que espera em vão por uma resposta, o grupo a obtém, após sua espera, diante da lei. A causa que fundamenta a resposta, contudo, permanece incompreendida. Nessa configuração de atores sociais, o agente da repartição pública é comparado a um “governador de província”, recuperando por meio dessa imagem a dimensão do poder, presente no texto de Kafka.

Além do fosso de poder, o que também caracteriza esse agente é um certo automatismo em suas ações, em consonância com a percepção bergsoniana de comicidade. Ele evita uma interação no marco da sensibilidade, exclui o contexto social e traz à lume um comportamento quase mecanizado para definir a permanência do pai de Salim. Ele obedece e segue as diretrizes superiores, esquivando-se, nesse movimento, de qualquer responsabilidade pessoal, como uma máquina. Essa mecanização do comportamento, com sua obediência disciplinada às regras, é cômica,

² “Wenn ihr doch bloß gesagt hättet, er ist krank, er ist hergekommen, um sich von seinem Leiden kurieren zu lassen.

Das hatten wir der Polizei schon zu Anfang gesagt. Hätte ich denn sonst den Mut gehabt, sie noch einmal um drei Monate Aufenthaltserlaubnis zu bitten? Denkst du, ich wüßte nichts von dieser Arbeitslosigkeit, daß man bei diesen Leuten nicht mehr das Geringste erreichen kann, seitdem es sie gibt? Na ja, sie riefen unsere Namen auf, und wir gingen rein. Der Mann saß da wie ein Provinzgouverneur an seinem Schreibtisch und sagte, ohne uns auch nur anzusehen: Es geht nicht. Wie haben strikte Anweisung, wir dürfen nicht verlängern.”

se atrelada à escolha lexical sarcástica como em “governador de província”, ao mesmo tempo, é extremamente séria quando decodificada no contexto sociocultural em que é enunciada e quando vista do ângulo de impacto existencial para a família de imigrantes, pois impede a permanência do pai, naquele espaço.

Junta-se a essa comicidade situacional, a ingenuidade da figura paterna diante do poder. Com efeito, ele acredita que o diálogo é possível. Na esperança de desmecanizar a interação, ele sugere ao filho que exponha as experiências positivas que teve com alemães, durante a Campanha de Galípoli, em Çanakkale, que diga ao agente que seus compatriotas lhe emprestaram um pônei e que ele o devolveu na melhor condição, mostrando-se digno de confiança (DAL, 1990, p. 26). A comicidade surge da obsessão da figura paterna pela narrativa bélica do passado, pela crença ingênua nos potenciais de diálogo, mas ela também se instaura por meio da tensão imagética que ocorre ao contrapor a imagem do pônei à seriedade da situação. Salim já permaneceu tempo suficiente nesse espaço para reconhecer que essa narrativa não vai desautomatizar o imperativo burocrático ao qual o servidor está subordinado.

Esse conflito entre a ordem intransigente e a realidade existencial da família de imigrantes se transforma numa espécie de conflito entre “gato e rato”. Efetivamente, Salim experimenta um medo substancial dessa instância da ordem que o ameaça de exclusão. Nesse horizonte do medo de não poder pertencer, surgem as ações grotescas de Salim:

É verdade que andei por aí. Tenho pensado em como posso levar meu pai para a Turquia. Se descobrirem que ele morreu, eles nos responsabilizarão, Sünbül. E não podemos explicar a eles como isso aconteceu, como ele morreu. Eles vão nos colocar na prisão. E vão nos deportar da Alemanha. Tão pobres quanto viemos para cá. (DAL, 1990, p. 32, tradução nossa)³

³ “Daß ich da rumgelaufen bin, das stimmt. Ich hab darüber nachgedacht, wie ich Vater in die Türkei schaffen kann. Wenn sie erfahren, daß er gestorben ist, dann ziehen sie uns zur Rechenschaft, Sünbül. Und wir können ihnen nicht erklären, wie das passiert ist, wie er gestorben ist. Sie stecken uns ins Gefängnis. Und schieben uns aus Deutschland ab. So mittellos, wie wir hergekommen sind.”

A comicidade surge primeiramente do medo excessivo e da transformação do outro em vilão mecanizado que persegue a vítima indefesa. O contexto narrativo, sugere um certo grau de deboche da voz narrativa em relação a esse temor desmesurado. No comportamento de Salim, por sua vez, há um movimento duplo. Por um lado, ele obviamente se subordina ao contexto, internalizando os vetores de disciplinamento e reagindo de forma quase automatizada ao desempenhar tacitamente a ordem imposta. Por outro lado, há também um movimento subversivo, já que se esquia da lei. Nisso, ele antecipa as sanções com as quais a desobediência será punida. A discrepância entre esses dois polos, contudo, produz indícios de inverossimilhança, de modo que sua decodificação causa tensões semânticas. Há uma oscilação constante entre riso e seriedade.

Essa discrepância também se revela numa passagem em que a voz narrativa relata o processo de seleção de candidatos turcos para trabalhar na Alemanha como trabalhador temporário (“Gastarbeiter”):

Eu não acreditei nisso. Fizemos tudo isso, mas não acreditei quando disseram que só dava certo com a Alemanha porque os dervixes nos eram inclinados, porque tínhamos o apoio deles. Eu estava com muito medo naquela época, no prédio em Istambul, onde nos submeteram à inspeção. Tivemos que ficar totalmente nus e eles olharam profundamente em nossas bundas e para o aparelho entre nossas coxas. Havia também uma mulher entre aqueles que nos olhavam. Eu fiquei com vergonha e o que mais queria era me esconder. E então eles abriram nossas mandíbulas com as duas mãos e olharam nossos dentes e boca. Eu estava envergonhado; como eles podiam nos tratar assim? Se fossem turcos que tivessem feito tudo isso, como fizeram no exército, eu não teria me importado. Mas desde quando você pode simplesmente mostrar tudo a um infiel? E então todos ainda ficaram com medo: Ai se eles encontrarem algum tipo de enfermidade e não nos mandarem para a Alemanha. Como todo mundo estava com medo, eu fiquei também. (DAL, 1990, p. 46-47, tradução nossa)⁴

⁴ “Ich hab nicht daran geglaubt. Wir haben das zwar alles gemacht, aber ich glaubte nicht daran, wenn sie behaupteten, daß das mit Deutschland nur geklappt hatte, weil die Dervische uns gewogen waren, weil wir ihre Unterstützung hatten. Ich hab ganz schön Angst gehabt, damals in dem Gebäude in Istanbul, in dem sie uns der Musterung unterzogen. Wie mußten uns splitter nackt ausziehen, und sie guckten uns tief in den Hintern und auf den Apparat zwischen den Oberschenkeln. Unter denen, die uns ansahen, gab es auch eine Frau. Ich schämte mich, hätte mich am liebsten versteckt. Und dann sperren sie uns mit

O início da passagem mostra a importância conferida a essa oportunidade. A despeito da incredulidade de Salim, a família enfeixa toda sua energia religiosa, para que ele tenha êxito no processo de seleção. Essa situação já se enquadra numa configuração de comicidade, novamente por conta da desproporção. Há um desequilíbrio imenso entre o investimento religioso e a chance de trabalho a ser obtida. Esse desequilíbrio também se revela no impacto que essa situação tem para as duas partes. Para Salim, isso representa a chance de sair da miséria; para o time de seleção, é somente mais um trabalhador a serviço do milagre econômico. A disparidade é tamanha, que o grau de seriedade fica incerto, produzindo uma tensão no processo de decodificação.

Essa tensão também volta no exame de seleção propriamente dito. A diferença hierárquica, produzida aqui pelo acesso e pela disponibilidade de capital econômico, produz medo. Dado o impacto que a decisão tem no percurso existencial dos candidatos, esse medo se intensifica ainda mais. Visto da perspectiva do grupo que domina essa situação, ele é desproporcional, especialmente pelo fato de que a equipe de seleção não tenha realmente poder em seu contexto social de origem. A distância do país de origem – o que convida os interlocutores a esquecerem a semelhança dessa cena com o passado nazista –, a incapacidade de articulação dos candidatos e, sobretudo, a dependência de chances permite ao grupo de seleção se encenar como deuses da disciplina, da seriedade, da superioridade. O que decorre dessa oportunidade de gozo do poder é uma cena mecanizada que oscila entre comicidade e seriedade.

A mecanização está atrelada ao modo como o corpo alheio é tratado. No horizonte hierárquico adotado pela equipe de seleção, não há necessidade de respeito pela dignidade ou pelas particularidades culturais com as quais os candidatos foram socializados. Protegida pelo poder do dinheiro, ela transforma o corpo alheio em objeto, examinando-o como se fosse uma mercadoria. Nesse olhar, não há um esforço de construção de laços sociais ou

beiden Händen die Kinnladen auseinander und sahen sich die Zähne und die Mundhöhle an. Ich schämte mich; wie konnten die mit uns nur so umspringen? Wenn das alles Türken gemacht hätten wie bei der Armee, dann hätte es mir überhaupt nichts ausgemacht. Aber seit wann kann man denn einem Ungläubigen so einfach alles zeigen? Und dann hatten alle auch noch Angst: Wehe, wenn die jetzt irgendein Leiden finden und uns nicht nach Deutschland schicken. Da alle diese Angst hatten, bekam ich sie auch.”

de recuperação do horizonte de valores dos candidatos. Pelo contrário, o que importa é a adequação do corpo aos propósitos de crescimento econômico. Nisso, a equipe cumpre seu dever, executa ordens, não perde tempo com sensibilidades. Mecanizada e automatizada na execução de sua ordem de serviço, ela obedece, agora aos imperativos da expansão econômica. Essa automatização, especialmente na sistematicidade também do exame das partes íntimas, pode ser cômica, claro, quando elididas as implicações éticas e históricas inerentes a esse movimento. A ausência de sensibilidade e o caráter grotesco sugerem o riso como percurso de decodificação. A tensão, contudo, permanece.

Ao mesmo tempo que a equipe de seleção inspira medo, sua exposição como robô insensível a serviço do poder contém um movimento de subversão. O olhar que constrói a cena e cria a imagem dessa equipe se insubordina momentaneamente contra o jugo do medo, permitindo-se o deboche. Atrelado a esse olhar subversivo, instaura-se igualmente um conjunto de questionamentos acerca da legitimidade desses comportamentos e do respeito concessível nessa configuração. A equipe de seleção continua tendo poder, pois ela define quem receberá uma chance e quem não, mas ela perde uma parte substancial de sua autoridade como agente digno de respeito.

O contexto profissional

Além da interação com diferentes autoridades, o espaço de trabalho se destaca como um importante local para negociação de poder e produção de comicidade. Também neste caso, a morte do pai desencadeia uma série de acontecimentos que acabam remetendo a todo um horizonte de experiências sociais atravessadas pelo princípio de construção e manutenção de hierarquias. Dada a necessidade não planejada de viajar, Salim precisa pedir autorização para obter férias. Nessa esteira, ele também recupera e esboça as formas de interação que imperam no espaço de trabalho:

Não vou reclamar mais com meu chefe alemão, pedindo para me dar um trabalho mais fácil. E ele não vai mais zombar de mim e dizer ‘conversa fiada’, porque ousou querer explicar meus problemas a ele com as duas ou três palavras que sei em alemão. Quando os alemães fumam no pavilhão, ele fecha os dois olhos, mas eu, pai, ele nunca me deixa fumar. Se eu conseguisse parar de fumar; então eu não teria mais que por o rabo entre as pernas e pedir a ele: Ah, deixa eu fumar

de vez em quando enquanto empilho a mercadoria no depósito. (DAL, 1990, p. 10, tradução nossa)⁵

A passagem poderia ser decodificada como um simples conflito entre chefe e funcionário. Em parte, a exposição parece se assemelhar ao relato de um filho descontente com as ordens do pai. Desse horizonte, que num primeiro momento sugere um desgosto superficial e passageiro, emerge uma configuração mais complexa, em que o paternalismo se destaca como um elemento de peso. Com efeito, o modo como o chefe trata Salim não adota a mesma escala de respeito que ele reserva a outros funcionários. No caso dos funcionários pertencentes a seu próprio grupo étnico, ele vislumbra o horizonte de dignidade, liberdade e agência, interagindo com eles, de modo a construir uma narrativa conjunta de valores. Isso permite que eles possam, até certo ponto, expressar sua individualidade e a presença de seu corpo, sem precisar discipliná-lo completamente em consonância com a ordem do detentor de poder. Salim, por sua vez, se vê obrigado a reprimir os anseios corporais e subordinar o corpo às leis de seu chefe, cuja vigilância é intransigente.

O fato de se tratar de um cigarro dá azo à comicidade, afinal de contas, isso não parece justificar a construção de uma narrativa de vítimas e vilões. A dependência do vício, nesse sentido, convida ao riso, até mesmo como forma de punição e possível retratação do desvio. Ao mesmo tempo permanece a tensão da ambiguidade, já que a adoção de dois pesos e duas medidas sugere que há uma hierarquia de tolerância para os vícios e desvios corporais dos subordinados. Ainda nessa esteira, parece haver um comportamento mecanizado duplo: por um lado, o chefe não interage com Salim, de modo a antecipar seu horizonte subjetivo, mecanizando, portanto, seu comportamento frente à alteridade de seu funcionário. Por outro lado, o vício de Salim também produz um comportamento de marionete, organizado a partir do anseio gerado pela necessidade de fumar. Assim, o alvo da comicidade é igualmente duplo, dirigindo-se aos dois interlocutores, com base no automatismo comportamental.

⁵ “Ich werde dann auch meinem deutschen Chef nicht mehr die Ohren volljammern, er soll mir leichtere Arbeit geben. Und er wird nicht mehr über mich spotten und blah-blah sagen, weil ich mir rausnehme, mit den zwei, drei Wörtern, die ich auf deutsch kann, ihm meine Probleme erklären zu wollen. Wenn die Deutschen in den Hallen rauchen, drückt er beide Augen zu, doch mich, Vater, mich läßt er nie eine rauchen. Wenn ich das Rauchen doch nur aufgeben könnten; dann müßte ich nicht mehr den Schwanz einziehen und ihn bitten: Ach, laß mich doch auch mal ab und zu eine rauchen, während ich die Waren im Lager aufstaple.”

Enquanto esse automatismo parece apagar a rede de poder, preferindo manter o olhar na superfície cômica, o disciplinamento do corpo e o descrédito das habilidades linguísticas de Salim traçam hierarquias, definindo as modalidades de participação do espaço social e o escopo de expressão do si. Assim, o comentário jocoso, ou melhor, pejorativo sobre o conhecimento limitado da língua dominante produz comicidade, no sentido de correção dirigida aos grupos minoritários para que aprendam a língua e possam participar, mas ele também traça uma esfera de pertencimento, indicando quais formas de dizer o mundo têm legitimidade nesse espaço social. Nesse contexto, o movimento subversivo não origina de Salim, que internalizou a visão de mundo dominante. Ele tem sua origem muito mais na voz narrativa que, ao escolher formas de organizar o relato diegético, cria um prisma que lança outra luz sobre atores sociais pertencentes ao grupo dominante. O escopo semântico do lexema “blah-blah” (na tradução: “conversa fiada”), portanto, é múltiplo, pois funciona como correção do grupo minoritário, como estratégia de imposição de poder por parte do grupo dominante e como infiltração subversiva oriunda da voz narrativa, a qual permanece ambígua, criando tensões semânticas.

Essa tensão também se revela no momento em que Salim precisa interagir com os funcionários do setor de recursos humanos, a fim de obter as férias necessárias para transportar o corpo do pai de volta à Turquia:

Os ganhões do escritório estão prestes a voltar da refeição. Você também leva nosso intérprete com você. Não importa o que você pensou, diga primeiro ao intérprete para que ele saiba o que dizer aos alemães. Você diz que quer uma semana de férias não remuneradas. E você também tem que dizer por que as deseja. Mas em hipótese alguma diga a verdade como você me contou: o filho da minha irmã mais velha tem sua circuncisão marcada, então eu tenho que ir para casa. Se você disser isso, estará cometendo um erro; eles não dão férias por uma merda de motivo desses. (DAL, 1990, p. 41-42, tradução nossa)⁶

⁶ “Gleich kommen die Bürohengste vom Essen zurück. Du nimmst auch unseren Dolmetscher mit. Ganz gleich, was du dir ausgedacht hast, erzähl es erstmal dem Dolmetscher, damit der auch Bescheid weiß, was er den Deutschen erzählen soll. Du sagst, ich möchte eine Woche unbezahlten Urlaub haben. Und du mußt auch sagen, warum du ihn haben willst. Aber sag auf keinen Fall die Wahrheit, wie du sie mir erzählt hast: Der Sohn meiner großen Schwester hat Beschneidung, deshalb muß ich in die Heimat fahren. Wenn du das sagst, machst du einen Fehler; wegen so einem Scheiß geben sie einem keinen Urlaub.”

Em analogia ao modelo de interação com o chefe, também aqui se condensa o automatismo. As interações entre funcionários de colarinho branco e funcionários da linha de produção são mecanizadas, na medida em que o horizonte social e pessoal desses interlocutores é neutralizado, a fim de manter as esferas de poder bem delimitadas. O uso lexical para denominar os funcionários que trabalham no escritório recupera essa mecanização. A imagem dos “garanhões do escritório” trabalha com semas de execução automatizada do trabalho, mas também contém semas de força e potência, caracterizando esses interlocutores como agentes a serviço dos detentores de poder e como tendo poder para definir o percurso de trabalhadores subalternos. O emprego lexical se insere na estratégia de produção de ambiguidade. Por um lado, sua comicidade provém da tensão imagética entre o jocoso e a seriedade a que remete. Por outro lado, seu tom irreverente traz em seu bojo semântico um movimento de subversão e questionamento da legitimidade da hierarquia. Ou seja, o ângulo adotado pelo olhar vai definir como a comicidade pode ser decodificada.

Nessa oscilação entre mecanização e subversão, Salim e seus parceiros também problematizam a questão da verdade. A administração da verdade sabidamente é resultado de uma formatação discursiva, em que determinados atores sociais definem como as narrativas devem ser organizadas. Cientes de que sua verdade não terá impacto e reconhecimento, eles adaptam suas estratégias às exigências de legitimação do grupo dominante, a fim de obter êxito. A mentira representa um elemento recorrente na comicidade, causando desencontros e turbulências. Aqui ela funciona com estratégia de resistência e subversão contra o silenciamento da alteridade. Ao anteciparem que os valores que imperam em seu espaço de socialização cultural não poderão fundamentar a negociação de suas necessidades sociais, eles procuram idear estratégias de reformulação, de modo a produzir um horizonte de diálogo.

O exemplo da circuncisão ilustra isso. Enquanto num país muçulmano como a Turquia ela representa um momento importante na vida familiar, ela praticamente não tem sentido num país onde a cultura dominante é cristã. Mais importante que as diferenças culturais, é o modo como os diferentes interlocutores se posicionam diante delas. Ao descartar a importância desse rito como ninharia, o grupo dominante aciona a mecanização do comportamento, segundo Bergson, já que não busca compreender o horizonte social por trás da comemoração. Ao mesmo tempo, ao deslegitimá-

lo, também reforça os parâmetros narrativos que definem o convívio social naquele espaço da vida. O comportamento pícaro de Salim e seu colega causa riso quando intensifica a ideia de brincadeira com os detentores de poder, mas ele também remete a um movimento de subversão, já que esboça um horizonte de questionamento dos valores e sua instrumentalização.

Esse pêndulo entre internalização mecanizada e sua ruptura por meio da infiltração subversiva vem à tona num outro episódio em que se retrata o espaço de trabalho e suas implicações:

Esses alemães não gostam quando alguém fica doente com frequência e pega atestado médico. Quase todos os meus colegas turcos agora têm medo de ir ao médico. Ou seja, não de ir ao médico, mas sim de receber um atestado. Dizem que alguns devolvem os atestados, e os médicos ficam surpresos; mas o que os médicos entendem sobre desemprego? (DAL, 1990, p. 54, tradução nossa)⁷

Como no contexto do cigarro, o poder se manifesta por meio de tentativas de disciplinamento do corpo. Aqui isso se expressa como uma expectativa tácita de que o corpo esteja sempre disponível para a manutenção das exigências de produção. A preocupação não reside no bem-estar do funcionário, mas sim no desfalque que sua ausência pode produzir para o fluxo de capital. O corpo passa a representar um mecanismo na engrenagem de produção, de modo que as relações sociais acabam elididas. Com isso, a interação passa por uma espécie de mecanização, em que o corpo disciplinado internaliza as ordens e as executa em consonância com as expectativas. A automatização, portanto, se encontra nos dois interlocutores: naquele que ordena sem vislumbrar o horizonte subjetivo do corpo disciplinado e naquele que obedece, internalizando a ordem a tal ponto de colocar em risco a saúde do próprio corpo.

