

CADERNOS DE LITERATURA

Shirley de Souza Gomes Carreira
Paulo César Silva de Oliveira
(Orgs.)



E DIVERSIDADE
2

Poéticas
da diversidade

UERJ

Cadernos de Literatura e Diversidade

2

Shirley de Souza Gomes Carreira
Paulo César Silva de Oliveira
(ORG.)

Poéticas
da diversidade

UERJ

São Gonçalo, RJ – 2022



REITOR

Mario Sergio Alves Carneiro

SELO EDITORIAL POÉTICAS DA DIVERSIDADE

CONSELHO EDITORIAL

Cláudio do Carmo Gonçalves (UNEB)

Daniele Ribeiro Fortuna (UNIGRANRIO)

Douglas Rodrigues da Conceição (UEPA)

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UFG)

Luciano Prado da Silva (UFRJ)

Luiz Manoel da Silva Oliveira (UFSJ)

Sílvio César dos Santos Alves (UEL)

Ximena Antonia Diaz Merino (UFRRJ)

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Shirley de Souza Gomes Carreira (UERJ)

Paulo César Silva de Oliveira (UERJ)

REVISÃO TÉCNICA

Débora Chaves (UEPA)

Larissa Moreira Fidalgo (UERJ)

© 2022 Dos autores.

Diagramação: Paulo Cesar Silva de Oliveira

Capa: Shirley de Souza Gomes Carreira

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil e da FAPERJ, Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

FICHA CATALOGRÁFICA

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Cadernos de literatura e diversidade 2 [livro eletrônico] / Shirley de Souza Gomes Carreira, Paulo Cesar Silva de Oliveira, (orgs.). -- São Gonçalo, RJ : Poéticas da Diversidade-UERJ, 2022.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-997417-1-5

1. Análise literária 2. Crítica literária
3. Diversidade 4. Literatura brasileira - Crítica e interpretação I. Carreira, Shirley de Souza Gomes.
II. Oliveira, Paulo Cesar Silva de.

22-129720

CDD-809.93358

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura e diversidade : Análise crítica
809.93358

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
NÃO SE ESQUEÇA DE NADA: UM ESTUDO DO MEDO NA OBRA <i>O MENINO QUE SE ALIMENTAVA DE PESADELOS</i> (2021)	7
<i>Amanda Duarte Soares</i>	
O RIO DE JANEIRO SITIADO: O EXERCÍCIO DA NECROPOLÍTICA EM <i>MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS</i>, DE MANUEL ANTÔNIO DE ALMEIDA	28
<i>Bárbara de Souza Duarte</i>	
A NUDEZ DO PATRIARCA: UMA LEITURA DE <i>O IRMÃO ALEMÃO</i>, DE CHICO BUARQUE	46
<i>Gabriel Silva</i>	
MADUREIRA EM TRÊS TEMPOS: ARTE E CULTURA NA ESTRELA SUBURBANA DO RIO DE JANEIRO	57
<i>Lígia Vasconcellos de Oliveira</i>	
GÊNERO E VIOLENCIA EM <i>PARAÍSO</i>, DE TATIANA SALEM LEVY, E <i>O IRMÃO ALEMÃO</i>, DE CHICO BUARQUE	73
<i>Luan Carvalho de Araújo Siqueira</i>	
IDENTIDADE, SUBALTERNIDADE E GÊNERO EM <i>O SEGREDO ENTRE NÓS</i> DE THRITY UM'RIGAR	83
<i>Nathalia Baptista Fernandes</i>	
EU, TITUBA - A BRUXA NEGRA DE SALEM: UMA LEITURA DA IDENTIDADE DIASPÓRICA NA PERSPECTIVA DAS NEONARRATIVAS DE ESCRAVIDÃO	95
<i>Matheus Eduardo dos Santos Silva</i>	
EL DIVINO NARCISO, APROPRIAÇÃO E (RE)SIGNIFICAÇÃO: A COLONIALIDADE E A CONSTRUÇÃO DO OUTRO DE ANÁHUAC À NOVA ESPANHA	113
<i>Renata Ferreira Alves</i>	
<i>Ximena Antonia Diaz Merino</i>	
EXPERIÊNCIA, <i>ERFAHRUNG</i>, EM UMA PERSONAGEM DE FICÇÃO: NARRAÇÃO, TESTEMUNHO E MEMÓRIA	128
<i>Washington Chalegre</i>	

APRESENTAÇÃO

A poética concebida por Édouard Glissant propõe uma leitura do mundo cujo fundamento epistemológico e objeto principal é o Diverso. Associada à figura da *mangrove*¹, a identidade, para Glissant, é fator e resultado de uma “crioulização, ou seja, da identidade como rizoma, da identidade não mais como raiz única mas como raiz indo ao encontro de outras raízes” (GLISSANT, 2005, p. 27).

Seguindo a perspectiva de Glissant, o Grupo de Pesquisa Poéticas da Diversidade reúne um conjunto de pesquisadores que se dedica à investigação da diversidade no âmbito da literatura e em diálogo com outras áreas do conhecimento. Esse é também o foco do recém-criado Selo Editorial Poéticas da Diversidade-UERJ, que, prioritariamente, visa à divulgação da produção resultante das pesquisas realizadas pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Diversidade, bem como do resultado de diálogos com outros grupos e núcleos de pesquisa.

Os *Cadernos de Literatura e Diversidade* compõem uma série que objetiva contribuir com a difusão de resultados de pesquisas que envolvam a participação de pesquisadores discentes. Desde estudos sobre o medo na literatura, perpassando questões como a necropolítica, questões de subalternidade, gênero e violência, bem como o efeito do colonialismo na América Latina, as reconfigurações identitárias nos fluxos migratórios contemporâneo e a relação entre narração, memória e história, o conjunto de artigos deste segundo volume privilegia múltiplas poéticas da diversidade e focaliza questões que têm sido alvo do escrutínio dos Estudos Pós-coloniais e Culturais.

Se o Diverso constitui um trajeto de errância entre o lugar e o mundo, entre uma cultura e outra, entre gêneros textuais e linguagens (GLISSANT, 1997, p. 183), cria, também, um lugar discursivo e epistemológico de onde surgem novas significações para os contatos interculturais.

Os artigos aqui reunidos colaboraram para a compreensão da tecitura desse feixe de relações eda circulação de elementos culturais que formam a base das pesquisas empreendidas no âmbito da Faculdade de Formação de Professores da UERJ; no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UERJ (PPLIN), no Grupo de Pesquisa CNPq “Poéticas da Diversidade” e em outros grupos e núcleos de pesquisa de instituições de ensino superior brasileiras. Na certeza de que uma universidade se faz a partir dos pilares do ensino, da pesquisa e da extensão, pensar o literário como uma forma de expansão dos saberes e representação do mundo social é uma espécie de resistência crítica que somente o campo das

¹ Manguezal. Nesse ecossistema, há um entrelaçamento de raízes aéreas.

Humanidades pode estabelecer. O saber literário, congregador, encontra nesses artigos o amparo das relações entre a leitura literária e a teorização. Mais além, eles visam a reconfigurar estratégias de ensino e aprendizagem, ao trazer à cena crítica um elenco de temas e obras que, se pudermos resumir em uma frase, estabelecem o campo literário como *locus* essencial da batalha pela reflexão transformadora.

Os Organizadores.

NÃO SE ESQUEÇA DE NADA: UM ESTUDO DO MEDO NA OBRA *O MENINO QUE SE ALIMENTAVA DE PESADELOS* (2021)¹

Amanda Duarte Soares²

Introdução

Durante os anos iniciais da minha jornada formativa como profissional de Letras, aprendi em uma aula de literatura brasileira que a literatura é “um soco no estômago”. E aqui utilizo o verbo *aprender*, ao invés de *ouvir*, porque foi, de fato, uma aprendizagem, um conhecimento adquirido através da prática. As obras literárias estudadas naquele semestre e também nos que o sucederam me forneceram a experiência de entender que esse soco no estômago pode aparecer na prosa ou poesia, na literatura nacional ou estrangeira, em obras clássicas ou contemporâneas. A surpresa e o fascínio em descobrir o poder da literatura e o quanto ela conversa com nossa realidade subjetiva e pessoal — muitas vezes tocando em feridas abertas e escancarando-as ainda mais, para que mais tarde pudessem fechar adequadamente — nunca me abandonou, mas ganhou significados extras quando estudei os contos de fadas e encontrei ali outro tipo de soco no estômago, um que conversa com a nossa criança interior, que dá voz aos medos e aos pesadelos que não conseguimos nos libertar enquanto pequenos e, que por isso, ainda carregamos e cultivamos durante a vida adulta.

Enquanto pensava sobre os contos de fadas, notei que várias das histórias mais famosas começam ou apresentam alguma tragicidade na narrativa ligada aos personagens: um rei morre e deixa uma filha desamparada; uma criança órfã precisa lidar com a crueldade da madrasta e a inveja das irmãs; mas também notei como esses acontecimentos, embora inerentes à vida, são pouco discutidos na literatura infantil e juvenil de modo geral. Bettelheim (2002) explica que a maioria das histórias voltadas ao público infantil ou tenta divertir ou informar seu público-alvo, deixando de lado temas considerados negativos, infelizes e os problemas existenciais.

Existe, entre os pais da atualidade, a ideia errônea de que privar os filhos de conhecer o lado infeliz da vida vai ajudá-los a viver uma vida tranquila e sem problemas, quando na verdade acontece o contrário: ora, sabemos que ninguém é feliz o tempo todo e, por mais

¹Este artigo é fruto de um trabalho produzido para disciplina Trabalho de Conclusão de Curso. Foi desenvolvido sob orientação da professora Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro e apresentado dia 04 de abril de 2022, como requisito para obtenção ao título de Graduação em Letras – Português e Inglês.

²Graduanda do 8º período do curso de Letras – Português e Inglês pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Federal de Catalão. E-mail: amandasduartes@hotmail.com.

próspera que uma pessoa seja, ninguém vive uma vida em que tudo sempre dá certo. Diferentemente de Peter Pan, as crianças do mundo real não serão crianças para sempre e, em algum momento da vida, precisarão lidar com situações de tristeza, perda, mágoa, medo ou abandono. E se os pais não ensinarem sobre isso e não permitirem que a literatura fale sobre esses temas, essas crianças não saberão resolver seus problemas interiores, seus dilemas e preocupações.

Em minhas leituras pessoais, deparei-me com o livro *O menino que se alimentava de pesadelos*³ escrito por Jo Yong, traduzido por Jaehyung Woo e publicado no Brasil pela editora Intrínseca no primeiro semestre de 2021. Na obra supracitada, a narrativa é marcada por uma atmosfera de medo e receio: desde as ilustrações em tons cinza e desbotados, até a temática, os sentimentos expressos pelo protagonista e o final infeliz. Mais do que a identificação pessoal com a obra, o ponto primordial para a escolha do tema deste projeto foi a reflexão, após a leitura de *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021) do quão pouco nós, enquanto sociedade, discutimos sobre assuntos considerados tabus e sobre sentimentos considerados ruins. E na qualidade de futura profissional de Letras, vejo a necessidade de defender a importância da linguagem ao me valer da palavra e da literatura como um dos caminhos possíveis para discutir sentimentos que reverberam em mim e também no outro—especialmente aqueles sentimentos que causam desconforto e vulnerabilidade, como o medo, que é um dos temas centrais da obra do *corpus* escolhido.

Por isso, utilizo a oportunidade deste texto para investigar e propor discussões do tema do medo através do livro *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021), uma vez que acredito na literatura como um dos possíveis caminhos para apresentar emoções negativas às crianças, de maneira honesta e não moralizante, valendo-se do caráter artístico e subjetivo da literatura. Além disso, entendemos que as reflexões sobre os contos de fadas nunca se esgotam e ao propor uma pesquisa neste campo, pretendemos valorizar o gênero e difundir o *corpus* selecionado, uma vez que acreditamos na riqueza de significados da narrativa e na capacidade que ela possui de acompanhar a qualidade literária dos contos de fadas clássicos, trabalhando temas pertinentes que nos desafiam a pensar e refletir a importância dos sentimentos considerados ruins ou negativos, como o medo.

O medo é um sentimento caro ao ser humano, e seria melhor que começássemos a aprender que ele está sempre presente em nossas vidas desde a infância, porque não são

³*O menino que se alimentava de pesadelos* (2021) é uma obra originada da série sul-coreana intitulada *Tudo bem não ser normal*, transmitido pela Netflix em 2020. Ressaltamos que o livro não é uma adaptação da série, ele existia como obra literária dentro do enredo e, após ser publicado fisicamente em seu país de origem, a editora Intrínseca trouxa a obra traduzida para o Brasil.

somente os adultos que paralisam e sofrem com o medo. E apesar de o conto de fadas não se relacionar com o mundo globalizado em vários aspectos—não vivemos mais em castelos, poucas pessoas andam a cavalo e sabemos essencialmente que a vida não termina após (se) encontrarmos o príncipe ou princesa encantada—eles ainda falam sobre problemas interiores dos seres humanos, que não mudam e não somem independentemente do quão tecnologicamente evoluídos nos tornamos, e também nos mostram caminhos para, se não resolver, ao menos abrandar esses problemas: arrepender-se do erro cometido, pedir ajuda quando necessário, enfrentar o mal que não pode ser adiado.

Fomentamos nossa pesquisa partindo da seguinte hipótese: tirar da criança um final que seja sempre feliz é ruim, ou seja, falar sobre temas que expõem a vulnerabilidade do ser humano é um caminho possível para elucidar, dar nome as incertezas que sentimos e vivenciamos? Ao levantarmos essa hipótese, procuramos entender se ler sobre medo nos contos de fadas pode contribuir na formação do jovem leitor, em acordo com o que Antonio Cândido (1995) chamou de papel *humanizador* da literatura.

De forma a assegurarmos uma resposta a esta inquietação, perseguiremos o objetivo principal, a saber: analisar a temática do medo na obra *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021). Especificamente, objetivamos teorizar a respeito da tecitura literária maravilhosa; investigar a intertextualidade entre o conto de fadas tradicional e o *corpus* supracitado; abordar a presença do medo.

Ressalta-se que nosso método de pesquisa consistirá em uma leitura crítica e analítica do *corpus*, com base em estudos bibliográficos devidamente referenciados ao longo do trabalho.

1.Da tecitura literária à tecitura maravilhosa: breves notas

Em seu livro *Teoria literária: uma introdução* (1999), Jonathan Culler provoca o leitor ao assegurar que a indagação “O que é literatura?” não é, ao contrário do que muitos pensam, um dos pontos principais a ser discutido na teoria literária. Essa pergunta não requer uma definição mecânica, resumida e fácil de ser memorizada, ao invés disso, precisamos refletir sobre a noção de literatura, através de análises e discussões que nos permitam entender “por que alguém poderia, afinal, se preocupar com a literatura” (CULLER, 1999, p. 28). Aqui trazemos Vicent Jouve (2012, p. 11) para ressaltar que a arte (e, por conseguinte, a literatura) não existe para fazermos alguma coisa com ela, pois “[a arte] embora não tendo utilidade prática, toca dimensões da existência tão fundamentais quanto a cultura, a educação ou a

comunicação”. Não podemos definir a arte em um conceito fechado e, como o autor ressalta, não é desejável fazê-lo, porque definir também é limitar.

Apesar de não ser possível elaborar uma definição fixa e imutável para a arte e para a literatura, podemos (e devemos) reconhecer a capacidade que elas possuem de registrar costumes e marcas de determinado século, de denunciar ou relatar um momento da história e da sociedade e, ao fazer esses registros, intencionais ou não, elas estão nos informando sobre o mundo em que vivemos, e sobre como estamos vivendo nele.

Precisamos entender que falar de literatura não é falar apenas de linguagem, porque “a literatura [...] dá provas de um funcionamento particular, que não cobre a totalidade do campo da linguagem” (JOUVE, 2012, p. 9). Isso significa que nem todo texto é literário, aliás, nem todo texto almeja ser literário. Culler (1999, p. 34) defende que “às vezes o objeto tem traços que o tornam literário, mas às vezes é o contexto literário que nos faz tratá-lo como literatura”. O autor ainda salienta que uma linguagem organizada e padronizada nem sempre transforma algo em literatura; e essas perspectivas que se sobrepõem (literatura como uma linguagem com propriedades e estilos específicos, diferentes da linguagem comum utilizada no cotidiano *versus* literatura como um consenso de convenções estipulado pelo contexto/sociedade) não conseguem se conciliar, e o nosso papel enquanto pesquisadores é justamente caminhar entre elas, nos movimentando entre as perspectivas ao pensar e teorizar no campo dos Estudos Literários.

Com este trabalho não almejamos esgotar as discussões sobre literatura, pelo contrário, nosso intuito é contribuir para o campo de reflexões e, ao delimitar nosso objeto de pesquisa, voltar-nos-emos para a concepção da literatura como ficção, ou seja, àquela literatura voltada para o universo imaginário, entrando em um terreno que Roberto Souza (2007, p. 51) explicou “extrapolar o linguístico”.

O preâmbulo geral apresentado até o momento nos serve como alicerce para entendermos a manifestação do insólito, configurado como um acontecimento específico que não é representado em todos os textos literários, mas que se consolida dentro daquilo que conceituamos como literatura fantástica. No Fantástico existe uma vertente chamada narrativa maravilhosa e, a seguir, voltaremos nosso olhar brevemente para o surgimento do fantástico a fim de entender um pouco mais sobre a manifestação do insólito e como tal manifestação acontece na vertente especificada, isto é, na narrativa maravilhosa.

O termo “fantástico” surge, conforme Maria Cristina Batalha (2012, p. 483) explica, “com um sentido que lhe fora atribuído na época clássica, ou seja, com o sentido de *phantasia*”. O termo também passou por ressignificações que o aproximava dos sentidos de

“louco” e “insensato”. Somente ao final do século XVIII, através escritor francês Charles Nodier (1780-1844) houve elevação do fantástico ao Fantástico; assim o termo passa a ocupar um lugar de estudo dentro dos Estudos Literários.

Batalha (2012, p. 484) explica que, para Nodier, o fantástico é local de refúgio contra “a desilusão provocada pela dura realidade do mundo”. Nestes anos iniciais do nascimento do Fantástico, é possível perceber que o termo englobava qualquer “manifestação do sobrenatural na ficção” (BATALHA, 2012, p. 484) e, por isso, era muito abrangente, sem uma limitação clara e evidente. Em estudos mais recentes que delimitam melhor o Fantástico, Selma Calasans Rodrigues (1988) e Tzvetan Todorov (1992) definem a *hesitação* como uma característica essencial do fantástico.

García e Batista (2005, p. 108) explicam que para Selma Rodrigues (1988), a hesitação estaria presente no diálogo “inconcluso entre o racional e o não-racional, ao desequilíbrio entre a realidade e o sobrenatural, ao verossímil inacreditável causado pela ocorrência do sobrenatural e seu consequente questionamento”. Já para Todorov (1992), a hesitação estaria na narrativa sendo expressa pela voz das personagens, principalmente pelo personagem-narrador e isso contaminaria o leitor. A hesitação que contamina o leitor é uma marca fundamental do Fantástico, pois o leitor hesitaria “entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV *apud* GARCÍA; BATISTA, 2005, p. 109).

Assim, entendemos que o insólito se configura como um elemento ou um acontecimento na narrativa que não conversa coerentemente com a realidade exterior, isto é, contraria o senso comum e as regras racionais do convívio social. No modo Maravilhoso também existe a presença de acontecimentos insólitos, mas a postura dos personagens e dos leitores diante do insólito é diferente. Os acontecimentos insólitos são naturalizados nestas narrativas, ou seja, não há uma hesitação ou desconfiança por parte dos personagens diante de um acontecimento estranho.

No terreno do Maravilhoso tudo que acontece de estranho é naturalizado, e essa naturalização é transmitida ao leitor que, ao saber se tratar de uma narrativa maravilhosa, aceita todos os acontecimentos sobrenaturais. Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 56) explica que nas narrativas maravilhosas radicais o verossímil não é questionado, e que há ainda um segundo nível das narrativas maravilhosas, neste nível a ficção não é tão radical e “permite que os seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com seres sobrenaturais”. Como estas entidades não são questionadas naquele universo maravilhoso, ou

seja, os personagens comuns tratam os seres sobrenaturais com naturalidade, o leitor também os aceita, porque “aceita a ficção e seus pressupostos” (RODRIGUES, 1988, p.56).

Nesse sentido, Todorov discute que

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. Os contos de fadas e a ficção científica são algumas das variedades do maravilhoso (TODOROV, 2006, p. 160).

O caminho teórico percorrido até aqui é importante porque, como vimos acima, inicialmente a vertente do Fantástico não tinha uma definição clara e englobava quase todo tipo de narrativa; só em estudos recentes surgiram distinções que estabeleceram limites que permitem nossa compreensão do Maravilhoso como uma vertente do Fantástico. Além disso, também foi possível perceber que os contos de fadas se encontram no terreno da narrativa maravilhosa, uma vez que tudo é possível e todos os acontecimentos estranhos são normalizados dentro dos contos de fadas.

Na seção a seguir, investigaremos a intertextualidade entre contos de fadas contemporâneos e os contos de fadas originais para entender que tipo de sentimento e acontecimentos se repete entre obras que conseguem conversar entre si mesmo estando separadas pelo tempo e por culturas distintas.

2. A intertextualidade entre os contos de fadas contemporâneos e os originais

Nelly Novaes Coelho (1987) explica que os contos de fadas e as fábulas surgiram das lendas e dos mitos como uma tentativa de os seres humanos explicarem os fenômenos naturais que não entendiam. No mundo atual, nossa ciência é avançada o suficiente para explicar fenômenos naturais, confeccionar vacinas que protegem a população e até mesmo para encontrar a cura de doenças letais como a varíola. Mesmo assim, ainda não nos esquecemos dos mitos gregos mais famosos, das lendas (em nosso caso, do folclore brasileiro) e, principalmente, a maior parte das pessoas sabe contar, mesmo que resumidamente, um conto de fada sem precisar consultar um livro ou a Internet.

Além disso, é muito fácil encontrar referências aos contos de fadas tradicionais na atualidade. Seja no cinema, na literatura ou até mesmo nos brinquedos das crianças, sempre é possível relacionar uma imagem, uma história ou uma expressão aos contos de Charles

Perrault, Irmãos Grimm ou Hans Christian Andersen. As histórias escritas por estes nomes célebres fazem parte de uma tradição antiga; elas eram contadas oralmente em uma época que ainda não existiam livros e poucas pessoas eram alfabetizadas e possuíam acesso e motivos pertinentes para saber ler e escrever. Assim, restava apenas a oralidade para contar histórias, que eram memorizadas e passadas de geração em geração a fim de entreter as pessoas.

Foi somente no século XVII, na corte do rei francês Luís XIV, que os contos de fadas começaram a ser registrados em papel pela mão de Charles Perrault. A primeira publicação de Perrault aconteceu em 1697, quando ele já chegava aos setenta anos e foi intitulada *Contos da mamãe Gansa*, um compilado de contos que ele escutava nos salões parisienses, entre os membros da alta sociedade, e que resolveu registrar no papel. É importante ressaltar que as primeiras versões dos contos de fadas “nasceram para falar aos adultos” como Nelly Novaes Coelho (1987, p. 16) ressalta, e o que atraiu a atenção das crianças nessas histórias foram os elementos mágicos e imaginários incorporados a elas. Mas os finais dessas histórias não eram sempre felizes, nem possuíam soluções rápidas para os problemas. Muitos acontecimentos nessas histórias eram estranhos e horripilantes, incomodavam e chamavam atenção dos ouvintes justamente pelo caráter chocante e pelos acontecimentos violentos narrados.

Embora os contos de fadas contemporâneos sejam diferentes e estejam longe dos contos de fadas originais — que eram voltados para os adultos, contados nos salões parisienses como forma de entretenimento e não tinham objetivo de ter um final feliz, não podemos ignorar as semelhanças que ainda existem entre o clássico e o contemporâneo. Essa intertextualidade acontece porque as versões originais são consideradas o ponto de partida dos contos de fadas atuais, ou seja, para que as histórias contemporâneas existissem, elas precisaram beber na fonte das histórias originais, pois foram adaptadas a partir destas. Sobre a intertextualidade, Elaine Martins (2016) afirma que

A intertextualidade encontra-se fundada em ideias de plurivocidade do texto, sinalizando sua expansão pela conexão com outros textos. Ela se constrói por meio de um processo relacional, textos que murmuram outros textos, que são lidos em relação a outros, que são modelados pelo autor e reinventados pelo leitor (MARTINS *et al.*, 2016, p. 612).

