



• SOB AS ASAS DE

sankofa

uma década de estudos
literários e culturais no
Instituto de Letras

Carla Dameane P. de Souza
Isabela Santos de Almeida
Júlia Morena Silva da Costa
Tereza Pereira do Carmo

ORGANIZADORAS

V.1



Sob as asas de sankofa: uma década de estudos literários e culturais no Instituto de Letras é fruto de um trabalho coletivo que integra a dedicação e os esforços de pesquisadores e pesquisadoras de distintos níveis de formação. A parceria estabelecida entre docentes e discentes se revela na coautoria dos textos, que resultam dos trabalhos apresentados no XIII Seminário Estudantil de Pesquisa em Letras (Sepesq), evento no qual celebramos os dez anos dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (Ilufba). Esta publicação, além de comemorar uma década de produção acadêmica em Literatura e Cultura, a partir dos trabalhos publicizados durante o XIII Sepesq, exalta a multiplicidade e potencialidade das pesquisas realizadas neste marco temporal da trajetória do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult).



Sob as asas de sankofa ●

uma década de estudos literários
e culturais no Instituto de Letras

V.1

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor

Penildon Silva Filho



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Susane Santos Barros

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo



LitCult
Programa de Pós-Graduação
em Literatura e Cultura



Apoio: Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP)/Capes



Carla Dameane Pereira de Souza

Isabela Santos de Almeida

Júlia Morena Silva da Costa

Tereza Pereira do Carmo

ORGANIZADORAS

Sob as asas de sankofa

uma década de estudos literários
e culturais no Instituto de Letras

V. 1

Salvador

Edufba

2022

2022, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

ANALISTA EDITORIAL

Mariana Rios

COORDENAÇÃO GRÁFICA

Edson Nascimento Sales

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Gabriela Nascimento

NORMALIZAÇÃO

Equipe Edufba

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Amanda Reis

FOTO DE CAPA

Roger Culos

REVISÃO

Tikinet

SISTEMA UNIVERSITÁRIO DE BIBLIOTECAS – SIBI/UFBA

S677 Sob as asas de sankofa : uma década de estudos literários e culturais no instituto de letras / Carla Dameane Pereira de Souza ... et al. , organização - Salvador: EDUFBA, 2022. 2 v. il.

Modo de acesso: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36773>
ISBN: 978-65-5630-451-9

1. Literatura – Estudo e ensino. 2. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. I. Souza, Carla Dameane Pereira de.
II. Título.

CDU – 82(813.8)

Elaborada por Geovana Soares Lima CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n – *Campus* de Ondina
40170-115 – Salvador, Bahia | Tel.: +55 71 3283-6164
edufba.ufba.br | edufba@ufba.br



● ***Agradecimento***

Agradecemos aos autores e autoras que participam deste volume. Com suas valiosas contribuições, possibilitaram um diálogo produtivo entre os demais partícipes do volume e possibilitarão outros diálogos ao alcançarem o público leitor interessado. Agradecemos aos professores pesquisadores que compuseram, de forma competente e generosa, a comissão científica e o corpo de pareceristas *ad hoc*. Agradecemos aos professores pesquisadores que estiveram à frente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA) como coordenadores, Alvanita Almeida Santos, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Rachel Esteves Lima, e aos coordenadores Jorge Hernán Yerro e Livia Maria Natália de Souza, no momento da idealização destes volumes.

● *Sumário*

- **Prefácio** 9
RACHEL ESTEVES LIMA E MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ

- **Apresentação** 22
*CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA, ISABELA SANTOS DE ALMEIDA,
JÚLIA MORENA SILVA DA COSTA, TEREZA PEREIRA DO CARMO*

- CAPÍTULO 1

- **A tradução:** infinitas possibilidades de interpretação 30
ROSANA ARAÚJO DA SILVA AMORIM E SÍLVIA ANASTÁCIO

- CAPÍTULO 2

- **Discurso poético do negro surdo:** uma leitura 50
da poesia “Negro surdo”, de Edinho Santos
IREN BRITO E FLORENTINA SILVA SOUZA

- CAPÍTULO 3

- **O Doutor Fausto de Judith Grossmann:** 69
retomada crítica e prospecção
MATHEUS OLIVEIRA CARVALHO E LÍCIA GUIMARÃES TELLES

CAPÍTULO 4

- **Corpo, memória e ancestralidade na literatura de Conceição Evaristo** 86

MARINILDA GOMES DOS SANTOS E LÍVIA MARIA NATÁLIA DE SOUZA

CAPÍTULO 5

- **Traduzindo *Carnaval*, de Miguel Ángel Vallejo Sameshima: festa e memória traumática** 104

SHEILA DE JESUS ROCHA E CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA

CAPÍTULO 6

- **Cenas de *Possessing the Secret of Joy*, de Alice Walker: uma tradução feminista negra** 125

JAMILE OLIVEIRA ALMEIDA E ELIZA MITIYO MORINAKA

CAPÍTULO 7

- **“Para te encontrar, eu dou a volta no seu mundo”:** análise das obras *Pretumel de chama e gozo* e *Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra* 148

ANDREZZA AUGUSTA SILVA FEITOZA E FLORENTINA SILVA SOUZA

CAPÍTULO 8

- **Percursos de leitura, cartografias da crítica** 164

LUIZA OLIVEIRA CORDIVIOLA E LÍGIA GUIMARÃES TELLES

CAPÍTULO 9

- **Estudando as literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil: uma breve metacrítica** 179

LÍVIA MARIA COSTA SOUSA E LÍVIA MARIA NATÁLIA DE SOUZA

CAPÍTULO 10

- **À sombra do passado: uma releitura contemporânea da ditadura brasileira em *A noite da espera*, de Milton Hatoum** 195

CAMILA ARAÚJO GOMES E RACHEL ESTEVES LIMA

CAPÍTULO 11

- **Capitão Marvel e o último suspiro do herói clássico** 213

FÁBIO LIMA DA SILVA E TEREZA PEREIRA DO CARMO

CAPÍTULO 12

- **Cosmovisões africanas na escrita de Cidinha da Silva e Akwaeke Emezi: perspectivas de infâncias negras dissidentes-liminares** 231

PABLO EMMANUEL BRITO DOS SANTOS, RHUAN ROBERTO PEREIRA E LÍVIA MARIA NATÁLIA DE SOUZA

CAPÍTULO 13

- **A primogênita escritora: a urgente leitura sobre Elisa Lispector** 249

WILLIAM CONCEIÇÃO DOS SANTOS E LÍGIA GUIMARÃES TELLES

CAPÍTULO 14

- **A escrita de Arundhati Roy: um cenário de assimetrias socioculturais** 266

SANDRA DE JESUS DOS SANTOS E ANTONIA TORREÃO HERRERA

- **Sobre as autoras e os autores** 284
- **Sobre as organizadoras** 290

● *Prefácio*

RACHEL ESTEVES LIMA

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ

Segundo a filosofia do povo akan, *sankofa* é um pássaro africano cujo ideograma apresenta a cabeça voltada para a cauda, evidenciando que “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”. Adotando os sentidos evocados por essa imagem, à qual também poderia ser agregada a noção de “história a contrapelo”, de Walter Benjamin, assumimos, como ponto de partida deste trabalho rememorativo, a consciência de que todo retorno ao passado deve ser realizado com vistas ao presente e ao futuro. Assim, pretendemos apresentar aqui um pouco do que foi realizado nos primeiros anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA), sem deixar de recuar um pouco mais no tempo, a fim de marcar os eventos fundacionais e as contribuições daqueles que nos precederam e que nos levaram aonde estamos, na certeza de que é conhecendo o que já foi realizado que novos horizontes podem se abrir para o nosso programa de pós-graduação.

Criado como mestrado em Letras, em 1976, o curso faz parte de uma série de iniciativas que, na década de 1970, buscavam promover a melhoria da qualificação do corpo docente da universidade brasileira. No caso da área de Letras, trata-se de um momento em que ocorre a ascensão das disciplinas de Teoria Literária e Linguística e, na UFBA, coube à prof.^a Judith Grossman, que havia se pós-graduado em 1964, pela Universidade de Chicago, a formação de um quadro de professores de literatura que ainda hoje atua na docência em nível de graduação e pós-graduação e que sempre se pautou pelo rigor da análise textual proporcionado pela consolidação da disciplina de Teoria Literária em nosso país.

Em 1996, o curso foi reformulado e surgiu, assim, o Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL), composto por três áreas de concentração – Linguística Histórica, Linguística Aplicada e Teoria e Crítica da Literatura e da Cultura –, tendo sido criado também nesse momento o doutorado, já em um contexto em que a palavra interdisciplinaridade e a expansão dos estudos literários para o campo da cultura forneciam régua e compasso para a configuração de uma pós-graduação capaz de incorporar os diversos tipos de manifestação simbólica.

Em 2009, com a expansão do número de professores e de alunos, a partir de orientação da Comissão de Avaliação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), iniciou-se o processo de divisão em dois programas – Literatura e Cultura e Língua e Cultura. Em 2010, o PPGLitCult começa a funcionar, mantendo-se inalteradas as linhas de pesquisa mais consolidadas – Documentos da Memória Cultural e Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais. A linha de pesquisa Crítica Textual transforma-se em Crítica e Processos de Criação em Diversas Linguagens e cria-se a linha Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica. Ou seja, não se

procedeu, naquele momento, grandes mudanças estruturais, e o programa começa a funcionar mantendo a mesma nota 5,0 atribuída anteriormente ao PPGLL. Mesmo com essa boa avaliação, ainda que o processo de divisão tenha sido recomendado pela Capes, o programa, ao ser considerado novo, acabou por perder muitas bolsas de mestrado e doutorado.

A gestão do biênio 2010-2011 esteve a cargo dos professores Sérgio Barbosa de Cerqueda e Mirella Márcia Longo Vieira Lima e, embora tenham sido realizadas várias tentativas de recuperar as bolsas que foram canceladas, não se obteve sucesso junto à Capes e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Mesmo com recursos limitados e com a dificuldade em se atender às necessidades de professores e alunos, o programa manteve alto nível no quesito publicações de docentes e discentes, o que lhe garantiu na avaliação a que se submeteu, ao final do primeiro triênio, a manutenção da nota 5,0.

No entanto, em vários outros quesitos foram apontados problemas, o que acendeu o sinal amarelo e levou as professoras eleitas para a segunda gestão – Rachel Esteves Lima e Elizabeth Ramos – e os integrantes do colegiado do curso a iniciarem um trabalho no sentido de correção dos senões apontados no Relatório de Avaliação da Capes. Afinal, é a partir dessa avaliação que se calcula o montante dos recursos financeiros alocados aos programas de pós-graduação para a realização de suas atividades e também definida a sua participação em editais lançados pelos órgãos de fomento. Assim, até é possível adotar uma relação estratégica com os itens avaliados, priorizando um ou outro em nosso programa, mas não podemos deixá-los de lado, pois eles abrem portas para a melhoria da formação dos alunos e a constante atualização do corpo docente.

Foi elaborado, então, um plano de trabalho para cumprimento até 2015 visando à implementação de ações importantes, tais como: a atualização da revista *Estudos* de acordo com os novos parâmetros do *Qualis Periódicos*; a reformulação das regras do processo seletivo, com a definição e divulgação prévia dos critérios de avaliação; a elaboração de nova página do programa na internet; a intensificação do processo de internacionalização; e a realização de eventos que atendessem à melhoria da formação dos alunos. Nesse processo, percebemos o quanto os docentes e discentes do programa não estavam cientes das regras de avaliação adotadas pela Capes e passamos a realizar reuniões com ambas as categorias para que todos tivessem ciência do que deveriam fazer em prol do programa, iniciando com o Fórum de Debates Tendências da Pós-Graduação em Letras e Linguística, que contou com a participação dos coordenadores da área de Letras e Linguística da Capes.

Também promovemos, com participação de pesquisador externo ao programa, o recredenciamento dos professores, buscando traçar regras mais rígidas para garantir uma boa produtividade e permitir que o ingresso de novos professores se fizesse a partir desses critérios. Após analisar o quadro de docentes permanentes e colaboradores com vistas a adequá-lo aos parâmetros da Capes, ficou decidido que, salvo motivos de força maior, somente poderiam cumprir a função de professor colaborador os docentes já aposentados, com larga experiência na pós-graduação e com expressiva produção científica na área ou em área afim, bem como docentes de outras instituições que tivessem parceria/convênio com o PPGLitCult, respeitados os critérios de experiência acadêmica e de excelência da produção científica e o limite de 30% do número de professores efetivos.

Com a entrada da UFBA no Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), lançado durante o primeiro governo de Dilma Rousseff como parte da política de expansão do acesso de jovens ao ensino superior, houve um acréscimo significativo do número de professores no Ilufba e, com isso, o PPGLitCult também passou a se renovar, com um significativo incremento de docentes, pós-graduados na UFBA e em diversas universidades brasileiras, o que resultou também no aumento do número de vagas oferecidas nos processos seletivos.

Também graças à política de investimento na educação do governo Dilma, muitos professores puderam contar com bolsas para realização de estágio pós-doutoral no exterior. Da mesma forma, pudemos aumentar significativamente, pelo menos no nível do doutorado, o número de bolsas para os alunos, graças à concessão pela Capes de uma bolsa extra para os programas para cada aluno que fizesse bolsa-sanduíche no exterior. Apenas nos anos de 2014 e 2015, período da terceira gestão do PPGLitCult, que teve como coordenadora e vice-coordenador os autores deste texto, o programa pôde enviar 11 alunos para intercâmbios em universidades estrangeiras.

Também foram fomentadas inúmeras atividades complementares – seminários, cursos de extensão, conferências –, destacando-se as inúmeras palestras realizadas dentro do projeto Prosa Crítica, em vigor até 2015, e a realização, em 2013, do Seminário de Estudos sobre o Espaço Biográfico: Desafios da Bioficção, propiciando aos alunos de pós-graduação e também de graduação o contato com pesquisadores do país e do exterior.

Tivemos também condições de, em 2014 e 2015, praticamente triplicar o montante dos recursos de que dispúnhamos para a realização de nossas atividades, após termos submetido

o projeto Internacionalização e Consolidação do PPGLitCult ao Edital Auxpe de Apoio a Programas *Stricto Sensu* da Capes/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb) e o projeto Consolidação e Expansão do PPGLitCult ao Edital Pró-Fortalecer, da Pró-Reitoria de Ensino de Pós-Graduação (PROPG). Com isso, pudemos lançar editais internos para garantir a participação de alunos e professores em eventos e também para promover no Ilufba atividades que favorecessem a interlocução dos professores e alunos do programa com pesquisadores do Brasil e do exterior. Assim, o fato de termos sido contemplados nesses editais resultou na participação de 10 professores e 18 alunos em eventos nacionais e internacionais. Foram também realizados, em 2014 e 2015, cinco minicursos com professores que atuam em universidades estrangeiras, a saber: Véronique Bonnet, da Universidade Paris 13, com *Fabriques d'identités et mémoire culturelle*; José Antonio Camilo Guerreiro Camões, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com *Dramaturgia portuguesa dos séculos XVI e XVII: questões filológicas*; Claudius Maria Armbruster, da Universidade de Colônia (Alemanha), com *Imagens do Brasil na cultura alemã/Imagens da Alemanha na cultura brasileira*; Grínor Rojo, da Universidad de Chile, com *La história cultural de América Latina*; e Sonia Maria Roncador, da Universidade do Texas-Austin, com *Servidão, raça e gênero*. Contribuímos ainda para a organização do 15th International Conference on Caribbean Literature, realizado em Salvador.

Em 2013, os professores do programa deram início a um processo de discussão sobre a possibilidade de criação de duas novas linhas de pesquisa que aprofundassem a reflexão sobre a materialidade dos processos de criação literária e produção de autoria e as relações entre criação literária e ensino de literatura. A necessidade de expansão de novas frentes de atuação

do programa decorreu de um diagnóstico realizado pela Capes sobre novas configurações que se abriam para os estudos literários. Nos encontros dos coordenadores de programas de pós-graduação da área de Letras e Linguística, tem sido enfatizada a possibilidade de incorporação das obras literárias ao rol de produtos aceitos como resultado da pesquisa científica.

A expansão do campo literário no Brasil tem gerado uma demanda da parte dos estudantes de realização de cursos de pós-graduação que atendam à vocação dos escritores, e nada mais justo que esse objetivo seja assumido pelos programas da área da Literatura, dentre os quais o da UFBA tem um histórico bastante favorável. Afinal, a prof.^a Judith Grossman foi pioneira na realização de oficinas de criação literária no âmbito universitário brasileiro, e o PPGLitCult conta com vários professores que também produzem literatura. Da mesma forma, tem sido insistentemente chamada a atenção para a necessidade de se investir em pesquisas que tenham como objeto a articulação entre teoria e prática docente, especialmente na área dos estudos literários, visando à promoção de novas estratégias de incentivo à leitura e à formação de professores preparados para o trabalho com o texto literário na educação básica.

Com o intuito de amadurecer essas propostas, decidiu-se investir na organização de dois colóquios, com a participação dos professores do programa e de outras instituições de ensino superior que já vêm desenvolvendo projetos dessa natureza. Em 2013, foi realizado o Colóquio Crítica e Criação e, em 2014, o Colóquio Literatura, Leitura e Ensino. O primeiro evento, que contou com a participação dos professores Luiz Antônio de Assis Brasil, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Alberto Pucheu Neto, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e Roberto Correa dos Santos, da Universidade

do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), teve como objetivo fornecer subsídios à criação da linha de pesquisa Escrita Criativa.

O segundo colóquio foi realizado em outubro de 2014 com a participação dos seguintes professores: Eliana Lúcia Madureira Yunes, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); Vera Teixeira de Aguiar (PUC-RS); Cristiane Brasileiro Mazocoli Silva (Cederj); Ana Elisa Ferreira Ribeiro, do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG); José Helder Pinheiro, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG); Maria Amélia Dalvi Salgueiro, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). O evento buscou promover uma reflexão sobre as atuais condições de formação de leitores e propor iniciativas que pudessem levar a pós-graduação à melhoria do processo de difusão e consumo das produções literárias no país.

A linha de pesquisa Literatura, Leitura e Ensino, além de agregar alguns professores do programa que já manifestaram seu interesse em dela participar, poderia absorver também vários recém-doutores da área de Literatura que ingressaram no Ilufba e que hoje ministram as disciplinas de Leitura e Produção de Textos; Língua, Diversidade e Poder; e Análise do Discurso. Com a criação dessas duas linhas de pesquisa, esperava-se também oferecer condições aos alunos para que eles pudessem desenvolver novos produtos como trabalho de conclusão de curso ou como adendo às dissertações e teses, de modo a atender às necessidades de criação e inovação da área de estudos literários.

Após a realização desses eventos, pensamos em aproveitar a ideia de criação das duas novas linhas para rever o currículo do PPGLitCult e demos início a uma série de reuniões do corpo docente e discente. Infelizmente, o projeto não foi concluído, dada a dificuldade de se chegar a um consenso. Percebemos ali que o

tempo de mudança das instituições é um tanto lento e que às vezes é difícil promover a conciliação da tradição com a novidade. Cabe, entretanto, lembrar tão conhecida frase de Machado de Assis: “Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum”. Esperamos, portanto, que todos se conscientizem de que a inovação é antes de tudo um processo de bricolagem entre passado e presente e que, justamente por isso, não devemos fazer *tabula rasa do passado* e tampouco nos contentarmos com posições já cristalizadas.

Ao final da segunda avaliação por que passou o PPGLitCult, referente ao quadriênio 2013-2016, infelizmente, não atingimos a nota 6,0, como desejávamos, mas vimos que nossos esforços valeram a pena e faltou pouco para chegarmos lá, pois melhoramos nossos indicadores em todos os itens e quesitos. No entanto, ainda que tenhamos aprimorado muito o processo de internacionalização do programa, faltou-nos firmar mais convênios com instituições estrangeiras de pesquisa.

A gestão que assumiu a Coordenação do PPGLitCult no biênio 2016-2017, composta pelo prof. dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz e pela prof.^a dr.^a Alvanita Almeida Santos, empenhou-se em dar prosseguimento às ações acima referidas, visando ao aprimoramento de alguns aspectos acadêmicos e administrativos nos quais havia margem para correções ou aperfeiçoamento. Dessa forma, o colegiado do curso, composto ainda neste biênio pelo prof. dr. Arivaldo Sacramento de Souza e pela prof.^a dr.^a Denise Carrascosa França, ocupou-se de implementar algumas daquelas ações, com seus membros assumindo a coordenação de diferentes comissões criadas: Comissão de Reformulação do Processo de Seleção e Comissão de Reforma do Regimento do PPGLitCult, aos cuidados da professora Alvanita Santos; Comissão de

Reformulação do Site do PPGLitCult, aos cuidados do professor Arivaldo Sacramento; Comissão de Reforma Curricular, aos cuidados da professora Denise Carrascosa; Comissão de Reforma dos Procedimentos Administrativos, aos cuidados dos técnicos administrativos Thiago de Jesus Rodrigues e Ricardo Luiz dos Santos Júnior, que trabalhavam diretamente com a Secretaria do PPGLitCult e foram apoio fundamental para todas as comissões. Todas as propostas construídas pelas comissões – que contaram com a participação de docentes, discentes e técnicos(as) administrativos(as) – foram apresentadas e discutidas em plenárias específicas para cada ação proposta. Das plenárias saíram encaminhamentos e minutas de resoluções, entre outras propostas, que foram posteriormente avaliadas e aprovadas pelo colegiado de curso.

Embora contando com o empenho e esforço de toda a equipe, sabemos que consensos são construídos com escuta e diálogo, o que normalmente requer tempo. Por isso, algumas comissões chegaram a termo no biênio de que tratamos, 2016-2017, como as de Reformulação do Processo de Seleção, Reformulação do Site e a Reforma dos Procedimentos Administrativos; outras tiveram seus trabalhos prolongados para o biênio seguinte, como a Reforma do Regimento do PPGLitCult e a Reforma Curricular, ainda que ambas tenham construído e ordenado grande quantidade de material que permitiram a continuação dos trabalhos futuros.

Já em 2017, um novo processo de seleção foi implementado, incluindo o estabelecimento de uma Comissão de Seleção, composta por membros das quatro linhas de pesquisa do programa, e contando com uma primeira etapa eliminatória de avaliação de anteprojetos (mestrado)/projetos (doutorado), tendo sido estabelecidos os itens obrigatórios a constar em cada um deles; uma segunda etapa obrigatória, com uma prova escrita, composta de

uma questão geral, relacionada ao campo da intersecção entre literatura e cultura, proposta pela Comissão de Seleção, e uma questão proposta por cada linha de pesquisa do PPGLitCult; e, por fim, uma terceira etapa classificatória, de prova de língua estrangeira, exigindo-se uma língua estrangeira para mestrado e duas para doutorado, dentre as cinco línguas oferecidas pelo Ilufba: alemão, espanhol, francês, inglês e italiano. Estabeleceu-se, ainda, uma nota mínima para aprovação nas etapas eliminatórias.

Paralelamente, um novo *site* na internet foi construído, buscando-se maior clareza e dinamicidade em sua utilização, com uma quantidade bem maior de abas e *links*, refletindo a transparência e o acesso às informações de documentos e sobre todos os procedimentos, normas, resoluções, atividades, formulários, componentes etc. do PPGLitCult. Foram feitas, ainda, versões centralizadas e sintetizadas das informações sobre o programa em língua inglesa e espanhola almejando-se a projeção internacional. Da mesma forma, foi realizado um grande esforço no sentido da sistematização e publicização dos documentos e dos procedimentos acadêmicos e administrativos relativos a todos os atos realizados pelo programa, seja no processo de seleção de alunos regulares ou especiais; seja na execução das matrículas; no cumprimento das cargas horárias e de atividades; na elaboração e entrega de relatórios para agências de fomentos; na solicitação, composição e realização de bancas de defesa; entre muitas outras ações e atos administrativos.

Fruto da intensa luta dos movimentos sociais organizados, internos e externos à instituição, em 2016 o Conselho Universitário da UFBA deliberou pela expansão da política de reserva de vagas para negros (pretos e pardos), indígenas, quilombolas, pessoas com deficiência e pessoas trans (transexuais, transgêneros e travestis) aos processos seletivos dos programas de pós-graduação.

Alinhando-se a essa nova diretriz, ajustamos nossos editais de seleção às normativas instituídas – de cuja discussão participaram muitos discentes e docentes do PPGLitCult –, e o colegiado de curso, após discussão com a comunidade acadêmica via plenárias, instituiu a Resolução nº 01/2017, que definiu os critérios para distribuição das bolsas de agências de fomento recebidas pelo programa, estabelecendo-se dois parâmetros fundamentais para a candidatura às bolsas recebidas: ter sido aprovado(a) no processo do PPGLitCult; e, no momento de implementação da bolsa, estar a, no máximo, 12 meses do prazo final para a defesa da dissertação ou tese. Já para efeito de classificação entre pleiteantes das bolsas, foram estabelecidas ordens de prioridades: primeiro, comprovação de vulnerabilidade socioeconômica; segundo, autodeclaração de candidatos(as) negros(as) – pretos(as) e pardos(as) –, indígenas, quilombolas, pessoas com deficiência e pessoas trans (transexuais, transgêneros e travestis); e, por fim, classificação pela média final em seus respectivos processos seletivos. Com isso, contribuímos para alcançarmos maior justiça social e para marcarmos a diversidade como meta a ser alcançada pelo programa.

Também em 2017, seguindo o objetivo de ampliar a internacionalização de nosso corpo docente e discente e o aperfeiçoamento das investigações realizadas no PPGLitCult, concorremos ao Edital UFBA de Contratação de Professores Visitantes. Das 70 vagas ofertadas pelo edital a todos os programas de pós-graduação da universidade, duas foram obtidas para o PPGLitCult: a que nos trouxe a prof^a. dr^a. Lucia Castello Branco, titular de Literatura Portuguesa aposentada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e a que possibilitou a vinda do prof. dr. Félix Ayoh'Omidire, da Universidade de Obafemi Awolowo, Ile-Ife, Nigéria. Ambos desenvolveram e ainda desenvolvem

diversas atividades de docência, orientação, publicação e extensão universitária que têm possibilitado diálogos e trocas produtivas do PPGLitCult com um grande número de instituições e acadêmicos(as) que nos chegam por meio das ações de nossos(as) professores(as) visitantes.

Também participamos da construção do grande projeto UFBA que concorreu e foi contemplado pelo Edital Capes-PrInt nº 41/2017, que tem proporcionado a muitos(as) de nossos(as) docentes vivenciarem a experiência acadêmica de atuar como professor(a) visitante em universidades estrangeiras, possibilitando-lhes o desenvolvimento e aprofundamento de suas investigações; bem como aos(às) nossos(as) discentes realizarem estágios de pesquisa, em regime de “bolsa sanduíche”, em universidades estrangeiras, da mesma forma ampliando e divulgando as redes de contatos e as investigações que são realizadas em nosso PPGLitCult.

Tudo isso, é claro, não teria sido possível sem o empenho de todos(as) os(as) docentes, discentes e técnicos(as) administrativos(as) do programa, a quem registramos nossos agradecimentos. Cabe-mos agora pensar no futuro e realizar investimentos para suprir-mos a carência de acordos de colaboração internacional, mesmo em tempos de crise, como o que estamos vivendo, pois certamente o trabalho que o PPGLitCult desenvolve é de grande qualidade e merece ser reconhecido nacional e internacionalmente.

● **Apresentação**

Com satisfação e alegria, apresentamos *Sob as asas de sankofa: uma década de estudos literários e culturais no Instituto de Letras*, volumes 1 e 2, *e-books* comemorativos pelos 10 anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult). As publicações têm como objetivo contribuir para a difusão das pesquisas concluídas ou em desenvolvimento vinculadas a esse programa de pós-graduação, bem como de pesquisas realizadas por estudantes da graduação, no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic).¹

Os capítulos publicados nos *e-books* foram submetidos e aprovados através do Edital nº 04/2021 Chamada para publicação de capítulo em livro, do PPGLitCult da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Os dois volumes são resultados de um trabalho coletivo de colaboração interna, através de uma comissão científica formada por professores pesquisadores do Instituto de Letras da UFBA (Ilufba), e externa, devido à participação de professores pesquisadores de outras instituições de ensino que desempenharam a função de pareceristas *ad hoc*. Com isso, a diversidade de capítulos presentes reflete o empenho comum

¹ A presente publicação foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

de estudantes, professores pesquisadores internos e externos à UFBA e da coordenação do programa dedicados a assumir a pesquisa como lugar de produção de saber e de resistência político-social.

Neste volume encontra-se uma variedade de capítulos de autoria de estudantes de graduação e pós-graduação, em coautoria com professores pesquisadores do Ilufba. Os capítulos publicados recuperam trabalhos apresentados como comunicações orais no XIII Seminário Estudantil de Pesquisa em Letras (Sepesq), evento no qual celebramos os 10 anos dos programas de pós-graduação do Ilufba. Esta publicação, além de comemorar uma década de produção acadêmica em Literatura e Cultura, a partir dos trabalhos publicizados durante o XIII Sepesq, exalta a multiplicidade e potencialidade das pesquisas realizadas nesse marco temporal de sua trajetória como programa de pós-graduação.

A XIII edição do Sepesq realizou-se pela primeira vez em sua modalidade virtual, entre os dias 30 de novembro e 4 de dezembro de 2020, no contexto do isolamento social deflagrado pela crise sanitária ocasionada pela covid-19. Tanto os trabalhos apresentados no evento quanto os que estão publicados neste volume reafirmam a importância das pesquisas que se desenvolvem no Ilufba, de modo geral, e no PPGLitCult, de modo particular. Eles sublinham, mais uma vez, que os desafios encontrados ao longo deste período de enfrentamento da covid-19 – complexo por sua amplitude, já que nos impacta a todos de diferentes formas – exigem compromisso coletivo, ético e corajoso na defesa de nosso espaço mais precioso de diálogo, que é a universidade.

Reunimos 14 capítulos que abrigam os diferentes eixos temáticos do XIII Sepesq, a saber: Acessibilidade e tradução, Estudos clássicos, Literatura em língua estrangeira, Literatura em língua

portuguesa e Estudos filológicos. Esses eixos refletem, por sua vez, as linhas de pesquisa do programa: Crítica e Processos de Criação em Diversas Linguagens, Documentos da Memória Cultural, Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica e Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais, às quais professores pesquisadores e estudantes estão vinculados em seus diferentes níveis: iniciação científica, mestrado e doutorado.

O capítulo “A tradução: infinitas possibilidades de interpretação”, de Rosana Araújo da Silva Amorim e Sílvia Anastácio, traz reflexões em torno dos diálogos entre as formas de linguagem e expressões artísticas a partir da adaptação do texto do romance *Flores raras e banalíssimas* (1995), de Carmem Lucia Oliveira, para o filme de Bruno Barreto, *Flores raras* (2013). Com isso, as autoras apresentam o processo de análise de transposição entre o texto literário e o texto fílmico ressaltando o papel da tradução como um processo de releitura do texto de partida atravessado por influências e olhares que condicionam uma nova interpretação sobre ele.

Em seguida, as autoras Ires Brito e Florentina Silva Souza apresentam no capítulo “Discurso poético do negro surdo: uma leitura da poesia ‘Negro Surdo’, de Edinho Santos” resultados iniciais de uma pesquisa de doutorado dedicada à leitura e análise da produção poética surda no Brasil, em especial sobre a poesia ‘Negro Surdo’, do poeta paulistano, negro e surdo Edinho Santos. Além da visibilidade dada à poética de Edinho Santos, o capítulo traz ao debate que envolve a Língua Brasileira de Sinais (Libras), predominantemente linguístico, um olhar sobre outras áreas dos estudos de Letras. Na análise apresentada pelas autoras, resalta-se a potência discursiva, política, identitária e literária de Edinho Santos, que faz do gesto a palavra poética.

Em “O Doutor Fausto de Judith Grossmann: retomada crítica e prospecção”, Matheus Oliveira Carvalho e Lígia Guimarães Telles analisam a constituição da personagem Doutor Fausto de Oliveira Homem, do *Fausto Mefisto romance* (1999), de Judith Grossmann, estabelecendo uma reflexão que se desdobra nos seguintes pontos: em que medida a personagem relê o mito de Fausto e em quais aspectos pode-se considerá-lo um “herói trágico” situado na contemporaneidade? Os autores examinam a releitura do mito medieval, considerando-o também um herói trágico contemporâneo, que exprime a complexidade da natureza humana em busca de significações para a vida.

Em “Corpo, memória e ancestralidade na literatura de Conceição Evaristo”, Marinilda Gomes dos Santos e Lívia Maria Natália de Souza abordam questões imperativas acerca de saberes e fazeres de corpos negros. Um *saber ela*. Um saber em corpo de mulher. Ao revisitar Conceição Evaristo em sua novela “Sabela”, presente no livro *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), o insólito das narrativas parece pautar outro dado histórico e agônico: o da exceção que se torna regra, revelando uma natureza de face tríplice: natural, divina e humana.

Em seguida, o processo de tradução interlingual é problematizado por Sheila de Jesus Rocha e Carla Dameane Pereira de Souza em “Traduzindo *Carnaval*, de Miguel Ángel Vallejo Sameshima: festa e memória traumática”. As autoras partem do texto dramático, escrito em castelhano em sua variedade andino-peruana para o português brasileiro, e discutem as decisões tradutórias em função das especificidades dessa variante do castelhano. Para concretizar a proposta de leitura, articulam questões literárias, linguísticas e culturais.

As questões sobre tradução e aspectos linguístico-culturais seguem tematizadas por Jamile Oliveira Almeida e Eliza Mitiyo

Morinaka em “Cenas de *Possessing the Secret of Joy*, de Alice Walker: uma tradução feminista negra”. As autoras assumem a atividade como um ato político e acionam a noção de tradução densa (*thick translation*), de Appiah, para realizar uma tradução comentada de cenas do primeiro capítulo de *Possessing the Secret of Joy* (1992), o que permite visibilizar os traços afrodiáspóricos no texto traduzido.

Em “Para te encontrar, eu dou a volta no seu mundo’: análise das obras *Pretumel de chama e gozo* e *Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra*”, Andrezza Augusta Silva Feitoza e Florentina Silva Souza analisam as obras poéticas de mulheres atreladas à Literatura Negra Feminina Erótica. No artigo, as autoras analisam aspectos estéticos, característicos e históricos desses poemas escritos por mulheres negras, que vêm “quebrar e reformular padrões limitadores e cruéis, mostrando uma diversidade de narrativa, trajetória e de sensações que nos arrebatam e relevam plurais mulheres”.

Em “Percursos de leitura, cartografias da crítica”, as autoras Luiza Oliveira Cordiviola e Lígia Guimarães Telles propõem proceder uma análise do conto “Viagem”, publicado por Arrigucci em 2000, a partir das considerações de Cortázar no ensaio “Alguns aspectos do conto” (1974), mostrando que o conto apresenta-se como um campo interessante para pensar as operações de leitura e o modo como elas emergem na tessitura do texto; para isso, as autoras fazem incursões no desconhecido a partir da viagem e do silêncio.

A seguir, Lívia Maria Costa Sousa e Lívia Maria Natália de Souza, em “Estudando as literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil: uma breve metacrítica”, trazem para o leitor considerações sobre como as problemáticas derivativas da *colonialidade do poder e do saber* ainda ressoam nas análises teóricas,

metodológicas e críticas no estudo das Literaturas Africanas de língua portuguesa no Brasil. As autoras discutem e tensionam, nesse capítulo, conceitos como centramentos – etnocentrismo, falocentrismo, logocentrismo e grafocentrismo – e sinalizam a impossibilidade de se ler essas literaturas pelos mesmos instrumentos analíticos para a leitura e análise de literaturas hegemônicas. A partir das discussões em torno da escrita de Paulina Chiziane e Mia Couto, propõem que (re)pensar os centramentos que geram distorções por enquadrar o que não se consegue ler com as lentes hegemônicas é também fomentar uma metacrítica nas produções críticas e teóricas.

Por sua vez, em “À sombra do passado: uma releitura contemporânea da ditadura brasileira em *A noite da espera*, de Milton Hatoum”, Camila Araújo Gomes e Rachel Esteves Lima põem em tela a relação entre literatura, história e memória ao tomar o citado romance como objeto de estudo. As autoras discutem a permanência ou superação de alegorias relacionadas à ditadura civil-militar no Brasil e destacam como o romance é capaz de atualizar a memória recente, mobilizando no leitor o trânsito entre passado e presente da história do Brasil.

Em “Capitão Marvel e o último suspiro do herói clássico”, Fábio Lima da Silva e Tereza Pereira do Carmo analisam a recepção da ideia da *kalós thánatos* na revista em quadrinhos intitulada *A morte do Capitão Marvel*. Na interface entre o clássico e o contemporâneo, os autores refletem sobre a morte na modernidade e propõem pensar como as linhas que separam os altivos nomes mortos em batalha daqueles mortos sem glória podem ter sido ressignificadas.

Em “Cosmóvisões africanas na escrita de Cidinha da Silva e Akwaeke Emezi: perspectivas de infâncias negras dissidentes-liminares”, Pablo Emmanuel Brito dos Santos, Rhuan Roberto

Pereira e Livia Maria Natália de Souza abordam os corpos negros em diásporas e as relações entre suas subjetividades e cosmovisões a partir de suas escrevivências. Os autores tecem comparações entre corpos negros dissidentes e liminares representados por uma literatura negro-brasileira e por uma literatura nigeriana e buscam analisar as estradas percorridas pelos corpos-Exu através da literatura-caminho de duas autorias dos dois lados desse espelho-Atlântico, geograficamente distantes, mas próximas cosmologicamente: Cidinha da Silva com *Um Exu em Nova York* (2019) e Akwaeke Emezi, escritor nigeriano do romance *Água doce* (2019).

No capítulo “A primogênita escritora: a urgente leitura sobre Elisa Lispector”, William Conceição dos Santos e Lígia Guimarães Telles apresentam um panorama da pesquisa que realizam em torno da produção literária de Elisa Lispector (1911-1989), escritora ucraniana-brasileira de origem judaica e irmã mais velha de Clarice Lispector, considerando as seguintes abordagens: narrativas de migração, narrativas de exílio, memória e testemunho e escritores brasileiros de origem judaica. Com base na exposição do legado literário de Elisa Lispector, a fim de dar visibilidade e reconhecimento à sua produção, buscam refletir os movimentos biografemáticos da escritora na constituição de sua narrativa ficcional, tendo as diferentes formas de representação do exílio e da experiência do trânsito como obsessões temáticas que atravessam diversos textos da escritora.

A literatura indiana faz-se presente neste volume no capítulo “A escrita de Arundhati Roy: um cenário de assimetrias socio-culturais”, de autoria de Sandra de Jesus dos Santos e Antonia Torreão Herrera. As pesquisadoras trazem à cena da leitura o romance *O ministério da felicidade absoluta*, de Arundhati Roy (2017), e buscam problematizar o papel das narrativas pós-coloniais

indianas em língua inglesa na discussão dos problemas sociais do país, decorrentes, em grande parte, da colonização britânica.

Sinalizamos que este volume I consolida, junto ao volume II, a conquista coletiva do corpo discente e docente do Ilufba e do PPGLitCult e almeja que os resultados das pesquisas realizadas por discentes e docentes desse programa, aqui publicados, alcancem visibilidade por sua originalidade e qualidade. Se um evento acadêmico como o Sepesq, realizado anualmente no Ilufba, é um espaço privilegiado para a mostra de resultados e diálogos sobre a produção científica de nosso corpo discente, neste volume e neste projeto de publicação, encontramos a possibilidade de dilatar esse diálogo em celebração aos 10 anos do PPGLitCult e à sua produção acadêmica no campo dos Estudos Literários.

Por fim, gostaríamos de registrar nossos agradecimentos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) viabilizou os recursos necessários à publicação deste *e-book*.

Boa leitura!

Salvador, novembro de 2021

Carla Dameane Pereira de Souza

Isabela Santos de Almeida

Júlia Morena Silva da Costa

Tereza Pereira do Carmo

● **A tradução:**

infinitas possibilidades de interpretação

ROSANA ARAÚJO DA SILVA AMORIM

SÍLVIA ANASTÁCIO

Partindo da premissa de que muitos filmes apresentam um roteiro baseado em um texto literário, quais questões podem ser levantadas a partir dessa tradução? E, “[...] se pensarmos a tradução como um processo de adaptação, recriação ou transformação, como podemos falar em relevância desse novo texto para o seu público alvo?”. (ARROJO, 1986, p. 42) Para respondermos a tais indagações, consideremos a tradução como um trabalho de releitura do texto de partida, pois um texto recriado acaba sofrendo influências, também, do polo de chegada. Assim, um novo olhar sobre o texto possibilita uma nova interpretação sobre ele.

Podemos inferir que a recriação da obra *Flores raras e banalíssimas* (1995), de Carmem Lúcia Oliveira, para a produção cinematográfica homônima *Flores raras* (2013), de Bruno Barreto, ilustra esse movimento intermediático. Destarte, um romance em que predomina uma linguagem verbal pode ser transposto ou recriado para outra mídia, como o cinema, com a utilização de

vários recursos provenientes dos mais diversos sistemas semióticos. Segundo Clüver (2006, p. 17), ao se tratar de uma transposição de uma mídia para outra, o que se tem é a “[...] mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra”.

Ainda em relação à mídia, vale ressaltar que a escolha do romance como fonte de inspiração para filmes e vice-versa designa um processo chamado “transposição midiática”, na conceituação de Irina Rajewsky (2005). A transposição midiática denota a “[...] transformação de um determinado produto midiático (um texto, um filme) ou de seu substrato em outra mídia. Nessa perspectiva, o texto fílmico é a ‘fonte’ do novo produto midiático formado”. (RAJEWSKY, 2005, p. 51) Assim,

O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé etc.), onde o novo texto retém elementos do texto fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista etc.). A mídia verbal faz parte das mídias integradas no cinema, teatro e ópera. (CLÜVER, 2011, p. 18)

Na transposição livro-filme, a exemplo de *Flores raras e banalíssimas* para *Flores raras*, é nítida a aplicabilidade desse conceito de transformação midiática, na medida em que suportes distintos se integram a partir de ideias afins. No que concerne ao diálogo entre os textos, percebemos a contextualização do romance *Flores raras e banalíssimas*, narrativa com 224 páginas que apresenta a história de amor entre a poeta norte americana, Elizabeth Bishop, vencedora do Prêmio Pulitzer em 1956, e a brasileira Lota de Macedo Soares, que trabalhou como urbanista colaboradora da construção do Parque do Flamengo, no Rio de

Janeiro. O romance e os seus desdobramentos têm como pano de fundo o Brasil dos anos 1950 e 1960 na cidade do Rio de Janeiro.

A análise desses diálogos da literatura com outras artes e mídias é um tema que tem sido cada vez mais estudado. Acredita-se que uma das razões para explicar esse fenômeno ou tal interesse, na contemporaneidade, deve-se ao fato de que, além das ferramentas tecnológicas, torna-se cada vez mais comum criar pontes entre duas ou mais linguagens artísticas, cada qual se apropriando de signos existentes nas outras, visando aprimorar seus processos de criação.

Ao tratar do conceito de tradução, é necessário, também, trazer à luz outra discussão que contribui de forma significativa para esses estudos: o *Palimpsestes*. “Este título remete ao manuscrito apagado e re-escrito, que deixa aparecer, em filigrana, vestígios variados do texto anterior”. (SAMOYAULT, 2008, p. 32) A partir do termo, cunhado por Gérard Genette, podemos pensar que a tradução é sempre uma escrita sobre um texto anterior. Ao estudar as relações entre literatura e cinema, dentro de sua taxionomia, Genette propõe cinco categorias, a saber: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e, por último, a hipertextualidade.

Na intertextualidade, são utilizados elementos como citações, plágios, alusões a outro ou a outros textos para realizar a função referencial. Diante desse jogo, podemos afirmar que há uma característica de pluralidade que contempla a natureza material do texto. Genette assim a define:

[...] como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e

menos canônica é a do plágio (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro [...]. (GENETTE, 2010, p. 14)

Além dos elementos apontados por Genette (2010) nas relações intertextuais, amplamente observadas nos estudos dos processos de criação, convém ressaltar o conceito de intertextualidade, na perspectiva de Júlia Kristeva (1970, p. 143):

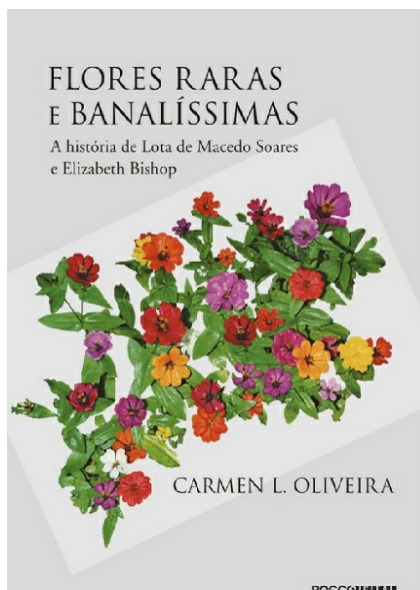
O texto é, pois, uma produtividade, e isso significa que: 1) a sua relação com a língua da qual faz parte é redistributiva (destrutivo-construtiva), sendo, por conseguinte, abordável através de categorias lógicas mais do que puramente linguísticas; 2) é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se.

Já a segunda categoria de Genette, a paratextualidade, é composta por elementos que circundam o texto, como o título, subtítulo, prefácio, posfácio, epígrafe, dedicatória, ilustrações, entre outras. (GENETTE, 2010) O conjunto desses elementos paratextuais permite ao leitor uma gama de informações relevantes com vistas a uma melhor compreensão da leitura de um texto, funcionando como uma espécie de guia.

A leitura da contracapa – que apresenta um breve resumo do livro – é um elemento-chave para o leitor decidir se vai ler ou não o livro. No romance *Flores raras e banalíssimas*, é apresentada a história de Lota Soares e Elizabeth Bishop; todavia, há uma mudança de perspectiva por Carmem Lúcia Oliveira. A autora não focaliza Bishop e sua posição de destaque na literatura

para eleger como principal foco da história a personagem Lota pelo seu contributo ao desenvolvimento paisagístico da cidade do Rio de Janeiro com a construção do Parque do Flamengo. A Figura 1 ilustra essa conceituação.

FIGURA 1 – Ponto de partida: imagem do livro *Flores raras e banalíssimas*



Fonte: Oliveira (1995).

A terceira categoria, a metatextualidade (GENETTE, 2010), refere-se a textos que falam de outros textos. No caso da nossa investigação, da produção cinematográfica *Flores raras*, é possível observá-la na entrevista do diretor Bruno Barreto, reproduzida na Figura 2.

FIGURA 2 – Recorte da entrevista de Bruno Barreto à *Revista de Cinema*

Por que a escolha do título foi por Flores Raras?

Eu sempre quis que o título fosse *A Arte de Perder*, por que o filme conta uma história de amor para falar da perda, esse sentimento tão vertical e universal. Mas fui voto vencido pelos produtores, distribuidores e muitos amigos. Então, não quis insistir. Gosto do título Flores Raras, mas o acho um pouco suave demais para a história e o tom no qual ela é contada.

Fonte: Caetano (2013).

O entendimento acerca da noção de metatexto foi clarificado por Genette. Para o autor, essa categoria repercute no universo do leitor, sobretudo com referência à produção de sentidos, seja de modo explícito ou implícito. De acordo com Samoyault (2008, p. 30), a metatextualidade “[...] descreve a relação de comentários que une um texto ao texto do qual ele fala”.

Na sequência, Genette (2010, p. 13) apresenta a arquitextualidade como uma relação entre um texto e outro no plano do título ou subtítulo. Lê-se que:

[...] o arquiteito, ou, se preferirmos, a arquitextualidade do texto (como se diz, em certa medida, é quase o mesmo que a 'literariedade da literatura'), isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular.

Em nossa análise, a transposição dos signos literários do romance para os signos da linguagem fílmica nos remete, de

pronto, a um dos tipos de intertextualidade de Genette (2010) – a arquitextualidade, que tem a ver com os títulos utilizados nas adaptações de obras que lhes antecederam. Em geral, são reaproveitados os títulos dos romances que as inspiraram e, no caso em questão, a similaridade do título é evidente; apenas houve uma pequena e significativa redução no título, de *Flores raras e banalíssimas* para *Flores raras*. *Flores raras e banalíssimas* apresenta um oxímoro que o filme elimina. Se, por um lado, Carmem Lúcia Oliveira expõe a dualidade entre a força e a fragilidade presentes no título do romance, por outro lado, Bruno Barreto, ao suprimir o adjetivo “banalíssimas”, prioriza a imagem de mulheres inco-muns, que rompem com o tradicionalismo. A similaridade entre ambos os textos será percebida ao longo de todo o filme, sendo que, na produção cinematográfica, são acrescentadas imagens em movimento, sonoridade e visualidade próprios do meio fílmico.

Refletindo, ainda, sobre a taxonomia proposta por Genette, entendemos que os conceitos de hipotextualidade e hipertextualidade também podem ser levados em conta nesta análise. Esses conceitos relacionam, respectivamente, o texto anterior com outro que o sucedeu, ou seja, o texto de partida e o de chegada. Segundo Genette (2010, p. 18), “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário”. Não se trata, aqui, de atribuir supremacia de um texto (hiper) em detrimento de outro texto (hipo) enquanto obra, mas de mostrar um percurso criativo transformador, no qual se instaura uma relação entre linguagens. Isso reforça a ideia de que toda adaptação parte, necessariamente, de um ponto de origem, sem o qual a empreitada não se concretiza. O texto de chegada – *Flores raras* – adquire seu *status* de singularidade em virtude da recriação do diretor Bruno

Barreto, sobretudo no direcionamento temático do filme, ao trazer o elemento “Perda” para o centro dessa transposição.

Assim, a obra cinematográfica, alvo de nosso estudo, pode ser classificada como um hipertexto de *Flores raras e banalíssimas* que, por sua vez, assume a condição de hipotexto em relação ao filme. A obra cinematográfica foi construída sobre os rastros já existentes do romance. Para Stam (2005, p. 8, tradução nossa):

A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada na literalmente traduzida do ‘dialogismo’ de Bakhtin) e a teoria da ‘trans-textualidade’ de Genette, semelhantemente, expressam a troca sem fim de textualidades mais do que a ‘fidelidade’ a um texto anterior ou a um modelo pré-definido, e, então, impactam na nossa forma de pensar a adaptação.

Na tradução entre signos ou tradução intersemiótica, a relação entre texto de partida e sua tradução é de desierarquização e descentralização, pois cada objeto tem o seu lugar reconhecido e de relevância única; desse modo, estabelece-se, então, uma relação de dialogismo entre o tempo e o espaço de uma obra e outra. No que toca ao questionamento sobre fidelidade, questão direta ou indiretamente presente nos estudos de tradução, ressaltamos, por ora, a seguinte explanação:

A operação tradutória, como trânsito criativo de linguagem, nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estrutura e eventos. (PLAZA, 2003, p. 1)

As palavras de Júlio Plaza resumem, de certa maneira, a visão do pensamento pós-estruturalista hoje em voga: não há, segundo esse axioma, como recuperar significados ditos estáveis e supostamente contidos nas palavras do autor do texto anterior. O que Plaza diz vai de encontro às ideias amplamente divulgadas por Rosemary Arrojo sobre tradução, cujo pensamento tem como principal substrato a filosofia de Jacques Derrida.

Sequenciando a discussão acerca da fidelidade, segundo Ottoni (2005, p. 52), “[...] na dimensão desconstrutivista, as questões de fidelidade e da correlação privilegiada entre as línguas não são mais pertinentes para se tratar do transbordamento e do jogo da multiplicidade de línguas envolvidas na tradução”, corroborando a descentralidade já enunciada por Derrida:

A tradução é um acontecimento que deflagra a língua e as várias línguas presentes num mesmo sistema linguístico. Essa postura de Derrida (cf. 182, p. 134) diante da tradução vai numa direção diferente da postura estrutural e da pós-estruturalista ao chamar a atenção para o jogo de significação entre as línguas que ocorre em qualquer tradução-desconstrução. (OTTONI, 2005, p. 49)

Assim, entende-se que o texto literário traz consigo uma história de vida que se estabelece no processo da escrita e, visto que ninguém escreve no vácuo, sempre haverá uma relação intertextual. Nessa perspectiva, Stam (2000) afirma que devemos entender o processo de adaptação como uma forma de dialogismo intertextual, em que todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces:

[...] as infinitas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de expressões comunicativas nas quais o texto artístico está situado, que alcançam

o texto não somente por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação. (STAM, 2000, p. 64, tradução nossa)¹

Por conseguinte, ao fazer a adaptação de uma obra literária para o cinema, de acordo com Avellar (2007, p. 54), o que existe “[...] é uma livre invenção de imagens cinematográficas a partir da leitura e compreensão do texto; é um modo de prosseguir e ampliar a fruição do texto”. As adaptações, segundo Hutcheon (2011, p. 24), “[...] têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de ‘fontes’; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação”.

Como a literatura tem servido de fonte inspiradora para a produção de alguns filmes, conforme Hutcheon bem exemplifica, ao se pensar na releitura de determinada obra, na recriação de determinado texto, vale salientar que não devemos pensar em fidelidade. O novo texto surge como uma nova leitura, e dessa forma o texto de partida não pode ser pensado como estável e transportável, tendo em vista que, conforme os pressupostos até aqui abordados, não há possibilidade de reproduzi-lo integralmente.

Flores raras, nesse sentido, pode ser visto como uma produção elaborada em uma mídia própria, o cinema, e dentro de um contexto histórico específico. Quanto ao texto de partida, o romance *Flores raras e banalíssimas* é considerado portador de uma rede de informações que podem ser ampliadas, ignoradas, subvertidas

¹ “[...] the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination”.

ou transformadas, de acordo com a leitura particular do tradutor e, conseqüentemente, de cada leitor.

Sabemos que, diante de um texto literário, há inúmeras possibilidades de leituras, o que não significa que qualquer tipo de leitura ou releitura seja válido. Certamente, efetiva-se na literatura um modelo dialógico, ou seja, pressupõe-se que múltiplas possibilidades interpretativas de um texto são oferecidas ao leitor, a quem cabe assumir uma característica heurística. É dada a ele essa permissão de exercer uma atividade hermenêutica, de formar, adentrar e tentar decifrar as teias textuais, conforme observa Stam (2006, p. 23):

[...] A atitude de Bakhtin em relação ao autor literário como alguém que habita 'território inter-individual' sugeriu a desvalorização da 'originalidade' artística. Já que as palavras, incluindo as palavras literárias, sempre vêm 'da boca de outrem', a criação artística nunca é *ex nihilo*, mas sim baseada em textos antecedentes.

Diferentemente da leitura de uma obra literária, no cinema há algumas restrições para o telespectador quando o assunto é interpretação. A imagem, aliada à legenda, tende a direcionar para determinada leitura, além de que cabe ao diretor dar rosto e voz a cada personagem.

Um texto literário ou uma produção de cinema demanda certo grau de complexidade interpretativa, impondo-nos uma compreensão apurada do texto. No percurso analítico dessas linguagens – livro e filme –, é fundamental o processo ativo de recepção e interpretação, visando ao deleite que as obras podem proporcionar. Quanto à literatura, Hans Jauss (1994, p. 25) comenta que “[...] é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do

leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”.