A cena com o médico, caracteristicamente perpassada por desentendimentos típicos da comédia, gera a comicidade. A expectativa de que o funcionário se alegre com o atestado, já que isso lhe permitiria recobrar a saúde, é frustrada, culminando no contrassenso da devolução do atestado

⁷ “Diese Deutschen sehen es nicht gern, wenn einer oft krank wird und sich krankschreiben läßt. Meine türkischen Kollegen haben jetzt fast alle Angst davor, zum Arzt zu gehen. Das heißt, nicht davor, zum Doktor zu gehen, sondern davor, krankgeschrieben zu werden. Manche sollen ihre Krankschreibungen dem Arzt zurückgeben, und die Ärzte sollen sich darüber wundern; aber was verstehen Ärzte schon von Arbeitslosigkeit?”

médico. A ruptura da expectativa intensifica a sensação de comportamento mecanizado, gerando o cômico. Por outro lado, a frase final da citação indica o fundamento de seriedade que há por trás da superfície jocosa. Com efeito, a priorização do corpo e sua saúde traz o risco de demissão, num contexto de trabalho cujo interesse se restringe à potencialização do capital. Romper o fluxo de capital em nome da saúde, portanto, implica provocar a ira de quem detém os meios de produção. Nesse horizonte, os funcionários não ousam priorizar a saúde. Pelo contrário, os corpos estão disciplinados em consonância com a ordem. A voz narrativa, contudo, não deixa de infiltrar elementos subversivos nessa exposição do relato, produzindo também aqui tensões semânticas.

O grau de consciência de Salim, sobre as dinâmicas de agência e alienação, também oscila. Por um lado, ele internaliza a ordem dominante e a reproduz. Por outro lado, ele indica ter consciência das estratégias de disciplinamento:

Muitas vezes eu acho esse povo antipático, mas posso estar errado. Porque no local de trabalho me fazem trabalhar como se tivessem más intenções para comigo. Parece-me que estão olhando para seu filho Salim com condescendência. E eu, pai, de raiva, trabalho como um suicida. (DAL, 1990, p. 29, tradução nossa)⁸

Ele identifica a atitude, traduzida por meio da condescendência, para disciplinar suas ações e manter seu posicionamento na dinâmica hierárquica. Ao mesmo tempo, ele também apresenta lampejos de criticidade, quando reconhece que seu comportamento se assemelha a de um suicida. Salim, contudo, não alcança realmente o escopo da coerção. Quem o reconhece é a voz narrativa, subvertendo a ordem do poder, por meio do uso lexical ambíguo. Da perspectiva de Salim, o uso lexical de “más intenções” assume uma coloração de ingenuidade, da perspectiva da voz narrativa, permanece a tensão semântica que oscila entre um tom jocoso e uma infiltração subversiva que acusa a seriedade das ações.

⁸ “Oft finde ich dieses Volk unsympathisch, aber es kann sein, daß ich mich irre. Denn am Arbeitsplatz lassen sie mich schuften, als ob sie böse Absichten mit mir haben. Es kommt mir vor, als ob sie deinen Sohn Salim mit Herablassung betrachten. Und ich, Vater, ich arbeite vor Wut wie ein Selbstmörder.”

Considerações finais

O romance de Güney Dal se insere na longa tradição de comicidade e crítica social que caracteriza uma parte substancial da literatura de expressão alemã. Seu foco de interesse se volta para a voz do imigrante na sociedade contemporânea como também para o modo como ele pode participar e se articular nesse espaço. A comicidade do romance se instaura a partir de duas estratégias centrais: a mecanização e a subversão. A mecanização das atitudes oriundas do grupo dominante encena a incapacidade de vislumbrar a realidade social de personagens imigrantes, de modo que estes são reduzidos a objetos a serviço do fluxo de capital. Nos personagens imigrantes, a mecanização tende a mostrar a ausência de criticidade, sugerindo a internalização da ordem, sem qualquer questionamento, de modo a produzir um corpo domesticado para as exigências do mercado de trabalho.

A estratégia da subversão, por sua vez, é identificável, sobretudo, na voz narrativa. Os personagens que formam a realidade diegética tendem a não apresentar um nível aprofundado de consciência sobre as dinâmicas de administração de poder, embora identifiquem formas de coerção. A voz narrativa, por sua vez, ao guiar a atenção para determinados acontecimentos e, sobretudo, ao adotar um uso lexical caracterizado pela produção de ambiguidade, infiltra elementos que desconstroem a solidez da narrativa dominante. Essa atitude de subversão não é de confronto e não ataca a ordem de forma explícita. Pelo contrário, ela se utiliza da licença cômica para expor configurações sociais, deixando a critério do leitor como deseja direcionar a decodificação da ambiguidade. Ao provocar o riso sobre diferentes grupos (o próprio, o alheio, o compartilhado) sua atitude pende para um movimento conciliatório que busca imaginar um futuro comum. Assim, o texto literário, como produto cultural, oferece alternativas para imaginar o espaço da vida, fornecendo ingredientes para desencadear discussões e percursos de reflexão.

Referências

AKGÜNDÜZ, Ahmet. Germany's Recruitment of Workers From Turkey, 1960–1973 – Some remarks. *International Migration*, v. 59, p. 234–237, 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARTL, Andrea. *Die deutsche Komödie: Metamorphosen des Harlekin*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2009.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHAPIN, Wesley D. The Turkish Diaspora in Germany. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, v. 5, n. 2, p. 275-301, 1996.

DAL, Güney. *Europastraße 5*. München: Piper Verlag, 1990.

EHRKAMP, Patricia. Placing Identities: Transnational Practices and Local Attachments of Turkish Immigrants in Germany. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, v. 31, n. 2, p. 345-364, 2005.

ENGEL, Manfred. Der Process. In: ENGEL, Manfred; AUEROCHS, Bernd (eds.). *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2010, p. 192-207.

GRAY, Richard T.; GROSS, Ruth V.; GOEBEL, Rolf J.; KOELB, Clayton. *A Franz Kafka Encyclopedia*. Westport/London: Greenwood Press, 2005.

GREINER, Bernhard. *Die Komödie*. Tübingen: Francke Verlag, 1992.

KIL, Wolfgang; SILVER, Hilary. From Kreuzberg to Marzahn. New Migrant Communities in Berlin. *German Politics & Society*, v. 24, n. 4, p. 95-121, 2006.

NAIL, Thomas. Borders, Migrants, and Writing. *Konturen*, v. 11, p. 152-173, 2020.

POKRYWKA, Rafal. Zwischen Stigmatisierung und Normalität. Positionen interkultureller Autor_innen im literarischen Feld (Kim, Flašar, Rabinovici, Stavarič). *Studia Germanica Posnaniensia*, v. 40, p. 101-114, 2019.

REISOĞLU, Mert Bahadır. The Impossibility of Return: Güney Dal and the Exilic Condition. *Konturen*, v. 11, p. 83-99, 2020.

RITCHIE, David. Frame-Shifting in Humor and Irony. *Metaphor and Symbol*, v. 20, n. 4, p. 275-294, 2005.

SARR, Mouhamed. *De la littérature des travailleurs immigrés à la littérature des migrants: analyse d'un changement de perspective au plan formel et thématique dans la littérature allemande à l'exemple de « Bitte nix Polizei. Eine Kriminalerzählung »* (1983) d'Aras Ören et « Unter die Deutschen gefallen. Erfahrungen eines Afrikaners » (1992) de Chima Oji. Tese (Doutorado) – Curso de Literatura Alemã, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Dakar, 2019.

ŞEN, Faruk. The Historical Situation of Turkish Migrants in Germany. *Immigrants & Minorities: Historical studies in ethnicity, migration and diaspora*, v. 22, n. 2 & 3, p. 208-227, 2003.

ŞÖLÇÜN, Sargut. Literatur der türkischen Minderheit. In: CHIELINO, Carmine (ed.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2000, p. 135-152.

YANO, Hisashi. Migrationsgeschichte. In: CHIELINO, Carmine (ed.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2000, p. 1-17.



O discurso melancólico nas vozes de Macabéa e Ângela Pralini

The Melancholic Speech in Macabéa's and Ângela Pralini's Voices

Adriana Vieira de Sena

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte / Brasil
av.sena32@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1441-1738>

Samuel Anderson de Oliveira Lima

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte / Brasil
sanderlima25@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-7525-5997>

Resumo: Clarice Lispector está focada no discurso interno das personagens, um discurso melancólico que está presente nas falas de Macabéa e Ângela Pralini. Essas personagens são arrebatadas pesarosamente, com linguagem fragmentada. Enquanto a primeira faz uso de poucas palavras, a segunda fala aos borbotões. Mesmo dizendo tanto, Ângela Pralini mostra o seu desamparo existencial e o seu flerte com a morte. A ausência vocabular de Macabéa traduz o seu fracasso diante da vida, diante da sociedade. São personagens que trazem uma reflexão profunda sobre o quadro peculiar do melancólico. Nele, esse falar desvenda o mundo interior das personagens, isto é, um mundo desprovido de beleza, precário. Nesse sentido, este artigo tem como objetivo principal observar/analisar o discurso melancólico dessas duas personagens clariceanas. Para esta análise, são fundamentais os estudos de Lambotte (1997, 2000), Freud (1980), Peres (2003), Scliar (2003), entre outros.

Palavras-chave: discurso; melancolia; fragmentação; Clarice Lispector.

Abstract: Clarice Lispector is focused on the characters' inner speech, a melancholic speech that appears in the voices of Macabéa and Ângela Pralini. These characters are ruefully carried away through the narratives, with a fragmented language. While the former makes use of only a few words, the latter speaks in bursts. Even speaking so much, Ângela Pralini shows existential helplessness and flirtation with death in her speech. Macabéa's lack of vocabulary reflects her failure in life, as well as in society. They are characters that bring a deep reflection on the peculiar condition of a melancholic individual. In this situation, the characters' speeches reveal their inner world, that is, a precarious world, devoid of beauty. Therefore, this article seeks to observe and analyze the melancholic speeches of these two Lispectorian characters. The studies of Lambotte (1997, 2000), Freud (1980), Peres (2003), Scliar (2003), among others, are fundamental for this analysis.

Keywords: speech; melancholy; fragmentation; Clarice Lispector.

Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira.

(Clarice Lispector, em A hora da estrela)

Introdução

É sabido que a escritora Clarice Lispector é viciada na linguagem. No tópico *Clarice por ela mesma*, dizia que escrever “é uma maldição salvadora” (LISPECTOR, *apud* GOTLIB, 2004, p. 68). Inclusive, em muitos depoimentos em vida e em muitas entrevistas, ela sempre expressou esse morrer cotidiano. Mais além, assinala que escrever “salva o dia que se vive” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2004, p. 68). E completa: “[A minha obra é] uma tentativa fracassada de atingir o que existe. [...] sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2004, p. 69).

Uma literatura da envergadura de Clarice Lispector busca “entender melhor o mundo” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2004, p. 72). Assim como a melancolia traduz no sujeito a extensão do relógio, a escrita para a romancista “aprofunda e alarga o tempo”, faz do momento da escrita um salto no qual a “hora de escrever é o reflexo de uma situação toda minha. É quando sinto o maior desamparo” (LISPECTOR *apud* GOTLIB 2004, p. 70).

Desamparo é uma palavra comum dita e vivenciada pelo sujeito melancólico. Desamparo lembra melancolia, que, nas palavras de Moacyr Scliar (2003, p. 56), é “uma experiência humana peculiar” e que deve ser diferenciada da depressão, concorrente de um estudo de “um quadro clínico e psicológico para o qual concorrem fatores biológicos, frequentemente genéticos, e agravos de natureza psicossocial”. Ser melancólico é ser imóvel, parado, estagnado. De rosto sombrio, com a mão amparada pelo queixo, o ser melancólico é capaz de voos, mas não consegue alçar as suas asas. Tem uma cabeça cheia de ideias, porém seus projetos ficam inconclusos. Estes revelam a linguagem fragmentada própria dos indivíduos melancólicos: “No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. E acho certo encanto na liberdade das frases, sem ligar muito para uma desconexão” (LISPECTOR, 1999, p. 72). O que a personagem chama de “liberdade de frases” é, na verdade, linguagem despedaçada, palavras

retalhadas. Uma vez que não há conexão no discurso, também existe uma desconexão na mente, pois a melancolia é “uma uivante tempestade no cérebro” (STYRON *apud* SCLIAR, 2003, p. 59-60).

As vozes melancólicas de Ângela e de Macabéa

O melancólico que está debaixo de uma melancolia existencial, filosófica ou kierkegaadiana tende a refletir. Tendo como respaldo uma “triste voluptuosidade, um arrebatamento pesaroso” (KRISTEVA, 1989, p. 12), Ângela Pralini faz jus a este mover do indivíduo melancólico. Ela possui uma ausência e sobre esta irá insistir durante todo o seu trajeto na narrativa de *Um sopro de vida (pulsações)* (LISPECTOR, 1999). Mediante a sua fala, pois Ângela discorre sem parar acerca de suas ideias e hipóteses, ao leitor(a) é permitido o acesso ao cenário histórico-social ralo de sua vida e ao seu mapa de sensações – de aspirações ou de estados. A prioridade nas narrativas lispectorianas é justamente externar o que vai dentro das personagens. Vejamos:

EU PASSO PELOS FATOS o mais rapidamente possível porque tenho pressa. A meditação secretíssima me espera. [...] Rapidamente dou os traços biográficos de Ângela Pralini: rapidamente porque dados e fatos me chateiam. Vejamos, pois: nasceu no Rio de Janeiro, tem 34 anos, um metro e setenta de altura e é bem nascida, embora filha de pais pobres. Uniu-se a um industrial. (LISPECTOR, 1999, p. 43)

O movimento de sua linguagem é voltado para dentro do ser fictício, nesse caso, o melancólico. Molda um mundo de ficção no qual recusa o transpor de um narrar unitário, visando, pois, a uma fragmentação discursiva. Clarice Lispector emprega, desse modo, uma linguagem que se debruça sobre o próprio texto, fazendo uso da função metalinguística. A agonia vivenciada pela protagonista na obra *Um sopro de vida (pulsações)* estava em Clarice quando começou a escrevê-la. Nas palavras de Olga Borelli, que esteve ao lado de Clarice Lispector por oito anos, o texto começou a ser escrito de 1974 a 1977, “às vésperas de sua morte: esse livro de ‘criação difícil’ foi, no dizer de Clarice, ‘escrito em agonia’, pois nasceu de um ‘impulso doloroso que ela não podia deter’ (SÁ, 1993, p. 219, grifos da autora). Assim como Clarice Lispector, Ângela Pralini tem um desejo: viver a vida, viver o instante-já, viver o agora: “Como se houvesse uma

vida superficial, tecida de fatos, que é preciso esgotar e viver depressa; e uma vida profunda, latente, da qual é urgente contar, instante a instante, as pulsações” (SÁ, 1993, p. 219).

Mas, apesar do querer viver a vida: “[...] Afinal, Ângela, o que é que você faz? / – ÂNGELA. – Cuido da vida.” (LISPECTOR, 1999, p. 41), a personagem principal sente-se tolhida pela melancolia, que a arrebatava todas as vezes ao fazer tentativas de se lançar à palpitante vida. Flerta com o desamparo existencial e com a morte: “Oh doce martírio de não saber falar, e sim apenas latir. Você é quem me pergunta se é doce morrer. Eu também não sei se é doce morrer. Até agora só conheço a morte do sono. Vivo me matando todas as noites” (LISPECTOR, 1999, p. 59).

Percebe-se que Ângela acredita ser uma pessoa sem voz: “[...] Eu sou impessoal até na amizade, até no amor. Eu sou uma S.A. Parêntese que não se fecha. Por favor me feche” (LISPECTOR, 1999, p. 59). O sujeito se sente atraído pelo fascínio do discurso melancólico. Patologicamente falando, é um falar repleto de autocomiseração, de delírio de inferioridade, “desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível” (FREUD, 1980, p. 278). É assim que o ego do indivíduo melancólico se sente: “Eu nasci amalgamada com a solidão deste exato instante e que se prolonga tanto, e tão funda é, que já não é minha solidão mas a Solidão de Deus. Alcancei afinal o momento em que nada existe” (LISPECTOR, 1999, p. 37). Esse apego à condição de estar-só, de se ausentar de uma companhia ou da coletividade leva a protagonista da referida obra para a melancolia:

Nem um carinho de mim para mim: a solidão é esta a do deserto. O vento como companhia. Ah mas que frio escuro está fazendo. Cubro-me com a melancolia suave, e balanço-me daqui para lá, daqui para lá, daqui para lá. Assim. É! É assim mesmo. (LISPECTOR, 1999, p. 37)

Uma das características do quadro melancólico são as queixas dirigidas a si mesmo, embora tal atitude mascare, na realidade, o ódio contra o outro. Na obra *Um sopro de vida (pulsações)*, o outro pode ser a tentativa dos críticos da obra de Clarice Lispector de enquadrá-la numa moldura, num padrão literário, quando a autora quer apenas tocar (sentir) a vida por meio da escrita. Já na publicação de *Água viva*, Clarice escrevia: “Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa, ganho uma certeza: a vida é outra. Tem um estilo subjacente” (LISPECTOR, 2019, p. 76). É a certeza de

não querer se apegar a nenhum estilo de escrita ou de literatura. É a certeza de que não quer ser pega por teorias de gênero: “Eu não tenho enredo de vida? Sou inopinadamente fragmentária” (LISPECTOR, 2019, p.76). Até a linguagem usada em seus textos saem do domínio das normas gramaticais. Em *Um sopro de vida (pulsações)*, burla, propositadamente, a presença de vírgulas em trechos enunciativos obrigatórios. Sem vírgula, não há pausa. Se não há pausa, é porque há pressa. Mas pressa para quê? Celeridade para viver, viver o agora, o instante-já, porque a morte é uma realidade para todos, independente do lugar que se ocupe na cadeia alimentar: “Tenho que viver aos poucos, não dá para viver tudo de uma vez. Nos braços de alguém eu morro toda” (LISPECTOR, 1999, p. 38).

Ângela faz muitas queixas a si mesma: “– Eu, gazela espavorida e borboleta amarela. Eu não passo de uma vírgula na vida. Eu que sou dois pontos/[...] Eu sou oblíqua como o voo dos pássaros. Intimidada, sem forças, sem esperança, sem avisos, sem notícias – tremo – toda trêmula. Me espio de viés” (LISPECTOR, 1999, p. 37). Em um outro momento, totalmente diferente, ela fala: “[...] Hoje varri o terraço das plantas. Como é bom mexer nas coisas deste mundo: nas folhas secas, no pólen das coisas (a poeira é filha das coisas). Meu cotidiano é muito enfeitado. Estou sendo profundamente feliz” (LISPECTOR, 1999, p. 39). É a ambiguidade do discurso melancólico. É o paradoxo vital revelado para o(a) leitor(a) em que pulsão de vida e pulsão de morte se enovelam, fazendo com que a protagonista torne-se prisioneira do afeto. Isso mostra que ora está abatida, ora está excitada; ora triste, angustiada, ora alegre, com vontade de trabalhar, de realizar algo. Nesse vai e vem, ela é entrecortada pela melancolia, transparecendo um discurso ambíguo no qual a dor é comumente presente.

Além do viés patológico e, até mesmo, de acerto de contas com a geração passada (LOPES, 1999), a melancolia também pode ser vista como um “processo interrogante” (SOUSA, 2004, p. 170). É um método comumente usado por Clarice Lispector, uma vez que a sua literatura é de uma alta reflexão. Todas as suas personagens buscam explicações, entender o porquê de suas vidas, quem elas são, de onde elas vieram. Ângela Pralini também faz as suas perguntas. Mas, antes de fazê-las, ela se entrega: “— Estou ansiosa e aflita” (LISPECTOR, 1999, p. 36). Logo, à frente, ela diz: “— ... e me indago a mim mesma se estou perto de morrer. Porque escrevo quase em estertor e sinto-me dilacerada como numa despedida de adeus”

(LISPECTOR, 1999, p. 36). Usa o verbo indagar que significa procurar saber, investigar, averiguar, ter curiosidade sobre determinado assunto ou interrogar-se, perguntar-se, fazer perguntas a si mesmo. Ou seja, tanto é um vocábulo verbal utilizado em sentido geral, como em moldes específicos. Ela, portanto, indaga a si mesma. Faz o caminho do processo da interrogação, um processo que examina, cuidadosamente, a sua própria mente. Além disso, é formar ideia mental, recorrer a si mesmo(a). A protagonista de *Um sopro de vida (pulsações)* elabora uma pergunta indireta pleonástica (“me indago a mim mesma”), pois se vale do pronome oblíquo átono (me) e da expressão pronominal oblíqua tônica pleonástica (a mim mesma). A dinâmica da melancolia se manifesta de formas múltiplas, como no caso da interrogação pessoal. É esta que fará com que surja o agente crítico – um ser que, segundo Freud (1980), tem o poder de dominar o ego.

O ego é aquela instância psíquica que diz respeito aos valores do sujeito. É ele que coloca o ser humano dentro da racionalidade exigida pela civilização, com suas normas legais e sociais. Porém, a partir do momento em que um agente se volta contra o ego, este entra em desequilíbrio em todos os conceitos já incorporados, aceitos e recriados. O sujeito encontra-se insatisfeito com o ego (com o que foi construído socialmente) e isto faz com que seja “a característica mais marcante” do seu quadro (FREUD, 1980, p. 280). Freud (1980, p. 280) assinala que “uma parte do ego se coloca contra a outra”. Por causa dessa insatisfação, o melancólico terá uma imagem sobre si mesmo auto recriminatória, autopunitiva, autocomiserante (compaixão por si mesmo). É um agente que irá adquirir a sua própria independência do ego.