Desse modo, o conto “Chapeuzinho Vermelho” publicado pela Disney, por exemplo, é muito diferente da versão original, mas ainda encontramos semelhanças gerais, como os personagens, o início da história e a ambientação. Além da história suavizada que a Disney criou a partir do conto original, também existem paródias do conto clássico, como

Chapeuzinho Amarelo (1970), escrito por Chico Buarque, e as adaptações cinematográficas *Deu a louca na Chapeuzinho* (2005) e *A Garota da Capa Vermelha* (2011). Oliveira (2018, p. 183) explica que “quando a intertextualidade acontece, o texto não se relaciona somente com aquele que efetua o diálogo, mas também com os demais do mesmo gênero”. É o que acontece com os contos escritos por Marina Colasanti, que preservam traços característicos dos contos de fadas como a magia, os castelos, os reis e as princesas, mas inovam em sua narrativa lírica e com personagens e enredos originais. Deste modo, podemos dizer que nos contos de fadas contemporâneos também podemos encontrar a presença dos elementos tradicionais, mas em uma leitura diferente, atualizada à nossa sociedade ou então, com uma história completamente nova a ser contada.

A intertextualidade também é capaz de nos revelar a essência de uma história. Affonso Romano de Sant’Anna (2003, p. 28) explica que a paráfrase⁴ repousa “sobre o idêntico e o semelhante [...] Ela se oculta atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma”. A constatação de que a paráfrase acontece no semelhante é importante para construirmos a relação entre os contos de fadas originais e contemporâneos, mas não compartilhamos da opinião do autor de que a paráfrase se esconde, pelo contrário: acreditamos que a paráfrase é marcada pelo potencial de *revelar* situações que se repetem. O autor acrescenta que, ao falarmos de paráfrase, estamos falando de “intertextualidade das semelhanças” e as vozes que se encontram na paráfrase estão situadas na “área do mesmo”, pois elas se identificam (SANT’ANNA, 2003, p. 28; 29).

O potencial da paráfrase está, então, na capacidade de mostrar-nos a semelhança de textos que convergem para uma área comum, ainda que tenham sido escritos em épocas distintas e falem de lugares culturais diferentes. Ao investigarmos a intertextualidade entre contos de fadas originais e contemporâneos, não estamos preocupados com o fato de que as histórias são recontadas mudando personagens, trazendo o vilão como protagonista, inserindo novos personagens ou alterando o final— isso são possibilidades de que já estamos a par porque faz parte do ato de recontar.

O que verdadeiramente nos preocupa e nos instiga é entender como os sentimentos de uma época se repetem em outra; isto é, se as aflições e problemas que foram retratados e advertidos nos contos originais (quando a ciência não era avançada e poucas pessoas sabiam ler e escrever), são as mesmas questões existenciais que enfrentamos atualmente, ou seja, queremos perceber como elas são representadas nesta literatura. Além do fato de um pouco da

⁴ A paráfrase é um tipo de intertextualidade em que a ideia principal de um texto é mantida, mas expressada com palavras diferentes. A paráfrase preserva a essência do texto.

essência dos contos de fadas estarem no nosso objetivo desta pesquisa, também nos delimitamos neles devido à sua capacidade de falar diretamente sobre as aflições humanas. À vista disso, Bruno Bettelheim (2002) explica que

[...] nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico. Na verdade, em um nível manifesto, os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; estes contos foram inventados muito antes que ela existisse. Mas através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em quaisquer sociedades, do que com qualquer outro tipo de estória dentro de uma compreensão infantil (BETTELHEIM, 2002, p.5).

Após a discussão realizada acima, ressaltamos que o principal motivo que nos motivou abordar a intertextualidade no presente trabalho é porque ela se apresenta como uma oportunidade de revelar a essência das histórias e dos sentimentos humanos. Mais do que fragmentos de ambientação ou atualizações de personagens clássicos, a intertextualidade que buscamos encontrar é se os medos de ontem são os mesmos de hoje, isto é, se as menções encontradas nos contos de fadas contemporâneos acerca de problemas e preocupações humanas são as mesmas que afetavam a sociedade na época em que os contos de fadas eram transmitidos oralmente.

3. A representação do medo na literatura dos contos de fadas

Em *A história do medo no Ocidente* (2009), Jean Delumeau traz uma retrospectiva dos principais medos que marcaram as sociedades ocidentais. Seguindo um recorte histórico a partir da Idade Média até a Era Moderna, o livro aborda desde o medo do mar até o medo de fantasmas, da noite, da fome, da peste. Para ressaltar a importância de estudar a história do medo, o autor cita R. Caillois, que distingue o medo que os animais sentem, do medo que sentimos. Caillois explica que o medo das espécies animais é um só: o de ser devorado. Já medo humano é múltiplo, muda constantemente e pode ser reformulado diversas vezes pela nossa própria imaginação. Podemos criar situações imaginárias que nos causam medo, formular hipóteses nos colocando em possíveis situações que sentiríamos medo. Delumeau (2009, p. 23) elucida que o medo existe em nós e que estará conosco, presente em nossas vidas enquanto vivermos.

Voltando o nosso olhar para a literatura, qual seria a finalidade, então, de tratar o medo em obras literárias, em valer-se da arte para abordar um tema que, apesar de inerente ao ser

humano, causa tanto desconforto e vulnerabilidade? E, mais do que isso, qual seria a maneira de abordar o medo com as crianças, de representá-lo na literatura voltada para elas? Existe, de fato, um motivo plausível para que, mais do que registrar sua origem e história, o medo seja pensado, discutido e analisado? Assim como o autor, acreditamos que sim, do contrário, porque teríamos tantas referências aos medos (do mar, de fantasmas, da morte), em diversas áreas artísticas, desde a poesia até o cinema?

A literatura fala sobre a vida. E como a vida não é apenas sentimentos bons e acontecimentos confortáveis, a literatura também não deveria ser. Nelly Novaes Coelho (1991) explica que a literatura, desde suas origens,

Aparece ligada a essa função essencial: atuar sobre as mentes, onde se decidem as vontades ou as ações; e sobre os espíritos, onde se expandem as emoções, paixões, desejos, sentimentos de toda ordem... No encontro com a literatura (ou com a Arte em geral) os homens têm a oportunidade de ampliar, transformar ou enriquecer sua própria experiência de vida, em um grau de intensidade não igualada por nenhuma atividade (COELHO, 1991, p. 25).

Deste modo, defendemos aqui que a literatura é um dos possíveis caminhos existentes para tratar temas sensíveis, que muitas vezes fazem-nos sentir incomodados e vulneráveis e, através dela somos convidados a pensar e refletir sobre esse incomodo; no caso do medo, somos convidados a tentar entendê-lo para então sermos capazes de suportá-lo.

As crianças, assim como os adultos, também sentem medo. E para refletir sobre como a literatura aborda esse sentimento com o público infantil, voltaremos nossos olhos para como o medo é representado nos contos de fadas, pois estes são, conforme discutido anteriormente, a forma mais antiga de contar histórias e a origem de todos os contos. Entre os “problemas interiores” citados por Bruno Bettelheim (2002), existe o medo. O medo é frequente na vida da criança porque muitas situações são inéditas e, ao vivenciá-las pela primeira vez, podem causar insegurança e temor. No ato de ler, quando as crianças se deparam com cenas que causam medo, elas sentem-se instigadas e curiosas e

[...] procuram o medo. As histórias infantis incluem sempre elementos assustadores que ensinam os pequenos a conhecer e enfrentar o medo. Curiosos e excitados, os pequenos exigem que os adultos repitam várias vezes as passagens que os amedrontam nos contos de fadas (KEHL, *apud* SILVA, 2016, p. 24).

Bruno Bettelheim (2002) volta nossos olhos para um hábito que parece comum a todas as crianças: existe sempre uma ou outra história que conquista a atenção da criança, ao ponto de ela repetir a leitura (ou pedir aos pais para reler) várias e várias vezes. O autor explica que a criança irá reler um livro com o qual se identifica inúmeras vezes, em uma tentativa de relacionar os acontecimentos da história com a própria vida, até que consiga entender suas questões internas. Ele também explica que, no caso dos contos de fadas, pela possibilidade de múltiplas interpretações, um mesmo conto pode ter diferentes significados para a criança, ao longo do seu crescimento. É comum que a leitura que ela faça aos sete anos seja diferente, por exemplo, da leitura que fará aos dez ou aos doze. A fineza do conto de fadas ao abordar o medo é que ele não faz grande alarde sobre isso; o medo não aparece como uma falha ou como algo a ser suprimido ou escondido, na verdade ele é representado com a casualidade de um desafio que deve ser superado; ou seja, o conto de fadas assegura ao seu leitor, com poucas e simples palavras, que o medo não durará para sempre, que ele também tem um fim:

[...] os contos de fadas afirmam a vida, encaminhando o ouvinte ou leitor para a superação de suas dificuldades e ampliação dos horizontes. O conto de fadas matiza os temores, apresentando-os como meras dificuldades (portanto sem conotação negativa do medo imobilizador). E as dificuldades correspondem aos conflitos internos e não externos (SPERBER, *apud* SILVA, 2016, p. 44).

Fanny Abramovich (2009) escreve que, por estar no âmbito do maravilhoso e cheio de fantasia, mas partindo de problemáticas do mundo concreto, os contos de fadas falam às crianças porque utilizam situações que elas já vivenciaram ou que estão vivenciando no momento da leitura. Os personagens simples passam por problemáticas diferentes, precisam encontrar soluções e a história convida o leitor para ajudar nessa missão; o ambiente incerto e distante da narrativa permite que qualquer pessoa possa se imaginar na história, coisa que a criança realmente faz. E a autora ainda completa que “por lidar com conteúdos da sabedoria popular, com conteúdos essenciais da condição humana, é que esses contos de fadas são importantes, perpetuando-se até hoje” (ABRAMOVICH, 2009, p. 120). Muito da literatura contemporânea dedicada ao público infantil e juvenil que aborda os conflitos das crianças é vista com resistência pelos próprios pais e tida como “perigosa” para a tenra idade das crianças. Felizmente, pelo fato de os contos de fadas perpetuarem-se até os dias atuais, podemos sempre visitá-los para tratar e introduzir estes assuntos com as crianças, ou melhor, para deixar que elas descubram conflitos semelhantes aos seus, nas páginas dos contos de fadas. Sobre isso, Bettelheim (2002) acrescenta:

A criança necessita muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre a forma como ela pode lidar com estas questões e crescer a salvo para a maturidade. As histórias “fora de perigo” não mencionam nem a morte nem o envelhecimento, os limites de nossa existência, nem o desejo pela vida eterna. O conto de fadas, em contraste, confronta a criança honestamente com os predicamentos humanos básicos (BETTELHEIM,2002, p. 7).

A representação do medo nessas narrativas mostra-se como exemplo e inspiração para as crianças, uma vez que mostra maneiras e caminhos para lidar com suas próprias questões e para assegurá-las de que existem maneiras de enfrentar aquilo que se teme, ou de enfrentar o fato de que tememos alguma coisa.

Entendemos que o aporte teórico acima foi uma parte imprescindível do presente trabalho, pois nos serviremos dele para fazermos uma leitura crítica e analítica do livro do *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021), conforme a seguir atestaremos.

4.Por uma leitura analítica de *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021)

Para falar sobre a obra *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021) precisamos fazer uma breve retrospectiva, voltando ao ano de 2020, quando foi lançada a série sul-coreana intitulada *Tudo bem não ser normal*, na plataforma Netflix. Na série, temos como uma das protagonistas a escritora Ko Moon-Young, famosa por escrever livros infantis que abordam temáticas sensíveis de maneira honesta, e os livros também contam com ilustrações sombrias e às vezes até assustadoras para o público infantil. Ao longo dos episódios, os livros da escritora são contados e entrelaçados ao enredo e as ilustrações são mostradas ao público, aproximando o público das obras, como se os livros realmente existissem e fossem obras literárias de verdade. Foram apresentados na série cinco livros da autora fictícia e, entre eles, está *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021). Os livros foram escritos por Jo Yong, a própria roteirista da série, no entanto foram publicados com o nome e assinatura da escritora fictícia, a saber, Ko Moon-Young. Esses livros são a primeira publicação literária de Jo Yong, conhecida na Coreia do Sul no âmbito cinematográfico por participar na elaboração de roteiros de várias séries de sucesso.

Devido ao sucesso da série e o interesse do público, os livros foram publicados no país de origem pela editora Wisdom House em julho e agosto de 2020. As livrarias Kyobo Book Center e YES 24, duas livrarias importantes localizadas em Seul, capital da Coreia do Sul,

informaram que os cinco livros entraram na lista dos vinte livros mais vendidos do mês. Como a produção também ficou famosa internacionalmente, no ano de 2021 os livros foram traduzidos por Woo Jae-Hyung para o português e publicados pela editora Intrínseca entre os meses de março e maio de 2021.

É importante ressaltar que o livro não é uma adaptação da série, ele foi desde o início escrito e planejado como livro literário, com a diferença de que era fictício porque existia somente dentro do universo cinematográfico de *Tudo bem não ser normal*. Foi somente após os altos números de audiência da série que a escritora dos livros e do enredo decidiu publicá-los abertamente ao público, mas mantiveram-se os personagens, enredo, ilustração e detalhes exatamente iguais como eram na série.

O livro *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021) traz a história de um menino que tem medo de dormir. O seu medo vem do fato de que, todas as noites, ao dormir, ele é assombrado por lembranças ruins que não consegue esquecer. O conteúdo destas lembranças não é especificado, e cansado de sentir tanto medo, o garoto vai atrás da bruxa da floresta pedir ajuda. A bruxa faz um trato com ele, dizendo que ele não irá mais ter pesadelos, porém pede algo em troca: que ele cresça bem e se torne um adulto feliz.

A história começa com um grito assustado do protagonista (uma criança cuja idade não nos é revelada) e com a constatação de que “assim como nos outros dias, o menino despertou de um pesadelo terrível” (YONG, 2021, p. 5) e somos informados de que os pesadelos do menino eram lembranças ruins que se repetiam em seus sonhos. Não há uma especificação maior de quais lembranças assombravam o menino, permitindo assim a identificação do leitor com a obra, pois ao fazer a leitura, o leitor pode projetar suas próprias lembranças e tormentos na história, como se ele também estivesse vivenciando a narrativa. Colocar nossas próprias expectativas ou receios no ato da leitura proporciona uma maior identificação com o que é lido, porque o leitor passa a enxergar as semelhanças entre o que se passa na história com a própria vida e assim, os sofrimentos dos personagens tornam-se também os sofrimentos do leitor.

Sabemos que quando crianças têm pesadelos — sejam eles fantasiosos, com monstros perseguindo-as ou realistas, como sonhar perdido ou sendo esquecidas pelos pais — a reação inicial é contar a algum adulto da família ou que seja de confiança. É normal as crianças acordarem chorando, assustadas com os pesadelos e algumas apresentam inclusive uma breve confusão, sem conseguir discernir o que é real do que não é. A ausência de uma passagem como essa na história diz muito sobre o protagonista ser solitário, pois não há ninguém para

consolá-lo quando ele desperta apavorado, nem ninguém que o acalme e o ajude a distinguir os sonhos da realidade.

Diante do medo que sentia de dormir, a primeira ação do garoto é recorrer a bruxa que mora nas profundezas da floresta. Ao chegar lá, implora: “Por favor, senhora bruxa, apague todas as lembranças ruins da minha cabeça, para que eu não tenha pesadelos nunca mais! Se atender ao meu desejo, darei o que quiser!”(YONG, 2021, p. 9). A iniciativa do protagonista em buscar ajuda externa, isto é, fora do seu círculo social (ele não procura ajuda dos pais, de um irmão mais velho ou de alguma pessoa da família, como se espera que uma criança faça ao estar assustada) nos leva a observar como o desespero leva o personagem a procurar a figura que, nos contos de fadas, representam o maior perigo da história: a bruxa, vista como alguém mau e oportunista, que quando se disponibiliza para prestar um favor, sempre coloca uma condição ou um trato que acaba prejudicando os personagens mais tarde.

Além disso, o trecho citado também conversa com a teoria de Bettelheim (2002) sobre os contos de fadas serem honestos com as crianças a respeito dos problemas existenciais dos humanos. O livro apresenta uma situação comum ao homem: a vontade de esquecer determinados eventos passados, seja por arrependimento de uma ação ou ressentimento por ter vivido uma situação (triste, injusta, traumática) devido a terceiros. O protagonista, assim como muitos de nós, não consegue superar essas lembranças, que de tão fortes, chegam a aparecer em sonhos, em forma de pesadelos. Esse contato constante com lembranças ruins desperta no garoto o medo de dormir, porque no sono as lembranças são revividas sem que ele possa controlá-las. A passagem nos familiariza com a ideia de que crianças também possuem arrependimentos, lembranças ruins e, claro, medos. Nenhuma dessas questões é exclusiva do adulto; elas são vividas por pessoas de todas as idades.

Em *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021) também é possível perceber como o insólito aparece no deslocamento de ambientes. O protagonista transita entre seu o mundo (aparentemente comum e normal)e a floresta, onde a bruxa mora, com muita facilidade e tão naturalmente que não faz o leitor se questionar a verossimilhança da ação. O fato de se tratar de uma narrativa maravilhosa faz com que seja plausível a bruxa morar nas profundezas da floresta, e também faz sentido que o protagonista conheça o caminho para este lugar. Também não questionamos a ação do protagonista em procurar a bruxa quando percebe que, sozinho, não vai conseguir aquilo que tanto deseja e o contato com seres sobrenaturais na narrativa maravilhosa é naturalizado, porque quando lemos um conto de fadas esperamos encontrar alguns elementos como diálogo com uma entidade mágica, acontecimentos estranhos naturalizados, magia.

Vemos, na história, que a bruxa não desperta medo no garoto: na verdade, ele a trata com educação, chamando-a de “senhora bruxa” e quando ela concorda em ajudá-lo, ele demonstra alegria. Não parece acanhado ou temeroso perto dela, apenas demonstra respeito ao fazer seu pedido de ajuda e, quando ele é atendido pela figura, demonstra profunda gratidão. Nesta narrativa vemos uma mudança de foco do medo: aqui a bruxa não é o problema; aos olhos do protagonista, ela representa sua solução. O medo nesta história é focado nas lembranças ruins e nos sentimentos que essas lembranças despertam no personagem, além do seu medo de dormir. Aqui a bruxa apresenta-se não como uma inimiga ou ameaça, mas como uma facilitadora, que coloca uma condição em troca de seus serviços: ela pede que o menino se torne um adulto feliz, e promete voltar daqui vinte anos. Se ele não cumprir a promessa, ela colherá a alma dele. O garoto concorda, achando a condição muito fácil e a bruxa demonstra bondade e sabedoria ao pedir “por favor, cresça e seja um adulto feliz” (YONG, 2021, p. 11).

É importante ressaltar o pacto com a bruxa porque nos contos contemporâneos se mantém não somente a figura sobrenatural, mas também o acordo que esta entidade faz com o protagonista para ajudá-lo a alcançar seu objetivo de maneira mais fácil e rápida. Mas há uma quebra de expectativa quando os pesadelos desaparecem e o menino continua levando uma vida infeliz. Ele se torna adulto e, quando a bruxa aparece para cobrá-lo, grita ressentido com ela “Se todas as minhas lembranças ruins foram apagadas, por que não consegui ser feliz?” (YONG, 2021, p. 12). A bruxa então colhe sua alma, como foi acordado, e explica:

As lembranças dolorosas de sofrimento... As lembranças de arrependimentos... As lembranças de magoar e ser magoado... As lembranças de ser abandonado e rejeitado... Somente aqueles que vivem guardando essas lembranças num cantinho do coração são capazes de se tornarem mais fortes, mais calorosos, mais flexíveis. A felicidade é conquistada justamente por quem age assim (YONG, 2021, p. 14).

Este trecho encontra subsídios teóricos em Delumeau (2009) que defende o medo como inerente à nossa natureza e um tipo de defesa essencial. Também em Fanny Abramovich (2009) vemos que a ideia de que todos convivemos com medos, em diferentes intensidades, e que precisamos aprender a enfrentar, superar ou ignorá-los e por fim, seguir em frente.

A ideia que a bruxa passa ao garoto é a mesma que os teóricos, porém ela utiliza uma linguagem poética ao explicar que também precisamos das lembranças ruins para crescer, para nos tornarmos mais fortes e felizes. Ter apenas boas lembranças não garante a felicidade,

mas o ato de aprender a relevar e a conviver com lembranças ruins, medos e arrependimentos torna possível encontrar a felicidade mesmo enquanto se passa por situações ruins, porque esses sentimentos também têm importância no desenvolvimento do homem. O que o garoto faz, ao procurar a ajuda da bruxa, é tentar resolver seus conflitos internos do modo mais fácil, e o livro abre espaços para interpretações de que nem sempre livrar-se de uma situação ruim garante a felicidade. Quantos de nós já não suspiramos cansados, cogitando como seria mais fácil seguir em frente se simplesmente esquecêssemos de determinado acontecimento, ou de algo que nos causou arrependimento? O protagonista tem a oportunidade de esquecer, mas isso não é o bastante para o fazer feliz.

O conselho final da bruxa, ao colher e plantar o broto verde que germina no coração do garoto é: “portanto, não se esqueça de nada. Não se esqueça e supere. Se não conseguir, será apenas uma criança cuja alma não cresce” (YONG, 2021, p. 16). A bruxa dessa história possui um papel importante e com diferentes finalidades. Sissa Jacoby (2009) explica que, diferente dos contos orais, a bruxa na literatura infantil contemporânea é uma figura híbrida, pois mantém características do modelo dos contos clássicos, mas também adere a características da modernidade.

Nesta narrativa, a bruxa cumpre o papel de alerta e perigo dos contos clássicos: ela faz o pacto com o menino sob uma condição que, mais tarde, o prejudica, mas também atua como uma espécie de conselheira, ensinando ao garoto o motivo de ele não ter conseguido se tornar um adulto feliz. Ela caminha entre os papéis e justamente por não se prender a uma única finalidade, consideramos uma personagem complexa. No início da história a bruxa aparece como a entidade mágica capaz de solucionar os problemas do menino, depois volta para colher sua alma, cumprindo com a própria palavra e prejudicando-o, mas antes de partir deixa seu conselho final, algo que esperávamos que o garoto fosse ouvir dos pais ou de algum adulto presente em sua vida que representasse uma figura confiável.

Na obra, tanto o protagonista quanto o leitor são capazes de encontrar as respostas sobre como lidar com o medo na figura da bruxa, pois as suas explicações são as respostas fundamentais das quais Fanny Abramovich (2009) falava, ao defender que encontramos nos contos de fadas sugestões sobre como lidar com situações do cotidiano, que toda criança passa, a partir dos acontecimentos maravilhosos presentes na narrativa. O fato de a bruxa ser sábia é uma característica interessante porque permite que a criança associe que outros personagens, além do protagonista, podem ser inteligentes e repassar ensinamentos e que a figura do protagonista também é possível de cometer erros e tomar decisões equivocadas.

O erro do protagonista não era sentir medo, mas sim o fato de ter ficado paralisado por ele e por ter achado que não conseguiria superá-lo para seguir em frente convivendo com lembranças ruins. A advertência da bruxa sobre quem não consegue superar as angústias e os sofrimentos acabar se tornando alguém cuja alma nunca cresce nos diz muito sobre a importância de aprender a lidar com as emoções boas e ruins, porque é quando somos crianças que vivenciamos várias situações que nos causam medo e devemos ser ensinados a importância de não reprimir os medos nem outros sentimentos, mas entendê-los e aceitá-los, para então podermos superá-los.

A atitude do protagonista em querer se livrar das lembranças para acabar com o medo de dormir retrata a precipitação do homem, porque é comum que em determinados momentos de desespero, tomamos atitudes precipitadas que no futuro irão gerar consequências desagradáveis, pois optamos por tentar resolver o conflito do modo mais rápido, ao invés de tentar resolver da maneira mais sensata.

O ato de a bruxa colher um broto verde germinado no coração do protagonista e plantá-lo em seu jardim configura-se como um acontecimento insólito que, como teorizado por Todorov (2006) e Selma Rodrigues (1988) é naturalizado porque acontece dentro de uma narrativa maravilhosa. Assim, o leitor aceita as condições impossíveis do universo ficcional e encontra mais significado no fato do protagonista morrer em um conto de fadas (porque nas versões infantis e suavizadas dos contos de fadas temos como característica principal o final feliz), do que na circunstância impossível de sua morte.