Para Jauss, o leitor processa o signo que lê, empreendendo sua própria interpretação diante das possibilidades que o texto lhe oferece. Mas é evidente que, no ato da leitura, também entra em jogo a experiência de vida do tradutor. Isso ocorre porque entre a leitura de uma obra e o efeito pretendido há processo de compreensão, que demanda o conhecimento de mundo acumulado do receptor. Quanto à

[...] teoria da recepção também reafirma, indiretamente, o respeito pela adaptação enquanto forma. Para a teoria da recepção, um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido). Ao invés de ser mero ‘retrato’ de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente. Como o pós-estruturalismo, a teoria da recepção também enfraquece a noção de um núcleo semiótico, um núcleo de significado, atribuído às novelas, cujas adaptações presumidamente devem ‘capturar’ ou ‘trair’, desta forma abrindo espaço para a ideia de que a adaptação completa as lacunas de um texto literário. (STAM, 2006, p. 24-25)

Nessa proposta de tradução, uma obra deve ser vista não somente no momento histórico de sua leitura, mas exige uma revisão de leituras anteriores. Um texto, como afirma Stam (2006), ao fazer referência ao dialogismo bakhtiniano, já “dormiu com” outros textos. Enfatiza Stam que (2006, p. 28) “[...] qualquer texto que tenha ‘dormido com’ outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu”. Isso demonstra que um mesmo

texto, seja ele fílmico ou literário, pode ter inúmeras interpretações, a depender da perspectiva pessoal de cada um.

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói com um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. (KRISTEVA, 1969, p. 145 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 16)

Nessa perspectiva de abordagem, que compara o cinema com a literatura, Adorno (2003, p. 56) comenta que a descoberta da câmera fotográfica causou alguma intervenção importante:

[...] Do mesmo modo que a fotografia tirou da pintura muitas de suas tarefas tradicionais, reportagem e os meios da indústria cultural – sobretudo o cinema – subtraíram muito do romance. O romance precisou concentrar-se naquilo que o relato não dá conta. Só que, em contraste com a pintura, a linguagem lhe põe limites na emancipação do objeto, pois esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi conseqüente quando vinculou a rebelião do romance contra o realismo a uma rebelião contra a linguagem discursiva.

Em relação a essa transmutação do texto literário para o cinematográfico, o teórico de cinema André Bazin (1991, p. 95), defensor das adaptações cinematográficas e do diálogo do cinema com outras artes, salienta que tanto a literatura quanto o cinema têm diferenças de estruturas estéticas e que tais distinções

“[...] tornam ainda mais delicada a procura das equivalências”, pois “[...] elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta”.

Ademais, no processo de reflexão sobre uma tradução intersemiótica das diferentes artes, muitos estudiosos que se propõem a estudar as linguagens representativas de cada arte percebem que, como ocorre com a literatura, o cinema também deve encontrar sua própria linguagem. Sob esse mesmo prisma, Coutinho (1996, p. 103-104) conceitua o cinema como uma maneira direta de apreender e explorar a realidade circundante, cujo intuito é converter os fatos em entidades representativas.

A sua captação imediata – a câmera imita o olhar humano – confere-lhe extraordinário prestígio dentre as linguagens, se bem que, na estruturação da arte cinematográfica, não seja propriamente a objetivação direta o que mais importa ao artista; a preocupação de subentender, de dar ao retrato das coisas o papel de, mais do que essas coisas mesmas, expor, em termos de ilação, de outra coisa ou outras coisas que se acham ausentes; a preocupação de subentender fazendo estender-se ao cinema um atributo que é inerente à arte literária: a feição apenas veiculadora que possuiu a imagem que o espectador e o leitor têm diante dos olhos. Com efeito, o escritor tem mais esse ponto em comum com o cineasta: a substância de maior interesse advém de forma imediata, os olhos se construindo em instrumento de filtração para que, por último, se instale na mente do leitor, do espectador, a mental figuração que é a meta verdadeiramente buscada. Assim como as letras da palavra, na consideração óptica, se resumem ao seu estado caracteres, imagens, portanto, depois servindo de transmissoras de pensamentos, os painéis cinematográficos se validam pela tarefa de trazer, à mente do espectador, a encenação que ele não vê, mas que impõe o seu mérito primordial, a sua natureza de presença sem conspecto. As imagens que, no cinema, veiculam a imagem que o público

diretamente não percebe se equiparam, por conseguinte, às palavras enquanto desenho, ambas as espécies a se retraírem à condição de meios para algo que, em última instância, é o propósito, a intenção que o autor dirige à recepção do demais que leem o livro ou veem a obra de cinema.

Dessa forma, no processo criativo, as imagens são concebidas enquanto “[...] formas portadoras de pensamento” (SAMAIN, 2012, p. 14), criando proximidade com o universo temático das manifestações estéticas, poéticas e discursivas. No caso das imagens produzidas pelo cinema, elas abarcam múltiplas experiências pautadas na sensibilidade e nos elementos simbólicos, inserindo o sujeito no universo cinematográfico e estabelecendo uma transição entre o que lhe parece real e a ficção.

Segundo Plaza (2003), o texto é constituído pela visão que cada autor tem de um momento específico, possibilitando, através das marcas deixadas por sua autoria, um eterno retorno à obra que lhe deu origem; ou seja, diferentes filmes podem emergir a partir de determinado ponto de partida. Percebemos que há nessas abordagens certa apropriação, uma ação transformadora, que acontece na transmutação de uma linguagem literária em fílmica. No caso do filme, parte-se das imagens em movimento para, a partir delas, incluir palavras, desde a sua preparação inicial até a produção dos diálogos dos personagens ou das vozes nas narrativas presentes, ao passo que a literatura percorre em sentido contrário:

O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica

das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo. (SAMOYAULT, 2008, p. 18)

Na tradução da literatura para o cinema ocorre um processo crítico em que o tradutor precisa fazer suas próprias escolhas, decidir o que quer comunicar a partir de determinada obra, quais transformações serão realizadas segundo seus próprios interesses. Plaza (2003, p. 4-5) aponta na tradução intersemiótica um universo de possibilidades de recriação:

Se Benjamin, na sua visão enxerga a história como possibilidade, como aquilo que não chegou a ser, mas que poderia ter sido, é justamente na brecha de uma possibilidade semelhante (vão entre o que poderia ter sido, mas não foi, mantendo a promessa de que ainda pode ser) que se insere o projeto tradutor como projeto constelativo entre diferentes presentes e, como tal, desviante e descentralizador, na medida em que ao se instaurar, necessariamente produz re-configurações monadológicas da história.

Logo, pensar sobre o tema da adaptação cinematográfica nos serve como suporte para compreender as mudanças atuais na sociedade da reprodução técnica no âmbito das artes. A arte proveniente dos mecanismos técnicos recusa o invólucro da magia, do místico, para se aproximar da realidade e da vivência do espectador. Para tanto, com a criação dos métodos da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1994), houve, de certo modo, a emancipação das obras de arte, não como cópia, mas como releitura criativa, já que as novas técnicas foram criadas com a finalidade de reprodução para a difusão. Então, entende-se que:

O aqui e o agora do original constituem o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto,

até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. (BENJAMIN, 1994, p. 167)

A díade literatura-cinema se utiliza das práticas de transposição, considerando-se que o cinema, com o uso de suas metodologias que incentivam e ampliam os planos de percepção dos receptores, contribui para que a literatura conte com mais um aspecto narrativo, sobretudo quando se pensa nos roteiros.

A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção 'híbrida', mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema 'misturado' ou 'impuro'. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a 'originalidade' na literatura é desvalorizada, a 'ofensa' de 'trair' essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação 'infel', é muito menos grave. (STAM, 2006, p. 23)

Diferentemente do texto imagético, o ato da escrita consiste na utilização de signos que exigem um novo esforço organizacional para a composição de uma história ou de uma unidade de sentido, o que se justifica pelo fato de a imagem ter possibilidades de construção narrativa de caráter sintético, enquanto a escrita, de caráter analítico. Segundo Foucault (1980, p. 26), "[...] a interpretação encontra-se diante da obrigação de interpretar a si mesma até ao infinito". A partir dessa colocação, podemos inferir que tudo é interpretação; assim, estamos o tempo todo interpretando as coisas ao nosso redor.

O fato é que o universo da interpretação pode ser visto como simulacro, entendendo-se que já não há mais cópia da cópia,

porque as possibilidades de recriação da linguagem são infinitas. Considerando tal característica, há sempre a possibilidade de signos dialogando com outros signos, visto que a interpretação pode ser entendida a partir de seu caráter infinito: sempre existirá a interpretação de uma interpretação.

Conforme argumenta Foucault (1980, p. 26), “[...] a vida da interpretação, pelo contrário, é o crer que não há mais do que interpretações”. Ou seja, em uma obra de arte, o que fica evidente é a ação de um indivíduo, ou de um grupo, para comunicar suas ideias, não sendo nem sempre tão relevante quem a produziu, mas sim a crença de que esse desejo comunicativo foi cristalizado. Em uma abordagem pós-estruturalista, podemos afirmar que compreender é interpretar, pois não há compreensão de um texto sem a ação da interpretação. Interpretar é, portanto, atribuir sentidos, ampliar reflexões, construir significados.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Notas e literatura I*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.
- AVELLAR, J. C. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CAETANO, M. R. Entrevista exclusiva com Bruno Barreto. *Revista de Cinema*, Cotia, 13 ago. 2013. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2013/08/entrevista-exclusiva-com-bruno-barreto/>. Acesso em: 8 jul. 2018.

CLÜVER, C. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria: Revista de Estudo de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006.

CLÜVER, C. Intermedialidade. Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2011. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>. Acesso em: 13 jul. 2018.

COUTINHO, E. *A imagem autônoma: ensaio de teoria do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FLORES raras. Direção: Bruno Barreto. Produção: LC Barreto. [S. l.]: Imagens Filmes, 2013. 1 DVD (104min.).

FOUCAULT, M. *Nietzsche, Freud e Marx: theatrum filosoficum*. Porto: Anagrama, 1980.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, L. Começando a teorizar a adaptação: O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando? In: HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. p. 21-53.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KRISTEVA, J. O texto fechado. In: BARTHES, R. et al. (org.). *Linguística e literatura*. Lisboa: Edições 70, 1970. p. 17-32.

OLIVEIRA, C. L. *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elisabeth Bishop*. São Paulo: Rocco, 1995.

- OTTONI, P. *Tradução manifesta: doublebind e acontecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2005.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 15-46.
- SAMAIN, E. (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2012.
- SAMOYULT, T. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.
- STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (org.). *Film adaptation*. New Brunswick: Tutgers University Press, 2000. p. 54-76.
- STAM, R. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, R; RAENGO, A. (ed.). *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Hoboken: Blackwell, 2005. p. 1-52.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006.

● ***Discurso poético do negro surdo:***
uma leitura da poesia “Negro surdo”, de
Edinho Santos

IRES BRITO

FLORENTINA SILVA SOUZA

Este trabalho centra-se no binômio conceitual da Literatura Negra/Surda com vistas a apresentar uma abordagem analítica do texto poético produzido pelo poeta negro e surdo Edinho Santos. Destaco aqui que penso a literatura surda na qualidade de lugar de representação marcado pela produção poética surda formulada, sentida e transmitida em Língua Brasileira de Sinais (Libras) e da visualidade, mesmo que posteriormente passe por algum processo tradutório, ou seja, uma produção pensada na perspectiva comunicacional da sinalidade, do ritmo e da corporalidade levando em conta elementos como o Visual Vernacular¹ (VV), a expressividade, a *performance* e a própria estrutura gramatical dos parâmetros da língua.

¹ A Visual Vernacular é uma forma estética performática e narrativa, produzida a partir das línguas de sinais, mas que, propositalmente, usa poucos sinais padronizados – e, por vezes, nenhum. Ela propõe a articulação desses poucos sinais relacionada à

Infelizmente, em minhas pesquisas e mesmo durante o processo de construção deste capítulo, encontrei muitas dificuldades para localizar diversidade de suporte teórico específico à literatura surda para verticalizar mais as reflexões sobre o assunto. Esse fato é sintomático do que a professora e pesquisadora Lodenir Becker Karnop (2006) chama de “completo desconhecimento da cultura surda”; embora a comunidade surda brasileira tenha conquistado notáveis avanços quanto aos seus direitos sociais e políticos, efetivamente um longo caminho ainda está a ser percorrido quando se trata da cultura surda como elemento organizador das relações entre os surdos e a sociedade de modo mais abrangente:

Em geral, [...] onde não se tolera a língua de sinais e/ou a cultura surda há um completo desconhecimento dos processos e dos produtos que determinados grupos de surdos geram em relação ao teatro, ao brinquedo, à poesia visual, à literatura em língua de sinais etc. [...]. (KARNOP, 2006, p. 99)

Diante disso, faz-se urgente a necessidade de fomentar, nas instâncias acadêmicas, trabalhos investigativos que ampliem tais estudos de área. Este capítulo demonstra meu profundo interesse em analisar a produção poética em língua de sinais por um viés político e afrocentrado – como dito acima, discutirei acerca das questões que envolvem o negro surdo, a importância da Libras e as referências identitárias que movem a produção poética do jovem paulistano Edinho Santos.

percepção de classificadores. Caracteriza-se pela elaboração de processos narrativos em terceira dimensão através do uso de elementos e estratégias da linguagem cinematográfica. Hibridiza-se, ainda, com a poesia, o teatro, a mímica e a dança, mesclando-os em sua estrutura. (RAMOS; ABRAHÃO, 2018)

Edvaldo Santos, carinhosamente chamado de Edinho por sua família, amigos e pela comunidade surda (e como prefere), nasceu surdo em uma família de ouvintes. Hoje é pedagogo, ator e poeta, trabalha como educador e mediador no Itaú Cultural; antes disso, foi também educador no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), no Museu Afro Brasil, no Museu de Futebol e no Serviço Social do Comércio (Sesc), todos em São Paulo, sua cidade natal. Edinho tenta conciliar sua atividade profissional com o ativismo político e poético ligado à temática do negro surdo brasileiro.

No ano de 2017, participou de uma das edições do Slam do Corpo² SP – Campeonato Estadual de Poesia Falada e se classificou entre os cinco melhores poetas de São Paulo para o Campeonato Brasileiro de Poesia Falada (Slam BR). O *slam* é uma batalha de poesia feita em praça pública; as apresentações, para além de entreter o público, convocam à cena poética reflexões acerca das agendas e demandas contemporâneas em relação à comunidade negra surda brasileira. As exposições são de temáticas livres e, em geral, tratam de questões caras à sociedade.

No Brasil os *slams* já acontecem em várias cidades. Em São Paulo, assim como em alguns lugares do país, muitas

² Como descreve D'Alva (2014), o primeiro *slam* aconteceu na cidade de Chicago, nos Estados Unidos, em 1986 em um bar de jazz. Seu idealizador foi um operário da construção civil e poeta, chamado Mark Kelly Smith, que passou a organizar noites de *performances* poéticas em que o público podia dar nota aos melhores participantes, ou *slammers*. Com o passar do tempo, as competições se espalharam para outras cidades dos Estados Unidos até atingirem a dimensão mundial que têm hoje. Os *slams* podem ser pensados enquanto celebração comunitária, ou um espaço privilegiado de experimentação artística para a poesia falada – *spoken word*, gênero de poesia também nascido nos Estados Unidos na década de 1980, ligado ao movimento hip-hop –, mas também com forte potencial comercial, já que podiam ser gravados em vários formatos e posteriormente veiculados e, por conseguinte, comercializados em larga escala.

apresentações reúnem poetas surdos e ouvintes, favorecendo o processo de inclusão e interação dos poetas surdos em um espaço criado na perspectiva oral através da poesia falada. Na capital paulista os encontros mais conhecidos são os promovidos pelo grupo Corpossinalizante, conhecidos como Slam do Corpo. As apresentações são, via de regra, mensais e acontecem em espaços públicos e/ou de acesso gratuito, e nem sempre contam com intérpretes. De acordo com um dos idealizadores desse projeto, Daniel Minchone:

Este Slam nasceu do nosso desejo de experimentar *performances* poéticas numa composição entre a língua portuguesa e a língua de sinais, entre surdos e ouvintes. Partimos de duplas de poetas que criam e apresentam poesias nas duas línguas simultaneamente. Em suas *performances*, às vezes as línguas se diferenciam, cada uma acontece em sua gramática própria; noutras vezes, se entrecruzam. Este espaço-tempo, ora paralelo, ora indiscernível, chamamos 'beijo de línguas'. (ATIVIDADES..., 2018)

Ao final das batalhas, as poesias declamadas são trocadas por livros ou outros tipos de premiação, ou até mesmo a satisfação de se apresentar competitivamente, de acordo com a avaliação do público presente. Os *slams* envolvendo poetas surdos e ouvintes têm se espalhado por algumas capitais brasileiras, tornando-se uma excelente forma de motivar a empatia, ao passo que revela o potencial literário de tantas pessoas silenciadas pelo preconceito ouvintista durante muito tempo nesse país.

Embora a poesia seja um dos principais vetores artísticos de Edinho, o poeta-ator já participou de muitos espetáculos teatrais e até alguns filmes – entre eles, *O matador*, exibido pela Netflix em 2017 –, além da participação (a convite do cantor Gabriel Pensador) na abertura do clipe oficial da música

“Tô feliz (Matei o Presidente)”. Como ativista do movimento negro surdo do Brasil, foi vice-coordenador do II Congresso Nacional de Inclusão Social de Negros Surdos (CNISNS), em 2009, promovido pela Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos (Feneis). A formação intelectual e política de Edinho coaduna em grande medida a proposição da professora Nilma Lino Gomes (2017) em seu instigante livro *O movimento negro educador*. Notabilizando a importância da atuação e o engajamento político para desmistificar o estamento tão propagado de igualdade e democracia racial, que por muitos anos e até os nossos dias nos foi imposto, Gomes (2017, p. 85) afirma que:

O Movimento Negro construiu um importante aprendizado para si mesmo. Ele compreendeu que algumas alianças antirracistas no Brasil – país do racismo ambíguo, do mito da democracia racial e das desigualdades raciais – se mantêm válidos até o momento em que os negros e as negras, ao lutarem por seus direitos, ousam e conseguem ocupar espaços e lugares de poder, de conhecimento e de decisão antes negados.

A produção artística do poeta serve de motivação para vários outros surdos que veem nele uma referência a ser seguida, ocupando assim espaços e lugares de poder, de conhecimento e de decisão antes suprimidos. Suas poesias autorais e as participações nos campeonatos de poesia estão reunidas em uma página pessoal do Facebook e no perfil do Instagram “Edinho poesia”.

Hoje, graças às tecnologias comunicacionais,³ a interação entre surdos/surdos, surdos/ouvintes, surdos/cegos, surdos/surdos-cegos tem sido potencializada. O domínio e uso cada

³ Conjunto de produtos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivam promover a funcionalidade, relacionada à atividade e participação, de

vez mais frequente de artefatos tecnológicos comunicacionais como *smartphones*, computadores, *tablets* e de aplicativos sociais, de vídeos e de mensagens, sobretudo WhatsApp, YouTube, Instagram, Twitter e Facebook, funcionam como difusores da literatura surda no Brasil e no mundo, facilitando a interatividade e a divulgação das produções poéticas surdas, criando rotas e saídas de produção e recepção literária paralelas ao mercado editorial literário brasileiro, que jamais percebeu essa literatura e seus autores como parte do complexo universo literário nacional. As tecnologias da comunicação são, quanto a isso, um divisor de águas quando pensamos na acessibilidade e aspersão dos textos, poéticos ou não, produzidos, pensados e sentidos em Libras. Cabe considerar que inúmeras histórias são contadas em línguas de sinais pelos surdos, mas que não são registradas em livros para a divulgação e leitura dessas em escolas de surdos e na comunidade em geral. (KARNOPP, 2006)

É evidente que a literatura surda não surge a partir dessas tecnologias. Embora antes não difundida, os sujeitos surdos sempre produziram suas narrativas e há muito se reúnem para compartilhar histórias de vida, piadas, poesias e outros gêneros que normalmente apresentam personagens surdos e/ou temas que envolvem a comunidade surda. A pesquisadora surda Karin Lilian Strobel, em seus estudos no campo da educação de surdos, afirma que:

A literatura surda refere-se às várias experiências pessoais do povo surdo que, muitas vezes, expõem as dificuldades e/ou vitórias das opressões ouvintes, de como se saem em diversas situações inesperadas, testemunhando as ações de grandes líderes

peleas com deficiência, incapacidades ou mobilidade reduzida, visando sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social.

e militantes surdos, e sobre a valorização de suas identidades surdas. (STROBEL, 2013, p. 68)

Após um longo período de proibição da língua de sinais no Brasil, a literatura surda e seus autores reconstróem os fios afetivos, emocionais e reflexivos que tecem essa imensa rede que liga a comunidade surda espalhada pelo país. As poesias em línguas de sinais extrapolam o performático (muitas vezes visto pela ótica da teatralidade) em uma plasticidade visual-perfomática genuína, autônoma. Usam metáforas, configurações de mãos, expressões corporais, explorando recursos visuais/linguísticos para obter efeitos estéticos comunicacionais que possibilitam surdos e ouvintes a pensar e sentir em Libras. Consoante afirmam Ramos e Abrahão (2018), a partir da literatura surda, criam-se *modos de performar o literário em jogos que hibridizam traços dramáticos, narrativos e líricos*, bem como outros provenientes das linguagens artísticas da dança, das artes plásticas e do cinema. Outro conceito produtivo de literatura surda é o oferecido por Karnopp (2006, p. 102):

[...] utilizamos a expressão 'literatura surda' para histórias que têm a língua de sinais, a questão da identidade e da cultura surda presentes na narrativa. Literatura surda é a produção de textos literários em sinais, que entende a surdez como presença de algo e não como falta, possibilitando outras representações de surdos, considerando-os como um grupo lingüístico e cultural diferente.

Como já dito antes, o reconhecimento da Libras, assim como a expansão crescente das novas tecnologias de registro e compartilhamento visual, de fato permitiram o registro de materiais ricos em língua de sinais. Apesar do aumento da quantidade

desses materiais, a literatura surda produzida no país ainda não ocupa lugar de prestígio no imenso panteão da literatura nacional e, possivelmente por isso (para não falar da falta de vontade política e do tímido interesse acadêmico no assunto), ainda há pouco aprofundamento sobre esse tipo de produção. Pesquisas que envolvem desde a análise discurso, teorias literárias para Libras, processos tradutórios até as mais diversas linhas dos estudos literários são fundamentais para que se tenha dimensão mais ampla das potencialidades do surdo e da comunidade surda, até porque na maioria das línguas orais⁴ os estudos de suas respectivas literaturas já são inerentes, gerando vasto campo científico, intelectual e acadêmico que, nas línguas de sinais, ainda está em estágio tão incipiente. O negro surdo ocupa nesse jogo o não lugar deixado pelo profundo vácuo nos movimentos político-acadêmicos, quer seja pela escassez de estudos científicos específicos, quer seja pela ausência de debates nos movimentos negros ou nas já proeminentes discussões do movimento surdo no país.

Comungo neste trabalho com o entendimento do uso do termo negro surdo, em detrimento do inverso, conforme apresentado pela professora Priscilla Ferreira (2018, p. 40) em sua dissertação de mestrado defendida em 2018:

Os Estados Unidos costumavam usar a palavra para nomear a comunidade surda de ‘Black Deaf’, porque primeiramente o sujeito era visto como negro e segundo como ‘ser surdo’. No Brasil o

⁴ Há uma diversa gama de campos de estudos literários na maioria das línguas orais, ou seja, as línguas que se estruturam através da fala vocalizada, enquanto em línguas gesto-visuais, como é o caso da língua de sinais, as pesquisas ainda estão voltadas ou para o desenvolvimento linguístico do idioma ou à sua aquisição; sendo assim, é possível encontrar vasta literatura científica, tanto na linguística quanto na educação, quando se trata dos Estudos Surdos no Brasil.

fundador e coordenador do CNISNS, Sandro Pereira, optou pela expressão 'Negro' porque para ele a comunidade olha uma pessoa primeiro pela raça e depois pela surdez.

Em outros termos, é preciso pensar a categoria “raça” como um significante flutuante, como indica Hall (2013, p. 1), de complexa conceituação, mas que, no entanto, organiza as relações culturais e de poder dentro das sociedades.

[...] raça é um dos principais conceitos que organiza os grandes sistemas classificatórios da diferença que operam em sociedades humanas. E dizer que raça é uma categoria discursiva é reconhecer que todas as tentativas de fundamentar esse conceito na ciência, localizando as diferenças entre as raças no terreno da ciência biológica ou genética, se mostraram insustentáveis. Precisamos, portanto – diz-se – substituir a definição biológica de raça pela sócio-histórica ou cultural.

É fundamental discutir as especificidades que envolvem surdos a partir das implicações raciais. Consoante afirma a professora Ferreira (2018), “[...] O racismo está arraigado na sociedade, prejudicando a vida social da pessoa negra surda [resultando na] falta de acessibilidade comunicacional nos órgãos de segurança pública para amparar os surdos que sofrem alguma violência [...]”. Os efeitos das práticas racistas e ouvintistas atingem severamente a pessoa negra surda que, por não ter acessibilidade comunicacional garantida, sente ainda mais os espraamentos desses efeitos, que obviamente estão fincados em três pilares sociais de fundamental relevância: saúde, segurança pública e educação.

Óbvio que para mim, ouvinte, entender o processo de construção do texto poético surdo foi e é em ampla medida ter que reformular minha própria concepção de literatura a partir de um

campo expansivo, como lucidamente propõe Garramuño (2014), visto que enquanto estudiosa da área das Letras fui condicionada a perceber a poesia e a própria literatura a partir de elementos definidores e chaves teóricas ineficazes para acessar a textualidade literária negra surda. Isso porque toda a minha formação foi voltada para o texto em português e a tradição oral, resultado, evidentemente, da centralização ouvintista naturalizada nos estudos literários brasileiros, além de sermos, todos nós (surdos e ouvintes), resultado dos reflexos da secular proibição do uso da língua de sinais no Brasil. Esse processo perverso estigmatizou e subjugou de forma inferiorizante não só o surdo e sua capacidade intelectual como tudo o que dele provinha.

Voltar-me à análise da poesia surda e negra parte da necessidade, enquanto mulher negra, de reconhecer a intersecção dos preconceitos enfrentados pelo surdo negro brasileiro; vejo a poesia como forma de resistência e autoafirmação de uma identidade anti-hegemônica que reafirma elementos convergentes de representação político-identitária. É imprescindível que todos nós, negros e não negros, surdos/ouvintes, homens/mulheres, nos percebamos diante desse contexto desafiador de ressignificações que envolvem a relação entre o Eu e o Outro, em um exercício contínuo de ressignificação não só das identidades múltiplas, mas, sobretudo, da nossa relação com a alteridade.

A problematização do que é tido como “normal ou cotidiano” é um dos caminhos escolhidos pelo poeta Edinho para chamar a atenção ao processo de naturalização do preconceito e do racismo no Brasil. Ao trazer a cena “a poesia de periferia, de favela”, fica demarcado o lugar de onde sua poesia flui, qual representação lhe interesse discutir. Como podemos ver no seguinte trecho de um poema:

*Você conhece poesia?
 Falo poesia de periferia,
 poesia-favela,
 Identidade negra surda
 Cidade mexe com seus sons
 Suas luzes, estrelas
 São como faíscas a cair no chão [...]*⁵

O poeta reivindica para si e seus pares a pertença em um espaço como a cidade, em que historicamente negros surdos foram invisibilizados e excluídos na perspectiva social, política e econômica. Ao retomar a expressão “poesia favela”, Edinho parte do símbolo de resistência urbana e política que esse espaço territorial representa para, em uma ótica contra-hegemônica, re-cartografar as noções de centro e periferia de modo que a margem não funcione como ponto equidistante do poder, mas, ao contrário disso, protagoniza eixos político-discursivos.

Para tanto, é fundamental refletirmos a respeito de potentes processos de ressignificação na perspectiva decolonial provocada pelos estudos sociológicos contemporâneos, visto que a herança da formação colonial brasileira relegou e fixou a favela a um *locus* representativo do não pertencimento à cidade para os negros ex-escravizados brasileiros, como se as marcas desse perverso processo jamais pudessem deixar de ser sinônimo de negritude no país, conforme, didaticamente, mostra Muniz Sodré (1988, p. 41-42):

⁵ Este poema foi apresentado em 2018 no final da batalha do Slam BR em São Paulo e ainda não foi publicado. É um texto disponibilizado apenas nas redes sociais do poeta, espaços nos quais os artistas surdos disponibilizam suas produções. Infelizmente não há abertura significativa no mercado editorial para essas produções. Essa informação também será válida para as outras citações de poemas.

O escravo configurava-se como um empecilho à higiene e à modernização. Discursos de diferentes procedências sociais colocavam-no lado a lado com os miasmas e insalubridade. Na realidade, além da condição escrava, o próprio homem negro – que já havia sido excluído, por ocasião do pacto social, implicado no movimento de Independência, a composição de classes que constituiria, na visão do Estado, o controle da nação brasileira – recebia conotações negativas, por parte do corpo social. Escravo e Negro eram percebidos, na prática, como a mesma coisa.

Nossos corpos sempre ocuparam o “quarto de despejo” da casa grande, como dizia Carolina Maria de Jesus. Corpos caídos como estrelas no chão de cada surdo/negro abatido diariamente pelas tantas formas exclusão resultante da necropolítica em curso no país. As práticas racistas orquestradas evidenciam ainda mais a necessidade de se pensar a operacionalidade do lugar interseccional que o negro surdo tem ocupado contemporaneamente, e é essa uma chave teórica imprescindível para entender a experiência coletiva dessas pessoas que têm sua vivência atravessada pelo racismo, pelo patriarcalismo, pela exploração de classe, pelo perverso ouvintismo.

Um dos grandes desafios que todas e todos nós, pesquisadores, militantes, intelectuais e a sociedade, de modo mais amplo, temos que caminhar para o reconhecimento de nossas dessemelhanças. Não proponho que os esforços para construir a pauta da agenda do movimento negro se esfaçem, nem tão pouco desejo o craquelamento da luta do movimento surdo, já em passos tão avançados, mas sugiro uma autodesconstrução das máscaras que dissimulam as diferenças, como nos ensina Audre Lorde.

Entre nós existem diferenças bem reais de raça, idade e sexo. Mas não são essas diferenças que nos separam. O que nos

separa é, ao contrário, nossa recusa a reconhecer as diferenças e a analisar as distorções que derivam da falsa nomeação tanto a essas diferenças quanto aos seus efeitos na conduta e nas expectativas humanas. (TRADUÇÃO..., 2015)

O caminho mostrado por Edinho segue o que recomenda Hall (2003) ao discutir o multiculturalismo e as múltiplas identidades culturais que chama de *estratégias culturais capazes de fazer a diferença*, ou seja, *aquelas capazes de efetuar diferenças e de deslocar as disposições do poder*. A reflexão proposta por Hall nos leva a pensar nas dinâmicas de exclusão/inclusão dos sujeitos e como eles estão/são inseridos (ou não) nas diversas tessituras sociais. Ou seja, como já disse acima, é preciso discutir como as múltiplas identidades (mulher, negro, pobre, gay, indígena, surdo, cego, surdo-cego etc.) rasuram um “ideal” de nação brasileira que não comporta o “Diferente”, não o quer, não o deseja. Isso evidentemente ocorre por esses sujeitos estarem à margem do que o senso comum entende enquanto normativo; sendo assim, o Diferente ganha contornos estigmatizantes, patologizantes. O Diferente é socialmente visto como Deficiente. Afinal, como já dizia Caetano Veloso, “Narciso acha feio o que não é espelho”.

A literatura negra surda é aquela que toma para si questões que envolvem a cultura surda como forma de resistência sociopolítica, afirmação da alteridade, identidade étnica, identidade surda, pertencimento étnico-racial, raça/gênero e a Libras enquanto meio primordial de comunicação, como faz o Edinho no seguinte trecho de poesia:

[...] Polícia escolhe preto: Algema,
amordaça
Tranca mãos
Falo com as mãos

*Polícia em cima de mim
Sou surdo
Não há comunicação! [...]*

A poesia denuncia o que todos nós negros já sabemos: somos o tipo preferencial da polícia – nossa cor, cabelos e traços físicos atendem a um estereótipo que nos estigmatiza, nos colocando como tipo primordial de suspeitos –; carregamos o peso de uma marginalização histórica, somos alvos das chacinas e dos altos índices de homicídios de uma polícia que nos julga culpados e sentença à morte frequentemente. Um estado genocida que nos aniquila sem chance de defesa.

Edinho ecoa a mensagem de que vidas negras importam. Em uma pesquisa rápida, encontrei dezenas de casos de negros surdos que foram assassinados pela polícia simplesmente por não poder ouvir a ordem para parar em uma *blitz* policial ou não terem respondido oralmente e imediatamente a alguma solicitação do tipo. O fato é que não só a polícia é despreparada para atender o surdo, os serviços públicos não estão prontos e a maioria de nós ouvintes ainda não entendeu ou sabe Libras e isso tem que mudar. O surdo negro é alvo de dupla discriminação, a disseminação da Libras e o combate ao preconceito racial são as principais formas de se manterem vivos. Para isso é preciso formar e informar, a educação é o caminho, como mostra o poeta:

*[...] Não tem referência
Não sabe Martin Luther King
Não sabe Mandela
Não sabe Conceção Evaristo
Não sabe Dandara
Não sabe Zumbi dos Palmares
Estou aqui, sou negro surdo, dissemino.*

A temática negra é um dos principais fatores que diferenciam a literatura afro-brasileira das demais. Essa literatura se preocupa em resgatar a história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências até a glorificação de heróis como Dandara e Zumbi, que foi um dos grandes líderes do Quilombo dos Palmares. As escolas, a sociedade de modo geral, todos nós precisamos conhecer os nossos referenciais: Conceição Evaristo, Mandela, Luther King, entre tantos outros, além do próprio Edinho, que afirma: “Estou aqui, sou negro surdo, dissemino”. Além de denunciar a falta de empatia e a violência da polícia, alerta-nos para questões que remetem ao racismo que atinge cotidianamente a população negra desse país. Notadamente, essa violência não é resultante apenas da falta de empatia refletida na subjetividade dos próprios processos de formação de muitos agentes de segurança pública e privada que, em muitos casos, são treinados para identificar a partir de características fenotípicas/étnicas/raciais pessoas negras como criminosas. Edinho, no entanto, em seu texto, apresenta uma relevante ressignificação positiva dessas características vistas como negativas, evocando o orixá Ogum como força ancestral protetora capaz de guiá-lo, protegê-lo, abrindo seus caminhos diante dos perigos da vida:

*A polícia não tem empatia...
Eu ando pela cidade
Atingido pelo sol
Atingido por tudo
Eu me esquivo!
Ogum me olha
Ogum abre meus caminhos
Ogunhê!
Salve Ogum
Salve!*

Ogum é retratado na poesia pelo prisma da força e da proteção. Na cosmovisão afro-religiosa do candomblé, esse orixá tem em seus enredos valores associados à luta, ao domínio de tecnologia, à força, à bravura e ao desbravamento dos caminhos. Essa cosmogonia afro-brasileira é evocada pelo poeta como catalizador de uma força ancestral que o liga, enquanto homem negro, à memória cultural da tradição afro-religiosa brasileira.

A poesia negra surda pode ser entendida como um conjunto de narrativas poéticas produzidas a partir da perspectiva visucorporal, reivindicando para si discursos marcados pela subjetividade e vivência de corpos atravessados pela múltipla experiência de ser negro e surdo simultaneamente. Trata-se de uma produção aprioristicamente pensada pelo prisma da visualidade por uma ótica decolonial e anti-hegemônica. Os textos pensados e difundidos em Libras por poetas surdos e/ou a vasta e secular poesia negra em língua portuguesa, ainda que sejam potentes e fundamentais movimentos de inclusão, rasuras e autoafirmação frente à não representatividade do cânone literário no Brasil, ainda apartam, desconhecem e/ou invisibilizam a poesia negra surda produzida no país.

Espalhada pelas mais diversas mídias sociais, essa poesia ganha forma em expressões corporais muito bem marcadas. Olhos, sobrancelhas, boca são morfemas lexicais fundamentais para a completude do que se queira comunicar; movimentos e gestos protagonizados por corpos e mãos negras revelam em cada verso a força de quem não se curva ao silêncio imposto diante de tantas formas de exclusão. Reitero que penso a poesia surda na qualidade de lugar de representação marcado pela produção de poetas surdos, formulada, sentida e transmitida em Libras, ou seja, uma produção pensada na perspectiva comunicacional da corporalidade levando em conta elementos como o ritmo, a expressividade e a própria estrutura gramatical dos parâmetros

da língua. Já a poesia negra contemporânea é compreendida, de acordo com Florentina Souza (2019, p. 168), como textos que:

[...] abordam aspectos duros do seu cotidiano: racismo, sexismo, abandono do estado, violência policial; descrevem o processo de constituição identitária e são falados, cantados em bares, restaurantes, praças e espaços comunitários, insurgindo-se contra o silenciamento a eles/elas impostos. Eles forçam a crítica a entender suas produções como parte da textualidade brasileira contemporânea. Inspirado no ou produzindo no interior do estilo, incorporam a *performance* e a música como elementos importantes para a apreciação crítica dos ouvintes.

Embora a literatura negra contemporânea trate de questões caras à poesia negra surda, conforme aponta Souza em suas pesquisas, outros elementos são indiscutivelmente ignorados ainda que impactem diretamente sobre o cotidiano e a própria escrita negra surda. Desse modo, racismo, sexismo, abandono do Estado, violência policial descrevem o processo de constituição identitária. Eles produzem poesia negra (surda) e forçam a crítica e os estudos de literatura negra a entender suas produções como parte da textualidade brasileira (negra e) contemporânea. Inspirado no ou produzindo no interior do estilo, incorporam a *performance* e a música (o ritmo) como elementos importantes para a apreciação crítica dos (surdos e de) ouvintes. (SOUZA, 2019)

As dificuldades de uma efetiva inclusão têm transformado as relações surdo/ouvinte. A sociedade precisa entender, e creio eu que tem gradativamente aprendido, a pensar além da palavra falada ou do português enquanto língua de prestígio, embora saibamos que o sistema educacional brasileiro está ainda muito distante de ser um local de efetiva inclusão e igualdade.

Reconhecer esse processo excludente é fundamental para a superação dos desafios inerentes à inclusão e igualdade em uma sociedade que ainda não aprendeu a lidar com a diferença.

O trabalho que aqui apresento deve colaborar com os diversos estudos em curso e já publicados sobre a cultura, letramento e identidade negro-surda. Portanto, entendo que as contribuições acadêmicas nesse âmbito, se não servirem para fomentar políticas públicas mais inclusivas à comunidade surda, servirão para a divulgação e compreensão dos modos de vida de quem faz do corpo a palavra poética.

REFERÊNCIAS

- ATIVIDADES: composição entre a língua portuguesa e a língua de sinais: Slam do corpo. *Centro de Pesquisa e Formação Sesc São Paulo*, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/slam-do-corpo>. Acesso em: 28 nov. 2022.
- D'ALVA, R. E. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FERREIRA, P. L. A. *O ensino de relações étnico-raciais nos percursos de escolarização de negros surdos na educação básica*. 2018. Dissertação (Mestrado em Ensino) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2018.
- GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GOMES, N. L. *O movimento negro educador: saberes construídos na luta por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HALL, S. Raça, o significante flutuante. *Z Cultural: Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, 2013. Não paginado.

KARNOPP, L. B. literatura surda. *ETD: Educação Temática Digital*, Campinas, v. 7, n. 2, p. 98-109, 2006.

RAMOS, D. C. M. P.; ABRAHÃO, B. F. Literatura surda e contemporaneidade: contribuições para o estudo da visual vernacular. *Pensares em revista*, São Gonçalo, n. 12, p. 56-72, 2018. Não paginado.

SKLIAR, C. (org.). *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 1999. p. 7-3.

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUZA, F. da S. *Olhares sobre a literatura afro-brasileira*. Salvador: Quarteto, 2019.

STROBEL, K. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. 2. ed. rev. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

LORDE, A. Idade, raça, classe e sexo: mulheres redefinindo a diferença. *Laboratório Antigona*, [s. l.], 30 mar. 2017. Disponível em: <https://laboratorioantigona.wordpress.com/2017/03/30/idade-raca-classe-e-sexo-mulheres-redefinindo-a-diferenca-audre-lorde/>. Acesso em: 4 set. 2022.

● ***O Doutor Fausto de Judith Grossmann:*** retomada crítica e prospecção

MATHEUS OLIVEIRA CARVALHO

LÍGIA GUIMARÃES TELLES

INTRODUÇÃO

Ao concluir a análise do *Fausto Mefisto romance*, o crítico literário Alfredo Monte (2014) atesta o fato de o romance “dizer muito pouco” sobre a personagem central que dá título ao livro. Apesar da insatisfação, Monte expõe em sua leitura coordenadas centrais de entendimento do romance de Judith Grossmann, entrelaçando-as a passagens da trama e a outras obras que evocam o tema do mito fáustico, ao qual de imediato o romance em questão alude, a ponto de indicá-lo como leitura imperativa para quem já percorreu e para quem pretende percorrer “a via fáustica”. Se vista por outro ângulo, a observação de Monte pode ser uma senda aberta para que futuros leitores desenvolvam

interpretações que ajudem a expandir questões do romance de Judith Grossmann, sobretudo aquelas que dizem respeito à configuração da personagem Doutor Fausto.

Publicado em 1999, em período que marca o final do século e do milênio, *Fausto Mefisto romance* traz como personagem central o médico e terapeuta Fausto de Oliveira Homem. Atravessado por ambiguidades inerentes à natureza humana, ele é um ser instado a todo tempo a agir e a pensar, de modo que nenhuma ação sua se realiza sem antes refletir e sentir. O médico terapeuta, cuja missão é a de curar os adolescentes afetados pela vida urbana, detém uma natureza extremamente autocentrada. Mas, como qualquer outro ser, está destinado a enfrentar conflitos e dramas, impostos tanto pelo tempo quanto pelo convívio com quem lhe é totalmente diferente.

A hipótese norteadora desta análise já identifica, no título do romance, uma orientação para interpretar a configuração da personagem mencionada, centrada na ideia de que a conjugação das figuras de Fausto e Mefistófeles em um só indivíduo rompe com a noção de que o antagonista (ou os antagonistas) habita(m) esfera exterior à do ser humano. Nessa perspectiva, a personagem relê o mito fáustico, que separou essas figuras e constituiu a marca do homem moderno, para reuni-las e configurar o indivíduo do século XXI, contemporâneo.

Elegendo a conjugação como eixo axial para pensar a figura do Doutor Fausto, a análise realizada selecionou trechos do enredo que auxiliassem na reflexão da personagem, percebendo de que modo essa conjugação se articula às suas atividades médico-terapêuticas e à sua paternidade, chegando a um desfecho em que se nota o aspecto trágico do Doutor Fausto Mefisto quando em confronto com projetos de vida radicalmente diferentes do seu. Por essa via analítico-metodológica, busca-se compreender, na

figura do Doutor Fausto, o emblema do homem contemporâneo em busca de sentido para a existência e, na narrativa como um todo, o caminho que aponta para o nascer de um mundo novo, reequilibrado pela força da escrita.

O INDIVÍDUO NÃO BIPARTIDO, O TERAPEUTA E O PAI

Fausto Mefisto romance foi publicado no final dos anos 1990. Conforme assinalou Alfredo Monte (2014), sua leitura torna-se imperativa, em primeiro lugar, por ser uma mulher a assumir um dos “mitos do individualismo moderno”¹ e, em segundo, por ter sido publicado já no final do milênio (1999), contendo um sabor de fim de século. Tanto o primeiro quanto o segundo aspectos grifados por Monte chegam a um denominador comum: a narrativa de *Fausto Mefisto romance* é uma espécie de releitura crítica, na qual avultam o espírito do mito fáustico e os desdobramentos do século XX. Judith Grossmann encontra na figura de Fausto o emblema do homem contemporâneo em busca de significação para a vida. Com base nisso, a autora percebe que, nessa travessia, o homem não encontra seus antagonistas situados em plano exterior ao da sua existência, e sim dentro dele mesmo.

Se partirmos desse aspecto, perceberemos que o ponto axial do romance de Judith Grossmann que aglutina esse processo de releitura é o Doutor Fausto de Oliveira Homem, ou,

¹ O livro de Ian Watt, *Os mitos do individualismo moderno* (1997), analisa quatro figuras consideradas centrais para o entendimento da sociedade ocidental moderna: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe. O crítico Alfredo Monte insere Judith Grossmann na seara de escritores que se dedicaram a escrever sobre o Fausto enquanto emblema do homem moderno, tal como o fizeram Goethe, Marlowe, Thomas Mann, para citar alguns nomes.

simplesmente, Doutor Fausto. Para além das questões sociais que o atravessam, próprias do espaço-tempo em que se situa e às quais se mistura com relativa aderência, esse Doutor Fausto, como qualquer outra personagem de ficção, passa por conflitos existenciais e enfrenta situações-limite que revelam aspectos essenciais da vida humana, sejam eles trágicos, sejam eles sublimes, sejam eles grotescos, sejam eles, até, luminosos, conforme nos asseguraram Antonio Candido e demais autores (1976).

Assim, no Doutor Fausto de Judith Grossmann, ao mesmo tempo que se verifica uma retomada crítica do mito medieval, percebe-se a sua projeção em outra esfera de entendimento, sustentada em ricas camadas de significação.

O mito de Fausto é uma narrativa surgida na Europa, no século XVI. Conta a história de um sujeito (espécie de médico e mago) ávido por conhecimento. Insatisfeito porque ainda não conseguira desvendar por completo os meandros da existência humana, Fausto se vê diante de um pacto com Mefistófeles em troca de mais saber e para gozar com plenitude, durante 24 anos, os prazeres terrenos. Findo o pacto, Fausto não consegue livrar-se do castigo – o de vender a sua alma ao demônio – e morre ao final da trama.

O mito de Fausto, no entanto, adquire significado maior, para além da história do homem ávido por saber. De acordo com Eloá Heise (2008), o drama materializa a saga do homem moderno em busca de significação para a vida, algo sintomático à época de transição da Idade Média para a Idade Moderna, em que sujeitos questionavam os sentidos atribuídos pela Igreja Católica à vida humana. Fausto, assim como Paracelsus, Nostradamus, Bacon, Galileu e tantos outros, simboliza esses homens questionadores de uma verdade imposta. Ao lutarem para conquistar o seu espaço e manter a sua individualidade, têm como destino a

morte. Percebe-se, então, desde aquela época, que a busca pelo saber afastava o homem das prerrogativas divinas, alicerçadas em uma suposta verdade, e o aproximava da dúvida.

Ao preferir o argumento religioso como chave de compreensão da existência, o mito de Fausto reforça o caráter individual do homem moderno. Ele precisará, por conta própria, compreender o misterioso que habita em si e nos demais. Ao fazê-lo, conviverá com os dramas existenciais mais absurdos, a ponto de querer inquiri-los e solucioná-los. Como resultado dessa consciência despertada, o princípio formativo deixa de ser a fé religiosa e passa a se amparar no “tripé auto-estima, amor próprio e vontade moral”. (FELIPE, 2013, p. 3)

Para manter o caráter individual do homem moderno fortalecido, é necessário que a consciência moderna estabeleça um rompimento com uma série de noções que a aprisionam. A suposição da existência de um inimigo projetado fora do corpo do homem, que o seduz e o leva a um caminho diferente do da ordem divina, que o lança à dúvida e o retira de qualquer certeza, foi gradativamente abalada. Assim, a figura mefistofélica, antes projetada externamente à figura humana, passa a conviver ao lado das ações, vontades e dramas, no interior de cada ser humano.

Parece-nos evidente ser esse o entendimento basilar do romance de Judith Grossmann aqui referido. Mais do que isso: parece-nos evidente ser essa a configuração da personagem Doutor Fausto, em diálogo com o mito colocado, porém projetada em outra esfera de percepção, uma vez que

o Fausto desse livro é, portanto, um novo fausto, conforme ocorre a cada recriação sua, e o seu Mefisto é o contexto de todo o século XX presente sob múltiplos ângulos nesta obra. Este

Fausto, tropical e brasileiro, é um médico, e é ele próprio Fausto e Mefisto. (GROSSMANN, 1999, p. 14)

Podemos compreender a conjugação de Fausto e Mefistófeles em um mesmo indivíduo articulando-a à lógica do suplemento, proposta por Jacques Derrida (2005). De acordo com o filósofo, o princípio básico do suplemento visa pôr fim às oposições simples (positivo/negativo; dentro/fora; mesmo/outro; essência/aparência). Se foram essas as oposições nas quais se apoiou o pensamento da metafísica ocidental, produzindo uma lógica da separação, o suplemento tende a escapar desse dualismo marcado, concentrando-se, com maior vigor, no caráter deslizante dos extremos. Na medida em que se reconhece a produtividade do pensamento suplementar, observa-se que o dentro pode ser o fora, o mesmo pode se converter em um outro; a força do mundo sensível destrói qualquer possibilidade de existir uma essência. Nessa vasta conjuntura, o Doutor Fausto contempla todos esses traços, aos quais se acresce

um ser demiúrgico que, se mantém o *seu individualismo*, é também um ser *coletivo*, que visa a *ensinar* o homem a viver na terra, um Fausto *ecológico*, que ganha e não perde sua alma, ao procurar preservar o planeta e reeducar em sua *Clínica* na Serra os pacientes que recebe afetados pela vida urbana. (GROSSMANN, 1999, p. 14, grifo nosso)

Antonio Candido e demais autores (1976) constatam que a grandeza das personagens dos romances vem do sentimento da complexidade de elementos que as circunda. No entanto, Candido e demais autores (1976, p. 8) afirmam que essa complexidade se justifica porque o romancista pode estrategicamente combinar elementos de caracterização, “cujo número é sempre

limitado se os compararmos com máximo de traços humanos que pululam”. Apesar dessa limitação imposta, organizada para atender a uma “certa lógica de composição”, o crítico não deixa de admitir o poder de alcance da ação, do caráter e do aspecto psíquico da personagem. Assim, embora pareçam complexos por estarem reunidos em um único indivíduo, os traços assinalados acima contornam nitidamente a figura do doutor, mostrando sua grandeza e singularidade. Ao mesmo tempo que o seu caráter individual e autocentrado lhe acentua a condição de ser diferenciado, indicada por certa coesão de valores dentro de si, o traço coletivo contém tanto a marca do homem preocupado em educar o ser humano para a vida quanto o projeto de, em seu processo formador, instituir uma pedagogia ecológica. A constatação desse percurso está na obra máxima que o Doutor Fausto constrói, a clínica na Serra Fluminense.

Criada para atender “os adolescentes afetados pela vida urbana” (GROSSMANN, 1999, p. 15), a clínica seria *locus* da redenção. Enquanto lugar edênico, esse espaço parece a miragem de uma temporalidade quase paradisíaca, oferecendo ao sujeito que nela aporta uma possível proteção contra o fluxo do tempo. Se a passagem do tempo, as vicissitudes da história e toda a operação do sistema capitalista adoecem o homem, retirando-lhe suas forças vitais, na clínica do Doutor Fausto o indivíduo encontra possibilidade de cura e retorno ao seu estágio de indivíduo minimamente sadio. Precisamos pontuar que esse indivíduo renascido no Éden das serras fluminenses não ficará para sempre lá alojado. Ele, assim como os demais, será preparado para retornar às cidades, guardando a esperança de edificar um mundo novo e, por vezes, mais equilibrado:

No meu percurso específico, e considerando a minha profissão, a de médico, a cidade é o grande laboratório para que as suas conquistas sejam aplicadas no campo, nas vastas extensões de terra onde seus habitantes possam ascender a um nível de vida que cada vez mais se afaste do puramente animal, no entanto preservando este lado sem o que o homem não é inteiramente homem: ar puro, alimentos saudáveis, música das águas, carícias do vento. (GROSSMANN, 1999, p. 20)

Não podemos encarar a atividade terapêutica do Doutor Fausto apenas com o objetivo de curar os adolescentes e torná-los aptos a viver em sociedade. Esse processo insere-se em um projeto maior, que aspira à integralidade do sujeito em corpo e consciência. Nesse caso, o fortalecimento dos sujeitos para retornarem à vida urbana mais conscientes de suas ações e menos passivos diante dos males que se lhes apresentam. O Doutor Fausto, nesse sentido, constitui-se enquanto agente responsável por fortalecer a subjetividade de cada um dos seus rebentos, valendo-se da escuta atenta dos relatos dos pacientes. Tanto é que, em cada capítulo do romance, vozes diferenciadas assumem a narração. Exemplos de pacientes que se veem fortalecidos da ajuda do Doutor são as personagens Barão e Leda Maria. Embora tenham sido levados à clínica por motivos distintos, cada qual desenvolveu, ao lado do Doutor, o seu percurso terapêutico, produzindo efeitos singulares que fortaleceram, de algum modo, a sua subjetividade.

Filho de ascendentes franceses, o Barão é um dos pacientes da clínica que rememora o passado dos pais e avós, atravessado pelas duas guerras mundiais. Não deixam de perpassar no depoimento do Barão a dor, o desespero e os estilhaços provocados pelos conflitos, sobretudo diante da situação de fuga em que seus antepassados se viram imersos para poderem sobreviver,

dar continuidade e constituir a própria família. A enxaqueca que o atordoa é sintoma dessa mancha do passado a que tanto se refere quando conversa com Doutor Fausto. Todavia, o registro do Barão não é apenas marcado pela dor. A constituição da família em terras brasileiras e o próprio inconsciente povoado pela lembrança das histórias de família integram o seu testemunho, completamente atravessado pelo horror das guerras e pela situação de deslocamento forçado. O Barão aspira a viver em cidades do século XXI, onde se possam realizar seus infinitos projetos com o mínimo de paz, indispensável para bem executá-los. O Doutor, enquanto ouvinte e terapeuta, nada mais fez do que despertá-lo para uma nova consciência de sujeito e prepará-lo para essa busca.

Leda Maria é uma adolescente que chega à clínica para curar-se de sucessivos e misteriosos “gritos” e transforma-se em uma personagem central do romance, por ser a mulher com quem o Doutor se casa e com quem terá um casal de gêmeos. Na clínica, consegue curar-se dos gritos e desenvolver a habilidade de bordar e de escrever. Contudo, a paixão que sente pelo Doutor não se prolonga no romance, porque ela morre após o parto dos gêmeos, vítima de hemorragia. Diante da dor da perda, o Doutor vê-se com a responsabilidade de cuidar dos gêmeos recém-nascidos. Contrariando o ofício da paternidade, decide deixar os gêmeos com os avós maternos. A recusa de cuidar dos filhos, entregando-os aos avós, mesmo com o projeto de que um dia “virão estudar no colégio da Clínica e terão acomodações especiais” (GROSSMANN, 1999, p. 42), pode parecer, a princípio, atitude irresponsável e um tanto egoísta.

Todavia, se lida a contrapelo, a recusa paterna traduz-se em gesto que envolve o desejo de manutenção da própria individualidade do doutor, enquanto estratégia para não ter obstáculos

que o atrapalhassem em suas atividades médico-terapêuticas. Outra via de leitura, se assim o percebemos, pode encarar a recusa enquanto comportamento que singulariza a personagem do Doutor Fausto, que tem o direito de escolha sobre suas ações, como qualquer outro ser humano. Nesse direito de escolha, por sua vez, lhe é facultado oscilar, com ou sem o contrapeso da consciência, entre agir e contemplar, agir e pensar, querer e recusar. Se, por um lado, o deslize das ações o põe em um conflito interno absurdo, por outro, o obriga a decidir. E a decisão será a de que os gêmeos sairão da casa dos avós maternos e regressarão à casa paterna logo que o Doutor julgar oportuno.