Portanto, o discurso melancólico se forma quando ocorre uma ligação da libido a uma pessoa particular ou a uma causa. Ocorre um grande desapontamento. Ao invés de se reerguer e direcionar a sua catexia libidinal (energia da libido) para um outro objeto, o sujeito melancólico a encaminha para o próprio ego. A libido, logo, fica livre indo em direção ao ego. Este se identifica com “o objeto abandonado” (FREUD, 1980, p. 281). Daí, nascem as ambivalências, as falas autodepreciativas, que, embora o indivíduo melancólico direcione-as a si mesmo, elas se referem àquele alguém/algo que o desapontou. Em seguida, os sentimentos de amor e ódio se digladiam, gerando ambivalência e, inclusive, autotortura. É uma forma de vingança contra o objeto amado. Assim, o indivíduo melancólico não precisa externar a sua hostilidade. Logo, o melancólico não se suicida pensando que está se

matando, mas que está a aniquilar o objeto que tanto o desprezou em vida. Assim, ele dá vazão ao estado esmagado da melancolia. Nas palavras de Maria Rita Kehl (2011, p. 18, grifo da autora), “é um trabalho de paulatino *desligamento* da libido em relação ao objeto de prazer e satisfação narcísica que o ego perdeu, por morte ou por abandono”.

Ângela Pralini traz essas peculiaridades em suas falas. Macabéa também. Mas, Maca o faz de uma forma diferente: fá-lo por meio de atitudes, como comer cachorro-quente e Coca-Cola, além do café, mesmo sabendo que tem uma dor no estômago; fá-lo por meio dos fungados, de seus suspiros, de sua vontade de não querer pensar sobre algo, de suas alienações; fá-lo por meio de sua despreensão com a higiene; fá-lo pela perda de sua terra natal (Alagoas); fá-lo pela perda de Olímpico (o namorado que perdeu para a colega de trabalho):

[...]

Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era morrinhento.

[...]

Assoava o nariz na barra da combinação. Não tinha aquela coisa delicada que se chama encanto (LISPECTOR, 1998, p. 27).

[...]

— Oh mulher, não tens cara?

— Tenho sim. É porque sou achatada de nariz, sou alagoana.

— Diga-me uma coisa: você pensa no teu futuro?

A pergunta ficou por isso mesmo, pois a outra não soube o que responder.

(LISPECTOR, 1998, p. 65)

Tanto Ângela Pralini quanto Macabéa são votadas ao fracasso constante. No caso da primeira, é um fracasso. No caso da segunda, é uma traição. Traída pela colega de trabalho, traída pelo namorado, traída pela tia, traída pela igualdade social: “— limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade feita toda contra ela” (LISPECTOR, 1998, p. 15), traída pela vida, a melancolia – ferida narcísica inconsciente, aflora em Macabéa, patentemente falando, em seu rosto: “Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

O vazio nessas duas personagens clariceanas revela-se por meio da incapacidade de investimento nos afazeres, nos projetos, numa relação amorosa (até com elas mesmas), na vida. É um vazio que sobeja, sobrepuja os seus corpos e as suas mentes. Embora o depressivo veja o vazio como sinônimo de pleno, para o melancólico, o vazio se põe de forma diversa: é um vazio que não indica um pleno. Conforme Lambotte (1997, p. 262), o discurso por parte do melancólico parte da seguinte assertiva: “eu não sou nada”. Segundo a doutora Lambotte, o vazio, para o melancólico, é o “absoluto desinteresse [...] ainda expresso pelo negativismo de seu comportamento” (LAMBOTTE, 1997, p. 265). Se é desprovido de interesse, é desprovido de ilusão. Se assim ocorre, há “uma insensibilização às excitações internas e externas” (LAMBOTTE, 1997, p. 264). No dizer de Ângela Pralini, a falta do desejo de investimento na escrita de seu livro a leva a ver os instrumentos de maneira alongada, como se fossem inatingíveis, como se fossem inacessíveis a ela. A melancolia em seu falar mostra o quanto ela é tolhida, incapaz de ir adiante em seu projeto de escrever um livro até o final. A sua mente não consegue se fixar:

ÂNGELA. – ... e vejo tudo com perspectivas novas: a mesa onde escrevo se alonga além do comprimento de uma mesa, minha caneta é enorme de longa e preciso para escrever me manter muito longe da mesa para que a ponta da caneta atinja o papel que é mais branco que o papel. Do abajur jorra um grande triângulo de luz sobre o papel e minha mão e eu faço sombra descomunal na parede. Tudo se alargou. Eu, o papel, a luz e a caneta estão soltos num espaço solto no campo ilimitado onde se alteia, trigaís dourados. (LISPECTOR, 1999, p. 86)

A melancolia se estende de forma surreal (“descomunal”). A fixação é ausente, o equilíbrio, se houve, não existe mais. Tudo é muito comprido, difícil. O papel branco revela que nada foi escrito, que não ocorreu um começo, uma tentativa de fazer alguma coisa. Materiais soltos pela mesa alongada mostram a fragmentação do discurso melancólico – característica tão comum dele. A “sombra descomunal” é a própria melancolia que faz com que o sujeito (a protagonista) veja tudo de forma diferente. Faz com que ele fique distante das realizações por vir, longe das atividades cotidianas. É o vazio que não é pleno. É um vazio carregado de desinteresse absoluto pelas normalidades da vida. Tal indivíduo abraça a indiferença, trocando o nada por esta. Se o desejo define o ser humano, o melancólico faz pouco

caso deste, visto que o seu funcionamento psíquico é vazio de libido. Ele começa a imaginar o mundo sem sentido, sem valor. Um sentimento de inutilidade lhe acompanha. Neste momento, alguns seres melancólicos sentem vontade de sair do vazio, lançando-se ao abismo do suicídio. Seria uma asserção do sentimento de precariedade que tanto Judith Butler debate em sua obra *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* (2016). Para Lambotte (1997, p. 266), “a melancolia figuraria aquela que põe em ato a própria representação do efêmero”. Tal efemeridade seria aquela que entrecorta a vida humana na Terra, evidenciando o entendimento de que, em todas as coisas, há um fim. Nesse sentido, o exercício de fuga desse estado melancólico será executado tão e somente só quando o ego se desvencilhe do sentimento de perda, conforme assevera Kehl (2011, p. 19, grifos da autora): “embora a libido tenha enorme resistência em abandonar posições prazerosas já experimentadas, aos poucos a ausência do objeto impõe o doloroso desligamento, até que o ego se veja ‘novamente livre e desinibido’, pronto para novos investimentos”.

É um final denunciado pelo próprio discurso do melancólico à medida que ele é acompanhado por um “sentimento de desrealização do mundo e de si” (LAMBOTTE, 1997, p. 267). Conforme a psicanálise, ele nasce devido às representações do “grupo sexual psíquico” (PERES, 2003, p. 31). É importante lembrar que, para o bom funcionamento do corpo, deve haver uma interação entre o somático (corpo) e o psíquico (mente). A fim de que o sujeito respire saúde, há uma energia que deve ser produzida por ele para que “a energia psíquica seja produzida” (PERES, 2003, p. 31). Ao ocorrer essa passagem do somático para o psíquico, os campos das pulsões (lugar de fronteira) e o das representações (imagens formadas na consciência de objetos, situações ou pessoas) são analisados “como passagens obrigatórias para os investimentos objetais” (PERES, 2003, p. 31). No melancólico, estes investimentos não ocorrem como o esperado, pois ele “apresenta [...] uma insuficiência nesse registro, representações lacunares, brancos espaçamentos” (PERES, 2003, p. 31). Daí, Freud criar a expressão “buraco na esfera psíquica”, conforme expõe Peres (2003, p. 31, grifos da autora):

Freud refere-se ao “buraco na esfera psíquica”, uma hemorragia interna, que se instalaria e produziria um empobrecimento da excitação. Essa redução, quando intensa, produziria um retraimento

no psiquismo, que por um efeito de sucção levaria os neurônios associados a abandonar sua excitação, produzindo dor.

O discurso do melancólico transparece essa fragilidade por meio da presença do pensamento vazio, da perda de sentido, da monotonia ao falar, com impossibilidades de associar significados às palavras. Toda essa perecibilidade levará o melancólico a ter dificuldades na elaboração entre as “representações-coisa e representações-palavra, entre o inconsciente e a organização do pré-consciente” (PERES, 2003, p. 32). Traduzindo: haverá uma má formação do eu, gerando, no melancólico, aquilo que já ficou evidenciado no presente texto – um sentimento de vazio, uma vida sem sentido. A organização do seu eu está comprometida. E, assim, ele se torna, nas palavras de Lambotte (1997), um ser de exceção. Em Clarice temos:

ÂNGELA. – Eu nasci amalgamada com a solidão deste exato instante e que se prolonga tanto, e tão funda é, que já não é minha solidão mas a Solidão de Deus. Alcancei afinal o momento em que nada existe. Nem um carinho de mim para mim: a solidão é esta a do deserto. O vento como companhia. Ah mas que frio escuro está fazendo. Cubro-me com a melancolia suave, e balanço-me daqui para lá, daqui para lá, daqui para lá. Assim. É! É assim mesmo. (LISPECTOR, 1999, p. 37)

Apesar de Macabéa ser de poucas falas, ela se põe como um ser de exceção. O fato de ter sido maltratada desde a sua tenra infância mostra que a sua quase falta de enunciados é compreensível. Vocabularmente falando, ela quase não emite uma estrutura frasal, e, quando o faz, são frases apáticas do ponto de vista de um ouvinte. Percebe-se isto quando vai ao médico e ele perde a paciência com ela: “ – Essa história de regime de cachorro quente é pura neurose e o que está precisando é de procurar um psicanalista” (LISPECTOR, 1998, p. 67). O corpo de Maca (carinhosamente chamada assim pelas pessoas) é, em si, a prova de uma melancolia – a melancolia social. Embora não fale aos borbotões como o faz Ângela Pralini, o seu corpo “fala”. O discurso melancólico se faz em Macabéa por meio da quase mudez, da negação de seu corpo. Logo, percebe-se que ela é inscrita, desde o começo das primeiras páginas, sob o signo do negativismo.

Para Lambotte, há uma distinção entre os vocábulos negação e negativismo, sendo este reservado para o sujeito melancólico. Desta forma, a autora argumenta que o sistema do negativismo faz com que o indivíduo

venha a repelir “as possibilidades de investimentos” com relação ao Outro por dois motivos: primeiramente, porque acredita que tais investimentos não lhe estão destinados e, em segundo plano, porque eles são quase nada interessantes comparados com a verdade que ele descobriu (LAMBOTTE, 1997, p. 357). Tal comportamento fará do respectivo sujeito um pária, pois o manterá fora do mundo real, a forjar “ideias delirantes de negação” (LAMBOTTE, 1997, p. 357) e com características de despersonalização do seu próprio eu.

Macabéa, por falar pouco, repele as possibilidades de investimento mediante o seu jeito de ser no mundo. Lança mão dos recursos da argumentação formal de forma diferente. Faz isto por meio de sua posição no mundo – ela é uma pária. Por meio do quase total silêncio, a protagonista de *A hora da estrela* faz uso do não dito, da pausa, do fungado, aproximando tal comportamento do fracasso da linguagem, “isto é, seu limite de designação, o fracasso se agiganta quando se pretende aproximar da nebulosidade do que não tem nome” (WALDMAN *apud* GOTLIB, 2004, p. 247).

Por diversas vezes, em sua obra *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*, Marie-Claude Lambotte coloca lado a lado os termos melancolia e esquizofrenia como maneira de salientar as suas diferenças. Assim, ela conceitua dois tipos de delírios: o delírio original e o delírio esquizofrênico. O primeiro pertence ao melancólico e faz com que este se desloque “do mundo ao sujeito até que este não pertença mais a si mesmo” (LAMBOTTE, 1997, p. 357). Tal delírio leva o sujeito melancólico, nas palavras da autora, a desenvolver uma “identificação narcísica ao objeto de que eles (os melancólicos) foram vítimas a ponto de que seu eu progressivamente se apagou em proveito do objeto”. Por tal motivo, o eu do sujeito se apaga, gerando o estado de despersonalização – fruto do sistema de negativismo ao qual o melancólico sujeitou a si mesmo e a seus próprios órgãos.

Não é à toa que o paciente melancólico demonstra “um aparelho psíquico incipiente” (LAMBOTTE, 1997, p. 366), pois ele entrega, nas mãos do Outro, a sua identidade, mesmo sabendo que pode ser traído a qualquer momento. O discurso da melancolia revela, na verdade, uma identidade sempre faltante ao sujeito melancólico. O delírio original, ou processo delirante, remete, diretamente, ao negativismo do indivíduo. Tal contexto psíquico fará com que o melancólico abandone, nos braços de Outrem, os

“seus próprios traços identificatórios” (LAMBOTTE, 1997, p. 358). Se ele assim persiste, em sua troca com o Outro, é porque sempre herdou “um quadro vazio que o outro está encarregado de preencher” (LAMBOTTE, 1997, p. 358).

E Macabéa traz esse “quadro vazio”, essa troca malfadada de deixar nas mãos de Outrem os farrapos de sua identidade:

- E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?
 - Macabéa.
 - Maca, o quê?
 - Béa, foi ela obrigada a completar.
 - Me desculpe mas até parece doença, doença de pele.
 - Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se eu vingasse, até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo.
- (LISPECTOR, 1998, p. 43)

Visto que o discurso do nada persiste por meio dos sintomas negativos à vida, a melancolia repousa como “uma falta de representações” (LAMBOTTE, 1997, p. 341). Ocorrem, no melancólico, vários delírios de negação. Um deles é negar o(s) órgão(s) do próprio corpo ou ver este de forma cruel:

De fato, estes, mesmo se negam a existência de um de seus órgãos, [...] se veem de alguma maneira deformado, buscam então levar seu interlocutor a erro pela valorização de um órgão ‘deixado a si mesmo’, de um órgão ‘deixado em branco’ cuja principal função consistiria em designar todo o corpo numa aceção metonímica. (LAMBOTTE, 1997, p. 344, grifos da autora)

Ao fatiar o corpo de modo metonímico – a parte pelo todo ou o todo pela parte, o indivíduo melancólico deixa um de seus órgãos à deriva, naufrago. É uma violência praticada contra si mesmo. Não cuidar do estômago, por exemplo. A introjeção, etimologicamente falando, vem do prefixo “intro” (para dentro) mais o latim “iacere” (lançar). Seria lançar para dentro. Ou seja, é um mecanismo psicanalítico inconsciente que o indivíduo se vale para incorporar as qualidades dos objetos do mundo exterior. No momento da incorporação, recusa-se a fazer trocas com o mundo exterior:

“reverteria em recusar as trocas com o mundo exterior no mesmo modo introjetivo que aquele no qual o sujeito melancólico dirige sua agressividade para o objeto exterior agora interiorizado” (LAMBOTTE, 1997, p. 344).

A dinâmica da melancolia é uma expressão peculiar. Sabe-se que é uma afecção centralizada na dor e no sofrimento. Ao contrário da perda que acomete todos os indivíduos sem distinção, a melancolia revela uma experiência de falta, de ausências, de solidão inexorável que acomete o indivíduo. Toda essa carência está relacionada diretamente ao “objeto de eleição” (LAMBOTTE, 2000, p. 96). O melancólico projeta no Outro um modelo ideal. É uma projeção que logo revelará os seus farrapos desilusórios: “Ela não consegue adaptar-se ao ser humano. Como se existissem outros seres, além dos animais” (LISPECTOR, 1999, p. 59). Em outro momento, assinala: “Eu sou impessoal até na amizade, até no amor” (LISPECTOR, 1999, p. 59). Mostrará o quão é difícil para ele agarrar-se aos significantes e, conseqüentemente, aos significados das palavras. A própria Ângela é inalcançável, pois é esvoaçante, é um ser de papel alojado apenas no inconsciente do Autor: “AUTOR. – Bem que tento escrever o que acontece com Ângela. De nada adianta: Ângela é apenas um significado. Significado solto? Ela é as palavras que esqueci” (LISPECTOR, 1999, p. 58).

A sensação de provisoriedade acompanha o sujeito melancólico em seu dia a dia. Ele elabora mil e um projetos, mas não os consegue tirar do papel. Tudo é efêmero, provisório. Ele faz os seus planos, mas, logo adiante, desfaz-se deles. Esse sentimento de efemeridade atabalhoa os seus pensares, gerando, sempre, uma volta frustrante para o início de onde estava. O próprio Autor (segundo personagem) declara que “Ângela é muito provisória”. Ela não está em descontinuidade. Ela é a própria descontinuidade. Faz parte do seu ser a melancolia. É esta que faz com que Ângela Pralini e Macabéa não avancem, não prosperem.

Ângela Pralini escolheu uma hora do seu dia para dizer o seu estado de espírito, para ir em busca de uma leve serenidade:

ÂNGELA. – É tão ótimo e reconfortante um encontro para as quatro da tarde. Quatro horas são do dia as melhores horas. As quatro dão equilíbrio e uma serena estabilidade, um tranquilo gosto de viver. Às vezes quase um pouco esfuziante e em “tremolo”. Então me torno esvoaçante, iridescente e levemente excitada. (LISPECTOR, 1999, p. 61)

Porém, esta serenidade que tanto a protagonista de *Um sopro de vida (pulsações)* anela é, como o próprio sujeito, efêmera. Ao mesmo tempo que ensaia uma retomada à vida comum, sabe-se que o olhar do sujeito melancólico possui uma função desfalecente adquirida por meio do olhar materno, uma vez que este mirar atravessaria o corpo infante, sem ter direcionamento nenhum (LAMBOTTE, 1997, p. 198). Assim, o indivíduo melancólico encontra o seu lugar vazio e se inscreve sob o signo do negativo. Ao tentar olhar no olho materno, percebe que inexiste uma resposta maternal e, por isto, o melancólico fica sem conseguir se olhar. Na busca de um modelo, fracassa – fracasso este desde a tenra idade. Ao romper precocemente com aquele que deveria ter sido o primeiro modelo, tal sujeito se depara com uma existência inacessível (uma vez que o desfalecimento especular está na origem da afecção melancólica). Começa a reverberar “um discurso lógico desafetivizado” (LAMBOTTE, 1997, p. 200) e a primar pela elocução de enunciados negativos, revelando, portanto, as beiradas de sua ferida aberta. Contribui com tal falar arrastado e pesado para a ocorrência de energias catexias que fecharão o seu discurso negativo. Revela um ego empobrecido, carente de compreensão e de falta de adequação ao modelo social tal como é. Nesse ínterim, obtém satisfação sádica com o seu próprio sofrimento. A imagem desse ego empobrecido a dá Sigmund Freud (2011, p. 61) ao considerar que “a perda do objeto se transformou em perda do ego e o conflito entre o ego e a pessoa em uma bipartição entre a crítica do ego e o ego modificado pela identificação”.

O “eu da história da vida interior” (LAMBOTTE, 1997, p. 201) do indivíduo se desfalece por causa da presença do afeto melancólico. Elabora um discurso incoerente, um discurso que, na visão freudiana, traz traços importantes e específicos a este afeto. São eles: diminuição da autoestima, aumento da auto-recriminação e do autoenvelhecimento (perda de interesse pelo mundo externo dentre outros). Isso tudo o levará a um olhar cego, a uma ausência de narrativa – a sua vida interior não tem uma história, está congelada:

O discurso melancólico dá esta impressão de que o sujeito fica fixado a uma “constelação de elementos” passada mais que ao ressurgimento de um evento traumático, e de que esta “constelação”, que se manifesta na forma congelada das trocas que ele mantém com

o mundo exterior, continua a organizar seu mundo de vida presente.
(LAMBOTTE, 1997, p. 201, grifos da autora)

O delírio melancólico é bastante organizado, ao contrário da depressão que se realiza, desde cedo, “no lamento ou na aspiração a uma representação impossível de satisfazer” (LAMBOTTE, 1997, p. 202). O desvario melancólico relaciona-se à confusão somada às ilusões dos sentidos, principalmente visão e audição. É o passado a misturar-se com o presente, contribuindo para o alicerçamento do discurso negativista. Ao ocorrer a essa negação, o sujeito melancólico se encontra inibido nas suas tentativas de investimentos energéticos. Consequentemente, rechaça os “modelos-lembranças” (LAMBOTTE, 1997, p. 202), pois não deseja se lembrar de suas primeiras experiências psicoafetivas.

Indubitavelmente, Ângela Pralini é uma personagem que amalgama os sentidos corporais. Vive sobressaltada quando chega à noite. Ela sofre de insônia. Ela vai e volta em seus delírios – tudo isto em um mesmo parágrafo:

ÂNGELA. – Um tiro no meio da noite.
Ouço de repente um tiro. Ou foi um pneu que estourou? Alguém morreu? Que mistério, santo Deus. É como se tivessem atirado em mim no pleno meio de meu pobre coração.
Aliás, pobre coisa alguma! Meu coração é rico e bate bem as horas de minha vida.
Paciência da aranha formando a teia. Ademais fico perturbada por enxergar mal no claro-escuro da criação. Fico assustadilha com o relâmpago da inspiração. Eu sou medo puro.
(LISPECTOR, 1999, p. 63)

A melancolia é universal, dirá o Autor em *Um sopro de vida (pulsações)*: “O drama de Ângela é o drama de todos: equilibrar-se no instável” (LISPECTOR, 1999, p. 62). Ocorre uma vacilação de si. Ao se confundir em seus sentidos, o sujeito melancólico se depara com a não resposta. Defronta-se com as suas próprias ilusões em algo/alguém no qual projetou uma verdade inverdade. Esbarra na posição ilusória construída em torno do outro – parentes, amigos, amantes etc. De frente para a montagem anteriormente preparada, o sujeito melancólico “defronta-se permanentemente com um face a face mortal com o nada ao qual a imagem desfalecente não pode interditar o acesso” (LAMBOTTE, 1997, p. 207).