A história termina com a frase “No ensolarado jardim da bruxa, havia brotos verdes por todos os lados” (YONG, 2021, p. 16) e fica implícito que o garoto não é a primeira pessoa que não é capaz de cumprir o trato com a bruxa. Não podemos afirmar que as outras a procuraram pelo mesmo motivo e falharam na mesma condição (se tornar um adulto feliz), mas podemos inferir que elas também buscaram a alternativa de ajuda mais fácil, uma solução mágica concedida pela entidade mágica. Entendemos que a morte do protagonista corrobora para a ambientação tensa e pessimista da obra, mas não representa seu ponto mais alto. Desde o começo da obra temos uma narrativa pautada no temor e na insatisfação do personagem, isto é, em nenhum momento o humor da obra muda, porque mesmo após se livrar do seu medo, o personagem se mantém infeliz e insatisfeito.

Cabe ressaltar que *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021) intertextualiza com os contos de fadas clássicos ao repetir características maravilhosas, naturalizar o insólito, trazer o pacto com figuras mágicas. O desfecho infeliz também é intertextual porque nas primeiras versões dos contos clássicos, muito antes de Charles Perrault e os Irmãos Grimm

interferirem, alterando cenas dos contos que transcreviam, as narrativas eram permeadas por mortes e desfechos infelizes.

Pensamos que essa narrativa contribui para a formação das crianças enquanto conto de fadas porque trata o medo com honestidade e apesar do protagonista morrer, o sentimento que permanece após o final da leitura é a reflexão sobre o conselho da bruxa, e não somente pesar sobre a morte do protagonista. O final infeliz nessa obra é imprescindível porque dá mais valor às palavras da bruxa sobre não se esquecer de nada e seguir em frente; e esse conselho pode ter sido voltado indiretamente aos leitores já que, quando ela fala, a alma do garoto já tinha sido colhida e o broto em seu coração, plantado no jardim secreto.

Através das análises realizadas conseguimos perceber a riqueza dos temas retratados na obra do *corpus*, além da riqueza de detalhes na personalidade e nos conflitos dos personagens — a bruxa interpreta mais de um papel, ensina e prejudica ao mesmo tempo, e o protagonista é vítima dos próprios medos, mas também é responsável pelas próprias ações e insatisfações. Também percebemos como a obra selecionada mostra-se como um livro contemporâneo possível para o público infantil e também para o público adulto, pois assim como os contos de fadas clássicos, *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021) aborda temáticas caras ao ser humano, conversando com a subjetividade de cada um e acaba alcançando leitores de todas as idades.

Considerações finais

Este artigo defende a tese de que os contos de fadas contribuem, através dos seus elementos fantásticos, bruxas malvadas, animais falantes e heróis que vencem o mal em cima da hora, para a criança entender mais sobre os próprios sentimentos e sobre o mundo real, a partir do irreal. Para reafirmar isso, reitero a palavra de Bruno Bettelheim (2002), psicanalista e terapeuta infantil, que explica:

O prazer que experimentamos quando nos permitimos ser suscetíveis a um conto de fadas, o encantamento que sentimos não vêm do significado psicológico de um conto (embora isto contribua para tal), mas das suas qualidades literárias — o próprio conto como uma obra de arte (BETTELHEIM, 2002, p. 12).

Vimos, ao longo deste trabalho, que o medo pode preencher os requisitos de uma boa história para crianças, afinal trata-se de um sentimento que todo ser humano, em diferentes

faixas etárias, já sentiu. Da criança ao idoso, todos sentimos medo em diferentes momentos da nossa vida, e dependendo da maneira como crescemos e evoluímos até a fase adulta, esse sentimento pode se intensificar ou abrandar, podemos aprender a contorná-lo, ignorando-o e seguindo em frente.

Para este trabalho nos coube, então, analisar como o medo é retratado na obra escolhida para o *corpus* e se essa representação é positiva ou negativa para as crianças. Através das análises, percebemos que apesar da obra ser um conto de fadas contemporâneo, conversa em muitos aspectos e em muitas angústias com os contos clássicos, além de retratar o medo sob variadas perspectivas: sob a perspectiva daquele que o sente (o protagonista) e daquele que entende a importância do medo, das angústias em nossas vidas e na formação de quem somos (a bruxa). Também consideramos a ausência de um final feliz trouxe mais significado para os temas retratados na história, e do começo ao fim temos uma atmosfera pesada na narrativa, que só encontra uma solução no conselho da bruxa. O protagonista morre, mas o conselho da bruxa sobre manter as lembranças ruins e seguir em frente para então alcançar a felicidade segue o leitor para fora do livro, para a vida, porque as palavras da bruxa reverberam nas angústias e nos medos do homem.

Pelas vias do texto literário, comprovamos nossa hipótese inicial de que podemos abordar o medo com nossos pequenos. E porque a abordagem acontecerá através da literatura, mencionamos Coelho (1991, p. 25), afinal a literatura, “aparece ligada a essa função essencial: atuar sobre as mentes, onde se decidem as vontades ou as ações; e sobre os espíritos, onde se expandem as emoções, paixões, desejos, sentimentos de toda ordem...”. A autora ainda explica que é com o contato da literatura que os homens conseguem transformar e enriquecer as experiências pessoais de vida, e que nenhuma outra atividade propõe isso na mesma intensidade.

Pensamos que o público infantil também é passível dessas ações, talvez ainda melhor e mais aberto que o público adulto, porque entendemos que as crianças são mais conectadas aos sentimentos e sensações diferentes que um novo mundo, um mundo misterioso e distante do real, como aquele que existe nos contos de fadas, pode proporcioná-las.

Referências

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 5. ed. São Paulo: Scipione, 2009.
- BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. *Letras & Letras*, Uberlândia, MG, v. 28, n. 2, p. 481-504, jul./dez. 2012.

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999, p. 26-47.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GARCÍA, Flávio; BATISTA, Angélica Maria Santana. Dos fantásticos ao Fantástico: um percurso por teorias do gênero. *SOLETRAS*, São Gonçalo, RJ, n. 10, p. 107-115, jul./dez. 2005.
- GARCÍA, Flávio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: _____. (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – Mecanismos de Construção Narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p. 11-23.
- JACOBY, Sissa. A bruxa no imaginário infantil: A última bruxa de Josué Guimarães. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 86-91, out./dez. 2009. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/6549>.
- JOUVE, Vicent. *Por que estudar literatura?* Tradução Marcos Bagno; Marcos Macionilo. São Paulo: Parábola, 2012, p. 9-34.
- MARTINS, Elaine Cristina da Silva; NEITZEL, Adair de Aguiar; FREITAS, Aline Amaral. Mutações na leitura: A intertextualidade como marca na literatura infantil contemporânea. *Atos de Pesquisa em Educação*, [S.l.], v. 11, n. 2, p. 611-633, set. 2016. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/atosdepesquisa/article/view/4887>. Acesso em: 20 fev. 2022.
- OLIVEIRA, Maria Cristina Xavier de. Quadrinhos, literatura e a intertextualidade. *Literartes*, [S. l.], v.1, n. 8, p. 181-194, out. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/145827>. Acesso em: 20 fev. 2022.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2003.
- SILVA, Cícero Marcos Santos da. *O medo e a morte na literatura infantil e na obra inédita de Federico García Lorca*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *Teoria da literatura*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-166.

YONG, Jo. *O menino que se alimentava de pesadelos*: um conto de fadas de Ko Moon-Young. Tradução Jaehyung Woo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

RIO DE JANEIRO SITIADO: O EXERCÍCIO DA NECROPOLÍTICA EM *MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS*, DE MANUEL ANTÔNIO DE ALMEIDA

Bárbara de Souza Duarte¹

Introdução

O famoso aforismo de Clausewitz, importante general do exército prussiano em fins do século XIX, de que “a guerra é a política continuada por outros meios” (CLAUSEWITZ, 2007, p. 28) adquiriu, com Michel Foucault, pouco mais de um século depois, novos contornos. Em curso ministrado nos anos de 1975-1976, no Collège de France, publicado como *Em defesa da sociedade*, Michel Foucault subverteu a lógica clausewitziana ao afirmar que “a política é a guerra continuada por outros meios” (FOUCAULT, 2005, p.22), o que significa dizer, em termos teóricos, que a formação dos Estados modernos esteve relacionada intrinsecamente à presença de um clima de guerra interno frente às populações nacionais.

É a partir dos impactos teóricos dessa poderosa tese que Achille Mbembe inicia a complexa construção do conceito de necropolítica, que nos servirá de ponto de partida para trabalharmos uma narrativa literária que possui como pano de fundo a cidade do Rio de Janeiro: *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Escrito em meados da década de 1850, o romance é tratado pela crítica como parte do cânone literário nacional, guardando em si certas peculiaridades de transição entre o Romantismo e o Realismo. A crítica em relação à obra, em especial a realizada por Mário de Andrade, chama atenção para a presença de elementos autobiográficos. Segundo Andrade (1941, p. 5), “o mais provável é que Maneco, além do amor dos pais, tivesse a experiência do ar livre e recebesse o aprendizado da rua. Com efeito, no romance, ele se estenderá longamente em contar sem delicadeza de análise”. A obra, de fato, possui uma riqueza descritiva aliada a episódios históricos, o que a torna bem rica em termos de conteúdo. Andrade, todavia, peremptório em sua leitura afirma, que apesar da formação em medicina do autor, “não entra médico no livro” (ANDRADE, 1941, p. 6).

De fato, uma leitura distraída da obra poderia levar à conclusão de que a temática da medicina se resume às “doenças [que] correm por conta das sangrias dos barbeiros e das ervas do empirismo popular” (ANDRADE, 1941, p.6). Não será essa a leitura que empreenderemos

¹Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ (PPLIN).

desse clássico. A medicina é um saber que produz discursos sobre o corpo e isso não é uma novidade aos estudiosos das humanidades. O que talvez tenha escapado aos olhos de Andrade seja o fato de que a medicina não tem como objeto de estudo único e exclusivamente o corpo humano, mas também o corpo social. O corpo social, como bem nos recorda Foucault, foi objeto detido da análise médica, expondo ideias científicas em torno do impacto do controle das populações, na conjuntura social. Assim, a sociedade é representada como um ser e a cidade do Rio de Janeiro é representada, em nosso objeto de estudo, em alguma medida, como um corpo, um espaço aberto a intervenções. Essa visão clínico-social talvez seja um ponto que tenha escapado às leituras mais tradicionais da obra. Um foco na estética pode, realmente, dispersar a leitura das camadas mais profundas do romance; uma leitura/intepretação que é possível de ser alcançada graças aos inúmeros fragmentos apresentados por Almeida ao longo da narrativa.

O que nos interessa na narrativa é o esforço de reconstrução de um período não contemporâneo ao autor. No caso de Almeida, estamos nos referindo ao início do século XIX, período compreendido pela transmigração da família real portuguesa, após a invasão francesa de Portugal (1808-1820). Apesar da distância dos momentos históricos retratados, será perceptível, ao longo deste trabalho, que a representação da Corte foi trabalhada pelo autor, revelando um cenário de brutal violência policial e de controle social.

1.Guerra, exceção e necropoder nas ruas da Corte

Nesse sentido, retomando a contribuição foucaultiana acerca da problemática clausewitziana, Mbembe destaca: “se consideramos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou morto)? Como eles estão inscritos na ordem de poder?” (MBEMBE, 2016, p.124). As respostas para essas indagações se encontram na reconstrução de dois conceitos fundamentais da teoria política moderna/ contemporânea: o conceito de soberania e o conceito de estado de exceção; ambos de grande relevância, também, para a problematização histórica da edificação da ordem nos idos do século XIX na cidade do Rio de Janeiro.

O conceito de necropolítica, destacamos, se ampara nessas categorias políticas e vai além. O poder de subjugação da vida e de produção da morte implica uma drástica reconfiguração das relações travadas entre os sujeitos; realidade esta, segundo Mbembe, ininteligível ao conceito de biopoder. Todavia, por estarmos diante de uma narrativa literária, a produção de espaços de morte confeccionados pelo poder soberano ocorrerá, como iremos

demonstrar, em um terreno subjetivo; leitura que vai ao encontro daquilo que Mbembe identifica como “formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos” (MBEMBE, 2016, p.146). São exatamente essas formas que povoam o cenário urbano descrito por Manuel Antônio de Almeida. Escravos e negros livres são objetos dessas estratégias de poder que buscam aniquilar, de alguma forma, o que torna esses sujeitos humanos, ou seja, a própria subjetividade/ identidade.

Sendo assim, longe de revisitarmos vastíssima literatura sobre o assunto, por questões pragmáticas, nossa:

[...] preocupação é com aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações”. Tais formas da soberania estão longe de ser um pedaço de insanidade prodigiosa ou uma expressão de alguma ruptura entre os impulsos e interesses do corpo e da mente. De fato, tais como os campos da morte, são elas que constituem o nomos do espaço político em que ainda vivemos. Além disso, experiências contemporâneas de destruição humana sugerem que é possível desenvolver uma leitura da política, da soberania e do sujeito, diferente daquela que herdamos do discurso filosófico da modernidade. Em vez de considerar a razão verdade do sujeito, podemos olhar para outras categorias fundadoras menos abstratas e mais táteis, tais como a vida e a morte (MBEMBE, 2016, p. 125).

O controle em torno da vida e da morte, dos corpos, perpassa a história brasileira. Enquanto a instituição da escravidão vigorou no Brasil foram os corpos dos escravos, majoritariamente, que sofreram a incidência do controle. Após a abolição da escravidão a história não se alterou, os corpos negros continuaram sendo objeto do exercício do poder político estatal; marcados, enclausurados e controlados. Por conta disso, é perceptível que os contornos do Estado moderno brasileiro adquiriram traços essencialmente policialescos, a fim de controlar essas populações. Parte do exercício da soberania, nesse sentido, passava pelo medo de uma “haitinização” do país; o que ensejava um imperativo de força, cujo norte era a contenção de uma possível ruptura radical encabeçada pelos cativos.

A revolução haitiana, ocorrida em fins do século XVIII, chocou a elite brasileira de tal forma que o receio de uma insurgência generalizada de escravos era latente. Em relação a essa questão José Murilo de Carvalho comenta: [...] de fato, testemunhos da época deixam claro que havia entre a elite receio de revolta escrava, tendo-se cunhado a expressão haitianismo,

referência à violenta revolta dos escravos da colônia francesa de Santo Domingo (CARVALHO, 2006, p.18).

Evitar uma revolta de escravos, mantendo a ordem e afastando a possibilidade de uma guerra civil eram pontos cientes à época de D. João VI, período em que se passa o nosso romance. A manutenção da ordem por meio do controle dos corpos era uma necessidade inescapável para a edificação do exercício soberano. Todavia, não podemos perder de vista que a percepção em torno do corpo negro à época da escravidão era o de propriedade de um senhor, conforme Mbembe:

[...] como instrumento de trabalho, o escravo tem um preço. Como propriedade, tem um valor. Seu trabalho é necessário e usado. O escravo, por conseguinte, é mantido vivo, mas em “estado de injúria”, em um mundo espectral de horrores,残酷和 profanidade intensos. O sentido violento da vida de um escravo se manifesta pela disposição de seu supervisor em se comportar de forma cruel e descontrolada, e no espetáculo de dor imposto ao corpo do escravo (MBEMBE, 2016, p. 131).

Essa condição do negro escravizado ganha vida quando nos deparamos, na narrativa de Almeida, com o diálogo envolvendo o barbeiro e um marujo. O narrador nos apresenta a situação e, logo, somos capazes de perceber as vicissitudes do estar no mundo do ente escravizado. Destaca-se: “o navio a que o marujo pertencia viajava para a Costa e ocupava-se no comércio de negros; era um dos comboios que traziam fornecimento para o Valongo e estava pronto a largar” (ALMEIDA, 2016, p. 50). De todo o romance, essa é uma das poucas vezes em que o leitor terá conhecimento sobre os escravos e todo o desenrolar da cena, a despeito do silêncio que permeia a obra, é de uma eloquência fulgural. Anunciada a situação, o barbeiro é indagado se “sabe sangrar”, uma prática comum da “medicina” oitocentista. Apesar do alerta acerca da experiência limitada, o barbeiro, futuro “médico”, recebeu como resposta: “pois, já não disse que sabe sangrar? [...] Então já sabe demais”(ALMEIDA, 2016, p.50).

Essa ascensão é descrita em tons irônicos pelo narrador: “no dia seguinte saiu nosso homem pela barra fora; a fortuna tinha-lhe dado o meio, cumpria sabê-lo aproveitar; de oficial de barbeiro dava um salto mortal para médico de navio negreiro” (ALMEIDA, 2016, p.50). A bordo do navio o barbeiro “médico” iniciou seu aprendizado com dois marinheiros: “logo nos primeiros dias de viagem adoeceram douz marinheiros; chamou-se o médico; ele fez tudo que sabia ... sangrou os doentes, e em pouco estavam bons, perfeitos” (ALMEIDA, 2016, p.50). Isso, naturalmente, se reverteu em prestígio ao “médico”. O que aumentou sua fama foi,

exatamente, a preservação da vida de inúmeros cativos ao longo da viagem: “graças à lanceta do nosso homem, nem um só negro morreu, **o que muito contribuiu para aumentar-lhe a sólida reputação** de entendedor do riscado” (ALMEIDA, 2016, p.50) [grifo nosso].

O poder em torno dos corpos negros se desvela na preservação da vida, algo que, conforme narrado, se traduziu em estima e aumento da reputação. Não podemos nos evadir do caráter altamente rentável atribuído ao tráfico negreiro e a preservação dessas vidas representa, única e exclusivamente, aumento dos lucros. Recordando as palavras de Susan Buck Morss, salienta Mbembe:

[...] esse poder sobre a vida do outro assume a forma de comércio: a humanidade de uma pessoa é dissolvida até o ponto em que se torna possível dizer que a vida do escravo é propriedade de seu dominador. Dado que a vida do escravo é como uma “coisa” possuída por outra pessoa, sua existência é a figura perfeita de uma sombra personificada (MORSS *apud* MBEMBE, 2016, p. 132).

Nesse caso, não há que se falar sequer em vida, uma vez que o retumbante *ethos* que reverbera em torno da reputação do médico é exatamente o da preservação do lucro, da propriedade. A preservação da vida e da vitalidade dos cativos no contexto narrado significa a preservação da utilidade produtiva e objetiva daqueles corpos. Já em termos subjetivos a inespecificidade com que o médico os salva e o afastamento da morte revela, apenas, um perecimento simbólico de suas singularidades. O silêncio da narrativa, como mencionamos anteriormente, é simbólico a essa altura. A ausência de nomes, traços individualizadores, subjetividade, revelam tão somente a morte em vida desses sujeitos. A potência do exercício soberano sobre esses corpos nos revela uma dinâmica *sui generis* acerca do poder de vida e morte. Conforme narrado por Almeida, é possível pensarmos, em diálogo com as contribuições de Mbembe e Foucault, que em algumas situações é possível nos depararmos com a morte sem a eliminação da vida.

A forma distante com que a população negra é descrita, em um contexto de uma cidade, que, historicamente, possuía uma população negra considerável, é, realmente objeto de reflexão². Aprofundando-se nas contribuições de Mbembe, o caráter neutralizado em que

² Essa questão foi tocada por Mário de Andrade em trabalho sobre a obra. Segundo Andrade (1941, p. 12), “ora, é curiosíssimo notar que num livro tão rico de documentação de costumes nacionais como estas Memórias, haja ausência quase total de contribuição negra. Entre os personagens não há um só que seja preto, nem se descreve costumes e casos de preto. Sabemos apenas que são geralmente negros os barbeiros de então, negras as baianas dançarinhas da procissão dos Ourives, e o mais são referências desatentas a escravos e às crias de d. Maria” Iremos desenvolver uma possível explicação para esse não dito que gravita em torno de uma construção metafórica de uma tensão entre subjetividade x objetividade.

os cativos são representados nos suscita uma chave explicativa, na qual somos capazes de perceber os fios invisíveis de atuação do poder de vida e de morte sobre esses corpos. Seja aparecendo em cenas familiares (“sentada em uma esteira, cercada por uma porção de negrinhas, crias de Dona Maria”) (ALMEIDA, 2016, p. 114), seja em cenas de arbitrariedades (“outras enfim deixam-se tomar de um furor desabrido e irreprimível; praguejavam, blasfemam, quebram os trastes, rompem a roupa, espancam os escravos” (ALMEIDA, 2016, p. 168), somos capazes de perceber o tratamento coisificado dispensado aos cativos, o que, para longe de uma verdade histórica acerca ou não das estratégias de resistência, denota uma visão do poder que aniquila, que destrói preservando a vida. E é “a partir da perspectiva da escravidão ou da ocupação colonial [que percebemos como], morte e liberdade estão irrevogavelmente entrelaçadas” (MBEMBE, 2016, p. 146).

Ainda que o “médico” detivesse o poder de vida e de morte, o *modus operandi* do controle não poderia lesionar o “direito natural” de propriedade. Recorda Mbembe, em diálogo com Hegel e Bataille: “[...] a morte é o ponto no qual destruição, supressão e sacrifício constituem uma despesa tão irreversível e radical – e sem reservas –, que já não podem ser determinados como negatividade. A morte é o próprio princípio do excesso – uma “antieconomia” (MBEMBE, 2016, p.126).

Sendo assim, o uso da violência soberana por outros meios, ressignificando a própria ideia de morte, marcando, porém, não destruindo totalmente, ou seja, o subjetivo é atacado e o objetivo é preservado: incutir medo, temor, sem receio, em caso de necessidade, de eliminar em absoluto, visando assim a manutenção do poder e a produtividade. Desse modo, o poder sobre os corpos é também uma questão produtiva/lucrativa, tanto que no aprimoramento desse controle, a vadiagem e o ócio serão, exatamente, os pontos mais controlados na população.

Manuel Antônio de Almeida representa essa questão da violência e do exercício do poder que marca os corpos com a introdução do Major Vidigal. Na descrição do personagem podemos destacar:

O major Vidigal era o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo que dizia respeito a esse ramo de administração; era o juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas de sua imensa alçada não haviam testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo; ele resumia tudo em si; a sua justiça era infalível(ALMEIDA, 2016, p.35, grifos nossos).

O poder exercido pelo Major Vidigal não afetava apenas o corpo, mas também a alma. E é a partir desse impacto do poder que encontramos uma natureza dualista que permeia toda

a construção dos sujeitos por Almeida. De forma reativa ao poder soberano, percebemos um cenário urbano tingido pelos seguintes tons: sujeitos que somente percebemos traços objetivos, ou seja, são seres no mundo, existem em razão do social, desempenhando funções; noutro giro temos seres em si, entes dotados de subjetividade. O mais marcante nesse caso é a individualização subjetiva, algo perceptível a partir da presença de nome ou traços individualizadores.

A atuação do Vidigal afeta ambos os sujeitos, naturalmente, sendo, todavia, os efeitos àqueles sujeitos individualizados acentuados. Assim, o nome do Major, conforme demonstra o narrador, “*incutia grande terror*” (ALMEIDA, 2016, p. 35), “não eram os granadeiros que metiam medo [...] mas o Vidigal, o cruel Major” (ALMEIDA, 2016, p. 35), não havendo “*beco nem travessa, rua nem praça, onde não se tivesse passado uma façanha do senhor Major para pilhar um maroto ou dar caça a um vagabundo*” (ALMEIDA, 2016, p. 35).

É sintomático, nesse contexto, que o exercício do poder soberano se exerce por meio da caça, termo nitidamente associado à ideia de fuga de escravos cativos. O controle sobre os corpos, como passa a ser deslumbrado no Rio construído por Manuel Antônio de Almeida e a partir dessa abstração dualista dedutível acima descrita, torna-se não apenas territorial, mas, acima de tudo, produtivo e disciplinar.

No que tange ao primeiro aspecto, ou seja, ao controle territorial, salta aos olhos uma carga profundamente negativa em relação aos ciganos, populações marcadamente nômades, o que essencialmente revela uma incompatibilidade agonística com uma ordem disciplinar fixa. Ao se referir aos ciganos, a proveniência deles é salientada: “com os emigrados de Portugal veio também para o Brasil a praga dos ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem-merecida dos mais refinados velhacos” (ALMEIDA, 2016, p. 39).