O PRENÚNCIO DO TRÁGICO

Outra responsabilidade facultada ao Doutor após a perda da amada é a de cuidar dos cadernos de Leda Maria. A princípio recusando-se a lê-los, talvez como forma de não contrair mais sofrimento diante da perda da amada, o Doutor, com o passar do tempo, decide fazê-lo. Ao abrir o sétimo caderno, depara-se com o seguinte trecho:

o mundo sempre esteve povoado de gêmeos, diferenciados ou idênticos, e que sua história se mistura com a história universal dos irmãos, que ora se unem, ora disputam, ou para estreitar ou para romper a relação, e às vezes se trucidam, como os que chegaram perto demais um do outro. (GROSSMANN, 1999, p. 79)

A história universal dos irmãos mantém-se relacionada com a dos gêmeos Loris e Joris, sobretudo quando percebemos o diálogo que se estabelece com narrativas bíblicas. As histórias de

Caim e Abel e de Esaú e Jacó, por exemplo, são narrativas cujos enredos se centram no conflito fraterno. Elas pautam o duelo entre irmãos, do qual um sai vencedor (geralmente para inaugurar um novo mundo) e outro sai trucidado. Assim, percebe-se, nas anotações de Leda Maria, a possível preparação de um confronto entre os gêmeos.

O embate entre Loris e Joris ficará mais visível (e ganhará mais força de representação) no último capítulo, na leitura que Loris fará de um afresco do irmão, Joris. O narrador declara: “O terceiro afresco é uma cena que envolve três homens que esboçam gestos, cada um em direção aos outros, como que pedindo que o quadro se tornasse cinético e começasse a mostrar o futuro destes gestos”. (GROSSMANN, 1999, p. 138) Mais adiante, ele se questiona, admitindo como resposta à dúvida o aparecimento de outro quadro em sequência:

Mas que futuro é este que já aqui se mostra sem que se possa sabê-lo? Irão abraçar-se? Irão lutar? Nem um pouco se poderá saber, somente um outro quadro futuro, como no das mulheres, mas que aqui não está, poderia mostrá-lo. (GROSSMANN, 1999, p. 138)

Ao que tudo indica, o encaminhamento dos eventos fará com que se cumpra, em momento posterior, uma profecia.

Nessa perspectiva, o leitor é convidado a construir, tal como Mirella Márcia Vieira Lima (2017) construiu, em análises de cenas amorosas em romances do século XX, uma interpretação figural dos fatos. Embasada pela visão de Auerbach (1997 apud VIEIRA LIMA, 2017, p. 97), para quem a interpretação figural “estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro”

a autora pontua que, para descobrir a similitude entre os polos, o leitor-intérprete precisa aderir a esse modo de ler, “buscando, no presente, o preenchimento do passado, a sua expansão; e buscando, no passado, a figuração contraída do presente”. (VIEIRA LIMA, 2017, p. 97) Lida por esse ângulo, a história de Loris e Joris preenche e expande a matriz bíblica dos irmãos (Caim e Abel, Esaú e Jacó), ao passo que figura, contraída e diferencialmente, o conflito fraternal.

À proporção que Joris e Loris crescem, formam-se diferentes subjetividades. Logo que afastados dos avós maternos e de um lugar que pressupunha afeição e união entre partes, a chegada à clínica é marcada pelo aguçamento das diferenças de personalidades entre os gêmeos. Enquanto Joris está cada vez mais dedicado às artes e à pintura, mantendo um espírito artístico que não aceita amarras e prisões, Loris mantém-se reservado e dedicado a seguir o exemplo do pai, desejando até dar prosseguimento à atividade médico-terapêutica. A diferença de personalidade é apenas um elemento gerador de tensão, se comparado ao lugar que cada filho ocupa diante do pai. Joris, admirado pelo Doutor, exaltado por sua arte e espírito vanguardista, adquire o lugar de filho eleito. Loris, embora fosse o mais apto a ter a atenção e o carinho do pai, por ser aquele que daria prosseguimento às atividades médicas e administraria, no futuro, a clínica, passou a ocupar o lugar do filho preterido. Essa diferença de lugar tende a abrir precedente para o ciúme e prováveis desavenças com o irmão. No entanto, o duelo exposto na narrativa não se dará entre os gêmeos, e sim entre Joris e o Doutor, duas personalidades altamente díspares.

Retornando à leitura do afresco feita por Loris, nota-se que o aspecto pictórico prefigura o destino das personagens do Doutor e do filho eleito, e ganha vida:

Veio Joris pelo corredor, vestido naquela roupa que não queria mais desvestir, e como de costume subiu no tampo de mármore do pesado móvel, mirando-se no espelho sobreposto. Coincidentemente passava o Doutor, sem que nenhum desse ao outro qualquer atenção. Estava também eu lá, tentando fazer com que Joris descesse. Mas, desta vez, ao chegar ao final do corredor, o Doutor, como tomado por um súbito impulso, retornou e pôs-se diante de Joris, quando ele então se virou para a frente, como se fosse se atirar ao chão, ou nos braços do Doutor, isto nunca se poderá saber. O Doutor, tentando ampará-lo, se desequilibrou e deu com a cabeça na parte inferior do móvel, abrindo-se-lhe um enorme sulco no crânio. Joris tombou ao solo e do imenso espelho que se partiu uma fina lasca se lhe enterrou no peito. Eles não existiam mais. Ah, aquela cena estática do afresco de Joris na parede, o trio, frente ao móvel análogo, se animara e estávamos os três aqui, os dois tombados e eu ainda de pé. (GROSSMANN, 1999, p. 199)

Com forte apelo imagético, o relato final da trama de *Fausto Mefisto romance* coloca lado a lado pai e filho, em um desfecho altamente trágico. Lígia Telles (2014) interpreta essa cena do embate entre Joris e o pai relacionando-a ao embate entre o rei Laio e Édipo, na estrada arcaica na qual o filho mata o pai, cumprindo a predestinação dos deuses, segundo a qual Édipo se tornaria um parricida e cometeria incesto. Apesar da intertextualidade com o texto de Sófocles, a narrativa de Grossmann reatualiza o mito edipiano e apresenta o conflito do qual sairão trucidados tanto o pai quanto o filho:

Eles nasceram para o contato desmedido com fundas forças diante das quais tantos sucumbiram. Mas eles possuíam a incrível fortaleza, quase demoníaca, que os tornava invencíveis,

exceto se algum encantamento que lhes cancelasse a vontade interviesse. (GROSSMANN, 1999, p. 193)

Joris e o pai não poderiam conviver em harmonia em um mesmo espaço porque seus projetos de vida eram totalmente distintos e discrepantes. A ação educadora, formativa e ecológica do doutor se entrecrocava com o desejo de Joris de exercer suas veleidades artísticas em plena liberdade. Contudo, a exposição de tensões que se dá no plano da existência da vida das personagens do doutor e de Joris não anula o princípio da vontade e do veto de escolha, próprios do indivíduo. Ambos encontraram espaço para desenvolverem-se, não fosse a força do destino para interrompê-los. Assim, a narrativa de Judith Grossmann apresenta como vencedor do embate não a força do confronto de personalidades. Vencerá a força da narrativa, encontrada na personalidade de Loris. Ao “herdar a terra e o verbo” (GROSSMANN, 1999, p. 163), cabe a Loris a tarefa de recompor os estilhaços do mundo esfacelado. Com Loris, a promessa de recolocar “o mundo novamente nos gonzos”² se ergue, de modo que os acontecimentos subsequentes indicam a formação de um novo núcleo familiar, constituído pelo casamento de Loris e Melisânia, do qual nasce uma comunidade menos caótica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da constituição da personagem Doutor Fausto levantou hipóteses norteadoras de leitura que melhor a caracterizariam,

² Expressão referente à fala do príncipe Hamlet (ato 1, cena 5): “o tempo está fora dos gonzos” (SHAKESPEARE, 2014, p. 41), corresponde à epígrafe de *Fausto Mefisto romance*. (GROSSMANN, 1999)

considerando toda a gama de complexidades existenciais que a acometem. Ao se inserir na via fáustica, *Fausto Mefisto romance* carrega um dos traços mais acentuados e percebidos na produção ficcional de Judith Grossmann: o de leitora. Ao lado dele, outros se acrescem – o da professora de teoria da literatura e de ensaísta. No entanto, é no espaço ficcional que essas bagagens experienciais se aglutinam, resultando em leituras que dialogam com a tradição literária e com outras formas de saber, de modo que, na visão de Judith Grossmann, o escritor pertence a uma vasta família, que:

é a literatura de todos os tempos, na qual estamos reunidos, bem como a própria história da arte. Desde o princípio, e foi muito cedo, considerei-me em débito com todos os escritores com os quais me senti afim, e como a sua lista se prolongaria interminavelmente, farei apenas alguns destaques inescapáveis: os irmãos Grimm, Esopo, Defoe, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Marlowe, Goethe, Tolstoi, Joyce, Woolf, Mansfield, Kafka, Proust, Rilke, Thomas Mann, Lorca, Bandeira, Jorge de Lima, Machado, Rosa, Lispector. (GROSSMANN, 1999, p. 11)

Atravessado por tais gamas experienciais, esse romance dá vazão para que ainda se questione por que retornar à figura mitológica de Fausto para pensar a constituição existencial do homem contemporâneo. Se, desde o século XVI, o homem busca traçar sua trajetória de vida livre das amarras religiosas e de outras interdições que lhe retraem as forças vitais, o homem contemporâneo ainda enfrenta o desafio diário de buscar sentido para a existência, enfrentando dilemas internos. O Fausto do romance grossmanniano espelha esse sujeito que, aparentado com o Fausto mitológico e o Fausto Prometeu, executa a função de médico-terapeuta e busca sentido para a própria vida,

procurando manter o seu individualismo e, de alguma maneira, ensinando aos outros a mantê-lo, dentro de uma conjuntura que tende a extrair do ser a sua potência vital em favor da máquina mortífero-civilizacional-capitalista. Ademais, conjugando em si figuras aparentemente antagônicas, Fausto Mefisto indica que o antagonista também pode residir em cada ser.

Com essa releitura crítica, a trama de *Fausto Mefisto romance* encena o duelo arcaico entre irmãos. Ao sinalizar a diferença de personalidades entre Loris e Joris, a narrativa coloca o leitor diante de um confronto que possivelmente descambará na morte de um deles. No entanto, a narrativa projeta seu foco para o duelo entre pai e filho, no caso, entre o Doutor e Joris, para sinalizar, além da diferença entre dois projetos de vida diametralmente opostos, o embate entre duas forças que carregam em si características angelicais e demoníacas. Desse desfecho trágico, resulta o fim da trajetória do Doutor Fausto, que pode ser vista como a trajetória do herói trágico da contemporaneidade. Mas, como toda promessa de redenção que se anuncie visa a, em algum momento, se cumprir, a saída encontrada pela narrativa é a de reconstituir o cosmos esfacelado. Do casamento com Melisânia e da herança da palavra, Loris surge como esperança de um mundo novo, mais equilibrado. Essa esperança, portanto, que emerge de cada narrativa escrita por Judith Grossmann, é sinal de que, apesar do caos, existirá um cosmo a renascer.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- CANDIDO, A. *et al. A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FELIPE, K. As origens do mito fáustico e a história trágica do Doutor Fausto de Marlowe. *Revista Tempo de Conquista*, [Rio de Janeiro], n. 13, p. 1-14, 2013. Disponível em: <http://revistatempondeconquista.com.br/documents/RTC13/KAIOFELIPE.pdf>. Acesso em: 3 set. 2022.

GROSSMANN, J. *Fausto Mefisto romance*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HEISE, E. Fausto: a busca pelo absoluto. *Revista Cult*, São Paulo, 24 nov. 2008. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/fausto-a-busca-pelo-absoluto/>. Acesso em: 3 set. 2022.

MONTE, A. Destaque do Blog: Fausto Mefisto romance, de Judith Grossmann. MONTE DE LEITURAS – blog do Alfredo Monte, [s. l.], 28 fev. 2014. Disponível em: <https://armonte.wordpress.com/2014/02/28/destaque-do-blog-fausto-mefisto-romance-de-judith-grossmann/>. Acesso em: 3 set. 2022.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2014.

TELLES, L. A narrativa dramática de Judith Grossmann: entre Édipo e Hamlet. In: LOPES, C.; LEÃO, R. M. (org.). *Tempo de dramaturgias*. Salvador: Edufba, 2014. p. 137-151.

VIEIRA LIMA, M. M. L. *Cenas de amor em romances do século XX*. Salvador: Quarteto, 2017.

● *Corpo, memória e ancestralidade na literatura de Conceição Evaristo*

MARINILDA GOMES DOS SANTOS

LÍVIA MARIA NATÁLIA DE SOUZA

O ONTEM E O AMANHÃ: deslocando a noção de representação

A mais remota e ainda mais utilizada definição de literatura ocidental é a proposta pelo filósofo grego Aristóteles no texto *Poética*. Ali, Aristóteles se propõe a definir e elencar os princípios básicos das manifestações artísticas, dentre elas, a literatura. Para o filósofo, a arte literária, assim como as demais expressões artísticas, caracterizava-se prioritariamente pelo caráter imitativo, a *mimesis*, como afirma: “a epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações”. (Aristóteles, *Poética*, 1441a) Aristóteles (*Poética*, 1441a) afirma ainda que “quem imita representa os homens em ação”.

Nesse sentido, a arte, fazendo recorte para a arte literária – que será o foco de discussão aqui –, tem como princípio básico a imitação do real, podendo ser representada de modo superior, equivalente ou inferior. Porém, dentro dos limites da representação do real.

Outro aspecto que gostaria de acionar do texto de Aristóteles é a noção de verossimilhança: o autor afirma que a função do poeta não é contar aquilo que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O conceito de representação, como estabelecido pela crítica literária ocidental, está imbricado com a noção de verossimilhança. Logo, toda e qualquer representação literária, para ser considerada como tal, precisa estar nos limites do que poderia de fato acontecer dentro da nossa ideia de realidade.

Ao fazermos a leitura de um texto literário como a novela “Sabela” de Conceição Evaristo, é possível identificar alguma relação de verossimilhança como a proposta por Aristóteles? O trecho da novela “Sabela, de Conceição Evaristo, narra um momento anterior a uma enchente que destruiu a cidade inteira, restando apenas alguns sobreviventes, que mal conseguiam contar sobre o acontecido, tamanha foi a catástrofe. Na noite anterior à chuvarada, o corpo de Sabela-mãe e a casa já davam sinais do que iria acontecer: amanheceram completamente molhadas – mãe e filha, que dividiam a mesma cama –, além do barulho de enxurrada que vinha de sob o móvel, onde, porém, nada acontecia. Do lado fora da casa de Sabela, assim como em todo o restante da cidade, continuava seco, pois não chovia havia quase três anos.

A nossa casa amanhecera dando sinais de alagamentos futuros. Acordei escutando e sentindo movimentos de enxurrada por debaixo de nossa cama, nada se esparramava, porém. Eu, a menor de onze irmãs, dormia com Sabela e amanheci tão molhada quanto minha mãe. Lá fora, entretanto, tudo seco. Menina ainda, eu testemunhava toda a sabedoria que mamãe guardava no corpo. Na cidade onde morávamos, as pessoas, principalmente os adultos letrados custaram a perceber ou aceitar o corpo sábio de Sabela. (EVARISTO, 2017, p. 60)

Na tentativa de acalmar o furor das águas, pois, mesmo acostumada a lidar com todos os mistérios da natureza-natureza – os da natureza humana e os da natureza divina –, Sabela parecia um pouco assustada: de uma pequena sacola de pano, ela tirava alguns galhos bentos guardados do ritual católico do Domingo de Ramos, pois sabia que as ramagens sagradas, balançadas de dentro para fora da casa, ou queimadas em algum cantinho, eram capazes de acalmar a cólera da chuva. Serventia santa para aquela hora. “Sei que naquele dia, mamãe várias vezes incinerou os galhinhos secos balbuciando rezas a Jesus, Rei dos Judeus, chamando também por Santa Bárbara, a mártir católica”. (EVARISTO, 2017, p. 62) Entre uma prece e outra, as vozes de Sabela e de suas filhas iam ganhando outras direções divinas:

não sei em que momento exato, o tom da nossa oração mudava. Uma fé engrandecida saltava de nossas preces, que se estendiam a outras regiões divinas. E então o nosso clamor terminava canto e dança. Entoávamos cantigas para Iansã, pois é ela quem comanda os ventos, os raios, as tempestades e poderia, caso quisesse, aplacar o furor das águas que ameaçava a cidade. (EVARISTO, 2017, p. 62)

Até Sabela, íntima de todas as dobras da vida, também se mostrou assustada com a brutalidade da chuva que viria agredir a terra. E como não chovia há quase três anos, havia crianças que não conheciam as águas que vinham do céu e, por nunca terem vivenciado as chuvas, ao perceberem a movimentação que vinha do alto, perderam a memória de toda e qualquer fala que haviam construído antes. Emudeceram-se para sempre, tamanho foi o susto sofrido. Passado o dilúvio, esses sobreviventes nem com gestos conseguiam exprimir a experiência que tinham vivido em idade tão pequena.

A literatura em que não predomina o modo de narrar ou as estratégias interpretativas e críticas da tradição literária europeia, como a escrita de Conceição Evaristo, vem sendo colocada pela maioria da crítica no campo do fantástico. Toda produção literária que desvia dos moldes eurocêntricos tradicionais de narração vem sendo classificada de forma genérica como Literatura Fantástica. Mas será que é esse tratamento que esses textos merecem? Serem classificados e enquadrados em uma categoria sem que sequer sejam exploradas as potências que eles acionam? Leda Martins (2003) já observou esse comportamento da crítica brasileira diante de textos que supostamente não fazem parte de uma lógica representacional, que estão fora de determinado campo de percepção. A eles fica destinado o lugar do exótico, do exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes.

Michel Foucault (1999), em *As palavras e as coisas*, já chamava atenção para a insuficiência da noção clássica de representação. O autor faz um percurso analítico do século XVI ao XVIII a fim de entender a relação entre as palavras e as coisas e como se organiza o conjunto de elementos exteriores ao humano. No capítulo “Representar”, Foucault aciona a figura de Dom Quixote

para mostrar como essa ideia de representação não dá conta de pensar todo e qualquer texto literário. Foucault (1999, p. 64) afirma que:

Dom Quixote desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica: não são mais do que o que são; as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira. A magia, que permitia a decifração do mundo descobrindo as semelhanças secretas sob os signos, não serve mais senão para explicar de modo delirante por que as analogias são sempre frustradas.

A obra *Dom Quixote* desloca a ideia clássica de representação apontando para uma direção em que as palavras não estão subordinadas às coisas, logo os signos já não são semelhantes aos seres, pois deixam de se relacionar diretamente com o mundo real. Foucault fez um mapeamento arqueológico com o intuito de mostrar o processo que culminou com a falência da teoria de que todo princípio epistemológico consistia na figura da representação. O século XVIII foi responsável por essa reorganização das formas de interpretação do campo do saber ocidental, trazendo uma nova imagem a respeito do pensar, capaz de ocupar o espaço antes reservado à representação. O homem agora não é mais visto segundo a lógica das representações, mas como o próprio objeto a ser estudado.

Em 1966, Michael Foucault já apontava a insuficiência da teoria da representação no campo das ciências humanas. Então, por que há tanta dificuldade ainda hoje em pensar a literatura para

além da noção falida estabelecida pelos gregos na Antiguidade? Será que os critérios de valoração, inclusão e exclusão que edificaram a literatura ocidental dão conta de pensar as diversas textualidades produzidas no Brasil? Corroboro o pensamento de Santos ao defender que a crítica brasileira deve apontar para outras direções, “para uma Arkhé mais aberta, afrorrizomática, que amplie os sentidos do que compreendemos por literatura”. (SANTOS, 2016, p. 38)

OUTRAS TEORIAS PARA OUTROS OBJETOS ESTÉTICOS

A produção literária brasileira de autoria negra vem sendo cada vez mais difundida e lida nos últimos anos. Mesmo diante da tentativa lancinante de apagamento da produtividade intelectual do povo negro, esse grupo vem revolucionando o modo de pensar a literatura e a historiografia literária na contemporaneidade, com seu modo de narrar que preza a ancestralidade e uma linguagem própria das comunidades negras. No entanto, a crítica literária ainda não está preparada para atender às demandas da literatura em diferença que vêm se destacando no cenário atual – literatura periférica, literatura indígena e literatura africana e negro-brasileira, foco deste trabalho.

Como já mencionei, é estéril analisar a literatura que vem sendo produzida em diferença com os mesmos operadores teóricos da crítica literária tradicional. Já que a ideia de literatura vem sendo dilatada com essas obras em diferença, precisamos dilatar ou criar outras possibilidades de crítica para dar conta desses “outros” (KILOMBA, 2019) objetos estéticos. A noção de a(o) outra(o) é acionada aqui de acordo com a perspectiva utilizada por Grada Kilomba (2019). Para a autora, o termo foi criado

como antagonista do eu, cisão que evoca o fato de que o sujeito branco de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte “boa”, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como eu; o resto, a parte “má”, rejeitada e malévola, é projetada sobre a(o) outra(o) como algo externo. O sujeito negro e toda sua produção tornam-se tela de projeção do que é menor, inferior, externo.

Santos, em “A Arkhé e o Xirê: das pilhagens epistêmicas à literatura-terreiro” (SANTOS, 2016), afirma que a literatura e, em especial, a crítica e a teoria literária precisam passar pelo abalo que outras áreas, como a história, passaram quando importantes pesquisadores reivindicaram a inclusão devida do continente africano na crônica universal e, sobretudo, ao produzirem uma eficiente inteligibilidade sobre as fontes orais, validando-as no trabalho científico, redimensionando, assim, todo esse campo de saber.

Assegurando suas devidas particularidades, a literatura negra produzida no Brasil porta muito dos saberes e das praxes dos povos africanos. Devido ao violento processo de repressão social e cultural para com os povos escravizados, esses conhecimentos se reinventaram, revestindo-se de novos formatos para driblar o epistemicídio¹ instaurado contra a população não branca. Como

¹ A noção de epistemicídio aqui será acionada de acordo com o pensamento de Sueli Carneio (2005). Para a autora, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes na educação. Isso porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem

afirma Leda Martins (2002, p. 71), “Nas Américas, as artes, ofícios e saberes africanos revestem-se de novos e engenhosos formatos para garantir a sua sobrevivência”. Um desses formatos trazidos por Martins (2002) é a *performance*. Para a autora, os rituais performáticos afro-americanos possibilitam, ao seu povo desterritorializado, novas possibilidades de vivenciar, através da encenação, um pouco da cultura dos seus ancestrais, reinventando suas faltas e sem ânsia de totalidade. A autora afirma:

As *performances* rituais afro-americanas, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimento e de fruição, por meio delas podemos vislumbrar alguns processos de múltiplos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda. (MARTINS, 2002, p. 70)

Martins pensa as *performances* afro-americanas como possibilidades, dentro das limitações da memorização – do lembrar e esquecer, da presença e do distanciamento – de rememorar a história, a vida. A autora afirma ainda que os ritos performáticos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, além de procedimentos e técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer em seus modos de enunciação.

A narrativa evaristiana, na novela “Sabela”, *performatiza* esses saberes ao encenar “acontecimentos” que não fazem parte da lógica conceitual ocidental, como a passagem em que vários

desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-se-lhes da razão, condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso, o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou sequestra e mutila a capacidade de aprender.

homens, “os herdeiros dos milenares tempos”, teceram um grande casulo em forma de útero com os fios das suas barbas brancas para que Sabela terminasse de crescer e conseguisse escapar da sentença de morte proferida contra ela. “Quando Sabela caiu no esquecimento de todos, os homens-mães puderam expelir a menina do fundo de suas barbas”. (EVARISTO, 2017, p. 63) E depois voltaram felizes, dizendo que tinham se assemelhado às mulheres, guardando a vida de outra pessoa dentro deles. Cenas como essa, que são comuns em *Histórias de leves enganos e parecenças* (EVARISTO, 2017), nos colocam diante de um entrave analítico ao tentarmos analisá-las pelo crivo da crítica eurografocêntrica.

Para maior rentabilidade analítica, acredito que deveríamos acionar o conceito de literatura-terreiro, de Santos (2016), o qual propõe a dilatação dos sentidos convencionais da literatura e se lança para fora do tempo linear da historiografia e da crítica literária hegemônica, rasurando, assim, o campo fechado da literatura ocidental. Para Oliveira (2007 apud SANTOS, 2016), a literatura-terreiro caracteriza-se por ser ancorada na filosofia da *ancestralidade*, ligando os textos produzidos aos corpos negros dos seus autores, e por considerar o seu contexto diaspórico de produção. Como veremos a seguir:

A literatura-terreiro liga-se aos textos produzidos *desde o corpo negro* permeado pela cosmogonia africana e negro-brasileira. Ela está conectada às epistemes que circulam nas religiões afro-brasileiras e, prioritariamente, refere-se às produções oriundas desses espaços que se vinculam a uma dimensão não só oral, mas multimodal diaspórica. Isso exige por parte da crítica uma ‘iniciação’ na rede sinestésico-analítica em que estas produções se inserem para que possam ser analisadas em sua complexidade. (SANTOS, 2016, p. 55)

A produção negra afrorrizomática não pode ser tolhida pelo viés analítico da crítica tradicional, que desconhece suas potencialidades e as aprisiona em um parâmetro eurocentrado que diminui e nega as produções negras. Como afirma Santos (2016), para dar conta das produções afrorrizomáticas, a crítica precisaria passar por uma espécie de “iniciação” na rede sinestésico-analítica para conseguir analisá-las em suas complexidades. Mas a hegemonia branca nunca está disposta a renunciar seus lugares de conforto e privilégio.

LUGARES DE MEMÓRIA

Em um país que viveu mais de três séculos em um perverso processo de colonização como o Brasil, que só conhece grande parte da sua história pelos documentos oficiais que, consequentemente, narram as histórias pelo olhar e vontade do dominador, os textos literários produzidos por negras e negros, assim como os seus próprios corpos, que carregam marcas incictrizáveis deixadas pela colonização europeia, ao narrar suas vivências, adquirem valor simbólico, histórico e memorialístico maior do que a historiografia tradicional eurocentrada reconhece para essa população. A história precisa ser contada pela perspectiva de Walter Benjamin (2016), a qual se configura a partir das particularidades e também do que jaz diferente; portanto, marginal ao sistema, que não pertence ao eixo central.

Sigmund Freud (1969), em seu “projeto para uma psicologia científica”, descreve a memória como parte do aparelho psíquico, como um sistema dotado de propriedades distintas cujo funcionamento estaria diretamente relacionado ao funcionamento neuronal; ou seja, é pensada como acontecimento fisiológico.

Freud (1969) defende que o sistema nervoso recebe estímulos do próprio elemento somático – os estímulos endógenos – que também precisam ser descarregados. Esses estímulos se originam nas células do corpo e criam necessidades importantes, como a respiração e a sexualidade. Deles, ao contrário do que faz com os estímulos externos, o organismo não pode se esquivar. Eles cessam apenas mediante certas condições, que devem ser realizadas no mundo externo. Para efetuar essa ação requer-se um esforço que seja independente da Q^2 endógena e, em geral, maior, já que o indivíduo se acha sujeito a condições que podem ser descritas como as exigências da vida. Em consequência, o sistema nervoso é obrigado a abandonar sua tendência original à inércia (isto é, reduzir o nível da Q a zero). Precisa tolerar a manutenção de um acúmulo de Q suficiente para satisfazer as exigências de uma ação específica. Sendo assim, todas as funções do sistema nervoso podem ser compreendidas sob o aspecto das funções primária ou secundária impostas pelas exigências da vida.

Jacques Derrida (2009), em “Freud e a cena da escritura”, diz que essa hipótese é notável desde que seja considerada como um modelo metafórico, e não como uma descrição neurológica. Derrida discorda de Freud (1969) quando este propõe a representação dos acontecimentos psíquicos enquanto estados que priorizavam a quantidade de partículas materiais distintas em detrimento da função desempenhada por elas, pois estaria, desse modo, propondo a psicologia enquanto ciência natural.

Após 30 anos de pesquisa, Freud (1996) propõe, em *Uma nota sobre o bloco mágico*, que é mais interessante dar conta da permanência do traço, da naturalidade da substância e dos neurônios ao mesmo tempo, proposição que será seguida por Derrida. Este

² Q = Quantidade (em geral, ou da ordem de magnitude no mundo externo). (FREUD, 1969)

afirma ainda que os neurônios devem ser impressionados, mas também inalterados, não prevenidos, recusando a distinção entre “células de percepção” e “células de recordações”. E acrescenta que “a memória não é, portanto, uma propriedade do psiquismo entre outras, é a própria essência do psiquismo. Resistência e por isso mesmo abertura à efração do traço”. (DERRIDA, 2009, p. 296) Para Derrida, a origem como modelo total não é acessível, por isso nega o traço como memória estável.

Sendo assim, o traço como memória não é uma facilitação, local por onde uma excitação atravessa os neurônios impermeáveis (ψ) tornando aquele ponto da barreira mais capaz de condução pura, que sempre se poderia recuperar como presença simples; é, na verdade, a diferença indiscernível e invisível entre as facilitações. Como afirma Souza (2008), a psique se constrói pela repetição de trilhas e de rastros que a compõem, e a frequência de retorno desses rastros e o intervalo entre um caminho e outro é que gerarão um discurso, mas ele não terá uma significação evidente e insubstituível; cada um que se apropriar dessa travessia poderá construir sua própria narrativa.

Em *Mal de arquivo*, Derrida (2001) reitera a noção de memória; dessa vez, para pensar o arquivo. O autor pensa o arquivo como uma instância não inocente, uma vez que todo arquivo é monitorado e manuseado por um arconte, que pode ser o Estado ou outra instituição patriárquica. Os arcontes, seus primeiros guardiões, não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito, mas também cabiam-lhes o direito e o poder de interpretar os arquivos. Por isso, o arquivo não se efetua através de um ato de anamnese intuitiva que ressuscitaria, viva, inocente ou neutra, a originalidade de um acontecimento. Derrida diz que o arquivo guarda, põe em reserva, economiza, mas não de modo natural.

Freud ([19--] apud DERRIDA, 2001) questiona a utilidade do arquivamento externo, indagando se há realmente a necessidade de tanto investimento em modos de arquivamento, como a impressão, a fotografia, entre outros. No entanto, Freud traz esse questionamento para justificar a necessidade do arquivo-prótese, pois o arquivamento mnemônico é regido por uma pulsão de destruição. Essa pulsão de destruição, de morte ou de agressão, como nomeia Freud, trabalha sempre em silêncio, não deixando nenhum arquivo que lhe seja próprio:

Ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se ali estivesse, na verdade, a motivação mesma do seu movimento mais característico. Ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar, mas também com vistas a apagar seus 'próprios' traços – que já não podem desde então ser chamados de 'próprios'. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. (DERRIDA, 2001, p. 21)

Essa pulsão *arquiviolítica* não deixa nenhum documento que lhe seja próprio, restando como herança apenas simulacros, máscaras e impressões. Ela leva não somente ao esquecimento, mas também ao apagamento radical do arquivo. Derrida diz que se essa palavra – *arquivo* – se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.

A memória e a memória-prótese – bibliotecas, museus, livros, dentre outros –, tanto em Freud como em Derrida, aparecem como sendo duas das principais, senão únicas, formas de preservar a história de um povo, de uma civilização. No entanto, ocupam um lugar de conhecimento baseado essencialmente ainda em um código escrito, verbal e/ou imagético. E como as

civilizações que não fazem uso desses códigos registram e transmitem suas memórias? Essas civilizações não possuem memórias? Foi com base nesse pressuposto, de que o único registro que é válido é o escrito, que os colonizadores europeus negaram as culturas e os saberes das populações não europeias, colocando-as no lugar do primitivo e do selvagem, que se contrapunha à ideia de civilização, justificando assim, dentre outras barbáries, a escravidão negra.

Em *Mal de arquivo*, Derrida (2001) chega a questionar em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve diretamente no próprio corpo, a exemplo da circuncisão; no entanto, não se propõe a desenvolver mais sobre esse corpo-arquivo. Para Martins (2002), os locais de memória não se restringem à escrita, já que esse termo nos remete a muitas outras “forma e procedimentos de inscrição e grafias, dentre elas a que o corpo, como portal de alteridades, dionisicamente nos remete”. (MARTINS, 2002, p. 71) Pierre Nora ([19-] apud MARTINS, 2002) afirma que a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares tradicionais de memória (*lieux de mémoire*) – bibliotecas, museus, arquivos, monumento oficiais etc. –, mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes.

Foi justamente através de seus corpos-arquivos que a população negra escravizada conseguiu preservar suas memórias. O corpo foi um dos poucos arquivos que, felizmente, os colonizadores não conseguiram apagar dos africanos e seus descendentes, resguardando assim a constituição simbólica que forja sua alteridade, sua diversidade étnica e linguística, suas culturas, sua história. Instaurando, nesse novo território, novas formas de sobrevivência para seu povo e sua cultura, como afirma Martins (1997, p. 25):

Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas ágrafos africanos inseminaram o corpus simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas. Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações.

Devido às condições de chegada e permanência – durante os séculos de escravização europeia – da cultura africana no território brasileiro, dificultou-se a manutenção dos modos e valores de cultuação da tradição africana. No entanto, a cultura dos nossos ancestrais resistiu bravamente à tentativa epistemicida instaurada pelos europeus. Para isso, foi preciso passar por inúmeras modificações e reconstruir novas identidades com base nos fragmentos que estavam disponíveis para driblar a tirania branca. Martins (1997) diz que a identidade negro-brasileira pode ser pensada como um tecido, no qual as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo de interação com outras culturas, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos e diferentes rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras.

Por isso, para Martins (1997, p. 26), “a cultura negra é uma cultura das *encruzilhadas*”, é um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância nagô e naquelas matizadas pelos saberes bantos. Esse termo – *encruzilhada* –, utilizado enquanto operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, confrontando e dialogando com registros, concepções e

sistemas simbólicos diversos. Para Assunção Silva (2017), a existência da atuação de forças da natureza, da alteração dos fenômenos que modificam a ordem natural das coisas, a crença em entidades capazes de intervir na rotina dos personagens, que são recorrentes na novela “Sabela”, “são estratégias concebidas por um *modus operandi* revelador da maneira de pensar, de ser e de existir de uma dada comunidade cujas origens advêm da diáspora africana”. (SILVA, 2017, p. 106)

A literatura-terreiro (SANTOS, 2016) de Conceição Evaristo, assim como a produção de outros escritores negros, deve ser analisada por um aparato crítico de *encruzilhada* (MARTINS, 1997; SANTOS, 2016), o qual, ao oferecer outras possibilidades de interpretações e concepções simbólicas, tenciona o conceito de mimese e propõe uma análise literária que acione outros paradigmas não contemplados pela crítica artístico-cultural ocidental, a exemplo da relação com o corpo – como aparece em “Sabela” –, o qual performatiza a tempestade antes mesmo de ela chegar. As estratégias apontadas na escrita evaristiana redimensionam o fazer literário, caracterizado não meramente por uma “representação”, mas como uma forma de “apreensão do mundo”. (SOYINKA, 1976 apud SOUSA, 2016)

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 9-20.

CARNEIRO, A. S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Dumará, 2001.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz da Silva, Pedro Lopes; Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

EVARISTO, C. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

Foucault, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, S. Projeto para uma psicologia científica: 1895. In: FREUD, S. *Publicações pré-psicanálticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 385-529. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 1)

FREUD, S. Uma nota sobre o bloco mágico. In: FREUD, S. *O Ego e o Id, e outros Trabalhos (1923-1925)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 135-139. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 19)

KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, L. M. *Afrografias da memória, o reinado do rosário do jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, L. M. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, L. M. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG: Poslit, 2002. p. 69-92.

SANTOS, H. F. *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

SANTOS, H. F.; RISO, R. (org.). *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.

SILVA, A. A fortuna de Conceição. In: EVARISTO, C. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 104-113.

SOUZA, L. M. N. *A pedagogia franqueada: Judith Grossmann e a cena teórico-crítica do PPGLL, do Ilufba*. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

● ***Traduzindo Carnaval, de Miguel Ángel Vallejo Sameshima: festa e memória traumática***

SHEILA DE JESUS ROCHA

CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA

INTRODUÇÃO

Este texto vem apresentar algumas reflexões que resultam do plano de trabalho “*Carnaval (2018), de Miguel Ángel Vallejo Sameshima: festa e memória traumática*”,¹ que se desenvolveu ao longo de 12 meses de pesquisa de iniciação científica e cujo

¹ Plano de trabalho desenvolvido entre 2019 e 2020 com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) através de concessão de bolsa de estudos de iniciação científica. O plano de trabalho está vinculado ao projeto “Sujeitos andinos em cena: teatro, *performance* e as dramaturgias ausentes” (2018-2021), desenvolvido pela prof.^a dr.^a Carla Dameane Pereira de Souza.

objetivo principal foi oferecer uma proposta de tradução interlingual (do castelhano em sua variedade andino-peruana para o português brasileiro) do texto dramático *Carnaval*.²

A pesquisa foi realizada no princípio dos Estudos da Tradução Cultural, Tradução Intersemiótica e Tradução Interlingual, para que, ao final, além de sua tradução do castelhano em sua variedade andino-peruana para o português brasileiro, também pudéssemos obter como produto uma análise do texto dramático. Para isso, utilizamos o livro *O teatro no cruzamento de culturas*, de Patrice Pavis (2015), que trata de uma teoria cultural e de encenação, da tradução teatral, da tradução intergestual e da tradução intercultural. Utilizamos o livro *Qué difícil es ser Dios*, de Carlos Iván de Degregori (2013), que trata do contexto político sobre o Conflito Armado Interno do Peru, ocorrido entre 1980 e 2000, que está presente na obra como pano de fundo. Também foram importantes ao longo da pesquisa/tradução os estudos sobre trauma e memória, uma vez que o texto dramático em sua forma de registro literário permite transmitir a história recente do Peru à população geral e às futuras gerações que não a viveram. Para isso, utilizamos o livro *Seduzido pela memória: arquitetura, monumentos, mídias*, de Andreas Huyssen (2000), que trata da memória pública e privada, e o livro *Oprimidos pero no vencidos*, de Silvia Rivera Cusicanqui (2010), que trata da memória curta e da memória longa.

As escolhas teóricas mencionadas acima e outras, que também foram importantes para a pesquisa/tradução realizadas, são fundamentais no trabalho que aqui se apresenta, uma vez que através delas recuperamos os caminhos da pesquisa, no

² O texto dramático *Carnaval*, de Vallejo Sameshima, não foi publicado. A versão de 2018 consultada para este trabalho foi disponibilizada pelo próprio dramaturgo em espanhol, portanto as citações foram traduzidas pelas autoras deste capítulo.

bojo dos estudos de tradução, mas atravessados por questões de ordem culturais e cosmogônicas relacionadas à encenação de sujeitos e cosmogonias andinas no teatro peruano.

Nas seções a seguir, o leitor poderá adentrar o universo da pesquisa/tradução realizadas, conhecendo a obra estudada e traduzida, o seu tema e o contexto histórico que o abriga. Além disso, faremos uma exposição das escolhas tomadas como tradutoras/pesquisadoras, através de exemplos e comentários de trechos traduzidos. Finalmente, nas considerações finais, o leitor poderá vislumbrar minhas reflexões sobre a experiência de atuar, a partir da graduação, como pesquisadora/tradutora de um *corpus* de pesquisa que além de me ensinar muito sobre as culturas andinas peruanas, tornou-me facilitadora de um processo de acolhimento e difusão do texto dramático em língua estrangeira para os leitores brasileiros.

CARNAVAL (2018) E A MEMÓRIA DA VIOLÊNCIA POLÍTICA ENTRE OS TEMPOS

O texto dramático *Carnaval*, de Miguel Ángel Vallejo Sameshima, tem um único ato e apresenta ao todo cinco personagens. Dois deles, César, de 75 anos, e Fano, de 70 anos, estão jogando uma partida de cartas e conversando entre si sobre os acontecimentos vividos no povoado andino onde moram, lembrando-se de suas famílias e dos dias felizes de carnaval. Os outros três personagens são fantasmas. A Fantasma Raquel, de 60 anos (esposa de Fano), o Fantasma Carlos, de 40 anos (filho de César) e a Fantasma Melita, de 8 anos (filha de Carlos). A peça teatral tem como tema principal o Conflito Armado Interno do Peru (CAI),

que durou de 1980 a 2000, pois estabelece um diálogo com a memória traumática dos personagens, sujeitos andinos peruanos, em relação às implicações de ações violentas – simbólicas e físicas – ocorridas nesse contexto, em seu cotidiano, de modo geral, e em suas vidas, especialmente.

O Peru viveu um episódio de grande violência político-social que caracteriza, de forma exemplar, esses 20 anos de sua história republicana. O CAI, no Peru, surge a partir de uma crise política generalizada que afetou toda a população quando o Partido Comunista do Peru-Sendero Luminoso (PCP-SL) empreendeu uma guerrilha maoísta que, pressupondo ações diretas no campo político em regiões estratégicas do território peruano, causou muitas vítimas mortais. Foi no departamento de Ayacucho em que nasceu o PCP-SL e onde o grupo iniciou, ao longo da década de 1980, a “guerra popular”, período em que se registraram muitas mortes e desaparecimentos de pessoas. Como consequência, em represálias às ações do PCP-SL, as Forças Armadas Oficiais do Estado foram chamadas a atuar; porém, as corporações que deveriam manter a ordem terminaram fazendo o contrário, violando os direitos humanos da população civil peruana, causando também mortes e desaparecimentos.

Ao término do CAI, a Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR-Peru) ficou encarregada de investigar e elaborar um relatório sobre o que havia acontecido no país ao longo das duas décadas. A CVR-Peru foi responsável por colher os testemunhos daquelas pessoas que vivenciaram o período de violência, muitas delas sobreviventes de episódios traumáticos e/ou familiares dos afetados pela violência. Segundo a CVR-Peru, a cifra de vítimas fatais da violência do CAI foi de quase 70 mil pessoas.

Ao trazer esse contexto histórico para o teatro, o dramaturgo Miguel Ángel Vallejo Sameshima realiza, segundo nossa leitura,

uma revisão desse período histórico, chamando atenção para os afetados pela violência. Carla Dameane Pereira de Souza (2020), em sua análise sobre o texto dramático e a peça *Carnaval* – levada aos palcos, em Lima, pela Asociación de Artistas Aficionados, com direção de Mirella Quispe Ramos e Renzo García Chiok –, ao tratar da relação da memória do CAI com o tema da peça, diz que:

O contraste entre a celebração e a morte no texto dramático e na peça teatral se ressalta pela circularidade dos acontecimentos e sua relação com a impossibilidade da celebração do carnaval frente a uma problemática que é consequência do contexto histórico que é pano de fundo do drama – os desaparecimentos forçados e a conta pendente da sociedade e do Estado Peruano com os corpos ausentes que, aos quinze anos da entrega do Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru, alcançou uma quantidade de 20.329 pessoas, segundo uma lista - Base del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y Sitios de Entierro (Renade) – divulgada em 2018 por La Dirección General de Búsqueda de Personas Desaparecidas del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. (SOUZA, 2020, p. 68, tradução nossa)³

³ “El contraste entre la celebración y la muerte en el texto dramático y en la puesta en escena se resalta por la circularidad de los sucesos y su relación con la imposibilidad de la celebración del carnaval frente a una problemática que es consecuencia del contexto histórico que es el fondo del drama – las desapariciones forzadas y la cuenta pendiente de la sociedad y del Estado Peruano con los cuerpos ausentes que, a los quince años de la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú, alcanzó una cantidad de 20.329 personas, según una lista – Base del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y Sitios de Entierro (Renade) – divulgada en el 2018 por La Dirección General de Búsqueda de Personas Desaparecidas del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos”.

Assim, na esteira da pesquisadora, compreendemos que, ao trazer essa problemática político-social para o teatro, a partir do texto dramático, Vallejo Sameshima não somente chama atenção para essa memória dos fatos já encerrados no passado como também para o presente dos leitores e expectadores da peça, atravessados por questões ainda pendentes, como a dos desaparecidos. Essa questão está pendente no presente dos personagens que jogam cartas:

CÉSAR

Viram você falar com os do Sendero como amigos...

FANO

Os do Sendero não são meus amigos. Quem matou a minha mulher se não foram os do Sendero? Mas isso que importa para os militares...

FANTASMAS

Quem nos matou?

CÉSAR

Como você vai saber se foram os do Sendero ou militares que mataram?

FANTASMAS

Quem nos matou?

FANO

Que importa agora... Já... Já acabou a bebida.

CÉSAR

A meu filho Carlos e a minha neta Melita também não sei quem foi. Parece que foram os militares, mas sem o corpo, sem nada, quem pode ter certeza de algo?

(VALLEJO SAMEISHIMA, 2018, p. 24, tradução nossa)⁴

Carnaval mostra o imaginário e as memórias traumáticas dos personagens, nos quais o público e o privado estão conectados entre si. Essas memórias vividas e levadas à cena são importantes para sinalizar como, na construção do futuro de uma sociedade, o social atravessado por traumas coletivos está presente nas famílias, comunidades, povos e nações. O texto dramático contribui para discussões sobre a memória e as identidades culturais andinas ao trazer o passado traumático a partir do contexto familiar e comunitário, como vemos, por exemplo, no trecho:

FANO

*Eu dançaria, quantos anos fizemos carnaval durante a sequía ou depois do huaico.*⁵

⁴ “CÉSAR Con los senderos te han visto hablar como amigos... / FANO Senderos no son mis amigos, ¿quién mató a mi mujer si no fueron los senderos? Pero eso qué le importa a cachacos... / FANTASMAS ¿Quién nos mató? / CÉSAR ¿Cómo saber si los mataron senderos o militares? / FANTASMAS ¿Quién nos mató? / FANO Ya qué importa... Ya... Ya se acabó el trago. / CÉSAR A mi hijo Carlos y mi nieta Melita tampoco sé quién fue. Parece que fueron los militares, pero sin el cuerpo, sin nada, ¿quién puede estar seguro de algo?”.

⁵ *Huaicos* e *sequías* são fenômenos climáticos que ocorre durante o ano entre os meses fevereiro e março no Peru e Chile. Ver: “Huaicos y sequías: ¿Por qué los fenómenos climáticos se intensifican Latinoamérica?”. Disponível em: <https://libelula.com.pe/huaicos-y-sequias-por-que-los-fenomenos-climaticos-se-intensifican-en-latinoamerica/>.

CÉSAR

Isto é diferente. É tempo de doença. O destino está contra nós. E não fique sonhando, quem pagaria a festa? Estamos pobres.

FANO

Toda a vida nós fomos pobres.

CÉSAR

Não fale por mim, eu tive meus anos de glória.

FANO

Está bem, seu César. Ao menos eu sempre fui pobre.

CÉSAR

Aposto quinhentos intis. E você não me faça falar de coisas tristes como o último carnaval. Quer que volte a passar isso?

FANO

Eu quero cortamonte, 6 serpentina, cor, dança... festa de carnaval como quando era festa, celebração. Quando havia unidade.

(VALLEJO SAMESHIMA, 2018, p. 8, tradução nossa)⁷

⁶ Também chamado de *Yunza*, *tumba monte* é uma celebração de carnaval praticada no Peru que consiste em enfeitar uma árvore com presentes e colocar ao seu redor as pessoas para dançar. Acompanhada por uma banda, a comunidade é desafiada a cortar essa árvore até que ela caia, de modo a tornar acessíveis os presentes que estão pendurados em seus galhos. Ver: "Cortamonte: El lado preocupante de la celebración, por Teófilo Altamirano". Disponível em: <https://elcomercio.pe/eldominical/lado-preocupante-celebracion-noticia-610386-noticia/>.

⁷ "FANO Yo bailarías, cuántos años hemos hecho carnaval durante sequía o después de huaico. / CÉSAR Esto es diferente. Tiempo de enfermedad, es. Destino está en nuestra contra. Y no andes soñando, ¿quién pagaría la fiesta? Estamos pobres. / FANO

Também o debate político presente nos diálogos relaciona, sob nosso ponto de vista, uma memória longa e uma memória curta (RIVERA CUSICANQUI, 2010), que dialogam e se movimentam de algum modo, durante os eventos históricos que marcaram o Peru durante o CAI. Para Rivera Cusicanqui (2010), em seus estudos sobre os movimentos sociais na Bolívia, a memória longa refere-se ao *Movimiento del campesinado Aymara del Altiplano*. Segundo a autora, esse termo caracteriza o movimento porque “é a memória longa das lutas anticoloniais do século XVIII, catalisada por um presente de discriminação e exclusão, a que constitui o elemento articulador fundamental de seu discurso ideológico”. (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p. 78, tradução nossa)⁸ Já a concepção de memória curta, Rivera Cusicanqui apresenta como caracterizando o *Campesinado Quéchua de Cochabamba*. Para ela, “é esta última experiência ou horizonte ideológico fundado na memória curta e na raiz cultural mestiça do movimento campesino, a que organiza e dá sentido à sua mobilização na década de [19]70”. (CUSICANQUI, 2010, p. 78, tradução nossa)⁹

Para nós, pesando o contexto peruano e como o CAI aparece como fato histórico no texto dramático traduzido, a memória longa se faz presente na peça teatral na forma como os

Toda la vida hemos sido pobres. / CÉSAR De mí no hables, yo tuve mis años de gloria. FANO Está bien, don César. Al menos yo, pobre siempre he sido. / CÉSAR Apuesto quinientos intis. Y no me hagas hablar de cosas tristes como el último carnaval. ¿Quieres que vuelva a pasar eso? / FANO Quiero cortamente, serpentina, color, baile... fiesta de carnaval como cuando era fiesta, celebración. Cuando había unidad”.

- ⁸ “es la memoria larga de las luchas anticoloniales del siglo XVIII, catalizada por un presente de discriminación y exclusión, la que constituye el elemento articulador fundamental de su discurso ideológico”.
- ⁹ “es esta última experiencia u horizonte ideológico fundado en la memoria corta y en la raíz cultural mestiza del movimiento campesino, la que organiza y da sentido a su movilización en la década del [19]70”.

personagens reivindicam o direito à festa e a viverem de forma tradicional, mas também quando trazem relatos de discriminação e exclusão social, suas experiências de opressão vividas ao longo da história do Peru, marcada pela experiência colonial. Já a memória curta, de algum modo, para nós, pode ser associada ao PCP-SL, partindo da forma como se organiza e se mobiliza – inserindo-se no cotidiano dos camponeses andinos peruanos a fim de propor, de modo arbitrário, uma revolução com fins de mudanças sociais imediatas, sem necessariamente questionar a experiência colonial de modo mais crítico, considerando as epistemologias, tradições e especificidades étnicas que orientavam os camponeses das regiões ocupadas pelo PCP-SL em seus posicionamentos como sujeitos políticos. Ainda assim, essa práxis político-social do PCP-SL chamaria atenção para questões relacionadas ao subdesenvolvimento e às desigualdades sociais que caracterizavam o Peru e, de algum modo, sinalizaria a necessidade de reformas nesses âmbitos.

Em *Carnaval*, podemos adentrar um pouco o universo dos personagens que viveram durante o CAI, de suas memórias e seus posicionamentos com relação aos agentes da violência envolvidos nessa guerra civil e que os afetaram diretamente. Na sequência, vamos apresentar questões relacionadas ao processo tradutório.

UM PASSEIO PELOS CAMINHOS DA PRÁTICA DA TRADUÇÃO DE CARNAVAL

O trabalho de pesquisa e tradução de *Carnaval* se desenvolveu a partir da aproximação com relação ao texto dramático, seguindo

uma perspectiva interdisciplinar, com leituras complementares de textos de diferentes áreas do saber: artes cênicas, estudos andinos, antropologia, ciências sociais e estudos da tradução. No momento da prática tradutória, os suportes utilizados foram: os dicionários bilíngues (*Michaelis* e *Diccionario Bilingüe Quechua-castellano/Castellano-quechua*), os dicionários monolíngues (*Diccionario Práctico del Estudiante* e *Aurélio*) e os dicionários on-line (*Dicio: Dicionário Online de Português, Linguee, RAE* e *Katari-Diccionario Quechua Aymara*). A partir da orientação recebida, para facilitar a busca por palavras, elaboramos um glossário ou listagem de termos da língua quéchua e termos em espanhol quechualizado que apareciam no texto e para os quais era necessária uma pesquisa mais apurada dos termos para, finalmente, elaborarmos uma nota de rodapé. Consultamos também *sites* e páginas, disponíveis na internet, para buscar informações específicas sobre as festas regionais do Peru. Assim, foi possível coletar um dado importante que contribui para o entendimento das identidades regionais do país. Trata-se do fato de que o estado peruano reconhece 19 celebrações de carnaval declaradas como patrimônio cultural do país, entre elas os Carnavais de Ayacucho, San Pablo, Abancay, Tincuy, Arapa, Carnaval T'ikapallana e outros. (ESTOS..., 2020)

Sobre a prática da tradução interlingual, há diversas linhas teóricas e distintas concepções que nos auxiliaram nesta pesquisa/tradução do texto dramático *Carnaval*. A proposta de Roman Jakobson apresenta três tipos de tradução:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.

3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1991, p. 64-65)

Em nosso processo tradutório se enquadram dois dos três tipos de tradução sinalizados por Jakobson: a interlingual e a intersemiótica. A tradução é interlingual porque estamos trabalhando com um texto teatral em castelhano, com características da língua e cultura quéchua, traduzindo-o para um texto teatral cuja língua e cultura acolhedora será a portuguesa brasileira. Também é intersemiótica porque se trata da tradução de um texto fonte escrito para a cena, um sistema verbal para um sistema cênico, visual. Durante o processo tradutório, recorreremos às adequações necessárias para que o texto traduzido mantivesse a performatividade da oralidade e da gestualidade presentes no texto fonte.

Décio Torres Cruz (2009), em seu artigo “As escolhas de tradução: The Sequel”, ao discorrer sobre a escolha pela concepção teórico-filosófica do tradutor, aborda as divergências entre o logocentrismo e o desconstrutivismo defendidos por alguns teóricos da tradução, linguistas, críticos e leigos. Segundo Cruz (2009), a concepção logocêntrica trata de uma visão centrada na originalidade, fidelidade ao texto “original”, que compreende o transporte total de significados de um idioma para outro. Por outro lado, a concepção desconstrutivista é uma visão desconstrutora da linguagem e da interpretação textual. Grandes teóricos que contribuem para os estudos da tradução, como Jacques Derrida, Walter Benjamin e Stanley Fish, se basearam nesse pensamento.

A grande defensora dessa teoria no Brasil, Rosemary Arrojo, autora de *Oficina de tradução*, diz que “[...] quando um leitor ‘produz’ um texto, sua interpretação não pode ser exclusivamente sua, da mesma forma que o escritor não pode ser o autor soberano do texto que escreve” (ARROJO, 2007, p. 41), considerando que o texto de partida e o de chegada nunca serão iguais.

O tradutor alemão e teólogo Friedrich Schleiermacher (1963, p. 63 apud PYM, 2017, p. 73) apresenta duas possibilidades de tradução, as “estrangeirizantes” e as “domesticadoras”. Aqui, Schleiermacher (1963, p. 63 apud PYM, 2017, p. 73) explica sobre as duas práticas básicas de tradução da seguinte forma: “ou o tradutor deixa o leitor em paz, [...] e leva o autor até o leitor, ou o tradutor deixa o autor em paz, [...], e leva o leitor até o autor”. Apoiadas nas considerações desse autor, entendemos que seria importante, como uma perspectiva de trabalho na tradução de textos produzidos na região andina, levar a cultura andina peruana para o público brasileiro. Por isso, o texto traduzido possui traços da estrangeirização que marcam a diferença étnica, os traços da língua e da cultura quéchua e as epistemologias andinas que se fazem presentes no texto fonte. Podemos observar isso no seguinte trecho do texto traduzido: “CÉSAR Ananaw!¹⁰ FANO Ai, seu César, aqui se fala *atatay*,¹¹ tantos anos e não aprende?”.¹²

¹⁰ Interjeição quéchua que significa “Que lindo!”. Ver: *Diccionario Quechua – Aymara al español*. Disponível em: <https://www.katari.org/diccionario/diccionario.php?listletter=quechua&display=1>.