O indivíduo melancólico tem um imã por verdades universais. Assim, depois que percebe o logro de seus investimentos, seus traços não ficam nítidos, pois os atributos da imagem materna, por exemplo, encontram-se congelados. Volta-se, como diz Ângela Pralini, para o seu “rico nada interior” (LISPECTOR, 1999, p. 46): “Jardins e jardins entremeados de acordes musicais. Iridescência ensanguentada. Vejo meu rosto através da chuva. Rebuliço estrídulo do vento agudo que varre a casa como se esta estivesse oca de móveis e de pessoas” (LISPECTOR, 1999, p. 55). Ele fala muito na conjunção condicional “se” e do pronome pessoal de terceira pessoa do singular “ele”. Seu eu é vazio, como a casa descrita por Ângela Pralini. Ao descobrir as inverdades às quais se submeteu em troca de uma caução, percebeu que tudo não passava de uma ilusão. Diante de sua fragilidade patente, um eu empobrecido toma forma e ganha contornos melancólicos:

ÂNGELA. – Eu mal entrei em mim e assustada já quero sair. Eu descubro que estou além da voracidade. Sou um ímpeto partido no meio.

Mas de vez em quando vou para um impessoal hotel, sozinha, sem nada o que fazer, para ficar nua e sem função. Pensar é ter função?

Ao pensar verdadeiramente eu me esvazio.

Sozinha no quarto do hotel, eu como a comida com bruta e grossa satisfação. Por um momento é verdadeira satisfação – mas logo se instala.

E então vou para o meu castelo. Vou à minha preciosa solidão. Ao recolhimento. Estou toda desconjuntada.

(LISPECTOR, 1999, p. 54)

Segundo Jacques Lacan, o vocábulo imaginário possui dois sentidos: ou é a “relação do sujeito com suas identificações formadoras [...] ou é a relação do sujeito com o real cuja característica é ser ilusória” (*apud* LAMBOTTE, 1997, p. 209). Ilusão que fará com que o melancólico se depare com o nada, tornando-se, via linguagem, o próprio nada. A partir de um conjunto de palavras depreciativas, tal indivíduo julga-se a si mesmo como sendo incapaz, indigno. O próximo passo dado por ele é duvidar de sua própria vida e, mais tarde, nega-a formalmente. Assim, passa de vítima das circunstâncias para se tornar um nada.

Conclusão

Ao fazer uso do “mecanismo de projeção” (LAMBOTTE, 1997, p. 220), os seres fictícios aqui estudados se deparam com os ideais parentais pleiteados insuficientes, visto que a troca que deveria ter ocorrido com o outro fica inatingível, com falhas. Defronte da verdade inexorável, o sujeito melancólico cria uma ideia de perseguição contra si mesmo. Logo, o buraco hemorrágico salta de seu interior. Sua organização psíquica fica comprometida e inconsciente. Suas referências ausentes o fazem ficar prostrado. Assim, gira num círculo indefinido, que não cessa de girar.

Para o melancólico, foram-lhe subtraídas as suas possíveis referências, os seus possíveis modelos. Lançado ao revés, o sujeito melancólico vê-se traído. Na posição de sujeito à parte, o mundo exterior é obscuro, enigmático, inabordável. Portanto, o buraco hemorrágico é como se fosse uma bomba, “aspiraria todo novo aporte de energia” (LAMBOTTE, 1997, p. 144). De onde viria, portanto, essa energia? Qual suporte psíquico seria a balsa de acolhimento para a liberação dessa pulsão? No entender psicanalítico, ao indivíduo melancólico fica impossível liberar a sua excitação sexual psíquica voltada ela para um objeto exterior. Como não há investimentos para fora por parte daquele, a energia “permaneceria então achatada no domínio psíquico e não cessaria de ativar-se aí, escavando por esvaziamento o famoso ‘buraco hemorrágico’” (LAMBOTTE, 1997, p. 144, grifo da autora).

Logo, Macabéa e Ângela Pralini – seres postos à parte em suas narrativas singulares, são emblemas do discurso melancólico. A primeira se sobressai pelo quase silêncio de seus parcos enunciados, e a segunda fala desmesuradamente. A primeira é tão alienada que quase não se dá conta de sua melancolia social. A segunda já tem consciência demais de quem é e da dor que traz em sua alma. Todas duas são atravessadas pelo sofrimento, pelas incertezas, pelo abandono, pela orfandade, pela melancolia. Passíveis de falta de representação, vítimas de “desfalecimento especular” (LAMBOTTE, 1997, p. 209), enganadas pela fascinação do espelho, são jogadas ao “movimento helicóide”, ao turbilhão repetitivo (um retorno), um “movimento perpétuo” às entranhas vitais do útero, à placenta, visto que as suas tentativas de erigir ideais fracassaram. Ao circunscreverem-se como seres de sentimento de exceção, marcam um espaço do nada: um lugar em que são mordazes consigo mesmas. Cada uma à sua maneira vai circunscrevendo um discurso melancólico fragmentado, com farrapos

enunciativos, frasais. Nenhum rosto lhes pertence e a finitude tão almejada se torna objeto de distanciamento, por isso, veem que é estéril. Eis o cerne do discurso melancólico: joga-se nos braços dos seus objetos, mas, com a decepção, volta-se para o nada de sua alma. Percebe que todo investimento para o mundo exterior é tênue e fugaz. Enredado numa série de fracassos, acaba voltando para a sua ambivalência melancólica. Assim, prisioneiro do afeto, evidencia o paradoxo vital, que a pulsão da vida e a pulsão da morte são faces de uma mesma moeda. São em palavras de Urânia Teles (2011, p. 101) que se fecha essa reflexão: “pátria eterna, seio maternal e uma suspiração pelo que foi sem nunca ter sido: a inexistente completude, o encontro com a verdade enganosa da existência. A felicidade não se encontra no plano da criação, é necessário inventá-la”.

Referências

- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* 2. ed. Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução de James Strachey. São Paulo: Imago, 1980. (Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, XIV).
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GOTLIB, Nádia Batella et al. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.
- KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 9-31.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAMBOTTE, Marie Claude. *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Tradução de Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.
- LAMBOTTE, Marie Claude. *Estética da Melancolia*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e neo-Barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

PERES, Urânia Tourinho. *Depressão e Melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PERES, Urânia Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 101-137.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: AnnaBlume, 1993.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Carlos Mendes de. A revelação do nome. In: GOTLIB, Nádia Battela. et al. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.



“Traduzi[ndo] com palavras o olho do furacão”: o fazer literário e o lembrar do passado em *Tropical Sol da Liberdade*

“Translat[ing] with words the eye of the hurricane”: the literary craft and the recollection of the past in *Tropical Sol da Liberdade*

Magali Sperling Beck

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil

magalisperling@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2593-0031>

Resumo: Em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), Ana Maria Machado reconta momentos marcantes e dolorosos do período da Ditadura Militar no Brasil através de Lena e Amália, personagens na periferia dos acontecimentos. Neste artigo, com base nas discussões críticas de Fulford (1999), Seligmann-Silva (2003; 2008), Figueiredo (2017), Edugyan (2021; 2022), entre outros, argumento que o romance de Machado, através da metanarrativa, apresenta reflexões sobre o papel singular da literatura enquanto resistência, mostrando que a arte expressa uma verdade que vai além do fato histórico já que o contextualiza ou complementa. Argumento ainda que, no romance de Machado, lembrar o passado é um ato político, o qual tem especial importância para o tempo presente, também marcado pelo retorno a práticas antidemocráticas e de silenciamento de vozes divergentes.

Palavras-chave: Ana Maria Machado; narrativa de ficção; metanarrativa; ditadura militar; periferia histórica.

Abstract: In *Tropical Sol da Liberdade* (1988), translated as *Freedom Sun in the Tropics* (2021), Ana Maria Machado reconstructs painful and impacting moments during the Military Dictatorship in Brazil. Such reconstruction happens through the point of view of Lena and Amália, characters who are positioned at the periphery of events. In this article, based on critical discussions by Fulford (1999), Seligmann-Silva (2003; 2008), Figueiredo (2017), Edugyan (2021; 2022), among others, I argue that Machado’s novel, through its use of metanarrative, reflects about literature’s singularity as a space for resistance, showing that art expresses a kind of truth that goes beyond historical facts, as it contextualizes and complements them. I also argue that, in Machado’s novel, remembering the past is a political act, which significantly resonates with the present moment, also marked by the return to antidemocratic practices and by the silencing of divergent voices.

Keywords: Ana Maria Machado; fictional narrative; metanarrative; military dictatorship; historical periphery.

Introdução

Em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), Ana Maria Machado reconta, através da protagonista Lena e de sua mãe, Amália, alguns dos momentos mais marcantes e dolorosos do período da Ditadura Militar no Brasil. Publicado originalmente durante o processo de redemocratização do país, processo que culminou com a promulgação da nova constituição brasileira em 1988 (PRADO, 2018) e com a eleição presidencial de 1989, o livro é considerado importante romance político da contemporaneidade, além de ser uma das poucas obras sobre a Ditadura Militar escritas por mulheres entre os anos 1980 e 2000 (VECCHI; DI EUGENIO, 2020; FIGUEIREDO, 2017). Ao ser relançado em 2012, *Tropical Sol da Liberdade* compõe, juntamente com outras das obras de Machado, tais como *Canteiros de Saturno* (1991) e *O Mar Nunca Transborda* (1995), um mosaico de representações da história brasileira, fundindo passado e presente em uma abordagem cíclica e memorial. Conforme Roberto Vecchi e Alessia Di Eugenio (2020, p. 3), “[o] que se desenvolve lucidamente, em alguns de seus romances [de Machado], é uma reflexão pelo viés da narrativa sobre as políticas da memória, na paisagem inquieta do Brasil pós-ditatorial”.

Tal entrelaçamento histórico na obra de Machado torna-se ainda mais significativo ao considerarmos que *Tropical Sol da Liberdade* foi recentemente traduzido para o inglês por Renata R. M. Wasserman, reconhecida pesquisadora em estudos comparativos interamericanos. Sob o título *Freedom Sun in the Tropics*, o livro foi publicado em 2021, momento também fortemente marcado por um retorno a movimentos antidemocráticos ao redor do mundo, os quais fomentam a deslegitimação do ativismo social e buscam corromper a integridade dos canais de acesso à informação. Não é à toa que Maria Ressa, jornalista e vencedora do Prêmio Nobel da Paz de 2021, chamou este momento de “outro marco existencial para a democracia” (RESSA, 2021, on-line, minha tradução) devido ao perigo real representado pela desinformação que vem sendo promulgada, principalmente, pelas mídias sociais como também pelos ataques constantes sofridos pelo jornalismo calcado em princípios éticos.¹

¹ Essas citações são parte do discurso proferido por Maria Ressa durante a cerimônia de entrega do Prêmio Nobel da Paz, em Oslo, em dezembro de 2021. Ressa foi indicada a este prêmio, juntamente com o jornalista russo, Dmitry Muratov. O trecho original da primeira

Para Ressa (2021, on-line, minha tradução), “sem fatos, não podemos ter a verdade. Sem verdade, não podemos ter confiança. Sem confiança, não temos uma realidade compartilhada...”²

É no recontar de fatos forçosamente silenciados ou distorcidos no decorrer da história brasileira que a narrativa de *Tropical Sol da Liberdade* se aproxima do tempo presente de forma precisa (WASSERMAN, 2022, p. 256),³ nos levando a refletir sobre a importância do discurso literário para ampliar nosso acesso a acontecimentos históricos em um contexto de censura, cisão e descrença. Na obra, Lena, também jornalista, larga seu trabalho na redação de um jornal para escrever uma peça de teatro sobre a repressão e o exílio durante o período da Ditadura Militar. Para Lena, a ficção lhe permitiria

traduzir com palavras o olho do furacão íntimo de quem escreve [...]. Como se fosse uma doença, um jeito obsessivo de ficar revirando as palavras sob todas as luzes, em todas as transparências e sombras, sob todas as lentes e espelhos, deformando, invertendo, faiscando, reverberando... Uma coisa que brotasse de forma incontível. Insopitável. Como a fome, a sede ou o tédio. Como um bicho correndo desabalado pelo mato. (MACHADO, 2012, p. 36).

Ao alimentar a palavra carregada de sentidos “incontíveis”, Ana Maria Machado, através da personagem Lena, mostra a força da ficção, do ato de contar histórias, como forma de combater o esquecimento e de iluminar experiências vividas durante o período da Ditadura Militar.

Neste contexto, vale trazer aqui a discussão apresentada pelo também jornalista Robert Fulford em *The Triumph of Narrative* (1999), obra na qual o autor investiga a força duradoura do ato de contar histórias (*storytelling*), o qual vem acompanhando a humanidade ao longo dos séculos. Para o autor, a narrativa é a forma “mais confortável, mais versátil – e talvez a mais perigosa” de nos comunicarmos uns com os outros (FULFORD, p. x,

citação lê: “By giving this to journalists today, the Nobel committee is signalling a similar historical moment, another existential point for democracy...” (RESSA, 2021).

² Trecho original: “Without facts, you can’t have truth. Without truth, you can’t have trust. Without trust, we have no shared reality...” (RESSA, 2021).

³ Em entrevista publicada no periódico *Ilha do Desterro*, ao comentar sobre a relação de *Tropical Sol da Liberdade* com o tempo presente, Renata Wasserman diz: “I wish it were not quite so accurate” (WASSERMAN, 2022, p. 256).

1999, minha tradução)⁴, pois é permeada pelo impulso humano de selecionar e ordenar fatos a fim de dar sentido à experiência vivida. Conforme o autor, é através da narrativa que explicamos, ensinamos e nos entretemos (FULFORD, 1999, p. 9),⁵ e é ainda através dela que descobrimos quem somos e como nos relacionamos com nosso passado. Apesar de muitas vezes esquecermos que narrativas dependem da forma como diferentes acontecimentos são apresentados e organizados por seus narradores, para Fulford (1999, p. 38, minha tradução), “[a]o imitar nossa experiência de vida, a narrativa nos ajuda a absorver acontecimentos passados tanto no plano emocional quanto intelectual”.⁶ É nesta junção entre fato e sentimento, entre acontecimento e experiência vivida, que se encontra, para Fulford, o valor, ou o triunfo, da narrativa.

Neste artigo, argumento que, ao narrar as trajetórias de Lena e Amália em *Tropical Sol da Liberdade*, Ana Maria Machado vai ao encontro da discussão apresentada por Fulford, pois aponta para o papel fundamental da narrativa, nesse caso da narrativa literária, para ampliar os sentidos de acontecimentos históricos que marcaram profundamente a vida de tantos brasileiros.⁷ Para tanto, Machado usa a metanarrativa, apresentando as reflexões de Lena sobre o fazer literário e sobre seu esforço em resgatar as palavras, em recuperar o fio da escrita para “contar o que [...] viu e viveu” (MACHADO, 2012, p. 34). Conforme apontam Vargas e Umbach (2012, p. 21), a obra de Machado “privilegia [...] o tão laborioso ato de escrever”, problematizando “as motivações, os mitos, as técnicas que envolvem o fazer

⁴ Trecho original: “Of all the ways we communicate with one another, the story has established itself as the most comfortable, the most versatile – and perhaps also the most dangerous” (FULFORD, 1999, p. x).

⁵ Minha paráfrase do original: “Stories are how we explain, how we teach, how we entertain ourselves...” (FULFORD, 1999, p. 9).

⁶ Trecho original: “By imitating our own life experience, narrative gives us a way to absorb past events on an emotional as well as an intellectual level” (FULFORD, 1999, p. 38).

⁷ Apesar do caráter autobiográfico de *Tropical Sol da Liberdade*, a relação entre a trajetória pessoal de Machado e a narrativa desse romance não será discutida neste artigo. Para uma análise crítica detalhada sobre esta relação ver: FREITAS, J.P. *A narrativa da memória sobre a ditadura civil-militar no Brasil em Tropical Sol da Liberdade, de Ana Maria Machado*. 2021. Dissertação. (Mestrado em Letras: Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, 2021.

literário”. Assim, *Tropical Sol da Liberdade* torna-se, também, um espaço de questionamento sobre o papel da/o escritora/o na reconstrução do passado.

Segundo Vecchi e Di Eugenio (2020, p. 5), em *Tropical Sol da Liberdade*, “a ficção histórica é necessária para conduzir o trabalho da memória, mas, ao mesmo tempo, [...] esta ficção sempre deve ser metafictionalizada, encontrando seu apego na escrita sobre a escrita...”. Apesar de Vecchi e Di Eugenio apontarem para a importância da metaficção para a reconstrução crítica da história, pode-se também dizer que “a escrita sobre a escrita,” nesta obra de Machado, vem reforçar o papel singular da literatura enquanto resistência, mostrando que a arte expressa uma verdade que vai além do mero fato histórico já que o contextualiza, o desafia, o contradiz ou o complementa. Conforme sugere a escritora canadense Esi Edugyan (2022), a verdade no ato de contar histórias (*storytelling*) se dá na relação entre a autenticidade da vida inventada e os fatos históricos ao seu redor, ou em como a existência de uma personagem fictícia afeta nossas narrativas históricas não ficcionais.⁸ Nesse sentido, a trajetória de Lena, ao ser lembrada e narrada em *Tropical Sol da Liberdade*, resiste ao apagamento pois autêntica e ressignifica experiências vividas que foram deixadas de fora do discurso histórico ou de outras narrativas oficiais.

“[E]ra indispensável recordar”: A escrita sobre a escrita e o lembrar do passado

A narrativa de *Tropical Sol da Liberdade* se inicia com o retorno de Lena à casa materna, lugar caracterizado pelas muitas memórias de sua infância e adolescência como também pela solidez do pertencimento. Mais do que um ponto de referência familiar, a casa é, para Lena, “[a] colhedora como uma galinha abrindo as asas para abrigar os pintinhos na hora da chuva” (MACHADO, 2012, p.11). É neste refúgio que Lena, com

⁸ Minha paráfrase de um dos trechos da entrevista concedida por Esi Edugyan à Nahlah Ayed, para o programa de rádio *Ideas*, transmitido pela *CBC Radio (Canadian Broadcast Corporation)* em 03 de janeiro de 2022. Nesta entrevista, Esi Edugyan diz: “*I’m a fictional writer, and we speak about the truth of fiction – the story must feel true and that there’s a truth to that character’s existence in terms of how that affects our historical non-fictional narratives [...]. But I think that the truth of a fictional narrative is to be found in the authenticity of the way that life has been presented...*”. Referência completa ao final do texto.

o pé quebrado, sofrendo de vertigens que a fazem cair com frequência, se abriga para reestruturar a vida, já que se vê como uma “mulher machucada que precisava se fechar numa toca e ficar passando a língua nas feridas até cicatrizarem” (MACHADO, 2012, p.12). Tais feridas afetam não somente seu bem estar físico, mas também sua capacidade intelectual. Jornalista por profissão e aspirante a escritora, Lena vive das palavras, as quais teimam em sair trocadas, embaralhadas, e a impedem de dar seguimento ao seu projeto de escrever sobre as experiências traumáticas e dolorosas vividas durante o período da Ditadura Militar no Brasil.

Se, conforme Robert Fulford (1999, p. 9, minha tradução), histórias “são a junção onde fatos e sentimentos se encontram”,⁹ o dilema de Lena de não conseguir narrar ou se comunicar com clareza através da palavra escrita se torna simbólico de um processo de significação interrompido – a história de Lena é uma história sendo impedida de ser contada. Ao retornar à casa da mãe, Lena busca a cura pois entende a importância do ato de “remendar” o fio narrativo das histórias vividas por ela, por seus familiares e por tantas outras pessoas cujas vidas foram afetadas pela história do país. Ao refletir sobre suas escolhas, Lena confessa: “Sabia que, no fundo, tinha vindo até aqui [casa da mãe] em busca de uma certa calma que lhe permitisse encarar de frente a situação. Como se precisasse se reabastecer no passado para poder olhar o futuro” (MACHADO, 2012, p. 44). Para Lena, a casa da mãe lhe permitiria “resgatar no passado algum ponto de apoio que lhe desse firmeza” (MACHADO, 2012, p. 45), possibilitando, assim, o reencontro com a narrativa.

No entanto, ao refletir sobre o ato de narrar, Lena percebe que “o que a interessava não era exatamente dar o testemunho [...]” (MACHADO, 2012, p. 43) de uma época, talvez por entender que o testemunho carregaria consigo um teor documental e de reportagem (MACHADO, 2012, p. 33). Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 8), “[n]a literatura de testemunho latino-americana, tal como ela era pensada até os anos 1980”, compreendia-se o conceito de testemunho sobretudo “no sentido jurídico e de testemunho histórico”, sem se “problematiza[r] a possibilidade e os limites da representação”. Inserida em tal cenário social, político, e também literário, Lena parece compreender que o que lhe interessava era a ficção, a

⁹ Trecho original: “*They [stories] are the juncture where facts and feelings meet*” (FULFORD, 1999, p. 9).

qual, em oposição ao testemunho ou depoimento, lhe permitiria ir além da representação factual para contar o vivido sem que esse fosse imediatamente cooptado por atos de censura e perseguição.

Assim, a narrativa de Lena (e, por conseguinte, a de Machado) se caracteriza pelo que Seligmann-Silva (2003, p. 8) chama de “teor testemunhal”, o qual entende o conceito de testemunho “também no sentido de ‘sobreviver’, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um ‘atravessar’ a ‘morte’, que problematiza a relação entre a linguagem e o ‘real’”. Para Seligmann-Silva, este teor testemunhal em narrativas de ficção que abordam eventos traumáticos (conceito derivado, segundo o autor, dos estudos sobre a literatura da *Shoah*) apresenta um “real que não se deixa reduzir” e que “não se satisfaz nem com o positivismo inocente que acredita na possibilidade de se ‘dar conta’ do passado, nem com o relativismo inconsequente que quer ‘resolver’ a questão da representação eliminando o ‘real’ (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 10).