O controle territorial passava também pela intervenção espacial, algo revelador, em termos literários, de uma prática que se revelaria moeda corrente na história carioca do século XX. Espaços que concentram populações consideradas díspares ou populações marcadamente perigosas, tais como escravos e bandidos, captam a atenção do poder estatal soberano. Por isso a realidade da cidade do Rio de Janeiro, em inícios do século XIX, deve ser alterada. A questão por trás da vinda da família real é sutilmente demonstrada por Almeida ao longo da narrativa, indo ao encontro do que Mbembe chama de “*ocupação colonial*”. O resultado disso à cidade é o de “uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais”

(MBEMBE, 2016, p.135). A separação de corpos é parte desse esforço de inscrição sobre o terreno de novas relações, o que significa a produção interna

[...] de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais (MBEMBE, 2016, p.135).

Nesse sentido, o episódio envolvendo o Oratório da Pedra é deveras curioso e revela, exatamente, a questão de produção de referenciais no imaginário. O local é apresentado como espaço de crimes onde era frequente achar “um homem estendido no chão com uma ou duas facadas” (ALMEIDA, 2016, p.113); o oratório concentrava toda sorte de gente, que se dirigia a esse espaço, a fim de rezar e socializar. A intervenção do poder no espaço não apenas ordena como também significa, classifica e produz sentidos ao urbano. Mas não apenas isso. A separação entre honestos e gaiatos, fruto de um típico exercício de catalogação, se destaca como um ponto interessante para a aniquilação desse espaço, reclamando-o, retomando o exercício da soberania. Nas palavras do narrador:

[...] não levamos ainda em conta as inocentes caçoadas que a todo instante faziam os gaiatos. Eis aqui pois por que além de outros motivos, dissemos que tinham havido razões policiais para que se acabasse com as piedosas práticas do Oratório de Pedra (ALMEIDA, 2016, p. 113).

Segundo Mbembe, a problemática em torno de um espaço como o apresentado por Almeida, em sua narrativa, é exemplificativa do exercício da soberania estatal no tecido urbano. Nesses termos, podemos pensar que a atuação do poder no Oratório nos revela uma relação simbiótica entre violência/ território, em que “o espaço [é], portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava. Soberania significa ocupação” (MBEMBE, 2016, p. 135).

A destruição do Oratório revela sentidos de uma economia do poder ainda em forma embrionária, atenta à organização do espacial, uma necessidade racional de separar determinados corpos que se amontoavam indistintamente em uma realidade urbana colonial. A lógica por trás do narrado por Almeida é a da possibilidade de melhor circulação, por parte do poder, por todo o corpo social, abrindo veredas de circulação em que a “ocupação significa [e permite] relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto” (MBEMBE, 2016, p. 135).

Os corpos dóceis que ganham contornos na narrativa do autor são, portanto, sujeitos desprovidos de subjetividade e individualidade. Estamos falando do barbeiro, do clérigo, o médico, tipos sociais que, desde que se mantenham fiéis aos seus ofícios, não sofrerão com o poder soberano do Major. Para esses casos o temor potencial é suficiente para a manutenção da ordem. Mas há aqueles casos em que deve haver o exercício da violência e do poder, a fim de restaurar a ordem mecânica desses corpos. Esse ponto é bem elucidado na obra no episódio envolvendo a prisão do personagem Leonardo Pataca e a prisão de seu filho, também Leonardo. No primeiro caso, presenciamos a invasão de uma residência, captando todas as nuances do personagem Vidigal. Conforme fica destacado na obra, o Major deu a ordem: “toca, granadeiros. A esta voz todas as chibatas ergueram-se, e caindo de rijo sobre as costas daquela *honesta* gente, fizeram-na dançar, e sem querer, ainda por algum tempo” (ALMEIDA, 2016, p.37). A ironia presente no adjetivo “*honesta gente*” é representativa como forma de justificação do exercício autocrático do poder.

De fato, se o poder soberano do Major dispensa garantias jurídicas e processuais, o adjetivo honesto nos remete diretamente ao pensamento peremptório e bem difuso na sociedade brasileira atualmente; pensamento esse que, naturalmente, encontra raízes nas devassas inquisitoriais levada a cabo pelos agentes estatais, apontando que ao acusado não se faz necessária qualquer espécie de defesa, pois caso seja inocente, esta não é necessária, todavia, sendo culpado não faria jus, o sujeito, a tal dispêndio estatal. Esse embrião autoritário é uma herança de um Estado policial³ que buscava não somente o controle dos corpos em determinados locais, mas, também, em determinadas funções. Nesse sentido, é curiosa a conclusão do episódio, quando o Major indaga aos suspeitos: “então você em que ocupa?”(ALMEIDA, 2016, p. 37).

Essa forma de agir se daria de forma semelhante com o filho de Leonardo. Sobre esse importante personagem é claro, inicialmente, “o gosto à vida de vadio e por princípio algum

³ As principais características do Estado Policial são: a arbitrariedade política, a administrativa e a legitimação de um agir em nome de uma *raison d'état*. Nesse sentido, os entraves existentes na idade média, como o *juraquaesita*, perdem sua legitimidade frente ao campo de ação estatal. No sentido de resolver a contradição entre a necessidade de garantir o princípio supremo do Estado de Polícia (omnipotência do Estado na preservação do bem público), da insindicabilidade dos seus atos, surge a doutrina do fisco para a mitigação dos prejuízos causados pelo soberano. Pelo fisco, uma doutrina que remonta ao período romano, entendemos um desdobramento moral da personalidade do Estado capaz de empreender relações com pessoas privadas. Assim, e uma vez que só as matérias de direito – relações jurídicas privadas – eram judicialmente tuteladas, através deste expediente possibilitava-se aos lesados pela atividade do Estado acioná-lo judicialmente na pessoa do fisco. O objetivo, portanto, era apenas o de diminuir os prejuízos aos privados e não limitar o campo de ação do Estado. Neste contexto, o Estado Policial ainda afirma seu caráter ilimitado, a partir de um processo intrincado de associação entre o princípio e o Estado. Essa realidade transmitia, no entanto, uma sensação de insegurança e imprevisibilidade, uma vez que pelo *jus politae* o princípio constantemente intervivia no social, a fim de preservar o bem-estar geral (NOVAES, 2006, p. 45).

queria deixá-la” (ALMEIDA, 2016, p. 103). Muito em conta por passar “a vida completa de vadio, metido em casa todo santo dia, sem lhe dar o menor abalo” (ALMEIDA, 2016, p. 152), que sua presença foi captada por Vidigal. Na tentativa de defender Leonardo foi recordado ao militar que ele não havia feito nada, recebendo a defensora uma resposta peremptória: “mas é mesmo por não fazer nada que isto lhe sucede. Leva, granadeiro” (ALMEIDA, 2016, p. 153). A tentativa de disciplinarização dos corpos via a função laborativa colidia frontalmente com o ócio. Não à toa a figura do Major, no bojo de seu agir, indagava “das ocupações de cada um, e, conforme o que colhia, [ia] mandando embora, ou pondo de parte, para lhes dar melhor destino” (ALMEIDA, 2016, p. 181).

Não custa recordar que o panorama histórico desenhado por Almeida é o de uma sociedade de tipo antigo em que temos profunda estratificação social e um poder estatal ausente de contenções contundentes, bem como uma ausência de separação entre a esfera pública e privada. Todavia, mesmo nesse contexto é perceptível a existência de instituições que conformam os corpos, disciplinando-os. Uma delas é a instituição jurídica. Não há que se falar ainda em Poder Judiciário, no entanto, é perceptível um conjunto de regras, cargos e *habitus*, que demonstram um poder que disciplina, ordena, atribui vida ou morte. Os meirinhos, exemplo apresentado na narrativa, são descritos como “gente temível e temida, respeitável e respeitada, formavam um dos extremos da formidável cadeia judiciária que envolvia todo o Rio de Janeiro no tempo em que a demanda era entre nós um elemento de vida” (ALMEIDA, 2016, p.17). Foi pelo fato de Leonardo fazer parte desse grupo que a desvalorização de sua conduta foi prontamente notada por Vidigal quando da aplicação da pena: “pois homem, você, um oficial de justiça, que devia dar o exemplo” (ALMEIDA, 2016, p. 37).

Junto com a instituição jurídica temos a clerical. Igual ao que se passou com Leonardo tivemos o episódio envolvendo o Reverendo. Ao revistar um quarto, após uma briga, Vidigal foi imperativo à tropa: “traz para cá quem estiver lá dentro” (ALMEIDA, 2016, p.37), o que se segue consiste em uma das cenas mais curiosas desenvolvidas ao longo da narrativa:

[...] no mesmo instante viu aparecer o granadeiro trazendo pelo braço o Reverendo, mestre de cerimônias em ceroulas curtas e largas, de meias pretas, sapatos de fivela, e solidéu à cabeça. Apesar dos apuros em que se achavam, todos desataram a rir (...) Vidigal foi inflexível; e o Reverendo foi conduzido com os outros para a Casa da Guarda na Sé, sendo-lhe apenas permitido pôr-se em hábitos mais decentes (ALMEIDA, 2016, p.79).

O exercício do poder punitivo de Vidigal ensejou a exposição do corpo do religioso, tal como ocorreu com Leonardo. Igualmente temos uma maior desvalorização da conduta, tendo em vista estarmos diante de um membro do clero. Nesse sentido, percebemos que o agir do Major é pautado por uma intenção no espírito humano de autocontrole, que se volatiza, por sua vez, a partir de uma comunicação simbólica entre o ato criminoso e a sanção punitiva, gerando no sujeito um cálculo utilitário de controle em relação a uma conduta criminosa:

[...] se no meio da algazarra de um fado rigoroso, em que a decência e os ouvidos dos vizinhos não eram muito respeitados, ouvia-se dizer “está aí o Vidigal”, mudavam-se repentinamente as cenas; serenava tudo em um momento, e a festa tomava logo um aspecto sério (ALMEIDA, 2016, p.79).

A exibição dos corpos sacramenta qualquer dúvida que possa existir. O ato de punir revela uma conduta a ser combatida e o vetor de intervenção que parte do Estado se caracteriza pelo emprego de uma força, a fim de inibir outra, algo dentro de uma mecânica puramente newtoniana. Há um quadro pedagógico em torno das penas aplicadas pelo Vidigal. Desvelam-se nelas uma tessitura de sentidos diversos, que podem ser dirigidos à aprendizagem coletiva e social, convergindo àquilo que Foucault afirmava: “a pena que forma “sinais estáveis” e facilmente legíveis deve assim recompor a economia dos interesses e a dinâmica das paixões” (FOUCAULT, 1977, p. 96).

Por fim, temos a importância da instituição militar/policial como forma de disciplinarização do corpo. O ingresso de Leonardo, personagem entregue à vadiagem, ao corpo de granadeiros é deveras interessante para sustentar a tese por nós desenvolvida. O ingresso no corpo militar foi o ponto derradeiro da domesticação do corpo de Leonardo. O receio potencial do castigo e da prisão – “Leonardo não só ficaria por mais tempo preso, como teria de ser chibatado” (ALMEIDA, 2016, p. 193) – foi suficiente para que o personagem se tornasse um soldado de fato: “ora, soldado, naquele tempo, era causa de meter medo”(ALMEIDA, 2016, p. 205).

A manutenção dos corpos no contexto urbano da Corte, conforme narrado por Almeida, revela um cenário propício e fértil ao controle, pressupondo, portanto, duas lógicas: uma territorial, o que significa dizer que determinados sujeitos devem ser mantidos em certos locais e uma produtiva, que nos remete diretamente à preservação do *ethos* laboral, a continuidade do ofício.⁴ Na hipótese de desrespeito, percebemos o exercício soberano,

⁴ Estamos aqui diante da hipótese clássica do desvio. O ato de infringir, no entanto, não é tão simples. Existe um grau de tolerância em torno do comportamento social. Desde que este não cause choque ao coletivo, a censura é

corretor, que busca redirecionar esses corpos às suas funções naturais, algo bem executado pelo Major Vidigal. O exercício desse poder ordenador, contudo, não é racionalmente técnico ainda. O espaço construído por Almeida é circunscrito, uma cidade com fronteiras bem nítidas onde em seu interior circulam diferentes corpos. Com exceção do episódio do Oratório de Pedra a economia do poder pouco altera o espaço, ela atinge os corpos o que, por si só, revela empecilhos ao poder soberano, uma vez que daquele contexto caótico se formam, indistintamente, transgressores e gente honesta: “o Leonardo, sendo naturalmente astuto, e tendo até ali vivido numa **rica escola de vadiação e peraltismo**, deveria conhecer todas as manhas do ofício” (ALMEIDA, 2016, p.179, grifos nossos).

A existência de uma “escola de vadiação”, difusa em sua natureza, exige do poder soberano não técnico ações simbólicas como vimos mais acima, exibindo corpos, incutindo medo. Essa dinâmica, todavia, não é econômica, a ideia da prisão como fonte de saberes não se encontra presente. O pátio da guarda apenas exibe e ao exibir acaba por perder sua maior força. O uso do pátio não é voltado a evitar o delito, mas apenas o de extrair o corpo transgressor do coletivo. Se a gestão do pátio fosse pautada no segredo buscar-se-ia tocar a alma; compreendendo o criminoso. Estaríamos diante de uma nova época, impulsionada por uma racionalidade fria, dissecadora da realidade, que buscaria, acima de tudo, compreender para controlar. O escopo básico seria simples: a reconstrução de um sujeito obediente, disciplinado e seguidor das regras.

Para Foucault:

O funcionamento do poder penal repartido em todo o espaço social; presente em toda parte como cena, espetáculo, sinal, discurso; legível como um livro aberto; opera por uma recodificação permanente do espírito dos cidadãos

contida. Dessa forma, a leitura mais superficial do desvio implica em uma compreensão referente a um comportamento nocivo ao social. A preocupação em torno deste tipo de conduta levou a uma definição, inicial, do comportamento transgressor como um sintoma de algo errado com o sujeito. via de regra, o marginal desviante é representado como uma espécie de *hostis*, um inimigo do social, um sujeito responsável pela quebra do “contrato social”, logo preenchido com periculosidade, cujo imperativo social é a sua neutralização, que pode variar da eliminação, em alguns casos, ou a separação frente ao social. No que diz respeito ao último caso, o romance de Almeida é percussor uma vez que delimita a prisão como um local de neutralização. O nome escolhido pelo autor também merece destaque: o **pátio dos bichos**, o que carrega uma semântica rica em torno do desviante. Ao se igualar a um animal, ele representa um perigo em si mesmo e por isso sua figura irradia uma necessidade de securitização. Identificar os potenciais marginais, ou seja, é crucial, sendo possível esse exercício a partir de um liame comum, que permeia o comportamento, o espaço geográfico de produção e os traços fisionômicos, fenotípicos ou culturais. Dessa forma, ciganos, vadios e criminosos como o Chico-Juca são os sujeitos passivos esquadinhados e perseguidos constantemente por Vidigal. Sendo assim, o poder exercido pelo Major permite uma construção da criminalidade a partir da negação da ordem. O desviante, portanto, é uma criação social; “os grupos sociais criam o desvio ao trazer as regras cuja infração constitui desvio”. Em termos do outro, a alteridade do sujeito desviante é vazia, encontrando somente na experiência e na representação social algo em comum (VELHO, 1979, p. 39).

que realiza a repressão do crime por esses obstáculos colocados à ideia do crime (FOUCAULT, 1977, p.115).

Apesar de o pátio não desempenhar o papel atribuído às prisões do mundo metropolitano de organização da criminalidade, não menos importante foi seu papel na narrativa face às populações residentes no Rio de Janeiro. Segundo Fanon, como parte do processo colonizador a espacialização de instituições repressivas, como o pátio, se destaca a olhos vistos:

[...] a ocupação colonial implica, acima de tudo, uma divisão do espaço em compartimentos. Envolve a definição de limites e fronteiras internas por quartéis e delegacias de polícia; está regulada pela linguagem da força pura, presença imediata e ação direta e frequente(FANON, 2016, p.136).

A inexistência dessa *tékhne*, ao fim e ao cabo, torna todo esforço despiciendo em alguma medida, algo bem perceptível na fala do Major:

Gastar meu tempo nesta vida, gastar os meus miolos a pensar nos meios de dar caça a quanto vagabundo gira por esta cidade, conseguir, à custa de muitos dias de fadiga, de muitas noites passadas sem pregar o olho, de muita carreira, de muito trabalho, fazer-me temido, respeitado por aqueles que a ninguém temem e respeitam, os vadíos e peraltas(ALMEIDA, 2016, p.161).

O princípio reitor do exercício do poder de polícia decorre do que Mbembe caracteriza como algo intrínseco à essência política colonial. Para o autor camaronês:

[...] as colônias são zonas em que guerra e desordem, figuras internas e externas da política, ficam lado a lado ou se alternam. Como tal, as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da “civilização (MBEMBE, 2016, p.133).

Essa dinâmica foi bem exemplificada acima em inúmeros episódios. Almeida retrata uma cidade em que o estado de exceção é perene. Sob o auspicioso trabalho do Major e seus granadeiros, percebemos que não há garantias e todos os corpos são esquadrinhados e investigados.

De fato, o discurso da civilização é algo que permeia toda a narrativa de *Memórias de um Sargento de Milícias*, ora remetendo à herança portuguesa, europeia; ora à tradição

monárquica. Em termos históricos a transmigração da Corte para a cidade do Rio de Janeiro é exemplificativa da continuidade da guerra destacada por Mbembe, uma vez que não há mais entre a colônia e a metrópole uma distinção geográfica ou política. A presença da figura real e das instituições metropolitanas em território colonial, portanto, tornam a questão da guerra e da exceção mais visíveis na narrativa.

A ocupação colonial “no tempo do rei” enseja, realmente uma “demarcação e afirmação do controle físico e geográfico” (MBEMBE, 2016, p.133), inscrevendo no espaço da cidade, de acordo com Mbembe:

[...] um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais (MBEMBE, 2016, p.133).

Recorrendo a Carl Schmitt, Mbembe explica os contornos do estado de exceção. Segundo Schmitt “soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção” (SCHMITT, 2005, p.5), o que transpondo para o contexto colonial descrito por Almeida, implica dizer que ser soberano, exercer a “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é” (MBEMBE, 2016, p.135). No bojo desse exercício de poder e força não há que se falar em incompatibilidade entre a figura do rei e a figura do Vidigal. A exceção, conforme preceitua Agamben, pressupõe uma separação abstrata entre a força da lei e a lei ontologicamente pensada, o poder de *imperium* (ou seja, o poder do monarca: *el rey*) e o poder da lei. O Vidigal, naturalmente, não é o rei, mas, nas ruas, ele é o “rei absoluto”, o “ábitro supremo”, o que significa dizer, em termos da exceção:

[...] exceção é, nesse sentido, a abertura de um espaço em que a aplicação e norma mostram sua separação e em que uma pura força de lei realiza (isto é, aplica desaplicando) uma norma cuja aplicação foi suspensa. Desse modo a união, a união impossível entre norma e realidade, e a consequente constituição do âmbito da norma, é operada sob a forma da exceção, isto é, pelo pressuposto de sua relação. Isso significa que, para aplicar uma norma, é necessário, em última análise, suspender sua aplicação, produzir uma exceção. Em todos os casos, o estado de exceção marca um patamar onde lógica e práxis se indeterminam e onde uma pura violência sem *logos* pretende realizar um enunciado sem nenhuma referência real (AGAMBEN, 2004, p.63).

De forma genérica são os vadios e os criminosos que são percebidos como descartáveis, todavia, não nos é apresentado ao longo da narrativa o exercício de eliminação física. Há sim, por sua vez, um exercício de aniquilação metafórica, revelando toda a polissemia em torno do conceito de morte. A consequência é que a violência despendida contra os “indesejáveis” revela “a forma original do direito, e a exceção proporciona a estrutura da soberania” (MBEMBE, 2016, p.135). O que significa dizer que contra esses sujeitos a postura inquisitorial da polícia, em especial executada pelo Major Vidigal, cria regras próprias que suspendem qualquer direito natural ou positivado – “ora, a lei ... o que é a lei, se o major quiser?” (ALMEIDA, 2016, p.198). Não há paz para os perseguidos, isso porque a pecha de transgressor ou de vagabundo é permanente.

Como vimos, não há garantias jurídicas, o exercício do arbítrio do Major, representação do poder policial, conforme narrado por Almeida, é soberano nas ruas. Toda e qualquer investigação é pautada a partir da própria voz das ruas, das constantes fofocas: debaixo do mais fútil pretexto tomava a palavra, e enfiava um discurso de duas horas sobre a vida de fulano e beltrano” (ALMEIDA, 2016, p.100), um primitivo panóptico a serviço do Estado. Não existem segredos, todos sabem o que está acontecendo o tempo todo, onde os transgressores se encontram e o momento em que ocorre um delito. É instrumentalizando essa centena de olhos e ouvidos que a Polícia conforma o corpo social urbano. Contudo, diante do poder disciplinar e do biopoder exercido sobre esse mesmo corpo, estamos diante de corpos ocos, sem sentido, formas estranhas mergulhadas em uma paralisia cruel. Sua finalidade é fazer com que a informação corra o mais rápido possível, a fim de garantir a intervenção precisa.

Não muito diferente, nos alertava Abdias do Nascimento, importante expoente na luta pela igualdade racial no Brasil, que denunciou, em plena ditadura militar, uma política de segregação e eliminação, institucionalizada pela atuação da polícia, que reverbera a ação e a omissão do Estado perante à população negra brasileira, fruto de um processo histórico opressor que impacta ainda hoje a nossa sociedade. Assim, em *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, Nascimento faz uma carta aberta à população, numa espécie de “campanha contra a discriminação racial, contra a opressão policial, contra o desemprego, o subemprego e a marginalização” (NASCIMENTO, 1978, p. 133). Além disso, busca evidenciar um *continuum* processo histórico-social sistemático de medidas adotadas e negligenciadas pela estrutura de poder, a qual conduz o povo negro ao genocídio.

O cenário urbano construído por Almeida ainda é o de uma cidade colonial. É perceptível que a economia do poder encontra entraves. As instituições disciplinares ainda gozam do *ethos* absolutista, reflexo, também, de uma sociedade materialmente não desenvolvida, ainda. Para Mário de Andrade (1941, p. 6), os biógrafos de Almeida observam que ele “só se formou em medicina para abandonar a profissão. Continuará sempre no jornalismo, bem mais propício à curiosidade do seu espírito versátil. Abandonar a medicina, como pudemos observar ao longo deste trabalho, não implicou, necessariamente, no abandono de uma visão médica; visão esta não do corpo individual, mas sim do coletivo. Almeida foi contemporâneo ao período chave de construção da ordem política imperial e isso, de alguma forma, se encontra plasmado nos relatos apresentados nas *Memórias*. O Rio de Janeiro que ganha cores a partir da pena de Almeida é de uma cidade cujos populares que a habitam sofrem, constantemente, com a atuação de um poder soberano que busca o controle de seus corpos, assim como o controle do espaço da cidade. Vida, morte, disciplina e ordem são pontos cardeais a um corpo coletivo retalhado que nos é apresentado.

O olhar clínico de Almeida é perceptível na sua preocupação em retratar exatamente a “raia miúda”, uma vez que é sobre esses corpos que o necropoder age de forma mais cristalina. Para Andrade essa visão decorre apenas do fato de “Manuel Antônio de Almeida, além de leituras possíveis, [ter] um ótimo informante dos casos de polícia e gente sem casta ou sem lei que expõe no seu romance” (ANDRADE, 1941, p.9). A atuação do Major Vidigal afasta esse traço apenas jornalístico e reforça a nossa tese. O papel desempenhado pelo Major é de natureza angular à conformação do poder soberano e disciplinarização do corpo social. Não à toa Almeida ter escolhido um personagem historicamente real, o que demonstra a sua preocupação em narrar o processo de construção da ordem política imperial por meio do exercício da policial real. Acerca do Vidigal nos conta Mário de Andrade:

[...] este é o único personagem autenticamente histórico. O major Vidigal que principia aparecendo em 1809, foi durante muitos anos, mais que o Chefe, o dono da Polícia colonial carioca. Habilíssimo nas diligências, perverso e ditatorial nos castigos, era o horror das classes desprotegidas (ANDRADE, 1941, p.9).