¹¹ Outra interjeição quéchua que significa “Que dor!”. Ver: *Diccionario Quechua – Aymara al español*. Disponível em: <https://www.katari.org/diccionario/diccionario.php?listletter=quechua&display=1>.

¹² “CÉSAR ¡Ananaw! FANO Ay, don César, acá se dice *atatay*, ¿tantos años y no aprendes?”. (VALLEJO SAMESHIMA, 2018, p. 19, tradução nossa)

Uma decisão importante que tivemos que tomar, inicialmente, durante o processo tradutório, foi em relação ao pronome de tratamento da cultura andina peruana “don”, que na língua portuguesa se refere a pessoas com títulos eclesiásticos. Aqui, em nossa tradução, usamos a forma mais próxima ao popular do português, que é o pronome “seu”.

Das dificuldades encontradas nesse processo, podemos citar a de traduzir a palavra “cerro”, que na cultura andina peruana é usada também para se referir às montanhas. Porém, consultando o dicionário bilíngue (PEREIRA, 2002) de espanhol/português-português/espanhol, a palavra significa “cerro”, “colina” e “outeiro”; mas a primeira e a terceira palavras não são muito usadas pelos falantes da nossa língua. Consultando um dicionário monolíngue de espanhol (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2022), observamos que ele informa que “cerro” é uma elevação menor que uma montanha e, depois, em um dicionário monolíngue (FERREIRA, 2008) temos o significado de “cerro” como colina. Então, na tradução em português brasileiro, optamos pelo uso da palavra “colina” em trechos como o a seguir: “CÉSAR Que merda você quer! FANO Que você me acompanhe até a colina, às pequenas cavernas. Vamos logo”.¹³

Quanto às palavras próprias da cultura/língua andina peruana, que em sua maioria são palavras e expressões da língua quéchua ou termos quechualizados, também em sua tradução tivemos que pensar em estratégias para manter essa diferença. Isso ocorreu, por exemplo, com as palavras “cholo”, “Cortamonte”, “intis”, “manan” e “jijuna”. As duas últimas exigiram incansáveis pesquisas para encontrar informações sobre elas. “Jijuna” é uma expressão reduzida de uma palavra vulgar na cultura peruana

¹³ “CÉSAR ¡Qué mierda quieres! / FANO Que me acompañes al cerro, a las cuevitas. Vámonos.” (VALLEJO SAMESHIMA, 2018, p. 37, tradução nossa)

“jijunagranputa”, ou na expressão hispânica “hijo de la gran puta”. Nesse caso, fizemos uma tradução quase literal, modificando para uma expressão coloquial muito usada na nossa língua “filho da puta”. O trecho traduzido ficou assim: “FANO Ah, filho da puta... Eu não sei por que diabos me lembro disso... Você não quer fugir e isso me fode muitíssimo... Não posso ficar calado... Que decidam as cartas”.¹⁴ E “manan”, que é um adjetivo quéchua usado para reforçar uma negativa, poderia ser traduzido como “de jeito nenhum”; porém, o propósito da tradução é levar um pouco da cultura andina peruana ao futuro leitor. Em todos esses casos, fez-se necessário colocar notas de rodapé para explicar ao leitor o significado e sentido da palavra.

Também encontramos termos na língua quéchua que estavam associados à cosmovisão andina regional e que não puderam ser traduzidos. Fez-se necessário colocar notas de rodapé explicativas com as informações sobre essas palavras. Um caso específico foram os nomes de seres fantásticos ou mitológicos da cultura local, como Supay e Pishtacos:

CÉSAR O que mais você quer de mim, *cholo* traidor que arruinou a minha vida? E você veio aqui, nós conversamos todo este tempo que parece eterno sabendo que você tinha condenado a meu filho... Se você não é um idiota, é um descarado, um *supay*,¹⁵ um

¹⁴ “FANO Ah, jijuna... No sé por qué diablos me da por recordar... Tú no te quieres escapar y eso me jode tantísimo... No puedo quedarme callado... Que cartas decidan”. (VALLEJO SAMESHIMA, 2018, p. 40, tradução nossa)

¹⁵ Supay nas mitologias dos povos incas e aymaras é o deus da morte e governante do Ukhu Pacha, o submundo inca. Os cristãos titularam Supay como diabo (ver: “Supay”. Disponível em: <https://portal-dos-mitos.blogspot.com/2014/02/supay.html>). Na mais remota antiguidade, Supay era uma mulher que emergia do submundo e podia voar entre as montanhas. Quando ela cansava de ser esquecida e cuidar de cobras, sapos, lagartixas e ratos, ela revelava todo seu poder.

demônio entre os demônios. (VALLEJO SAMESHIMA, 2018, p. 44, tradução nossa)¹⁶

FANTASMA MELITA Histórias de *pishtacos*¹⁷ que rouba gordura assustavam antes. (VALLEJO SAMESHIMA, 2018, p. 5, tradução nossa)¹⁸

Ao longo da tradução, nos deparamos também com situações diante das quais optamos pela domesticação, por exemplo, sobre a expressão “billete de piedra”, que aparece no texto fonte para designar algo de procedência falsa. Na tradução literal para o português brasileiro ficaria “nota de pedra” e não faria sentido. Então, o mais próximo do sentido do termo em língua estrangeira que encontramos em nossa língua cultura foi “nota de três reais”: “CÉSAR Não confio na sua palavra, Fano, é mais falsa que nota de três reais”.¹⁹

Os homens andinos para acalmar a sua fúria faziam tributos às Huacas (lugar e ser sagrado) de Supay. Ver: VÍRHUEZ, R.; YAPO, J.; YANES, A. *Seres fantásticos del Perú*. Lima: Pasacalle, 2014.

¹⁶ “CÉSAR ¿Qué más quieres de mí, cholo traidor que me arruinaste la vida? Y viniste acá, conversamos todo este tiempo que parece eterno sabiendo que habías condenado a mi hijo... Sí no eres un opa, eres un descarado, un supay, un demonio entre los demonios”.

¹⁷ A palavra “pishtaco” provém do quéchua “pishtay”, “pistakup” (decapitar, degolar ou cortar em tiras). O “pishtaco” ou “nakaq” é um personagem mitológico da tradição andina, especialmente do Peru e Bolívia. Trata-se de um bandoleiro, estrangeiro branco, que ataca pessoas sozinhas degolando as suas vítimas para tirar a gordura e vendê-la, para depois comer sua carne. Ver: *Diccionario de Mitos y Leyendas*. Disponível em: <https://www.cuco.com.ar/pishtaco.htm>.

¹⁸ “FANTASMA MELITA Historias de pishtacos roba grasa asustaban antes”.

¹⁹ “CÉSAR No confío en tu palabra, Fano, es más falsa que billete de piedra”. (VALLEJO SAMESHIMA, 2018, p. 6, tradução nossa)

Além disso, surgiu outro problema, que é a tradução poética que aparece no texto dramático. É quando o personagem Carlos cita trechos de poemas de famosos escritores peruanos (César Vallejo, Oswaldo Reynoso, Javier Heraud, Manuel Scorza e Alejandro Romualdo). Aqui, tivemos que observar cuidadosamente as figuras da linguagem poética, o estilo do poeta escolhido etc. Fez-se necessário inserir notas de rodapé informando quem é o poeta, o título original do poema, a tradução do título, além da tradução do trecho citado pelo Carlos, como em:

FANTASMA CARLOS (frente ao guarda-roupa) ‘Basta já de agonia. Não me importa a solidão, a angústia e nem o nada. Eu estou farto de escombros e de sombras. Quero sair ao Sol. Ver sua cara ao mundo’. Assim escreveu o poeta Romualdo.²⁰ (A CÉSAR) Agora eu não sei aonde ir, papai. (VALLEJO SAMEISHIMA, 2018, p. 11, tradução nossa)²¹

A listagem de exemplos é longa, mas alguns dos termos quéchuas ou quechualizados a partir do espanhol em relação aos quais pudemos encontrar equivalentes aproximados no português brasileiro são: “cachaco” – militares, “chacra” – chácara, “tayta” – pai, “waqra” – corno, além de outros mantidos na língua

²⁰ Alejandro Romualdo foi um poeta destacado e representante da *generación de los 50*. Ele ganhou o Prêmio Nacional de Poesia em 1949. A menção é ao seu poema “A otra cosa” (A outra coisa). Ver: “La función final. 9 poemas de Alejandro Romualdo”. Disponível em: <https://www.vallejoandcompany.com/la-funcion-final-9-poemas-de-alejandro-romualdo/>.

²¹ “FANTASMA CARLOS (frente al ropero) ‘Basta ya de agonía. No me importa la soledad, la angustia ni la nada. Estoy harto de escombros y de sombras. Quiero salir al Sol. Verle la cara al mundo’. Así escribió poeta Romualdo. (A CÉSAR) Ahora no sé a dónde ir, papá”.

estrangeira e acompanhados por notas de rodapé, como “anaw”, “misti”, “millay”, “huaino”, “pongos”, “taytacha” etc.

Com relação ao caráter intersemiótico que envolve a pesquisa e tradução de um texto dramático, o aporte teórico de Patrice Pavis (2015) em seu livro *O teatro no cruzamento de culturas* nos estimulou a refletir sobre questões pontuais. Pavis aponta que as traduções de textos para a encenação devem ultrapassar muito aquela tradução, bastante limitada, interlingual do texto dramático. Para isso, é necessário se aprofundar na tradução específica da cena e da encenação, considerando duas evidências:

1. no teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; 2. não se traduz simplesmente um texto linguístico para outro: confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação e de cultura heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo. (PAVIS, 2015, p. 124)

Observando isso, traduzimos o texto dramático *Carnaval* analisando os personagens, o espaço, o tempo, o contexto, as culturas, plateias possíveis, a pragmática e o discurso. Isso se deu tanto em relação ao texto fonte quanto ao texto traduzido durante a prática da tradução e, após a sua conclusão, durante uma sessão de leitura dramática, realizada com outros estudantes, colegas de pesquisa, e aberta ao público interessado. A leitura dramática do texto traduzido foi realizada com o objetivo de observar mais diretamente como esse texto seria recebido pelos leitores/ouvintes brasileiros em uma situação de encenação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na fase final da prática de tradução de *Carnaval* para o português brasileiro, realizou-se uma leitura dramática do texto traduzido, de forma remota, através da plataforma do Google Meet, com a participação dos estudantes que são pesquisadores do Núcleo de Estudos e Escrituras Performáticas Andinas (Nueepa), grupo de pesquisa a que pertencemos. Participaram da sessão de leitura dramática o dramaturgo Miguel Ángel Vallejo Sameshima, autor de *Carnaval*, e a diretora da peça *Carnaval*, Mirela Quispe Ramos, que estreou em Lima, Peru, no ano de 2018. O evento contou com a participação das comunidades externas e internas à Universidade Federal da Bahia (UFBA); dele extraímos uma gravação como forma de registro em arquivo digital. Como já mencionamos, essa leitura dramática foi fundamental para que todos pudessem ler, ver e sentir o texto traduzido na nossa língua e saber como foi a recepção do público brasileiro.

Com a tradução de *Carnaval*, o aprendizado obtido pelos envolvidos no projeto alcança dimensão ampla, como um trabalho acadêmico que, partindo de uma temática abrangente – as festas tradicionais, em especial os carnavais andinos –, transmite um conteúdo denso ao abordar o CAI como um episódio histórico cujas consequências ainda são presentes na vida de peruanos e peruanas. O drama traduzido também deixa uma mensagem de esperança, a de que apesar das diferenças econômicas e sociais, de raça, gênero e etnia, a coletividade e o sentimento de integração presente nas festas são dispositivos de resistência e mantenedores das tradições e memórias coletivas – as felizes e as tristes.

Em suma, durante o processo tradutório, percebemos o quanto as questões linguísticas estão repletas de dados culturais e como,

na prática de atribuir sentidos ao texto que estávamos traduzindo, pudemos incrementar o nosso repertório de saberes e de estratégias tradutórias. Com isso, nosso objetivo é garantir que o trabalho de tradução seja bem-sucedido e chegue ao leitor com os dados necessários para que também ele possa experimentar uma imersão estética, com a leitura ou ouvindo o texto ser oralizado, como também uma imersão epistemológica de acolhimento e entendimento dos sujeitos, línguas e culturas ali encenados e performando saberes.

REFERÊNCIAS

- AJACOPA, T. L. *Diccionario Bilingüe: iskay simipi yuyayk'ancha*. Quechua – Castellano; Castellano – Quechua. 2. ed. La Paz: [s. n.], 2007. Disponível em: <https://futatraw.ourproject.org/descargas/DicQuechuaBolivia.pdf>. Acesso em: 3 set. 2022.
- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- CRUZ, D. T. As escolhas de tradução: the sequel. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 39, p. 129-182, 2009.
- DEGREGORI, C. I. *Qué difícil es ser Dios: el partido comunista del Perú – sendero luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013.
- DICIO: Dicionário Online de Português. [S. l.]: 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br>. Acesso em: 3 set. 2022.
- ESTOS son las fiestas regionales declaradas Patrimonio Cultural de la Nación. *TVPerú*, Lima, 14 fev. 2020. Disponível em: <https://www.tvperu.gob.pe/novedades/tvperu/estos-son-las-fiestas-regionales-declaradas-patrimonio-cultural-de-la-nacion>. Acesso em: 4 set. 2022.

FERREIRA, A. B. H. *Miniaurélio: o minidicionário da Língua Portuguesa*. 7. ed. Curitiba: Positivo, 2008.

HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1991. p. 63-72. Disponível em: https://monoskop.org/images/5/58/Jakobson_Roman_Linguistica_e_comunicacao.pdf. Acesso em: 3 set. 2021.

PAVIS, P. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREIRA, H. B. C. *Michaelis: dicionário escolar espanhol: espanhol-português, português-espanhol*. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

PYM, A. *Explorando as teorias da tradução*. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri; Claudia Borges de Faveri; Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario Práctico del Estudiante*. Madrid: Santillana, 2011.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE, 2022. versão 23.5. Disponível em: <https://dle.rae.es/?w=diccionario/>. Acesso em: 3 set. 2022.

RIVERA CUSICANQUI, S. *Oprimidos pero no vencidos: luchas del campesinado Aymara y Quechwa, 1900-1980*. 4. ed. La Paz: La Mirada Salvaje, 2010.

● ***Cenas de Possessing the Secret of Joy, de Alice Walker:***
uma tradução feminista negra

JAMILE OLIVEIRA ALMEIDA

ELIZA MITIYO MORINAKA

As questões de ordem ideológica e de poder que exercem influências no âmbito da literatura e da tradução ajudam-nos a entender os séculos de obliteração de textos escritos por sujeitos negros e com temáticas relacionadas à diáspora africana. A literatura e sua tradução foram mediadas pela voz do homem branco colonizador que, movido pela ideologia etnocêntrica e de superioridade universal, criou um campo simbólico e imaginário para as culturas que foram por ele subjugadas. Esse campo simbólico era formado por representações negativas e estereótipos que se deslocavam da realidade desses povos, pois eram produzidos por pessoas que não reconheciam a humanidade nem tampouco sua história cultural, o que dificultou a presença do corpo negro e sua representação em diversos campos de estudos, inclusive no literário. (JOB, 2015; MAZZOLA, 2015)

A emergência dos Estudos Culturais (HALL, 2003) contribuiu para o movimento de questionamento e desestabilização do pensamento que estabelecia a distinção entre alta cultura – incluindo aí as produções elitistas e eruditas – e a cultura popular, que era vista como menor. Segundo Job (2015), outros fatores fundamentais para se questionar o cânone foram o revisionismo feminista dos anos 1970 e 1980 e as reivindicações do movimento negro surgidas no decorrer dos anos 1980, que começaram a tornar o campo literário um pouco mais plural.

Essa nova forma de pensar a cultura possibilitou o diálogo transcultural – sustentado pela aceitação das diferenças, das pluralidades e das singularidades –, favorecendo a inclusão no campo literário de narrativas que antes eram marginalizadas por serem classificadas como parte de uma literatura menor. Não é por acaso que Hall (2003, p. 200-201) afirma: “os estudos culturais abarcam discursos múltiplos, bem como numerosas histórias distintas. Compreendem um conjunto de formações, com suas diferentes conjunturas e momentos no passado”. No âmbito da literatura brasileira, Regina Dalcastagnè (2012, p. 21), por sua vez, reivindica que essas outras vozes não sejam relegadas “ao limbo do ‘testemunho’ ou ‘documento’”, pois elas possibilitam criar “envolvimento e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido pelos escritores da elite”.

No campo da tradução, os estudos pós-coloniais incentivaram a análise e a retradução de textos de grupos minoritários, de forma a não mais desvalorizar, mas mostrar as narrativas como produto de suas realidades culturais. Isso se deu pelo fato de que esses grupos “formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das racionalizações da modernidade”.

(BHABHA, 1998, p. 239) Um exemplo de crítica pós-colonial que incentiva a retradução de textos produzidos por colonizadores europeus entre os séculos XV e XX pode ser observado no artigo da tradutora Klondy Agra (2013, p. 5):

Com os conhecimentos pós-coloniais voltados a tradução, acredito que o tradutor possa desvendar questões que lhe permitam esclarecer pontos obscuros e errôneos no texto de origem, como observações de ponto de vista colonizadores e/ou preconceituosos, corrigindo-os através de nota de rodapé e observações.

Nesse sentido, a retradução operará como uma interlocução com perspectivas contemporâneas entre culturas, pois os conhecimentos e discursos que foram produzidos, bem como as histórias que foram contadas e discutidas em certos lugares, poderão ser novamente compartilhados sob nova ótica, enriquecendo assim o repertório da cultura de chegada. Da mesma maneira, propostas de traduções de textos que nunca foram antes traduzidos, principalmente de autoras da diáspora africana, também colocam saberes diversos em movimento e diálogo. De acordo com Dennys Silva-Reis e Cibele de Guadalupe Sousa Araújo (2017, p. 6), “a tradução constitui um importante instrumento diaspórico. Mais do que conexões linguísticas, fazem-se, via tradução, conexões culturais, alianças de ideias e de práticas, interações internacionais e acolhida”.¹

¹ Algumas pesquisas indicaram o apagamento dos elementos afrodiaspóricos nas traduções: Ana Farani (2016) concluiu que nas traduções da escritora afro-americana Toni Morrison para o português houve o apagamento do *Black English*; e Lauro Maia Amorim (2014) revela que a tradução de 1944, feita por Monteiro Lobato, da obra *Native Son* (1940), de Richard Wright, também apagou o *Black English*, enquanto a tradução de Aurora Neiva manifesta seu engajamento com relação às questões étnicas que aparecem na obra de Wright.

Alice Walker,² escritora, poetisa e ativista das causas feministas negras, trouxe a temática da circuncisão feminina para o romance *Possessing the Secret of Joy*, publicado em 1992, para refletir sobre as consequências dessa prática nas vidas das mulheres negras de determinadas regiões do continente africano onde tal fato ocorria.³ O livro permanece sem uma tradução para o português até o momento. Percebemos, então, a necessidade de propor a tradução como um ato político de resistência e trazer a voz de uma autora feminista negra que usa sua literatura para denunciar a mutilação do corpo feminino negro e os traumas físicos e psicológicos decorrentes de tal mutilação. Isso posto, o objetivo deste capítulo é apresentar a tradução comentada de algumas cenas do primeiro capítulo de *Possessing the Secret of Joy* (1992), de Alice Walker, usando o processo conhecido como tradução densa (*thick translation*) para visibilizar os traços afrodiáspóricos que se manifestam em textos negros por meio da síncopa musical, o jogo de corpo, o feitiço e o mistério, a opulência e explosão de formas e a economia linguística.

² O livro mais famoso de Alice Walker é *A cor púrpura* [*The Color Purple*], traduzido para o português por Peg Bodelson, Betulia Machado e Maria José Silveira em 1982. Entre os contos está a coleção *In Love and Trouble: Stories of Black Women* (1973), sem tradução para nenhuma língua. A coletânea de poemas produzidos por Walker entre 1965 e 1990 reunida em *Collected Poems* (2005) também não foi traduzida para nenhuma outra língua.

³ A primeira aparição da personagem Tashi de *Possessing the Secret of Joy* é no romance epistolar *The color purple* como uma personagem secundária que sofreu a mutilação. Durante as gravações da adaptação para as telas do cinema, dirigida por Steven Spielberg, Alice Walker pensou com mais clareza sobre Tashi e decidiu contar sua história, na qual poderia explorar o tema que havia lhe causado incômodo após a viagem ao Quênia no início da década de 1980. Walker, no entanto, não deu continuidade à narrativa de Tashi em *The Color Purple*, mas iniciou uma nova, dando origem à *Possessing the Secret of Joy*, que dialoga com as questões de direitos humanos e defende a dignidade humana em detrimento de aspectos culturais.

TRADUÇÃO FEMINISTA NEGRA COMO ATO POLÍTICO DE RESISTÊNCIA

No sentido de um trabalho forte e engajado com a linguagem, que traz para o campo literário e tradutório experiências de povos subalternizados e marginalizados, descentralizando a identidade ocidental homogeneizante que excluiu o Outro, a pesquisadora Denise Carrascosa (2017, p. 73) analisa a importância da função do(a) tradutor(a) para subverter essa lógica epistemicida:

A função-tradutor – o mecanismo de funcionamento de produção de discursos em desvio e diferença pensada como inseminação capaz de curar/envenenar as relações de força agenciadas pelos regimes de signos violentamente subalternizantes (nesta discussão, o racismo etnocida e epistemicida) – pode ser compreendida como agência de sujeitos que, por força de sua intimidade com a dor e a potência subversiva que tais regimes engendram, movimentam um repertório de traços afrodiaspóricos e se deixam afetar amorosamente pelas vozes e textualidades de escritoras e escritores do Atlântico Negro. Seu exercício tradutório não configura apenas um trabalho instrumental comunicativo de ampliar acessibilidade e o diálogo entre escrita e leitura nesse outro espaço-tempo imaginado; mas, suplementarmente, produz uma performatividade na linguagem capaz de deslocar, descentrar e rearticular possibilidades de sentidos reversores das forças etnoepistemicidas.

Com base na função que tem o(a) tradutor(a) de subverter as forças epistemicidas e no conceito de lugar de fala de Djamila Ribeiro (2019) – que discute a necessidade de interromper discursos hegemônicos, dando a oportunidade a outras vozes historicamente silenciadas a se manifestar –, resalto a importância do meu lugar de fala, como tradutora negra, para mobilizar

e destacar elementos da cultura afrodiáspórica no romance *Possessing the Secret of Joy*, de Alice Walker (1992), autora feminista que se destaca por seu trabalho com a linguagem em revelar as desigualdades sociais e desestabilizar o lugar da masculinidade e os conhecimentos eurocentrados, fortalecendo a identidade negra através dos conhecimentos ancestrais.

Seu engajamento está relacionado ao movimento de valorização da cultura negra que ocorreu nos Estados Unidos, em 1920, conhecido como Harlem Renaissance. Para ela, a literatura é também um espaço no qual se pode exercer a prática social, por isso seus textos trazem questões que se referem à realidade de pessoas negras, como: o racismo, questões de gênero, desigualdade social, intolerância religiosa, sexismo e violência; sendo a mulher negra sua principal protagonista. Em uma entrevista concedida ao jornal *Estadão* (LITERATURA..., 2011) e reproduzida pelo portal Geledés⁴ – Instituto da Mulher Negra, que discute temáticas raciais e questões de gênero, Walker afirma que não conseguiria fazer arte sem uma mensagem política ou social.

Segundo Carrascosa (2017), os traços afrodiáspóricos que aparecem em textos negros exercem poder na cultura ocidental, manifestando-se através da síncopa musical, o jogo de corpo, o feitiço e o mistério, opulência e explosão de formas e economia linguística. As traduções que visibilizam esses traços marcam territórios, contrapondo-se ao apagamento que ocorreu na linguagem e na cultura dos povos africanos. Não é por acaso que Frantz Fanon (2008, p. 34) afirma que “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. Já se vê onde queremos chegar: existe na posse da linguagem uma extraordinária potência”.

⁴ Ver em: <https://www.geledes.org.br/literatura-e-ideologia-uma-entrevista-com-alice-walker/>.

Infelizmente, os africanos não desfrutaram dessa potência linguística na sua integralidade por muito tempo, já que a linguagem do colonizador lhe foi imposta. Carrascosa (2017, p. 72) ressalta a importância da ancestralidade negra para o entendimento aprofundado e interpretativo dos textos afrodiaspóricos, que são os que carregam consigo a noção de “afrodiáspora”:

Para que alguém se possa investir nessa tarefa intensamente mobilizadora, não é difícil entender que precise estar fortemente afetado pelo vetor da força da afrodiaporicidade em sua experiência subjetiva; seja em seu próprio corpo, que carrega nas cores e nos traços a forma e a força da negritude; seja em seu desejo de uma experiência ética do social, que passe necessariamente pelo diálogo amoroso com um ‘eu’ da cultura que se apresenta como força constitutiva de seu próprio outro.

A pesquisadora legitima as pessoas negras e aquelas que estabeleçam um diálogo ético e amoroso com essa cultura para realizar a tradução desses textos. Quando se fala no diálogo ético e amoroso, é preciso entender que esse(a) tradutor(a), quando não é negro(a), desenvolve uma relação de empatia e respeito com a cultura negra, podendo descentrar e rearticular os discursos etnoepistemicidas e ao mesmo tempo se abrir para alteridade. Nos casos das pessoas negras, essa relação se estabelece por meio de uma afinidade histórica, um reconhecimento e identificação com um repertório de narrativas que se assemelham com o passado e o presente dessas pessoas. Traduções realizadas por quem não tem conhecimento da cultura negra podem levar ao apagamento de traços culturais representativos para esse grupo ou à reprodução de estereótipos.

**PROJETO TRADUTÓRIO DE *POSSESSING THE SECRET OF JOY*,
DE ALICE WALKER**

Para traduzir algumas cenas de *Possessing the Secret of Joy*, a pesquisa sobre a temática central da obra – mutilação genital – foi fundamental para conhecer e entender seu significado nas comunidades em que ela ocorre. A mutilação genital, conhecida também como circuncisão, consiste numa prática ritualística realizada por uma anciã, parteira ou curandeira, que remove parcial ou totalmente o órgão sexual feminino externo (lábios ou clitóris) com o uso de uma lâmina cortante. Essa prática é considerada nefasta, pois provoca sérios males à saúde da mulher devido à falta de assepsia, pois os instrumentos não são descartáveis e nem esterilizados. A circuncisão é legitimada por sociedades patriarcais que justificam o ato com razões culturais e religiosas, sendo que o objetivo maior é aumentar o prazer masculino e controlar o corpo feminino. Tais sociedades alegam que, com a prática, a mulher é purificada, pois o clitóris – órgão comparado ao falo masculino –, considerado “sujo”, é retirado.

No continente africano, a prática da mutilação genital ainda é comum em 29 países, com procedimentos diferentes de uma região para outra. No artigo “As mutilações genitais femininas: estado atual na África”, Fatou Sow (2004), socióloga feminista senegalesa, declara que, desde 1970, organismos locais e regionais tomaram consciência dos males desse procedimento. É o caso, por exemplo, da atuação do Comitê Interafricano (Ciaf) criado em 1984, em Dakar, que lutou contra essa prática alegando prejuízos à saúde da mulher e da criança. Desde então, várias estratégias, planos e ações foram feitos durante as maiores conferências da década das Nações Unidas para a mulher entre

1975 e 1985, no México, Copenhague, Nairobi e Beijing, em 1995, buscando assim soluções para abolir essa prática.

Na atualidade, conforme relatório divulgado em 2011, quase duas mil comunidades africanas abandonaram o procedimento, segundo o Fundo de População das Nações Unidas (Unfpa) e o Fundo das Nações Unidas para Infância (Unicef). Uganda, Quênia e Guiné-Bissau adotaram leis para acabar com a circuncisão, o que demonstra um avanço nas práticas sociais e culturais desses países que tendem a mudar de postura em benefício à proteção e aos direitos das mulheres. A dificuldade de se abolir completamente a prática está associada à sua vinculação à cultura, mesmo que a legislação seja contrária à sua continuidade. (SOW, 2004)

Ao traduzir o prefácio e o primeiro capítulo, definimos como objetivo da tradução promover a aproximação dos leitores à temática do romance, visando estimulá-los a refletir sobre a circuncisão feminina. O prefácio traz informações cruciais sobre o contato inicial de Alice Walker com a mutilação e o desenvolvimento de sua escrita, além de evidenciar seu posicionamento referente à importância do romance como instrumento de denúncia. Walker afirma que era muito jovem quando ouviu falar da circuncisão e teve dificuldades em aceitar o controle patriarcal sobre o corpo da mulher. Porém, aguçada pelo desejo de entender tal prática, empreendeu-se em estudos, viagens e conversas com mulheres mutiladas, até que se tornou editora da revista *Ms. Magazine*, por meio da qual encorajou a discussão pública sobre a mutilação, o que a empoderou.

O empoderamento como instrumento de emancipação política e social tem força representativa, considerando o embate que os grupos minoritários desenvolveram socialmente, para se estabelecer como espaço discursivo de conhecimento e

de poder contrários à força dominante. O empoderamento foi fundamental para que Walker se tornasse ativista contra a mutilação e falasse com propriedade sobre o assunto, partindo de uma epistemologia feminista negra para mostrar como os valores patriarcais são materializados em determinadas sociedades africanas.

Nossa tradução para a língua portuguesa, que é inédita, não apaga as marcas culturais que aparecem no romance, pois são traços que marcam identitariamente um povo e aproximam os leitores dos aspectos culturais do texto de partida. Pensando a tradução desse texto como um trabalho ético (VENUTI, 2002) e pedagógico (APPIAH, 2000 apud CAMPOS, 2017), utilizamos como metodologia a tradução densa, defendida pelo filósofo ganhês Kwame Anthony Appiah. A tradução densa é um conceito operatório que instrui os leitores sobre os aspectos culturais, sociais, linguísticos e políticos que o texto produz. De acordo com Appiah, os comentários e as notas do(a) tradutor(a) têm a finalidade de aproximar os leitores dos aspectos culturais do texto de partida, atingindo o objetivo da pedagogia intercultural.

A tradução densa aproxima-se muito da tradução comentada, analisada por Marie-Hélène Torres (2017), que tem como um dos objetivos explicar e comentar o processo e as escolhas tradutórias, promovendo uma aproximação dos leitores com a obra. Segundo Torres, não é possível analisar e comentar tudo que está no texto de partida, por isso o(a) tradutor(a) deve fazer escolhas em função dos objetivos prefixados e das prioridades estabelecidas. Levando isso em conta, para nos adequarmos ao formato deste capítulo, optamos por comentar alguns aspectos da tradução de cenas do romance.

DECISÕES TRADUTÓRIAS EM *POSSESSING THE SECRET OF JOY*

Possessing the Secret of Joy tem como tema central a mutilação genital feminina e os efeitos nefastos dessa prática na vida de Tashi, personagem de um povo fictício africano, olinka. Em *The color purple*, Tashi é uma personagem secundária que sofreu a mutilação, mas em *Possessing* ela é a personagem principal, em volta da qual circundam as pessoas que fazem parte de sua vida. O livro é dividido em 21 capítulos em que ouvimos as vozes de Tashi, Adam (marido de Tashi que é irmão de Olívia), Olívia (amiga), Mzee (terapeuta), Lisette (amante de Adam), Benny (filho de Tashi e Adam), Pierre (filho de Adam com Lisette) e de M'Lissa (excisadora). A temática do livro é apresentada por várias perspectivas dos personagens narradores que se manifestam ao longo da narrativa.

O romance apresenta uma estrutura textual fluida com frases curtas. Não existe preocupação excessiva da autora com a pontuação, a exemplo da omissão do uso das aspas nas falas das personagens. Walker também utiliza poucas frases subordinadas, optando pelas coordenadas, fazendo largo uso das conjunções “and+” e “but”, remetendo-nos, assim, à coloquialidade dos atos da fala. A repetição dessas conjunções coordenadas causa uma intensa repetição de pronomes, o que podemos identificar com uma característica da própria língua inglesa, mas que também compõe a sintaxe do registro coloquial das orações coordenadas.

Levando essas características em consideração, algumas partes do texto precisaram ser organizadas na tradução, reduzindo-se o uso dos pronomes pessoais do caso reto, principalmente daqueles que indicavam a primeira pessoa. Em português as desinências verbais são suficientes para evitarmos o uso excessivo dos pronomes. Já os conectivos “and” e “but”, assim como a não

indicação das aspas nas falas dos personagens, foram mantidos por serem considerados características do registro coloquial que a autora empregou. Podemos até chamar essa estratégia de estrangeirização, usando o termo de Venuti (2002), já que seguimos o padrão retórico do texto de partida. Porém, a repetição de alguns conectivos foi retirada quando desordenava a sintaxe do contexto de chegada. Quanto aos antropônimos e topônimos, decidimos mantê-los na língua de partida, respeitando as marcas culturais do romance.

Os Quadros 1 e 2 exemplificam trechos com pontuação e conectivos em que mantivemos a estrutura do texto de partida para evidenciar as marcas da oralidade e do coloquialismo.

QUADRO 1 – Fragmento 1

Texto de partida	Tradução
<p><i>But she forgot why the sight of her own blood terrified her. And this became one of the things the other children teased her about. And about which she would cry.</i> (WALKER, 1992, p. 9)</p>	<p><i>Mas ela se esqueceu porque a visão do seu próprio sangue lhe causava tanto medo. E isso foi uma das razões pelas quais outras crianças a provocavam. E ela chorava por causa disso.</i></p>

Fonte: elaborado pelas autoras.

Um fato que causou dúvidas quanto à tradução foi a repetição de palavras com o sentido de percepção, como “saw”, por exemplo.

QUADRO 2 – Fragmento 2

Texto de partida	Tradução
<p>I saw the children, potbellied and with dying eyes, which made them look very wise. I saw old people laid out in the shades of the rocks, barely moving on their piles of rags. I saw the women making stew out of bones. (WALKER, 1992, p. 24)</p>	<p>Durante o trajeto, vi crianças barrigudas e com olhos moribundos que faziam com que parecessem sábias. Vi os velhos deitados nas sombras das pedras, mal se moviam em suas pilhas de trapos. Vi também as mulheres fazendo ensopado de ossos.</p>

Fonte: elaborado pelas autoras.

Baseando-se na afirmação de Britto (2020) de que a língua inglesa é mais redundante que o português, inicialmente pensamos em adequar as frases ao português para evitar a repetição sucessiva do verbo “saw”. Porém, observamos que essa característica está relacionada à oralidade referente à fala dos personagens. Como é muito comum ocorrer repetições nesse ato de enunciação, optamos por manter esse traço. O mesmo trecho foi prolongado com o acréscimo da frase “durante o trajeto” para sinalizar que a personagem visualizou essas imagens durante o seu percurso fora do acampamento.

Walker utiliza uma linguagem coloquial, representada por meio da narrativa fluida e da oralidade dos personagens, como estratégia para se aproximar dos leitores e proporcionar uma narrativa um pouco menos opressiva sobre uma temática tão impactante. Ao mesmo tempo, isso nos remete à própria importância que a oralidade tem para algumas culturas africanas referente à transmissão dos valores e saberes ancestrais, pois segundo o filósofo africano Amadou Hampâté Bâ (2010, p. 169):

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhes descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhe de acordo com entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar a Unidade primordial.

Diante da afirmação, percebemos a estratégia da autora que coaduna a ideia de “falar para o entendimento humano” e de “transmitir o conhecimento sobre uma cultura”, mas que não deixa de mostrar a profundidade de sua obra e todo um quadro de imagens e associações que ela constrói para dar sentido à narrativa.

A pesquisa sobre a temática ajudou-nos a entender melhor o assunto para enveredarmos pela tarefa tradutória, facilitando o entendimento de trechos que antes estavam ininteligíveis. Um dos exemplos foi o fato de Dura, irmã de Tashi, ter sido apresentada dias antes de sua morte provocada pelo sangramento decorrente da mutilação. Em uma das sessões com o terapeuta, Olivia se lembrou do que Tashi havia lhe contado, como demonstra o fragmento do Quadro 3.

QUADRO 3 – Fragmento 3

Texto de partida	Tradução
<p>That she had been very excited during the period leading up to her death. Suddenly she had become the center of everyone's attention; every day there were gifts. Decorative items mainly: beads, bracelets, a bundle of dried henna for reddening hair and palms, but the odd pencil and tablet as well. Bright remnants of cloth for a headscarf and dress. The promise of shoes! (WALKER, 1992, p. 9)</p>	<p>Ela estava muito animada antes de sua morte. De repente havia se tornado o centro das atenções; todo dia ganhava presentes. A maior parte era itens decorativos como: colar, pulseiras, um pacote de hena seca para colorir o cabelo e as palmas, além de uma caneta estranha e um caderno. Trouxeram também restos de tecidos brilhantes para fazer um lenço e um vestido. Alguém lhe prometeu sapatos!</p>

Fonte: elaborado pelas autoras.

Dura recebeu vários presentes porque estava prestes a passar pelo ritual de circuncisão. Segundo o depoimento da ativista Ashaismail, no documentário *Eve's apple* (2017), a circuncisão é vista como um fato de grande importância na vida da mulher, pois é também um pré-requisito para o casamento. Assim, os presentes recebidos pela irmã de Tashi na narrativa representam a importância simbólica desse ritual.

O sintagma “decorative items mainly” passou por uma adequação; assim, a palavra “mainly”, que significa principalmente, foi desdobrada na frase: “a maior parte era itens decorativos”. Fato que ocorreu também na última expressão “The promise of shoes!”, a qual acrescentamos o pronome indefinido “alguém”, ocupando a posição de sujeito, e o pronome pessoal oblíquo “lhe”, completando o sentido do verbo prometer. Berman (2007) nomeia essas adequações de racionalização, pois organizam o discurso dando certa linearidade ao texto, o que, muitas vezes, exige um

alongamento do que está no texto de partida. Porém, o teórico chama a atenção sobre o risco que a racionalização pode causar:

A racionalização e clarificação exigem um alongamento, um desdobramento do que está, no original, ‘dobrado’. Mas este alongamento, do ponto de vista do texto, pode ser designado como ‘vazio’, e coexistir com diversas formas quantitativas de empobrecimento. (BERMAN, 2007, p. 51)

Isto é, ao racionalizar ou alongar, temos que ter cuidado para não destruir os ritmos, as rimas ou o próprio estilo do(a) autor(a).

O próximo exemplo refere-se ao termo “coesposa”, que não é corrente na cultura brasileira. No entanto, em algumas culturas africanas onde há predominância da religião muçumana, a poligamia é uma prática comum em que um homem pode ter até quatro mulheres. A coesposa, de acordo com dicionário da Porto Editora, é aquela que é “juntamente com outra ou outras, esposa do mesmo marido”. (COESPOSA, 2022) Vejamos o fragmento apresentado no Quadro 4.

QUADRO 4 – Fragmento 4

Texto de partida	Tradução
I did not realize for a long time that I was dead. And that reminds me of a story: There was once a beautiful young panther who had a <i>co-wife</i> and a husband. (WALKER, 1992, p. 3)	Não percebi por muito tempo que estava morta. E isso me lembra uma história: havia uma bela e jovem pantera que vivia com o marido e a <i>coesposa</i> .

Fonte: elaborado pelas autoras.

No segmento seguinte, a expressão “the mealie row fan hairstyle” foi traduzida como “penteado de leque de milho”, que é um tipo de penteado classificado na categoria de *cornrows*, ou seja, “trancinhas”. Esse penteado consiste em dividir o cabelo em duas partes iguais e fazer fileiras de tranças contínuas e bem próximas ao couro cabeludo que se cruzam na nuca formando a imagem de um “V”, o que lembra um leque aberto. Essas tranças foram nomeadas de *cornrows* por sua semelhança visual com os campos de milho. Na época do colonialismo, os escravizados usavam trancinhas para homenagear o lugar de onde vieram e como uma forma prática de arrumar o cabelo. (HORNE, 2018)

QUADRO 5 – Fragmento 5

Texto de partida	Tradução
<p>I was crazy. For why could I not look at her? I stole glances down alongside her face and let my eyes slide over the top of her head. Her thick hair was braided in two plaits that crossed at the nape of her neck, just as she always wore it. Never would she wear the <i>mealie row fan hairstyle</i> that was traditional with Olinka women. (WALKER, 1992, p. 22)</p>	<p>Eu estava maluca. Por que não conseguia olhar para ela? Olhei para baixo, ao lado de seu rosto, e deixei meus olhos correrem por cima de sua cabeça. O cabelo grosso estava trançado em duas partes que se cruzavam na nuca como de costume. Ela nunca usaria um <i>penteado de leque de milho</i> que era tradicional entre as mulheres de Olinka.</p>

Fonte: elaborado pelas autoras.

No parágrafo do texto de partida que vem logo após o que vimos no Quadro 5, temos a expressão “gingham Mother Hubbard”. Segundo as pesquisas feitas nos dicionários *on-line Cambridge* e *Oxford*, a palavra “gingham” refere-se a um tecido de algodão que apresenta quadrados coloridos em uma superfície

branca. E “Mother Hubbard” é um vestido longo, largo e folgado com mangas compridas e gola alta que cobre todo corpo. (CAMBRIDGE..., 2022; OXFORD..., 2022) De acordo com o dicionário *on-line Definitions*, essa vestimenta foi introduzida por missionários na Polinésia para “civilizar” os selvagens seminus das ilhas dos mares do sul. (MOTHER..., 2022) Resumindo, “gingham Mother Hubbard” é um vestido de tecido xadrez, folgado, de mangas compridas e gola alta.

QUADRO 6 – Fragmento 6

Texto de partida	Tradução
<p>I had taken off my <i>gingham Mother Hubbard</i>. My breasts were bare. What was left of my dress now rode negligently about my loins. I did not have a rifle or a spear, but I had found a long stick, and with this I jabbed at the ground near her feet. (WALKER, 1992, p. 22)</p>	<p>Tirei a <i>bata comprida</i>. Meus seios estavam nus. O vestido agora caía, descuidadamente, pelos meus quadris. Não tinha um rifle, nem uma lança, mas achei uma vara e o espetei perto dos seus pés.</p>

Fonte: elaboradopelas autoras.

Não conseguiremos abarcar grande parte dos comentários feitos na tradução para o português do prefácio e do primeiro capítulo de *Possessing* neste capítulo, mas gostaríamos de registrar que, em uma situação de publicação dessas traduções, os comentários podem vir na forma de notas do(a) tradutor(a). Da mesma maneira, o projeto tradutório que orientou as escolhas tradutórias pode se constituir como um prefácio do(a) tradutor(a), caso seja possível. Atualmente, há um pouco mais de reconhecimento ou visibilidade do trabalho feito pelo(a) tradutor(a)

e às vezes encontramos prefácios com relatos das escolhas, estratégias e do processo tradutório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tarefa de traduzir muitas vezes desencadeou dúvidas, questionamentos e inquietações que nos motivaram a buscar soluções. Inicialmente, nos deparamos com uma temática que não faz parte da nossa cultura e que ao mesmo tempo nos causou um desconforto devido à violência e o sofrimento que foram vivenciados pela personagem que tem seu corpo mutilado. As dificuldades encontradas durante esse percurso foram solucionadas pelo estudo e conhecimento da própria temática em questão. Isso deixou mais claro que o(a) tradutor(a), no seu papel de mediador(a), precisa estar atento(a) às questões culturais. Cada cultura faz parte de um sistema de significações diferente no qual o mundo é entendido e definido – por isso conhecer seus mecanismos e aspectos linguísticos servem para evitar uma compreensão ambígua e interpretações valorativas.

Considerando as ideias discutidas neste texto, a tradução densa do romance *Possessing the Secret of Joy* teve como objetivo esclarecer os leitores sobre os aspectos culturais que aparecem na obra, enfatizando a importância desse processo como um ato político e resistente. Além disso, ao trazer as características da oralidade para a tradução, tentamos não invisibilizar as marcas culturais do texto de partida; assim, os leitores têm acesso ao novo, ao diferente, ao outro que a cultura oferece, não ficando restrito somente à sua própria perspectiva. A tradução pode destacar aspectos culturais do texto pensando na perspectiva da hospitalidade e do acolhimento, ou sobrepor os valores da

cultura de chegada aos valores da cultura de partida, o que tentamos evitar nessa tradução.

A escolha de um texto de uma escritora afro-americana me incentivou a pensar a tradução como um ato escreviente que não se desvincula da minha subjetividade de mulher negra, principalmente pela força ancestral que move meu corpo através de uma identificação histórica, capaz de mobilizar e traduzir relatos e experiências em outros pontos da diáspora negra, atravessando espaços geográficos e formando uma rede de produção de conhecimento, ativismo e resistência. Assim, a tradução não é um ato neutro, pois as escolhas tradutórias perpassam a memória escreviente do(a) tradutor(a), ou seja, todo seu repertório de experiências influenciará no processo de tradução e na escolha do texto a ser traduzido.

Atualmente, a presença de pesquisadores(as) negros(as) nos espaços de produção de conhecimento é fundamental para se questionar valores etnocêntricos, sendo possível trabalhar com essas identidades em uma tentativa de resgate e autoestima. A literatura que representa as minorias, em uma sociedade machista e racista como a brasileira, é essencial para conscientizar a sociedade sobre valores como respeito às diferenças, a valorização da mulher e a importância de se ter uma atitude antirracista.

REFERÊNCIAS

AGRA, K. *A teoria pós-colonial na tradução: caminhos à descolonização através da arte e educação*. [S. l.: s. n.], 2013. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/agra-klondy-2013-teoria-pos-colonial-pos-traducao.pdf>. Acesso em: 3 set. 2022.

AMORIM, L. M. O (não) engajamento em traduções da literatura afro-americana no Brasil: o caso do filho nativo, de Richard Wright. *Tradterm*, São Paulo, v. 24, p. 293-262, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/96565>. Acesso em: 3 set. 2022.

ARAUJO, C. G. S; SILVA-REIS, D. Tradução e diásporas negras: o percurso da graúna metafísica. *Translatio*, Porto alegre, n. 13, p. 1-19, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/74386/42060>. Acesso em: 3 set. 2022.

BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRITTO, P. H. *A tradução literária*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CAMBRIDGE Dictionary. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/>. Acesso em: 5 set. 2022.

CAMPOS, P. Descobrimo uma tradutora ou por uma tradução responsável e ética. In: ARRASCOSA, D. *Traduzindo no Atlântico Negro: cartas náuticas afrodiaspóricas para travessias literárias*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017. p. 119-155.

CARRASCOSA, D. (org.). *Traduzindo no Atlântico Negro: cartas náuticas afrodiaspóricas para travessias literárias*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

COESPOSA. In: DICIONÁRIO INFOPÉDIA DA LÍNGUA PORTUGUESA. Porto: Porto Editora, 2022. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/coesposa>. Acesso em: 5 set. 2022.

DALCASTAGNÈ, R. O lugar de fala. In: DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 17-48.

EVE'S apple. Direção: José Manuel Colón. Roteiro: José Manuel. Madrid: Alquimistas producciones audiovisuales, 2017. 1 DVD (90 min).

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FARANI, A. M. S. L. *Traduzindo a comunidade afro-americana de Toni Morrison em Sula*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HAMPÂTE BA, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília, DF: Unesco, 2010. p. 167-206.

HORNE, M. A Visual History of Iconic Black Hairstyles. *History*, New York, 28 fev. 2018. Disponível em: <https://www.history.com/news/black-hairstyles-visual-history-in-photos>. Acesso em: 5 set. 2022.

JOB, S. M. Cànone, feminismo, literatura: relações e implicações. *Falas Breves*, Breves, n. 2, p. 59-70, 2015. Disponível em: <https://www.falabreves.ufpa.br/index.php/revista-falas-breves/article/view/31/37>. Acesso em: 3 set. 2022.

LITERATURA e ideologia: uma entrevista com Alice Walker. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 ago. 2011. A biblioteca de Raquel. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/a-biblioteca-de-raquel/literatura-e-ideologia-uma-entrevista-com-alice-walker/>. Acesso em: 10 maio 2020.

MAZZOLA, R. B. A formação do cânone literários e visuais. In: MAZZOLA, R. B. *O cânone visual: as belas em discurso*. São Paulo: Ed. Unesp: Cultura Acadêmica, 2015. p. 29-68.

MOTHER HUBBARD DRESS. In: definitions.net. [s. l.]: STANDS4 LLC, 2022. Disponível em: <https://www.definitions.net/definition/mother+hubbard+dress>. Acesso em: 7 set. 2022.

OXFORD LEARNER'S DICTIONARIES. Oxford: Oxford University Press, 2022. Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/>. Acesso em: 5 set. 2022.

RIBEIRO, D. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

SOW, F. As mutilações genitais femininas: estado atual da África. Tradução de Tania Navarro Swain. *Labrys: Estudos Feministas*, [s. l.], 2004. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys5/textoscondensados/sowbr.htm>. Acesso em: 3 set. 2022.

TORRES, M.-H. C. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, L. F.; TORRES, M.-H. C.; COSTA, W. C. (org.). *Literatura traduzida, tradução comentada e comentários de tradução*. Fortaleza: Substância, 2017. v. 2, p. 15-35.

VENUTI, L. Os escândalos da tradução. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru, SP: Edusc, 2002.

WALKER, A. *Possessing the Secret of Joy*. New York: Simon & Schuster, 1992.

● **“Para te encontrar, eu dou a volta no seu mundo”:**

análise das obras *Pretumel de chama e gozo* e *Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra*

ANDREZZA AUGUSTA SILVA FEITOZA

FLORENTINA SILVA SOUZA

Este capítulo visa apresentar conclusões obtidas a partir das análises das obras *Pretumel de chama e gozo* e *Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra*, comentando e abordando todos os aspectos quanto às suas estéticas, características e histórias, ressaltando que a ênfase será sobre os poemas de autoria feminina. O texto é derivado da minha dissertação. (FEITOZA, 2021)

Ambos os livros aqui analisados estão atrelados à Literatura Negra Feminina Erótica, vertente que traz textos escritos por mulheres negras que vêm quebrar e reformular padrões limitadores e cruéis, mostrando diversidade de narrativas, trajetórias e sensações que nos arrebatam e relevam mulheres plurais.

As Literaturas Negras Femininas Eróticas são produzidas para pensar na melhor possibilidade de representações, estudos e análises dos textos escritos e que mostram perspectivas que por muito tempo foram marginalizadas.

É sempre urgente e necessário reconhecer o agenciamento dessas mulheres, que sempre foram vistas apenas como objetos, foram desumanizadas e submetidas a violências que até hoje perduram como os grandes números de feminicídios no Brasil. No entanto, elas também sempre reagiram, buscando formas de demonstrar seus desejos e se antepor à objetificação.

"É preciso criar condições para viver plenamente. E para viver plenamente as mulheres negras não podem mais negar sua necessidade de conhecer o amor". (HOOKS, 2010) E é isso que as antologias estudadas aqui me permitiram sentir: elas criam espaços para que as mulheres negras exerçam as suas liberdades e anseios.

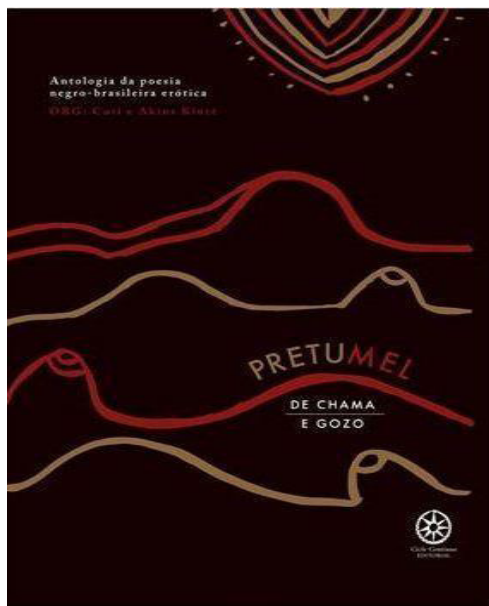
Pretumel de chama e gozo, organizado por Cuti e Akins Kintê, foi publicado no ano de 2015 pela editora Ciclo Contínuo. É uma "antologia da poesia negro-brasileira erótica", como enuncia o subtítulo, um dos primeiros livros literários do mundo da Literatura Negra Feminina Erótica.

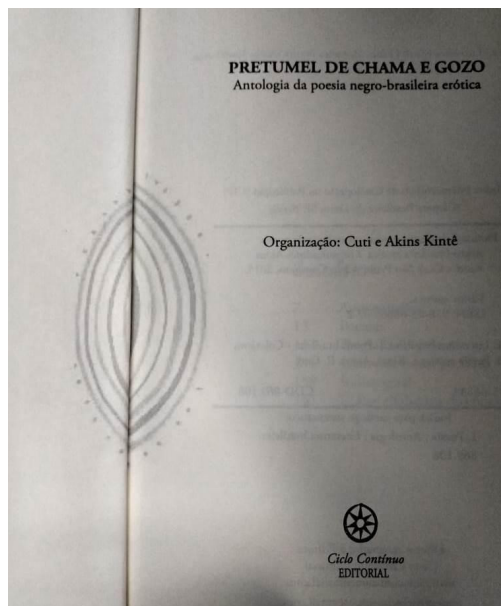
O livro conta com textos dos autores: Akins Kintê, Allan da Rosa, Cizinho Afreka, Cuti, Fausto Antonio, Felipe Choco, Giovane Sobrevivente, Guellwaar Adún, Hamilton Borges Walê, Israel Neto, Jairo Pereira, Jairo Pinto, Jocevaldo Santiago, José Crespo, Lande Onawale, Ligerim, Luís Carlos de Oliveira "Aseokaynha", Michael Yakini, Oubi Inaê Kibuko, Preto Win, Rocha, Sergio Ballouk, Sidney de Paula Oliveira e Tiely Queen. E das autoras: Claudia Wallesk, Cristiane Sobral, Débora Garcia, Elizandra Souza, Iara Aya, Jenyffer Nascimento, Livia Natália,

Mel Adún, Mel Duarte, Nina Silva, Priscila Preta, Raquel Almeida, Sueide Kintê, Zannah Lopes e Zula Gibi.

Um livro impecável no tange à edição e organização de poemas, importante como registro de uma produção que, como já pontuei, não é muito valorizada, mas é preciso discutir algumas questões que me chamaram atenção. É perceptível que há mais escritores do que escritoras na obra, o que gera um incômodo quando pensamos em igualdade. Temos 25 homens e 15 mulheres, demonstrando um predomínio das vozes masculinas. O mais interessante seria oferecer uma igualdade de espaço tanto para o homem negro como para mulher negra. Outro ponto de atenção são as ilustrações da obra.

FIGURA 1 – Reprodução da capa e folha de rosto da obra *Pretumel de chama e gozo*





Fonte: Kintê (2015).

Na capa e na primeira folha do livro, reproduzidas na Figura 1, as ilustrações se limitam a reproduzir seios e vaginas. Sendo um livro que “reflete o dinamismo e a variedade de visões e concepções de seus quarentas autores e autoras, desde a sensualidade do flerte até a explicitação do ato” (CUTI; AKINS, 2015, p. 11), as ilustrações não abarcam as diversas sexualidades que estão apresentadas na obra.

Mulheres heterossexuais e homens gays não estão contemplados com essa única representação na capa, e atribuir “erotismos” somente a seios e vaginas é continuar perpetuando a objetificação dos corpos femininos, além de que “o controle sobre o corpo feminino (re)produz, em muitos textos eróticos, certos padrões de normalidade, sobretudo demarcando quais

são corpos e práticas possíveis de serem desejados, e o que está aquém disso”. (OLIVEIRA, 2018, p. 88)

Erótico pode ser um pênis ereto, uma nádega, e outras partes do corpo podem ser erotizadas. Assim, existem outras formas de ilustrar esse poder que cresce e se desenvolve dentro de cada pessoa.