É justamente neste cruzamento entre o vivido e o narrado, ou no que Seligmann-Silva (2003, p. 10) chama de “impossível ‘terceira casa’”, que se encontra a narrativa de *Tropical Sol da Liberdade*. Ao expor as dificuldades de Lena em contar sua história, como também seus questionamentos sobre o ato de escrever, Ana Maria Machado cria “uma coisa mais fértil [...] um testemunho em outra esfera” (MACHADO, 2012, p. 33), o qual, ecoando Alfredo Bosi (2005)¹⁰, leva em conta não só o apelo representativo, mas engloba também preocupações estéticas. Como nos diz Lena ao refletir sobre a “crescente necessidade de retraçar [sua] trajetória” (MACHADO, 2012, p. 43), ela

queria esculpir e cinzelar a pedra bruta da linguagem de todo dia, comum, compartilhada com o viver de seus semelhantes, para

¹⁰ Em “Caminhos entre a literatura e a história” (2005), Alfredo Bosi recupera sua trajetória acadêmica apresentando pontos norteadores de seu trabalho crítico. Um dos problemas fundamentais explorados por Bosi é a relação entre a poesia e a história, o qual o levou à reflexão sobre critérios estéticos e representativos (ideológicos) utilizados para apreciação de textos literários. Para Bosi, “as melhores obras de todas as literaturas valem sempre pelos dois critérios, o representativo e o estético” (BOSI, 2005, p. 322). Não é minha intenção aqui discutir a abordagem teórica de Bosi, mas vale notar que as reflexões de Lena dialogam com os questionamentos de Bosi a respeito das relações estéticas e sociais de obras literárias.

construir uma morada que ajudasse a proteger a todos do vento frio e da neblina do inverno... [...] Sobretudo para si mesma, morada que fosse um território seu, sem invasões, sem promiscuidade, sem editor cortando frase ou acrescentando entretítulos gaiatos como no jornal (MACHADO, 2012, p. 44).

Para Lena, o fazer literário apresenta-se como libertador, já que não se limita ao relato dito factual (o qual não leva em conta a subjetividade da narradora) nem está preso ao crivo editorial da censura (o qual interfere diretamente com o ato de narrar). Ao resistir à castração, Lena vê a narrativa literária como morada segura da memória, já que não só denuncia ou serve como prova, mas também protege e humaniza, justamente por seu apelo estético.

Além disso, em suas reflexões sobre o fazer literário, Lena enfrenta o que Seligmann-Silva (2008, pp. 69-70) chama de “dilema da testemunha”, qual seja, a necessidade de se narrar, ou testemunhar, a realidade de uma situação traumática em face de seu elemento inverossímil, tão além daquilo que supostamente consideramos como real, normal, cotidiano.¹¹ Ao se lembrar de Barros, um dos chefes do jornal onde trabalhava, o qual agora vestia “a camisa do patrão” (MACHADO, 2012, p. 39) mas que ainda era visto como “misto de profissional dos velhos tempos” (MACHADO, 2012, p. 39), Lena pondera que “Barros era um símbolo. Comprovava que seria impossível escrever sobre pessoas reais como elas são, mostrar num palco os fatos como eles realmente aconteceram. Ninguém ia acreditar. Ficção precisa ter uma verossimilhança que raramente a verdade tem” (MACHADO, 2012, p. 43). Tais questionamentos de Lena problematizam a relação entre fato e ficção e mobilizam o leitor a ressignificar o passado através do entendimento do próprio processo narrativo, o qual, conforme Fulford, nos ajuda a compreender experiências passadas tendo em vista “o quão pouco controlamos o curso de nossas vidas” (FULFORD, 1999, p. 15).¹²

¹¹ No artigo “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, Seligmann-Silva discute o gesto testemunhal de narrativas de trauma, em especial o trauma do Holocausto, e seu aparente paradoxo, qual seja, a impossibilidade de se narrar o inenarrável devido ao grau de violência sofrido pelos sobreviventes. Tais considerações de Seligmann-Silva sobre o dilema da testemunha servem como chave de leitura para a situação de Lena enquanto testemunha de um período de exceção.

¹² Trecho original: “*it emphasizes how little we control the course of our lives*” (FULFORD, 1999, p. 15).

Essa ênfase em refletir sobre o processo narrativo caracteriza o forte componente metaficcional do romance. Conforme explica, de forma muito clara, Patricia Waugh (2003, p. 2, minha tradução),

[...] metaficção é um termo dado à escrita ficcional que chama atenção, de forma consciente e sistemática, para seu status como artefato a fim de questionar a relação entre ficção e realidade. Ao criticar seus próprios métodos de construção, essa escrita não só examina as estruturas fundamentais da narrativa de ficção, mas também explora a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional.¹³

Neste contexto, ao narrar a trajetória de uma personagem que “precisava ir mais fundo em algumas reflexões sobre seu ofício [de escrever]” (MACHADO, 2012, p. 171), Machado também chama atenção para o processo de criação da própria obra enquanto artefato criativo, problematizando, assim, sua relação com a realidade referencial. Como vimos na discussão apresentada por Seligmann-Silva (2003), o “real”, em narrativas de teor testemunhal, como *Tropical Sol da Liberdade*, é um real que vai além do fato, ou do entendimento do que “realmente aconteceu”, já que abarca fato e sentimento além de recuperar o que Lena chama de “presença intensa” (MACHADO, 2012, p. 170) do artista, ou da escritora, na reconstrução do passado.

São muitos os trechos do romance que apresentam as ponderações de Lena sobre o ato de escrever, sendo que grande parte destas reflexões advém da percepção de que a escrita, por depender do uso das palavras, as quais “envolvem conceitos que todo mundo usa todo dia” (MACHADO, 2012, p. 170), acaba por ter uma ligação muito forte com a referencialidade da língua. No entanto, como nos diz Lena,

[q]uanto mais se propunha a mexer com as palavras em um contexto não jornalístico, mais se afligia com esse problema. A linguagem

¹³ Trecho original: “*metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text*” (WAUGH, 2003, p. 2).

deixava de servir apenas para se comunicar, informar, dar notícias de maneira impessoal. E passava a expressar, manifestar mundos que pressionam de dentro para fora, enquanto se narra um fato ou conta uma história (MACHADO, 2012, pp. 170-171).

Lena percebe que o uso da palavra, no fazer literário, vai além de seu “emprego utilitário” (p. 170), mas nem por isso esse uso estaria afastado daquilo que entendemos por “verdade”. Para Lena, optar pela narrativa de ficção seria como tecer uma trama com “uma coerência interna e natural que nascesse das próprias regras que o trabalho ditasse, uma harmonia, uma coesão, enfim, uma beleza, que não deixasse nada de fora. E fosse também aberta para o outro, convite a compartilhar uma experiência...” (MACHADO, 2012, p. 172). Tal compartilhar de experiências, em *Tropical Sol da Liberdade*, se dá através do resgate das memórias de Lena e de sua mãe, Amália, sobre o período da Ditadura Militar e, conforme Freitas (2021, p. 14), “a ação de rememorar é operada por Ana Maria Machado como recurso narrativo”. São as lembranças dessas personagens que compõem a tessitura do romance e que servem de base para o ato de contar histórias, o qual, por conseguinte, leva o leitor a ressignificar sua relação com o passado histórico.

Apesar de já ter escrito partes de uma peça de teatro baseada em sua experiência de exílio durante a ditadura, Lena retorna à casa da mãe para tentar se recuperar de uma enfermidade que não a deixa mais escrever. Como ela afirma, “[a]inda não estava na hora de voltar a experimentar [com as palavras]. Tanto era assim, que tinha vindo para a casa da mãe sem trazer a máquina de escrever. Mas trazia as visões, o delírio, a memória” (MACHADO, 2012, p. 136). Sem conseguir escrever, Lena consegue lembrar, e sua volta ao passado se dá no reencontro com fragmentos previamente escritos de sua peça de teatro, com cartas e fotografias antigas, com depoimentos e recortes de jornal, e através de conversas com a mãe sobre momentos vividos durante a repressão e o endurecimento do regime militar a partir do ano de 1968. Talvez por entender que, “entre memória e esquecimento, o que sobra são os vestígios, os fragmentos do vivido, o qual jamais pode ser recuperado na sua integralidade” (BERND, 2012, p. 12), Lena busca primeiro se alimentar dos documentos que ficaram guardados em pastas ou gavetas na casa da mãe como também daquilo que ficou “dentro de si mesma” (MACHADO, 2012, p. 136), para então recriar sua narrativa do

passado, dando um “salto de dentro para fora, de si mesma para os outros, numa comunhão de fantasmas” (MACHADO, 2012, p. 137).

Assim, acontecimentos que marcaram a resistência e a repressão durante o período de Ditadura Militar, como a Passeata do Cem Mil, a prisão de líderes estudantis, a instauração do AI-5, o fechamento do Congresso, o sequestro do embaixador americano, entre outros, são recontados, ora pela voz de Lena, ora pela de Amália, a partir da relação das personagens com tais acontecimentos. Como nos diz Amália, “[n]ão dava para esquecer nem confundir datas. Mais que qualquer outro, esse tempo passou deixando marcas na carne viva de cada mãe. [...] Amália tinha todo esse calendário gravado, bem nítido na memória” (MACHADO, 2012, p. 74). Assim como a mãe, Lena reconhece que a experiência de perseguições políticas sofridas por ela e pelos irmãos, a cassação de suas liberdades, a temporada no exílio, como também a constante ameaça de prisão e tortura deixaram feridas que ainda machucavam. Em um dos trechos do romance, ao reler cartas de seus irmãos que retratavam as dificuldades de sua vida no exílio, Lena é tomada pela dor da lembrança:

Tudo isso doía. Fisicamente, mesmo. Um peso no peito, um aperto que sufocava. Sentiu as asas do nariz arderem um pouco, das lágrimas que se formavam e ela não queria chorar. Engoliu saliva com dificuldade, parecia que o que tinha que descer não ia passar pela garganta. E o peito continuava apertando, fechando, como se fosse esmagá-la. (MACHADO, 2012, p. 224).

No entanto, apesar da dor, é nesse relembrar que mãe e filha dão sentido às suas experiências ao mesmo tempo em que revelam, uma para a outra, o quanto suas vidas foram impactadas pela história do país.

Na introdução de uma série de palestras sobre o fazer literário, Esi Edugyan discute o fato paradoxal de que narrativas históricas tanto iluminam quanto encobrem o passado já que recuperam acontecimentos significativos, mas também deixam lacunas, sombras, pois impedem que algumas figuras históricas não sejam propriamente “vistas” pela coletividade. Segundo Edugyan, “[u]m mundo de sombras margeia nossas histórias escritas, e tentar vê-lo não significa recuperarmos apenas uma história humana, mas juntar os pedaços que compõem a imagem maior que ficou escondida

de nós” (EDUGYAN, 2021, pp.1-2, minha tradução)¹⁴. Ao refletir sobre a importância de se reconhecer o processo de silenciamento de vozes periféricas ao longo da história, Edugyan faz um paralelo entre a escrita da história e o uso da linguagem. Para ela, da mesma forma que nossas palavras carregam significados convencionados, os quais têm por base uma ideia compartilhada de realidade, a história também funciona sob o princípio de uma realidade convencionada, estabelecida. No entanto, Edugyan nos lembra que, “a linguagem pode ser modificada ao revogarmos nosso consentimento – ao recusarmos, por exemplo, concordar com o significado de uma palavra, ou quando a rejeitamos, ou mudamos completamente suas evocações, até que ela se transforme em outra coisa, em algo novo” (EDUGYAN, 2021, p. 2, minha tradução).¹⁵ Por extensão, “assim como a linguagem pode ser modificada, para melhor ou para pior, ao revogarmos nosso consentimento, nossas histórias coletivas também podem” (EDUGYAN, 2021, pp. 2-3, minha tradução).¹⁶

Nesse contexto, *Tropical Sol da Liberdade* desafia e transforma tanto a história coletiva a respeito da Ditadura Militar como também nosso entendimento sobre o período pós-ditadura, pois busca iluminar o que ficou escondido nas margens sombrias da história, ampliando nossa perspectiva de um momento tão marcado pelo silenciamento e pela censura. Conforme aponta Figueiredo, apesar do importante trabalho de resgate dos arquivos da ditadura realizado pelo grupo “Brasil: Nunca Mais” (trabalho de iniciativa da sociedade civil), e das ações governamentais da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos e da Comissão Nacional da Verdade, os quais

¹⁴ Trecho original: “*A world of shadows edges our written histories, and to attempt to see it is not just to recover one human story, but to piece together the larger picture hidden from us*” (EDUGYAN, 2021, pp. 1-2).

¹⁵ Trecho original: “*language can be changed by revoking one’s consent — by refusing, for example, to agree on the meaning of a word, or by disavowing it, or by changing its evocations entirely, until it becomes something else, something new*” (EDUGYAN, 2021, p. 2).

¹⁶ Trecho original: “*just as language can be changed, for better or for worse, by revoking one’s consent, so can our collective stories*” (EDUGYAN, 2021, pp. 2-3). Vale notar que o contexto da argumentação de Edugyan está relacionado às experiências vividas por descendentes da diáspora africana. No entanto, o olhar lançado por Edugyan ao que chama de “mundo de sombras nas margens da história” é pertinente para a análise apresentada neste artigo.

“foram fundamentais tanto para a apuração das graves violações aos direitos humanos quanto para o arquivamento dos documentos que comprovavam as acusações” (FIGUEIREDO, 2017, p. 15), ainda é possível encontrar um mundo de sombras margeando tais recuperações históricas.

Além disso, na esteira da discussão apresentada por Edugyan, Ana Maria Machado privilegia, em *Tropical Sol da Liberdade*, o que poderia ser chamado de um ponto de vista marginal ou periférico já que sua narrativa se dá pela perspectiva de Lena e de Amália, personagens que sentem os efeitos do regime político e dos acontecimentos históricos, mas que não estão diretamente envolvidas nos processos decisórios que levam a tais acontecimentos. É interessante perceber que a própria Lena reflete sobre a posição que ocupa no desenrolar de eventos que marcaram a Ditadura Militar no Brasil. Ao conversar com Honório, um dos amigos que estavam no centro da resistência e do movimento estudantil, Lena reflete sobre a possibilidade de contar sua própria história a partir do que chama de “periferia” (MACHADO, 2012, p. 34).

Para Lena, essa posição não seria uma “periferia geográfica” ou a “periferia das cidades”, mas sim uma “periferia histórica” (MACHADO, 2012, p. 34). De acordo com Lena, esse conceito de periferia estava ligado à

virada dos anos sessenta para os setenta... Para mim, o tempo da minha periferia, em que eu estava sempre gravitando em torno. Eu tinha a impressão de que estava na periferia de tudo o que acontecia de mais arriscado. Eu corria os mesmos perigos de quem estava no centro. Talvez até mais. Porque eu não tinha nenhum esquema de proteção. [...] Tudo era perigoso, sempre. (MACHADO, 2012, p. 34)

A citação acima revela que atos de resistência à repressão da Ditadura Militar como também decisões governamentais que poderiam parecer distantes do cotidiano de muitos brasileiros afetavam e influenciavam diretamente a vida daqueles que geralmente não eram vistos como militantes ou que não desempenhavam papéis centrais nas lutas políticas da época. Para Wasserman (2022, p. 255), essa é uma das características singulares da narrativa de Machado. Apesar de Lena ter (assim como Machado teve) um irmão na linha de frente da resistência, participando, inclusive, do sequestro do embaixador americano, segundo Wasserman (2022, p. 255), a narrativa de *Tropical Sol da Liberdade* torna-se significativa por retratar a

experiência daqueles que, como Lena e Amália, têm a vida atropelada por acontecimentos que estão muito além de seu controle.¹⁷

Para Amália, a experiência de viver sob o regime militar estava intrinsicamente ligada à sua vivência da maternidade. Ao lembrar, juntamente com Lena, das passeatas e das reuniões estudantis das quais seus filhos participaram, Amália deixa transparecer a impossibilidade de se “abster” da história, pois os eventos do período marcavam sua relação com os filhos. Se, em alguns momentos, Amália “não [fazia] outra coisa [...], a não ser esperar. Esperar que [os filhos] chegassem, que dessem notícias, que o telefone tocasse, que saísse alguma coisa no noticiário da televisão...” (MACHADO, 2012, p. 75), em outros, ela buscava estar presente na luta dos e pelos filhos, como, por exemplo, quando participa da Passeata dos Cem Mil ou quando arrecada dinheiro para a militância, juntamente com suas amigas, através da venda de artesanato.

Além disso, Amália, assim como muitas outras mães, também sofreu as consequências da repressão, sendo ameaçada ou tendo sua casa revirada pela polícia. Juntas, Lena e Amália lembram da violência sofrida em seu ambiente doméstico. Como reconta Lena,

Quando a polícia veio [...] procurar Marcelo [...], não respeitou nem o repolho na geladeira, seguidamente espetado por baionetas, como se pudesse esconder uma arma dentro. E não sobrou uma almofada ou estofado de sofá ou poltrona sem ser rasgado e dilacerado. Em outras casas foi pior. As telas nas paredes de muita gente tinham sido rasgadas, os objetos de arte foram roubados, bem como qualquer eletrodoméstico que tivesse valor. As buscas viraram pilhagem, simplesmente. E quando as pessoas não eram atingidas, as mães davam graças a Deus. É só pensar na romaria das que foram apanhadas no olho do furacão, indo do Exército à polícia atrás de notícias de filhos e maridos, tantas vezes sem conseguir nada (MACHADO, 2012, p.103).

¹⁷ Paráfrase do original: “*And the idea of having the story being told from the margin, as she puts it, lived by somebody who was not directly involved in it, although afterwards I found out that her brother [Machado’s brother] was directly involved in it. He actually was one of the people who abducted the American ambassador. But the idea of not being directly involved and not being a hero or anything like that but just having it come down on you, I thought that was interesting as a viewpoint*” (WASSERMAN, 2022, p. 255).

Na experiência de vida de Amália e de sua família, as fronteiras entre o pessoal e o político se misturam, já que suas vidas privadas são invadidas pela força dos acontecimentos. Neste contexto, pode-se dizer que a narrativa de *Tropical Sol da Liberdade*, ao expor as lembranças de Amália e de Lena, não somente evoca a história, como se essa fosse um pano de fundo para a vida dessas personagens, mas também mostra de que forma a história passa a ser vivida na pele, estando inextricavelmente conectada ao ser de cada personagem.¹⁸

Tal constatação é trabalhada no próprio romance através das reflexões de Amália sobre as memórias que vêm à tona no reencontro com Lena. Recordando os momentos de maior angústia vividos durante a Ditadura Militar, quando os filhos ou o marido estavam presos, Amália “pensava em tudo o que tinha vivido e se espantava em ver como os seus dias pessoais e familiares estavam tão entrelaçados com o tempo nacional” (MACHADO, 2012, pp. 147-148). Para Amália, a materialidade dos acontecimentos históricos ainda reverberava no próprio corpo e continuava a moldar sua experiência como mãe, mulher, cidadã. Como ela nos diz:

Não conseguia deixar de sentir que havia uma espécie de maldição que condenava sua vida a se entrelaçar de tal maneira com os acontecimentos políticos de sua época que não podia pensar neles como algo exterior a ela. Tudo vinha de dentro. Como os filhos do seu útero. Maldição ou benção, sabe-se lá o quê. Mais matéria do que a pátria, afinal, tudo parindo e sendo parido das mesmas entranhas. Como se o Brasil fosse ao mesmo tempo filho e mãe dela, mulher brotada das pernas abertas da História, e por sua vez concebendo o futuro do país dentro do ventre. Sequência fêmea e fértil, de dor, sangue e leite (MACHADO, 2012, p. 148).

¹⁸ Freitas (2021) também sugere que o material histórico é mais do que um pano de fundo neste romance. Para Freitas (2021, p. 105-106), “a reelaboração estética desse material se configura como um dos pilares inventivos” de *Tropical Sol da Liberdade* a fim de “reinventar o passado [...] não como exatamente ele foi [...], mas como possibilidade investigativa de (re)ler pelos olhos da ficção o horror sem limite que foi a ditadura brasileira” (p. 106). A análise que proponho aqui leva em conta tal argumento e também acrescenta um percurso crítico diferente, já que enfatiza a forma como a história interpela as personagens na narrativa de Machado.

Tal entrelaçamento entre o pessoal e o político, entre fato histórico e sentimento, é recuperado com acuidade por Machado, e é através da narrativa literária que a escritora explora a fundo a relação íntima de Lena e Amália com os acontecimentos de sua época. Conforme Figueiredo (2017, p. 43), “só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação”.

De forma similar, Lena também percebe que sua vida fora invadida ou tomada pelos “dias de horror em que se transformaria a parte da história do Brasil que lhe tocou viver” (MACHADO, 2012, p. 93). Sua experiência profissional como jornalista, por exemplo, havia sido diretamente afetada pela censura do regime militar e pelos interesses particulares de chefes que preferiam não se comprometer. Conforme nos conta Lena, “[t]inha sido muito difícil conviver durante tantos anos com as notas de proibição da censura policial que vinham, quase todo dia, cortar a palavra e o sentido da própria razão de ser do jornalista” (MACHADO, 2012, p. 159). Proibições, punições e retaliações eram algumas das consequências de um regime político interessado em contar somente a versão dos fatos que lhe interessavam.