Conclusão

O retrato fiel do Major representa uma preocupação cara a Almeida ao longo do romance e somando à sua experiência particular, conforme retratado por Mário de Andrade, nos permite concluir que o exercício do poder soberano, a instauração da exceção e o

exercício do poder necropolítico, não se encontram inexoravelmente restritos ou exclusivos aos salões e palácios da elite brasileira, mas sim presente na rua, no cotidiano das populações pobres e excluídas.

É nesse campo invisibilizado pelos grandes romances, pelas grandes narrativas nacionais, que Almeida encontra a matéria bruta para iluminar um processo político que não possuía espaço nas obras suportadas pelo IHGB ou no célebre trabalho de Varnhagen (*História Geral do Brasil*). Os fundamentos do Estado Imperial brasileiro residiam em uma guerra silenciosa travada, hodiernamente, pela polícia frente às populações menos favorecidas. A habilitação por parte do poder constituído à polícia possibilitou que essas populações sentissem em seus corpos toda a potência de um soberano que não residia em palácios, pelo contrário, se encontrava presente junto a eles, o que permitia um controle quase que total. Nessa realidade, conforme apresentado por Almeida, a exceção é a regra e o sucesso desse modelo de gestão do corpo social pôde, pacificamente, ser expandido para todo o Império.

A tônica da perseguição às “classes perigosas” por parte da polícia se revelaria algo tão bem-sucedido para a ordem que até os dias de hoje percebemos ecos dessa política de guerra interna. Mudam-se os atores, mas se mantêm as estratégias. A metáfora bélica de guerra interna avança e habilita, nos dias de hoje, assim como no período de Almeida, um poder de polícia voltado não à proteção da comunidade; mas sim a proteção da “boa comunidade” frente às classes perigosas. *Memórias de um Sargento de Milícias* talvez contenha o mais eloquente episódio, presente em nossa literatura, do processo político institucional de exclusão e perseguição que se revelaria como a marca do Estado brasileiro, isso em todas as suas vestimentas jurídicas – da monarquia à república, da ditadura à democracia.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- ANDRADE, Mário de. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Livraria Martins, 1941, p. 5-19.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de sombras: a política imperial*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador, BA: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopolítica, soberania, estado de exceção, política da morte*. *Arte & Ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

NOVAES, Jorge Rei. *Contributo para uma teoria do Estado de Direito: do Estado de Direito liberal ao Estado social e democrático de direito*. Coimbra: Almedina, 2006.

SCHMITT, Carl. *Political theology: four chapters on the concept of sovereignty*. Cambridge: University of Chicago Press. 2005.

VELHO, Gilberto. O Estudo do comportamento desviante: a contribuição da antropologia social. In: _____. *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

A NUDEZ DO PATRIARCA: UMA LEITURA DE *O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO BUARQUE

Gabriel Silva¹

Existe uma palavra em *igbo* na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que o outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder.

(ADICHIE, 2019, p. 22-23)

Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: Sapientia: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível.

(BARTHES, 2004, p.45)

Introdução

Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque, é uma personalidade artística e pública bastante respeitada no cenário cultural brasileiro, não apenas pelos seus escritos, mas também por suas demais atividades artístico-culturais, como, por exemplo, sua carreira de cantor. Seu conjunto de obras é diverso, comportando desde narrativas para crianças até ensaios e peças teatrais. *O irmão alemão* (2014), seu quinto romance, oferece à análise crítica alguns desafios característicos das ficções contemporâneas, como o curto distanciamento temporal entre a crítica e seu objeto de estudo e a escassez de fortuna crítico-teórica sobre a narrativa. Todavia, isso também nos possibilita reafirmar o fenômeno literário como algo em pleno desenvolvimento no presente da leitura e da reflexão e, graças ao amplo repertório intertextual, podemos lançar luz sobre os modos como o cânone é processado e ressignificado em nosso momento histórico.

O romance de Chico Buarque nasce a partir da ficcionalização de um dado real de sua biografia. O pai do autor, Sérgio Buarque de Hollanda, residiu em Berlim, entre 1929 e 1930, onde de fato teve um filho com uma alemã. Chico Buarque viria a saber desse episódio da

¹ Graduando em Letras- Português-Literaturas na Universidade Estadual do Rio de Janeiro – Faculdade de Formação de Professores (UERJ-FFP). Bolsista de Iniciação Científica da FAPERJ.

vida de seu pai aos 22 anos de idade, em 1967, e só decidiria tomá-lo como matéria para uma produção intelectual muito depois. Não obstante, longe de se tratar de um romance biográfico, como se poderia supor, *O irmão alemão* não apenas desrealiza a biografia de seu autor – mesclando fatos a eventos imaginários, adulterando documentos, brincando com datas– como também desconstrói em sua esfera textual a própria realidade ficcional que narra, uma vez que a coloca em suspenso frequentemente, sugerindo possibilidades interpretativas distintas para um mesmo evento e lembrando ao leitor que a memória humana, por ser entrecortada pela fantasia, não é confiável.

Não é do interesse do presente artigo, no entanto, tratar dos problemas relativos às tensões entre realidade e ficção presentes no romance. Elas são aqui sinalizadas apenas por serem questões centrais da narrativa. O escopo de interesse deste artigo reside nas passagens em que romance de Chico Buarque, geralmente por meio do recurso da ironia, pensa o papel das narrativas contemporâneas, a democratização do acesso à literatura e o despotismo intelectual que, ao sacralizar excessivamente a literatura, faz dela um monopólio que a isola do mundo. Para tanto, aqui será focalizada a relação de amor e ódio do protagonista do romance, Ciccio, com o pai, visando a entender como ele, apesar de idolatrar a figura paterna, também trabalha para minar seu poder. Assim, o primeiro tópico de nossa investigação, “Literatura e poder”, tratará das questões referentes à autoridade e ao status vinculados à aquisição dos saberes encerrados na literatura, enquanto o segundo, “Literatura e prazer”, abordará o modo como o romance de Chico Buarque parece sugerir uma ruptura com as estruturas autoritárias ao enfatizar a leitura descompromissada.

Literatura e poder

O irmão alemão é narrado em primeira pessoa pelo personagem Ciccio (Francisco), filho mais novo de Sergio, um colecionador de livros e crítico literário que possui certa antipatia pela literatura contemporânea, e de uma dona de casa subserviente que se dedica a organizar a gigantesca coleção pessoal de livros do marido. A história tem início quando o protagonista descobre uma carta em alemão entre as páginas de um dos muitos livros do pai e, após uma tradução duvidosa e baseado em rastros de conversas de que se recorda vagamente ter ouvido, se convence de que possui um irmão alemão e decide iniciar uma busca por ele. Poder-se-ia, portanto, dizer, a priori, que o romance trata da busca obsessiva de Ciccio pelo irmão desconhecido. À medida que vamos nos aprofundando na narrativa, porém, percebemos

que essa busca é menos uma procura por um irmão alemão do que uma busca do narrador pela aprovação e aceitação por parte do pai.

Desde a infância, Ciccio competia com o seu irmão brasileiro, Mimmo (Domingos), pelo amor do pai, uma vez que, pelo menos em seu imaginário – considerando que estamos ante uma narrativa em primeira pessoa, tendo, portanto, apenas a visão do protagonista sobre os eventos narrados –, seu irmão o preferido do patriarca (e também da mãe). Antes de cogitar a existência de um irmão alemão, a grande obsessão de Ciccio era a bibliotecado pai, que utilizava como meio para um fim, na expectativa idealizada de se vincular de alguma forma ao progenitor, valendo-se da sua suposta inclinação para as belas letras:

[...] o que me leva a pensar no meu pai com meu irmão, que entra à vontade noescritório, mas só lê gibi, o que me leva a pensar em algum dia revelar a meu pai que, bem ou mal, li em francês o *Guerra e Paz* até a metade, e agora com a ajuda do dicionário inglês penava para compreender *O Ramo de Ouro* até achar o bilhete alemão (BUARQUE, 2014, p. 13-14).

O excerto supracitado sugere-nos o pressuposto teórico de que o esforço para ler aqueles livros era na realidade uma tentativa de conquistar o amor de seu verdadeiro objeto de desejo, o pai. A partir dessa perspectiva, a grande obsessão ficcionalizada no romance não seria somente a busca compulsiva pelo irmão desconhecido, mas, sobretudo, a tentativa desesperada de estabelecer vínculos com um pai idealizado, sendo a busca pelo irmão alemão, tal como a leitura dos clássicos, apenas um meio para um fim, conforme evidenciado no capítulo 11, no qual o protagonista projeta o seu desejo em uma simulação fantasiosa daquilo que supostamente seriam os pensamentos de sua mãe:

Estou convicto de que em sua noite insone, enquanto meu pai cantava um acalanto aos brados, mamãe juntou as pistas que tenho largado aqui e alido meu interesse obstinado pela história de Sergio Ernst. E por mais que o tema lhe seja incômodo, na sua cabeça é esse o único caminho possível de me aproximar do meu pai. Para ela, a ouvir meus desastrosos palpites literários, papai há de sempre preferir que meu irmão o distraia com as histórias da Luluzinha ou as últimas notícias do Brigitte Bardot. Em contrapartida, poderei ganhar sua atenção, seu crédito, seu mais íntimo reconhecimento, caso tenha êxito no rastreio de um menino de identidade incerta, porventura sobrevivente aos anos de terror, numa cidade bombardeada e partida ao meio. Pois ainda que meu pai aprenda todas as línguas e devore todas as bibliotecas do mundo, talvez seja incapaz de concluir a grande obra da sua vida enquanto não suprir essa pequena ignorância dentro dele (BUARQUE, 2014, p.117-118).

Aceitando o pai como um dos principais objetos de desejo de nosso protagonista, propomos trazer para o centro de nossa investigação uma alegoria presente no romance, a saber: a alegoria do grande patriarca – aquele que detém o poder e, portanto, o direito sobre os discursos – e de seu filho/substituto – aquele que, ao mesmo tempo em que é uma continuação do pai, justamente por isso representa um perigo para ele, sendo também o seu fim, conforme ilustra o mito de Zeus e Cronos, que nos conta sobre uma antiga profecia temida pelo titã, segundo a qual um de seus filhos iria destroná-lo (HESÍODO, 2007, p. 127). A partir daí, é possível penetrarmos no símbolo evocado pela narrativa por meio da figura emblemática, repressora e autoritária do pai. Basta nos perguntarmos o motivo da aceitação paterna ser algo tão importante para Ciccio. Seria apenas um simples e infantil desejo de afeto? Ora, o próprio narrador-personagem nos fornece – não apenas uma vez, mas em inúmeras ocasiões – alguns indícios do que se trata o seu desejo em relação ao progenitor:

[...] era ao meu irmão que de tempos em tempos meu pai confiava um envelope a ser entregue na redação de *A Gazeta*, do outro lado da cidade. Para isso, além do dinheiro do bonde, ele o remunerava com uma quantia suficiente para uma semana de milk-shakes. Mas volta e meia meu irmão me repassava o dinheiro do bonde e o envelope, que eu levava a pé à redação. Não me movia o dinheiro poupança, que mal pagava duas mariolas, eu ficava era todo prosa com tamanha responsabilidade (BUARQUE, 2014, p. 20-21).

[...] meus colegas não me perdoavam por ostentar os livros autografados do meu pai nos corredores da faculdade de letras. E arriscando-me a aborrecê-los mais um pouco, eu não resistia a me referir sem cerimônia aos autores assíduos na minha casa, o João, o Jorge, o Carlos, o Manuel (BUARQUE, 2014, p. 47).

[...] uma noite em casa, no meio do jantar, sem mais nem menos lancei esta: eu não me envergonharia de ter um filho alemão [...] Só mamãe, depois de um momento atônita, se manifestou: mas quem tem vergonha de um filho tedesco, Ciccio? Sei lá, disse eu, só sei que o Thomas Mann tinha vergonha da mãe brasileira. Era uma afirmação controversa, pelo que havia lido a respeito, mas feita com o propósito de suscitar uma reação do meu pai. Ele poderia retrucar que o próprio Mann reconhecia traços da ascendência latina em seu estilo, ou que a mãe lhe inspirara belas personagens para seus romances, poderia dizer em suma que eu estava falando asneira. Mas pronto, estaria estabelecida uma ponte entre nós, talvez daí em diante meu pai me ouvisse de vez em quando, me corrigisse, de algum modo me filiasse. Quem sabe até me admitisse na sala de visitas como um aluno ouvinte, nas noitadas em que recebia seus amigos escritores para beber um Old Parr e trocar novidades, anedotas, fofocas literárias. Toda coruja, mamãe reforçaria também meu uísque a cada vinte minutos (BUARQUE, 2014, p. 52-53).

Como é possível postular, com base nos trechos supracitados, a busca pela aceitação paterna tem muito a ver com ocupar o lugar do pai, um lugar do poder. O desejo de Ciccio

pelo poder não é, como é possível verificar, quando estudamos momentos distintos da narrativa, um episódio isolado, mas uma questão constante que atravessa todo o romance e persiste no imaginário do protagonista. Ser aprovado pelo pai significa assumir o *status* de pessoa de confiança de um homem importante, quer dizer possibilidade de transitar livremente pelo seletivo escritório do patriarca, ter acesso a livros raros, frequentar reuniões exclusivas com intelectuais renomados, em síntese: adentrar de modo quase iniciático um lugar simbólico e, às vezes, também literal, de uma classe superior.

Não seria, contudo, razoável reduzir o papel do personagem Ciccio no romance ao de um mero sonhador obcecado pelo desejo de poder e carente por aceitação e reconhecimento. Fazendo isso, estaríamos criando uma imagem cristalizada do protagonista e deixando de lado alguns conflitos existentes na narrativa. Para a pensadora nigeriana Chimamanda Adichie (2019, p. 26), reduzir o real a um único fato, mesmo que verdadeiro, é extremamente problemático, uma vez que estereótipos, ainda que fatuais, não dão conta de definir, no sentido de esgotar, a multiplicidade de realidades que o real conjuga. Além disso, conforme explica o teórico francês Roland Barthes (2004, p. 10-11), a luta contra o poder não é uma batalha entre mocinhos e vilões, mas um combate constante contra um fenômeno que subsiste em tudo, inclusive em nós.

Assim sendo, o romance de Chico Buarque não trabalha, pelo menos não de modo sobressalente, com uma visão maniqueísta do ser humano, optando por apresentar ao público leitor personagens duais. Embora tenha a tendência de idealizar e romantizar excessivamente a realidade, inveje e almeje ocupar os privilégios vinculados ao poder e precise se afirmar a todo tempo como alguém inteligente e capaz – em especial em relação a seu irmão Mimmo –, Ciccio, por mais paradoxal que seja, também desempenha na narrativa um papel transgressor no tocante à questão do poder e, portanto, se mostra antiautoritário, uma vez que toda e qualquer estrutura de poder, mesmo as necessárias, é sempre problemática, devendo continuamente ser questionada e repensada, o que por vias tortas a personagem performa.

É possível falar de um papel transgressor desempenhado pelo narrador-personagem e protagonista do romance porque ele se torna um agente da fragmentação do autoritarismo no momento em que expõe o ridículo de determinadas estruturas de poder a seu redor, quer seja dessacralizando a suntuosa biblioteca: “um dia a Maria Helena mandou um chofer devolver quantidade de poetas franceses que eu tinha surrupiado de casa, de Baudelaire a Francis Ponge. Foi mamãe quem os recebeu, repôs em ordem e me fez jurar que de uma vez por todas largaria de mão os livros do meu pai” (BUARQUE, 2014, p. 43), quer seja evidenciando e

ironizando a incapacidade de seu pai de escrever uma obra literária, apesar de ser um leitor assíduo e um crítico literário respeitado:

Calma, Ciccio, disse minha mãe, quando já crescido lhe perguntei por que meu pai não escrevia um livro, uma vez que gostava tanto deles. Ele vai escrever o melhor libro del mondo, disse arregalando os olhos, ma prima tem que ler todos os outros [...] Era tanta leitura para pôr em dia, que me parecia improvável ele vir a escrever o melhor libro del mundo(BUARQUE, 2014, p. 18-19).

Além disso (pensando não no que o enredo “diz”, mas no que ele sugere), o modo caricaturizado como Ciccio admite descaradamente ostentar exemplares autografados apenas para ser invejado pelos colegas do curso de letras e sua tendência ao autoelogio – ora por ter lido determinado livro, ora por saber pronunciar dada palavra– pode despertar no leitor um sentimento de riso em relação à aquisição dos saberes voltada exclusivamente ao poder, expondo o ridículo do hábito inherentemente humano de classificar e adjetivar tudo ao redor pautando-se em juízo de valor, ou seja: em preconceitos pessoais ou códigos de valores de grupos específicos. Assim, mesmo os aspectos classistas e pedantes de Ciccio podem ser lidos como uma espécie de ridicularização do poder e da autoridade.

Compreendido o caráter ambivalente do relacionamento do narrador autodiegético com o pai – ou seja, a “presença simultânea, na relação com o mesmo objeto, de tendências opostas, fundamentalmente o amor e o ódio” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 17) –, abordaremos a seguir mais detalhadamente o aspecto de agente da desconstrução desempenhado por Ciccio, apontando o modo como ele encaminha o interesse que nutre pela literatura do poder como fim para o prazer.

Literatura e prazer

Conta a narrativa mítica de Noé e Cam, presente naquele que talvez seja o livro mais influente e canônico da história da sociedade ocidental, que Noé amaldiçoou para sempre seu filho caçula por ele ter rido de sua nudez:

Sendo Noé lavrador, passou a plantar uma vinha. Bebendo do vinho, embriagou-se e se pôs nu dentro de sua tenda. Cam, pai de Canaã, vendo a nudez do pai, fê-lo saber, fora, a seus dois irmãos. Então, Sem e Jafé tomaram uma capa, puseram-na sobre os próprios ombros de ambos e, andando de costas, rostos desviados, cobriram a nudez do pai, sem que a vissem. Despertando Noé do seu vinho, soube o que lhe fizera o filho mais

moço e disse: Maldito seja Canaã; seja servo dos servos a seus irmãos (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis, 9, 20-25).

Logo, os problemas do pai e da manutenção de sua autoridade por meio do despotismo e do medo são antigos em nosso imaginário histórico-social. O pai – e entendendo aqui “pai” como símbolo de qualquer tradição de pensamento logocêntrico –, por ser aquele que nos antecede, é também quem nos deixa um rastro a seguir. O problema surge quando esse rastro se transforma em uma verdade cristalizada e, ao invés de nos ajudar a avançar, nos impede de pensar por nós mesmos e de lidar com questões exclusivas de nossa individualidade ou de nosso momento histórico. Assim, rir da tradição, no sentido de expor o que nela há de conflitante ou simplesmente não se sustenta mais, é essencial. Ao fazer isso, porém, acabamos por nos deparar com discursos de poder que visam reafirmar o pai, ou melhor, a tradição como única autoridade possível. O riso, por desgastar a seriedade dos discursos e possibilitar a atribuição de sentidos novos a narrativas cristalizadas por juízos de valor adjudicados a elas, é o mecanismo por excelência de fragmentação da autoridade, representando, portanto, um ato de transgressão.

Os modos como Ciccio, por assim dizer, “ri do pai”, são diversos. Antes de discutirmos esse ponto, todavia, gostaria de chamar a atenção para o fato de que o romance de Chico Buarque, ainda que não seja uma obra voltada a defender uma tese político-ideológica específica e se concentre na história familiar do protagonista e em sua busca pelo irmão desconhecido, usa como plano de fundo um período histórico marcado por regimes de exceção (o que inclui a ditadura militar de 1964), conforme sinaliza Paulo Cesar S. de Oliveira (2022, p. 4). Assim, é possível pensar a ridicularização da autoridade do pai presente na narrativa como uma sátira implícita aos regimes totalitários, ou até mesmo em uma aproximação entre o despotismo político e um tipo de academicismo que visa se apropriar do sentido último dos discursos. Com isso em mente, podemos nos dedicar a entender melhor os modos como Ciccio esvazia a autoridade de seu pai e dessacraliza, o que de forma alguma é o mesmo que degradar, o valor da literatura.

Para além de uma estrutura familiar hierárquica centrada na figura de uma espécie de *pater familias*, a narrativa também nos apresenta uma estrutura de poder norteadora da ordenação dos livros no ambiente doméstico. Por exemplo, os livros raros e sagrados pela tradição possuíam lugares privilegiados, em detrimento dos livros contemporâneos, que, por sua vez, eram em sua maioria descartados ou ocupavam lugares subalternos na casa:

A biblioteca do meu pai contava então uns quinze mil livros. No fim superou os vinte mil [...]Isso sem contar os jornais, as revistas e a farta correspondência habitual, com os últimos lançamentos que por cortesia as editoras lhe enviavam. A grande maioria destes ele descartava já ao olhar a capa, ou após uma rápida folheada. Livros que jogava no chão e mamãe recolhia de manhã para juntar no caixote de doações à igreja. E quando porventura ele se interessava por alguma novidade, sempre encontrava algum pormenor que o remetia a antigas leituras. Então chamava com seu vozeirão: Assunta! Assunta!, e lá ia minha mãe atrás de um Homero, um Virgílio, um Dante, que lhe trazia correndo antes que ele perdesse a pista. E a novidade ficava de lado(BUARQUE, 2014, p.19).

Diferentemente do que se pode pensar em uma primeira análise, a ordenação sequencial dos objetos, dos eventos e dos discursos é política. As configurações sob as quais ordenamos o real diz muito sobre as estruturas de poder que nos governam: “[...] se você quiser espoliar um povo, a maneira mais simples é contar a história dele e começar com ‘em segundo lugar’”, nos diz escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2019, p. 23) em uma citação ao poeta palestino Mourid Barghouti. Isso porque toda organização sugere um pressuposto ideológico.

Ciente disso, Ciccio confronta a estrutura de poder presente em seu ambiente doméstico de modo radical:

O suprassumo da biblioteca eram onze volumes hospedados num nicho da sala de visitas, como que um altar cavado no centro da estante com espessas molduras de jacarandá que os segregavam dos livros por assim dizer plebeus. Essas raridades já foram doze, mas uma primeira edição de Hans Staden do século XVI fiz o favor de inutilizar. Foi num dia em que meu irmão me disse que, quando nasci, meu pai me tomou por um mongoloide. Eu nem sabia o que era mongoloide, foi a gargalhada do meu irmão que me acertou. Arrastei uma cadeira, alcancei o nicho e catei o livro que me pareceu mais sagrado, por causa das letras de ouro na capa dura. Espicacei página por página, depois ainda mijei em cima (BUARQUE, 2014, p. 18).

Embora certamente haja rancor, imaturidade e perversão no ato de destruir um dos livros mais valiosos da coleção do pai, coexiste com esse fato a evidênciade uma percepção precoce das estruturas de poder presentes no ambiente familiar e de coragem para subvertê-las, uma vez que Ciccio violenta não um livro qualquer da biblioteca, mas o que lhe “pareceu mais sagrado”, e o faz mesmo sabendo das possíveis consequências. Também é válido ressaltar que Mimmo, que nunca destruiu um dos livros da vasta coleção pessoal do patriarca como o irmão, também jamais teve interesse em lê-los, o que denota que sacralizar

excessivamente algo pode não necessariamente contribuir para a constituição do respeito e da admiração, mas sim para estabelecer distanciamento e tabus.