Limitar o imaginário erótico somente a partes específicas de um corpo não faz jus ao quanto o corpo é um rio, cheio de nascentes e afluentes, terminações nervosas que desabrocham não só ao toque, mas também às palavras, cheiros e lembranças. Além disso, passa a ideia de que o público-alvo da obra é somente hétero e masculino – as mulheres lésbicas são marginalizadas e não são pensadas enquanto consumidoras da literatura erótica –, causando grande incômodo.

O trecho a seguir é de um poema de Cristiane Sobral, “Eu falo”, publicado em *Pretumel de chama e gozo*:

*Gosto do falo intumescido
em um corpo negro com conteúdo
que sussurra ao invés de gritar
da fala certa do falo em chamadas
Gosto do falo a invadir o negrume
do espaço entre minhas pernas
do falo decorado pelos neurônios
falo sem falácias
é fonte suprema e sagrada refeição
gosto do falo mudo de tesão
a me deixar sem fala.*

(CUTI; KINTÊ, 2015, p. 110)

A voz poética é assumida por uma mulher negra que entendeu que o senso de pudor que lhe é imposto é totalmente castrante e ensurdecedor. A sujeita poética já começa declarando seu prazer ao entrar em contato com um falo, e não somente isso: ela se interessa tanto pela forma como pelo conteúdo.

Exigindo requisitos, o homem com quem ela idealiza se relacionar, seja casualmente ou de forma romântica, precisa ser articulado, esperto, inteligente. E também desconstruído a ponto de não repetir padrões machistas, sexistas. É um alerta para os homens sobre os feminismos, sobre a masculinidade tóxica e como isso os afeta negativamente também.

O sexo, para a sujeita poética, é um momento sagrado, não no sentido ideológico que o restringe, mas como o momento entre um casal que precisa estar envolvido de forma fluída. E sua escrita é de deixar suas(seus) leitoras(es) sem fala, só prestando atenção em como os corpos podem e se mexem nesse vasto mundo que nos rodeia.

Independentemente das críticas tecidas, o trabalho feito no livro foi pensado de forma impecável, entregando uma obra interessante nos aspectos intelectuais, literários e eróticos. Acredito que é preciso se atentar aos detalhes e ao que perpassa o mundo do erótico, para além do que nossos olhos podem ver e como vivemos as sensações.

Outra obra analisada é *Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra*, editada por Priscila Romio e lançada no ano de 2015, contando com ilustrações e poemas feitos somente por mulheres negras.

O coletivo desenvolve seu trabalho de maneira livre e independente, criando um espaço saudável e acolhedor para que as artistas se sintam confortáveis para produzir seus textos literários. Tendo um meio editorial hegemônico que elege como

importante o padrão de branquitude heteronormativo, é revolucionário ter uma obra literária e artística que coloca em destaque as mulheres negras falando sobre erotismo, sobre ser empoderada e sobre conhecer seu corpo fora das regras que lhes foram impostas.

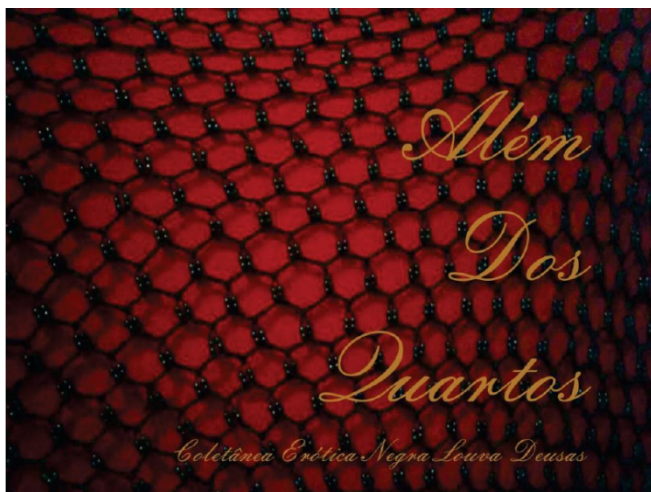
Ao embarcar na viagem que o livro oferece à(ao) leitora(leitor), mergulhamos em um mundo fantástico do negro feminino erótico, entendemos o quão importante é combater a hipersexualização que é imposta aos corpos das mulheres negras, como o racismo é uma erva daninha que fere tudo o que toca e onde nasce. Além disso, a obra mostra como é importante se articular como grupo para lutar contra a marginalização dos meios editoriais com publicações que contam outras narrativas questionadoras de padrões excludentes.

Nos livros, são apresentados ao público textos de 41 escritoras e ilustrações de 11 desenhistas feministas negras, incluindo artistas franco-marroquina e franco-sudanesas. As escritoras e intelectuais são: Tula Pilar Ferreira, Meryellen Rangel, Brenda Ramos, Formiga, Elenice Andrade, Carla Mariano, Raquel Almeida, Aline Soares Negríndia, Lu Cuba, Analise da Silva, Tati Costa, Bianca Gonçalves, Mel Duarte, Celinha Dias, Thaily Estacio, Vivian Kosta, Carmen Faustino, Samya Carvalho, Ana Terra Araújo, Paola Ferreira, Karla Ramalho, Bárbara Nascimento, Laura Mendes, Lílian Almeida, Viviane Angélica, Suely Bispo, Belize Pombal, Priscila Romio, Carol Pabiq, Malu Viana, Pabline Santana, Lucia Udemezue, Monica Feitosa Santana, Joice Aziza, Anita Benife, Nina Silva, Valquiria Lima, Quédima Ferreira, Barbara Falcão, Vanesa Beco, Ornella Rodrigues e Claudia Canto.

As ilustrações foram feitas por: Fatma Abdalla, Renata Felinto, Leila Negalaize Lopes, Hayanna Saldanha, Olyvia Bynum,

Isadora Simões, Adriele Santos, Nanouch Lami, Jeniffer Dias, Aline Magnos e Jackeline Romio.

FIGURA 2 – Reprodução da capa e folha de rosto da obra *Além dos quartos*



Fonte: Romio (2015).

A obra *Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra* apresenta à(ao) sua(seu) leitora/leitor uma capa simples, mas que abre uma infinidade de possibilidades de interpretações. Além disso, nos mostra que os erotismos não se resumem a um quarto, a quatro paredes, a uma tensão sexual; ele está ao nosso redor, a todo o momento, ele está irradiando dos nossos corpos. Erotismo é uma conexão:

ampla e destemida ênfase da minha capacidade de gozar. Do jeito que meu corpo se expande à música e se abre em respostas, auscultando seus ritmos profundos, assim cada nível de onde eu sinto também se abre à experiência eroticamente satisfatória,

seja dançando, construindo uma estante de livros, escrevendo um poema, examinando uma ideia. (LORDE, 1984, p. 3)

Ambos os livros analisados nos alertam para o imprescindível: é preciso ter olhos bem atentos e ouvidos aguçados! É por meio de rimas, estórias e histórias que vemos uma rasura dentro do padrão hegemônico da literatura erótica canônica. As duas obras contribuem para que outras histórias que são marginalizadas pelo sexismo, machismo, homofobia e principalmente racismo tenham mais espaço no segmento editorial.

O trecho a seguir faz parte de um poema escrito por Formiga: “Preta / Teus cabelos crespos / Encaracolam meu desejo / Nesse delicado toque / meus pelos se crispam”. (ROMIO, 2015) Através de seus versos, suas escritas, uma mulher negra amando outra mulher negra de forma plena, livre, trazendo para a cena a beleza do cabelo crespo, em contraste com a sociedade que elege como padrão o liso e loiro. O cabelo crespo aqui assume formas de liberdade, como representação de amor genuíno e recíproco, que ao simples toque deixa os desejos à flor da pele, dominando o nosso corpo e nos levando ao momento de gozo.

A poetisa continua: “Com a língua diaspórica / Percorro a cor da tua pele / Quente / Só de olhar minha vontade / já sente / nossa atração ancestral”. (ROMIO, 2015) Vemos um relacionamento entre duas sujeitas poéticas negras, indo contra solidão da mulher negra. Também é possível observar que o machismo criou uma fantasia no que tange ao sexo entre duas mulheres. Ao relatar esse enlace sexual lésbico, a autora transgredir todo o sistema machista que tenta dominar as relações entre mulheres, evidenciando a lubricidade¹ de ler e mergulhar no mundo

¹ Neste capítulo, serão utilizados os termos “lubricidade” e “umidade” em substituição a palavras como “potência” e “potente”, já que o texto aborda o protagonismo de

amoroso de duas mulheres negras, que se entregaram e vivem um relacionamento que não se encaixa no padrão que a sociedade elegeu como "correto".

A Literatura Negra Feminina Erótica que Formiga produz oferece representação para as mulheres negras que sentem atração por outras mulheres e que, na maioria das vezes, estão presas a um padrão heterossexual. O quão importante e representativo para elas é esse texto literário? Não precisamos nos esconder dentro do armário e nem esconder nosso amor, somos corpos-resistência que ocupamos espaço e existimos dentro de uma sociedade construída sobre falsos dogmas.

Formiga continua e nos leva: "Navego na imensidão de tuas curvas / Sem mapa me encontro no teu sexo / E anseio acariciar seus seios fartos / Enegrecendo meu tato". (ROMIO, 2015) Em meio a suas ondas de poesia e liberdade, vemos o quadro, a imagem do corpo de uma mulher negra com um corpo fora do padrão, quebrando o ideal de corpo padrão estabelecido por nossa sociedade. A poetisa teve sensibilidade e dedicação ao descrever as curvas e nuances de um corpo feminino negro que é lindo, forte, empoderado, é livre. Em meio a tantos textos literários que tratam a mulher negra como objeto, é revolucionário uma declaração de amor que enriquece e positiva as diversas formas de corpos.

Ela continua e relata uma cena de sexo entre as namoradas: "Linda esfrega, esfrega, esfrega / sua epiderme na minha / Beijando nosso fogo se enlaça / Quando agente se abraça / Estou me enraizando em você". (ROMIO, 2015)

mulheres e é importante feminilizar a linguagem. "Lubricidade", "umidade" e outros sinônimos significam a capacidade da mulher de erotizar, de criação, de liderança e intelectualidade.

O toque das peles, o movimento, a cena podem ser lidos como um retrato de liberdade; duas mulheres, duas pretas fazem festa e são suas próprias donas, doando e trocando tesão, amor, gozo de forma igual. Essa é a ideia de raiz, que é um rizoma, que vem para adicionar, suplementar e ramificar, abrindo o leque de vivências múltiplas das mulheres negras.

Além disso, “é um processo profundamente descolonial, que insere seus fios na rede ampla de sororidade negra insubordinável ao heteropatriarcado racista, sustentada nas trocas discursivas, especialmente as poéticas”. (SANTOS; BOTELHO, 2013, p. 54)

A poetisa Formiga grafa esse “agente” de forma que me leva a entender que as mulheres dessa cena são suas, livres, ativas e altivas e que estão felizes e em paz por não se encaixarem na heteronormatividade, e mostra a beleza de duas mulheres negras de forma transgressora e insubordinada, como também seus agenciamentos diante da lesbofobia.

Cada vez mais, os gritos de insubordinação estão sendo ouvidos e ressoando em espaços que sempre elegeram cânones brancos, como diz Grada Kilomba (2016, p. 3):

[...] o ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem ouve, ou seja, entre os sujeitos falantes e seus/suas ouvintes. Ouvir é, neste sentido, o ato de autorização para quem fala. Eu só posso falar, se a minha voz for ouvida. Mas ser ouvida vai para além desta dialética. Ser ouvida também significa pertencer. Sabemos que aqueles/as que pertencem são aqueles/as que são ouvidos/as. E aqueles/as que não são ouvidos/as são aqueles/as que não pertencem.

É cada vez mais importante que as falas que são silenciadas pelo sistema racista, sexista e machista estejam nos lugares que

concentra o "poder" do conhecimento, assim como é importante repensar os conceitos "clássicos" utilizados como referência de teoria, literatura, música etc.

É necessário que cada vez mais se amplie a divulgação e distribuição dessas obras, justamente porque essas escritas quebram paradigmas fixados em uma sociedade e, assim, mostram histórias com outras opiniões e perspectivas:

Nessa perspectiva, a luta das mulheres negras contra a opressão de gênero e de raça vem desenhando novos contornos para a ação política feminista e anti-racista, enriquecendo tanto a discussão da questão racial, como a questão de gênero na sociedade brasileira. (CARNEIRO, 2011)

Tais obras vêm contemplar vozes e histórias que por muito tempo foram silenciadas, englobando uma série de temas e assuntos que tocam várias feridas de um passado de opressão. Elas também rompem com processos nos quais as personagens negras passam por um embranquecimento ou apagamento na literatura ou ganham descrições errôneas sobre si.

As poetisas negras que produzem textos eróticos abordam diversos temas, como a exaltação do universo feminino, sexualidade, solidão afetiva, amor afrocentrado, diversidade de feminilidades, ou seja, há um arcabouço de assuntos a serem descritos e remodelados por elas, favorecendo a multiplicidade de escritas que contribuam para o circuito literário. Essas produções são relevantes porque:

[...] põem a descoberto muitos aspectos de nossa vivência e condição que não estão presentes nas definições dominantes de realidade e das pesquisas históricas. Partindo de outro olhar, debatendo-se contra as amarras da linguagem, as mordanças

ideológicas e as imposições históricas, propicia uma reflexão revelando a face de um *Brasilafro* feminino, diferente do que de padronizou, humanizando esta mulher negra, imprimindo um rosto, e um sentir mulher com características próprias. (ALVES, 2010, p. 67)

A escrita erótica da mulher negra vem remodelar a literatura que omite de suas narrativas as culturas que marcam sua construção. As autoras e intelectuais estão a todo tempo na luta para combater sistemas instaurados em uma sociedade patriarcal que ultrapassam barreiras de gênero e raça. Souza (2019, p. 203) escreve:

[...] as mulheres negras tiveram desde sempre atuação em diversos setores da vida sociocultural brasileira, resistindo à objetivação, construindo redes, negociando espaços como agentes, vivenciando tensões decorrentes da situação e, principalmente, insurgindo-se contra as imposições culturais de um grupo hegemônico europeizado.

As obras produzidas por essas escritoras negras carregam em si uma importância imensurável, pois suas escritas são tentativas de quebrar vários sistemas que dominam a sociedade. Suas produções, com todo seu lubrificamento, denunciam um sistema social excludente.

Elas contribuem para o circuito literário, o meio acadêmico e para os debates acerca do preconceito racial e o sexismo que são estabelecidos nas relações interpessoais, e estão a todo tempo promovendo um novo reconhecimento acerca da construção de uma nacionalidade e da literatura afro-brasileira. Essas autoras são

[...] conhecidas e reconhecidas socialmente pelo grupo específico que elas representam e pela sociedade brasileira em geral.

Isso porque além de serem militantes, em diversos momentos, essas autoras procuram promover suas participações em movimentos sociais, eventos acadêmicos, em grupos de trabalhos, simpósios, congressos, dentre outros, que favoreçam o (re)conhecimento de suas produções, trajetórias intelectuais e à afirmação das diferenças. (PALMEIRA, 2009, p. 125)

É imprescindível que os meios editoriais, acadêmicos, escolares e as grandes livrarias abram espaço para a escrita feminina negra, que abriga uma multiplicidade de temas e narrativas a serem discorridas, e assim essas mulheres possam ocupar mais lugares, iluminando com sua negritude, abrindo novos leques de informações sobre experiências cotidianas e memórias históricas.

Faz-se necessário trazer para a cena representações transformadoras sobre as mulheres negras, escritas por elas mesmas. As perspectivas e visões das autoras e intelectuais são imprescindíveis para uma reformulação política, histórica e social, promovendo uma sociedade na qual possam ser abrigadas as diásporas que compõem uma nação e, assim, se reconheça verdadeiramente a contribuição de cada cultura e raça na construção de um país.

Pretumel de chama e gozo e *Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra* são dois livros que trazem para o círculo literário histórias eróticas fora do espectro racista, que visa objetificar os corpos das mulheres e homens negras(os). Ambas as obras contam com a participação de Cristiane Sobral e Elizandra Souza, além de outras autoras conhecidas, como Mel Adún e Mel Duarte.

Mesmo com essas obras literárias, ainda é fato que a Literatura Negra Feminina Erótica não tem a visibilidade que deveria receber no mercado literário e acadêmico. Ambos os livros analisados foram pioneiros, a partir de 2010, abrindo os caminhos para que novas escritas eróticas possam surgir cada vez mais.

Por fim, ambas as obras propõem mundos eróticos negros femininos que abraçam as diversas trajetórias em que as mulheres estão inseridas, elas apresentam às(aos) suas(seus) leitoras(es) outras narrativas sobre as plurais sexualidades das mulheres negras. Além disso, ensinam sobre a importância de conhecer a si mesma, respeitar seu corpo e a quebrar padrões racistas, machistas, heteronormativos e gordofóbicos.

REFERÊNCIAS

ALVES, M. *Brasil afro autodeclarado: literatura brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Mandyala, 2010.

CARNEIRO, S. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. *Portal Geledés*, São Paulo, 6 mar. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 3 set. 2022.

CUTI; KINTÊ, A. (org.). *Pretumel de chama e gozo: antologia de poesia negro-brasileira erótica*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2015.

FEITOZA, A. A. S. *O pulsar da literatura negra feminina erótica nas obras Pretumel de chama e gozo e Além dos quartos: coletânea erótica negra louva deusa*. 2021. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

HOOKS, b. *Vivendo de amor*. Tradução de Máisa Mendonça. *Portal Geledés*, São Paulo, 9 mar. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em: 3 set. 2022.

KILOMBA, G. “*Descolonizando o conhecimento*”: uma palestra-performance de Grada Kilomba. São Paulo: Goethe-Institut, 2016. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Acesso em: 3 set. 2022.

LORDE, A. Use of the Erotic: The Erotic as Power. In: LORDE, A. *Sister Outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59.

OLIVEIRA, J. G. Descolonizando Vênus: transgressão e autorrepresentação na poesia erótica brasileira de autoria feminina. *Revista Landa*, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 83-98, 2018.

PALMEIRA, F. S. Conceição Evaristo e Esmeralda Ribeiro: intelectuais negras, poesia e memória. *Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 17, p. 123-134, 2009.

ROMIO, P. (org.). *Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra louva deusa*. São Paulo: Louva Deusas, 2015.

SANTOS, T. N. dos; BOTELHO, D. Sinais de luta, sinais de triunfo: traduzindo a poesia negra lésbica de Cheryl Clarke. *Revista Língua & Literatura*, Frederico Westphalen, v. 15, n. 24, p. 4-72, 2013.

SOUZA, F. *Olhares sobre a literatura afro-brasileira*. Salvador: Quarteto, 2019.

● *Percursos de leitura, cartografias da crítica*

LUIZA OLIVEIRA CORDIVIOLA

LÍGIA GUIMARÃES TELLES

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao traçar um curso para a ciência do paradigma emergente, Boaventura de Sousa Santos (1987) esboça quatro teses, dentre as quais a terceira se destaca por tensionar o lugar do pesquisador enquanto leitor. Face à progressiva obliteração do positivismo do século XIX, as considerações de Santos sinalizam para uma crescente compreensão de que as escolhas do pesquisador, enquanto sujeito ativo de sua investigação, guardam íntima relação com a sua trajetória pessoal e com a conjuntura política, cultural e social em que seu mister se insere, revelando-o um leitor ativo das tessituras textuais e experienciais que o circundam.

No que diz respeito à literatura, o autor sinaliza para a afinidade entre a ciência pós-moderna e a crítica literária, uma vez que a crítica admite uma relação horizontal entre o crítico e o escritor. Desse modo, Santos (1987, p. 55) compreende que, em caso de embate, ambos seriam enunciadores, pois a relação entre eles é a de dois sujeitos, “não entre um sujeito e um objeto”.

Essa questão é especialmente fértil na obra de Julio Cortázar, uma vez que seu texto solicita um leitor agente. Ao apresentar, em *O jogo da amarelinha* (CORTÁZAR, 2019), um tabuleiro de direção, o argentino não só invoca um dos signos nevrálgicos da sua poética – o jogo –, mas convoca o leitor a ser também autor, de modo que desbravar os vários livros que o mesmo suporte físico acomoda se torna uma tarefa rifada entre as múltiplas dicções que constroem a narrativa.

Acercando-se da noção de que a crítica engendra uma interlocução entre sujeitos, traçar um estudo sobre o lugar de Davi Arrigucci Júnior como leitor e crítico da obra de Cortázar extrapola o entendimento bibliográfico e compreende a leitura como uma prática imbuída de cunho pessoal, social e político e articulada à experiência histórica, a partir da qual os escritores enunciam. Portanto, mais que pensar de que modo Arrigucci chega à malha textual cortazariana como pesquisador, é preciso pensar o que ele extrai desses textos e como essa leitura produz a sua própria voz e seu próprio discurso teórico-crítico e ficcional.

Para tanto, este capítulo resulta da análise do conto “Viagem”, publicado por Arrigucci em 2000, a partir das considerações de Cortázar no ensaio “Alguns aspectos do conto” (CORTÁZAR, 1974) e em diálogo com a tese de doutorado posteriormente publicada em livro, *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2003)

PARA ENCALACRAR O ESCORPIÃO

Pensar Júlio Cortázar e Davi Arrigucci Júnior sob a chave de escritores múltiplos – isto é, enquanto profissionais que conjugaram a criação literária e a docência em instituição de ensino universitário à produção de teoria e crítica – os aproxima da junção de objeto e pesquisador, de uma possibilidade de interlocução entre seus projetos teórico-críticos e criativos.

Pensar o lugar do escritor como múltiplo suscita reflexões sobre sua produção textual e discursiva, sob o entendimento de que a sua malha textual é atravessada por suas leituras, experiências e reflexões nos diversos âmbitos profissionais que ocupa.

Quanto às características de tal multiplicidade, Cortázar e Arrigucci possuem perfis dissonantes, pois marcados por presenças assimétricas nos campos teórico-crítico, docente e criativo, o que confere particularidades muito produtivas à leitura que Arrigucci executou em sua tese de doutorado.

No que tange à proposição de traçar em Cortázar um perfil múltiplo, destaca-se não só a predominância de sua atuação no campo ficcional, mas suas pontuais passagens pela docência. Formado no magistério em Letras em 1932, Cortázar ministrou aulas no interior da Argentina até 1944, quando passou a lecionar na Universidad de Cuyo, em Mendoza. Dois anos depois, de volta a Buenos Aires, publicou seu primeiro conto, o emblemático “Casa tomada”, em um periódico editado, à época, por Jorge Luís Borges.

No tocante à sua carreira docente, há de se destacar o ano de 1980, oportunidade em que Cortázar aceitou conceder um curso de dois meses na Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos. Da série de aulas que lecionou durante o curso decorreu um livro, publicado no Brasil sob o título de *Aulas de literatura: Berkeley*,

1980. (CORTÁZAR, 2015) Nos textos que compõem o livro, o autor se dedica não apenas à análise de temas da literatura de maneira geral, mas tece comentários sobre sua obra, inclusive a respeito de *O jogo da amarelinha*, publicado em 1963.

Nesse ínterim, visualizando superficialmente a trajetória de Cortázar, emerge uma questão fundamental à sua obra: a problemática do exílio. Essa presença latente da viagem guarda intrínseca relação com o processo político da Argentina, sobretudo com o complexo período da ditadura militar.

As meditações de Paloma Vidal (2008) a esse respeito estão concentradas no ensaio “Cortázar e o sentido da viagem” e desembrulham alguns dos pontos centrais da pesquisa de Arrigucci. Afastado do seu país de origem, Cortázar tem a viagem “definitivamente ligada à possibilidade de escrever. Ao menos à possibilidade de escrever um certo tipo de literatura, que ele teoriza em seus ensaios no fim dos anos 40”. (VIDAL, 2008, p. 2)

O perfil múltiplo de Cortázar, embora não seja trabalhado nesses termos por Arrigucci, é um vetor de análise utilizado pelo crítico para o estudo da poética e da condição produtiva do escritor argentino, sobretudo na comparação com Borges. No confronto entre seus projetos, Arrigucci Júnior (2003, p. 153) reconhece uma “simbiose de criação e crítica no âmbito da própria ficção”, o que faz dessa última uma “operação de dupla prospecção”.

Essa porosidade tensiona as pretensas fronteiras entre os gêneros literários, alinhavando uma malha textual em que as escrituras teórico-crítica e ficcional dialogam e disputam espaços de poder. Assinalada pela liminaridade dessas produções, a multiplicidade do escritor fermenta essa concepção de literatura enquanto espaço de trânsitos incessantes.

Nesse sentido, Arrigucci Júnior (2003, p. 153) reconhece um movimento comum às poéticas de Borges e Cortázar: a reflexão

em torno do próprio fazer literário, haja vista que, “em ambos, a linguagem é tema central; em ambos, o próprio ato de construir é tema central”.

Efetuada essa análise desde 1973, é intrigante pensar de que modo tais reflexões parecem antever a sujeição do próprio Arrigucci. É importante perceber de que modo é possível propor pontos de contato e dissonância entre os perfis do pesquisador e do objeto, sobretudo porque, embora Arrigucci se dedique claramente ao estudo da obra ficcional de Cortázar, essa simbiose discursiva é utilizada como alicerce para suas análises.

Sob a compreensão de sujeito múltiplo, Davi Arrigucci Júnior apresenta um perfil bastante particular, uma vez que ele só desponta como escritor criativo em 2000. Nascido em São João da Boa Vista, cidade do interior de São Paulo, Arrigucci Júnior se mudou para a capital para estudar Letras no Maria Antônia, centro universitário em que ficava a antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP).

No decorrer dos mais de 30 anos de trajetória acadêmica, Arrigucci se destacou pela sua atuação como ensaísta, docente e crítico literário, tendo sido ganhador do prêmio Jabuti na categoria de melhor livro de ensaios. Sua produção teórico-crítica contempla significantes e expressivos trabalhos sobre a obra de escritores latino-americanos, tais como Manuel Bandeira, Jorge Luís Borges, Guimarães Rosa e, enfaticamente, Julio Cortázar.

No tocante às pesquisas em torno desse último, *O escorpião encalacrado* (2003) se distingue como a principal produção teórico-crítica a respeito da obra do argentino no Brasil. O elemento mais destacado na sua leitura da poética cortazariana é a radicalidade desse projeto literário. O abalo nas estruturas estabilizantes da literatura tal como a conhecemos suspende o projeto de Cortázar a uma busca artística a partir do zero, como se ele

pretendesse reinaugurar o processo criativo em uma literatura que, como Arrigucci assinala reiteradamente, beira o impasse, pois aspira à totalidade sabendo-se insuficiente.

O investimento na poética de destruição cortazariana se desviou do projeto inicial do doutorado, que seria sobre Borges. Esse é um tema caro à entrevista concedida por Arrigucci à *Magma* (1997, p. 22), uma vez que, quanto à seleção do objeto, ele comenta ter ido “mais pela representação de problemas, no caso do Cortázar, e pela contundência com que os problemas que estavam me interessando realmente estavam postos”.

Ao relatar, mais especificamente, a mudança de curso da tese, em 1966, o professor delinea, nas entrelinhas, o contexto da ditadura militar brasileira, marcando sua posição como enunciador. Dizia ele haver “uma problemática que estava no ar, em Borges também, mas que estava de forma mais contundente em Cortázar, que mexia mais com aquele mundo, vamos dizer, impuro, no qual estávamos vivendo”. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2003, p. 19)

Também por isso, Antonio Candido (2003, p. 9) argumenta que *O escorpião encalacrado* “é e não é sobre Cortázar, pois pode ser lido também como se o seu assunto fosse a crise atual da arte e da literatura; ou antes, a crise dos meios tradicionais do que se chamava a expressão artística e literária”. Por essas e outras entradas, os fios da leitura de Arrigucci vão sendo esmiuçados no decorrer do livro.

INCURSÕES AO DESCONHECIDO: a viagem e o silêncio

Desde 1966, com a publicação do seu primeiro ensaio sobre Cortázar, Davi Arrigucci Júnior se tornou um dos principais difusores da produção teórico-crítica e ficcional do argentino no

Brasil. Nessa toada, Arrigucci inicia o texto “Estranhas presenças” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 23) lamentando o desconhecimento acerca da produção hispano-americana no Brasil. Após traçar as linhas dessa escassez, o crítico situa Cortázar como “um admirável narrador, o contista e romancista argentino”.

A apresentação feita por Arrigucci já nos interessa em particular. Introduzir Cortázar como admirável narrador e contista, antes de romancista, chama atenção para um aspecto fundamental da produção cortazariana: a sua predileção pelo conto. Em 1974, Arrigucci foi responsável pela tradução, introdução e edição de *Valise de cronópio*, livro de ensaios de Cortázar publicado pela editora Perspectiva. No célebre capítulo “Alguns aspectos do conto”, Cortázar (1974) aponta alguns dos aspectos considerados fundamentais por ele em relação a essa forma narrativa e concentra alguns dos pontos que usaremos como norte para a leitura do conto de Arrigucci.

Primeiro, Cortázar pontua que, na sua percepção, o conto está para a fotografia assim como o romance está para o cinema. Desse modo, deve vencer o leitor por nocaute, ao passo em que o romance o fará por acúmulo de pontos. Para ele:

o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto e no conto. (CORTÁZAR, 1974, p. 151-152)

O conto em análise, “Viagem” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000), configura a primeira aparição ficcional de Davi Arrigucci Júnior, na qual ele se debruça sobre as meditações de um menino que acompanha o

pai em uma silenciosa viagem até o sul de Minas Gerais. A narrativa assimila o traslado pelos olhos dessa criança, que traça um registro sublime e particular da paisagem e da experiência.

O primeiro parágrafo do conto reúne as informações sobre a circunstância inicial da viagem: trata-se de um deslocamento motivado pelo trabalho do pai. O médico vai ao encontro de uma família de pacientes em um sítio no interior de Minas. Saindo de São Paulo, pai e filho descem a serra acompanhados por um inventário de fauna, flora e sonho que se distancia da aspereza cotidiana.

O estranhamento se instala de súbito. Após introduzir o cenário botânico na estrada e seus movimentos sinuosos, pai e filho chegam ao destino. O “diferente esquisito” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000, p. 91) começa de súbito, marcado pelo frio, pelo escuro do mato e pela aparição do casarão.¹

Esse estranhamento é fruto da espera, pois cabia ao menino ficar aguardando no carro enquanto o pai realizava o atendimento. Durante esse período, o filho “ficava só olhando. Enjoado da espera, às vezes descia para espiar um ninho de coruja; [...] mas nunca acontecia nada [...] aquela mesmice”. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000, p. 91)

A transição que leva à saída do estado contemplativo se dá na passagem do dia para a noite: “era sempre de tardezinha, e a boca da noite parece que se abria, querendo engolir tudo na escuridão. Para o lado do casarão, quase que nem olhava. Ele é que parecia olhar para o meu lado”. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000, p. 91-92) Esse flerte com o extraordinário põe em risco a vigília vacilante do garoto. É com a boca da noite que o casarão, em sua ancestralidade, fita o menino em seu espanto.

¹ Para evitar a repetição do sobrenome e não comprometer a leitura, as citações seguintes apenas paginadas são excertos do conto “A viagem” (2000), de Davi Arrigucci Júnior.

Daí emerge a temática da assombração e as vozes outras, uma vez que, no casarão, viviam os “loucos da família que ali moravam desde os tempos do são Nunca”. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000, p. 92) Os deslizos do fantástico são transportados, agora, à dimensão onírica. Cansado da espera, depois de tentar de tudo para se distrair, o menino adormece em meio às lembranças daquele ambiente e da situação. Seu sono é tomado por *flashes*, fotografias e impressões de seu pai se dirigindo à casa desconhecida, imagens do caminho, das flores e da rota sinuosa.

O parágrafo seguinte tem seus personagens despertos e rompe com o estado anterior. Com um salto temporal, o que nos é contado em seguida já é o passado: “[o pai] me contou tudo, muito depois”. Contou que, ao entrar no casarão, deparou-se com o vazio. Não havia nada ou ninguém ali: “nada, só o oco do silêncio”. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000, p. 92) Prestes a ir embora, o pai trombou com um fantasma

cuja feição imprecisa lhe parecia fugidia, sumida na pouca luz, e não soube distinguir quem era, embora lhe parecesse conhecido. [...] Falou claro e pausado, com algum timbre metálico, olhando meu pai com olhos fixos mas perdidos: ‘O senhor é vivo ou aparecido?’ (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000, p. 92)

Ao sair correndo, a audição fez o pai retroceder no tempo, pois o chacoalhar dos ossos o remeteu à rua das Marrecas, “no Rio de sua mocidade”. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000, p. 93) O ressoar da lembrança o transportou para a pensão na qual escondera um esqueleto para seus estudos médicos.

Após mais um uma incursão ao onírico, outro salto temporal finaliza o conto. “Muito depois, em uma noite de insônia, deixei o livro de lado e reatei em pensamento a viagem aos outros tempos”. É a culpa de quem atravessa essas lembranças que tomam

lugar em um momento de agitação e contemplação. Tempos depois, imerso em culpa, interessava ao sujeito saber “por que aquela triste figura tinha aparecido para o pai, incansável médico do interior, e não para filho, metido, desde pequeno, em caraminholas literárias, tortuosas e inúteis”. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000, p. 93)

Na análise de Cortázar (1974, p. 154), um bom tema “coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma intensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos ou até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade”. Para ele, ao redor de um bom tema “gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência”. Nesse sentido, a produção ficcional acomoda uma constelação de memórias, vivências, leituras e práticas pessoais e profissionais que se relacionam no texto.

Essa ideia do conto, ou mesmo da ficção, como uma moldura dinâmica da vida faz possível flagrar a presença da crítica literária na ficção, pois não há uma interdição concreta e definitiva entre as dicções teórico-críticas e literárias. Pelo contrário, há uma fluidez e um repertório que são parte constitutiva, embora não definitiva e única, de como uma obra se apresenta como sistema vivo.

Para Cortázar (1974, p. 163), os temas de um autor “nascerão quando for o momento, quando o escritor sentir que deve plasmá-los em contos [...] Seus temas conterão uma mensagem autêntica e profunda, porque [serão escolhidos] [...] por uma irresistível força que se imporá ao autor”. Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 2003, Davi Arrigucci Júnior comenta sua percepção quanto à escritura ficcional. Para ele, a ficção emergiu como uma maneira de dar vazão às demandas internas de sua caminhada pessoal, sobretudo em face da morte do pai, em 1997.

Dessa proposição surge o conto “Viagem”. Diferentemente do ensaio teórico-crítico, o escritor relata sentir que há, na ficção,

“uma liberdade tremenda: se escrevo para cá, vai para cá, se escrevo para lá, vai para lá”. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2003, p. 1) Esse relato conflui com a posição de Cortázar quando ele assinala que as obras não surgem por obrigação, mas quando for o momento.

Apesar disso, é possível capturar a voz crítica de Arrigucci no seu conto. A extrema consciência dos movimentos e recursos narrativos explicita a sua bagagem na análise literária. A maneira como o tempo se costura e remete à teia de relações entre pai e filho, menino e ambiente, pai e trabalho, adulto e ofício, oco e silêncio. Nos silêncios da viagem, o menino se percebe imerso em uma dimensão fantástica que atravessa a narrativa pelas brechas de sua ocularidade. São esses olhos que, em outro momento de enunciação, revisitam nas noites de insônia as viagens e lembranças do médico de interior que fora seu pai e aferem a culpa por seus interesses literários tortuosos e irreparáveis.

A personificação da casa remete, ainda, ao conto “Casa tomada”, de Cortázar (2017), analisado por Arrigucci no ensaio “Estranhas presenças”. Para o crítico:

Essa primeira narrativa é capaz de colher o leitor desprevenido pelo tom de normalidade com que se inicia e lança-lo, paulatinamente, no reino do espanto, deixando-o disponível para aceitar as restantes, em que se concretizam os seres fantásticos aqui apenas sugeridos. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 25)

A ideia de uma imersão gradativa no fantástico está presente em “Viagem” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000) e as temáticas da normalidade, do espanto, da abertura e do fantástico se costuram nessa malha textual. Diferentemente dos irmãos de “Casa tomada”, o narrador de Arrigucci manifesta incômodo com as flutuações de sua espera. Ele não se restringe à ocupação linear do espaço do seu tempo e do carro; ele vai à exploração do

ambiente. Abocanhado pela boca da noite e assombrado pela observação do casarão, ele desliza para o sonho, que se enraíza na elucubração sobre o pai. Mesmo aí sua exploração continua, e se perpetua no relato do pai sobre o encontro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre Julio Cortázar e Davi Arrigucci Júnior no plano da leitura extrapola a condição imposta pela prática da pesquisa. Esse desbordamento se dá não só por relações pessoais, mas, sobretudo, pelos diálogos e entrecruzamentos de suas leituras e de suas produções críticas, teóricas e ficcionais.

Pensar o lugar do autor enquanto leitor é uma inquietação bastante notória nas últimas décadas. Para Ruth Brandão e José Oliveira (2010, p. 17), escritores “escrevem com suas leituras, que são também seus fantasmas, por isso a escrita guarda, mesmo sem saber, a memória do Outro, nunca coincidindo exatamente com o que se lê, pois são releituras, recriações”.

Desse modo, partindo das proposições de Santos (1987), que argumenta haver uma guinada de paradigma científico calcado na aproximação, Arrigucci e Cortázar se entrelaçam para além dos seus percursos de leitura e dos tabuleiros de crítica literária. Leem-se para além das palavras escritas e publicadas, mas nas suas múltiplas aparições e nos seus diversos desbordamentos profissionais.

Aproximados pelo categorema de escritor múltiplo, ambos desenvolveram, em suas carreiras, uma conjunção de ofícios institucionais e criativos, embora tenham percorrido caminhos dissimilares, assinalados por presenças assimétricas nos campos de atuação criativo, docente e crítico. Ainda nesse sentido,

Arrigucci expande sua pesquisa de doutoramento à sua prática como docente e difusor cultural da obra cortazariana no Brasil.

Assim, não só se responsabilizou de alguma maneira pela obra de referência acerca da produção do argentino no Brasil, como assumiu ofícios editoriais relacionados à publicação de textos críticos de Cortázar e permaneceu, junto às editoras, realizando trabalho de edição, apresentando e compondo novos volumes com textos de apoio e referências.

Finalmente, é possível ainda traçar um panorama histórico relativo às produções cortazariana e arrigucciana. Isso se dá em função do período de ditadura militar – argentina e brasileira – que assinala decisivamente a produção dos dois escritores. Desde a publicação do icônico conto “Casa tomada” até as meditações de Arrigucci em entrevistas concedidas a periódicos e revistas, percebe-se o modo como essa vivência atravessa as duas obras, explícita ou implicitamente, marcando um lugar também político para as produções e para as permanências e viagens de ambos os escritores e de suas obras.

Em *O escorpião encalacrado*, Davi Arrigucci Júnior (2003) analisa os pilares da ficção de Cortázar, tais como o jogo, o boxe e o jazz. A poética da destruição e o modo como Cortázar pensa e faz literatura de forma antiliterária nos remete à célebre entrevista de Derrida (2014), publicada sob o título de *Essa estranha instituição chamada literatura*. A destruição e reorganização dos sistemas artístico e literário, conforme aponta Antonio Candido (2003) no prefácio do livro, ilustram esse escorpião que se fere e encalacra com o próprio ferrão.

Ao falar sobre a literatura fantástica e sobre a germinação crítica inerente à própria obra, Arrigucci pontua questões pertinentes para pensar a sua obra literária. O conto “Viagem” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000) é um campo interessante para pensar as operações de leitura e o modo como elas emergem na tessitura do texto.

Essa malha textual, de enorme significado para Arrigucci nos planos pessoal e profissional, é marcada por toda uma trajetória na crítica literária e na docência na USP. Um aspecto particularmente interessante sobre o perfil múltiplo de Arrigucci é o fato de que sua estreia na ficção é separada por um longo período de sua atuação docente. Desse modo, seus textos carregam toda uma história de leitura e produção no âmbito da universidade.

Dentre as características que evidenciam esses percursos de leitura, destaca-se a extrema consciência nos movimentos literários. A forma cautelosa com que a narrativa de “Viagem” transita entre o sonho e o concreto e a maneira com que a linguagem do conto faz conexões tão naturais entre períodos de enunciação distintos são evidências de uma análise minuciosa da narrativa.

Ainda que não sejam aleatórios, é importante pensar o quão naturais são esses caminhos de leitura. Conforme aponta Cortázar (1974) em “Alguns aspectos sobre o conto”, as constelações de temas, motivos, memórias e leituras são amalgamadas na ficção de forma talvez parcialmente inconsciente para o escritor, que traz, naquele texto, muito de sua trajetória e dá vazão à necessidade de escrever que germinou nele até aquele momento. Desse modo, as relações de leitura crítica entre Arrigucci e Cortázar aparecem no texto de *O escorpião encalacrado* e de “Viagem” não de maneira estática e pré-determinada, mas como um novelo de leituras e reflexões sobre o próprio fazer literário que naturalmente atravessam a construção do texto crítico e ficcional.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. Entrevista com Davi Arrigucci Júnior [concedida a Neide Luzia de Rezende e Airton Paschoa]. *Magma*, São

Paulo, n. 4, p. 13-40, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/80785>. Acesso em: 14 set. 2022.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. Estranhas presenças. In: ARRIGUCCI Júnior, D. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 23-28.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *O escorpião encalacrado*: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. Viagem. *Ficções*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 91-93, 2000.

BRANDÃO, R. S.; OLIVEIRA, J. M. O escritor é, antes de tudo, um leitor. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, n. 5, p. 17-31, 2010.

CANDIDO, A. Prefácio da 1ª edição. In: ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *O escorpião encalacrado*: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 9-11.

CORTÁZAR, J. *Aulas de literatura*: Berkeley, 1980. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CORTÁZAR, J. Casa tomada. In: CORTÁZAR, J. *A autoestrada do Sul e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2017. p. 33-40.

CORTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura*: uma entrevista com Jacques Derrida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SANTOS, B. S. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Enfrentamento; 1987.

VIDAL, P. Cortázar e o sentido da viagem. *Confraria*: Revista de Literatura e Arte, Rio de Janeiro, v. 19, p. 1-3, 2008.

● ***Estudando as literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil:***
uma breve metacrítica

LÍVIA MARIA COSTA SOUSA

LÍVIA MARIA NATÁLIA DE SOUZA

Ao nos debruçarmos, seja como leitores ou pesquisadores, no estudo das Literaturas Africanas de língua portuguesa no Brasil, fica cada vez mais evidente como as problemáticas derivadas da *colonialidade do poder e do saber* ainda ressoam nas análises teóricas, metodológicas e críticas dessas literaturas.

É possível notar como centramentos vinculados ao falocentrismo, etnocentrismo, logocentrismo, grafocentrismo, entre outros, fomentam as distorções críticas que acabam por enquadrar as epistemologias e produções africanas e afrodiáspóricas nas concepções teóricas e críticas de uma dada tradição historiográfica e crítica eurocentrada, cuja noção de real, por exemplo, é ineficaz para ler as multimodais cosmovisões/produções africanas.

É notória a impossibilidade de ler essas literaturas pelos mesmos instrumentos analíticos das literaturas hegemônicas e

tradicionais. É nessa perspectiva que devemos repensar de que “pedras no caminho” nós, pesquisadores dessas literaturas, devemos nos esquivar para não cair na tentação de distorcê-las até enquadrá-las em dada similitude que pode nos ser cômoda.

Tensionar o falocentrismo e a sua projeção dentro do cânone das literaturas africanas no Brasil, seguido do etnocentrismo, é o nosso primeiro esforço. Para tanto, citaremos o exemplo da escritora Paulina Chiziane, grande nome feminino da literatura moçambicana, que é uma das escritoras africanas que sinaliza e discute a forma como a mulher preta ainda é invisibilizada na literatura e nos circuitos que a envolvem. Quando entrevistada pelo jornal moçambicano *O País*, em texto reproduzido pelo portal Geledés, afirmou:

A raça e o sexo determinam o estatuto de quem faz o que quer que seja. Sou mulher e sou preta, então, tudo que faço tem que ter erros. Se não tiver, arranjam. E eu, teimosa que sou, digo-lhes que a minha escrita não tem erro nenhum. E a minha opção vingou porque consegui trazer uma reflexão sobre determinados aspectos culturais que antes nunca tinham sido tocados. Os meus temas exigem coragem, trabalho e pesquisa, sem que ninguém me suporte financeiramente. (CHIZIANE, 2016)

O que a autora moçambicana parece sugerir no fragmento da entrevista é que, mesmo ao tratar de Áfricas, literaturas e histórias africanas, os “autorizados”, legitimados a falar, publicar, ir a público nos espaços de poder são sempre homens brancos e/ou mestiços. Segundo Chiziane, ela não escreve para arrancar aplausos, mas suas histórias são de luta, denunciatórias, e sua escrita, revolucionária. A escritora defende que a potência das palavras de uma mulher negra é capaz de “construir novos mundos” (CHIZIANE, 2018), edificando “uma sociedade mais humanizada”, “um novo

humanismo”, o que nos recorda hooks (2019, p. 73), quando afirma que “a linguagem é também um lugar de luta” e como o processo de “erguer a voz” está atravessado pela linguagem.

Não é necessária uma pesquisa muito vertical para percebermos que a presença feminina nas antologias, coletâneas, coleções para fins de apresentação da(s) literatura(s) africana(s) de língua portuguesa ao público juvenil da educação básica brasileira ainda é muito inexpressiva.

A formação de cânone, como se sabe, não é imanente nem aleatória, mas sim produto de seleção (como também de exclusão) e de ação de um circuito que envolve produção e recepção culturais, cujos mecanismos de legitimação são, sobretudo, as academias, a indústria cultural (editoras e livrarias), a mídia etc. É inadiável perceber também que nos eventos, feiras literárias, semanas em homenagens à África e em estudos relativos aos países africanos há perceptível predileção pelos mesmos autores, que, sem dúvida, trazem em seus textos riquezas literárias e críticas necessárias, mas o questionamento se dá, porém, em torno do fato de serem os mesmos “eleitos”, os publicados, os convidados, os estudados – o que também endossa o incômodo e discussão suscitados por Chiziane.

Maria Nazareth Fonseca (2015, p. 59) pontua, no seu ensaio “Cânones literários nas literaturas africanas”, que, com a Lei nº 10.639/2003,¹ houve um significativo aumento nos cursos de Literaturas Africanas, que tiveram como ementa curricular o material acessível ao professor. Diante disso, os cursos passaram a adotar os livros publicados em Portugal e no Brasil, o

¹ BRASIL. Ministério da Educação. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “história e cultura afro-brasileira” e dá outras providências.

que, por vezes, reforçou – por se utilizarem as obras publicadas em Portugal – o problema de se valorizar e ler mais os escritores africanos lusodescendentes em detrimento dos escritores africanos negros (FONSECA, 2015) – com um prejuízo maior às escritoras negras –, o que pode ter favorecido a grande projeção que escritores lusodescendentes como Mia Couto, José Eduardo Agualusa, Pepetela e Ondjaki tiveram/têm no Brasil. Já vale sinalizar, nesse caso em tela pontuado pela pesquisadora, o quanto o mercado editorial teve relevância no processo de seleção, exclusão e formação de cânone.

Outros centramentos, além do falocentrismo e do etnocentrismo, que também precisam ser tensionados e superados para um ético desenvolvimento das epistemologias que pululam nas literaturas africanas são o logocentrismo e o grafocentrismo. Essas estratégias são fruto de discursos de origens sócio-históricas e contextos epistemológicos já definidos, que normatizaram o que é ou não contributivo ao saber, culminando em hierarquias e/ou exclusões. O filósofo congolês Yves Mundimbe (2013) destaca, ao propor uma arqueologia da gnose africana, a forma como os saberes africanos ainda são incompreendidos, lidos através de instrumentos ocidentais e “atenuados” em suas efetivas contribuições, algo que, por sua vez, o pesquisador senegalês Felwine Sarr (2019) também discute em seu recente livro *Afrotopia*, quando sinaliza que “tornar-se sujeito de seu próprio discurso científico e determinar sua prática de acordo com as próprias normas e critérios é crucial”. (SARR, 2019, p. 102) Ele desenvolve o debate destacando que

O cerne da questão é que, até agora, tanto os intérpretes ocidentais como os analistas africanos têm usado categorias e sistemas conceptuais que dependem de uma ordem epistemológica ocidental. Mesmo nas descrições ‘afrocêntricas’ mais evidentes os modelos de análise referem-se, explícita ou implicitamente,

consciente ou inconscientemente, à mesma ordem. (SARR, 2019, p. 103)

A própria concepção de literatura é muitas vezes restringida a uma forma específica de letramento normativo, sempre em língua europeia, estrutura essa forjada pela própria lógica colonialista, mas nas literaturas africanas – como também nas produções afrodiáspóricas e indígenas – isso será transgredido seja pela marca de dicção própria na língua portuguesa pelos(as) escritores(as), seja também pela produção oral e escrita feitas em línguas locais.

Lógicas eurocentradas de real, *mimesis*, verossimilhança e representação são também noções que tentam subordinar cosmovisões/produções que tensionam essas categorias que atuam monoliticamente, justamente por transbordá-las em suas produções. O professor Henrique Freitas (2016, p. 100-101), em seu livro *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*, compreende que “descolonizar o real” é uma das “últimas trincheiras da descolonização mental crítica”, sugerindo-nos fugir das armadilhas ocidentais do real como ideia de “essência, verdade ou profundidade”, pois que essas são todas “muletas da representação”. Esse olhar às categorias de dicção própria que perpassam as tradições literárias aristotélicas e pós-aristotélicas é uma das propostas em que podemos empreender o sentido possível de “afrotopia” que o pesquisador senegalês Felwine Sarr (2019) defende em sua obra, e sobre o qual comentamos acima.

Para fins de ilustração, vamos pensar em uma das temáticas principais que compõem a fortuna crítica do escritor moçambicano Mia Couto, um dos mais famosos escritores africanos de língua portuguesa, que é a “presença do real maravilhoso ou fantástico” em suas produções, de modo a tensionar a noção de

real nas leituras desse autor moçambicano, ainda enquadrada às categorizações ocidentais de real, por isso muitas vezes lidas como fantásticas, insólitas ou maravilhosas. Não obstante, é fundamental enxergarmos esse real a partir de outro ponto de observação, conforme nos sugere o professor e pesquisador Henrique Freitas (2016), sob pena de distorcermos as diferenças para alcançarmos as convenientes similitudes.

Nesse sentido, quando se pensa em produções não hegemônicas – como as africanas, afrodiaspóricas e indígenas –, não se pode perder de vista que essas escritas tendem a demandar o desenvolvimento de instrumentos de análise específicos para o exercício analítico de suas estéticas que fujam de uma linha meramente representacional. Esses operadores podem, inclusive, ser formulados e desenvolvidos à medida que nos detemos nessas produções sem os enquadramentos de uma perspectiva analítica que sequer as compreende. O caso expressivo desse fenômeno é o atual operador analítico “escrevivência” nas literaturas negras, cunhado e desenvolvido pela professora, pesquisadora e escritora Conceição Evaristo a partir de sua própria produção literária e de sua formação como escritora e leitora. A escritora defende que esse operador teórico considera a inscrição de si e das experiências vividas nas produções e que isso perpassa o tradicional sentido de representação. O exercício da escrita de si e a rasura das representações impostas pelos centros hegemônicos reelaboram os dados históricos e culturais vilipendiados e silenciados ao longo dos séculos, para então recontá-los com um desenho identitário positivo e construtivo para si e seu grupo. É nesse sentido que se desloca a concepção eurocêntrica do Outro² e, coadunando, por exemplo, os fundamentos do pensamento feminista

² Patricia H. Collins (2019) sinaliza ainda que a base da concepção do Outro é formada pela “mulher africana escravizada” em nossa sociedade, e como ser este Outro baliza

negro contemporâneo, ergue-se a própria voz (HOOKS, 2019), autodefine-se (COLLINS, 2019) e autnomeia-se. (MARTINS, 1997) Articulando, certamente, essas perspectivas no cerne da sua escrevivência, Conceição Evaristo (2005, p. 54) afirma que:

Criam, então, uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do 'outro' como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento a que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida.

A partir desse novo local analítico, podemos deslocar a noção de representação, e tomando de empréstimo, por exemplo, o conceito deleuziano de expressão (SOUZA, 2018), que não se subordina à lógica eurocêntrica e hegemônica de mimese nem às dualidades de ficção e realidade, por meio da qual a representação está.

As autorias africanas e afrodiaspóricas estão, nesse sentido, expressando aspectos escamoteados nas representações. O mencionado operador teórico “escrevivência” é, portanto, um dos exemplos de categoria teórica que incorpora as formas de

ideologicamente as formas de opressão de raça, gênero e classe. Grada Kilomba, por sua vez, destaca que a mulher negra é o “Outro do Outro” (KILOMBA, 2019), pois, se a mulher branca é pensada a partir de sua relação com o homem e sob o crivo do olhar masculino – percepção essa que sempre a confinou e a hierarquizou –, a mulher negra “ocupa um lugar muito difícil na sociedade supremacista branca por ser uma espécie de carência dupla, a antítese da branquitude e masculinidade”. (RIBEIRO, 2017, p. 39)

expressões da escrita negra contemporânea, extrapolando os sentidos de representação e dando vazão a uma expressão contra-hegemônica, de dicção própria, com dimensão política e agenciamentos coletivos, em que a biografia da pessoa comparece no discurso expressivo, não se reduzindo à ideia de autobiografia, mas também não se restringindo à noção de ficção. Outros conceitos como afrorizoma (FREITAS; RISO, 2013), encruzilhada (MARTINS, 1997), literatura-terreiro (FREITAS, 2016), oralituras (MARTINS, 1997), entre outros, são exemplificações efetivas de como ler essas produções sem distorcê-las.

O centramento da literatura como uma produção unicamente escrita – o aqui denominado grafocentrismo – é também uma forma de representação que recalca as produções orais e corporais que marcam as produções africanas e negro-brasileiras e que deve compor nossas reflexões metacríticas ora propostas.

O conceito de encruzilhada, nessa perspectiva, exerce significativo sentido, pois abarca as multimodais dimensões afro-diaspóricas que perpassam a ambiência escrita, possibilitando “clivar as formas híbridas” que emergem dos “processos inter e transculturais que se confrontam e entrecruzam” (MARTINS, 2002), conforme aponta a professora e pesquisadora Leda Maria Martins em suas formulações:

O estudo dessa textualidade realça a inscrição da memória africana no Brasil em vários domínios: nos feixes de formas poéticas, rítmicas e de procedimentos estéticos e cognitivos fundados em outras modulações da experiência criativa; nas técnicas e gêneros de composição textuais; nos métodos e processos de resguardo e de transmissão do conhecimento; nos atributos e propriedades instrumentais das *performances*, nas quais o corpo que dança, vocaliza, performa, grafa, escreve. (MARTINS, 2007, p. 81)

Filósofos africanos como o moçambicano José Castiano (2014) percebem o saber em outras configurações. A oralitura, por exemplo, é lida como sistema profundo de pensamentos que pode ser equiparado aos sistemas filosóficos ocidentais. Provérbios, mitos, estórias, ditos populares e outras formas de oralituras são axiomas que “pretendem interpretar ou prescrever o comportamento e os princípios da ação dos habitantes da comunidade ou sociedade”. (CASTIANO, 2014, p. 41) Castiano, como diversos filósofos de formação africana, insiste em mostrar como outros saberes, inclusive os iletrados, podem ser lidos como filosóficos e mostrar que os meios tradicionais perfazem a filosofia, buscando fundamentar “uma filosofia africana a partir das manifestações e espaços tradicionais da entrega desinteressada ao saber” (CASTIANO, 2014, p. 42), e esses espaços tradicionais e saberes iletrados são constantemente trazidos à tona ora como epígrafe aos textos, ora pelos vários personagens que entram e saem da narrativa para legar seus saberes.