No entanto, a castração das palavras não era ainda tão violenta quanto a castração do próprio corpo, que já não podia mais andar livremente pelas ruas do país. Lena lembra, por exemplo, da prisão de seu irmão Marcelo e de outros líderes estudantis que se opunham ao regime ditatorial. Lembra também de como seu irmão precisou escolher a clandestinidade para continuar resistindo à repressão após a promulgação do AI-5. Como sua vida e a de outros brasileiros foram afetadas pelo medo, pela insegurança e pelas tentativas de resistir mesmo que não estivessem diretamente ligados a grupos organizados da militância política. Em conversa com um amigo brasileiro, o qual havia recém-chegado da França, Lena diz:

Jorge, os tempos estão muito diferentes... Para o próprio bem e segurança de cada um de nós, é melhor não ouvir conversas, não ver pessoas, não saber quem estava onde. Assim o risco fica menor para todo mundo. [...] Tem gente que vive escondida, com nome falso [...] E tem gente como nós, que tem uma vida legal, um emprego certo, endereço conhecido, mas a gente está sempre navegando em águas cheias desses *icebergs* da clandestinidade. Tem que ter cuidado para não esbarrar, que é pra não afundar todo mundo (MACHADO, 2012, p. 264-265).

É justamente para não esbarrar em um destes *icebergs* que Lena deixa o Brasil e se exila na França com o marido a fim de proteger não só seu irmão Marcelo, participante do sequestro do embaixador americano, “[m]as muita coisa mais” (MACHADO, 2012, p. 314).

A imagem do *iceberg*, usada por Lena para representar a experiência da clandestinidade, torna-se bastante pertinente no contexto da narrativa de *Tropical Sol da Liberdade* como um todo já que também aponta para o que fica escondido, submerso, na escrita oficial da história. Ao acessarmos a vida íntima de Lena e de Amália, percebemos a importância de resgatarmos as consequências diretas e indiretas de acontecimentos passados. Apesar de tais vidas serem criadas literariamente, como nos lembra Edugyan (2022), é através da ficção que temos a possibilidade de seguir de perto a trajetória de uma personagem, experimentando por completo sua vivência, sua realidade, o que nos ajuda a ampliar nossa visão de mundo,¹⁹ ou, como sugere Figueiredo (2017, p. 45), a irmos ao encontro do Outro, “aquele que não podemos conhecer se não sairmos de dentro de nós mesmos”. Além disso, ainda conforme Figueiredo (2017, p. 45), “[s]ó através da literatura podemos vislumbrar o Outro que nos habita, porque a identidade só se perfaz no encontro com a alteridade, inclusive a nossa própria identidade”. Em *Tropical Sol da Liberdade*, Machado nos leva a partilhar a trajetória de Lena e de Amália através das memórias dessas personagens para, assim, acessarmos um entendimento do passado que se constrói a partir da experiência do Outro, experiência essa que, muitas vezes, ficou à margem do discurso histórico sobre o período.

¹⁹ Minha paráfrase de um dos trechos da entrevista concedida por Esi Edugyan à Nahlah Ayed, para o programa de rádio *Ideas*, transmitido pela *CBC Radio (Canadian Broadcast Corporation)* em 03 de janeiro de 2022. Nesta entrevista, Esi Edugyan diz: “*fiction is the art of establishing a whole human identity, a whole human experience, a whole human history, using a person who doesn’t exist but really showing every aspect of that person so that when you’re reading, you get a sense of following a life very closely – having a full sense of their lived reality, and I think that’s so important especially today... [...] One of the amazing things that fiction can do is that, in some ways, it creates a kind of safe context in which to engage with someone who is totally unlike yourself and understand how it is they got into a place where they’re currently existing in*”. Ver referência completa ao final do texto.

Considerações Finais

Em um dos trechos do romance, após abrir uma das pastas de Lena e ler fragmentos da peça de teatro que a filha tinha começado a escrever, Amália desabafa: “Mas que ideia de Helena Maria [Lena], ficar escrevendo e lendo essas coisas agora... Por isso é que ficava chorando à toa. Amália tinha vontade de esconder esses papéis, sumir com aquelas pastas todas, para o bem da filha” (MACHADO, 2012, p. 241). Querendo proteger a filha, Amália pensa, em um primeiro momento, que a solução seria fazer Lena parar de lembrar para evitar a dor. No entanto, Amália logo se dá conta que “às vezes a gente precisa mexer nessas coisas doidas e fazer estourar mesmo, não adianta passar o tempo todo fingindo que não dói ou que não há nada. Tem que deixar vir à tona, como um abscesso inflamado...” (MACHADO, 2012, p. 241). É no processo de lembrar que Lena busca a cura, ato que acaba levando Amália a refletir sobre a importância da memória para a ressignificação de sua própria história. Como sugere Amália:

Quem sabe se a sua Helena Maria não estava mesmo precisando de ir drenando toda essa infecção, devagarzinho, para não ter que ir a uma cirurgia mais drástica? Vai ver, era por isso que ela estava assim esses dias, a toda hora conversando das coisas do passado, daquilo de que há tanto tempo ela não falava... E ela mesma, Amália, se dava conta agora de que tinha vontade de lembrar mais, de deixar a memória minar as recordações, feito a água que brotava devagarzinho na fonte [...] juntando água sem parar, [...] refletindo o céu em seu pequeno espelho... (MACHADO, 2012, p. 241).

Assim como a fonte, de onde a água brota do interior da terra para refletir e nutrir o mundo ao seu redor, também as memórias de Lena e Amália, narradas de uma para a outra (ou para elas mesmas), espelham e minam os acontecimentos de uma época e ampliam nosso acesso ao passado. Talvez seja justamente essa uma das grandes lições de *Tropical Sol da Liberdade* – a recuperação de um passado que ficou marcado na pele, mas que precisa do espaço libertador da narrativa de ficção para ser ressignificado em relação ao discurso histórico.

Como nos diz Edugyan (2022, minha tradução), “a forma como contextualizamos [a] história [...] molda enormemente nosso mundo

atual”.²⁰ Ana Maria Machado, em *Tropical Sol da Liberdade*, recontextualiza a história através das vozes de personagens que, como Lena e Amália, foram silenciadas pelo discurso histórico já que estavam à margem dos acontecimentos. Tanto Lena quanto Amália tiveram suas vidas invadidas e transformadas pelas ações de uma época, e é no recontar de suas relações íntimas com esses acontecimentos que a narrativa de Machado nos leva a refletir sobre o papel significativo do discurso literário para o acesso ao que ficou escondido nas entrelinhas da História. Nesse contexto, “a escrita sobre a escrita,” na obra de Machado, chama atenção para o fazer literário, o qual embarça as fronteiras entre o real e o imaginado para chegar a uma verdade que não é meramente factual, mas que nos abre para a experiência íntima do outro, construindo assim um real que, como sugere Seligman-Silva (2003), não se reduz.

Em *Tropical Sol da Liberdade*, rememorar o passado é um ato político, o qual tem especial importância para o tempo presente, já que este é também marcado pelo retorno a práticas antidemocráticas e de silenciamento de vozes divergentes. Tais práticas, na contemporaneidade, vêm sendo frequentemente alimentadas não somente pelas pressões sofridas pela grande mídia (de forma similar ao vivido por Lena durante o regime militar), mas também pelo uso indiscriminado da tecnologia que, conforme nos lembra Maria Ressa (2021, on-line, minha tradução) “permitiu que um vírus de mentiras infectasse a todos nós, colocando-nos uns contra os outros, trazendo à tona nossos medos, raiva e ódio, e preparando o palco para a ascensão dos autoritários e ditadores ao redor do mundo”.²¹ Neste contexto, no qual somos constantemente bombardeados pelas chamadas *fake news*, *Tropical Sol da Liberdade* mais uma vez nos lembra que a ficção ainda é um dos espaços privilegiados para o encontro íntimo com a verdade do Outro

²⁰ Minha tradução do seguinte trecho da entrevista concedida por Esi Edugyan à Nahlah Ayed, para o programa de rádio *Ideas*, transmitido pela *CBC Radio (Canadian Broadcast Corporation)* em 03 de janeiro de 2022: “*how we contextualize that history or how we come to view it enormously shapes our present world*”. Ver referência completa ao final do texto.

²¹ Minha tradução do seguinte trecho do discurso proferido por Maria Ressa durante a cerimônia de entrega do Prêmio Nobel da Paz, em Oslo, em dezembro de 2021: “*technology [...] has allowed a virus of lies to infect each of us, pitting us against each other, bringing out our fears, anger and hate, and setting the stage for the rise of authoritarians and dictators around the world*” (RESSA, 2021).

já que, como nos diz Lena, a trama criada pela/o artista é um “convite a compartilhar uma experiência, sentido oferecido em comunhão fraterna ao semelhante” (MACHADO, 2012, p. 172). Nesse ato de compartilhar, a literatura torna-se, mais uma vez, abrigo para vozes que resistem aos silenciamentos históricos.

Referências

BERND, Zilá. Apresentação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 40, p. 11-14, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9836/8690>. Acesso em: 20 março de 2022.

BOSI, Alfredo. Caminhos entre a literatura e a história. *Estudos Avançados*, v. 19, n. 55, p. 315-334, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10113/11691>. Acesso em: 05 maio de 2022.

EDUGYAN, Esi. *The telling of stories: 2021 CBC Massey Lecturer Esi Edugyan*. Entrevista concedida à Nahlah Ayed para o programa Ideas. (CBC Radio). 03 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://www.cbc.ca/radio/ideas/history-is-a-living-thing-says-2021-cbc-massey-lecturer-esi-edugyan-1.6302662>. Acesso em: 15 de abril de 2022.

EDUGYAN, Esi. *Out of the sun: on race and storytelling*. Toronto: House of Anansi Press, 2021. (edição kindle)

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

FREITAS, Johny Paiva. *A narrativa da memória sobre a ditadura civil-militar no Brasil em Tropical Sol da Liberdade, de Ana Maria Machado*. Orientador: Geraldo Augusto Fernandes. 114 f. 2021. Dissertação. (Mestrado em Letras: Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, 2021.

FULFORD, Robert. *The triumph of narrative: storytelling in the age of mass culture*. Toronto: Anansi Press, 1999.

PRADO, A.F.R. *Da ditadura ao exílio: identidade em Tropical Sol da Liberdade*. Orientador: João Batista Cardoso. 75 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, 2018.

RESSA, Maria. Nobel lecture. *The Noble Prize*. The Nobel Foundation, Stockholm, 2021. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/peace/2021/ressa/lecture/>. Acesso em: 15 abril de 2022

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12 abril de 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

VARGAS, A.Q.; UMBACH, R. *Tropical Sol da Liberdade: narrativa pós-traumática, espaço de dor e esquecimento*. *Revista MOARA*. n. 37, P. 14-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1343/1780>. Acesso em: 2 maio de 2022.

VECCHI, R.; DI EUGENIO, A. A dupla cicatriz: a ditadura brasileira e a vocalização feminina da memória traumática de Ana Maria Machado. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 60, p.1-10, 2020. DOI: 10.1590/2316-4018609. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/30811>. Acesso em: 28 abril de 2022.

MACHADO, Ana Maria. *Freedom Sun in The Tropics*. Tradução: Renata R. M. Wasserman. Dartmouth: Tagus Press, 2021.

MACHADO, Ana Maria. *Tropical Sol da Liberdade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

WASSERMAN, Renata R. *Between worlds: a conversation with Renata Wasserman*. Entrevista concedida à Anelise R. Corseuil e Magali Sperling Beck. *Ilha do Desterro*. v. 75, n 2, p. 247-257, 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2022.e88042>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/88042/51313>. Acesso: 12 agosto de 2022.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge, 2003.



Damián Ríos e uma escrita de si: sobre cartas e a construção de um narrador

Damián Ríos and the Writing of Himself: On Letters and the Building of a Narrator

Flavia Krauss

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Tangará da Serra, Mato Grosso / Brasil

flaviakrauss@unemat.br

<http://orcid.org/0000-0002-2567-0700>

Resumo: Neste artigo, analisamos o trabalho pelo qual Damián Ríos se constitui como narrador em *Habrà que poner la luz* (2003). Se Benjamin (1987) discute que com o fim do trabalho manual também se extinguiu o narrador, argumentamos que Ríos transforma o próprio trabalho de escrita em um processo artesanal e, como ressonância deste labor, constrói-se como narrador. A partir da noção de escrita de si (FOUCAULT, 2004), de trabalho de escrita (RIOLFI, 2003) e pontos de virada (RIOLFI, ALAMINOS, 2007), entendemos que o trabalho de escrita é o que possibilita o autor construir uma voz apta a ser chamada de “a voz do narrador”, no decorrer da narrativa. A análise identificou três *pontos de virada*, a partir dos quais o autor se constituiu como narrador, no sentido benjaminiano do termo. Este narrador, mais que nos aconselhar, mostra-nos que ainda é possível narrar e transmitir experiência na contemporaneidade.

Palavras-chave: escrita de si; trabalho de escrita; pontos de virada; construção do narrador; Damián Ríos.

Abstract: In this article, we analyze the literary work from which Damián Ríos constitutes himself as a narrator in *Habrà que poner la luz* (2003). If Benjamin (1987) argues that with the end of hand work the narrator was also extinguished, we state that Ríos turns the very work of writing into an artisanal process and, as a resonance of this work, he builds himself as a narrator. From Foucault (2004), Riolfi (2003) and Riolfi and Alaminos (2007), we understand that the work of writing is what allows the author to build a voice capable of being called “the voice of the narrator”, during the narrative. The analysis identified three turning points, from which the author constituted himself as a narrator, in the Benjaminian sense of the term. This narrator, more than advising us, shows us that it is still possible to narrate and transmit experience in contemporary times.

Keywords: self-writing; writing work; turning points; building of the narrator; Damián Ríos.

Sobre cartas, amor e processos identificatórios

Toda carta tem um trajeto que lhe é próprio. Essa é uma colocação de Lacan (1966, p. 33) e parece-nos bonito, para iniciar este texto, retomá-la como um saber que nos antecede. Uma carta chegou-nos no outono de 2015. Era um livro publicado, em 2003, por Eloísa Cartonera. Começamos testemunhando que essa carta mobilizou uma série de questões em nossa subjetividade de leitora e pesquisadora interessada na articulação entre linguagem e inconsciente. Primeiramente, porque narra a história de um menino sem saberes ou habilidades especiais, que não se destaca da grande maioria e que, muito provavelmente, pelo que se delinea no início da narrativa, teria um destino parecido ao de seus antepassados e companheiros: em nossa perspectiva, narra acontecimentos ordinários, mas de um modo extraordinário. Narra episódios de sua infância: as tardes jogando bolinha de gude; episódios de sua adolescência: amizades, amores não correspondidos, o sair de casa de madrugada para trabalhar. O passar do tempo, as distintas mortes alinhando esse passar do tempo. As mudanças: de casa, de cidade, de identificações. São relatos curtos que não obedecem a uma ordem cronológica, mas nos levam a entender que giram ao redor da vida de um protagonista, que é também quem nos relata os fatos. Entretanto, com o crescer da narrativa, um alterego aparece como protagonista à medida que o narrador se envolve em digressões metaliterárias e, ao invés de relatar o supostamente já vivido, ousa em decisões narrativas. Assim sendo, essa obra chamou-nos a atenção, sobretudo, pela performance de transformação desenvolvida na frente do leitor: o livro não narra uma transformação, mas a opera diante dos olhos do leitor, por via da escrita. O livro chama-se *Habrà que poner la luz* e foi escrito por Damián Ríos.

Damián Ríos é um escritor que nasceu em 1969 em Entre Ríos, Argentina. Escreve narrativa e poesia e, atualmente, é editor na cidade de Buenos Aires e considera que seu trabalho como editor faça parte de seu trabalho de escrita.

Sobre a análise que ora tecemos, consideramos que um de seus pontos fortes seja justamente o fato de ser uma análise pioneira sobre *Habrà que poner la luz*, uma obra ainda tão pouco conhecida no Brasil, mesmo tendo sido traduzida coletivamente pela Curupira Cartonera (RÍOS, 2017) – uma editora artesanal que funciona como um projeto de extensão na Universidade

do Estado do Mato Grosso e que, entre outras ações, se propõe a traduzir literatura latino-americana.

Nesta reflexão, de saída, tecemos algumas aproximações no campo semântico das identificações: fazemos notar que, no interior da narrativa, existe uma identidade onomástica entre o autor, o narrador e o protagonista: todos se chamam Damián, uma característica composicional que incita o leitor a coadunar com o pacto proposto pela narrativa autobiográfica, acreditando (ou se iludindo de) que está tendo acesso à vida do autor. De fato, os personagens são apresentados no fio da narrativa como sendo compostos por integrantes de sua família e pessoas que supostamente fizeram parte de sua infância, adolescência e juventude; todo um ciclo vital que inclusive é datado temporalmente. Algumas pessoas aparecem com nome e sobrenome; e alguns endereços também fazem parte da narrativa, o que vai lhe conferindo certo efeito de sentido de fidedignidade à realidade.

Para engrossar o caldo da ilusão de que estamos tendo acesso à vida do autor ao ler sua obra, notamos que existe uma narrativa que se tece sobre o processo de escrita desse livro-carta. A história que se conta é a de que, antes de ter sido um livro, a obra teria sido uma coletânea de cartas escritas para uma ex-namorada: como a decisão de término do relacionamento havia sido unilateral¹, o autor pediu para que ao menos ele pudesse lhe escrever histórias e lhe enviar cartas – um modo de fazer com que seu corpo continuasse presente frente ao corpo da mulher amada. Entretanto, essas cartas não realizaram seu destino ao chegarem à sua primeira destinatária. Tinham outros destinos e leitores e transformaram-se em um livro.

De nossa parte, tratamos de ler esta obra a partir das lentes conceituais construídas por Foucault, em sua teorização sobre *a escrita de si*, e pelas pegadas deixadas por Riolfi, com as chaves de leitura propostas pelos conceitos de *trabalho de escrita* (RIOLFI, 2003) e de *pontos de virada* (RIOLFI; ALAMINOS, 2007). Tendo como referência tais conceitos, partimos da hipótese de trabalho segundo a qual Ríos, com sua escrita, teria construído na frente do leitor o lugar de um saber-fazer, um saber-fazer-se narrador.

¹ Desde uma interpretação psicanalítica, entendemos que em todo processo de separação existe um luto a ser vivido. Esse luto é um luto de si mesmo, que já não é mais o mesmo que existia antes da separação. O luto exige sempre um trabalho de redefinição identitária que envolve uma recriação do objeto, que se volta para si mesmo, que se internaliza. (FREUD, 2013).

Sobre uma *escrita de si* que se dá a partir de um *trabalho de escrita*

Foucault, em *A escrita de si*, afirma que a correspondência, em primeiro lugar, é um lugar privilegiado para o trabalho de escrever-se a si mesmo, sobretudo por ser um lugar de reencontro², já que, “de certo modo, a carta proporciona um face-a-face” (FOUCAULT, 2004, p. 156). Em suas palavras:

O trabalho que a carta opera sobre o destinatário, mas que também é efectuado sobre o escritor sobre a própria carta que envia implica pois uma “introspecção”; mas há que entender esta menos como uma decifração de si por si mesmo do que uma abertura de si mesmo que se dá ao outro. (FOUCAULT, 2004, p. 157)

Em um primeiro momento, gostaríamos de interpretar que a capacidade da carta de gerar um grande sentimento de identificação com seus leitores se dê, em parte, pela abertura que esses encontram no interior do texto: é como se o leitor também se sentisse reconhecido ao ler a obra. O fato de as cartas que nos propomos a ler terem sido escritas para fazer com que o corpo do escritor permanecesse junto ao corpo da mulher amada vai ao encontro de outra característica destacada por Foucault acerca da correspondência como um lugar privilegiado para uma escrita de si: ela leva em consideração o próprio corpo, de modo a presentificá-lo, como lemos na sequência:

Ela (a carta) constitui também uma maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. A carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem se dirige. E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca de sua vida, das suas atividades, dos seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma presença imediata e quase física. (FOUCAULT, 2004, p. 156)

No texto que ora analisamos, parece que o processo de escrita das ditas cartas foi exitoso na invenção de um novo “e foram felizes para sempre”, dado que a musa inspiradora ainda guarda os escritos originais, o que, em nossa interpretação, testemunha que o corpo inscrito de Ríos segue

² Citamos suas palavras: “o traço de uma mão amiga, impressa nas páginas, proporciona o que há de mais doce na presença: reencontrar” (FOUCAULT, 2004, p. 156).

em companhia do corpo que inspirou a escrita. Seu nome é Cecilia Sainz (RÍOS, 2010, p. 09).

A partir do que até aqui construímos, retomamos a hipótese que defendemos neste texto: a de que Ríos, com sua escrita, teria construído na frente do leitor o lugar de um saber-fazer, um saber-fazer-se narrador. E, ainda na esteira do dito por Foucault (2004), acreditamos que a tomada de posse desse saber-fazer por parte do narrador repercute sobre aquele que o lê a partir de um jogo de identificações. Nas palavras do filósofo: “a missiva, texto por definição enviado a outrem, dá também lugar a exercício pessoal. [] A carta enviada actua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe” (FOUCAULT, 2004, p. 157).