Barthes (2004, p. 43) salienta que libertar continuamente o nosso relacionamento com a literatura da proteção paterna, isto é, da autoridade da tradição, é fundamental, uma vez que é esse o único caminho possível para a sua renovação, ou seja, para a sua própria sobrevivência. Na narrativa de Chico Buarque, Ciccio não apenas contravém os símbolos que sacralizam a literatura como também, conforme já dito, democratiza o acesso a ela, tirando os livros do pai da segurança da casa (que os guarda como uma torre de marfim) e os emprestando para outras pessoas, e ironiza a autoridade paterna, inclusive a autoridade que possui enquanto crítico literário. Contudo, o ápice da ruptura de nosso protagonista com o autoritarismo da tradição – o que, vale ressaltar, não é uma ruptura com a tradição em si, até porque isso seria impossível, já que tradição e renovação não são conceitos excludentes, mas aglutinantes – se dá no último capítulo do romance, durante sua visita a Berlim, quando já adulto e ainda em busca do tão almejado irmão de origem alemã, ele conhece, em uma livraria, um professor de literatura que lhe aconselha a leitura de livros contemporâneos:

Por acaso ele se chamava Sergiusz, Sergiusz Berenbaum, professorem Varsóvia de literatura de língua alemã, e não se aborreceu com a intromissão de um desconhecido sul-americano. Pelo contrário, me falou com gosto do seu ensaio sobre Robert Walser em edição esgotada, discorreu a propósito de autores contemporâneos que eu ignorava e me fez comprar um punhado de livros que não estavam muito à vista. De chegada ao hotel, [...] Posterguei meu serviço, subi ao quarto e me recostei na cama curioso pelos livros novos, talvez os primeiros de toda uma vida que eu me permitia folhear sem terem passado pelas mãos do meu pai. Li alguns poemas curtos, li a orelha de um livro de contos, espiei um romance repleto de fotos de bichos, de gentes, de estações de trem, mas minha atenção se dispersava, eram dois dias sem notícia do meu irmão. Liguei para o alemão, deixei mensagem na caixa postal, apaguei a luz, tornei a acendê-la, voltei ao romance ilustrado, empaquei na terceira página. Abri uma cerveja, acendi um cigarro, resolvi experimentar mais um bocado do romance, talvez só até o fim do primeiro capítulo, mas o capítulo não tinha fim. Eram páginas trás páginas de um único parágrafo que eu já não era capaz de largar no meio, e a horas tantas lamentei que meu pai não tivesse vivido a tempo de ler aquele livro. Lamentei que ele não tivesse vivido mais de cem anos para que, saturado das letras, só concedesse em ler romances que tivessem passado pelo meu crivo. De manhãzinha fecho o livro deste autor chamado W. G. Sebald, que por sua vez fechou seu livro fechando o livro de um Dan Jacobson (BUARQUE, 2014, p. 216-218).

Por que esse momento da narrativa é tão significativo e merece, como sugerimos ao denominá-lo como clímax da ruptura com o autoritarismo da tradição, especial atenção de

nossa parte? Ora, nosso protagonista, que não costumava ler livros que seu pai não tivesse lido anteriormente – não apenas no tocante ao título, mas também no que se refere ao exemplar em si –, demonstra profundo interesse em uma edição que jamais foi manuseada pelo seu progenitor, o que significa dizer que não existe nenhuma possibilidade de encontrar anotações do patriarca que atribua algum sentido ao texto. Além disso, trata-se de uma narrativa contemporânea, ou seja, seu pai – que preferia textos clássicos, ou melhor, que possuía profundo desinteresse pela literatura contemporânea – muito provavelmente não teria grande interesse em lê-la.

Também é preciso dizer que o autor citado nesse ponto da narrativa, W. G. Sebald, possui livros com configurações estruturais bastante parecidas com as do próprio romance de Chico Buarque. Por exemplo, seu livro *Austerlitz* (2001), que termina com um livro de Dan Jacobson sendo fechado, se constitui a partir da narração em primeira pessoa de um narrador-personageme, conforme evidenciado no texto supracitado, da inserção de fotografias e documentos ao tecido narrativo. Além disso, também tem como um de seus temas centrais a busca pela reconstituição de um passado familiar incerto. É possível dizer, portanto, que em alguma medida *O irmão alemão*, de Chico Buarque (que dentro da esfera ficcional foi escrito pelo personagem Ciccio), se inspira nas produções de Sebald, o que evidencia que um escritor contemporâneo não precisa ler uma enorme quantidade de livros clássicos para escrever um livro de valor, como acreditava o pai de nosso protagonista, podendo inclusive se inspirar em outros autores contemporâneos. Esse pode ser um outro capítulo da história de transgressão em relação à figura do pai, desta vez, o autor novo que precisa questionar o autor forte que lhe precedeu, mas este é tema para outra investigação.

Não se trata, no entanto, de uma dicotomia entre contemporaneidade e tradição, até porque, como mencionado na introdução deste artigo, *O irmão alemão* possui um amplo diálogo intertextual com narrativas canônicas, mas doentendimento de que esses dois conceitos coexistem e se conjugam. Isto é, o contemporâneo encerra o mesmo potencial de adjudicar valor ao clássico que o clássico possui para atribuir valor ao contemporâneo, conforme também sugere Ciccio, ainda nesse mesmo ponto da narrativa, com uma irônica inversão de papéis: “Lamentei que ele [o pai] não tivesse vivido mais de cem anos para que, saturado das letras, só concedesse em ler romances que tivessem passado pelo meu crivo”. Desse modo, é posta em xeque a concepção positivista de tempo, sua ordem hegemônica sempre linear. O filho pode, então, preceder o pai.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1993.
- BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- OLIVEIRA, Paulo Cesar S. de. Narrativa e ditadura: *O irmão Alemão*, de Chico Buarque. *Anais do 3º Encontro Internacional História & Parcerias*, Rio de Janeiro, ANPUH, 2022.p. 1-16. Disponível em: https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/19/hep_2021/1635376083_ARQUIVO_1cf51aa52e91706356c98b2f38c3de1.pdf. Acesso em: 20 de abril de 2022.

MADUREIRA EM TRÊS TEMPOS: ARTE E CULTURA NA ESTRELA SUBURBANA DO RIO DE JANEIRO

Ligia Vasconcellos de Oliveira¹

Introdução

O artigo “Madureira em três tempos: a estrela suburbana do Rio de Janeiro” tem como temas centrais o papel e importância cultural do bairro de Madureira e seu entorno e seu objetivo é analisar os principais componentes que deram à localidade o *status* de “coração do subúrbio carioca”. Para a melhor execução da pesquisa, estabelecemos alguns objetivos específicos, exemplificados por três módulos de investigação e análise propostos.

No primeiro módulo, estuda-se o contexto histórico do Rio de Janeiro que possibilitou a abertura para os subúrbios. No segundo módulo, busca-se compreender a função dos bondes elétricos e dos trens no que diz respeito à urbanização da cidade. Finalmente, no terceiro e último módulo, a pesquisa se volta para Madureira, com a intenção de desmembrar os motivos que possibilitaram a sua influência e crescimento exacerbado em relação aos bairros vizinhos e de analisar a dualidade comercial e cultural que Madureira expõe.

Assim, pretende-se salientar o contexto da cidade do Rio de Janeiro a partir dos anosiniciais da república, traçando um panorama que nos permita compreender o desenvolvimento dossubúrbios. Em seguida, os objetivos metodológicos da pesquisa são: expor a história da criação de Madureira e identificar o seu desenvolvimento e importância até os dias atuais, por meio da técnica do estudo de casos. O método a ser utilizado será o histórico, uma vez que os acontecimentos passados serão essenciais para o progresso deste estudo, com a finalidade de criar uma linha do tempo que seja capaz de exemplificar o crescimento comercial e cultural do bairro ao longo das décadas.

Portanto, assim como no enredo da Escola de Samba Portela, “Lapa em três tempos” (1968), o trabalho aqui apresentado averigua o bairro de Madureira em três momentos, desde seus primórdios, passando pelos processos de crescimento e desenvolvimento e sua importância como polo cultural-comercial essencial para a economia e a cultura da Cidade e Estado do Rio de Janeiro, sem esquecer o papel da região e de seus atores no contexto da criação de um imaginário nacional que ali encontra uma das suas mais fortes expressões.

¹Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN), na área de Estudos Literários. Graduada em História pela Universidade Veiga de Almeida.

A abordagem desta pesquisa é do tipo qualitativa, concentrando-se principalmente em registros bibliográficos, de fontes documentais retiradas de artigos, jornais e revistas. Os referenciais teóricos principais deste trabalho se assentarão em obras como *Da habitação ao habitat: a questão da habitação popular no Rio de Janeiro e a sua evolução*(1986) e *A evolução urbana do Rio de Janeiro* (1987), de Maurício de Abreu; *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi* (1987), de José Murilo de Carvalho; *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque* (1986) e *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*, de Sidney Chalhoub, que abordam as problemáticas e as questões mais fundamentais da cidade do Rio de Janeiro no período republicano. Além disso, o artigo “Madureira, capital dos subúrbios (1940-1960): carnaval e comércio na produção de uma comunidade imaginada” (2015), de Annelise Caetano Fraga e Miriam de Oliveira Santos será o referencial indispensável para a pesquisa sobre o bairro de Madureira.

A remodelagem do centro do Rio: rumo aos subúrbios

O período inicial da república brasileira veio atrelado a mudanças significativas. Além da transição política e da nova inclinação ao capitalismo, o país também vivenciava o remodelamento das relações comerciais e sociais desde a abolição da escravatura, em 1888. O Rio de Janeiro, por ser até então a capital do Brasil, sentiu de forma mais íntima o resultado de tais transformações, sendo a primeira delas de caráter demográfico. Segundo José Murilo de Carvalho (1987), “em termos absolutos, tem-se que a população quase dobrou entre 1872 e 1890, passando de 266 mil a 522 mil”, devido ao grande número de imigrantes, sobretudo portugueses e ex-escravizados advindos das regiões rurais.

Não foi somente o número populacional da cidade que sofreu alterações, mas também sua estrutura social. Entre os imigrantes houve um desequilíbrio nos gêneros, uma vez que os homens representavam 71% desta parte dos habitantes ainda em 1890, e a sua maioria era composta por jovens solteiros. Esse aspecto influenciava na questão dos empregos, já que aumentava a oferta da mão de obra (CHALHOUN, 1986). Apesar do desenvolvimento do comércio cafeeiro e dos tímidos passos dados pelas indústrias, uma quantidade considerável de indivíduos se encontrava mal remunerada ou sem trabalho e emprego fixo.

Havia também o desejo dos dirigentes judiciários e policiais de enquadrar o então homem livre nos novos moldes capitalistas a partir do trabalho, mas essa parte da sociedade

carioca passou a ser associada à marginalidade, à desordem e à ameaça à segurança pública. Tais cidadãos frequentemente tinham problemas com a justiça, sendo detidos sob o pretexto da conversão da malta de vadios atrabalhadores:

Eram ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da Marinha e dos navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapeiros, criados, serventes de repartições públicas, ratoeiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptadores, pivotas (a palavra já existia). E, é claro, a figura tipicamente carioca da capoeira, cuja fama já se espalhara por todo o país e o número foi calculado em torno de 20 mil às vésperas da República (CHALHOUB, 1986, p. 18).

As expressões culturais dessa camada social menos abastada eram constantemente reprimidas sob o pretexto da desordem e da promiscuidade. A capoeira, o samba e as religiões de matriz africana são exemplos disso. Ainda seguindo os efeitos colaterais urbanos e sociais do crescimento populacional vertiginoso, é imperativo destacar o problema da habitação e da higiene. Os cortiços eram os alvos principais das autoridades políticas e sanitárias, sobretudo por dois motivos: abrigarem as classes perigosas e cheias de vícios (no geral a população mais pobre, à margem da sociedade e/ou desempregada), além de serem apontados como prováveis centros propagadores de doenças causadoras de epidemias². Conforme aponta Sidney Chalhoub, os mais pobres começaram a oferecer riscos para as classes altas a partir do momento em que foram vistos como possíveis contraventores na nova ordenação capitalista de trabalho, além de representarem prováveis riscos à saúde pública:

Por um lado, o próprio perigo social representado pelos pobres aparecia no imaginário político brasileiro de fins do século XIX através da metáfora da doença contagiosa: as classes perigosas continuariam a se reproduzir enquanto as crianças pobres permanecessem expostas aos vícios de seus pais. Assim, na própria discussão sobre a repressão à ociosidade, que temos citado, a estratégia de combate ao problema é geralmente apresentada como consistindo em duas etapas: mais imediatamente, cabia reprimir os supostos hábitos de não-trabalho dos adultos; a mais longo prazo, era necessário cuidar da educação dos menores. Por outro lado, os pobres passaram a representar o perigo de contágio no sentido literal mesmo. [...] E houve então o diagnóstico de que os hábitos de moradia dos pobres eram nocivos à sociedade, e isto porque as habitações coletivas seriam focos de irradiação de epidemias, além de, naturalmente, terrenos férteis para a propagação de vícios de todos os tipos (CHALHOUB, 1996, p. 29).

Portanto, as habitações coletivas, assim como o modo de viver e as expressões

culturais da população menos afortunada, passaram a se tornar inconvenientes a serem combatidos pelos órgãos superiores. Os cortiços se configuraram como uma das muitas contrariedades do lócus carioca, conflituando com o sonho de uma cidade aos moldes europeus, essencialmente burguesa e moderna.

Em 1893, o então prefeito Barata Ribeiro realizou uma mega operação contra o maior cortiço situado na zona portuária do Rio de Janeiro, popularmente conhecido como “Cabeça de Porco”. Neste, chegaram a residir cerca de 4.000 pessoas em seus tempos áureos, mas seus números foram sendo reduzidos por meio de estratégias coordenadas (vistorias sanitárias que condenavam e restringiam as alas da habitação, por exemplo) antes da sua destruição total.

Nodia 26 de janeiro daquele ano, a demolição foi concluída e contou com a cobertura da imprensa e apoio de parte da população. O prefeito, entretanto, permitiu que os moradores aproveitassem a madeira dos escombros para que construíssem moradias em outros locais. Grande parte dos desabrigados seguiram para o morro próximo daquele endereço, que passou a ser chamado de “Morro da Favela”³ alguns anos depois. O Morro da Favela foi o local onde alguns militares que retornaram vitoriosos da Guerra dos Canudos se instalaram, uma vez que não receberam as terras prometidas pelo Estado como recompensa, em 1897. O nome é uma referência à planta chamada ordinariamente de “faveleira”, que existia em números abundantes no morro.

Barata Ribeiro não dispôs de tempo suficiente para prosseguir com o projeto dedesmembramento das moradias coletivas, já que o seu gerenciamento durou apenas cincomeses. É a partir de 1902 que o Presidente da República Rodrigues Alves nomeia Francisco Pereira Passos para o cargo de Prefeito da capital e este retoma com os planejamentos de intervenção estatal reformas urbano-sanitárias.

Em quatro anos, Passos realizou a maior intervenção urbanística no Rio de Janeiro até então. Em conformidade com Abreu (1986), o prefeito teve como principal objetivo resolver as contradições da cidade, uma vez que a forma e aparência da cidade do Rio deveriam estar adaptadas às mudanças do século e ao seu *status* político, social e econômico. Essa reforma teve como característica a ingerência estatal em grande escala, já que não se preocupou apenas com a estética urbana, mas também com a circulação de pessoas e mercadorias.

O prefeito se inspirou nos moldes europeus, e foi influenciado principalmente pelo padrão francês. Ruas foram alargadas e iluminadas, a zona portuária foi modernizada para um melhor fluxo comercial, além das praças e avenidas que foram criadas, a exemplo da

Avenida Central, posteriormente nomeada como Rio Branco. Enfim, foram inúmeras as modificações e interferências, e não é de interesse destacarmos todas elas neste presente trabalho. Contudo, é imperativo salientar alguns pontos da reforma “bota-abixo”.

O remodelamento urbano concebido por Passos determinou, de maneira premeditada, a destruição de inúmeras residências na região central, com a justificativa da expansão e criação de ruas e avenidas, removendo compulsoriamente de lá os seus moradores. Também se proibiu, por meios jurídicos, realizar reparos nos cortiços, gerando uma degradação proposital que seria usada no futuro como prova de que aquele tipo de habitação deveria ser destruído. E não somente isso foi reprimido, como também as convenções sociais da população pobre, já que não harmonizavam com o novo manejamento da cidade:

O controle urbanístico, por sua vez, materializou-se no amplo leque de decretos, leis, regulamentos, regimentos, editais e portarias baixados pelo Prefeito, que não só proibiram a realização de reformas nos cortiços ainda existentes, inviabilizando qualquer tentativa de melhoria dessas habitações, como regulamentaram toda a construção civil no Distrito Federal. O objetivo aqui era o controle total da forma de habitar. Em sua fúria legisladora, o Prefeito atingiu também as “velhas usanças” da população, isto é, o conjunto de “práticas econômicas, formas de lazer, costumes e hábitos profundamente arraigados no tecido social e cultural da cidade” que, por não condizerem com o novo modelo urbano que era imposto, não poderiam mais ser permitidos. Em nome da higiene e da estética, por exemplo, proibiu a venda dos mais variados produtos nas vias públicas; combateu o comércio ambulante; declarou guerra aos quiosques, um dos pontos de encontro da população operária; proibiu o exercício público da mendicidade; etc. (ABREU, 1986, p. 222-223).

Portanto, a Reforma Passos contribuiu para aperfeiçoamentos principalmente na parte central do Rio de Janeiro e na zona sul. Entretanto, centenas de pessoas se encontraram desabrigadas e sem qualquer tipo de auxílio estatal, tendo, inclusive, restrições severas no seu modo de viver e trabalhar. Uma das consequências desse período é o processo de favelização, em que os indivíduos sem amparo se voltam para os morros em busca de moradias. Assim, ao tentar encontrar soluções para as contradições da cidade, Passos criou outras, dividindo classes e separando os novos espaços sociais. É nesse contexto que a abertura para os subúrbios é facilitada.

Bondes e trens em direções opostas

Os principais meios de transporte da época eram, sem dúvidas, o trem e o bonde

elétrico (que substituía o bonde de tração animal). Apesar de ambos desempenharem o mesmo papel, ou seja, a locomoção, serviram para objetivos distintos na expansão do Rio de Janeiro, contribuindo para a consolidação de dois espaços antagônicos na cidade, o centro e a periferia, desanexando ainda mais as classes sociais. Sabe-se que a primeira linha de bondes a prosperar na capital foi a Companhia Ferro Carril do Jardim Botânico, em 1868. Ela atravessava, em especial, as freguesias que estavam começando a se consolidar como aristocráticas, a exemplo da Glória e Botafogo. Acompanhando o mesmo ritmo, outras companhias foram criadas e integravam o núcleo central do Rio com as áreas mais abastadas das Zonas Sul e Norte. Segundo Abreu(1897), na Zona Norte do Rio de Janeiro havia bairros com grandes chácaras, como a Tijuca e o Andaraí. Estas, por sua vez, estavam designadas ao desaparecimento. Para que o acesso às novas áreas fosse possível, as companhias, em junção com o capital estrangeiro e nacional, realizaram obras que ampliaram a cidade, como a perfuração do Túnel Velho que permitiu o acesso a Copacabana.

Já em relação aos trens, eles adentravam em áreas estritamente rurais, lugares que se mantinham afastados dos centros de aglomeração demográfica. A primeira ferrovia a ser inaugurada foi a Estrada de Ferro Dom Pedro II, em 1858. No mesmo período, a Estação Cascadura foi implementada, e ela favoreceu em peso a ocupação do subúrbio. Anos mais tarde, em 1870, o trem ali passava duas vezes em horários distintos, o que significava uma alta demanda de passageiros que precisavam ir ao centro para trabalhar e voltar para a casa no fim do dia. Com isso, as moradias passaram a ser ligadas às linhas dos trens, pois era em volta delas que a vida prosperava. Outras ferrovias também foram fundadas posteriormente, fazendo uma ligação com a Baixada Fluminense. No primeiro momento, algumas funcionavam apenas como transporte de abastecimento, e somente depois foram usadas para conduzir os passageiros. Assim, bondes e trens se contrapunham em estilos de vida diferentes, moldando espaços divergentes na cidade:

Trem e bondes foram, sem dúvida, indutores do desenvolvimento urbano do Rio. Mas o caráter de massa destes meios de transporte tem de ser relativizado, como também devem ser relativizados os seus papéis frente ao ambiente urbano. É que trem, bondes e, mais tarde, ônibus (e os sistemas viários correspondentes) só vieram “coisificar” um sistema urbano preexistente, ou pelo menos um sistema de organização do espaço urbano, cujas premissas já estavam prontas em termos de representação ideológica do espaço e que apenas esperavam os meios de concretização. Em outras palavras, o bonde faz a zona sul, porque as razões de ocupação seletiva da área já eram “realidade”. Já o trem veio responder a uma necessidade de localização de pessoas de baixa renda e de atividades menos nobres (indústrias, por exemplo) (ABREU, 1987, p. 44 *apud* SANTOS, 1977, p. 25).

Os subúrbios ainda não assumiam a função de lar, mas sim de uma opção secundária para quem podia sair do centro e não tinha condições de pagar por moradias nas localidades mais abastadas. De acordo com Abreu (1897), a região suburbana não passava apenas de um dormitório, sem independência e atrelada ao centro. Contudo, com a proliferação de indústrias no Rio de Janeiro aproximadamente em 1890, o grande deslocamento destas para São Cristóvão (que assumia uma nova forma e identidade após a Proclamação da República), o tímido aparecimento das fábricas nas periferias, a Reforma Passos e o “bota-abixo”, além do surgimento de mais ferrovias, o subúrbio começou a se tornar um espaço viável para a habitação.

O século XIX teve seus momentos finais com o espaço carioca visivelmente dividido e com uma nova lógica capitalista, superando o Rio de Janeiro colonial e escravocrata, onde apenas um ambiente abrigava as mais variadas contradições.

O seu nome é doce dizer: Madureira

O conhecido “sertão carioca” compreendia uma série de fazendas e freguesias que deram lugar aos bairros suburbanos que conhecemos atualmente. Entre as diversas propriedades rurais, estava localizada a Fazenda de Campinho, cuja dona era inicialmente Maria de Oliveira e, já no século XIX, passou a ser comandada pelo capitão Francisco Inácio Canto. Após o seu falecimento, as terras foram disputadas pela viúva Rosa Maria dos Santos e por Lourenço Madureira, um boiadeiro que conquistou a confiança e o respeito dos moradores locais. O litígio, entretanto, foi encerrado com a vitória de Lourenço, que passou a gerenciar as terras aproximadamente em 1851. Após esse período, a grande fazenda passou por um desmembramento gradual e por loteamentos, dando início à construção do bairro de Madureira. A instalação das ferrovias no bairro gerou um dinamismo capaz de proporcionar maior importância a Madureira, atraindo comerciantes e possíveis residentes. É considerável ressaltar novamente que os moradores do subúrbio seriam indivíduos com rendimentos estáveis, já que o trem ainda não funcionava com horários regulares, o que impedia a melhor circulação para o Centro do Rio.

No entanto, foi a malha ferroviária que proporcionou relevância ao bairro, conhecido mais tarde como “coração do subúrbio”. A inauguração do Mercado de Madureira, em 1914, foi o pontapé inicial para que outros comércios se desenvolvessem e um fluxo maior de pessoas circulasse na região. Na época, o Mercado não passava de uma feira com produtos agropecuários ao lado da Estação de Magno. Conforme Fraga e Santos (2015), esse mercadejo

foi fundamental para a prosperidade de outros comércios no local, sendo visto como uma atividade pioneira.

O entreposto comercial se deslocou para o atual espaço da Escola de Samba Império Serrano, mas outra mudança ocorreu em decorrência do aumento de comerciantes dispostos a fazerem parte do mercadejo. Em 1959, no governo do presidente Juscelino Kubitscheck, o Mercadão de Madureira foi inaugurado no local que se situa no momento presente, na Avenida Ministro Edgard Romero. Posteriormente, no ano de 2000, um incêndio destruiu as dependências do Mercadão, deixando-o de portas fechadas até a sua reestruturação. Atualmente, o lugar ainda funciona, adotando diversas medidas sustentáveis, e continua sendo uma das maiores referências do bairro.

Ao longo dos anos, o Mercadão deixou de vender apenas produtos agrícolas e alimentícios para também comercializar artigos religiosos. Ademais, hoje em dia há uma enorme variedade de itens e artefatos que podem ser encontrados ali. Segundo Murta (2008), a organização do Mercadão criou uma lógica familiar de socialização, onde todos se conheciam e interagiam graças ao trabalho, e “casa” seria o ambiente usado para dormir e se banhar, uma vez que até as refeições poderiam ser feitas dentro do espaço empregatício. Há a ideia da formação de uma nova comunidade essencialmente suburbana, tendo como líder o bairro de Madureira, que nesse sentido já se destacava em relação aos demais vizinhos. O comércio intenso em conjunto com as ferrovias atraía uma dinamicidade única, e cada vez mais os indivíduos se assentavam na região:

Se, por um lado, a projeção econômica e social de Madureira reforçava a imagem do progresso e do desenvolvimento do subúrbio como um todo, de outro, o sucesso de Madureira entre os bairros desta região determinava certa hierarquia ou atribuição de status, como o título “capital dos subúrbios” pode sugerir. [...] Assim, ao descrever a construção de uma verdadeira comunidade imaginada (Anderson, 2008) em Madureira, a partir de critérios de pertencimento, lealdade e identidade com o bairro, entendemos que este movimento estava articulado a um projeto mais amplo de dignificação dos subúrbios e reversão de sua identidade estigmatizada (FRAGA, SANTOS, 2015, p. 15).