A presença de provérbios – expressão ou frase curta facilmente memorável, expressão de algo tido como verdadeiro a partir das observações práticas da vida – é uma constante, sobretudo em textos de escritores africanos, como um efetivo marco daquela cosmovisão que valora sobremaneira a sabedoria dos antigos, seja no início da obra literária e/ou como chaves de leitura que vão preparar o campo para a narrativa subsequente, dando-lhe forte profundidade e significação.

É notório, porém, perceber como esse gênero literário foi (e ainda é) apequenado pela tradição literária, tendo seu potencial epistemológico deliberadamente recalcado, esquecido de nossas vistas, ainda que seja parte integrante e fundamental das narrativas ligadas às culturas negras no Brasil. Por vezes, até as discussões que se dedicam às literaturas orais africanas

e afro-brasileiras se esquecem de destacar em suas análises a potência semântica desses textos, como também sua forte significação em narrativas, nas quais a ancestralidade ocorre pela via da marcação oral do provérbio. Essa especificidade do texto do provérbio implica que o processo de sua tradução e, quiçá, reinvenção na passagem para o registro escrito ocorram sempre sob rasura, pois, para tentar dar conta da pluralidade e potência significativa do provérbio, este é grafado, em certos contextos culturais, a partir de uma multimodalidade, em que letras, sons e *performances* coexistem no mesmo corpo textual.

O agenciamento do provérbio em um texto literário possibilita aquilo que Édouard Glissant (1990) denomina raiz-rizoma, em que não há uma identidade de raiz única, mas uma relação de culturas locais com outras raízes culturais, relacionando-se com elas. Isto é, os elementos da tradição são evocados, mas ultrapassados, sendo reinventados, inter-relacionando-se por aquilo que os afetou em sua relação com o Todo-o-mundo. O recurso linguístico e sonoro do provérbio como parte da cultura acústica também muda a forma como a mente opera, diferenciando-se da lógica ocidental, rasurando-a, e recorrendo aos artifícios da memória, da sonoridade, da redundância, das frases feitas, fórmulas, retóricas de lugares-comuns etc.

O provérbio é uma sentença de utilização popular. Sentença insinua que o provérbio deve ser curto para facilitar a memorização [...] A expressão popular torna-se paradoxal pelas seguintes razões: o seu uso é de âmbito e restrito. Amplo porque implica o anonimato, é pertença de todos; pois, na sua utilização envolve todo o povo, ou seja, ninguém numa sociedade pode reivindicar a autoria de tê-lo proferido e demonstrar o grau de interiorização da cultura, a sua sabedoria. Restrito pelo facto de o provérbio estar reservado a indivíduos que dominam a arte

de bem dizer por estes provarem seu conhecimento e juízo. [...] Também pensamos o provérbio como peça artística, porque é um enunciado conotado. O seu movimento significativo não para no óbvio, mas prolonga-se a outro nível... (PAXE, 2008)

Nesse sentido, a utilização do provérbio como chave de leitura é, sem dúvida, uma potência literária e epistemológica, sobretudo no universo africano e no afrodiaspórico. O universo da oratura ou oralitura é, desse modo, um espaço fecundo de trânsitos, migrações e traduções, fazendo dialogar, ainda que com tensões, as modernidades com os saberes ancestrais, veiculados pelos *griots* e anciãos, em um entrecruzamento profícuo.

Para fins de breve exemplificação, faremos um recorte na obra de contos *Andorinhas*, de Paulina Chiziane (2013), um livro com fortes marcas da tradição oral em que identificamos, logo na primeira página que antecede o primeiro conto, um ditado chope³ de grande e significativa relevância para a compreensão e análise da narrativa curta que se segue. O ditado é posto da seguinte forma, antes mesmo do título do conto inicial: “Se queres conhecer a liberdade, segue o rastro das andorinhas”. (CHIZIANE, 2013, p. 2) A narrativa “Quem manda aqui?” vai contar uma das várias histórias sobre o imperador de Gaza, o famigerado Ngungunhana. Na narrativa, Ngungunhana tinha por hábito, após o almoço, dormir sob uma árvore e ordenava silêncio geral para descansar. Certo dia, no entanto, em um desses cochilos, foi incomodado por andorinhas, o que o levou a ordenar que seus generais caçassem e aprisionassem todas as andorinhas, a fim de que soubessem definitivamente “quem mandava ali”. Os generais, assim, cooptando toda a população para o difícil empreendimento, saíram em busca das andorinhas e

³ Os chopos são um grupo étnico situado ao sul de Moçambique.

não voltaram mais, deixando-o à mercê dos portugueses, que, ao saberem de sua vulnerabilidade, prenderam-no. Em súmula, Ngungunhana, em um ato despótico, perdeu seu império por ter desejado cercar a liberdade das andorinhas.

Vale destacar que o ditado preambular do conto não está ali aleatória e ingenuamente, pois que já atribui às andorinhas o significado de liberdade e, ao lermos a narrativa por completo, esse significado é estendido aos sentidos de subversão, resistência e ensinamento ancestral. Conta-se em uma lenda que uma andorinha é agarrada por um menino, e ela se oferece a levá-lo ao céu para conhecer seus antepassados – ou seja, há ainda essa conexão entre as andorinhas e o convite à ancestralidade. Outras leituras e interpretações são possíveis de serem desdobradas apenas pela aparição do ditado em destaque trazido como exemplo, que é significativa chave de leitura para todo o conto em si, quiçá até para a obra.

Considerar a cosmovisão africana, sua acústica, suas marcas ancestrais, suas *performances* culturais na hermenêutica interpretativa dos textos literários insere a crítica em um contexto desconstrutor e novo, fazendo com que ela dialogue e contribua para a produção dessa nova “gnose do pensamento” (MIGNOLO, 2003), em que o sistema mundial colonial/moderno ganha novas configurações e sentidos.

De maneira geral, as culturas africanas são predominantemente acústicas, não lineares, mas esféricas, circulares, espiralares, podendo ser vistas como “um outro pensamento” oposto à concepção linear do desenvolvimento histórico ocidental proposta por Hegel, uma vez que, conforme Mignolo, confronta as histórias locais e suas particulares relações de poder, subvertendo as hierarquias; tal circularidade, para estender ainda mais nossos horizontes, pode ser lida como o “Paradigma Exu”, proposto pelo filósofo baiano Eduardo de Oliveira (2007).

É nesse sentido que Laura Padilha (2002, p. 39), em seu ensaio “A semântica da diferença”, afirma que “no tapete criado pelos fios das epígrafes” emerge a sabedoria filosoficamente africana, “mordendo o rabo” da greco-romana ocidental, inserindo-nos em outra lógica de narrativa na qual a tradição se reinventa, ainda que mantendo seus alicerces simbólicos, cuja égide é o espaço cultural africano.

É nessa perspectiva que ressaltamos outras formas de produção não centradas na escrita para serem consideradas lídimas manifestações literárias e filosóficas que transbordam a teoria e crítica ocidentais hegemônicas por partirem de cosmovisões que foram recalçadas nas possibilidades representacionais.

POR NOVAS CONSIDERAÇÕES, MAS NUNCA FINAIS...

A descolonização epistemológica pautada no eurocentrismo emerge quando propomos reflexões que suscitam os “novos loci de enunciação”, a que Mignolo (2003) tanto se referiu em sua obra, em que saberes subalternizados confrontam os hegemonizados, propondo, assim, novas epistemologias que interagem a partir e entre as várias histórias locais, redesenhando, dessa forma, a geopolítica do conhecimento.

(Re)pensar, portanto, os centramentos que geram distorções por enquadrar o que não se consegue ler com as lentes hegemônicas é também fomentar uma metacrítica em nossas próprias produções críticas e teóricas, enquanto leitores e pesquisadores, e recorrer a novas categorias teóricas e críticas que consigam apreender essas dicções poéticas com aquilo que lhes for mais próprio e adequado, por se fundamentarem em suas próprias cosmovisões e epistemologias, evitando, com isso, perder

ou minimizar os elementos que lhes são mais próprios em uma forçosa mímica de aproximação com o que é hegemônico.

REFERÊNCIAS

- CASTIANO, J. *Filosofia africana: da sagacidade à intersubjetivação com Viegas*. Maputo: Educar, 2014.
- CHIZIANE, P. Não volto a escrever. Basta! Entrevista cedida a José Maria Remédios. *Portal Geledés*, São Paulo, 11 jul. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/paulina-chiziane-nao-volto-escrever-basta/>. Acesso em: 3 set. 2022.
- CHIZIANE, P. *Andorinhas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- COLLINS, P. H. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- EVARISTO, C. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares*, Brasília, DF, v. 1, n. 1, p. 52-57, 2005.
- FONSECA, M. N. S. *Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.
- FREITAS, H.; RISO, R. (org.). *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.
- FREITAS, H. Dez-a-fios epistemológicos para as literaturas africanas no Brasil. In: FREITAS, H. *O Arco e a Arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016. p. 89-113.
- GLISSANT, É. *Poética da relação*. Paris: Seuil, 1990.

- HOOKS, b. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARTINS, L. M. *Afrografias da memória: o reinado do rosário do jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MARTINS, L. *Performances do tempo espiralar*. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 69-89.
- MARTINS, L. A fina lâmina da palavra. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 15, p. 55-84, 2007.
- MIGNOLO, W. *Histórias locais, projetos globais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MUDIMBE, V. Y. Discurso de poder e o conhecimento da Alteridade. In: MUDIMBE, V. Y. *A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Luanda: Pedago; Mulemba, 2013. p. 1-38.
- OLIVEIRA, E. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Popular, 2007.
- PADILHA, L. C. *Novos pactos, outras ficções: ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 2002.
- PAXE, A. Imagens, contextos e comunicação: o provérbio no testo de panela e na esteira. *União dos Escritores Angolanos*, Luanda, 20 jul. 2008. Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/295-imagens-contexto-e-comunicação-o-provérbio-no-testo-de-panela-e-na-esteira>. Acesso em: 4 set. 2022.
- SARR, F. *Afrotopia*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SOUZA, L. N. Uma reflexão sobre os discursos menores ou A escriturabilidade como narrativa subalterna. *Revista Crioula*, [s. l.], n. 21, v. 1, 2018. Não paginado.

SILVA, A. C. *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/110765/ISBN9788579831126.pdf>. Acesso em: 4 set. 2022.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

● ***À sombra do passado:***

uma releitura contemporânea da ditadura brasileira em *A noite da espera*, de Milton Hatoum

CAMILA ARAÚJO GOMES

RACHEL ESTEVES LIMA

ESPERA(NÇA)

“Ter esperança em” e “estar à espera de” são ideias-vaga-lumes (DIDI-HUBERMAN, 2011)¹ que pululam no enredo do romance

¹ Georges Didi-Huberman (2011) analisa a imagem poético-ecológica dos vaga-lumes como uma questão política e histórica, em que a sobrevivência dessa espécie luminescente, dos pirilampos, significa a construção de uma cultura de resistência que se realiza pela imaginação, pela memória e pela partilha do sensível. (DIDI-HUBERMAN, 2011) Para Didi-Huberman (2011, p. 25), “a dança dos vaga-lumes, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de

A noite da espera (2017) – o primeiro da trilogia *O lugar mais sombrio*, de Milton Hatoum, que se encontra no penúltimo volume intitulado *Pontos de fuga*. (HATOUM, 2019) Essas ideias-vaga-lumes também extrapolam as fronteiras da ficção, ecoando criticamente em nosso cotidiano brasileiro, ainda assombrado pelo fantasma da ditadura civil-militar (1964-1985). Nesse sentido, a atual produção literária de Hatoum realiza o que Jacques Rancière (2005) chama de “partilha do sensível”, isto é, as práticas artísticas ou maneiras de fazer geram efeitos no real, a partir da articulação com outras “maneiras de fazer, formas de visibilidades dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando [assim] uma determinada ideia da efetividade do pensamento”. (RANCIÈRE, 2005, p. 13) Em outras palavras, o trabalho estético configura-se como “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo como forma de experiência”. (RANCIÈRE, 2005, p. 16)

Inserido nos circuitos econômicos dos quais as práticas artísticas fazem parte, esse novo projeto de Hatoum, planejado em formato de trilogia, provoca uma reflexão sobre o legado da ditadura como uma espécie de ferida ainda aberta no tecido histórico-cultural da nação brasileira. Radicado em São Paulo, o escritor amazonense coloca-se ao lado daqueles que reivindicam historicamente seu direito à memória, flagrando as transformações políticas, econômicas e culturais no presente, sem esquecer os efeitos nefastos do regime ditatorial que ainda se

mais frágil”. Similarmente aos tempos sombrios ou iluminados do fascismo italiano discutido pelo intelectual, pode-se reconhecer a esperança política gerada pelo pequeno lampejo e pela constelação de vaga-lumes, isto é, pela força transformadora das práticas políticas e artísticas que lutaram contra o regime ditatorial no Brasil, instaurado após o golpe civil-militar de 1964 e oficialmente encerrado em 1985.

fazem sentir no Brasil contemporâneo – sobretudo após o golpe de Estado de cunho parlamentar, jurídico e midiático (e, certamente, também militar) sofrido pela então presidente Dilma Rousseff, no ano de 2016.

O romance *A noite da espera*, vencedor do prêmio Juca Pato 2018, conta a história do paulistano Martim, um adulto melancólico que se encontra exilado em Paris, entre os anos de 1977 e 1980, por causa da ditadura. A trama se desenrola em uma cronologia não linear, pois, nesses três anos de exílio, o narrador-protagonista Martim organiza suas memórias referentes ao período de 1968 a 1972, vividas em São Paulo e, principalmente, Brasília. Martim também rememora, de modo fragmentário e lacunar, os eventos traumáticos que assolaram tanto a sua vida quanto o país sob o regime militar.

Vale destacar que a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, no governo do marechal Arthur Costa e Silva, estabeleceu um divisor de águas nas histórias do protagonista e da nação brasileira, uma vez que a repressão, a tortura e a censura deixaram profundas marcas em ambas as memórias. Embora o personagem principal difira daquele perfil de militante aguerrido, ele se apaixona pela encantadora Dinah, que assume uma postura radical contra o governo. Dinah seria o “motivo” pelo qual Martim, por volta de seus 17 anos, passa a integrar um grupo estudantil, chamado Tribo, formado majoritariamente por jovens privilegiados, como os filhos de políticos e embaixadores.

Na companhia de Nortista, Vana, Ângela, Dinah e Fabius, o jovem Martim começa a participar da cena política e cultural de Brasília, marcada por atos de resistência contra a ditadura. Seus cinco amigos militantes, que são os integrantes da Tribo e estudantes de artes cênicas no Centro de Ensino Médio, vinculado à Universidade de Brasília, mobilizam-se ativamente, sobretudo

quando descobrem que a polícia militar assassinou arbitrariamente estudantes e trabalhadores. Em um desses protestos, Martim prefere ir ao cinema a se manifestar nas ruas. Apesar da conduta contraditória do personagem principal, seu envolvimento com o grupo estudantil funciona como uma válvula de escape diante dos traumas familiares experienciados por ele. Traumas relativos à separação abrupta entre seu pai, Rodolfo, um reacionário favorável ao governo militar, e sua mãe, Lina, uma progressista que, depois do divórcio, decide morar com seu amante, um artista.

Entre os sentimentos de abandono e rejeição, Martim, contra a própria vontade, muda-se com seu pai de São Paulo para Brasília. Nessa mudança, o protagonista perde o contato físico com a mãe. Por um tempo, ambos trocam cartas, porém Lina não mantém a comunicação ativa, o que resulta em outra decepção para Martim. Sua mãe simplesmente desaparece, o que levanta a hipótese de ela estar morta, talvez por razões políticas. De modo geral, o enredo de *A noite da espera* retrata a geração estudantil das décadas de 1960 e 1970, em um país devastado pelo autoritarismo então vigente que também atravessa as relações intersubjetivas das personagens inventadas por Milton Hatoum.

Desafiando a imaginação do leitor, tanto a capa quanto o título do romance *A noite da espera* apresentam significações relativas à atmosfera sombria e obscurantista da ditadura civil-militar brasileira, na qual se passa a trama. Na capa do livro, observa-se a paisagem impressionista (óleo sobre papel, 65 × 50 cm. Reprodução de Marcos Vilas Boas)² feita pelo artista Guilherme Ginane; na parte superior à esquerda, destaca-se uma canoa ou um bote de borracha com um remo tocando as águas amareladas

² Essas informações constam na ficha catalográfica da 1ª edição do romance *A noite da espera*, de Milton Hatoum, publicada pela Companhia das Letras.

do que parece ser um lago, no caso, do lago Paranoá, localizado em Brasília, cidade onde se desenrolam os principais eventos da narrativa protagonizada por Martim.

Essa paisagem também faz alusão a uma cena narrada pelo protagonista, na qual ele – por volta de seus 27 anos de idade, vivendo no exílio parisiense – relembra um momento de sua juventude, ocorrido em 31 de março de 1968, na cidade de Brasília, quando foi preso pela primeira vez:

Já eram cinco e meia quando vi meu pai na sala: ‘Você estava na arruaça dos estudantes?’.

‘No cinema’, menti, quase sem fôlego.

‘Agora você deve ficar aqui. As repartições públicas, lojas e escolas foram fechadas, os dois eixos estão policiados.’

Disse que ia remar no lago.

‘Daqui a pouco vai anoitecer. Você vai remar no escuro? Vou te esperar às seis e meia na entrada do Minas Brasília Tênis Clube.’

Enfiei no bolso da calça uma caneta e uma folha de papel dobrada, peguei o bote, atravessei o campus e entrei numa trilha desconhecida; perto da beira do lago, vi um bloco de concreto armado, com pilares redondos, grossos e inacabados: carcaça de uma obra abandonada; três botas velhas de couro espetadas em pontas de ferro, uma placa de zinco enferrujada: ‘Área Militar’. Remei por mais de meia hora até avistar o Clube de Fuzileiros Navais. Mais afastada da margem, a Concha Acústica parecia uma baleia branca encalhada no barro. [...]. Um solavanco, o bote oscilou: dois soldados apontavam uma metralhadora para o meu peito. O vento levava o bote até a mureta que cerca o Palácio da Alvorada, um soldado da Guarda Presidencial me revistou, fui conduzido a uma delegacia na Asa Sul.

O policial abriu a porta e me deu um empurrão: ‘Entra aí, remador’.

Um cheiro de suor e barro fermentava no calor da saleta iluminada. Seis estudantes, dois da minha escola: Fabius e o Nortista. Não conhecia os demais; sentei ao lado de um rapaz magro, rosto espinhento, sangue ressequido nos lábios: o mesmo cara que escrevia faixas de protesto com Dinah no barracão do campus.

‘Lázaro’, disse Fabius. ‘Ele estuda no Ave Branca, em Taguatinga. Aquele loirinho ali estuda no Elefante Branco.’ Os outros dois se apresentaram: eram alunos do Ginásio do Plano Piloto e da Escola Agrícola de Planaltina.

O Nortista perguntou: ‘Remador? Por quê?’.

‘Estava remando no Paranoá’, eu disse. ‘Dormi no bote e me pegaram no Alvorada.’

Risadas rápidas, e a voz do Nortista: ‘Que puta azar, remador.

O lago atravessa as duas asas do Plano Piloto

e o bote foi atracar no palácio do marechal? Teus pais vão acreditar nisso?’.

‘A gente não pode apagar a luz’, alertou Fabius.

Não temia os loucos que fugiam do manicômio de Vila Mariana e perambulavam, perdidos, nas ruas do Paraíso; temia o ruído da chave na fechadura: o ruído forte, metálico, antecipava a visão do rosto tenso do meu pai em muitas noites da infância. Agora todos os temores se juntavam num grande medo.

(HATOUM, 2017, p. 42-43)

Antes de analisar o fragmento memorialístico, faz-se necessário contextualizar um fato histórico de relevância nacional que ocorreu em 28 de março de 1968, logo, três dias antes do 4º aniversário do golpe civil-militar de 1964, a mesma data (31 de março de 1968) do relato de Martim. No livro 1968: *diálogo é violência – movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*, a professora Maria Ribeiro do Valle (2008) dedica um capítulo à morte do secundarista Edson Luís de Lima Souto, que, aos 18 anos de idade, foi atingido brutalmente por um policial militar do estado do

Rio de Janeiro durante um protesto por melhores condições de higiene no Restaurante Central dos Estudantes, mais conhecido como Calabouço, local em que a vítima trabalhava para custear seus estudos.

Esse trágico episódio se tornou o estopim das manifestações populares contra “a polícia que estava a serviço da ditadura, que estava a serviço do capitalismo” (GABEIRA, 1979, p. 58 apud VALLE, 2008, p. 63), estendendo-se por outros estados brasileiros ao longo daquele ano. Em resposta às vozes dissidentes, especialmente às dos estudantes, o marechal Costa e Silva oficializou a repressão via promulgação do AI-5 em 13 de dezembro de 1968, suspendendo assim os direitos políticos³ a fim de conter a multidão de insurgentes nas ruas.

Conforme foi citado por Maria do Valle (2008, p. 40),

Edson Luís, assassinado pela polícia, explodiu como um paiol de tempo histórico, cujos clarões varreram de ponta a ponta a noite reacionária que o poder militar fez desabar sobre o país.

Um desses clarões apareceu na capital do Brasil, onde a luta estudantil, encabeçada pela ala esquerdista, passa a enfrentar o aparato militar do Estado. Sobre esse acontecimento, Maria do Valle (2008, p. 52) afirma que,

³ De acordo com o art. 5 do referido Ato, os direitos políticos suspensos foram: I – cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função; II – suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais; III – proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política; IV – aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; c) domicílio determinado. (BRASIL, 1968)

[e]m Brasília, a repressão também está presente na passeata do dia 29 de março [de 1968], quando os estudantes, contando com o apoio popular saem às ruas, incendiam carros da polícia e queimam os palanques destinados a comemorar o quarto aniversário da ‘revolução’. O estudante João Ferraz é ferido com um tiro no peito.

É nesse contexto de enfrentamento urbano, incitado pela morte de Edson Luís, que aquela lembrança de Martim se conecta à memória nacional. O acaso tragicômico que levou o protagonista a ser preso pela primeira vez poderia tê-lo feito mais uma vítima da ditadura brasileira, como aconteceu com o carioca Edson Luís e o brasiliense João Ferraz. Mas não foi o caso. Em reação ao apelido de “remador” dado a Martim pelo policial, as “risadas rápidas” aquebrantaram o clima de tensão e violência naquela noite, dentro da prisão. O “sangue ressequido nos lábios” dá indício do que ocorrera com aqueles seis estudantes, antes da chegada do “remador”. Sendo assim, percebe-se que o título de *A noite da espera* delinea uma cena metafórica vinculada a eventos narrativos do próprio enredo em diálogo com a realidade histórica de então.

Outro ponto importante é a confissão de Martim em relação ao medo, quando ele diz que não teme os loucos foragidos do manicômio de Vila Mariana, mas sim o ruído da chave na fechadura. Na visão do protagonista, “o ruído forte, metálico, antecipava a visão do rosto tenso do meu pai em muitas noites da infância. Agora todos os temores se juntavam num grande medo”. (HATOUM, 2017, p. 43) Nesse trecho, nota-se mais uma vez a atmosfera sombria construída por meio de um jogo de significações alegóricas – ativado simbolicamente pelo ruído da chave na fechadura – que associa o autoritarismo militar ao autoritarismo familiar “num grande medo”. Grande medo que

foi engendrado em meio a uma “noite” reacionária que durou 21 anos, a ditadura civil-militar brasileira. Ademais, as noites de infância de Martim trazem à luz a alegoria de Rodolfo, pai do protagonista, como uma figura autoritária pautada na força repressiva do patriarcado. Na próxima seção, tais questões serão abordadas.

ALEGORIAS DO AUTORITARISMO

O crítico literário Karl Erik Schøllhammer (2009), em seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, aponta que as reflexões referentes ao projeto modernista dos anos de 1920 tratam de questões universais e utópicas, temas nacionais clássicos, discussões críticas em torno de um futuro otimista e demandas relativas a uma modernização necessária, que foram ignoradas pelas produções literárias realizadas entre as décadas de 1960 e 1970. Pois, para os agentes culturais daquela época, havia um compromisso com a realidade social e política da ditadura no Brasil, o que ratificaria a opção histórica da literatura dos anos de chumbo pelo realismo, até mesmo quando era expresso em formas fantásticas ou alegóricas, como nos três romances de José J. Veiga, *A hora dos ruminantes* (1966), *A máquina extraviada* (1968) e *Sombras dos reis barbudos* (1972), nos contos de *Seminário dos ratos* (1977), de Lygia Fagundes Telles, ou no romance *A festa* (1976), de Ivan Ângelo. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 24)

Para a crítica Flora Süssekind (1985), em *Literatura e vida literária*, as prosas alegóricas, como *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, e *A festa*, de Ivan Ângelo, driblavam a censura da época, denunciando o autoritarismo em curso. No entanto, a autora critica o viés unívoco da literatura que se manifestava pelo

realismo mágico ou jornalístico durante o período. As produções literárias na ditadura tinham a censura como seu grande interlocutor, esquecendo-se “do diálogo que ao mesmo tempo mantêm com a tradição [literária] e com o seu público”. (SÜSSEKIND, 1985, p. 10) Em outra passagem, a autora destaca que:

[a]s alegorias tanto dos romances-reportagem neonaturalistas, quanto do fantástico, dão bem pouca margem à pluralidade. A significação do texto é determinada autoritariamente. Às vezes antecede inclusive a leitura. Pouco importa o texto em questão, sabe-se ao lê-lo, que se deve ampliar sua abrangência e ver em cada histórica particular toda a *História* brasileira recente. (SÜSSEKIND, 1985, p. 60)

Diferentemente da análise de Sússekind, que parece defender a noção de “literariedade”, a pesquisadora brasileira Regina Dalcastagnè (1996, p. 81), em seu livro *O espaço da dor*, considera a alegorização de temas políticos como “uma arma política inteligente na denúncia das arbitrariedades”. Nessa última perspectiva, as alegorias de 1970 não assumem um lugar de irrelevância e impotência, conforme a abordagem estética de Sússekind. Em vista disso, a dicção de Milton Hatoum (2017), assumida em *A noite da espera*, aproxima-se estilisticamente das alegorias de 1970, operando o processo de exposição de temas políticos em alguns eventos e personagens do romance.

Esse processo de alegorização apresenta caráter denunciativo, como ressaltou Dalcastagnè, ainda que se trate de uma releitura da ditadura baseada nas memórias ficcionais do narrador-protagonista Martim. Um exemplo dessa aproximação estilística, inventado por Hatoum, é o caso do personagem Rodolfo, o pai de Martim. Sua presença no romance evidencia o autoritarismo e suas nuances no âmbito familiar. Considerando a relação entre

pai e filho, percebe-se a significação alegórica que associa o autoritarismo familiar à imagem do autoritarismo militar. Essa associação pode ser analisada nas três cenas a seguir.

Primeira cena: “O homem [Rodolfo], aborrecido ou furioso, não me olhava: a repreensão e o castigo eram anunciados com palavras e gestos. Agora, eu e meu pai juntos, nossos olhares se encontram em algum momento da noite”. (HATOUM, 2017, p. 33-34) Segunda cena: “Percebi uma sombra no chão, como se alguém me vigiasse. Virei o corpo para trás, esperando ver meu pai enquadrado no vão escuro da porta, feito um fantasma. Era minha própria sombra”. (HATOUM, 2017, p. 47) E, por último, a terceira:

[Rodolfo] saiu do carro e notou o movimento dos estudantes no outro lado da L2. Dinah e Lázaro já não estavam lá.
‘Nesta semana não teve aula na tua escola. Se você for preso mais uma vez, só Deus vai te libertar’.
Por que obedecer a esse homem? Por ser ele mais forte do que eu? Por eu temer uma voz grave? Ganhar uma mesada de merda? (HATOUM, 2017, p. 48)

No processo de caracterização alegórica de Rodolfo, destacam-se essas duas passagens correlatas: “Agora, eu e meu pai juntos, nossos olhares se encontram em algum momento da noite” e “Virei o corpo para trás, esperando ver meu pai enquadrado no vão escuro da porta, feito um fantasma”. Ambas as imagens, acionadas respectivamente na primeira e na segunda cena, geram um efeito de sentido que associa Martim à condição de um corpo vigiado, subordinado e perseguido, dentro de uma atmosfera fantasmagoricamente repressiva. Desse modo, a relação entre pai e filho, opressor e oprimido, constitui-se sobre a ideia do autoritarismo familiar, o que reflete na imagem expandida do autoritarismo militar vigente sob o qual resistia a sociedade

brasileira. Contudo, conforme a terceira cena, Martim, ao se questionar: “por que obedecer a este homem?”, decide, a partir daquele momento de reflexão, sair da condição de obediência e vigilância. Ele, então, procura e consegue um emprego na livraria Encontro, que é um dos pontos de reuniões clandestinas em Brasília. Nesse contexto familiar, a autonomia financeira de Martim promove sua libertação.

Tendo em vista a análise dessas três cenas, pode-se destacar a importância da ficção contemporânea brasileira que compreende a história atual como descontinuidade, conforme a concepção agambeniana. (AGAMBEN, 2009) Por esse ângulo, Milton Hatoum, ao reler o passado ditatorial do Brasil, parece trabalhar com uma literatura que, de acordo com Karl Schøllhammer, surge como um caminho interativo que leva em conta a difícil captura do presente a ser realizada tanto pelo retorno às formas de realismo já conhecidas quanto na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva. (SCHØLLHAMMER, 2009)

Portanto, Hatoum encontra, nas experiências fictícias de Martim, uma maneira particular de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva nos anos de chumbo. Além disso, infere-se que, por meio do processo de alegorização do personagem Rodolfo, o estilo literário de Hatoum aproxima-se relativamente das alegorias dos anos 1970, retomando, de certa maneira, o projeto de produção de uma literatura que pode ser lida também como documento, na medida em que ele aborda as implicações políticas e culturais associadas ao fazer artístico na ditadura. Diferentemente do que aconteceu ao longo da década de 1970, Hatoum exerce seu ofício sem considerar a censura, a tortura e a perseguição política como mecanismos do poder autoritário, mas sim como temas complexos que tecem sua releitura do Brasil ditatorial na contemporaneidade.

No intervalo de 1970 a 2021 – logo, 51 anos de distanciamento entre as alegorias produzidas nos anos de 1970 e o trabalho literário mais atual de Hatoum –, houve eventos históricos determinantes na história recente do Brasil, como a promulgação da Lei da Anistia (1979), a redemocratização do país (1985-1989), o *impeachment* de Dilma Rousseff (2016) e a eleição presidencial de Jair Messias Bolsonaro (2018). Esses acontecimentos evidenciam avanços e, ultimamente, retrocessos no republicanismo brasileiro, que se vê diante das ameaças autoritárias que, volta e meia, são evocadas no presente, após a chegada do atual presidente ao Palácio da Alvorada.

Ao explorar o estilo alegórico na tentativa de compreender o passado ditatorial e suas marcas no Brasil contemporâneo, Milton Hatoum lança mão de uma organização textual fragmentária e não linear, buscando dialogar também com as alegorias da década de 1970 que se deram no próprio contexto da ditadura, mas adotando um olhar que, ao iluminar o passado, lança também luzes sobre o presente. O autor amazonense elabora, por meio do autoritarismo familiar/militar, uma alegoria retrospectivamente crítica, construída em formato de um diário em que memórias individuais e alheias são organizadas pelo narrador-protagonista Martim. Não se sabe ao certo como o personagem principal teve acesso a algo tão íntimo, mas ele, em exílio parisiense, afirma que tem uma sacola repleta de cadernos, fotografias, cadernetas, folhas soltas, guardanapos com frases rabiscadas, cartas e diários de amigos, “quase todos distantes; alguns perdidos, talvez para sempre”. (HATOUM, 2017, p. 16-17) Pode-se dizer, então, que o romance *A noite da espera* – e os demais volumes da trilogia *O lugar mais sombrio* – se insere no imaginário nacional brasileiro como tentativa de reconstrução de uma história ainda cheia de lacunas, considerando-se que a

literatura também é uma forma crítica de reconfigurar a realidade, ao produzir um conhecimento que pode contribuir para se evitar que a história de horrores narrada na trilogia de Hatoum se repita.

REALISMO AFETIVO

Pensando *A noite da espera* a partir do gênero literário que Schøllhammer (2013, p. 56) concebeu, em 2009, como “novo” realismo e, em 2013, como realismo afetivo, pode-se observar

uma estranha combinação entre representação e não representação, por um lado visível na retomada de uma herança de diferentes formas históricas e por outro na atenção à literatura em sua capacidade de intervir na realidade receptiva e agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais.

Nesse sentido, ainda segundo o crítico literário, “o que interessa é o que acontece em função do texto”. O trabalho criativo com a linguagem continua sendo importante, porém se enfatiza a “realidade do que o texto faz e não do que representa”. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 61-62) Qual seria, então, a importância de uma releitura do passado ditatorial, como documento de barbárie, se já existe um acervo literário produzido entre 1964 e 1985? Por que é relevante continuar lendo, analisando e divulgando pesquisas sobre esse passado recente do Brasil? Esses são questionamentos mobilizados em função da leitura e da análise de *A noite da espera*. Essas indagações ganham mais força quando se considera as relações entre passado e presente, literatura e história.

Diante da atual conjuntura do Brasil, ainda à sombra do passado ditatorial, pode-se enxergar o ímpeto autoritário e neoliberal que caracteriza, desde 2018, o governo obscurantista de Jair Messias Bolsonaro, candidato da extrema-direita vinculado à época ao Partido Social Liberal (PSL), eleito “democraticamente” (o primeiro colocado nas pesquisas eleitorais foi impossibilitado de concorrer), por quase 58 milhões de brasileiros e brasileiras, como presidente da República Federativa do Brasil. (JAIR..., 2018) Desse modo, a literatura de Hatoum dispõe da capacidade de intervir na realidade, uma vez que se compromete com a responsabilidade política de discutir publicamente os traumas históricos da nação, na tentativa de impedir que o “fantasma” da ditadura se materialize, outra vez, no cotidiano brasileiro.

À guisa de conclusão, vale retomar uma reflexão crítica de Milton Hatoum, feita em 6 de julho de 2020, ao responder a seguinte pergunta do jornalista Thiago Prata: “Qual o papel da literatura e das artes em geral nos dias [de] hoje? O que a difere, por exemplo, de outros anos da história recente?”. O entrevistado responde:

Em situações extremas, durante uma ascensão do fascismo ou de governos opressores, as artes também desempenham um papel importante. A arte expressa gestos de liberdade e crítica, mesmo a obra mais intimista pode ser lida ou vista como gesto crítico. Governos autoritários não aceitam a crítica, por isso a perseguem. Não por acaso, o governo [bolsonarista] acabou com o Ministério da Cultura e colocou pessoas medíocres na Secretaria de Cultura. O governo não está nem um pouco interessado em promover e divulgar a arte brasileira. E isso por uma questão ideológica. Esse discurso de acusar a oposição de ‘comunista’ é a coisa mais abjeta que existe. Só mesmo no Brasil o comunismo virou uma ameaça. No fundo, é uma miséria intelectual, uma mistura de fundamentalismo religioso com extremismo ideológico. No entanto, acho que as pessoas estão

respondendo com muita firmeza. Músicos como Gil, Chico Buarque e Caetano possuem um alcance muito maior que um escritor, escultor, pintor, ator ou atriz, mas todos estão se manifestando a seu modo. Tenho feito várias transmissões e debates. Se alguns achavam que poderiam silenciar os artistas, se enganaram. Nem a ditadura silenciou. Muitos foram exilados e presos, mas não se calaram. Por que o fariam agora? Não estamos numa democracia? (HATOUM, 2020)

Para Hatoum, a ditadura brasileira, apesar da política de repressão, não conseguiu silenciar sua oposição. Aos 68 anos de idade, o escritor também enfatiza que no governo bolsonarista – do qual ele é contemporâneo, assim como foi do período ditatorial –, os setores civis, principalmente os artistas e intelectuais, não se calam diante das investidas autoritárias em curso. O desmonte da cultura nacional é apenas mais uma das consequências perpetradas por governos opressores ou fascistas, pois a arte é o campo da liberdade, da crítica e da política, logo, do “*comum* partilhado”, no qual os papéis, os territórios e as práticas se comungam em prol de uma experiência coletiva e participativa. (RANCIÈRE, 2005, p. 15, grifo do autor)

Na visão de Didi-Huberman (2011, p. 67), há “*no mínimo* vaga-lume uma resistência, uma luz para todo o pensamento”. É dessa luz esverdeada que a esperança política se nutre, e Milton Hatoum, à sombra do passado ditatorial no Brasil, parece expressar esse desejo de partilha. Trata-se de um passado que insiste em não passar e que, agora mais do que nunca, precisa ser discutido para que não se repita. A morte de Edson Luís despertou a “dança dos vaga-lumes” diante do terror da ditadura. Poder analisar esse fato histórico por meio da literatura que tematiza os anos de chumbo é uma maneira de partilhar o sensível,

levando em consideração a experiência da simbiose entre ficção e realidade, o realismo afetivo. (SCHØLLHAMMER, 2013)

Portanto, as ideias-vaga-lumes de “ter esperança em” e “estar à espera de” imbricam-se nos enunciados estéticos e políticos no Brasil contemporâneo, em que “nós mesmos devemos – [...], na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar [pirilampo] e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154) O presente torna-se, então, uma promessa de resistência, de sobrevivência contra regimes opressores. Por isso, não obstante o risco de extinção, continuemos a ser vaga-lumes cuja emissão de luz busca organizar o pessimismo no mundo histórico.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 57-73.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 10801, 13 dez. 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 3 set. 2022.

DALCASTAGNÈ, R. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília, DF: Ed. UnB, 1996.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

HATOUM, M. “Milton Hatoum fala sobre carreira, literatura, política, pandemia e Minas Gerais”. Entrevista cedida a Thiago Prata. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 6 jul. 2020. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/entrevista-milton-hatoum-fala-sobre-carreira-literatura-pol%C3%ADtica-pandemia-e-minas-gerais-1.793764>. Acesso em: 3 set. 2022.

HATOUM, M. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HATOUM, M. *Pontos de fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

JAIR Bolsonaro é eleito presidente com 57,8 milhões de votos. *G1*, [s. l.], 29 out. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/apuracao/presidente.ghtml>. Acesso em: 3 set. 2022.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SCHØLLHAMMER, K. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

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

SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VALLE, M. R. A morte de Edson Luís. In: VALLE, M. R. 1968: o diálogo é a violência – movimento estudantil e ditadura militar no Brasil. 2. ed. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008. p. 31-96.

● *Capitão Marvel e o último suspiro do herói clássico*

FÁBIO LIMA DA SILVA

TEREZA PEREIRA DO CARMO

DO HEROÍSMO HOMÉRICO AO HEROÍSMO DAS HQS

É quase impossível desatar o laço simbiótico entre o nascimento da literatura ocidental e a presença da figura do herói clássico. De tal maneira, pensar no cânone literário é pensar nos grandes heróis que ela produziu e popularizou, e pensar nos intrépidos protagonistas da imaginação popular é pensar na literatura produzida sobre eles. Afinal, o que restaria de épico na *Iliada* sem os valentes heróis que tombaram sob as anônimas lanças e dardos tanto dos gregos como dos troianos? E sem a presença dos ilustres heróis argivos na guerra de Troia, em quais batalhas Heitor poderia se vangloriar de ter derrotado centenas de inimigos? Pior, nem inimigos nem grandes batalhas existiriam no

currículo dos heróis troianos – sequer seriam heróis, mas personagens de rodapé na literatura. Como o povo romano poderia traçar a sua descendência, descobrir a ancestralidade divina de seus líderes e explicar até mesmo a rivalidade com nações inimigas se não a partir da jornada homérica de Enéias para reconstruir a nação troiana? Indo mais além, com apenas Enéias e seu pai, Anquises, o poeta Virgílio facilmente delimita todas as qualidades mais importantes para um cidadão romano: nacionalismo, obediência aos deuses e às figuras paternas, o culto religioso e a proteção da pátria. A simplificação e personificação de variadas características, temas ou críticas que um autor deseje fazer em sua obra podem ser facilmente atingidas com a inserção de uma figura heroica central, algo que os autores clássicos exploraram com maestria.

Podemos então ser deveras nauseante ao leitor que deseje se lançar na leitura do cânone literário, sem um foco em mente, e se deparar com a miríade de heróis que representam diversas ideologias, modelos a serem seguidos ou dotados de características humanas complexas impregnadas na carne desses personagens. Em uma primeira análise, desavisados, podemos pensar que a única semelhança entre os heróis clássicos e os modernos seria o seu poder sobre os outros que compõem o elenco de apoio das histórias. A distância entre os dois parece ser muito maior do que realmente é, como se houvesse uma barreira intransponível que separasse os dois momentos da história da literatura: como se não houvesse similaridade entre os campos ensanguentados de Troia e os aliados lutando entre os corpos inimigos e amigos, das páginas coloridas de gibis, com cenas épicas de confrontos envolvendo inúmeros combatentes em um proverbial campo de batalha; ou então entre o corpo e mente ensandecidos de Aquiles, tomado por uma imensurável cólera ao ver o algoz de Pátroclo,

frente ao olhar de pura ira do Gigante Esmeralda, Hulk, ao combater a ameaça posta no seu caminho; quem dirá então que os valores atribuídos a Eneias, sua piedade e carisma, não se traduzem na figura de um herói como o Capitão América, que tem como maior arma a própria nação e a fé nas suas crenças, representadas pelo seu escudo adamantino e inquebrantável?

Se ousarmos mergulhar ainda mais profundamente nas similaridades entre os heróis antigos e os heróis modernos, um dos personagens essenciais para tal discussão seria o Capitão Marvel.¹ Da miríade de caricatos carismáticos que usam *collant* coloridos na editora Marvel, o herói em questão, de nome Mar-Vell, engloba os valores e ideais do heroísmo quase que totalmente em sua caracterização ao longo das décadas de publicação. Nascido um kree, uma raça extraterrestre marcial, Mar-Vell veio a terra em uma missão de conquista. Porém, ao se deparar com a cultura terráquea, sua arte, sua beleza natural quase que intocada (em comparação ao mundo natal de Mar-Vell) pelas máquinas de guerra e a efemeridade da vida humana, o antes conquistador questiona o seu papel ali e o caráter belicoso de sua missão. Apaixonado pela cultura humana, humaniza-se o extraterrestre, unindo a sua habilidade em combate aos valores de proteção, união e compaixão. Assim então nasce o Capitão Marvel, um homem estrangeiro que abraça sua nova pátria assim como uma nova identidade, uma clara corrupção do seu

¹ Herói importantíssimo e ao mesmo tempo, ironicamente, obscuro para a maior parte do público consumidor de cultura pop, criado por Stan Lee e Gene Colan, tendo sua primeira aparição em *Marvel Super-Heroes*, v. 1, n. 12. Não confundir com a sua contraparte feminina, Carol Danvers, que responde também pelo codinome Capitã Marvel e que hoje, por méritos próprios, tomou o manto e o título para si, invertendo a relação de poder e importância concebidas no início da sua criação.

nome alienígena (Mar-Vell), que por sua vez é um jogo de palavras com o nome da editora que publica as suas histórias.

Não olvidemos então dessa herança clássica intrínseca, como aconteceu para Mar-Vell, que por muitas vezes é ignorada ao se pensar nos moldes do heroísmo moderno, que é a caracterização por meio dos epítetos.² Ora, Aquiles não é chamado de pés velozes à toa, visto que seus passos largos e velocidade eram tão impressionantes a ponto de torná-lo quase imperceptível no campo de batalha, levando a morte e o sono eterno para os seus inimigos; assim como Ulisses de mil ardis não foi um epíteto ganho por simples truques, mas sim por estratégias complexos, planos infames que se erguem além das muralhas de Troia. Mesmo aqueles epítetos surgidos e utilizados por necessidades métricas na poesia homérica – na *Odisseia*, ora Ulisses é glorioso, ora é aquele de mil ardis, assim como Aquiles é várias vezes evocado na aventura do herói de Ática como saqueador de cidades –, sua ressonância é escutada largamente nos heróis atuais. O Incrível Hulk nos remete à transformação não somente fantástica como improvável de um cientista mirrado e tímido para um Golias Esmeralda furioso, assim como nos lembra dos seus feitos verdadeiramente inacreditáveis. Mesmo que boa parte dos epítetos encontrados nos heróis de quadrinhos da atualidade tenha razões mercadológicas por trás de sua existência, a sua presença é um eco da caracterização dos heróis clássicos. Além disso, não podemos deixar de ressaltar como os epítetos em

² O epíteto se confunde facilmente com um simples apelido. Ambos são uma palavra que se associa à outra para qualificá-la, contudo o epíteto existe praticamente como uma versão mais altiva do que um apelido, uma característica indissociável do personagem em questão. Também podem ser utilizados para substituir o nome do herói (por razões métricas ou não). Os heróis clássicos todos possuem um epíteto único e identificável com o seu caráter, ações e fama conquistada.

questão trazem novas interpretações acerca dos personagens: como O Poderoso Thor, que nos demonstra não somente seu poder estarrecedor e perfil divino, mas também seu controle e relação quase que simbiótica com os trovões por meio de seu martelo mágico Mjölnir, visto a aliteração que se forma em inglês de “The Migthy Thor” com a palavra “trovão” em inglês, *thunder*.

Antes de descartarmos apressadamente Mar-Vell do rol de heróis modernos com inspirações no heroísmo antigo, é necessária uma análise mais profunda em uma das pedras guias da literatura que retrata os super seres, que são os seus poderes ou habilidades sobre-humanas. O Capitão Marvel detém uma boa parte da fórmula mágica de habilidades heroicas delimitadas pelo Super-Homem em *Action Comics* nº 1, lançada no ano de 1938: o voo, a super força, os reflexos que o permitem desviar de balas à queima-roupa, a velocidade impressionante, entre outros. Mar-Vell traz uma pequena adição, mas que o conecta indissociavelmente dos modelos de heróis escritos desde Homero: a sua consciência cósmica, que garante a ele uma percepção mística extrassensorial do mundo à sua volta, desde a previsão do movimento de qualquer ser no universo, da cor ou forma de um objeto que esteja fora do seu raio de visão, mas não de sua visão cósmica, entre outras funcionalidades e aplicações. Ora, Aquiles já conhecia seu destino muito antes de pôr os pés em Troia, e Ulisses fora alertado por inúmeros deuses e vaticinadores dos percalços que iria encontrar em sua jornada de volta à Ítaca. O Capitão Marvel então se aproxima bastante dos heróis clássicos por conta desse poder; as suas decisões, a sua vida, até mesmo o seu pensamento já estão condicionados por uma força maior do que ele, independentemente de sua vontade.

Agora, mesmo que os ululantes berros de Aquiles ao ver o corpo sem vida de Pátroclo se espelhem nas inúmeras tragédias de

heróis modernos, uma sensação comum para sobre os leitores antigos e contemporâneos: a impossibilidade da morte para muitos heróis, a não ser que venha na forma de um sacrifício heroico à altura da magnanimidade dos personagens em questão. De tal maneira, até mesmo no ato final da vida, o herói goza de maiores prestígios e honrarias que os outros mortais, dado que a sua morte será o momento do ápice de sua glória heroica, tornando sua história ainda mais rica. Para um herói, somente uma bela morte satisfaz os desejos ardentes de imortal louvor.

A BELA MORTE DO HERÓI

Expressa pelos maiores expoentes do heroísmo antigo, como Aquiles em “[...] se eu aqui ficar a combater em torno da cidade de Troia, perece o meu regresso, mas terei um renome imorredouro” (HOMERO, *Iliada*, 9.412-413), essa incessante corrida pela imortalização heroica pode ser traduzida pelo desejo de atingir uma bela morte (*Kalós Thánatos*). Um conceito bastante explorado na crítica literária, principalmente ao se trabalhar os heróis épicos clássicos, a bela morte se resume na busca constante pela glória em batalha, pela realização pessoal do guerreiro em matar e morrer no campo de batalha, visto que qualquer alternativa além dessa era desonrosa para a comunidade heroica. Tudo de grande e importante que um herói pode realizar na sua vida pode ser condensado na sua bela morte, como diz Jean Pierre Vernant (1978, p. 31-32):

Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda duração dos tempos vindouros; e o fulgor dessa celebridade,

kléos, que adere doravante a seu nome e a sua pessoa, representa o termo último da honra, seu extremo ápice, a *areté* realizada.

Sendo assim, a morte se torna o objetivo maior de um herói clássico pela capacidade que ela tem de gravar na mente coletiva dos seus contemporâneos o heroísmo, bravura, entrega e coragem do homem, eternizando-o, privilégio esse que pouquíssimos outros homens da sociedade antiga conquistavam. Os poucos homens que podiam sonhar com tais honras além dos soldados eram os poetas, como expresso por Ovídio, no final de suas *Metamorfoses*: “Eu, na parte mais nobre de mim, subirei, imorredouro, acima das altas estrelas e o meu nome jamais morrerá”. (OVÍDIO, *Metamorfoses*, 15.875-876)

Além de uma honraria eterna pelos seus atos altivos, a bela morte cumpria um papel social importante na sociedade grega – a proteção da pátria e manutenção das estruturas sociais. Entender a importância da pátria salvaguardada é simples: o guerreiro como instrumento bélico existe para proteger as fronteiras, assegurar o *status quo* das províncias em posse do seu povo e exercer a influência fora dos limites da pátria, em territórios alheios. Tudo isso pode ser visto muito bem nas palavras de Heitor na *Iliada*, incitando seus soldados à defesa de Troia:

Combatei pois cerrados nas naus! E se algum de vós, alvejado ou golpeado, encontrar a morte e o destino, que morra! Pois não é vergonha nenhuma morrer pela pátria. Pois a salvo ficam a mulher e os filhos, e a sua casa e propriedade incólumes [...]. (HOMERO, *Iliada*, 15.494-498)

Em relação à manutenção do *status quo* das sociedades antigas, precisamos fazer um breve esforço teórico e nos colocarmos no seu seio por um momento. O caráter bélico e expansionista

da Grécia e de Roma funcionava como um pilar de sustentação da economia dessas terras; assim como a base da sociedade era fundamentada em relações escravagistas. Sem a manutenção dessas estruturas sociais, essas duas civilizações dificilmente teriam exercido sua influência por tanto tempo na Antiguidade; dessa forma, é óbvio que essa prática esteja presente na cultura e literatura desses povos. Ora, a causa da cólera de Aquiles, além do ferimento ao seu ego e honra heroica, ganhada justamente nas paragens de Troia, é oriunda de um desentendimento do herói com Agamêmnon por causa de uma mulher raptada que seria o espólio daquele dos pés velozes.

Abstendo-se das discussões humanistas e feministas acerca da objetificação do corpo da mulher e da condição de escravizado imposto tanto pela Grécia como por Roma (discussões essas importantíssimas, porém desviantes do foco aqui proposto), podemos entender que as sociedades antigas operavam em uma dicotomia entre aqueles com o poder (seja político, seja bélico) e aqueles em condição de escravização, que cuidavam dos outros setores essenciais – agricultura, serviços domésticos, até mesmo de copistas e escritores, vide Lívio Andrônico, escritor do primeiro registro de poesia épica em latim. (GAILLARD, 1994) Portanto, podemos imaginar que a bela morte tinha um papel fundamental na distinção entre aqueles portadores da glória e da fama e aqueles que formavam as camadas inferiores da sociedade. A guerra e a batalha, assim como o *status* social adquirido por meio dela, eram frutos que só podiam ser colhidos por aqueles nobres ou de descendência divina, e os trabalhos “menores” e menos satisfatórios eram destinados àqueles desafortunados e escravizados, tudo isso sendo justificado por uma natureza divina que quis que assim fosse, como expresso por Ulisses, ao narrar a sua história de forma velada, quando disfarçado de mendigo:

Mas nunca gostei da lavoura, nem de cuidar da casa onde são criados ótimos filhos; gostei sempre de naus com remos, de guerras, de lanças polidas e de setas – coisas terríveis, diante das quais outros homens ficam arrepiados. Mas um deus fê-las agradáveis ao meu espírito: homens diferentes se comprazem com diferentes trabalhos. (HOMERO, *Odisseia*, 14.222-228)

Outros elementos constituintes, que não podem ser deixados de lado quando se discute a bela morte, são a preservação do corpo do herói e dos seus grandes feitos prévios à sua partida derradeira. Para a glorificação máxima de um herói morto em batalha, não é suficiente uma morte gloriosa, mas a conservação do seu corpo e retorno para a sua pátria, geralmente carregado sobre suas armas. Podemos perceber essa importância simbólica nas batalhas pelo corpo de Sarpédon, em que seus aliados e amigos troianos despejam todo o seu poderio restante para reaver o corpo do companheiro: “Depois que de ambos os lados reforçaram as falanges, Troianos e Lícios e Mirmidões e Aqueus embateram em combate pelo cadáver do morto, com gritos terríveis”. (HOMERO, *Iliada*, 16.563-566) Assim como, em contraste, o ultraje do corpo de Heitor realizado pelo colérico Aquiles nos mostra como a preservação do cadáver era de suma importância para os povos antigos. O ato é tão profano e danoso para as instituições morais e religiosas do povo grego que os próprios deuses, compadecidos com a morte de Heitor e enraivecidos pela blasfêmia de Aquiles, lançam uma aura para proteger e conservar o corpo de Heitor enquanto esse era arrastado pelo carro de Aquiles e depois deixado sem proteção nenhuma para que fosse devorado por cães.

Por fim, uma concepção aparentemente simples, porém essencial para a compreensão do que seria a bela morte verdadeira, é a de que para se atingir essa glória máxima é preciso estar

antes vivo para realizar grandes feitos. Morrer por morrer na batalha não confere ao herói cantos e louros, vide a turba trucidada de heróis anônimos (e até mesmo aqueles com nomes) que morrem em batalha, mas não gozam do prestígio dos ilustres heróis, imortalizados não pela sua morte, mas pelo que fizeram em vida:

A morte, inversamente, representa a cessação do tempo e a impossibilidade do ato. Aquiles será, pois cantado pelo que ele soube fazer de seu breve tempo de vida, pelos atos que compõem sua biografia. Sua morte não pode ser objeto do canto senão como o último evento que conclui uma vida heróica. (ASSUNÇÃO, 1995, p. 56)

CAPITÃO MARVEL E A BELA MORTE

Ora, então como não se aperceber das fontes clássicas em que o Capitão Marvel mergulhou em sua aventura derradeira? Mais do que no momento de sua criação ou que nas histórias pitorescas presentes no seu currículo, a sua morte foi o exemplo máximo de sua aproximação dos heróis homéricos. Na *graphic novel*³ intitulada *A morte do Capitão Marvel*, um dos mais clássicos heróis da Casa das Ideias é posto cara a cara com sua mortalidade de uma maneira pouco vista nas páginas de quadrinhos populares. Essa morte se aproximava não por conta de uma possante contenda de poderes, de aventuras cósmicas ou mesmo de uma ameaça

³ *Graphic novels* são histórias em quadrinhos publicadas em formatos de livros. Sua criação está intimamente ligada ao desejo de aproximar a literatura produzida em quadrinhos da literatura tradicional, impressa através dos livros. Apesar de não ser

que o herói podia combater com seus magníficos dotes; oriundo de uma batalha ocorrida alguns anos antes, Mar-Vell contraíra um câncer violento, que foi combatido silenciosamente pelos seus poderes até atingir um estado terminal para o herói.