Essa repercussão, em nossa perspectiva, se daria por uma espécie de jogo de espelho ilusório: ao se mostrar, o narrador testemunha que sabe que alguém o vê ao mesmo tempo em que insinua ao leitor que esse também é visto: por que se mostraria o narrador se não é para ser visto por outro? Novamente nas palavras de Foucault (2004, p. 156): “[] a carta é simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira do remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz”. Nesse jogo de espelhos, algumas ilusões são criadas e relações são estabelecidas: o leitor se sente contemplado na obra, tanto pelo que se narra, como também pelo modo como se narra, já que a todo instante é levado em consideração. Assim, o leitor poderia identificar-se tanto com o conteúdo quanto com o modo a partir do qual esse conteúdo é transmitido.

Ao estabelecer um processo dialógico com seu leitor, em *Habrá que poner la luz* existe um exercício de retomada da história pregressa de seu protagonista, mas no sentido de fazer com que essa retomada culmine em uma reinvenção do eu que escreve. Como entendemos a escrita como um trabalho de ourivesaria (RIOLFI, 2003, p. 48), afastamo-nos da noção de escrita como mera transcrição de um eu pré-existente. Assim, advogamos que este trabalho justamente faça parte de uma construção de si, que somente é feita via linguagem, sendo potencializada no *trabalho de escrita*, definido por Riolfi (2003, p. 47), que entende o próprio exercício de escrever como sendo o protagonista, já que tal escrita trabalha no sujeito, fazendo com que ele mude de relação com o próprio texto e possa, sobre ele, exercer um trabalho (RIOLFI, 2003, p. 47).

Neste artigo, deslocamos a noção de *trabalho de escrita*, ao aproximá-la do campo da análise literária, já que a tomaremos como um pressuposto: existe um trabalho operado pela escrita. O que nos interessa analisar nessas cartas que se transformaram em livro são justamente alguns pontos nodais deste trabalho (de escrita e do escritor). Se nos aproveitamos dessa definição cunhada por Riolfi é porque entendemos que ela se mostra produtiva para acompanharmos a invenção de um narrador por meio da própria palavra literária.

Ao entendermos a noção cunhada por Riolfi como um pressuposto, desenvolvemos dita noção, já que hipotetizamos que a mudança de posição com relação ao texto reverberaria em um trabalho sobre “o que narra”, culminando em uma *escrita do eu* (FOUCAULT, 2004), escrita de um eu que se reinventa, por confiar no trabalho realizado pela escrita. Ríos entrega-se, no início do livro aqui em análise, ao *trabalho de escrita*, entendendo-se como aquele que não faz nada. Ao terminar a escrita de seu livro, a escrita lhe havia transformado em um narrador, no sentido benjaminiano da palavra: como aquele que tece um conselho a partir da história que está sendo contada (BENJAMIN, 1987). Nesse sentido, interpretamos o *trabalho de escrita* como um trabalho sempre como da ordem do inesperado e do surpreendente, porque revela o que é do âmbito da inconsciência.

No caso de Ríos, argumentamos que a revelação operada pelo *trabalho de escrita* se dá nos moldes justamente de um narrador que toma as rédeas de sua história e define seu destino, ao colocar em ato essa passagem do protagonista que *resiste* à sua história para um narrador que a tece e sobre ela decide. Assim, a partir da obra sobre a qual nos debruçamos nesta reflexão, interessa-nos revisitar e interpretar alguns *pontos de virada* (RIOLFI; ALAMINOS, 2007) protagonizados pelo escritor que colaboram na construção de um narrador. De acordo com as pesquisadoras, tais *pontos de virada* referem-se a momentos de concomitante desidentificação e adesão a novas identificações, necessárias para que o sujeito saia de um lugar genérico (de aluno, de filho, de colega) e possibilite a assunção de sua singularidade.

Ao entender que o autor se constrói como um narrador perante os olhos do leitor, tomamos o conceito de narrador a partir das considerações de Benjamin (1987, p. 200). Como já adiantamos, segundo esse filósofo, o narrador seria um lugar simbólico autorizado a tecer conselhos sobre como a história poderia ser continuada. Assim, no caso de Ríos, temos um

protagonista que por se render ao trabalho de escrita pode levantar sua voz e assumir-se como um “contador de histórias”³.

O contar do protagonista e seus nós

Ríos dá início à narrativa colocando-se como alguém que vai contar sua história a partir de uma descrição espacial da casa que habitava em sua infância.

Mi casa estaba en la mitad de la cuadra y tenía dos entradas: la de la abuela y la de nosotros. Nosotros: Mamá, Papá y Yo. Yo soy el que cuenta, el que sabe esta historia. La entrada de la casa de la abuela, la que estaba más cerca del bajo, era apenas un corte en el alambrado que nos separaba de la vereda. La de nosotros en cambio era un portón celeste, despintado. Estaba la calle de ripio, la vereda casi siempre sin carpir, el alambrado, las dos entradas y entre la casa de la abuela y la parra, el patio: ahí jugábamos a las bolitas con mis primos todas las tardes y Mamá y Papá se sentaban a tomar mate: Ella, sentada en un sillón de tela azul; él, en una banqueta. Cuando venía la abuela a charlar un rato, Mamá le dejaba el sillón y se metía en casa para sacar una silla de madera con respaldar de paja. En verano se quedaban bajo la parra y en invierno al lado mío, al solcito, mirándome jugar a las bolitas.⁴ (RÍOS, 2003, p. 03)

Como vemos, de início existe a apresentação de um nós que se contraporia à vovó. Esse “nosotros” estaria conformado por “Mamá, Papá

³ “Contador de histórias” é a tradução proposta por Patrícia Lavelle (2018, p. 13) para o substantivo alemão “Erzähler” que, tradicionalmente, no Brasil, na obra de Benjamin, foi traduzido como “narrador”, no interior do texto: “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Lescov”.

⁴ “Minha casa ficava na metade do quarteirão e possuía duas entradas: a da vovó e a nossa. Nós: Mamãe, Papai e Eu. Eu sou o que conta e o que conhece esta história. A entrada da casa da vovó estava mais abaixo, era apenas um buraco na cerca. A nossa pelo contrário era um portão azul descascado. A rua era de cascalho e a calçada estava quase sempre cheia de mato, a cerca, as duas entradas e, entre a casa da vovó e a parreira, o quintal. Ali jogávamos bolitas com os primos todas as tardes e Mamãe e Papai se sentavam para tomar chimarrão: Ela, na poltrona de lona azul; ele, em um tamborete. Quando a vovó vinha conversar um momento, Mamãe se levantava da poltrona e entrava em casa para buscar uma cadeira de madeira com umas proteções de plástico. No verão ficavam embaixo da parreira e no inverno, no sol, me olhando jogar bolitas.” (RÍOS, 2019, p. 01)

y Yo”, que são apresentados ao leitor com letra maiúscula, como uma espécie de afirmação simbólica das posições ocupadas por cada integrante da família. Logo de saída, o “Yo” é apresentado como “el que cuenta, el que sabe esta historia”. Na sequência, um segundo “nós” (sob a forma de um verbo conjugado na primeira pessoa do plural) aparece no mesmo parágrafo, fazendo com que o narrador faça um coletivo com seus primos em “Ahí jugábamos a las bolitas”, ganhando individuação sob os olhos de seus familiares, que ficavam – justamente – lhe olhando “jugar a las bolitas”.

Com o desenrolar da narrativa, o mero processo descritivo vai cedendo espaço para um jogo de representações e de validações simbólicas a partir do passado descrito e narrado, de modo que, desde o início da narrativa, Ríos coloca-se como desprovido de um certo saber-fazer, como podemos vislumbrar em: “Nunca fui bueno a las bolitas, siempre me ganaban casi todos en el barrio. Lo mismo a las figuritas. En realidad casi no me destacaba en nada” (RÍOS, 2003, p. 03).

A leitura que fazemos é a de que para além de não se destacar “en nada”, na verdade, sim se destacava, mas por uma impossibilidade de se identificar ao êxito, como lemos em “siempre me ganaban casi todos en el barrio”, por certa identificação ao significante fracasso.

No interior desse jogo de representações, já no segundo parágrafo da narrativa aparece sua desidentificação com o macho latino-americano cuja identidade em grande parte se erige sobre o campo semântico do futebol e o perigo sabido de ser aproximado à homossexualidade: “Pero a mí jugar al fútbol mucho no me gustaba y nadie nunca me acusó de maricón en el barrio; es raro eso” (RÍOS, 2003, p. 03) de modo que o que vai se construindo nesse início de narrativa é um distanciamento com relação às expectativas consideradas padrões na periferia do capitalismo. Na sequência, após um uso da primeira pessoa do plural, em “aguantábamos”, o narrador começa a circunscrever os destinos de cada um que conformava essa primeira pessoa do plural relativa a seu grupo de amigos:

Aguantábamos, seguimos aguantando, eso creo yo; el José hace seis años está en naca, el Yoni (así queda mejor) perdió tres dedos de la mano derecha hace un par de años en la compactadora de basura, el Pedri está lleno de hijos, hay dos o tres sidosos y más de uno está muerto, aguantamos, es la de uno, qué más se puede hacer, aguantar. Nada, al Marco lo dejó la mujer pero tiene un hijo precioso, mismo el Pedri lleno de hijos y todo se sigue cagando de risa, qué hace

Damián, nada, estoy contando la historia de todos nosotros, de lo que hacíamos.⁵ (RÍOS, 2003, p. 04)

Ao ir contando o que lhe foi passando a cada um de seus amigos, o narrador pergunta-se, tomado aqui como protagonista: “qué hace Damián?”. A esta pergunta, o protagonista imediatamente oferece a resposta, identificando seu fazer a um nada: “nada, estoy contando la historia de todos nosotros, de lo que hacíamos”.

Assim, contar a história do que faziam, nesse início de narrativa, é igualado a uma ausência de ação, um grau zero da atividade, talvez, considerada como repouso. Se, por um lado, o “contar nossa história” é inicialmente identificado àquilo que Damián faz sem se esforçar muito, de outro, notamos que contar é um verbo que, estruturalmente, alinhava a narrativa, figurando em muitas acepções. Muitos de seus ancestrais eram bons contadores de história, como a Vó Felipa:

Qué dice abuelaaaaa, decía yo y le golpeaba las piernas, va a hacer el mate, vieja, estás vieja, hacete el mate. Y ella hacía y me contaba de cuando era chica, de una vez que nevó en Concepción, ella estaba embarazada o había parido, no me acuerdo, ni ella, creo, se acordaba; nevó, decía, la única vez que vio nevar en su vida, desde la ventana del hospitalito vio la cosa blanca esa en la calle. Y cuando iba a lavar ropa al río, más allá de lo que ahora es el balneario. Iba con su abuela y tenían un latón ahí; había un montón de lavanderas y cada una tenía su latón, sus jabones. Lavaban para las familias del centro, para los milicos del batallón. Y me cebaba un mate dulce con café. Y se arreglaba el pelo. Felipa, seguí contando. Una vez me dolía la muela y me fui con todos los gurises a la rastra hasta el hospital. Le dije que quiero que me la saquen. Abrí la boca y le mostré. Me la sacaron así, sin anestesia; antes m'hijo, no te ponían anestesia. Los gurises lloraban. Y me paró el dolor. Y así que cuando llegué a casa me di cuenta que me habían sacado una muela sana, pero como me

⁵ “Resistíamos, seguíamos resistindo, acredito; faz seis anos que o José caiu na prisão, o João (assim fica melhor) perdeu três dedos da mão direita há alguns anos numa compactadora de lixo, o Pedrinho está cheio de filhos, tem dois ou três aidéticos e um morto. Suportar, é o que nos resta, o que podemos fazer, suportar. A mulher do Marco o abandonou; ele tem um filho maravilhoso, o Pedrinho tem muitos filhos problemáticos, mas segue morrendo de rir, o que fazes Damián, nada, só estou contado nossa história, do que fazíamos.” (RÍOS, 2019, p. 02)

salió sangre paró el dolor. O paró porque tanía tantas ganas de que parase, tanto lloraban los gurises ahí en la sala del hospital, tan lejos el hospital. Y la Felipa seguía contando, a veces de cuando viajaba a Bs. As., de los carnavales de antes, de los Darraguiera que de chicos eran buenitos y ahora se hicieron comunistas.⁶ (RÍOS, 2003, p. 05)

Mas não só a vó Felipa gostava de contar histórias: a partir do que se lê no fio da narrativa, notamos que à sua descendência – aqui circunscrita às figuras do Pai e dos Tios – também lhe aprazia a arte do contar e do escutar narrativas, como lemos em um episódio em que justamente se relata o velório da avó:

El velorio estuvo divertido: se juntaron todos los Tíos y se pusieron a contar cuentos. Al otro día la enterramos y esa fue la última vez que vi llorar a Papá. Antes de que el cura diera el responso, en la entrada del cementerio, en una sala que hay frente a la administración. Papá había contado cuentos toda la noche y cuando llegó el cajón se fue atrás de unas columnas y estuvo un ratito ahí. Cuando volvió tenía los ojos rojos y me dijo ya cumplí. Y me preguntó si tenía cigarrillos.⁷ (RÍOS, 2003, p. 06)

⁶ “Vovóooooo, eu dizia e batia nas suas pernas, vai fazer o chimarrão, velha, você está muito velha, faz o chimarrão. E ela fazia e contava de quando era jovem, e da vez que nevou em Concepción, ela estava grávida ou havia dado à luz, não me lembro, nem ela, acredito, se lembrava; nevou, dizia, a única vez que viu nevar na vida, pela janela do hospitalzinho viu a coisa branca na rua. E de quando ia lavar as roupas no rio, mas lá agora é um balneário. Ia com sua avó e levava uma bacia. Ali havia muitas lavadeiras e cada uma tinha a sua bacia e o seu sabão. Lavavam para as famílias do centro da cidade, e para os militares do batalhão. E me servia chimarrão e café. E arrumava o cabelo. Felipa, continuava contando. Uma vez me doía os dentes e fui com os moleques para o dentista. Eu disse que queria que o extraíssem. Abri a boca e mostrei. Extraíram assim, sem anestesia: antes, meu filho, não usavam anestesia. Os meninos choravam. A dor passou assim que cheguei em casa e percebi que haviam tirado o dente bom, mas como sangrou parou de doer. Ou parou porque eu tinha muita vontade que parasse, os meninos choravam na sala do dentista e fora dela. E Felipa continuava contando, às vezes viajava para Buenos Aires, dos carnavais, dos Dorranguiera, dos meninos bonitos que agora se tornaram comunistas.” (RÍOS, 2019, p. 03)

⁷ “O velório foi divertido: se reuniram todos os Tios e começaram a contar histórias. No dia seguinte a enterramos e foi a última vez que vi meu pai chorar. Antes do padre dar a extrema unção, na entrada do cemitério, numa sala que fica de frente com a Administração. Papai tinha contado histórias a noite inteira e quando o caixão chegou, se retirou e se escondeu atrás de uma coluna e ficou ali por um momento. Quando voltou estava com

Conforme vamos construindo em nossa interpretação, o que se tece no fio da narrativa é que a arte e o prazer da narrativa vão se transmitindo de geração em geração. Entretanto, para além de uma transmissão feita sob a forma do dom (LACAN, 2016, p. 191), existiu um trabalho consciente e calculado de ensino dessa habilidade: foi justamente seu pai quem lhe ensinou a contar e a ler. Ainda que a palavra contar, nessa aparição, figure em uma acepção mais relacionada ao campo da aritmética⁸, ela produz um efeito de sentido coesivo para a narrativa, inclusive porque que a lição do contar é também percebida e relatada como sem sucesso, como do campo semântico daquilo que fracassa. Entretanto, em nossa leitura, é uma lição que vai se mostrar como aprendida no plano da narrativa, justamente porque o que faz a narrativa é instaurar o autor como um narrador:

Papá me enseñó a contar y a leer antes incluso de que entrara en el jardín de infantes. Me mandaba a la calle para que juntara piedritas parecidas y después se tiraba en el suelo conmigo en el medio del patio. Mamá a veces le traía el mate. Una vez que aprendí a sumar y restar, se puso en el trabajo de enseñarme a multiplicar. Me acuerdo que reunía piedritas en grupos de dos y tres y empezaba transpirar porque yo no entendía. Me acuerdo de sus bigotes bien negros y del pelo crespo y que decía Damián, atendeme. La escena se desarrollaba en el sendero de portland que unía la casa de la Abuela con nuestra casa. Había varios grupos de piedras de dos y tres, hasta ahí estaba todo claro. Acá hay dos, acá hay tres. Bien. De esto pasaron 25 años y no logro entender cómo quería explicarme, no logro captar cuál era su método. Porque él tenía un método. Fracasó, es cierto, pero sabía perfectamente lo que quería y cómo. Ahí está en definitiva su victoria, vamos a llamarla así. Es el recuerdo más lejano que tengo de alguien que quisiera ayudarme a pensar. Es el día de hoy que al darme cuenta de que estoy metido en bardos de los que creo no puedo salir, digo: acá hay dos, acá hay tres. Bien.⁹ (RÍOS, 2003, p. 07)

os olhos vermelhos e me disse está tudo certo. E me perguntou se eu tinha um cigarro.” (RÍOS, 2017, p. 04).

⁸ De fato, Patrícia Lavelle (2018, p. 13), ao retomar a etimologia do substantivo “Erzähler”, que, como adiantamos, por ela é traduzido como “contador de histórias”, também reconhece que existem matizes mais relacionados ao campo da contabilidade no interior desta palavra em alemão.

⁹ “Meu pai me ensinou a contar e a ler antes de eu entrar no jardim de infância. Ele me mandava para a rua recolher pedrinhas parecidas e depois se sentava no chão no meio do

Na sequência, encontramos um ponto de inflexão, um momento dobradiça, o primeiro *ponto de virada*, no interior do que se narra: a mudança espacial e simbólica do protagonista para a capital da Argentina, que o fez distanciar-se de sua indiferenciação, não sem antes enunciar a presença do medo neste primeiro ponto de virada.

Tengo la cabeza limpia. Puedo contarte de la vez que me vine, la terminal de un pueblo a las once y pico de la mañana. Que el colectivo salía a las doce y yo un rato antes cambié el pasaje para que nadie me fuera a despedir. Eso ya está escrito. El colectivo tiene el motor en marcha y uno está esperando que se lo lleven de ahí de una buena vez. Se escucha el silbido de las puertas al cerrarse y el desinflarse del aire de los frenos. Lenta marcha atrás hacia la derecha y después el chofer que encara para la calle principal y al llegar vuelve a doblar, pero además hay un desnivel en el terraplén, de manera que el colectivo se sacude un poco, doblando, los que vamos adentro nos sacudimos un poco también, alguien se enchastra con café. Al llegar al bulevar, lo para el semáforo y uno puede mirar para el lado de casa, nada, los árboles, eucaliptos viejísimos, a las dos cuadras el bulevar que se hace de ripio, allá atrás el batallón, alguna nube contra el cielo celeste, boludeces.

Eso, contar eso. Porque uno se va sabiendo que al volver no va ser lo mismo. No sé si lo sabe, lo percibe. Capta algo que anda en el ambiente artificial, equilibrado de ese colectivo. Sí, sin duda eso ayuda a que uno lo piense así. Acá algo se terminó, loco, piensa. Y tiene miedo. O yo tuve miedo, no sé si será así para todos.¹⁰ (RÍOS, 2003, p. 08)

quintal. Mamã às vezes lhe trazia o chimarrão. Uma vez que, tendo eu aprendido a somar e a subtrair, ele se deu o trabalho de me ensinar a multiplicar. Me lembro que ele juntava as pedras em grupos de dois e de três e começava a suar porque eu não conseguia entender. Me lembro bem de seu bigode bem preto e de seu cabelo crespo e que dizia: Damián, preste atenção. A cena se passava no caminho que unia a casa da vovó com a nossa. Havia vários grupos de pedras de dois e de três, até aquele momento estava tudo bem claro. Aqui tem dois, aqui tem três. Certo. Do ocorrido até agora se passaram 25 anos e não ainda não consegui entender como ele queria me explicar, não consegui captar qual era seu método. Porque ele tinha um método. Fracassou, é bem verdade, mas sabia perfeitamente o que queria e como queria. É aí que reside sua vitória, podemos dizer assim. É a lembrança mais distante que tenho de alguém que quisera muito me ajudar a raciocinar. E hoje quando me dou conta de estar metido em confusão da qual acredito não poder sair digo: Aqui tem dois, aqui tem três. Certo.” (RÍOS, 2019, p. 05-06)

¹⁰ “O que posso te dizer é que vim de um povoado às 11 e pouco da manhã. O ônibus saía às 12, um pouco antes troquei a passagem para que ninguém fosse se despedir de mim. Isso

Ao se mudar para Buenos Aires, existe uma digressão no interior da narrativa, que aparece pela primeira vez sendo tratada como um objeto literário, e não como uma carta-narrativa, como reproduzimos na sequência:

La voz de Mamá, para que habré nacido si no puedo acordarme cómo era la voz de Mamá. Tengo imágenes. Irás olfateando que está por venir la segunda muerte de la novela. A propósito, no puedo encontrarle un título. Podría llamarla La Pasión, solamente. No sé. Bueno, hablaba de la voz de mamá. No la recuerdo.¹¹ (RÍOS, 2003, p. 10)

Nesta reflexão, entendemos que a impossibilidade de se lembrar da voz de mamãe seja o combustível para sua escrita-narrativa, como, inclusive, se assume no interior da obra aqui analisada:

Entonces todo lo escrito por mí es nostalgia de su voz. Puede ser, no puedo responderlo. Nadie pide que respondas, sólo es una pregunta. No me interesa, yo no estoy para escuchar ni para responder preguntas, yo estoy para pensar, narrar.¹² (RÍOS, 2003, p. 10)

A partir de uma voz que vai ganhando corpo no decorrer da obra, Ríos passa da posição passiva de quem gostaria de escutar a voz de sua mãe, para a voz ativa, na qual eleva sua voz e se reinventa como um narrador. De

já está escrito. O ônibus está funcionando e a gente está esperando que nos levem de uma vez. Já se escuta o som das portas fechando, soltando o ar dos freios. De ré para direita, depois o motorista vai para rua principal e, ao chegar, volta a virar, mas existe um desnível de maneira que o ônibus balance um pouco, dobrando, e nós, que estamos, dentro vamos sacudindo também, alguém derruba café na roupa. Ao chegar na avenida ele para no semáforo e a gente pode olhar para o lado das casas, nada, as árvores, velhos eucaliptos, duas quadras de canteiros feitos de cascalho. Lá atrás o batalhão, alguma nuvem no céu, coisa boba.