No que diz respeito ao quesito cultural do bairro, podemos destacar primeiramente o Madureira Esporte Clube. A instituição originou-se da ideia de alguns comerciantes locais para que houvesse um clube notável nos arredores, e a sua fundação oficial foi no ano de 1914. A organização é, na realidade, a união de outros clubes (Madureira Atlético Clube, Madureira Tênis Clube e Imperial Basquete Clube), e, segundo Rodrigues (2019), a sua importância se dá

a partir de um espaço de resistência. Na década de 60, com o cenário político brasileiro a todo o vapor e o regime militar prestes a eclodir, o time de futebol do bairro partiu em uma excursão pela América Latina e para a China, posando para fotografias com Che Guevara e Mao Tsé-Tung:

O Madureira faz uma excursão a Cuba e a vários outros países da América Central. Em Cuba, ele realiza cinco partidas, ganha todas elas, e sai de lá feliz e contente. Numa das partidas, eles são visitados pelo ministro da Indústria da época, que era o Che Guevara, e ele tira fotografias com os jogadores do Madureira. Isso passa a fazer parte da história do Madureira. Só que essa excursão foi feita em 1963, antes do golpe militar. Ao contrário do que muitos imaginam. Outra excursão importante foi para a China. Tem uma foto do time do Madureira com o Mao Tsé-Tung. E essa excursão é mais interessante, porque ela foi feita em 1964. O presidente do Madureira era um português muito louco e fazia essas maluquices. O Madureira chegou a ficar 144 dias excursionando (RODRIGUES, 2019, p. 66-67).

Grandes nomes passaram pelo time ou foram revelados pelo mesmo, como “os três patetas” Lelé, Isaías e Jair Rosa Pinto, que foram contratados de uma só vez pelo Vasco da Gama em 1942; Didi, ou Mr. Football (apelido dado pela imprensa europeia, impressionada com o talento do atleta), que participou de três Copas do Mundo nos anos de 1954, 1958 e 1962, saindo vitorioso das duas últimas; Evaristo de Macedo, o único jogador a marcar 5 gols em uma só partida da seleção brasileira; Waldo Machado, que se tornou o maior artilheiro do Fluminense, com mais de 300 gols; e, mais atualmente, Marcelinho Carioca, ídolo do Corinthians. A lista é grande. Contudo, o destaque fica para alguns dos exímios atletas que Madureira exportou para outros clubes, estados brasileiros e, também, para o exterior.

Nessa perspectiva, é possível perceber que o subúrbio foi criando a si mesmo no que diz respeito à sua indústria cultural. Os coretos já se tornavam cada vez mais estrondosos em Madureira, apesar de não contarem com o apoio financeiro de quaisquer órgãos públicos, como acontecia com os coretos do Centro da cidade. Esses espetáculos adquiriram um novo significado nas regiões suburbanas, pois havia competições entre os bairros e a participação massiva do comércio local:

O concurso dos coretos promovia rivalidade entre os bairros do subúrbio, e quesitos tais como imponência, riqueza e criatividade atuavam como indicadores da capacidade econômica e organizacional dos comerciantes de cada localidade. Mas, apesar da competição, havia também grande confraternização entre as comissões promotoras, à medida que estavam voltadas para os mesmos objetivos de autopromoção e valorização dos subúrbios (FRAGA; SANTOS, 2015, p. 21).

Ainda segundo Fraga e Santos (2015), os coretos de Madureira teriam sido influência de uma herança dos antepassados portugueses. O bairro, que tem na sua essência uma ancestralidade tanto africana quanto portuguesa (em sua maioria advindos da região central carioca ou imigrando de seu país de origem, respectivamente), possui, de fato, essa dualidade evidente nos seus mais diversos aspectos culturais, a começar pelo carnaval. Vejamos:

Os imigrantes portugueses recém-chegados ao Brasil e estabelecidos no comércio suburbano parecem ter buscado formas de pertencimento, participação e integração social com os recursos culturais de que dispunham. O carnaval pode ter sido a escolha ideal, já que, além de ser comum à cultura dos dois países (no Rio de Janeiro em especial), constituía-se em uma festa de grande alcance social, capaz de mobilizar os mais diversos estratos da população com folguedos que transformavam a cidade nos quatro dias de folia (FRAGA; SANTOS, p. 23).

Os coretos e os blocos carnavalescos de Madureira passaram a chamar cada vez mais a atenção do público que não vivia no bairro ou nos lugares próximos. Tarsila do Amaral, em uma suposta visita ao carnaval do Rio de Janeiro em 1924, admirou-se com a grandiosidade e ousadia do coreto Torre Eiffel, que media aproximadamente 18 metros. Este foi construído por José Costa, que apesar de ser o proprietário de uma funerária, tinha inclinação para a cenografia e a especialidade de criar obras brilhantes. Seu feito foi eternizado nas telas da renomada artista. O carnaval madureirense aumentou o seu espetáculo com a introdução dos desfiles das escolas de samba. Além de impulsionar o comércio local, o desfile contribuiu para promover agremiações como Portela e Império Serrano:

O desfile contribuiu para aumentar a repercussão e o brilhantismo do carnaval de Madureira, não apenas pelo fato de que estas agremiações vinham obtendo crescente projeção nacional, mas particularmente pelo fato de que as já mencionadas duas grandes escolas de samba do bairro – Portela e Império Serrano – vinham acumulando sucessivas vitórias nos desfiles oficiais da Praça Onze (FRAGA; SANTOS, p. 26).

Idealizado por nomes como Paulo da Portela, Alcides Dias Lopes, Antônio Caetano, Heitor dos Prazeres, Antônio Rufino, Manuel Bam Bam Bam, Cláudio Manuel, Candinho e Natalino José do Nascimento, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela foi criado no ano de 1923, em Oswaldo Cruz, e ganhou o primeiro concurso de coretos em 1929. A Portela é um nome de peso no carnaval carioca e uma referência por todo o Brasil, sendo a maior campeã dos desfiles oficiais do Rio de Janeiro. A tradicional águia azul e branca cativa o público que a

assiste irreverente na avenida, carregando em suas asas os atuais 22 campeonatos de primeiro lugar. Sendo a Escola de Samba mais antiga ainda em funcionamento, ela pode ser considerada como a inovadora em vários segmentos, a exemplo da introdução do quesito alegoria, com a escultura de um globo terrestre em 1935, e o samba enredo “Teste ao samba” em 1939, aspectos ainda não explorados por outras agremiações na época.

O também renomado Grêmio Recreativo e Escola de Samba Império Serrano tem seu berço em Madureira, tendo sido fundado oficialmente em 1947, após um desmembramento da Escola Prazer da Serrinha. Alguns de seus precursores são Mano Décio, Silas de Oliveira e Sebastião de Oliveira, e os quatro anos que se seguiram à sua formação (1948, 1949, 1950 e 1951) foram prestigiados com vitórias nos desfiles. No total, foram 11 títulos até os dias atuais, sendo 3 deles provenientes do grupo de acesso. Inclusive, a Império Serrano foi pioneira no que diz respeito à inserção das mulheres no samba, tendo a consagrada Dona Ivone Lara em seu time de compositores e a Tia Eulália entre os fundadores.

Ambas, Portela e Império Serrano, revolucionaram o carnaval carioca, elevando o nível dos desfiles agregando excepcionalmente valores para a projeção do samba por todo o Rio de Janeiro e pelo Brasil. Madureira se tornou uma referência nesse quesito e, tanto a Portela quanto a Império Serrano colecionam personagens icônicos em suas histórias, além dos já citados.

É interessante ressaltar que as quadras das Escolas de Samba não funcionam somente como espaços para fins carnavalescos, mas também são ambientes usados pela própria comunidade. Alguns usos comuns são as campanhas de vacinação (mais recentemente contra a covid-19), doações de sangue, ações voltadas para microempreendedores e desempregados que buscam alguma vaga de emprego, atendimentos odontológicos, patrocínio de atletas, pré-vestibulares vestibulares sociais, atividades esportivas e danças, além de oficinas gratuitas de cinema. Portanto, é possível retomar à cultura dos primórdios dos coretos, onde toda a renda do comércio era revertida para o corpo social suburbano, alimentando a operação dinâmica que Madureira produz em todas as suas perspectivas.

Investigando ainda mais profundamente as raízes do samba no bairro, temos o Jongo, que é considerado Patrimônio Imaterial Cultural brasileiro desde 2005. Antes mesmo de samba ser o gênero musical mais popular do subúrbio, o Jongo era um ritmo vanguardista. É possível dizer que os antigos sambistas eram, inicialmente, jongueiros, e encontravam uns aos outros nas rodas de Jongo. Este, também conhecido como Caxambu, é um ritmo originário dos povos africanos e trazido ao Brasil no período escravocrata. Com o advento da República e a abolição da escravatura, ocorreu a dispersão dos negros africanos e de suas

famílias, que se abrigaram em morros espalhados pelo Rio de Janeiro. Um deles foi o Morro da Serrinha, que traduz a ancestralidade do Jongo até os dias atuais.

A célebre Vovó Maria Joana é considerada a pioneira e fundadora da comunidade de Jongo da Serrinha, além de ser a líder e guia da Tenda Espírita Cabana de Xangô. Seu filho, Mestre Darcy do Jongo, também era uma figura imponente no assunto. Jongueiro e percussionista, ele foi um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano, do Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombola e da Império do Futuro, uma escolinha de samba para jovens e crianças.

O Jongo representa arte, tradição, força, luta, espiritualidade e resistência. Não é incomum associar o Jongo com matrizes religiosas, uma vez que este é um ritmo mítico e de energia ancestral. Como elucidado anteriormente, o bairro teve a forte presença africana e portuguesa, implicando na coexistência de duas culturas diferentes que, de certa forma, se complementaram nesse cenário suburbano. No ponto de vista religioso, Madureira abriga tanto igrejas católicas quanto centros de umbanda e de candomblé.

Posteriormente, Madureira afirmou o seu predomínio com a eletrificação dos trens em 1937, no governo de Getúlio Vargas. A presteza da obra foi evidente, começando a funcionarem meramente 18 meses, deixando claro o interesse do governo federal em modernizar o sistema ferroviário carioca em direção ao subúrbio, pois este geraria maiores lucros.

Não parando apenas nos esportes e no carnaval, o bairro ainda foi o cenário escolhido para a criação do Teatro de Revista Madureira, inaugurado em 1952 pela estrela Zaquia Jorge, e foi um dos maiores sucessos do lugar. A vedete foi uma personalidade icônica que valorizou em seu trabalho o gênero do humor e explorou a sensualidade e o rebolado. Sua ambição ao migrar da zona sul carioca para Madureira era levar a população suburbana, e com isso passou a ser conhecida como a “Vedete do Subúrbio”, mesmo que não tenha nascido ali.

Sua morte precoce e trágica, resultado de um afogamento na praia da Barra aos 33 anos, foi lamentada por toda a Grande Madureira e levou consigo o teatro, no ano de 1957, que hoje é ocupado por uma loja varejista. Entrando para a história do subúrbio, Zaquia Jorge ainda foi homenageada pela escola de samba Império Serrano e no samba de Jair Rodrigues “Madureira Chorou”:

Madureira chorou/ Madureira chorou de dor/ Quando a voz do destino/
Obedecendo ao divino/ A sua estrela chamou/ Gente modesta/ Gente boa

do subúrbio/ Que só comete distúrbio/ Se alguém os menosprezar/
Aquela gente que mora na zona norte/ Até hoje chora a morte da estrela
do lugar (RODRIGUES, 1994).

No ano seguinte após o falecimento da Vedete do Subúrbio, em 1958, a construção do Viaduto Negrão de Lima foi um fator que auxiliou a evidenciar ainda mais o bairro, ligando-o à outras regiões do Rio. Não obstante, o Viaduto possui mais do que o papel de uma passagem rodoviária, mas tem também importância cultural, pois abriga na parte inferior das suas rampas o consagrado Baile Charme de Madureira. Ele teve o seu início nos anos 90, começando apenas como um bloco carnavalesco e se tornou uma das maiores festividades da cidade.

A área virou parte da história e representação suburbana, e artistas consagrados já se apresentaram lá: Nina Black, Sandra de Sá e Racionais MC's são alguns exemplos. Da mesma forma, oficinas de lazer são oferecidas ali, como aulas práticas de basquete e danças estilo hip-hop e charme, assim como feiras livres ou brechós em dias específicos na semana. Nesse sentido, o Viaduto (ou Dutão, como é popular e carinhosamente chamado pelos moradores dos arredores) é, sobretudo, relevante para incitar demonstrações culturais, abrigar um centro de divertimento e entretenimento de fácil acesso, assim como para movimentar a economia local. O Baile Charme, inclusive, é um dos patrimônios imateriais do Rio de Janeiro, e continua funcionando regularmente nas noites de sábado (parando apenas em casos específicos, como na pandemia de Covid-19). Mesmo com o passar dos anos, o evento não perdeu a sua essência e seus valores, sendo um espaço de alegria, comemoração, que não tolera preconceitos e, acima de tudo, celebra a importância da cultura negra e periférica.

É imperativo salientar que já nesse período Madureira ocupava um importante espaço social na cidade do Rio de Janeiro. O bairro era atrativo por inúmeros motivos aqui citados, sejam eles de caráter comercial ou cultural, e era fácil destacá-lo entre os seus vizinhos suburbanos. As futuras transformações, de fato, vieram para agregar, mas o status de Madureira estava mais do que consolidado como centro da periferia carioca. Entretanto, mesmo depois de décadas, o bairro não deixou de inovar. Um exemplo contemporâneo é a construção do Parque de Madureira, inaugurado em 2012 e construído como uma nova alternativa de lazer para toda a família. Ele é o terceiro maior parque da área metropolitana do Rio, tendo pistas de skate, de bicicleta e de corrida, quadras de futebol, basquete e vôlei, brinquedos, recreações infantis, aparelhos de ginástica e também quiosques variados. Ademais, o espaço conta com palcos que funcionam para shows e apresentações, e grandes artistas da nova geração já se apresentaram ali, como a Anitta e o grupo de pagode Sorriso Maroto. Com isso, Madureira é o cenário e o

ponto de encontro entre gerações que convivem em um só espaço e conservam suas tradições, nunca deixando de se manter presente.

O Parque é vizinho da linha do trem, contrapondo o passado e o presente. Madureira passou a ganhar cada vez mais destaque a partir da introdução das linhas ferroviárias, e elas levaram o bairro para um futuro glorioso e cheio de prestígio. Não obstante, o bairro alcançou tamanha importância que, desde 1962, é uma região administrativa que engloba os bairros vizinhos: Cascadura, Turiaçu, Vaz Lobo, Rocha Miranda, Oswaldo Cruz, Campinho, Engenheiro Leal, Cavalcanti, Honório Gurgel, Bento Ribeiro e Marechal Hermes.

Mediante o exposto, esses aspectos criaram um bairro repleto de história e cultura, que conseguiu se tornar mais do que um lugar onde o trem faz caminho: é um lugar de criação de identidade, que abraça as culturas e as transforma em algo próprio, perpetuando as tradições e chamando a atenção dos que vêm de fora. Em Madureira há diversão, cultura, religião, culto, com o adendo dos preços módicos praticados no Mercadão.

Considerações finais

O objetivo deste presente trabalho foi analisar a formação do subúrbio carioca a partir dos diferentes cenários políticos que abrangiam a cidade, fazendo uma ligação com o bairro de Madureira e salientando a sua importância e projeção nacional, visando a uma pesquisa futura sobre as relações entre literatura, teoria e história a partir da leitura da obra de Nei Lopes.

Nesse sentido, pudemos compreender, linearmente, que as intervenções urbanas e estatais realizadas pelos prefeitos Barata Ribeiro e Pereira Passos modificaram não só a arquitetura da cidade como também as estruturas sociais que a abrangiam, separando as ordenações coletivas e criando novas comunidades imaginadas no Rio de Janeiro. Os bondes elétricos e os trens assumiram papéis importantes nesse quesito, sendo os instrumentos que desagregariam, de fato, os indivíduos que viviam no Centro da Cidade.

Se por um lado os bondes elétricos abriram caminhos para as áreas mais abastadas da então Capital Federal, os trens foram essenciais para a abertura dos subúrbios. Sem estes, provavelmente Madureira se manteria como um arrabalde rural por muito mais tempo. As ferrovias trouxeram consigo a novidade do dinamismo e incitaram o desenvolvimento comercial, sendo o estopim para o crescimento do bairro.

Certamente, não podemos atribuir a vivacidade de Madureira apenas aos trens. Há algo de notável neste lugar que o fez ser o que é hoje: inspiração para artistas, a musa de diversas

canções, referência no Rio de Janeiro, lugar de conforto para muitos, mesmo aqueles que por algum motivo se mudaram dali. A partir deste estudo, é possível atribuir a excepcionalidade do bairro ao corpo social que o criou. Desde a fundação do Mercadão, os próprios comerciantes viam o local como sua casa e os outros trabalhadores como família, e essa cultura se perpetua até os dias atuais. Em Madureira, as relações interpessoais são cultivadas como uma espécie de *habitus*.

Nesse caso, é perceptível que o que diferencia Madureira dos outros bairros vizinhos é a ideia do coletivo, da família e do sentimento de pertencimento. Não há, em sua história, algo excepcional que tenha se erguido sozinho. Se hoje Madureira é um lugar consolidado na história do Rio de Janeiro, é por conta da sua admirável formação cultural. E, claro, a cultura pode ser vulgarmente entendida como tudo o que um determinado povo constrói, seu modo de viver, suas tradições e suas crenças.

Portanto, a imponéncia de Madureira no subúrbio carioca é destacada por seus próprios moradores e figuras icônicas que ali deixaram a sua marca. A comunidade imaginada criada no bairro foi o que possibilitou o seu brilhantismo e o seu destaque. Pessoas ligadas pelo afeto e suas heranças, cheias de talento e vontade, evidenciaram Madureira para todo o Brasil e, se formos analisar cuidadosamente, até mesmo para o exterior.

Assim, como cantou Arlindo Cruz em “Meu Lugar” (2007), tem mil coisas pra gente dizer e o difícil é saber terminar. Pensar em Madureira é pensar em diferentes camadas complexas que se interligam, e essas redes culturais moldaram, ao longo dos séculos, a maior estrela suburbana já vista no Rio de Janeiro.

Referências

ABREU, Mauricio de. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO; ZAHAR, 1987.

_____. Da habitação ao habitat: a questão da habitação popular no Rio de Janeiro e a sua evolução. Rio de Janeiro, *Jornal Revista do Rio de Janeiro*, n. 2, p. 47-58, 1986.

AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. Rio de Janeiro. *Revista Tempos Históricos*, v. 19, p. 151-183, 2015.

CARVALHO, Delgado de. História da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, v. 6, 1988 (Coleção Biblioteca Carioca).

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CRUZ, Arlindo. Meu Lugar. Rio de Janeiro, Universal Music, 2007. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/40ejYprsOG1G7RwuOcRyxo?si=ef6bab4435374a1e>. Acesso em: 03 nov. 2021.

FRAGA, Annelise Caetano; SANTOS, Miriam de Oliveira. Madureira, capital dos subúrbios (1940-1960): carnaval e comércio na produção de uma comunidade imaginada. Porto Alegre. *Revista Illuminuras*, v. 16, n. 37, p. 11-37, 2015.

MURTA, Ivana Benevides Dutra. Mercadão de Madureira: era uma casa portuguesa com certeza. 32º Encontro Nacional dos Programas de Pós-graduação em Administração, *Anais...* Rio de Janeiro: ANPAD, 2008.

RIBEIRO, Ana Paula Alves. Memórias, territórios, identidades: diálogos entre gerações na região da Grande Madureira. Rio de Janeiro: Morula, 2019, p. 287-300.

RODRIGUES, Jair. Madureira Chorou. São Paulo, Movieplay, 1994. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/>. Acesso em: 03 nov. 2021.

GÊNERO E VIOLÊNCIA EM *PARAÍSO*, DE TATIANA SALEM LEVY, E *O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO BUARQUE

Luan Carvalho de Araujo Siqueira¹

O romance *Paraíso*, de Tatiana Salem Levy (2014), narra a história de Ana, uma jovem escritora que após uma festa se envolve sexualmente com um homem que não conhecia e se viu enredada em uma trágica situação, após descobrir que ele era portador do vírus HIV. Ao longo do romance, a personagem lidará com vários conflitos emocionais: Ana se encontra abalada pela possibilidade de ter contraído o vírus e a trama se desenrola durante o período de espera pelo resultado do exame, o que interfere em suas relações pessoais, sociais e até mesmo de trabalho. Após o incidente, Ana descobre a história de uma maldição na família, que remonta a cinco gerações anteriores a ela. Trata-se de uma maldição lançada por uma escravizada, que em sua tribo africana era uma princesa e sacerdotisa. Por essa maldição lançada às mulheres de sua família, cinco gerações sofreriam traumas de amor. Ana pertencia à última geração de amaldiçoadas. Mais adiante, iremos esmiuçar o motivo pelo qual a maldição foi lançada na família da jovem.

No decorrer da narrativa, a personagem se isola longe da cidade, em um sítio chamado Paraíso, de propriedade de uma amiga. Lá se desenrolam as tramas principais e esse espaço de retiro nos aponta para uma leitura específica do romance, como veremos. Após a descoberta da maldição, a crise da jovem se avoluma, no momento em que acredita firmemente que as imprecações da escravizada haviam chegado até ela. Para tentar aliviar sua ansiedade por conta dos esperados resultados do exame e temendo a possível maldição, o isolamento no sítio de sua amiga parece ser a solução para os problemas que trouxe da cidade. A oposição cidade e campo ali se estabelece. Como dissemos, Paraíso é o nome da propriedade-exílio, mas é também o signo que dá título ao romance. À loucura, doença e violência da urbe, “Paraíso” promete ser um lugar de bonança e paz. À multidão, o pequeno grupo; ao burburinho, o silêncio.

Chegando ao sítio, Ana conhece Rosa, a empregada do lugar; Carlos, o motorista e Daniel, um artista plástico que por algum motivo vivia isolado na mata dentro do sítio de sua amiga Mercedes. Após alguns dias no sítio, Ana se aproxima de Rosa, descobre que seu marido a havia abandonado com uma filha e que, no entanto, a empregada ainda mantinha um

¹Graduando em Letras (Português-Literatura) pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro/Faculdade de Formação de Professores (UERJ-FFP). Bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq.

relacionamento abusivo e violento com o ex-marido, que a agredia. É com Daniel que a vida de Ana parece tomar outro rumo. Após a convivência com o rapaz e a curiosidade da jovem para saber o motivo pelo qual ele optou por se isolar naquele sítio, Ana desenvolve uma relação sentimental com Daniel, tornando-se cada vez mais próxima do ermitão. Ana se vê apaixonada, porém cada vez mais angustiada sempre que se lembrava de um possível resultado positivo do exame de HIV.

Com o passar dos dias, Ana e Daniel encontram-se cada vez mais próximos e o sentimento de não mais se relacionar sentimentalmente com alguém, acaba ficando para trás. Ana, porém, ainda se envolverá com os problemas de Rosa, sempre tentando buscar uma forma de ajudá-la. É com esse enredo aparentemente simples que a autora vai abordar temas importantes. Levy vai levantar, por meio de suas personagens e sob a ótica feminina, questões como estupro, incesto, violência contra a mulher, violência doméstica e assédio sexual. Por meio das histórias pessoais das mulheres do romance, Levy descontina para seu leitor uma história do Brasil não contada ou mesmo apagada.

Em paralelo, na leitura de *O irmão alemão*, de Chico Buarque (2014), deparamos com uma história do Brasil do ponto de vista masculino, sob a ótica do jovem Francisco (Ciccio), obcecado por encontrar um irmão perdido no tempo e na Alemanha, alguém que talvez nem mesmo exista, como o leitor da obra verá. Neste romance, as mulheres possuem pouco destaque e, em alguns casos, são vítimas de algum tipo de violência. Em ambos os romances, de Levy e Buarque, há um clima de angústia e incertezas em que nem sempre a verdade irá prevalecer, pois, conforme podemos observar, a imaginação frequentemente toma a frente da narrativa histórica e isso é uma característica marcante nas duas obras, especialmente quanto aos personagens principais: Ana e Francisco.