Já de imediato, a linguagem não verbal nos comunica a tragicidade da história a ser lida: a capa da revista, uma clara referência a *Pietà*, de Michelangelo, nos mostra o corpo de Mar-Vell nos braços da Morte, reconfortando-o em um abraço gélido e plácido enquanto os outros heróis, ao fundo, se posicionam para um combate impossível e com uma mensagem muito clara: ninguém pode vencer a morte. Ela é o terço final da vida; ainda assim, personagens ficcionais acabam ganhando tanta vida nas páginas de livros, telas de cinema e até mesmo letras de músicas que sua própria existência parece imaculável perante o fim. Raras vezes o protagonista de uma história tem o seu fim decretado de forma tão abrupta, principalmente nas revistas em quadrinhos. Mais ainda uma morte definitiva, sem perspectiva de retorno, apenas nas memórias que ocasionalmente pairam na mente daqueles que lembram os feitos do falecido.

Feitos esses que são rememorados durante a narrativa em diversos momentos, seja na autobiografia escrita por Mar-Vell quando passa a ter ciência da sua condição, seja nas homenagens recebidas dos outros heróis no seu leito de morte, seja em sua galeria quase que infindável de inimigos. Assim foi a vida do Capitão Marvel: salvar o universo incontáveis vezes, fosse

o papel deste trabalho tentar definir o que seria ou não literatura (ainda mais nos tempos atuais, em que os livros mais vendidos raramente têm edições físicas), uma diferença que pode ser percebida entre uma *graphic novel* e um gibi “comum” seria o caráter dos temas geralmente explorados, mais adultos e complexos. Muitas vezes, as *graphic novels* são edições únicas e consideradas de luxo. *A Morte do Capitão Marvel* é considerada a primeira *graphic novel* publicada pela Marvel, escrita e desenhada por Jim Starlin.

acompanhado ou como um lobo solitário; a grandiosidade dos inimigos que combateu em vida e venceu, mesmo que a duras penas (vide o vilão Thanos, clássico no cânone dos quadrinhos); a sua coragem e persistência ao combater ameaças maiores do que si mesmo sem duvidar da sua capacidade. Tudo isso em vida, o que permite a Mar-Vell atingir, posteriormente, a tão desejada bela morte, como esmiuçada por Assunção ao analisar a relação quase que simultânea entre o grande feito e a morte:

A glória pois lhe será atribuída em razão desta ‘alguma coisa grandiosa’ que ele terá feito pouco antes de sua morte. A morte, ao contrário, se não nos deixamos enganar por esta vaga simultaneidade gramatical, é o que impede de fazer o que quer que seja. Ainda este exemplo confirma que o ser do herói iliádico se define por seu fazer. (ASSUNÇÃO, 1995, p. 54)

De batalhas, pomposos adversários, grandes feitos e glória em vida Mar-Vell desfrutou; entretanto, um elemento destoava e pode, a princípio, distanciar nosso herói da tão almejada *Kalós Thánatos*. A sua partida, ocorrida enquanto acamado, vítima de um câncer, pode o renegar a um cruel destino para a noção heroica clássica (e até mesmo moderna). A feia morte (*Kakós Thánatos*) é aquela que atinge o guerreiro que morre longe da batalha, doente ou de velhice. Aquiles faz a escolha conscientemente pela bela morte, negando padecer de uma *Kakós Thánatos*, pois seria desprovida da glória eterna: “porém se eu regressar para casa, para a amada terra pátria, perece o meu renome glorioso, mas terei uma vida longa, e o termo da morte não virá depressa ao meu encontro”. (HOMERO, *Iliada*, 9.414-416) Aqui, mais do que simplesmente uma escolha pela glória, padecer de uma feia morte seria morrer para a eternidade, pois se perderia o renome e os cantos dedicados para o herói.

Contudo, não somente Aquiles teve seu nome gravado nos anais do mito e da história. Ulisses, companheiro de armas na guerra de Troia e protagonista da *Odisseia*, nos mostra o outro lado dessa moeda manchada de sangue. A angústia de Ulisses se dá não somente na temeridade da sua viagem, das ameaças que enfrenta, das decisões difíceis que deve fazer, mas também da sua ânsia em retornar para Ítaca. Em mais de uma ocasião na *Odisseia* fica expresso nas feições e ações do nosso herói ardiloso que o retorno é seu desejo mais profundo: “Mas Ulisses virara muitas vezes a cabeça para o sol que tudo ilumina, desejoso de ver o ocaso: pois só pensava no regresso”. (HOMERO, *Odisseia*, 13.28-30) Mesmo que possa se sugerir que o desejo do *nóstos* (o retorno) de Ulisses implique a ausência da *kléos* (a glória), os percalços e dificuldades enfrentados pelo herói o colocam como um dos poucos, senão o único herói antigo, que gozou de um *nóstos* acompanhado de uma *kléos*, como nos diz Adriana da Silva Duarte: “O percurso de Odisseu, por contraste, árduo e eivados de riscos, produz uma ‘mais-valia heróica’. A glória troiana soma-se advinda de suas viagens e do seu enfretamento com seus pretendentes”. (DUARTE, 2001, p. 92)

Essa ânsia pelo regresso se faz visível também no encontro fatídico entre Ulisses e Aquiles, já morto, no reino de Hades. Ao invés de termos um herói orgulhoso de sua bela morte, temos um homem de coração partido, desejoso menos de ter morrido nas paragens sangrentas de Troia como o maior dos maiores e mais de estar vivo, mesmo que a mercê de um senhor: “Não tentes reconciliar-me com a morte, ó glorioso Ulisses. Eu preferiria estar na terra, como servo de outro, até de homem sem-terra e sem grande sustento, do que reinar aqui sobre os mortos”. (HOMERO, *Odisseia*, 11.488-491)

Palavras tão azedas vindas da boca do maior herói dos gregos nos fazem repensar sobre qual seria o valor de uma morte gloriosa, mas que, no fim, rende aos falecidos um apreço maior por aquilo que perderam, que é a vida. Na história sobre a morte do Capitão Marvel, o herói se encontra no mesmo dilema: por que logo ele estaria padecendo de uma doença, visto o seu poder e feitos gloriosos? Por que logo ele e não outros? Por que não teve a honra de morrer em batalha, em defesa dos mais fracos? O herói então aceita o seu cruel destino, face a face com a própria mortalidade, sem solução milagrosa, sem salvaguardas, sem interações místicas no último momento.

Como se não bastasse saber do seu destino inevitável, Mar-Vell sofre outras tantas mortes antes daquela derradeira. Perde o contato de seu antigo parceiro mirim Rick Jones, com quem antes compartilhava aventuras e que o protegia. Passa pelo terrível processo de contar a seus entes queridos da sua condição e da reação de todos a sua volta, em uma busca infrutífera para encontrar uma cura para sua doença. Além disso, um dos momentos trágicos mais simbólicos da bela morte é retratado no avanço da doença no corpo de Mar-Vell. Debilitado e enfraquecido, o herói cósmico se vê forçado a abandonar seu uniforme e usar um traje que sustenta o seu corpo destroçado pela doença. A morte aqui acontece pelo abandono do *status* heroico de Mar-Vell, o traje, símbolo máximo da sua pujança e poder. A profanação do corpo do herói acontece aqui, mas não pelas mãos de um vilanesco déspota ou colérico rival, mas sim causada por uma força alheia, estranha ao homem, mas ao mesmo tempo presente na vida de todos os seres vivos.

Essa imagem de decadência e reflexão cínica pode nos lembrar de obras como *A morte de Ivan Ilitch* (TOLSTÓI, 2008), dotada de uma visão mais humanista e realista da vida e da morte.

A aproximação do real, a crítica à hipocrisia da sociedade e até mesmo conceitos metafísicos em relação ao corpo e ao espírito são bastante trabalhadas nesses tipos de obras, em que a narrativa da morte do Capitão Marvel se encaixa em alguns pontos. Entretanto, existe na história em quadrinhos uma ressignificação da morte heroica, como já apontado em alguns exemplos: o sujeito dessa morte não é uma pessoa qualquer e próxima do real, mas sim um herói quase que divino e inalcançável, imagem essa que é reforçada pelas referências do desenhista ao reproduzir o corpo do herói (vide a *Pietà*): o corpo ultrajado do herói, outrora esbelto e poderoso, se vê desprovido de vigor e pujança, como se profanado pela mão de um colérico inimigo.

Além disso, em outras passagens encontramos mais subsídios que sustentam a ideia de que, apesar das aparências, a morte de Mar-Vell se enquadra em uma bela morte. O reconhecimento vindo de seus companheiros alegra o seu coração, as histórias que são contadas entre os heróis elevam a moral quase que inexistente do recinto onde está Mar-Vell. Contudo, um dos momentos que podemos destacar que nos permite entender a passagem do herói para o além vida não como uma *Kakós Thánatos*, mas sim como uma *Kalós Thánatos* é o reconhecimento oriundo de uma raça alienígena rival de Mar-Vell (os skrulls), que no leito de morte do antigo adversário mandam um emissário prestar as devidas honras ao enfermo herói. Esse reconhecimento, como já dito, é de suma importância para o herói. Centenas de heróis na *Iliada*, por exemplo, são chacinados e não gozam de uma bela morte por não terem derrotado nenhum adversário de respeito, mesmo que tenham morrido em batalha. O mesmo acontece para aqueles heróis que sobrevivem às batalhas homéricas, mas que não se provaram valentes ou destemidos ao encarar oponentes de igual ou superior maestria. O Capitão Marvel se

eleva dessa nebulosa linha tênue: tanto ele combateu inimigos de igual ou maior relevância e poder que ele próprio como sobreviveu a inúmeras contendas em sua longa carreira heroica. Nas palavras do próprio emissário: “Estou aqui não porque você é nosso inimigo, mas porque sempre foi nosso maior inimigo”. (STARLIN, 2017, p. 109) Mesmo adoecido, o herói goza das honrarias de um herói morto no campo de batalha.

Para sacramentar a partida do Capitão Marvel como sendo um exemplo da bela morte, nos debrucemos um instante na simbologia da sua morte e da sua contenda final com sua maior nênese, Thanos.⁴ O vilão, outrora com o corpo encarcerado em uma camada fina de rocha que o cobre completamente, aparentemente se livra de sua prisão para conceder a Mar-Vell uma última e gloriosa batalha. O déspota, antes encarcerado, agora concede ao seu maior inimigo a liberdade de sua prisão febril. O seu corpo rejuvenesce, seu uniforme encaixa-se perfeitamente no seu corpo talhado no mais puro mármore. Por uma última vez, Mar-Vell é o Capitão Marvel novamente. Contudo, logo nos apoderamos da verdade. Thanos nada mais é do que um peão da Morte; nesse caso, cumprindo o papel de Thánatos de transportar o corpo para o seu destino final. Na tradição grega, os dois deuses encarregados dessa tarefa eram Sono e Morte (Thánatos e Hipnos), sendo que o primeiro lançava encantos que adormeciam o corpo e facilitavam o trabalho de Thánatos, que era o de

⁴ Criado no ano de 1973 por Jim Starlin, tendo sua primeira aparição na revista *Iron Man*, nº 55, Thanos logo se consolidou como um dos grandes vilões da Casa das Ideias. Um personagem claramente clássico, com sua visão unilateralmente condicionada pela sua temerária paixão pela Morte, o Titã Louco, como também é conhecido, singra o cosmos com apenas um objetivo: cortejar a sua amada com a morte e destruição de sistemas solares inteiros. O seu nome é uma inspiração direta do deus grego Thánatos, o qual governa o domínio da morte e é um dos deuses encarregados de levar as almas aos portões do Inferno.

carregar o corpo do recém-falecido. Podemos facilmente ver essa situação sendo expressa por Hera se dirigindo a Zeus ao se tratar de Sarpédon: “Porém, quando a alma e a vida o tiverem deixado, envia a Morte e o Sono suave para o transportarem, até que cheguem à terra da ampla Lícia”. (HOMERO, *Ilíada*, 16.453-455) O deus Sono na morte do Capitão Marvel é aqui representado pelo estado de coma que recai sobre nosso herói; já a Morte é facilmente identificável com a vinda de Thanos, que conduz Mar-Vell por caminhos nebulosos que representam o coração de seu universo, o âmago do ser.

A jornada então se encerra quando Mar-Vell compreende o que se passava naquele arremedo de batalha épica. A sua hora havia chegado, o seu destino já estava selado, mesmo que, *a priori*, não fosse um destino glorioso. Aceitando o cálido enlaço da Morte, o herói parte para a conquista verdadeira da imortalidade, que é ter seu nome elevado às estrelas. Lugar que sempre foi de direito do nosso herói cósmico e que agora brilha mais intensamente com as memórias de um homem extraterrestre com um coração humano.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, T. R. Nota crítica à bela morte vernantiana. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, Belo Horizonte, v. 7, p. 53-62, 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.24277/classica.v7i0.659>. Acesso em: 3 set. 2022.

DUARTE, A. S. As relações entre retorno e glória na Odisseia. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 5, p. 89-97, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i5p89-97>. Acesso em: 3 set. 2022.

GAILLARD, J. *Introdução à literatura latina*. São Paulo: Inquérito, 1994.

HOMERO. *Iliada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

STARLIN, J. *A morte do Capitão Marvel*. Tradução de Rodrigo Barros; Daniel Lopes; Paulo França. Barueri: Panini Brasil, 2017.

TOLSTÓI, L. *A morte de Ivan Ilitch*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

VERNANT, J.-P. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1978.

● ***Cosmovisões africanas na escrita de
Cidinha da Silva e Akwaeke Emezi:***
perspectivas de infâncias negras
dissidentes-liminares

PABLO EMMANUEL BRITO DOS SANTOS

RHUAN ROBERTO PEREIRA

LÍVIA MARIA NATÁLIA DE SOUZA¹

A literatura se constitui como um dos caminhos possíveis para o trânsito das culturas afrodiaspóricas. Em suas múltiplas manifestações, seja escrita ou oral, a ascensão de uma literatura enunciada por pessoas negras é importante na ampliação dos horizontes tanto de quem escreve como de quem lê, uma vez que a escrevivência negra é marcada pelo registro, mais ou menos ficcional, de experiências individuais orientadas por um imaginário e visão de mundo que conecta a voz negra a um coletivo atravessado em comum por heranças ancestrais. Quando a cosmovisão afrodiaspórica passa a fazer parte da literatura, muitas

¹ Autor principal, coautor e orientadora, respectivamente.

passagens se dilatam, corpos de tantas complexidades se veem representados e, em uma óptica Exúnica, é mais um passo na construção de um futuro ancestral.

Este capítulo contempla considerações iniciais sobre corpos negros em diásporas e as relações entre suas subjetividades e cosmovisões a partir de suas escrituráveis. Consideramos aqui tecer comparações entre corpos negros dissidentes e liminares representados por uma literatura negro-brasileira e por uma literatura nigeriana. Dessa forma, as análises aqui presentes buscam observar as estradas percorridas pelos corpos-Exu através da literatura-caminho de duas autorias representantes dos dois lados desse espelho-Atlântico: do lado de cá, Cidinha da Silva com *Um Exu em Nova York* (2019), obra de contos que exuzilham a memória, e do lado de lá, Akwaeke Emezi, escritor nigeriano² do romance *Água doce*³ (2019), geograficamente distantes, mas tão próximas cosmologicamente.

Primeiramente, para esta pesquisa, interessa sobretudo os elementos da Yorubanidade Mundializada, ou seja, a gnose yorubana no Mundo Atlântico Yorubano que abrange África, Europa e as Américas, com grupo matriz sendo os nativos

² Adotamos a escrita neutra aqui pois referimo-nos à identidade de Emezi, que apresenta-se para o mundo como pessoa transgênero e não binária e identifica-se com os pronomes *they/them* – cuja neutralidade se perde na tradução direta do inglês para o português; por isso a importância da escrita adotada. Com infância habituada em Aba, Nigéria, Akwaeke Emezi incorpora à sua literatura sua realidade enquanto *ogbanje*, entidade igbo, não humana e situada em espaços liminares.

³ A obra, romance de estreia de Akwaeke Emezi, traz em si a importante responsabilidade da representatividade trans negra e não ocidental, sobretudo diante do cenário editorial em que essas subjetividades encontram grandes desafios de inserção baseados em racismos e preconceitos. O emergir desse lançamento de Emezi abre portas e convida personagens transgêneros ao mercado editorial em escala global para a contribuição na construção de um novo cânone literário.

nagô-yorubanos, localizados hoje nas repúblicas africanas da Nigéria e do Benim, no golfo do Benim (antigo Daomé), além daqueles ao sudeste da república do Togo e sul do Rio da Volta, no atual Gana. (AYOH'OMIDIRE, 2005) É preciso atentar-se à diversidade de povos e culturas envolvidos no processo da diáspora pelo Atlântico para compreender as nuances das literaturas que nascerão as terras brasileiras pelas mãos das negras e negros escravizados, assim como ter em vista o caminhar de uma literatura que não encontrou a América Latina em suas próprias diásporas. Dessa forma, compreendendo a gnose yorubana como uma bagagem-herança compartilhada pelos povos afro-latinos e africanos, esse conjunto cosmogônico (saberes, cultura, filosofia, cosmologia, imaginário, visão de mundo yorubanas) vai influenciar as culturas afro-latinas no contexto da pós-escravidão e globalização, assumindo novas manifestações, mas sem perder o elo comum da presença da yorubanidade nas construções identitárias desses povos. (AYOH'OMIDIRE, 2005)

É cabível ainda distinguir as duas literaturas em nomenclaturas. Refere-se aqui à escrita de Cidinha da Silva enquanto literatura negro-brasileira, por motivação político-ideológica, como pontua Cuti (2010). Escolhe-se o termo “negro-brasileira” para se contrapor à noção de uma literatura brasileira confiada exclusivamente à produção branca; é uma demarcação contra o silenciamento político-cultural dos povos negros. E tratar a produção literária negra com o termo “afro” seria remeter-se à origem continental africana – que por si só não dá conta dos desdobramentos da literatura do povo negro no Brasil, já que esta teve contatos com elementos de outras culturas e acompanhou outros processos histórico-sociais diferentes dos vividos em África –, deixando a impressão de que o que é original das terras brasileiras seria a literatura branca. Logo,

a palavra 'negro' nos remete à reivindicação diante da existência do racismo, ao passo que a expressão 'afro-brasileiro' lança-nos, em sua semântica, ao continente africano, com suas mais de 54 nações, dentre as quais nem todas são de maioria de pele escura, nem tampouco estão ligadas à ascendência negro-brasileira. Remete-nos, porém, ao continente pela via das manifestações culturais. Como literatura é cultura, então a palavra estaria mais apropriada a servir como selo. (CUTI, 2010, p. 40)

Portanto, ao localizar a literatura negro-brasileira de Cidinha da Silva, é estabelecida a contraposição com a literatura nigeriana de Akwaeke Emezi: de um lado, a literatura de um povo atravessado pela escravização, pela ausência de políticas de socialização e de direitos reservados aos recém-libertos e seus descendentes, pelo racismo antinegro e pela ocidentalização dos costumes não hegemônicos; do outro lado, a literatura de um povo que viveu a escravização de outra maneira e que experimentou outros processos diaspóricos, linguísticos e político-culturais. Descendente e ascendente interagindo na mesma espiral do Tempo.

Como formas de expressão de imaginários, ambas as literaturas comparadas aqui revelam especificidades de seu povo e suas situações sociais, ideológicas e culturais. Cidinha da Silva, historiadora e escritora de Belo Horizonte, sobretudo nos contos apresentados em *Um Exu em Nova York*, aborda temáticas como afetividade de/entre mulheres negras – desafetos, também –, descaso governamental para com corpos negros, o cotidiano do povo de santo, dores, aprendizados, trajetórias, vida e morte. Personagens orientadas pela yorubanidade em diferentes níveis, em diversas interações.

É óbvia e imediata a referência a elementos de religiosidade de matriz africana, começando por Exu e seguindo com outras

entidades, como Oxum, Nzazi, Ogunjá, Ayrá. Uns personificados em presenças de carne e osso, outros existindo invisíveis ali, na sua qualidade de Vento, tão presentes e ativos como aqueles materializados. Silva (2019) não hesita em inscrever no seu trabalho elementos que fazem parte da sua visão de mundo – simultaneamente constroem e dão fundamento a esse mundo – e que dialogam com conceitos que extrapolam o modo de vida ocidental.

A linearidade temporal não consegue dar conta do *oriki* que desamarra – e abre os caminhos para – a narrativa de abertura do livro: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje!”. (SILVA, 2019, p. 16) Só é possível compreender essa noção, em primeiro lugar, concebendo um Tempo que trabalha de maneira cíclica, circular, onde fim e começo inexistem e o futuro ajuda a construir o passado e vice-versa; em seguida, conhecendo o mínimo do que Exu representa para a cosmologia do candomblé: aquele que transita, dono das Encruzilhadas, das possibilidades e contradições e que não se define. A Yorubanidade apresenta também outras relações com o Espaço. Assim como o corpo negro é ambiente de memórias (MARTINS, 2002), performando memórias ancestrais – sendo não apenas a representação das narrativas pelo corpo, mas as narrativas em si – através de gestos e rituais, o Espaço físico dos terreiros de religiões de matriz africana são, para o povo de santo, uma representação terrena dos reinos de África, das terras de origem das santidades sagradas do culto. É como uma transportação do terreno africano para os Terreiros. As relações e interações sociais dentro desses espaços, da porteira para dentro, diferem das hierarquias e instituições ocidentais e se aproximam da organização social dos povos nagô-yorubá.

Um Exu em Nova York apresenta essa configuração social em seu quarto conto, “Kotinha”. O cenário da história é um Terreiro, que

vem a ser invadido por dois homens enviados por Deus, segundo eles. A narrativa mostra como a comunidade presente ali lida com a sucessão de fatos, vítimas de racismo religioso. A maioria de mulheres e crianças se vê ameaçada, inevitavelmente, mas é a partir da intervenção de uma criança, a pequena Makota,⁴ que os eventos viram, Orixá intercede e a segurança é restabelecida. Em poucas páginas, Cidinha da Silva oferece um panorama com grandes complexidades. A primeira é a fé (direcionadora da espiritualidade) como ferramenta capaz de garantir a sobrevivência de seus fiéis nas situações perigosas e de opressões. Aqui, a fé deixa seu lugar abstrato, subjetivo, incorporando dimensões físicas e concretas para intervir pelos seus. Isso porque um dos invasores entra em transe, incorporando Bamburucema, entidade do candomblé de nação Angola, e interrompendo a série de depravações e violências no lugar. É a criança quem provoca o transe: “uma garotinha, pequena Makota, emburrada, de braços cruzados, enxergou Bamburucema atrás de um dos homens, colada às suas costas, tentando chamá-lo à razão. Arquitetou: eu vou virar ele, vou virar ele”. (SILVA, 2019, p. 21) O homem invasor, por mais que dissesse agir em nome de outra religião, adentrou em domínios estruturados por outros princípios, onde sua própria herança-bagagem teria mais liberdade para romper barreiras e atravessar caminhos. Da porteira para dentro, aquele homem estava suscetível à hierarquia local, em que aqueles de mediunidade mais propícia a receber santo (o ato de entrar em transe) devem responder a outros que não incorporam entidades (como a pequena Makota) como filhos na relação com seus pais e mães. Ali, a criança ocupa uma posição de superioridade na hierarquia: Makota é mãe, capaz de invocar entidades que,

⁴ Cargo feminino do candomblé de Angola.

seguindo a doutrina de cada Terreiro, devem responder ao chamado específico. Essa é mais uma complexidade importante: a infância – tratada neste trabalho como o eixo-guia das análises iniciais – de terreiro.

No contexto para além do espaço dos Terreiros, para o mundo ocidental, às crianças é reservado o lugar da infantilidade, imaturidade e vulnerabilidade. É uma fase de aprendizados que só serão postos à prova nas fases seguintes. É também um lugar do erro e da invalidação dos saberes construídos fora da noção de saberes adultos. Na hierarquia ocidental, a criança é o ponto de partida e crescer tem a ver com distanciar-se desse ponto o máximo possível. A lógica yorubana inverte esse cenário: a infância é momento de responsabilidades, maturidade e compromissos. Crianças são recebidas com felicidade, afinal são a continuidade de um povo. São também possuidoras de uma sabedoria tão importante para a sociedade quanto aquelas desenvolvidas pelos seus mais velhos no tempo cronológico. A personagem de Silva (2019, p. 22, grifo nosso) é bastante eficiente ao demonstrar a reação possível de uma criança de Terreiro diante de uma situação de risco:

Kotinha encontrou o olhar do homem e mirou fundo, a hora dele estava chegando. Em resposta, um Ilá muito forte ecoou em todo o barracão. Logo a menina percebeu que o grito de chegada era de Nzázi. *Olhou feio para a muzenza que o recebeu, mulher de uns 40 anos. Pensou em passar-lhe um pito. Quem foi que chamou? Ela não tinha mandado ele vir e tinha aprendido que ela devia chamá-los e despachá-los. Que rodante abusada.*

A criança, pequena Makota, tem completa noção dos ensinamentos passados a ela, é consciente do seu papel naquela comunidade e na interação com os espíritos e entidades. Além disso,

subverte-se a noção de mais velho e mais novo: uma criança neófito⁵ será considerada mais velha que um adulto de 40 anos também neófito caso aquela ocupe uma posição mais acima na hierarquia que o adulto e/ou tenha mais idade de santo (de iniciação nos ritos). Essa condição causa uma ruptura na forma como essas crianças se relacionam com sua própria infância, já que, dentro do espaço dos Terreiros, elas podem vir a precisar assumir responsabilidades que, da porteira para fora, ficam a cargo dos adultos. Da ruptura vem a possibilidade de desenvolver responsabilidades e compromissos com o espaço, com a comunidade e valores éticos que a ocidentalização só coloca à prova nas fases futuras do desenvolvimento humano. Nesse sentido, a criança de Terreiro representada por Cidinha da Silva em *Um Exu em Nova York* é também um corpo dissidente, que é afastado do perfil do centro hegemônico branco-europeu-cristão/católico-heteronormativo. Através do imaginário de uma autora com anos de experiências de vida, o corpo dissidente da criança de Terreiro encontra caminho favorável para o trânsito das epistemologias de uma infância de axé e de vivências marginalizadas pela dominação branco-ocidental. É também por isso que o conto “Kotinha” é o primeiro a ser analisado neste trabalho.

E quando essa noção de infância de um grupo específico dentro do diverso povo afro-latino – o povo de santo – é colocada diante do espelho da Yorubanidade Mundializada apresentado por Felix Ayoh'Omidire (2005), encontra-se na literatura nigeriana de Akwaeke Emezi a representação de indivíduos conhecidos e estigmatizados da cultura igbo: as crianças *ogbanje*.

A definição de *ogbanje*, segundo a cosmologia igbo, é discutida por Akwaeke Emezi (2018) em texto publicado pelo *site The Cut*

⁵ Iniciada no culto a Orixá em religião de matriz africana.

no qual discute sobre seu processo de transição e a aproximação de seu corpo físico à sua realidade espiritual. Emezi, nascido em Umuahia, Nigéria, se declara para o mundo – sobretudo através de sua escrita – como *ogbanje* e trans. Diante disso, é preciso demarcar aqui a forma como esta pesquisa se refere à Akwaeke Emezi: tratando-se de um corpo que habita espaços liminares, fisicamente único, mas espiritualmente múltiplo, e que transita pelas noções de gêneros, decidiu pelo uso do pronome “ilu(s)”, compreendendo a necessidade e importância do uso de pronomes neutros capazes de dar conta das subjetividades aos quais remetem, se aproximando o máximo possível da identidade de gênero dessas pessoas e ainda situando a pluralidade de autorias. Essa localização pronominal não é essencial apenas em termos de tratamento e respeito à diversidade, mas também porque a obra de Emezi gira em torno desse entrelugar nem masculino nem feminino. Há a presença de entidades que não devem ser lidas como associadas a gêneros – a não ser quando de fato o forem no texto. Apesar do “pacto” realizado entre a tradutora de *Água doce*, Carolina Kuhn Facchin, os leitores, o livro e Emezi de seguir a gramática da língua portuguesa e deixar tudo no masculino para, em seguida, pontuar a importância de uma leitura centrada na neutralidade, a decisão pelos pronomes neutros neste trabalho se mantém.

Emezi (2018, tradução nossa) diz:

Ogbanje é um espírito Igbo que nasce em um corpo humano, um tipo de trapaceiro maligno, cujo objetivo é atormentar a mãe humana ao morrer inesperadamente só para retornar na próxima criança e fazer tudo de novo. Eles vêm e vão. Nunca estão realmente aqui – se você é uma coisa que nasceu para morrer, você é uma coisa morta mesmo enquanto vive. A Ontologia Igbo explica que todos estão em um ciclo de reencarnação, de alguma

forma – você é seu ancestral, você se tornará um ancestral, o *loop* vai continuar com a linhagem. *Ogbanje*, contudo, são intrusos neste ciclo, desvios mal-vindos. Eles não vêm da linhagem; eles vêm de lugar nenhum.

A dimensão cosmológica de Emezi interfere imediatamente nas relações familiares em que uma criança *ogbanje* está presente e na atuação dela com a realidade material que a cerca. A literatura produzida por Emezi revela essas experiências através de uma escrevivência que desafia leitores imersos na maneira ocidentalizada de enxergar o mundo. Em sua escrita, deparamo-nos com elementos de uma cultura que ultrapassa a relação corpo-individualidade, mostrando que uma prisão de carne pode ser habitada por outras entidades além da existência que entenderíamos como dono(a) do corpo físico – seres capazes de compartilhar pensamentos, emoções, sensações e desejos. Uma coexistência que pode ser desvantajosa para as limitações do corpo humano. Com o seu romance de estreia, *Água doce*, Akwaeke Emezi narra suas vivências através da vida de A Ada, personagem principal da obra e *ogbanje* que divide suas entranhas com pelo menos três individualidades espirituais em sua jornada de juventude em uma diáspora entre Nigéria e Estados Unidos, entre seu povo, sua cultura e os olhares estrangeiros, entre os espaços liminares.

Um corpo liminar, partindo da literatura de Emezi, é uma ponte de carne e ossos que conecta o mundo material ao mundo dos espíritos. É um corpo que é viajante e caminho em simultâneo. Para o povo Igbo, é uma entidade perigosa, portadora de conflito e desordem. Na cosmologia do candomblé, corpos podem funcionar com ambiente de trânsito/transe de maneira semelhante, mas são complexidades distintas. Para o povo de Santo, há as leis e doutrinas da religião que orientam o processo da

passagem entre os planos terrenos e espirituais. Os neófitos mantêm suas individualidades espirituais mesmo compartilhando seu Orí⁶ com os Orixás e guias espirituais – e entre eles não é comum o estigma negativo associado aos *ogbanje*. Os *ogbanje*, por sua vez, são atravessados pela multiplicidade, por diversas camadas que se sobrepõem a uma superfície física sem o direcionamento religioso/doutrinário e sem uma recepção favorável dentro de sua comunidade. A “muzenza⁷ abusada” de 40 anos do conto de Silva, naquele momento de tensão e riscos, é tomada pelo Orixá Nzázi, e a pequena protagonista Makota imediatamente repreende aquela passagem – um indício da educação de Terreiro que guarda o Tempo apropriado de cada coisa. A Ada, de Emezi, vive outro contexto. Descrita como uma menina em sua infância, ela é uma criança que nasceu para morrer, segundo a cosmologia de seu povo, destino incapaz de mediações ou intervenções:

A Ada tornou-se uma criança precoce, mas facilmente machucada, constantemente perfurada pelo mundo, por palavras, pelas zombarias de Chima e seus amigos, que riam do corpo dela por ser macio e redondo. A realidade era um lugar difícil para ela habitar, como era de se supor, *com um pé do outro lado* e porções no caminho. (EMEZI, 2019, p. 31, grifo nosso)

A criança de Emezi enfrenta nos anos iniciais de sua vida carnal as investidas dos irmãos/irmãs, espíritos como ela, furiosos pela sagacidade e audácia daqueles espíritos que habitavam o corpo de A Ada e não haviam retornado ao mundo dos espíritos,

⁶ Palavra yorubá que significa “cabeça”.

⁷ No caso, trata-se de rodante recém-iniciado(a) em candomblé da nação Angola, como o *Ìyàwó* no Ketu.

como deveria ser. Aqui é posta à prova a noção de livre-arbítrio que se esconde por trás dessas duas frações de cosmologias próximas, mas distintas: a liberdade do povo de santo de seguir ou não as orientações, intuições e comunicações de/com as Entidades e Encantados é tão tênue quanto um *ogbanje* que contraria a fatalidade de seu destino e transforma algum aspecto de sua identidade (seja material-corporal ou psicológica-espiritual) para persistir neste mundo. Os espíritos de A Ada poderiam ir embora, mas esconderam as chaves que proporcionariam o retorno. Bamburucema respondeu ao chamado da Makota, assumindo o controle de um homem que violentava um espaço sagrado do qual não fazia parte, apesar da evidente bagagem-herança.

No sentido de infâncias marcadas por responsabilidades e trânsitos, as crianças representadas por Silva e Emezi trazem consigo também as marcas do processo diaspórico na construção de suas identidades e no desenvolvimento de suas personas. A Ada, quando mais jovem, se vê culpada pelo acidente que quase resulta na morte de sua irmã mais nova. Ela é consciente de que deveria cuidar e protegê-la, mesmo que sua mãe Saachi diga que não foi sua culpa. “Mas não acreditou. Deveres são deveres”. (EMEZI, 2019, p. 29) Essa transferência de deveres para si é um dos primeiros indícios dos conflitos que A Ada experimentava compartilhando o corpo com os espíritos, uma vez que o sangue derramado de sua irmã no acidente de carro é alimento que os fortalece. A Ada vê-se inevitavelmente inclinada ao evento trágico para além do que seria uma preocupação saudável com um ente familiar mais jovem que ela. Esses conflitos da criança provocam a inquietação dos pais: uma mãe que, no início, não sabe como lidar com a filha e um pai ganancioso e obstinado que provoca a morte da figura divina escrita como a Mãe dos Espíritos, Ala, a pítom, nos primeiros anos da criança *ogbanje*. São adultos

nigerianos que tiveram contato com o conhecimento ocidental e acadêmico de universidades em Londres (o pai, Saul, é descrito como um igbo moderno que não acredita em bobagens como uma deusa píton e crianças-espíritos marcadas para morrer) e, mesmo tendo retornado para viver e atuar profissionalmente na Nigéria, já se distanciaram de certos elementos de suas culturas. Por não serem *ogbanje* como a filha, jamais compreenderiam as complexidades disso. A Kotinha se vê obrigada a salvar sua comunidade da insistente intolerância religiosa induzida pelo comportamento civilizador opressivo que ainda persiste nas religiões cristãs, que buscaram dizimar as culturas sequestradas de África com as catequizações e as perseguições durante toda a história do movimento de diáspora africana.

Há uma necropolítica por trás das ações dominadoras daquelas que se nomeiam fiéis, enxergando na alteridade a impossibilidade da manutenção de sua vida e um risco iminente, que só poderia ser evitado ao delinear-se quem são os ameaçados e as ameaças – a vontade e capacidade de matar a fim de viver – e implementar métodos diversos e bem articulados de aniquilação ou genocídio. Quem decide o alvo é a branquitude, genealogicamente construída como modelo a ser seguido. O mundo ocidental sustentado pelo racismo antinegro, ao desconsiderar as cosmologias outras que não as típicas europeias, condena os corpos dissidentes e habitantes de espaços liminares ao lugar de isolamento e de solidão. “Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado”. (MBEMBE, 2018, p. 18) Ao colocar as crianças dissidentes-liminares na posição de incompreensão que enfraquece e/ou inviabiliza o acolhimento, coloca-se também sob risco de morte a projeção do ciclo da ancestralidade dos povos da diáspora negra – uma morte ocidentalizada, agarrada

ao apagamento por submissão, assassinato, distante da morte como continuidade das cosmologias yorubana e igbo.

Dos universos cosmológicos representados pelas narrativas de Silva e Emezi, as infâncias negras dissidentes-liminares convidam também a outro olhar sobre as relações entre gênero, corpo e espiritualidade.

À sua maneira, Cidinha da Silva preenche o cenário de Terreiro no quarto conto de *Um Exu em Nova York* com a grande maioria de personagens mulheres. Sobre os eventos de incorporação presentes na narrativa, relembremos a leitura centrada na neutralidade de gênero necessária para *Água doce* de Akwaeke Emezi. A personagem rodante de 40 anos incorpora um Orixá associado a descrições masculinas, efeito do processo de personificação das energias da natureza – os próprios Orixás – no desenvolvimento das religiões afro-brasileiras. Com isso, equilibram-se em um mesmo corpo físico duas existências opostas na visão ocidental em situação similar à de A Ada, uma menina em sua infância coabitando um corpo de carne com espíritos não humanos, além das definições de gênero. Em “Kotinha”, há também o resgate de memórias através de gestos e cantos. Para invocar Bamburucema na cabeça do invasor, a pequena Makota alcança o adjá⁸ e dá ao instrumento os movimentos necessários para a convocação das entidades ao mundo terreno, o *Aiyê*. A ação abala o homem e é o poder dos cânticos entoados pela protagonista e respondido pelas mulheres de Santo que arrebatam a consciência dele, trazendo à terra o Orixá dos Ventos. Memórias ancestrais que encontram caminho no corpo e na voz daqueles ali presentes para atravessar as barreiras lineares do Tempo e se fazer materialmente presentes naquele mundo.

⁸ Instrumento metálico utilizado nos rituais do candomblé.

Quando Bampurucema chega, a comunidade levanta e ajeita o corpo emprestado do filho, garantindo-lhe todos os cuidados dignos ao Sagrado. Mameto,⁹ a figura de autoridade máxima na hierarquia do Terreiro abaixo de Orixá, explica os problemas e pede solução. Nessa relação há reverência, respeito e apelo. Há troca e escuta. A comunidade põe a vibração da entidade espiritual acima da representação material daquele corpo ali presente.

Com A Ada, essas relações assumem um direcionamento ainda mais específico que leva a um desdobramento na fase adulta. Enquanto criança *ogbanje*, a personagem principal de *Água doce* enfrenta seu próprio ritmo de desenvolvimento. O acidente da irmã, todo aquele sangue, é um batismo que dá poder e fome crescente aos espíritos que preenchem o corpo macio e redondo de A Ada. A partida da mãe Saachi para Londres entrega a criança à tristeza e cada vez mais aos próprios pensamentos. Dentro da própria mente, A Ada começa a ter mais contato com as suas coexistências. “Enraizou-se como se tivesse perdido o rosto, apegando-se à dor no coração que só uma criança sente, chorando e pedindo que a mãe voltasse, voltasse, por favor, que voltasse”. (EMEZI, 2019, p. 38) Nessa aproximação, para dar conta de um vazio profundo e melancólico, a fome de deuses ancorados em carne leva aos chamados sacrifícios de seu próprio sangue que A Ada, ainda criança, começa a realizar sem saber direito o porquê. “Ela fazia o que precisava e não pensava muito nisso. Mas ela acreditava em nós”. (EMEZI, 2019, p. 43) Em seguida, A Ada nomeia, pela primeira vez, as primeiras entidades hospedadas em sua mente que ela consegue enxergar, um segundo nascimento após o sangue. Alimentados, nomeados e fortalecidos, os espíritos em A Ada terão as condições para transitar cada

⁹ Mãe de Inquice.

vez mais pela ponte-pessoa, garantindo um cenário no futuro da narrativa em que a protagonista escrita por Emezi passa a buscar procedimentos cirúrgicos que aproximem seu corpo de carne à sua pluralidade espiritual *ogbanje*.

Em entrevista para o site *The Cut*, Akwaeke Emezi (2018, grifo nosso, tradução nossa) discute o ponto-chave decisivo na perspectiva de um corpo liminar:

A possibilidade de que eu era *ogbanje* me ocorreu por volta do mesmo tempo que eu percebi que era *trans*, mas levei um instante para conflitar os dois mundos. [...] Era difícil para mim considerar um mundo espiritual Igbo igualmente, senão mais válido. [...] Quando eu finalmente aceitei sua validade, revisei o que isso poderia significar para meu gênero. Pra começar, *ogbanje* sequer têm gênero. *Gênero é, afinal, uma coisa tão humana.*

Ao se autodeclarar não humano, Emezi propõe uma reflexão do alcance das concepções humanas de gênero às realidades que nem sequer são definidas como humanas. Com a reflexão de que “*ogbanje* sequer têm gênero”, ilu evidencia como sua condição espiritual precisa ser levada em conta durante a travessia de seu corpo liminar por entre as realidades mais materiais e mais espirituais, afinal tem mais do que um pé do outro lado. Essa condição não cabe no esboço dicotômico de gênero traçado pela forma ocidentalizada de ver e se relacionar com o mundo, e é durante a infância que há o primeiro contato com o conjunto de elementos e princípios que orientam os passos de A Ada/Akwaeke por esses trânsitos.

Período inicial atravessado por experiências, aprendizados únicos e formas não hegemônicas de ver o mundo, a infância negra mergulhada e envolvida pela perspectiva das cosmovisões do Mundo Atlântico Yorubano representa uma das ferramentas

ancestrais aplicadas à construção de infinitos e de caminhos possíveis para a travessia das culturas igbo e nagô-yorubá por entre as narrativas contemporâneas de Akwaeke Emezi e Cidinha da Silva. Corpos-Exu-dissidentes-liminares transitando pela Literatura-Caminho, firmados em um Tempo espiralar em que a continuidade ancestral se faz no agora, seja pela maneira sagaz, certa e ardente da escrita de Silva em *Um Exu em Nova York* ou pelo transbordar das memórias em vermelho-líquido de *Água doce* pela escrita-serpente de Emezi. Em ambas, há um físico e um material que precisam ser dignificados e tratados como sacro; corpos sensíveis de humanidade constantemente interrompida; um espaço a ser honrado, protegido e respeitado, assim como suas leis cosmogônicas e hierarquias político-sociais; como também espiritualidades que prevalecem sobre os aspectos da carne e que estão em contato direto com o exercício ancestral de garantia da vida, do sustento e do afago dos seus povos.

REFERÊNCIAS

- AYOH'OMIDIRE, F. *Yorubanidade mundializada: o reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos*. 2005. Tese (Doutorado em Estudos Literários Étnicos e Culturais) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- CUTI. Negro ou afro não tanto faz. In: CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010. p. 31-46.
- EMEZI, A. *Água doce*. Tradução de Carolina Kuhn Facchin. São Paulo: Kapulana, 2019.

EMEZI, A. Transition: my surgeries were a bridge across realities, a spirit customizing its vessel to reflect its nature. *The Cut*, New York, 19 jan. 2018. Disponível em: <https://www.thecut.com/2018/01/writer-and-artist-akwaeke-emezi-gender-transition-and-ogbanje.html>. Acesso em: 3 set. 2022.

MARTINS, L. *Performances* do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002. p. 69-91.

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte* [S. l.]: n-1 edições, 2018.

SILVA, C. *Um Exu em Nova York*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

● ***A primogênita escritora:***
a urgente leitura sobre Elisa Lispector

WILLIAM CONCEIÇÃO DOS SANTOS

LÍGIA GUIMARÃES TELLES

ELISA LISPECTOR: imigrante judia, escritora brasileira

Conhecer as obras de Elisa Lispector requer situá-las em, pelo menos, duas importantes condições: a mais evidente trata-se da pujante marca do seu sobrenome autoral, o que estabelece ligação indissociável com a famosa figura de sua irmã caçula, a Clarice Lispector. A segunda condição diz respeito à emergência de um componente externo que se incorpora à literatura brasileira há cerca de 80 anos, constituído por um significativo elenco de escritores brasileiros de origem judaica.

Começo dando enfoque à segunda condição, porque foi o interesse por escritores brasileiros de origem judaica que me levou à atenção pela obra de Elisa Lispector. Os primeiros passos

para esta pesquisa foram dados já na disciplina de graduação de Literatura Comparada, ministrada pela prof.^a dr.^a Lígia Guimarães Telles, minha orientadora, em que tive contato com alguns textos de escritores de origem judaica, como Moacyr Scliar, Samuel Rawet, Judith Grossmann e, dentro dessa perspectiva, Clarice Lispector – que até então, para mim, era apenas uma escritora que não nasceu no Brasil. Anos depois, defendi uma dissertação de mestrado sobre as obras ficcional e ensaística de Samuel Rawet (1929-1984), engenheiro e escritor naturalizado brasileiro, nascido na Polônia. É atribuído a Rawet, sobretudo na apreciação do editor e crítico Jacó Guinsburg (2008), o pioneirismo da inserção do tema da imigração judaica na literatura brasileira, por ocasião da publicação de *Contos do imigrante*, seu livro de estreia, em 1956. Em contrapartida, Regina Igel (1997), em *Imigrantes judeus/escritores brasileiros: presença judaica na literatura brasileira*, destaca ser o ano de 1940 o marco do componente judaico na literatura brasileira, com a publicação do romance *Numa clara manhã*, do escritor gaúcho de origem judaica Marcos Iolovitch. Além desse fato, ressalta-se que Elisa Lispector estreia em 1945, com o romance *Além da fronteira*, e, em 1948, publica *No exílio*, ambos textos modelares para se pensar uma dinâmica textualmente explícita e relevante que articula a origem judaica do escritor ao componente judaico de sua criação literária.

Ao longo do mestrado, li alguns textos, como os de Jacó Guinsburg, Cíntia Moscovich e Symona Gropper, e descobri mais escritores brasileiros de ascendência judaica que, em seus textos, dialogam, em certa medida, com temáticas ora explicitamente judaicas, ora com figurações que flagram linhas de força características de temas judaicos, a exemplo de Lúcia Aizim, Alberto Dines, Bóris Schnaiderman, Tatiana Salem Levy, Julián Fuks, Michel Laub, Luis Krausz, Noemi Jaffe e Bernardo Ajzenberg.

Regina Igel (1997), ao elencar uma diversidade de escritores brasileiros-judeus no livro *Imigrantes judeus/escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*, empreende uma seleção, classificação e análise de obras literárias escritas por judeus naturalizados ou nascidos brasileiros, publicadas em língua portuguesa no século XX e, como importante traço distintivo, que tratem de tópicos, textualmente explícitos ou relevantes, reconhecidos como judaicos. Embora a autora dedique capítulos que explicitam a existência de escritores judeus no período colonial, que consideram a figuração de personagens ou de temáticas judaicas em obras de escritores não judeus, ou, ainda, que evidenciam a presença de escritores judeus de origem sefardita (provenientes da península Ibérica) e os textos de memória do espaço rural, para ela, a dinâmica literária que reflete uma textualidade de traço judaico configura-se como um fenômeno predominantemente contemporâneo, situado no século XX e permitido pelo fluxo migratório de judeus asquenazitas (provenientes do Leste e do Centro Europeus) que se integraram à sociabilidade urbana.

Problematizando o aspecto da judeidade de textos de escritores judeus, na obra *Passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*, Berta Waldman (2003) considera a escrita de traço judaico como um texto híbrido, uma literatura de dupla face, que põe as culturas brasileira e judaica em relações de complexidade e ambiguidade, como linhas de força que situam o ponto de entrelugar do escritor já familiarizado com a realidade cultural brasileira e o olhar sobre suas bagagens étnica, cultural e religiosa guardadas na memória individual e familiar. Sendo assim, nem sempre essas relações entre identidade judaica e textualidade judaica são complacentes, a grande exemplo das obras de Clarice Lispector e Franz Kafka.

Nessa perspectiva, é importante compreender que os aspectos reconhecidos como judaicos não fazem parte de um conjunto homogêneo e unificado de uma identidade judaica, visto que o judaísmo, ou melhor dizendo, os judaísmos e as judeidades se configuram por diferentes categorias identitárias – seja a religiosa, seja a cultural, seja a nacional, seja a tradicional. Do ponto de vista textual, a judeidade representa a forma particular como esse escritor diaspórico vive o seu judaísmo e como determinadas linhas de força se esgarçam em seu texto, como expressão de sua marca.

Normalmente, o compósito textual desses escritores constitui-se pelo aguçamento de suas memórias acerca do processo de trânsito entre o momento de saída de suas localidades de origem até a instalação no país, do impacto causado pelas barreiras culturais, linguísticas, climáticas e religiosas, da experiência do exílio e da marginalidade, das perseguições dos *pogroms* e do terrível Holocausto. Essas experiências-limite articulam-se à experiência exílica e errante dos imigrantes judeus e são as linhas de força para o ato de narrar em diversos gêneros e em diferentes formatos de narrativa: depoimentos, entrevistas, ensaios, cartas, fotografias, autobiografias e as próprias narrativas ficcionais, estabelecendo uma relação complexa entre os limites da vida e da ficção. Interessante destacar que essa memória de exílio não se restringe à narrativa de quem experienciou, mas é transmitida e narrada por escritores brasileiros de primeira e segunda gerações, que são os filhos e netos dos imigrantes.

A ficção migrante, em particular, produzida por escritores de origem judaica, é capaz de borrar a vinculação biunívoca entre literatura e nacionalidade. Na contemporaneidade, o discurso cultural, ao problematizar o jogo das identidades, problematiza também a pauta da identidade nacional, fazendo ecoar vozes

silenciadas ou não escutadas. É dessa forma que a literatura, cada vez menos comprometida com o papel de figurar como um documento representativo da nação, torna-se o espaço discursivo que tende a abrigar diferentes textos e diferentes vozes. Assim, do ponto de vista da diversidade, da descontinuidade e das fissuras, põe-se em xeque o conceito de literatura nacional. Para Zilá Bernd (2010, p. 13), “classificar as literaturas pela pertença a uma única nação tornou-se não apenas complicado, como cada vez mais irrelevante”. Ainda, para a autora, “migrações, exílios, diásporas, mestiçagens levam ao questionamento sistemático da pertença única, abrindo uma fenda no debate identitário que precisa ser libertado do seu pacto exclusivo com a língua e com a nação”. (BERND, 2010, p. 14)

A literatura migrante confronta o exílio factual com o exílio da linguagem, pois se inscreve na língua da nação em que o sujeito migrante se instala, formando uma complexa rede identitária. Porém, essa língua não está a serviço do espírito da nação. Ela é fragmentada, deslocada, cindida, extrapola a simultaneidade linguística e cultural, materializando um texto de, pelo menos, dupla face, nas palavras de Berta Waldman (2003).

Em *Kafka: por uma literatura menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1975) caracterizam as obras de Kafka, Beckett e Joyce como textos modelares de uma literatura menor. Por definição, para os pensadores, não se trata mais de qualificar certas literaturas, “mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)”. (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 28) Sendo Kafka um tcheco, de origem judaica, que escreve em alemão, ou Beckett e Joyce, irlandeses manipulando a língua inglesa, a primeira característica atribuída a uma literatura menor é o estatuto de desterritorialização da língua. Assim, “uma literatura menor não é a de

uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma língua maior”. (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 25)

ELISA LISPECTOR DESRECALCADA

A primeira condição aqui estabelecida para o interesse no estudo sobre a produção literária de Elisa Lispector reside justamente na repercussão do nome Lispector em sua assinatura autoral, e é o fato que mais gera curiosidade. No único registro audiovisual de Clarice Lispector em forma de entrevista, concedida ao repórter Júlio Lerner, em 1977, na TV Cultura, Clarice informa que no seio familiar ela não é a única escritora, citando os nomes de Elisa Lispector e Tania Kaufmann e revelando, ainda, ter descoberto, pouco tempo antes da entrevista, que sua mãe, Marieta Lispector, não publicava, mas também escrevia. Tania Kaufmann, a irmã do meio, produzia livros técnicos, conforme declaração de Clarice, e só em 2003, 26 anos após a morte de Clarice, é que ela publica sua única obra ficcional, que é o livro de 25 contos intitulado *O instante da descoberta*. A opção de Tania pela assinatura autoral é apenas o sobrenome de casada.

Como Leah Pinkhasovna Lispector, Elisa nasceu em Sawran, na Ucrânia, em 24 de julho de 1911. Junto com seus pais Pinkhous Lispector (Pedro) e Marian Krimgold Lispector (Marieta), e suas irmãs Ethel (Tânia) e Haya (Clarice), chega ao Brasil em 1922, quando ainda contava 11 anos de idade, e Clarice, apenas pouco mais de um ano de vida. Inicialmente viveram em Maceió por cinco anos, depois mudaram-se para Recife e, em 1935, cinco anos após a morte da mãe, seguiram para o Rio de Janeiro. Ainda em Recife, após ter se formado na Escola Normal e estudado no conservatório musical, Elisa lecionou para crianças. Foi servidora pública lotada no

Ministério do Trabalho, chegando a assumir o cargo de secretária de delegações governamentais, representando o Brasil em importantes funções no exterior, aposentando-se em 1970. No Rio de Janeiro, estudou Sociologia, na Faculdade Nacional de Filosofia da atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, e Crítica de Arte, na Fundação Brasileira de Teatro. Assim como Clarice, também contribuiu em colunas jornalísticas.

Sua iniciação literária é marcada pela estreia do romance *Além da fronteira*, em 1945, ano em que o cenário mundial é impactado pelo fim da Segunda Guerra Mundial. Pouco mais de um ano após Clarice publicar *Perto do coração selvagem*, em 1943, *Além da fronteira* encena os desajustes e as frustrações amorosas e profissionais do protagonista Sérgio, escritor e artista estrangeiro, como metáfora dedicada à figura paterna de Pedro Lispector, que, em vida, pediu à filha para que escrevesse a história de “um homem que perdeu o caminho”. Sérgio também figura a metáfora da própria Elisa Lispector e se desdobra em todas as personagens subsequentes da obra elisiana. Como escritor, é rechaçado pelo mercado editorial, devido a sua obsessão temática em torno das guerras, do exílio, das migrações e da extrema solidão. Da mesma forma, é verdade que o exílio ocupa o maior ingrediente da composição literária de Elisa Lispector, mas sua obra não pode ser reduzida somente a ele, como se observa pelas poucas apreciações críticas sobre ela tecidas.

Mais tarde, em 1948, ano da fundação do Estado de Israel, Elisa publica o romance *No exílio*, considerado, dentre suas obras ficcionais, o mais autobiográfico, sendo também aquele que possui mais edições: em 1971, em 1987, em francês, e uma terceira, em 2005. Trata-se, como o próprio título anuncia, de uma narrativa sobre o exílio, potencializando de forma explícita uma textualidade de caráter auto/bioficcional, memorialístico, histórico

e testemunhal. Ficcionizam-se as experiências de trânsito vivenciadas pela família Lispector da Ucrânia para o Brasil, na fuga das terríveis ameaças e perseguições propagadas pelos *pogroms* do império russo. O foco narrativo é em terceira pessoa, conduzido pelo olhar de Lizza, a protagonista da trama. Em entrevista concedida a Regina Igel, Elisa Lispector revela que:

O *Exílio* tem muito de autobiográfico e de minha ligação com meus ancestrais. Ele representou, para mim, uma forma de libertação. Precisei expor as angústias, as tristezas, o terror de uma menina que viu os *pogroms*, os assaltos da multidão e a destruição sistemática de sua casa e as de outros judeus lá na Rússia. Aquela menina que não entendia nada daquilo ficou dentro de mim. A tristeza me acompanhou durante todo o fazer do livro, mas terminei-o num dia alegre para nós, quando foi aprovada pela ONU a criação de Israel. (IGEL, 1997, p. 184)

Vê-se que o processo escritural de *No exílio* foi acompanhado, do ponto de vista histórico, pelas tensões políticas acerca da emergência da fundação do Estado de Israel e pelo período do pós-guerra, fatos importantíssimos para aquela que testemunhou, já em tenra idade, os horrores das perseguições aos seus. Márcio Seligmann-Silva (2008), em seu artigo “Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, afirma que a necessidade absoluta do testemunho se apresenta como condição de sobrevivência daquele que narra. O autor reafirma as palavras de Primo Levi, escritor italiano de origem judaica do século XX e sobrevivente dos campos de Auschwitz, que constam no prefácio do livro *É isto um homem?*: “A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto

de competir com outras necessidades elementares”. (LEVI, 1988 apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66)

Para Seligmann-Silva, narrar o trauma tem, em primeiro plano, o sentido primário do desejo de renascer, mesmo pelo seu caráter inenarrável, pois este se configura pela intraduzibilidade da experiência em linguagem.