Isso, contar isso. Porque a gente sabe que ao voltar não vai ser o mesmo. Não se sabe, se percebe, capta algo que anda nesse ambiente artificial, equilibrado desse ônibus. Sim, sem dúvida isso ajuda que a gente pense assim. Aqui algo terminou, maluco, pensa. E tem medo. Eu tive medo, não sei se será assim para todos.” (RÍOS, 2019, p. 07)

¹¹ “A voz de mamãe, para que nasci se não posso me lembrar como era a voz de mamãe. Tenho imagens. Você irá descobrir que a segunda parte da novela está por vir. Por sinal não consigo encontrar um título. Poderia chamá-la ‘A Paixão’ somente. Não sei. Bom, falava da voz de mamãe. Não lembro.” (RÍOS, 2019, p. 07-08)

¹² “Então tudo que escrevo é nostalgia de sua voz. Pode ser, não posso responder. Ninguém pede que respondas, só é uma pergunta. Não me interessa, não estou para escutar nem para responder perguntas, estou para pensar, narrar.” (RÍOS, 2019, p. 08)

fato, segundo Freud (2013), a elaboração do luto pressupõe internalizar o objeto amado ao passo em que se assume sua ausência no mundo externo. Ao elaborar uma voz como parte do processo de luto resultante da perda da voz de sua mãe, opera-se o que interpretamos que seja o segundo *ponto de virada* na construção deste “contador de história” que, de não saber/fazer nada, identifica uma linhagem dentro da qual ele se insere: na contramão da árvore genealógica, constrói uma filiação para o próprio pai que, além de ser um bom contador de histórias, no fio da narrativa também vai ser denominado como poeta:

También Papá escribía su poema. Había conseguido un pedazo mármol y con un cortafierro tallaba un epitafio que después puso en la tumba de su mujer. Esa escritura hablaba de las cosas que se dan, de las que se reciben y de las que se pierden; yo después, con el tiempo, leí muchos libros, y los mejores realmente se limitan a hablar de eso; a veces para olvidarlo, pero siempre de eso.¹³ (RÍOS, 2003, p. 15)

A partir da palavra “también” no excerto “También Papá escribía su poema”, interpretamos que o autor esteja estabelecendo um paralelismo consigo mesmo: assim como o narrador-protagonista, seu pai também estava escrevendo seu poema. Para além de reordenar a árvore genealógica de trás para frente, reconhecendo e nomeando um dom em seu pai, com o passar da narrativa, Ríos erige-se como um narrador e o “nós”, tematizado no início deste artigo, acaba por ser questionado:

Steffi Graff acaba de salir campeona en Roland Garros, tiene treinta años, la edad de nosotros. Cuando digo nosotros, pienso en un montón de gente y me doy cuenta de que con ese montón de gente no tengo casi nada que ver. Pero yo voy parar por un tiempo con el cigarro y, pasado el pico de la crisis, voy a seguir escribiéndote esta novela, y pasándote por debajo de la puerta y lo único que exijo es un silencio absoluto de tu parte. Ah, en la correspondencia íntima de Flaubert solamente hay alusiones al sexo y la más fuerte es: “te pido que pases esta carta

¹³ “Meu pai também escrevia seu poema. Havia conseguido um pedaço de mármore e com um cortador esculpiu um epitáfio que depois colocou no túmulo de sua mulher. Essa escritura falava das coisas que se recebem e das coisas que se perdem; eu, depois, com o tempo, li muitos livros, e os melhores realmente se limitam a falar disso; às vezes para esquecer isso, mas sempre disso.” (RÍOS, 2019, p. 13)

por tus labios y también por ya sabes donde” No me mal entiendas, pero el otro día me lo preguntaste, histérica!¹⁴ (RÍOS, 2003, p. 26-27)

Como podemos ler, às memórias pessoais misturam-se memórias e lendas literárias de outros tempos e lugares, o que interpretamos como o terceiro *ponto de virada*: o ponto no qual o autor se entende como um ser de literatura. A invenção de si, no caso que aqui estamos analisando, passa por retomadas de experiências que também lhe foram narradas e pelo autor corporificadas, mas não foram de sua vivência, de modo que o protagonista vai se inventando e ganhando força com um ser que vive pela e para a literatura. Na esteira dessa linha de raciocínio, já no fim da narrativa, o autor continua a comentar sobre o processo de sua construção híbrida, entre a missiva e a narrativa, já que neste ponto o narrador chega a mencionar uma “segunda parte”:

Llegué a eso de las diez, prendí la computadora y entré en el WP. Abrí un archivo que llamé “LAMEJOR3”. Escribí con imprenta mayúscula: SEGUNDA PARTE y abajo, entre comillas, unos versos de Pessoa. En la otra página, “CAPÍTULO 1”, y en el extremo derecho, de nuevo, “segunda parte”. En el renglón siguiente dejé cinco espacios y después tipeé: “Es la última vez que te escribo una novela”¹⁵ (RÍOS, 2003, p. 28)

Também com a declaração “Es la última vez que te escribo una novela” ganha corpo uma ambiguidade semântica que já se impunha desde o início da narrativa: se, por um lado, o autor escreve cartas nas quais conta

¹⁴ “Steffi Graff acaba de sair campeã em Roland Garros, tinha trinta anos, a nossa idade. Quando digo nós, penso em muitas pessoas e chego à conclusão de que essas pessoas não têm nada a ver comigo. Mas eu vou parar um pouco com o cigarro e, passado o auge da crise, vou continuar escrevendo esta novela e passando ela por debaixo da tua porta: a única coisa que exijo é o silêncio absoluto de sua parte. Ah, na correspondência íntima de Flaubert há apenas alusões ao sexo e a mais forte é: te peço que passe esta carta pelos lábios e também lá onde você já sabe. Não me entenda mal, mas no outro dia você me perguntou, histérica.” (RÍOS, 2019, p. 24, grifos nossos)

¹⁵ “Cheguei perto das dez e liguei o computador. Abri um arquivo que chamei ‘Amelhor3’. Escrevi com letra maiúscula: SEGUNDA PARTE e embaixo, entre aspas, uns versos de Pessoa. Na outra página, ‘capítulo 1’, e na extrema direita, de novo, “segunda parte”. Na linha seguinte deixei cinco espaços e depois digitei: ‘É a última vez que te escrevo uma história’.” (RÍOS, 2019, p. 25)

passagens de sua vida, por outro, essas cartas já estão sendo concebidas a partir de um estatuto literário. Na sequência, o autor realiza uma digressão sobre o processo de composição para, na sequência, apresentar um novo personagem – que entra na narrativa como uma invenção literária – que, como o próprio protagonista (também narrador e autor) na vida real, havia sido “abandonado por sua namorada”:

Me paré y empecé a revolver em la bolsa de basura buscando el paquete de Marlboro diez. Lo encontré y saqué uno de los tres que quedaban. Era la primera vez desde el lunes, desde la madrugada del lunes, que estaba dudando acerca de lo que quería contar. En la pieza había demasiado olor a tabaco y pensé que el domingo a la mañana, antes de salir a trabajar, iba a dejar la ventana abierta para que se ventilara un poco. El cigarrillo estaba un poco arrugado, lo que hacía más difícil saborearlo a pleno. Me senté de nuevo frente a la pantalla y releí los versos de Pessoa. Como cita, pensé, no está mal. Grabé, salí al directorio principal y me metí en los archivos que tenían la novela que estábamos escribiendo con Durand. La historia del boludo de Caserito que estaba encerrado en la pieza después que lo dejó la novia. Qué hace ese idiota ahí, pensé.¹⁶ (RÍOS, 2003, p. 28)

Após ter se estabelecido como o narrador da história e – nos arriscamos a dizer – de sua vida, Ríos dá fim à vida literária de Caserito – que aqui assumidamente aparece como um alterego:

Le había dicho a Durand que lo iba a sacar de la pieza y lo iba a poner a caminar para que se ventile un poco, como a la pieza. En ese momento estaba decidiendo que no, que lo iba a sacar de la pieza y lo iba a matar, o algo así. Ni bien termine de escribirle la novela a Cecilia lo mato al idiota ése, por mala onda. Pero ahora decido que

¹⁶ “Fiquei de pé e comeci a revirar a sacola de lixo procurando o pacote de Marlboro. O encontrei e peguei um dos três cigarros que sobraram. Era a primeira vez desde segunda, desde a madrugada de segunda, que estava duvidando acerca do que queria contar. No quarto havia muito cheiro de tabaco e pensei que no domingo de manhã, antes de sair para trabalhar, ia deixar a janela aberta para arejar um pouco. O cigarro estava um pouco amassado, o que dificultava saboreá-lo plenamente. Sentei de novo em frente ao computador e reli os versos de Pessoa. Como citação, pensei, não está mal. Salvei, fui aos meus documentos e entrei nos arquivos que tinha a história que estávamos escrevendo com Durand. A história do idiota de Caserito que estava trancado no quarto depois que foi abandonado por sua namorada.” (RÍOS, 2019, p. 25)

no, que no voy a esperar a terminar esto para matarlo. Caserito sale de la pieza, cruza la avenida, corta por la plaza y se sube a la autopista. Le quedan unos pocos minutos, se acuerda de todos los poemas en que lo metí y de algunos cuentos en que tuvo que salir a pelear, piensa que justo le tiene que tocar morir en una novela que no es la de él, que su novela está en otra parte y que aquí no tiene ninguna culpa. A todos nos pasó alguna vez algo parecido; Caserito, dejó de llorar. Está arriba de la autopista, sobre la calle Ceballos, mirando para el lado de San Juan, más allá Independencia. Es la mañana del domingo, digamos las nueve menos cuarto del domingo 6 de junio de 1999. El chofer del 168 que viene acelerando por Ceballos, al darse cuenta de que el semáforo se pone en verde y no hay pasaje en la parada, acelera todavía un poco más, y después de cruzar la avenida ve un tipo al borde de la autopista, mirando para abajo, y calcula que si se tirara ahora mismo, no alcanzaría a frenar.

Un detalle: al lado del cuerpo de Caserito hay un libro bastante gordo, una novela: “El traductor”, se titula. Eso se llama justicia poética: esa novela tendría que haber suicidado junto con el autor, por enroscada.¹⁷ (RÍOS, 2003, p. 28-29)

Ríos, em uma digressão literária, primeiramente decide fazer com que Caserito dê uma volta, para ventilar-se a si, deixar ventilar seu quarto. Depois decide que o mataria assim que terminasse de escrever a novela

¹⁷ “Havia falado a Durand que ia tirá-lo do quarto e ia colocá-lo para caminhar, para arejar um pouco, assim como o quarto. Nesse momento estava decidindo que não, que ia tirá-lo do quarto e matar ele, ou algo assim. Nem bem terminei de escrever a história e Cecilia o matou, por mal-humorado. Mas agora decidi que não, que não vou terminar isso para matá-lo. Caserito sai do quarto, cruza a avenida, corta pela praça e sobe a rodovia. Ele tem poucos minutos, se lembra de todos os poemas em que o coloquei e de alguns contos em que teve que sair para brigar, pensa que vai morrer em uma história que não é dele, que sua história está em outra parte e que aqui não tem nenhuma culpa. Todos nós passamos alguma vez por algo parecido, Caserito deixa de chorar! Está pra cima da rodovia, acima da rua Ceballos, olhando para o lado de San Juan, mais pra lá da independência. É uma manhã de domingo, digamos às oito e quarenta e cinco de domingo, 6 de junho de 1999. O motorista do ônibus que vem acelerando pela Ceballos ao se dar conta de que o semáforo fica verde e não tem como parar no ponto, acelera um pouco mais, e depois de cruzar a avenida vê um cara à beira da rodovia, olhando para baixo, e calcula que se ele se jogasse agora mesmo, não conseguiria frear.

Um detalhe: ao lado do corpo de Caserito há um livro muito grande, uma história intitulada ‘O tradutor’. Isso se chama justiça poética; essa história tinha que ter se suicidado junto com o autor, por enroscada.” (RÍOS, 2019, p. 25-26)

à sua ex-namorada. Entretanto, essa ideia é seguida de uma adversativa, um “pero ahora decido que no, que no voy a esperar terminar esto para matarlo”. Na sequência desta adversativa, se sucede a cena do suicídio que não chega a ser descrita; após um momento de tensão vivido pelo motorista do ônibus que se dá conta de que não conseguiria frear caso Caserito se jogasse na frente, já aparece “o corpo” de seu alterego, juntamente com o comentário de que essa história também deveria ter se suicidado com o autor, de tão enrolada que ela se encontra. Entendemos que esta morte se refira ao abandono de uma de suas identificações, uma identificação ao lugar daquele que não sabe e não faz nada, com a qual se abria a narrativa. Ao exaurir esta identificação, se dá a assunção de Ríos como um contador de histórias, detentor de um certo saber-fazer.

Após esse momento trágico, Ríos volta a falar sobre a vida de Damián e narra o episódio de uma mudança de casa de sua família que, em nossa interpretação, também pode ser lida como uma metáfora para o processo do luto vivido por Ríos ao deixar de se relacionar com sua ex-namorada, como aparece a partir de uma consideração: “Cualquiera sabe que hay pocas cosas más tristes que ir vaciando un lugar que ocupó durante un tiempo” (RÍOS, 2003, p. 30).

Mudar de casa, mudar de corpo amado, mudar de identificações, parece-nos que é a tônica com a qual se começa a fechar a obra. Já no último capítulo, retoma-se no título, uma frase que já havia aparecido anteriormente: “Es la última vez que te escribo una novela” (RÍOS, 2003, p. 32). Tal capítulo tem início com uma digressão metaliterária: “Se me acabaron las ideas, por eso empecé la segunda parte. Esa es una de las cosas que hago siempre: cuando me falta algo, lo doy vuelta y lo trato como si fuera una virtud. Mi virtud, entonces, es que me falten tantas cosas” (RÍOS, 2003, p. 32). Nesse excerto, como fazemos notar, existe a assunção de que sua falta é sua maior virtude, talvez porque, ao redor da falta, ele permite que a escrita trabalhe e se coloque a narrar: ali, no lugar no qual considerava o grau zero da ação é onde se encontra seu dom, seu saber-fazer.

Após a assunção desse dom como uma virtude, como algo positivado, o narrador realiza algumas digressões literárias, como a confissão de que Caserito era seu alterego: “Caserito está muerto, me quedé sin alter ego. Caserito era como yo” (RÍOS, 2003, p. 32). A essas digressões aparece a lembrança do quarto da ex-namorada, sua imagem nas lembranças das fotos aí exibidas. Após alguns rodeios da memória, outra digressão narrativa:

Hay un recurso de prosa: ir cerrando artificialmente los problemas que ayudaron a que un texto se extendiera durante unas cuantas páginas. Que los cierres parezcan naturales depende de la destreza del narrador. Pero para mí no hay destreza que valga, a mí me interesa la honestidad. Ser honesto es infinitamente más difícil que ser diestro. Por otra parte sé un poco más ahora que hace un par de semanas y lo bueno es que ese saber no me sirve para nada o para saber nomás, que ya es bastante lindo. Te conté mi historia, ¿té conté mi historia? No sé, pero era una de las ideas; la otra podría resumirse así: te conté.¹⁸ (RÍOS, 2003, p. 33)

Como pode-se ler no excerto anteriormente colocado, após o comentário metaliterário sobre como ir fechando uma narrativa, o narrador se autoavalia no presente da enunciação: “sei um pouco mais agora que há algumas semanas”. Imediatamente, avalia o trabalho de escrita, já localizado em um passado temporal: “¿té conté mi historia? No sé, pero era una de las ideas; la otra podría resumirse así: te conté”.

Com esse “te conté”, interpretamos que a história já está contada em sua totalidade. Diferentemente do sugerido pelo próprio narrador, nem a obra, nem autor se suicidam juntamente com Caserito. Seguem vivos, resistindo ao passar do tempo, das crises, das pandemias. E nos ajudando a resistir. Se, no plano da narrativa, Ríos nos diz que “aguantamos, es la de uno, qué más se puede hacer, aguantar” (RÍOS, 2003, p. 04), como narrador, ele nos demonstra que podemos fazer muito mais que suportar: podemos ser suporte. De vozes, de desvarios, de pontos de viradas e transformações narrativas.

Como podemos concluir com nossa reflexão, *Habrá que poner la luz* é uma obra cujo narrador se constitui como tal na frente do leitor, a partir da experiência vivenciada por *três pontos de virada* intrinsecamente relacionados a um *trabalho de escrita*. E, ao melhor estilo do narrador que apresenta uma sugestão de continuação para a história que está sendo tecida

¹⁸ “Há um recurso de prosa: ir fechando artificialmente os problemas que ajudaram um texto a se estender durante umas páginas. Que os fechamentos pareçam naturais depende da habilidade do narrador. Mas para mim não é uma habilidade que me valha, para mim me interessa a honestidade. Ser honesto é infinitamente mais difícil que ser habilidoso. Por outro lado, eu sei um pouco mais agora que há algumas semanas e o bom é que esse saber não me serve para nada ou para saber e nada mais, que já é bastante lindo. Te contei Minha História, te contei Minha História? Não sei, mas era uma das ideias; a outra poderia resumir assim: te contei.” (RÍOS, 2019, p. 30)

(BENJAMIN, 1987, p. 200), Ríos aconselha e aponta para um caminho, para o que vem depois da palavra “Fim”:

Las pocas veces que escuché mi voz grabada, por ejemplo, en tu contestador, no dejé de reconocerme pero al mismo tiempo me extrañé. Quiero decir que reconocía mi voz ahí y lo que había querido comunicar, pero hubiera necesitado un buen ecualizador y saber un poco de sonido para lograr que esa voz que en ese momento escuchaba sólo con los oídos, se pareciera un poco más a la que me escucho con todo el cuerpo cuando hablo. Un trabajo parecido me espera ahora: lograr que estos capítulos que te fui pasando por debajo de la puerta, y en los que reconozco mi voz, se parezcan más a la voz que me escuchaba con todo el cuerpo frente al teclado, la vista clavada en el viejo monitor Samsung.

Fin.¹⁹ (RÍOS, 2003, p. 34)

Parece-nos que o se escutar como narrador também de sua vida seja o conselho tecido pelo narrador e que nos é oferecido nesta finalização da narrativa. Por um processo de identificação, diríamos que, nós, leitores, sugestionados pela escrita de Ríos, também somos convocados a nos transformarmos nos narradores de nossa própria vida, ao nos escutarmos com todo o corpo.

E, como sempre, na melhor das hipóteses, é vida que segue depois do pretenso fim.

Referências

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio*

¹⁹ “As poucas vezes que ouvi minha voz gravada, por exemplo, na sua secretária eletrônica, não deixei de me reconhecer, mas ao mesmo tempo me estranhei. O que quero dizer é que reconhecia a minha voz aí e o que eu queria dizer, mas necessitava de um bom equalizador e saber um pouco do som para conseguir que essa voz que nesse momento escutava só com os ouvidos, se parecesse um pouco mais a que me escuto com todo o corpo quando falo. Um trabalho parecido me espera agora: conseguir que esses capítulos que eu fui te passando por debaixo da porta, nos quais reconheço minha voz, se pareçam mais à voz que me escutava com todo corpo em frente ao teclado, o olhar pregado no velho monitor Samsung.

Fim.” (RÍOS, 2019, p. 30)

sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197- 221.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 129-160.

GARAMONA, Francisco. [Contracapa]. In: RÍOS, Damián. *Entrerrianos*. Buenos Aires, Mansalva, 2010.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan: libro 4: la relación con el objeto*. Buenos Aires: Paidós, 2016.

LAVELLE, Patrícia. Notas de tradução. In: BENJAMIN, Walter. *A arte de contar histórias*. São Paulo: Editora Hedra, 2018. p. 13.

RIOLFI, Claudia Rosa. Ensinar a escrever: considerações sobre a especificidade do trabalho da escrita. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v.21, n. 40, p. 47-51, mar. 2003.

RIOLFI, Claudia Rosa; ALAMINOS, Claudia. Os pontos de virada na formação do professor universitário: um estudo sobre o mecanismo da identificação. *Educação & Pesquisa*, São Paulo, v. 33, n. 2, maio/agosto, 2007.

RÍOS, Damián. *Entrerrianos*. Buenos Aires: Mansalva, 2010.

RÍOS, Damián. *Habrà que poner la luz*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.

RÍOS, Damián. *Vamos ter que por luz aqui*. Tangará da Serra: Curupira Cartonera, 2017.