O romance *No exílio* é articulado a uma escrita autobiográfica, evidenciada, principalmente, por alguns aspectos explícitos: o trânsito da família da Rússia para o Brasil, a instalação em Maceió, Recife e no Rio de Janeiro e a similitude da maioria dos nomes das personagens imigrantes com os nomes dos Lispector: Lizza (Elisa), Pinkhas (Pinkhous ou Pedro), Marin (Mania, Márian ou Marieta), Ethel (Ethel ou Tânia) e Nina (Haya ou Clarice). A estrutura do romance é ajustada ao formato mais clássico, voltada a uma narrativa de início, meio e fim, incorporando algumas marcas da técnica de *flashback*.

A volta ao passado, permitida pelas reminiscências de Lizza, transporta o leitor para a cena do trânsito noturno de uma caravana de emigrantes, da qual ela, com apenas oito anos, e sua família também faziam parte. Revelam-se, ao longo da narrativa inicial, a tradição da cultura judaica propagada pelos ascendentes, o encontro amoroso e o casamento dos pais, o seu nascimento e o de suas irmãs e, como núcleo temático, as descrições dos horrores e traumas das perseguições à sua família e à sua comunidade após a Revolução Russa de 1917. É digno de destaque o tecido babélico que é costurado em todas as partes do romance: sintagmas e vocativos contendo palavras e morfemas em iídiche, hebraico e russo, combinados com a língua portuguesa. A língua hebraica indicando os festejos, as comidas, as datas, as saudações e os rituais sagrados do judaísmo, e o iídiche, o alemão e o russo representando o léxico do cotidiano de fuga. Além disso,

são acionados os trânsitos culturais que se esbarram no texto, promovidos seja pelos rituais e tradições da transmissão judaica, seja pela forte influência da literatura, da filosofia e da cultura russas. Dentre as dezenas de palavras e expressões estrangeiras localizadas ao longo do romance, destacamos os seguintes exemplos: Do russo, “bejentyz”, que quer dizer fugitivo, emigrante. Do iídiche, a pergunta “Fen vonis a yid?”, traduzida como “De onde é um judeu?”, que serve para indagar a procedência de alguém. Do hebraico, palavras como “Galut” (exílio); “Kadish” (oração fúnebre); “Pessach” ou “Pessakh” (Páscoa); “Torá” (Livro da Lei); “Shabat” (Sábado, dia santificado); “Yomkippur” (o dia do perdão).

As descrições dos traumas e catástrofes das perseguições são terrivelmente exibidas pelo jogo da escrita de Elisa, extraíndo do leitor a sensação de repugnância diante do horror.

[...] À sua frente passava um carro apinhado de cadáveres, jogados uns por sobre os outros, os rostos deformados, os membros esfacelados, cobertos de sangue e de lama, e atrás desse carro seguia outro, e mais outro, numa continuidade que parecia jamais ter fim. As rodas dos veículos trepidavam sobre as pedras irregulares do leito da rua, e os montões de carne, trapos e lama eram embalados tragicamente. (LISPECTOR, 2005, p. 37)

Ai, ai, ai, o que ‘eles’ fizeram! Obrigaram-no a pisar a Torá e vazaram-lhe os olhos; cortaram-lhe a língua e as orelhas. Ai – suspirou dolorosamente – o que ‘eles’ fizeram. (LISPECTOR, 2005, p. 39)

Diante de tantos horrores e ameaças, entre caravanas, andanças e acampamentos, resistindo ao rigoroso frio, à fome, em meio ao risco de ser mais um número entre os mortos, e depois da longa travessia pelo oceano, a família Lispector chega ao Brasil para que seja possível a continuidade de suas vidas. Mas a

paz assegurada pelo novo lar vem junto com a sensação de marginalidade, com as dificuldades de adaptação e a condição de mal-estar experienciada por Lizza, devido às sobrecargas subjetiva e coletiva que lhe foram imputadas. Além disso, denunciavam-se as intrigas, a hostilidade e a exploração operadas pelos próprios cunhados de Pinkhas, aqueles que os acolheram após a carta de chamada.

Edward Said (2003), no texto “Reflexões sobre o exílio”, traz a imagem de uma fratura incurável para simbolizar essa terrível experiência. Uma fratura entre o ser exilado e o seu lugar natal, o eu e o seu lar de origem. Essa mesma fratura, descrita por Said, é também vista e vivenciada por Pinkhas ao persistir na sobrevivência da tradição judaica no contexto de uma cultura totalmente diferente da sua:

E sucediam-se os sóis e as luas. A via, no lar, mutilada. Pinkhas procurando salvar dos destroços a vida e família, o espírito da tradição judaica. Aqui não havia sinagoga, nem homens versados nos textos da Lei Mosaica. Do *shabat*, resguardava o mais que podia, para que a existência não resvalasse para o sensabor de semana entranhada em semana, todos os dias iguais. Porque acima de tudo, ele amava a vida, amava-a apesar de tudo. (LISPECTOR, 2005, p. 116)

O final do romance é marcado pelo discurso historiográfico articulado à dicção ficcional, o que torna *No exílio* um texto genericamente múltiplo, pois congrega ficção, autobiografia/autoficção, bioficção, testemunho e discurso histórico-documental. Nos últimos capítulos, através de diálogos entre Lizza e Pinkhas, entrecortados pela leitura compartilhada de jornais, periódicos e livros, são discutidos temas como a questão judaica, o antisemitismo, o sionismo, a disputa entre árabes e

judeus pela Palestina, as guerras e o nazismo. Nas palavras de Nádía Gotlib, contidas no prefácio do livro *Retratos antigos*, “Elisa [...], neste seu segundo romance, *No exílio*, conta com detalhes o que Clarice nunca nos contou – a história dos antepassados e a viagem da família ao Brasil”. (GOTLIB, 2012, p. 65) Por essa razão, a obra é um registro testemunhal e importante material biográfico da passagem da família Lispector da Ucrânia para o Brasil, mas é muito mais do que isso, razão pela qual ultrapassa os olhares interesseiros e fetichistas dos que buscam a genealogia de Clarice através de Elisa. É necessário reivindicar para *No exílio* sua grandeza estética e ficcional, articulada ao compósito intelectual que narra importantes fatos históricos que marcaram a modernidade.

Em 1954, Elisa Lispector publica *Ronda solitária*, um livro raríssimo, dedicado à irmã do meio, Tania Kaufmann, sem reedição e não encontrado, inclusive, em sebos. Vale destacar a importância dos sebos virtuais no processo de levantamento do acervo bibliográfico para a pesquisa, pois foi o único meio de aquisição dos livros de Elisa. Os únicos livros que ainda resistem ao exílio editorial são justamente *No exílio*, na edição de 2005, pela editora José Olympio, e *Retratos antigos*, publicado com organização de Nádía Battella Gotlib, em 2012, pela Editora UFMG. *Ronda solitária* (1954) foi adquirido no formato digitalizado, gentilmente cedido pela prof.^a dr.^a Patrícia Lopes da Silva, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), cuja tese, defendida em 2020, foi dedicada ao estudo de alguns romances de Elisa.¹

Em 1963, Elisa Lispector obtém, com a publicação de *O muro de pedras*, o prêmio José Lins do Rêgo, cuja comissão era composta

¹ Ver: *Exílio e deslocamento feminino: a literatura nômade de (2020) Elisa Lispector*. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/30475/4/ExilioDeslocamentoFeminino.pdf>.

por Rachel de Queiroz, Adonias Filho e Octavio de Faria, e ganha, um ano depois, com o mesmo romance, o prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras. Em 1965, publica *O dia mais longo de Thereza*. Em 1975, publica o romance *A última porta*. Em 1983, publica o romance *Corpo a corpo*. Em ordem cronológica das obras romanescas, Sérgio, Lizza, Constância, Marta, Thereza, Ana e a protagonista inominada de *Corpo a corpo* representam a condição humana em sua diversidade e unidade. Vivem sob o signo do exílio, externando suas dores e angústias decorrentes do estado de solidão, do desajuste social, da precariedade do amor, da sensação de fracasso e irrealização em uma incessante busca de identidade, que pendula entre o mal-estar da vida e a temeridade da morte.

No gênero contístico, Elisa estreia, em 1970, com a publicação de 18 contos reunidos no livro *Sangue no sol*. Nessa época, Elisa havia recém se aposentado do serviço público, fato que estimula a hipótese do ponto de vista ficcional de os contos de *Sangue no sol* darem maior visibilidade a personagens envolvidas com o cotidiano burocrático, na condição de trabalhadores de repartições, instituições públicas ou escritórios. Em 1977, mesmo ano da publicação de *A hora da estrela*, de sua irmã Clarice, Elisa publica mais 14 contos reunidos no livro *Inventário*, alguns com significativos indícios autobiográficos e outros com os mesmos temas que caracterizam o repertório textual elisiano: a solidão, o exílio, a emergência da morte, a fatalidade da vida, a introspecção. *O tigre de Bengala* foi o último livro de contos e a última obra que a escritora publicou em vida, em 1985, quatro anos antes de sua morte. A obra foi premiada, em 1986, pelo Pen Clube. Dos 22 contos da coletânea, cinco são do livro *Sangue no sol*, quatro, do livro *Inventário* e 13 são inéditos. Destaca-se, em alguns contos de *O tigre de Bengala*, que o fluxo do pensamento voltado para as

indagações existenciais articuladas a um veio filosófico e psicanalítico parece tomar lugar da constituição de personagens e de ações, desafiando as características clássicas do gênero.

O livro póstumo é *Retratos antigos: esboços a serem ampliados*, publicado também com organização de Nádya Gotlib, em 2012, e catalogado como autobiografia. É um livro de memórias, composto por fotografias e cartões escritos em russo, iídiche e hebraico, reproduzidos do álbum da família Lispector, seguidos de esboços escritos por Elisa que repetem e ampliam o enredo da narrativa de *No exílio*.

ELISA LISPECTOR: uma urgente leitura

Percebem-se, no trânsito da escrita de Elisa Lispector, determinadas obsessões temáticas que atravessam todas as suas personagens e figuram como inscrições biografemáticas que potencializam as relações entre autor/narrador/personagem, estabelecendo pontos complexos entre vida e ficção. Suas personagens, majoritariamente figuradas por protagonistas femininas, são impactadas pelas agruras da solidão, da melancolia, do sentimento de exílio, da estrangeiridade e da marginalidade, do desajuste entre a subjetividade, o tempo e o espaço, da emergência da morte, do mal-estar da vida, mas também da sua afirmação, e da precariedade do amor.

Berta Waldman (2014), no ensaio “Clarice e Elisa Lispector: caminhos divergentes”, chama a atenção para a desleal competição entre as irmãs Lispector, apontando as diferenças de seus estilos e propósitos literários. Elisa assumiu grandes responsabilidades ainda na infância, sendo cúmplice dos sofrimentos e perseguições imputados à sua família, o suporte indispensável

para a sua mãe doente, o sustento financeiro para os seus membros, e devendo dar continuidade à maternidade da falecida mãe na conclusão da criação e educação das irmãs mais novas. Além disso, diferentemente dos interesses de Clarice, pesava sobre ela a responsabilidade ética pela preservação e transmissão da narrativa ancestral de sua família, registrando e documentando o passado exílico dos Lispector. E não só da família Lispector, mas de toda a tradição de um povo, articulando o subjetivo familiar ao coletivo étnico.

Por fim, este texto chama atenção para a urgente leitura sobre Elisa Lispector, a primogênita escritora, mesmo com seus livros mais antigos sem reedição e esgotados. Os livros que ainda estão disponíveis para circulação estão cada vez mais raros (e mais caros) nos sebos virtuais. São pouquíssimos os trabalhos acadêmicos que se dedicaram à leitura e pesquisa de sua obra. Na fase de levantamento de dados, através de plataformas de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de alguns programas de pós-graduação, foram identificados pouco mais de dez artigos submetidos em congressos, revistas acadêmicas e jornais, três dissertações e três teses sobre a obra de Elisa Lispector. Das dissertações de mestrado, destaco os nomes de Fernanda Cristina Campos, da Universidade de Brasília (UnB), em 2006; Jeferson Alves Masson, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 2015; e Viviane Leone de Araújo Bastos Santos, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 2015. Das teses de doutorado, destaco os nomes de Patrícia Lopes da Silva, da UFU, em 2020; Thiago Cavalcante Jeronimo, da Universidade Mackenzie, em 2020; e Joyce Kelly Barros Henrique, da UFPB, em 2020.

Parte do acervo de Elisa Lispector está sob a guarda do Instituto Moreira Salles desde 2007, contendo recortes de jornais, correspondências, prestações de contas editoriais e textos críticos. A maior parte dos textos críticos dispensados à apreciação da obra de Elisa estão contidos nos próprios livros, localizados em prefácios e orelhas. Nesse aspecto da apreciação crítica, são recorrentes os nomes de Bella Jozef, Antonio Carlos Villaça, Octavio de Faria, Homero Senna, Dinah Silveira de Queiroz, Fausto Cunha, Assis Brasil, Nataniel Dantas, Renard Perez e Walmir Ayala. Curiosamente, a maioria desses também teceram críticas sobre a obra de Samuel Rawet.

Diante de um percurso literário de 40 anos, cabe aqui perguntar: que repercussões e que reivindicações promoveriam a ação de desrecalcar a obra de Elisa Lispector, neste texto, em 2020, ano em que ocorre o Seminário Estudantil de Pesquisa em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e que também é o ano em que todos os círculos acadêmicos e entidades literárias de todo o país comemoram o centenário de Clarice Lispector?

REFERÊNCIAS

BERND, Z. Colocando em xeque o conceito de literatura nacional. In: CARRIZO, S. L.; NORONHA, J. M. G. (org.). *Relações literárias interamericanas: territórios & cultura*. Juiz de fora: EdUFJF, 2010. p. 13-21.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

- GOTLIB, N. B. Memória encenada: retratos, recordações, reconfigurações. In: LISPECTOR, E. *Retratos antigos: esboços a serem ampliados*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 65.
- GUINSBURG, J. Os imigrantes de Samuel Rawet. In: SANTOS, F. V. *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008. p. 75-84.
- IGEL, R. *Imigrantes judeus/escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- LISPECTOR, E. *A última porta*. Rio de Janeiro: Documentário, 1975.
- LISPECTOR, E. *Além da fronteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- LISPECTOR, E. *Corpo a corpo*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- LISPECTOR, E. *Inventário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.
- LISPECTOR, E. *No exílio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- LISPECTOR, E. *O dia mais longo de Thereza*. Rio de Janeiro: Record, 1965.
- LISPECTOR, E. *O tigre de Bengala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- LISPECTOR, E. *O muro de pedras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1976.
- LISPECTOR, E. *Retratos antigos: esboços a serem ampliados*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- LISPECTOR, E. *Ronda solitária*. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.
- LISPECTOR, E. *Sangue no sol*. Brasília, DF: EBRASA, 1970.
- SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.
- SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.
- WALDMAN, B. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

● ***A escrita de Arundhati Roy:***

um cenário de assimetrias socioculturais

SANDRA DE JESUS DOS SANTOS

ANTONIA TORREÃO HERRERA

Muitas narrativas indianas são atravessadas por questões culturais e sociais presentes no país. Se em sua primeira ficção, *O Deus das pequenas coisas* (1998), a escritora Arundhati Roy (1961) já havia chamado a atenção para a força da história e da ancestralidade, para os entraves de uma sociedade patriarcal e para a cruel desigualdade de um sistema segregado por castas, em seu segundo romance, publicado em 2017, a autora, mediante uma escrita insurgente, expôs ainda mais as feridas da Índia hodierna, com seus conflitos religiosos e territoriais e, principalmente, com seus confrontos identitários, nos quais cor, origem e gênero são cruciais no destino de um sujeito.

O presente capítulo objetiva refletir sobre a representação literária de desigualdades socioculturais da Índia contemporânea presentes na segunda narrativa ficcional de Roy (2017a), *The Ministry of Utmost Happiness*. No primeiro momento, investiga-se a personagem transexual e suas relações conflituosas com

sua família e com sua comunidade; em seguida, será analisado o personagem sem casta e as consequências da segregação social em sua história. Por fim, busca-se elucidar o quanto as vidas de ambos estão imbricadas em um cenário profundamente excludente. Para dialogar com as questões evidenciadas no texto literário, será convocada a contextualização da luta dos intocáveis (AMBEDKAR, 2004; MISHRA, 2016; PAWAR; MOON, 2008), como também serão mencionadas algumas abordagens acerca do terceiro sexo¹ (BENTO, 2017; GOEL, 2019; SAKURAZAWA, 2015) para melhor compreender a realidade das pessoas transexuais indianas.

Em *The Ministry of Utmost Happiness*, romance de quase 500 páginas, há muitos exemplos de problemas sociopolíticos, sobretudo no que tange à perseguição aos “caxemires” pelo Estado indiano. Enquanto grande parte dos habitantes da Caxemira, em sua maioria muçulmana, deseja e luta pela independência, a Índia hindu combate os ativistas como quem enfrenta terroristas. A liberdade política, desejada por uns, é mitigada por outros que alimentam a crença em um nacionalismo puro e inflexível. Alguns personagens, no entanto, os quais protagonizam a obra, surgem para desconstruir a falácia de uma expressão identitária una e para implodir a supremacia étnico-religiosa de uma nação que tenta sufocar o plural e inibir o diferente. Aftab, de uma família tradicional muçulmana, torna-se Anjum, transgênero à margem da sociedade, e Dayachand, um intocável que viu seu pai sendo assassinado por um grupo de pessoas, torna-se Saddam Hussein a fim de se passar por muçulmano e poder realizar seu projeto de vingança.

¹ Como, geralmente, são chamadas as pessoas transgêneras na Índia.

Com maestria, a autora problematiza a fluidez identitária através das idas e vindas de Anjum e de Saddam. No que se refere às identidades, o devir é a regra e a estaticidade, a exceção. Ao se transformar em Anjum, Aftab continua com traços do que ela foi, ao mesmo tempo que agrega para si um novo eu, transmutado, ressignificado. Dayachand se apropria do nome de Saddam ao ver, pela televisão, o enforcamento do famoso Hussein.² O jovem *dalit*³ almeja a determinação e a coragem daquele homem para conseguir vingar a morte do pai. Contudo, quando se encontra em um emprego no qual a identidade islâmica pode ser um perigo, reassume seu nome hindu. É, pois, nesse vai e vem de nomes e religiões que se assenta a identidade de Saddam – se é que se pode considerar o verbo “assentar” apropriado para essa situação.

Anjum, todavia, a partir do momento que deixa de ser socialmente Aftab, já não precisa carregar seu nome. Aftab foi um nome que lhe deram, que lhe vestiram, com o qual lhe sufocaram e que, durante muito tempo, foi responsável por enquadrá-la no gênero masculino. Com o novo nome, porém, a personagem assume uma feminilidade que sempre a acompanhou, assumindo também as consequências de residir num entrelugar do gênero, categoria binária pelas convenções sociais. Mesmo se vestindo como mulher, sentindo-se uma mulher e, até mesmo, desejando

² Saddam Hussein Abd al-Majid al-Tikriti nasceu na aldeia al-Awja, que fica no município de Tikrit. Ele governou o Iraque, sob uma sanguinolenta ditadura, de 1979 a 2003, quando foi perseguido e derrotado por invasores ligados aos Estados Unidos da América, os quais conseguiram condenar o líder iraquiano ao enforcamento, mesmo contrariando as leis da ONU. Em 30 de dezembro de 2006, Saddam foi enforcado e, embora os Estados Unidos tenham tentado não divulgar o ocorrido, um vídeo amador foi propagado e, segundo testemunhas, o condenado recitou uma oração a Alah e ofensas aos Estados Unidos. A coragem e a força do ditador impressionaram a muitos em sua hora derradeira.

³ Palavra em sânscrito que significa dividido e intocável.

a maternidade, Anjum é considerada pertencente ao grupo do terceiro sexo na Índia. Nem homem, nem mulher, *hijra*. O nome é o primeiro signo identitário de um sujeito. Ele simboliza não só a identidade, mas também o pertencimento a determinada família, determinada religião, determinada casta. O sikhismo, por exemplo, muito presente no território indiano, instituiu um sobrenome comum para todas as pessoas que se tornassem sikhs a fim de que ninguém fosse discriminado caso o nome denunciasse sua origem. Os sikhs, portanto, contra o sistema de castas, adotaram o sobrenome Singh (Leão) para todos os indivíduos do sexo masculino de sua comunidade e o sobrenome Kaur (Princesa) para os do sexo feminino, assim todos poderiam se tratar sem hierarquias, após uma cerimônia de iniciação chamada *Khalsa* (os puros).

Quando Aftab se torna Anjum e Dayachand se transforma em Saddam, a transição dos nomes é apenas metonímica, apontando para deslocamentos maiores, identitários e culturais. Arundhati Roy, nesse romance, destaca o indefinível e o inominável como formas possíveis de viver a humanidade. Aftab nasceu hermafrodita, ou seja, ao possuir dois sexos, seu gênero era uma incógnita. Embora as *hijras* tenham lugar especial na mitologia hindu, dentro da sociedade são marginalizadas e só encontram verdadeiro apoio na própria comunidade, na própria casta.⁴ Dayachand, por sua vez, era aquele que não possuía

⁴ “Algumas *hijras* castradas desenvolvem complicações pós-operatórias com risco de vida e até morrem. Quando as *hijras* procuram atendimento médico, muitas vezes são rejeitadas nos hospitais, em parte, devido à existência de enfermarias masculinas e femininas. ‘É por isso que nós, *hijras*, somos consideradas divinas, pois passamos por tantas dores que homens e mulheres comuns nem conseguem pensar em suportar’, explicou Kapila, uma *hijra* imigrante castrada de Bangladesh. ‘Somos as mais próximas do Todo-Poderoso. [...] No *Mahabharata* – o maior épico indiano de todos os tempos – somos chamadas de Ardhnarishwar: meio- mulher, meio-deusa”.

casta, era *dalit*, era intocável. Pelas sagradas escrituras hindus, os intocáveis são a poeira dos pés de Brahma,⁵ logo não há lugar para eles no corpo da divindade. Eles não têm nem lugar acima, nem lugar abaixo, simplesmente são considerados seres desprezíveis, aptos somente para os piores serviços.

Explorações como aquelas a que Saddam era submetido só existem porque os intocáveis continuam sendo um grupo discriminado, como bem salienta Mishra:

A intocabilidade foi declarada inconstitucional na Índia no papel, mas as pessoas dessa casta nunca foram libertadas do

(GOEL, 2019, tradução nossa) Do original: “Some castrated hijras develop life-threatening post-surgery complications and even die. When hijras seek medical care, they have often been turned away from hospitals, in part due to the existence of male and female wards. ‘This is why we hijras are considered to be godlike, as we undergo such pain that ordinary men and women cannot even think of bearing’, explained Kapila, a castrated immigrant hijra from Bangladesh. ‘We are the closest to the Almighty. [...] In the Mahabharata – the greatest Indian epic of all times – we are called Ardhanarishwar: half-(wo)man, half-god”.

⁵ “O sistema de castas na Índia se tornou ilegal, constitucionalmente, na década de 50 do século passado e tem suas raízes na religiosidade hindu, a partir de um sistema hierárquico oriundo do corpo do deus criador, Brahma. A casta mais alta é a dos brâmanes (oriundos da boca de deus), os quais abarcam os letrados e intelectuais, a segunda casta é a dos Xátrias (oriundos dos braços de deus), que são guerreiros e militares, a terceira são os Vaixás (provenientes das pernas de Brahma), que fazem parte os comerciantes, e a última casta são os Sudras (provenientes dos pés de deus) e, por isso, são a classe dos camponeses, artesãos e operários. Há ainda, o grupo dos indianos sem castas, os Dalit (os intocáveis), a esses são atribuídos os piores serviços da sociedade, como, por exemplo, lidar com lixo, excrementos humanos e corpos de homens e animais. Segundo a tradição hindu, os intocáveis vêm da poeira sob os pés de deus e são desprezíveis. A partir destas quatro castas, surgiram outras várias sub-castas, e os grupos chamados jatis as quais conservam as ideias de hierarquia e segregação. Embora a Índia não possua mais este sistema, legalmente, os numerosos intocáveis ainda são vítimas de preconceito e discriminação social”. (SANTOS, 2018, p. 44-45)

estigma na prática. Elas continuaram sendo os escravos não comprados das castas superiores por causa da estrutura social monolítica da Índia. (MISHRA, 2016, tradução nossa)⁶

As pessoas intocáveis ainda são maioria em empregos informais e não valorizados. O fato de a letra da lei garantir existência equânime para todos não significa que a igualdade material seja uma realidade na vida dos indianos. Seja, pois, pela cor da pele, pelo nome ou pela função que ocupam na sociedade, os *dalits* são, facilmente, identificados e segregados. Infelizmente, um sistema legitimado por séculos de tradição e pela religião majoritária não se extingue com apenas algumas décadas de constituição democrática. Os sem casta e muitas outras minorias ainda continuam invisibilizadas na maior⁷ democracia do mundo.

Quando Aftab nasce, sua mãe é a única que percebe a presença de dois órgãos sexuais, e como o desejo geral é que seja, de fato, um filho homem, Jahanara Begum fica quieta e torce para que a vagina desapareça, tal qual uma ferida, feche e cicatrize. Dentro de si, há uma gama de sensações e muita confusão, pois ela se encontra diante de algo que não se define, que não se nomina. O mundo conhecido e plausível é abarcado pela linguagem, mas Jahanara não consegue enquadrar seu filho ou sua filha. Ela experimenta o medo de se abrir para seu esposo, porque sabe que parte da culpa recairia sobre ela, cujo ventre não foi capaz de gerar um ser perfeito, definido, não híbrido. A mãe

⁶ “Untouchability was decreed unconstitutional in India on paper but the people of that caste were never freed of the stigma in practice. They continued being the unpurchased slaves of the upper castes because of the monolithic social structure of India”.

⁷ A palavra “maior” não intenciona trazer uma carga semântica qualitativa para o governo democrático indiano, mas quantitativa, tendo em vista a grande população da Índia (cerca de 1,4 bilhões de pessoas), segundo país mais populoso do mundo.

de Aftab tinha conhecimento sobre as *hijras*, sabia até mesmo a outra nomenclatura para elas, *kinnar*. No entanto, agora era diferente, tinha dentro da própria casa esse ser ambivalente, o qual não pertencia à sua língua, à sua cultura, ao seu mundo. Para a religião hindu, as *hijras* são sagradas, abençoam crianças e casais em celebrações de casamento, são símbolos da fertilidade, ao passo que também podem amaldiçoar. Porém, em uma família muçulmana, qual a serventia de uma *kinnar*?

Jahanara não aceitava o destino de seu(sua) filho(a), por isso, assim que ficou apta para sair de casa, dirigiu-se para a *dargah*⁸ de Hazrat Sarmad⁹ a fim de pedir um milagre. Ela pediu a graça de conseguir amar Aftab, mesmo com suas peculiaridades de gênero. Mais uma vez na narrativa, a autora problematiza valores que são caros e fixos dentro de comunidades tradicionais, como a crença e a religião: “O espírito de Sarmad permitia que aqueles que vinham a ele se apropriassem de sua história e a transformassem no que precisassem que ela fosse”. (ROY, 2017a, p. 20) No excerto, fica claro o quanto, muitas vezes, os indivíduos se apegam a suas deidades e ritos para que seus desejos e demandas sejam legitimados pelo sagrado, para que a máscara da espiritualidade possa vestir os preconceitos que enraízam suas práticas e decisões cotidianas. Nessa perspectiva, a divindade deve se curvar à vontade de quem ora, e não o contrário. A atitude da mãe de Aftab também revela a busca pelo extraordinário e

⁸ Santuário muçulmano construído sobre um túmulo.

⁹ Um comerciante judeu que se converteu ao islamismo e foi executado na praça, à vista de todos, quando estava vivendo como um faquir nu. No romance, há uma ironização sobre o que os fiéis sabem sobre Hazrat e sobre sua verdadeira história. Enquanto os peregrinos acreditam que ele morreu com uma grande fé em Allah, a verdade é que ele havia se apaixonado por outro homem e que, nos seus últimos momentos de vida, ele afirmara que não existia nenhum deus.

pelo transcendente para que, de algum modo, possa reverter a situação, reordenar o caos ou, ao menos, ajudá-la no que, para ela, é impossível: amar seu filho diferente, hermafrodita, terceiro gênero.

Aftab foi crescendo e sua mãe não foi mais capaz de esconder sua situação. Ao contar para seu marido, Mulaqati Ali, que era de origem nobre, descendente do imperador mongol Gengis Khan e um apaixonado pela poesia urdu e pela poesia persa, Jahanara se surpreendeu com a praticidade que seu esposo decidiu lidar com a situação. Para Mulaqati, nos tempos hodiernos, a ciência e a medicina já teriam algum remédio ou alguma cura para a “enfermidade” do seu filho que, com certeza, não daria o desgosto de não ser um homem completo. O pai de Aftab levou-o a um médico de confiança da família, o qual: “Disse que podia recomendar um cirurgião que fecharia a parte de menina com uma costura. [...] O tratamento poderia ajudar, decerto, mas as ‘tendências hijra’ dificilmente desapareceriam”. (ROY, 2017a, p. 27) Com otimismo, Mulaqati começou a se empenhar no projeto de inculcar virilidade no seu filho, conduzindo-o a esportes, atividades e vestimentas tidas como culturalmente adequadas para meninos. No entanto, quanto mais o tempo passava, mais a identidade de Aftab parecia não se encaixar naquele modelo de gênero, e o personagem sempre era perseguido nas escolas que frequentava por seus colegas, os quais repetiam: “Ele é uma Ela. Ele não é um Ele ou uma Ela. Ele é Ele e Ela. Ela-Ele, Ele-Ela. Hi! Hi! Hi!” (ROY, 2017a, p. 22)

Se por um lado (o materno) apela-se para a religiosidade e para a fé para resolver o que se acredita ser um problema, por outro (o paterno) recorre-se à medicina e à ciência. Os pais de Anjum são metáforas de realidades sociais buscadas para trazer a suposta cura para o indivíduo que vive “contra” a natureza, pois, segundo

afirmou Berenice Bento (2017): “Hegemonicamente a transexualidade é analisada como um transtorno de gênero, uma enfermidade”. Fé e razão usadas como ferramentas para suprimir a identidade de gênero da criança que, segundo os parâmetros sociais, deveria corresponder às expectativas de o que é um menino “de verdade”. Quando Aftab, portanto, transforma-se em Anjum, tenta abandonar o passado patologizado a fim de assumir a identidade que seu eu e seu corpo sempre demandaram. Ao ver a imponência, elegância e domínio de si das *hijras*, Aftab logo percebe que deseja ser como essas criaturas e que precisa viver com elas para estar em um lar no qual seja aceito como realmente é, que possa viver com suas iguais e não precise mais mascarar o que sua família chama de tendências.

A partir da mudança de nome e da posterior mudança de sexo, pessoas transexuais, transgêneras, sacralizadas e marginalizadas dentro de uma sociedade, essencialmente, paradoxal, passam a ignorar as diferenças de castas e de credo e convivem, sob o mesmo teto, com *hijras* de origem nobre e de origem pobre, cristãs, hindus e muçulmanas. Passam a formar uma fraternidade que se apoia e se sustenta, como salientou a pesquisadora japonesa Sakurazawa: “Depois da iniciação ao culto da hijra, ela esquece sua religião original; ‘A hijra’ é a única jati (ou casta) que ela conhece agora. Esse tipo de irmandade é raro na Índia, repleto de tumultos e tensões comunitárias”. (SAKURAZAWA, 2015, tradução nossa)¹⁰ As *hijras* chamam a sociedade, onde vivem as pessoas consideradas normais, de *Dunyia* (o Mundo). Após 30 anos vivendo com uma comunidade de *hijras*, Anjum decide voltar para a *Dunyia*, o mundo aceitável e tolerável onde viviam

¹⁰ “After initiation into the hijra cult, she forgets her original religion; ‘the hijra’ is the only jati (or caste) she now knows. This manner of sorority is rare in India that is fraught with riots and communal tensions”.

as pessoas consideradas normais e sem transtornos. A partir da necessidade e com criatividade e força, ela se instala em um velho cemitério e começa a construir sua casa sobre os ossos dos mortos. Com aptidão para o empreendedorismo e com o auxílio de um antigo cliente, o sr. Gupta, Anjum consegue construir uma pequena hospedaria entre os túmulos, chamada de *Jannat* (Paraíso), a fim de conseguir sobreviver e ser, ao mesmo tempo, o ponto de apoio para outras transexuais e para muitos outros corpos vulneráveis.

É, pois, nesse cemitério/casa que as vidas de Anjum e Saddam se cruzam e eles se tornam grandes amigos. A partir da miséria e das ruínas de cada um, é possível construir uma amizade sincera e uma verdadeira cumplicidade. Saddam era um dos dez jovens que trabalhavam em um necrotério próximo, lidando diretamente com os cadáveres. Ele era, aparentemente, o único muçulmano nesse serviço, majoritariamente reservado aos *dalits*, os sem casta, os intocáveis. Após ter saído do necrotério, Saddam passou por vários outros trabalhos como ajudante de lojas e vendedor de jornal, e foi em um desses empregos que ele recebeu a indicação para procurar a Senhora Sanjita, a qual trabalhava em uma empresa de segurança, coordenando mais de 500 homens. Lá Saddam trabalhava 12 horas por dia, ganhava pouco e ainda teve sua visão prejudicada em um acidente de trabalho. Dessa forma, ele resolve trabalhar para si mesmo e se une a Anjum para ajudar a pousada da amiga a prosperar.

Para a patroa Sanjita, Saddam deu um nome hindu, Dayachand, porque, naquele momento, assumir um nome muçulmano não seria seguro. A fluidez identitária é usada para a sobrevivência dos mais vulneráveis política e economicamente. Os mais pobres, muitas vezes, têm somente a esperteza como principal arma contra as intempéries da vida e as segregações

sociais. Para conseguir esse emprego, Saddam deu seu verdadeiro nome, o qual ele estava escondendo por ser um nome *dalit* – e ele sabia o que, comumente, acontecia com os intocáveis, o que aconteceu com seu pai. Para a *hijra* muçulmana, Anjum, ele deu o nome islâmico e só; muito tempo depois, quando sua amiga desconfiou de qual seria seu nome verdadeiro, foi que Saddam teve a coragem de contar toda a sua história, reafirmando sua origem intocável e marcada por inúmeras opressões. Sobre seu emprego no necrotério, declara Saddam:

Os médicos hindus solicitados a fazer autópsias consideravam-se de casta superior e não tocavam em corpos mortos com medo de ficarem impuros. Os homens que efetivamente manipulavam os cadáveres e realizavam as autópsias eram empregados como faxineiros e pertenciam à casta dos varredores e coureiros que costumavam ser chamados de chamars. Os médicos como a maioria dos hindus, olhavam para eles com desprezo e os consideravam intocáveis. (ROY, 2017a, p. 88)

Após essa experiência no necrotério e a situação de exploração na empresa de segurança, Saddam passou a vender medicamentos na frente de um grande hospital público da região. Aos poucos foi aprendendo a se virar no trabalho informal e ser seu próprio chefe. Sua ocupação nem sempre era honesta, mas era a melhor porta que encontrara.

O pai de Saddam foi vítima de crime de ódio contra os *dalits*. Enquanto ele fazia a entrega de uma carcaça bovina, encomendada por sujeitos de castas superiores, uma quantidade de pessoas indignadas com a cena e com a presença de intocáveis começaram a agredir verbalmente e fisicamente seu progenitor. O mais absurdo foi que toda a horrenda cena se deu em frente a uma delegacia, mas ninguém teve a coragem de impedir a violência.

Pelo contrário, muitos a incitavam para que os agressores continuassem em suas investidas homicidas. Saddam presenciou o enaltecimento de uma tradição marginalizadora em detrimento da vida de um ser humano. A força da lei esmagou o corpo e a dignidade de um indivíduo que sempre foi excluído por pertencer a um grupo social considerado inferior e sub-humano.

No trecho a seguir, é possível perceber como os intocáveis eram tratados: “‘Era isso que nossa gente fazia’, contou Saddam. ‘Quando morriam vacas, os fazendeiros de classes superiores chamavam a gente pra pegar a carcaça – porque não podiam se poluir tocando nelas’”. (ROY, 2017, p. 102) Os *dalits* sempre foram considerados impuros e sujos, portanto os serviços que a maioria das pessoas, geralmente, se nega a fazer acaba sobrando para os intocáveis, que não têm outra opção a não ser aceitarem.

Ambedkar (2004, p. 33, tradução nossa), grande ativista e jurista indiano, chama atenção para a grande desigualdade social alimentada e corroborada pelo sistema de castas hindu:

Essa divisão de trabalho não é espontânea, não se baseia em aptidões naturais. Essa estratificação de ocupações, que é resultado do sistema de castas, é, positivamente, perniciosa. Agora, o sistema de castas não permitirá que os hindus tomem ocupações onde desejam, se elas não pertencerem a eles por hereditariedade. Se um hindu passa fome em vez de assumir novas ocupações não atribuídas à sua casta, a razão pode ser encontrada no sistema de castas. Por não permitir reajustes de ocupações, a Casta passa a ser a causa direta de grande parte do desemprego que vemos no país.¹¹

¹¹ “This division of labour is not spontaneous, it is not based on natural aptitudes. This stratification of occupations which is the result of the Caste System is positively pernicious. Now the Caste System will not allow Hindus to take to occupations where they are wanted, if they do not belong to them by heredity. If a Hindu is seen to

Graças ao movimento contra as castas, organizado por Ambedkar e por outros e outras intocáveis, em 1950, na última constituição indiana, o sistema de castas foi abolido definitivamente. Mas, com o texto constitucional, a luta estava apenas começando, pois costumes historicamente arraigados na tradição e na educação de um povo não são suprimidos apenas por imposição da lei. É preciso um trabalho de conscientização, de reeducação e de representatividade para que as minorias políticas de determinada nação tenham seu espaço conquistado e seus direitos reconhecidos. Embora ninguém na Índia contemporânea deva ser excluído devido à origem étnica ou de casta, ainda há muita hostilidade e discriminação contra os *dalits*. O ranço histórico permanece nos corpos de quem não possui origem nobre, de quem pertence às camadas mais pobres da sociedade.

A impositiva inevitabilidade da opressão por castas, na Índia, muitas vezes, enfraqueceu a luta dos oprimidos e a resistência dos grupos considerados subalternos. No entanto, a força dos *dalits* mostrou-se efetiva no século XX, sobretudo no início da segunda metade do período, com a redação reparadora do texto constitucional indiano. Como o próprio Estado corroborava a marginalização e as várias violências contra os intocáveis, era muito difícil alcançar amparo social e respeito à dignidade, porém sempre houve movimentos de revolta e insurgências contra a conjuntura segregadora. Os intocáveis buscavam leis que os amparassem, que os reconhecessem como cidadãos indianos como qualquer outro e lhes possibilitassem a liberdade para entrar em qualquer espaço, para casarem-se com quem quisessem e para trabalhar no que escolhessem. Pawar e Moon, mediante

starve rather than take to new occupations not assigned to his Caste, the reason is to be found in the Caste System. By not permitting readjustment of occupations, Caste becomes a direct cause of much of the unemployment we see in the country".

o texto *We Also Made History: Women in the Ambedkarite Movement*, destacam as constantes lutas dos *dalits* e discorrem sobre as inúmeras camadas de segregação a que foram submetidos:

Os *dalits*, em diferentes momentos da história recente, buscaram legislação e apoio governamental para criar espaço - espaço político, cultural e espaço de oportunidade econômica para uma comunidade que sempre foi, quase literalmente, marginalizada, forçada a viver fora dos limites de uma aldeia, proibida de entrar em templos, excluída da arena do discurso político e educacional. (PAWAR; MOON, 2008, p. 18-19, tradução nossa)¹²

É importante salientar que as autoras da obra supracitada são *dalits*, assim como o constituinte Ambedkar, mas, como o próprio título sugere, as escritoras trouxeram a perspectiva feminina para a luta sociopolítica dos intocáveis. Se para os homens desse grupo já era difícil ter um espaço digno na sociedade indiana, mais difícil ainda para as mulheres, as quais, na maioria das religiões, foram subalternizadas e excluídas das pautas públicas. Somente no texto constitucional indiano promulgado em 1950 que foram concedidas oportunidades culturais e socioeconômicas aos intocáveis. Aos *dalits* era negado o direito de existir de maneira plena. Eles apenas subsistiam em meio a uma atmosfera hostil e marginalizadora. Sentiam-se deslocados dentro de sua própria nação, desterritorializados em um espaço que também lhes pertencia.

As escritoras e ativistas Pawar e Moon acentuam um ponto fulcral em sua narrativa crítica ao afirmar que os *dalits* formam

¹² "Dalits at different times in recent history have looked to legislation and government support to create space-political, cultural space and space of economic opportunity for a community that had always been almost literally marginalised forced to live outside the boundaries of a village, prohibited from entering temples, excluded from the arena of educational and political discourse".

uma comunidade “excluída da arena do discurso político e educacional” (PAWAR; MOON, 2008, p. 18-19, tradução nossa),¹³ pois tratam da pior das exclusões: a perda do direito de fala. Os grupos oprimidos se tornam mais dóceis diante dos diversos tipos de violência, por isso que os opressores não têm interesse em proporcionar para a eles o acesso ao discurso político e à educação. Ter direito ao seu próprio elóquio significa ser capaz de dar voz às suas demandas existenciais e identitárias e de recontar sua história. Na visão foucaultiana, discurso é poder, e ele pode submeter povos e territórios, apagar alteridades e subjugar corpos. O que, infelizmente, ocorreu durante muito tempo na história da humanidade foi a existência de grupos no poder que detinham o domínio sobre o discurso, negando o direito à voz para as minorias sociopolíticas. Tal realidade trouxe graves problemas, como a falta de representatividade e a construção de uma história feita pelo outro – que subjuga, oprime, violenta e, sobretudo, espera passividade e silêncio para a perpetuação de um sistema segregador.

Saddam encontra, no trabalho, na amizade e no amor, o remédio para mitigar a ferida da perda de seu pai, a chaga da exclusão e a dor de ser um intocável. Assim como Anjum, ele sabia o que levava as pessoas a menosprezá-lo, a subestimá-lo: sua própria identidade. Anjum, ao assumir sua identidade transgênera como uma *hijra*, encontrou a rejeição da família e a marginalização social; Saddam, no entanto, diante da brutalidade do assassinato de seu progenitor, tentava se desvincular de sua origem, de sua casta, transitando por outras identidades a fim de sobreviver e driblar os ataques violentos à sua comunidade. A ironia, porém, de seu disfarce foi que ele escolheu o nome e a

¹³ “[...] excluded from the arena of educational and political discourse”.

crença de um povo muito perseguido, tanto no Ocidente quanto na sociedade hindu: os muçulmanos. Talvez para quem sempre foi visto como lixo humano, ser considerado um terrorista em potencial não fosse uma opção tão ruim. Anjum, além de ser denominada como terceiro gênero, é muçulmana, ou seja, duplamente estigmatizada.

A amizade entre a muçulmana Anjum e o hindu Saddam não acontece por acaso dentro da bem construída trama do romance de Roy. Ao se tornarem amigos, esses personagens representam a cumplicidade entre indivíduos que pertencem a religiões historicamente rivais. Eles formam a representação da empatia na diversidade, do acolhimento do diferente. No início, devido ao nome assumido por Saddam, Anjum acreditava que ele também fosse muçulmano, mas quando descobriu que seu amigo era hindu, um *dalit*, não o repeliu. Essa amizade, no entanto, foi sedimentada a partir dos destroços da história e da identidade de ambos. Enquanto Anjum era rejeitada pela família e exotificada pela sociedade, Saddam era considerado, por membros de sua própria religião, como a escória da humanidade, como lixo. Ampararam-se um no outro a fim de enfrentarem juntos a dor e a agonia de viverem à margem em seu próprio país.

Ao se afastar da comunidade de suas irmãs *hijras*, onde residiu por décadas, Anjum se volta para a comunidade de seus ancestrais e passa a morar perto do túmulo de seus pais e de outros muçulmanos. O cemitério aparece em outros trechos da narrativa como um grande marcador identitário, já que, na Índia, os hindus têm o costume de cremar seus mortos, enquanto outras religiões geralmente os enterram, como os islâmicos e os cristãos, por exemplo. A cena do cemitério é icônica por vários motivos, e o primeiro deles é o fato de que o pai, o qual havia virado as costas para sua filha depois de sua transformação, teve que acolhê-la, contra a vontade, ao lado de sua sepultura. O segundo

motivo é o caráter hospitaleiro e democrático da terra, cujo abraço é para todos, sem exceção, no fim da vida de cada sujeito. Foi nesse espaço de silêncio e de morte que Anjum se sentiu acolhida, pois percebeu que somente ali todos eram iguais. Todas as diferenças eram apagadas por ossos uniformes sob seus pés.

A partir das reflexões elencadas, buscou-se explicitar como são representadas, na escrita literária, as assimetrias de gênero e de casta que transpassam a sociedade indiana. Literatura e vida se conectam ao revelar indivíduos complexos e tramas verossímeis. Anjum e Saddam são metonímias das fragilidades e das potencialidades dos inúmeros grupos de vulneráveis dentro da multifacetada cultura da Índia, cuja independência do império britânico em 1947 não foi suficiente para gerar uma emancipação efetiva no que se refere a alguns paradigmas tradicionais segregacionistas. A narrativa apresenta sujeitos que, perante a falta, seja ela qual for – da água, da comida, do teto, do emprego ou do amor –, apegam-se àquilo que pode lhes dar conforto ou paz, como a fé em uma divindade, em uma utopia ou em uma ideologia. Perto dos restos mortais de seu pai, Anjum se reconectou com parte importante de sua identidade. Mulaqat Ali, que, em vida, rejeitou sua filha por considerá-la uma aberração da natureza, teve que aceitá-la ao lado de seus ossos e acalentá-la contra seu próprio querer. Entre os túmulos, ela encontrou um pouco da sua ancestralidade. O cemitério foi um refúgio para Anjum, para Saddam e para muitas outras pessoas marginalizadas na sociedade. Marginalização que se deu, principalmente, por fatores identitários, atravessados por questões sociais, religiosas, culturais e de gênero. Os protagonistas de *The Ministry of Utmost Happiness* tiveram que reencontrar sua própria humanidade, e com novos nomes também construíram novos destinos e novos lares para suas identidades traumatizadas e, constantemente, relegadas à margem.

REFERÊNCIAS

- AMBEDKAR, B. R. *The Annihilation of Caste*. New York: Columbia University, 2004. E-book.
- BENTO, B. A. M. *O que é transexualidade*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2017. (Primeiros Passos).
- GOEL, I. India's Third Gender Rises Again. *Sapiens: Anthropology Magazine*, New York, 26 set. 2019. Disponível em: <https://www.sapiens.org/biology/hijra-india-third-gender/>. Acesso em: 3 set. 2022.
- MISHRA, R. *India, English and Literature*. [S. l.: s. n.], 2016. E-book.
- PAWAR, U.; MOON, M. *We also made history: women in the ambedkarite movement*. New Delhi: Zubaan, 2008.
- ROY, A. *O deus das pequenas coisas*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ROY, A. *O ministério da felicidade absoluta*. Tradução de José Rubens Silveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.
- ROY, A. *The Ministry of Utmost Happiness*. London: Hamish Hamilton; Penguin, 2017b.
- SAKURAZAWA, Y. *Transgendered people of India: forsaken tributaries*. [S. l.]: Amazon, 2015.
- SANTOS, S. J. *Sob custódia e O jejum e a festa: as relações de poder e a descolonização dos sujeitos em Anita Desai*. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

● *Sobre as autoras e os autores*

ANDREZZA AUGUSTA SILVA FEITOZA é mestre em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA).

E-mail: aasfeitoza@gmail.com.

ANTONIA TORREÃO HERRERA é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP), mestra em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professora de Teoria Literária e Escrita Criativa no Instituto de Letras da UFBA.

E-mail: antoniatherrera@gmail.com.

CAMILA ARAÚJO GOMES é mestranda no Programa de Pós-Graduação de Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA).

E-mail: mila_araujo25@hotmail.com.

CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA é doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/Fale/UFMG). Professora do Instituto

de Letras (Setor de Língua Espanhola) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA).

E-mail: carladameane@gmail.com.

ELIZA MITIYO MORINAKA é doutora em Literatura e Cultura, professora do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (Ilufba).

E-mail: emorinaka@ufba.br.

FÁBIO LIMA DA SILVA é graduando em Letras Vernáculas com licenciatura pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Pibic/CNPq).

E-mail: fabio24601@gmail.com

FLORENTINA SILVA SOUZA é doutora em Estudos Literários pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (Ilufba). Professora titular de Literatura e Cultura do Ilufba.

E-mail: floraufba@gmail.com.

IRES BRITO é mestra em Estudos Étnicos e Africanos, doutoranda em Literatura e Cultura e pesquisadora do projeto “EtniCidades: outras interpretações do Brasil”.

E-mail: iresletras@gmail.com.

JAMILE OLIVEIRA ALMEIDA é mestranda em Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica pelo Programa de Pós-Graduação

em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA).

E-mail: jamilelet@yahoo.com.br.

LÍGIA GUIMARÃES TELLES é doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professora titular de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (Ilufba).

E-mail: ligiatelles@terra.com.br.

LÍVIA MARIA COSTA SOUSA é doutoranda em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA) e mestra também por esse programa. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb).

E-mail: livia.mariaa@hotmail.com.

LÍVIA MARIA NATÁLIA DE SOUZA é doutora em Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais, professora associada do Setor de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tutora do Programa de Educação Tutorial (PET) do curso de Letras da UFBA.

E-mail: profalivianatalia@gmail.com.

LUIZA OLIVEIRA CORDIVIOLA é graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb).

E-mail: luiza.cordiviola@ufba.br.

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ é doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). É bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvol-

vimento Científico e Tecnológico (CNPq) desde 2010. É professor associado de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atuando na graduação e na pós-graduação acadêmica e profissional. Foi coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA) no biênio 2016-2017.

E-mail: marciomuniz@ufba.br.

MARINILDA GOMES DOS SANTOS é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA).

E-mail: marinildagomes@gmail.com.

MATHEUS OLIVEIRA CARVALHO é mestrando em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

E-mail: mathliver21@gmail.com.

PABLO EMMANUEL BRITO DOS SANTOS é graduando em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) do curso de Letras da UFBA.

E-mail: pabloemmanuelbs@hotmail.com.

RACHEL ESTEVES LIMA é doutora em Estudos Literários/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da

Bahia (PPGLitCult/UFBA) e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (Processo nº 311599/2018-4). Foi coordenadora do PPGLitCult nos biênios 2012-2013 e 2014-2015.

E-mail: rachellima@uol.com.br.

RHUAN ROBERTO PEREIRA é graduando em Letras Vernáculas e Língua Estrangeira Moderna pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) do curso de Letras da UFBA.

E-mail: rhuan.roberto9@gmail.com.

ROSANA ARAÚJO DA SILVA AMORIM é doutoranda em Crítica Genética pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA).

E-mail: amorimrosana21@gmail.com.

SANDRA DE JESUS DOS SANTOS é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA), mestra em Literatura e Cultura pela UFBA, graduada em Letras Vernáculas e Língua Estrangeira Moderna (Inglês) no Instituto de Letras da UFBA e professora de língua inglesa da rede pública estadual da Bahia.

E-mail: sandraescrita33@gmail.com.

SHEILA DE JESUS ROCHA é graduada em licenciatura em Letras – Língua Estrangeira Moderna ou Clássica – Espanhol pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e bacharel em espanhol também pela UFBA. Bolsista no Programa Institucional de

Bolsas de Iniciação Científica (Pibic) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) 2019/2020.

E-mail: shelsyjaspe@yahoo.com.br.

SÍLVIA ANASTÁCIO é doutora em Comunicação e Semiótica, docente permanente dos Programas de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e Língua e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

E-mail: smganastacio10@gmail.com.

TEREZA PEREIRA DO CARMO é doutora em Literatura. Professora de Língua e Literatura Latinas do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

E-mail: tereza.pereira@ufba.br.

WILLIAM CONCEIÇÃO DOS SANTOS é doutorando em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA).

E-mail: williamcs88@hotmail.com.

● *Sobre as organizadoras*

CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA é doutora em Estudos Literários (2013) pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/Fale/UFMG). Realizou pesquisas de pós-doutorado em Antropologia Visual (2018-2019) na Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Professora e pesquisadora do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (Ilufba), vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult). Atua na área de Formação de Professores de Espanhol como Língua Estrangeira. Pesquisadora na área de Estudos da *Performance*, Artes Cênicas, Literaturas e Culturas Andinas. Líder do grupo de pesquisa Rede de Estudos Andinos. *Warmi Danzaq (Nina Sonqo de Ayacucho)* pela Escuela de la Danza de las Tijeras Puquio Ayacucho Perú.

ISABELA SANTOS DE ALMEIDA é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA). É professora do Instituto de Letras da UFBA, área de Filologia, atua no PPGLitCult vinculada à linha de pesquisa Crítica e Processos de Criação em Diversas Linguagens e é mãe de Bento Augusto. Desenvolve pesquisa na área de Crítica Textual, dedicando-se, especialmente, à interface desta

com as Humanidades digitais no processo de edição e estudo de textos teatrais censurados no período da ditadura militar na Bahia.

JÚLIA MORENA SILVA DA COSTA é doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É professora de literaturas hispânicas na graduação do Instituto de Letras da UFBA e atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA). Pesquisa, principalmente, sobre produções literárias e artísticas latino-americanas e suas relações com questões políticas, sociais e/ou históricas. Também se dedica a investigar as relações entre literatura e outras produções artísticas (teatro, cinema e *performance*), em especial no âmbito da América Latina.

TEREZA PEREIRA DO CARMO é mãe, professora de Língua e Literatura Latinas na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui interesse nos seguintes temas: literatura greco-latina, mitologia, teatro, recepção da cultura clássica, tradução e *performance*. Coordena o projeto de extensão AdMithos e, eventualmente, é diretora e atriz de peças teatrais realizadas com seus alunos.

Formato: 15 x 21 cm
Fonte: Alegreya
Extensão digital: PDF

CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA

é doutora em Estudos Literários e pesquisadora na área de Estudos da Performance, Artes Cênicas, Literaturas e Culturas Andinas.

ISABELA SANTOS DE ALMEIDA

é doutora em Literatura e Cultura e mãe de Bento. Desenvolve pesquisa na área de Crítica Textual e do estudo de textos teatrais censurados no período da ditadura militar na Bahia.

JÚLIA MORENA SILVA DA COSTA

é doutora em Literatura e Cultura e pesquisa sobre produções literárias e artísticas latino-americanas e suas relações com questões políticas, sociais e históricas.

TEREZA PEREIRA DO CARMO

é mãe, doutora em Estudos Literários, professora, pesquisadora em língua e literatura latinas e coordena o projeto de extensão AdMithos.

Neste volume, encontra-se uma variedade de capítulos de autoria de estudantes de graduação e pós-graduação, em coautoria com professores pesquisadores do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (Ilufba), voltados para estudiosos da literatura e sua relação com a cultura. Os capítulos publicados recuperam trabalhos apresentados como comunicações orais no XIII Seminário Estudantil de Pesquisa em Letras (Sepesq), evento no qual celebramos os dez anos dos programas de pós-graduação do Ilufba. A diversidade de capítulos presentes nos dois volumes reflete o empenho comum de estudantes, professores pesquisadores internos e externos à UFBA e da coordenação do programa, dedicados a assumir a pesquisa como lugar de produção de saber e de resistência político-social.



LitCult
Programa de Pós-Graduação
em Literatura e Cultura



ISBN 978-65-5630-451-9



9 786556 304519