A questão da figura feminina no romance *O irmão alemão* nos revela algumas homologias conceituais com o romance de Levy. De início, uma personagem que não nos passa despercebida é Assunta, mãe de Francisco, e esposa de Sérgio, pai do “irmão alemão” quando era correspondente de um jornal na Alemanha, em fins da década de 1930. Assunta é casada há muitos anos com Sérgio e do seu relacionamento nascem Mimmo e Francisco. Embora tenha uma relação aparentemente tranquila com o marido, Assunta se acomoda em uma posição de subalternidade na relação do casal. Assunta viveu sua vida concentrada na casa, nos filhos e no marido. Seu poder na casa se devia ao fato de que ela era a única que sabia lidar com a biblioteca bíblica do marido: quando Sérgio precisava de um livro, logo ela o localizava. Além disso, durante a narrativa lidamos com alguns dilemas da personagem Assunta e sua relação com o marido, por conta da existência de Anne Ernst, jovem com quem

seu marido teve um relacionamento na Alemanha, no final dos anos 1920, no qual um filho foi gerado (o irmão alemão que Francisco obstinadamente procura). Acerca de Assunta, o jovem Ciccio se questiona: será que Sérgio a amava tanto quanto amou Anne Ernst? Será que Assunta sabia da existência do suposto filho alemão? Será que tinha ciência de que Sérgio manteve contato com a suposta mãe de seu filho por um tempo? E o mais perturbador, teria Sérgio esquecido Anne?

Outro ponto que observamos nesse romance é o tratamento dado às mulheres por parte do irmão mais velho de Francisco, Domingos (Mimmo). O rapaz, que vive buscando diversão e também conquistar as estudantes na porta do curso onde estuda seu irmão, de certa forma despreza os sentimentos verdadeiros das jovens. Como exemplo, apontamos a personagem Maria Helena, por quem Francisco é apaixonado, mas que acaba sendo conquistada por Mimmo. A jovem seduzida e abandonada acaba saindo da cidade e da vida dos irmãos. Ao que tudo indica, ela manteve relações não consentidas com Mimmo:

Desci a ladeira devagar, tornei a subir, desci de novo e tomei um susto com a Maria Helena, que por um triz não trombou comigo ao sair de casa. Chorava aos soluços, e quando me viu tapou o rosto, escapou dos meus braços e saiu correndo rua acima com a roupa troncha, o zíper lateral da minissaia descolado para o meio da bunda (BUARQUE, 2014, p. 43).

Eleonora Fortunado é uma personagem muito importante e representativa mulher forte e resistente, mesmo que também acabe sendo silenciada de várias formas. Artista independente e mãe solteira, Eleonora vai lidar com as críticas e os preconceitos de parte da sociedade, além de vivenciar o trauma do desaparecimento de seu único filho. Por conta da cobrança sobre o paradeiro do filho preso na ditadura por questões políticas, a personagem vai enfrentar uma série de tentativas de silenciamento. Eleonora é a voz dentro do romance que representa a luta dos que gritaram por socorro e justiça, tendo que lidar, além do filho desaparecido, com uma sociedade machista a impor valores e ideologias.

Já em *Paraíso*, veremos que o romance é composto por três narrativas que acabam se cruzando: a primeira, com um narrador em terceira pessoa (heterodiegético), conta a história de Ana; a segunda é marcada também por um narrador em terceira pessoa, que conta a história de Ana no presente escrevendo um romance; e a terceira e última, conta com um narrador homodiegético que irá narrar a vida da escrava. O interessante a ser observado é que os três pontos de vista que compõem a narração dessas histórias em diferentes épocas são perpassados por vivências traumáticas e ao longo da narrativa vão se complementando.

Essas múltiplas vozes que perpassam o romance durante toda a trama, de início podem até nos confundir, mas ao longo da leitura veremos que elas acabam se encontrando e se complementando. Conforme pensou Mikhail Bakhtin,

O romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória. A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas. É por isso que mesmo onde o plurilinguismo fica no exterior do romance, onde o romancista se apresenta com uma só linguagem totalmente fixa (sem distanciamento, sem refração, sem reservas), ele sabe que esta linguagem não é igualmente significante para todos ou incontestável, que ela ressoa em meio do plurilinguismo, que ela deve ser salvaguardada, purificada, defendida, motivada. Por isso, uma linguagem assim, única e direta, é polêmica e apologética, ou seja, dialogicamente correlata ao plurilinguismo. Com isto, fica determinada uma orientação toda especial – contestável e contestadora – do discurso romanesco; ele não pode esquecer ou ignorar de maneira ingênua ou convencional as línguas múltiplas que o circundam. O plurilinguismo, desta forma, penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance (BAKHTIN, 2002, p. 134).

Como vemos, essas linguagens diversas encontradas tanto em *Paraíso* quanto em *O irmão alemão* serão importantes para a construção do discurso romanesco. Assim, como disse Bakhtin (2002, p. 135), “o discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas representado artisticamente” (BAKHTIN, 2002, p.135). Cada personagem do romance vai se expressar por meio de um discurso específico que irá representar “um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social”.

Vejamos em *Paraíso*: a personagem Rosa representa mulheres que sofrem ou sofreram algum tipo de violência, seja verbal ou fisicamente. Nesse caso particular, trata-se da violência doméstica psicológica e física cometida por seu ex-marido. Rosa decide não denunciar o marido, por conta de sua filha; além disso, podemos perceber um discurso religioso que permeia a fala da personagem citada. Já a escravizada será responsável por dar voz a um povo espoliado cuja história é frequentemente escamoteada; seu discurso será marcado pela representatividade: aquela que fora silenciada no passado, sendo morta a mando de sua sinhá, vai ressurgir na vida da personagem Ana como instrumento para dar voz a questões sociais tão importantes para conscientização de outras mulheres por meio do livro que a jovem pretende escrever.

Já em *O irmão alemão*, temos a história da família de Francisco, uma família de classe média estruturada, que enfrenta dificuldades várias no desenrolar da narrativa, como a morte

do pai, o desaparecimento do irmão mais velho devido a questões políticas e, principalmente, com a descoberta de Francisco sobre a possível existência de um irmão alemão por parte de seu pai, o que levará o jovem a uma busca incansável para encontrá-lo, afetando suas relações pessoais e familiares, como com sua mãe. Assunta precisava lidar com esse segredo, embora muitopossivelmente ela já tivesse tomado ciência dele, devido à aproximação do filho com a possível Anne Ernst, supostamente a mãe do irmão alemão. Anne estaria casada com Henri Beauregard, um importante pianista, e com ele tem um filho chamado Christian, responsável por aguçar ainda mais a imaginação do jovem Francisco.

Voltando a *Paraíso*, vemos que a ideia principal da personagem central é a de encontrar certa paz e tranquilidade mediante o isolamento e que a jovem não conseguia encontrar na cidade. No entanto, por certa ironia do destino, Ana se depara com vários conflitos e dilemas a serem enfrentados, como seu envolvimento afetivo com Daniel; a situação da empregada Rosa, que com o tempo se tornara sua amiga, e sem contar a angústia pela espera do resultado do exame de HIV.

Ao se deparar com esses sujeitos, a jovem acaba se envolvendo cada vez mais com os seus dilemas pessoais. Ela busca ajudar Rosa em relação à violência que ela sofre do marido, mostrando que é necessário denunciar o abusador; por outro lado, ela precisa lidar com o sentimento que nutriu por Daniel, ao longo dos dias em que passou no sítio. Ou seja, aquela busca pela paz e tranquilidade que leva a jovem ao ambiente principal da trama, ao longo da narrativa, percebemos que não lhe será possível conquistar.

Como é de fácil constatação, ao longo da leitura do romance podemos ver que Ana e a escravizada são personagens que, embora distantes no tempo, encontram-se no mesmo espaço de reflexão: suas histórias, mesmo que distanciadas temporalmente e espacialmente, ao longo da narrativa vão se aproximando progressivamente. Ao leitor de *Paraíso* vai sendo requisitado um olhar cada vez mais atento e crítico para as questões do romance.

A maldição lançada pela escrava contra as mulheres da família da jovem escritora surge como principal fator para o desenvolvimento de temas que vão fazer parte da narrativa. Ana só se mostra preocupada com a história da família quando a maldição está possivelmente chegando até ela. No desenrolar dos fatos, veremos que a figura feminina, tendo como centro a personagem Ana, ganha atenção e destaque. Na situação-problema que abre o romance, Levy problematizará o sentimento de “culpa” da mulher, ainda que da parte do homem, ele tivesse consciência de ser portador do vírus HIV no momento do ato sexual.

No relato do episódio de assédio sofrido pela jovem por parte do seu padrasto, quando ainda era adolescente, a personagem irá esconder o acontecido de todos a sua volta,

principalmente da sua mãe, cuja relação com o companheiro era estabilizada. Para a jovem, revelar o assédio à sua mãe seria doloroso: além do medo de não ser acreditada, havia a possibilidade de ser culpabilizada:

Chamava a mãe preciso falar com você, olhava para ela com ternura, e era invadida pelo medo de deixar de ser amada. Pelo medo do que a mãe poderia pensar. De que a considerasse culpada. De que fosse realmente culpada. Teria feito alguma coisa para provocá-lo? Seria culpa dos shorts que usava? Das camisetas largas, sem sutiã? (LEVY, 2014, p.63).

A única pessoa a quem Ana vai confiara esse segredo é sua irmã mais velha, Bel, que por um trágico acidente tem sua vida ceifada, fazendo com que a jovem volte a guardar aquele traumapara si. Com o tempo, a mãe e o padrasto acabam se separando, mas de alguma forma o sentimento de angústia persistia; era um problema não resolvido, mesmo após longo tempo. Ana chega a reencontrar Raul, seu padrasto, em uma viagem, e após uma longa conversa ela acaba descobrindo que possivelmente sua mãe já havia tomado ciência do ocorrido e não teria feito nada a respeito para proteger, de alguma forma, a filha. A jovem, balada por pressupor que sua mãe soubesse de tudo e, mesmo assim, não tivesse feito nada a respeito, descobre mais tarde que, de fato, sua mãe tentou ajudá-la da melhor forma possível, diante daquela situação.

Quanto à questão da violência doméstica, vemos em Rosa a marca de uma relação abusiva por parte do marido: sendo ela uma mulher muito religiosa tenta de qualquer forma perdoar o companheiro, mesmoapós os atos violentos cometidos pelo mesmo. Ana tenta ajudá-la, conduzindo-a à delegacia para registrar queixa, porém, a empregada volta atrás e mais uma vez se mostra disposta a dar uma chance para o marido, pensando em como a filha reagiria ao ver seu pai preso. Ana se revolta pela situação de inércia em que Rosa se encontrava, porém, resolve não insistir mais, pois pouco sabe da vida dos dois, e ficaria ali só por algum tempo. O desfecho não poderia ser diferente: Rosa sofre mais uma vez com a agressão do marido, desta vez, quase fatal. Aqui, Levy irá abordar, com clareza dos fatos, a temática do feminicídio que quase atinge a personagem Rosa; a autora vai proporcionar ao seu leitor uma reflexão acerca dos abusos cometidos por companheiros, frisando a importância do apoio de outras pessoas, seja ela da família ou não, e também da questão de uma denúncia.

Essas questões aparecem no livro de maneira objetiva e servem para dar voz às mulheres que sofreram ou sofrem algum tipo de violência. Em *Paraíso*, vemos a ficção confrontando-se com a realidade.

Voltemos agora a atenção para a história da escravizada para entendermos sobre a maldição. A história dessa personagem é marcada por dores, sofrimentos, perdas e angústias. Essa personagem será fundamental para entendermos o romance e para lidar com assuntos que são deixados de lado perante a sociedade. Como dito, antes de ser escravizada, ela era uma princesa sacerdotisa do reino de Ketu, na África. Um dia ela foi até a casa de sua tia e no caminho resolve tomar um banho no rio quando, de repente, se vê capturada por alguns homens. A partir dali, nunca mais voltaria a ver sua família: seria vendida e passaria a viver em uma situação de escravizada. Ao longo da narrativa, iremos perceber que aqueles homens que a capturaram, possivelmente, teriam vindo de outra região, pois não sabiam de quem se tratava, afinal eles teriam capturado a princesa daquela região, pensa ela. E assim, o destino da jovem princesa mudará completamente.

A escravizada vai narrar o sofrimento da viagem da África ao Brasil e por meio dos detalhes pontuados pela narração da personagem podemos ter uma noção do trauma imposto ao povo negro, na viagem de morte e dor em navios abarrotados e insalubres:

Com o tempo, o cheiro da madeira e do sal foi substituído pelo cheiro de excrementos, de vômito, daqueles que morriam e permaneciam ao nosso lado, num pequeno recinto escuro e úmido onde, apertados, tentávamos encontrar um espaço para nos sentar. Quantas pessoas estavam ali? Trezentas? Quatrocentas? Nunca soube ao certo, sei que éramos muito menos, vivos, a chegar ao outro lado do Atlântico (LEVY, 2014, p. 53).

Além disso, precisava lidar com a alimentação precária como pode ser visto em uma das partes do relato da escrava: “Quando o buraco do teto era aberto e de lá caía comida, saltávamos como bichos em busca de um resto qualquer” (LEVY, 2014, p. 53).

Para entender melhor o motivo de tal maldição que assolava a vida de Ana, precisaremos conhecer um pouco outros personagens. Por meio da figura da escravizada, cujo nome é desconhecido, nos é apresentado o Barão João Felipe Albuquerque Junqueira, a Sinhá Mariana, sua família e outros escravizados. Dono de uma fazenda de café na região de Vassouras, o Barão exercia grande influência política na colônia.

Como tempo, a escravizada acaba se tornando amante do Barão e dessa relação se origina um filho. O ódio de Mariana pela escravizada aumenta cada vez mais. É em uma das viagens feitas pelo Barão que a Sinhá resolve matá-la para tirá-la de vez do caminho de sua

família: ela é enterrada viva, porém, antes disso, a africana acaba lançando sobre a família da Sinhá a maldição já mencionada. Após ficar sabendo de que se tratavam as palavras proferidas pela mulher por meio de um escravizado que compreendia a língua, Mariana resolve desenterrar a escravizada e arrancar sua língua, com a certeza de que assim a maldição lançada seria quebrada. Porém, ao longo da narrativa, constatamos que essa tentativa é vã, já que, como veremos, até a quinta geração daquela família a maldição de fato atingirá as mulheresque, de alguma forma, serão infelizes no amor, como proferido pela princesa.

No romance, a escravizada vai ser marcada por sua tripla condição de subalternidade: escravizada, negra e mulher. Com sua história veremos a violência por parte de outra mulher, cuja posição social e racial a coloca em um patamar de poder e liberdade maior do que aquela destituída não só de seus direitos, mas de sua humanidade. A sinhá se vinga de sua escravizada torturando-a e matando-a, mas nada faz como marido que, além de manter seu casamento e sua imagem, sai ileso da situação, sendo a escravizada a única responsável, tornando-se culpada por sua própria sorte.

Aqui, conseguiremos verificar que cada romance nos faz refletir a respeito de uma realidade diferente, em períodos específicos da história do Brasil. Em ambos, vemos a marca de uma sociedade capaz de calar vozes que clamam por socorro, reconhecimento e/ou justiça.

Quanto à questão da ditadura militar, poderemos observá-la de forma mais marcante em *O irmão alemão*; o modo como a questão será ficcionalizada, sem pretensões realistas, proporcionará ao leitor uma ideia de como foi o período. A narrativa de Buarque enfatiza o silenciamento de indivíduos contrários ao regime, condenados à tortura e, em alguns casos, até mesmo à morte. Como exemplo mais marcante, destacamos o desaparecimento do filho de Eleonora Fortunato, ponto-chave do romance e que representará o período violento e de exceção da ditadura.

Em paralelo, poderemos perceber, em *Paraíso*, como a autora vai dar importância ao processo de formação do Brasil, abordando não só o período escravocrata, como também as ditaduras e revoluções:

Ouviu com nitidez a sua voz grave. Falava em ioruba e Ana entendia. Afirmava que escrever sobre a escravidão era mais importante do que contar a história de uma escritora e um artista numa casa de campo. Ela não podia continuar presa ao próprio umbigo. Precisava falar do outro, da formação do Brasil, dos anos que seguiram à decadência do café, das ditaduras, das revoluções. A história do país era mais importante do que a sua intimidade. O drama da escrava era mais urgente do que o seu (LEVY, 2014, p. 143).

Interessante observar nessa passagem que é a escravizada, aquela que foi silenciada, a personagem na qual vai lutar por essa história do Brasil, que de certa forma é sempre esquecida, deixada de lado, ou até mesmo apagada.

Em outro trecho, vamos perceber a luta social de Vera, bisavó de Ana, no partido comunista contra a ditadura da época. Nesse trecho veremos que Vera fora presa pelo regime ditatorial:

Na prisão, as horas eram terrivelmente iguais, e Vera não suportava a espera. Tinha trocado a juventude pelo Partido Comunista e agora, em vez de experimentar um país livre, vivia encarcerada. Como a realidade pode ser diferente daquilo que imaginamos, pensava com frequência. Aliás, era só o que fazia: pensava em tudo o que havia feito, escutado, visto, experimentado. Passava o tempo com a sua própria memória (LEVY, 2014, p.144).

A questão da memória e de seus processos e mecanismos serão de extrema importância no decorrer do romance de Levy, servindo para marcar a identidade de um personagem ou para abordar assuntos importantes, tais como a época da escravatura e da ditadura militar, como já foi mencionado anteriormente. Assim sendo, bem como diz Michael Pollak, em “Memória e identidade social”:

Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p.200-212).

Como visto, a escravizada vai remeter à época da escravização e seu silenciamento irá representar também a de todo povo negro subjugado, naquela época e hoje; já a personagem Vera irá remeter à luta de inúmeras mulheres que combateram o regime ditatorial.

Após uma leitura e análise minuciosa do romance *Paraíso*, poderemos ter uma visão crítica mais clara a respeito da violência de gênero, sobretudo sofridas por mulheres. Personagens como Ana e a escravizada marcam um cenário que, desde sempre, põe e repõe os mesmos problemas. Se hoje até conseguimos alguns avanços, a caminhada ainda é longa, especialmente para algumas mulheres condicionadas por sua raça, sua idade ou sua posição social.

A violência de gênero perpassa gerações, por isso, a leitura de *Paraíso* nos possibilita enxergar, de certa forma, acontecimentos que imaginamos superados, todavia a leitura do

romance mostra que as estruturas de dominação, exclusão e de violência contra a mulher permanecem.

Assim sendo, é de suma importância que tenhamos mais figuras femininas, como Tatiana Salem Levy, na área da literatura para que as escritoras possam dar voz às mulheres e às condições de subjugação a que são expostas. Dar voz às mulheres que sofreram algum tipo de violência possibilitará acalorar cada vez mais a discussão a respeito de um tema tão caro. *Paraíso* serve como exemplo para a discussão dos temas mencionados neste artigo e que são de extrema importância ao debate e à reflexão.

No cenário contemporâneo caótico em que vivemos, com mulheres sendo cada vez mais agredidas – fisicamente ou verbalmente – essas leituras nos ajudam a entender o papel da literatura em seu compromisso de representação social e vetor de consciência crítica, seja pela exposição ou pela denúncia dos fatos.

Sendo assim, é evidente que o conteúdo em relação a esse assunto não se esgota nesse breve artigo e discussões mais profundas posteriores farão avançar a leitura de Salem e Buarque. Pelo debate, a literatura cumpre sua função de ser espaço dialógico, sem perder de vista sua constituição estética, o que a torna essencial como forma artística.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.
- BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014.
- LEVY, Tatiana Salem. *Paraíso*. Rio de Janeiro: Foz, 2014.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em: 12 de abril de 2022.

IDENTIDADE, SUBALTERNIDADE E GÊNERO EM *O SEGREDO ENTRE NÓS* DE THRITY UMРИГАР

Nathalia Baptista Fernandes²

Introdução

A questão da subalternidade feminina tem sido amplamente explorada na literatura contemporânea em língua inglesa. Entre os autores que tratam do tema, destaca-se a romancista india Thrity Umrigar. Em seus romances, Umrigar aborda com frequência questões de gênero.

Thrity Umrigar é jornalista, crítica literária, romancista e professora universitária. Nascida em 1961, na Índia, em uma família *parsi*, mudou-se para os Estados Unidos aos 21 anos. Apesar dessa mudança de país, ela costuma ambientar suas obras em cidades indianas, como Mumbai (antiga Bombaim), onde a própria autora foi criada.

O segredo entre nós, lançado em 2018, é uma continuação do *bestseller A distância entre nós* (2006), que ficcionaliza a vida de duas personagens femininas, Bhima e Sera, empregada e patroa, respectivamente, mulheres separadas por suas classes sociais, porém unidas pela condição comum de oprimidas e submissas, cujas vidas foram dedicadas a cuidar de outras pessoas. A continuação desta obra se situa um ano após os acontecimentos do livro anterior, e Bhima segue sendo a personagem principal, com o apoio de uma personagem secundária, Parvati, que é uma mulher mais velha e em uma situação econômica ainda inferior à de Bhima.

Este trabalho propõe uma discussão sobre a representação da condição social das mulheres na obra *O segredo entre nós*, de Thrity Umrigar. Para tanto, serão debatidas questões identitárias e de gênero, juntamente com o contexto histórico da Índia, que é um reflexo do milenar sistema de castas, sem esquecer os resquícios de uma colonização bastante invasiva. De acordo com Ashcroft, Griffiths, Tiffin (*apud* SANTOS, 2010), a colonização na Índia é classificada como uma “colônia de assentamento profundo”, já que houve uma repressão da língua e da cultura, e uma imposição do inglês (SANTOS, 2010, p. 344).

² Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística- PPLIN da UERJ, sob a orientação da Profa. Dra. Shirley Carreira. Membro do GP Poéticas da Diversidade- UERJ. E-mail: nbf2107@gmail.com.

1. Contexto histórico-político-social da Índia: uma breve discussão

O sistema de castas na Índia é parte da antiga tradição do Hinduísmo, datada de aproximadamente 1200 A.C. Apesar de haver outros lugares no mundo em que há praticantes dessa religião, a maior parte dela está concentrada na Índia. Não se sabe ao certo como o sistema de castas começou, porém há teorias.

As quatro castas principais são: os Brâmanes (sacerdotes e letRADOS), os Xátrias (guerreiros e governantes), os Vaixás (comerciantes) e os Sudras (servos). À margem desse sistema social estão os Intocáveis, os quais são considerados impuros e são responsáveis pelos trabalhos envolvendo lixo e dejetos. Sendo assim, membros das outras castas não podiam tocá-los, nem compartilhar qualquer tipo de contato, como beber no mesmo copo.

É importante ressaltar que as castas eram definidas já no momento do nascimento, passadas de forma hereditária, e determinavam as profissões e até mesmo os alimentos que poderiam ser consumidos. Os casamentos também são feitos apenas com membros dentro da casta, sendo assim a mobilidade social torna-se quase inexistente.

O sistema de castas não está mais em vigor, desde 1947, ano em que o país obteve sua independência da colonização inglesa. Entretanto, mesmo após ter sido abolido constitucionalmente, ainda há uma estratificação social rígida, que separa e marginaliza indivíduos de classe baixa.

Esta marginalização é ainda mais acentuada com relação às mulheres, visto que o sistema de castas cultivou a assimetria entre os gêneros, evidenciada pela diferença de tratamento, já que aos homens era dada a educação formal, enquanto as mulheres eram preparadas para o casamento. Inclusive, há uma grande preferência por filhos do sexo masculino e é muito comum o abandono ou aborto de bebês ou crianças do sexo feminino. De acordo com a tradição indiana, apenas o filho homem pode acender o fogo sagrado quando o pai morre e é ele que vai preservar o nome da família, já que a filha mulher é obrigada a ir morar com a família do marido.

Sita Anantha Raman discute a questão da mulher no livro *Women in India* (2009), em vários períodos históricos, e cita alguns movimentos e ações afirmativas que foram feitos a fim de diminuir a assimetria de gênero na sociedade indiana. A autora apresenta algumas conquistas como as leis de proibição de dote (1984), direitos iguais à propriedade (1956) e de feticídio feminino (1984), que é uma proibição de abortar ilegalmente após a descoberta de que a criança é do sexo feminino. Outras conquistas citadas são a alfabetização feminina, que

aumentou de 11,7 milhões (1951) para 255 milhões (2001) e a taxa de fecundidade, que caiu, já que as mulheres estão esperando mais tempo para casar e ter filhos.

Porém, Raman diz que

Apesar de tais ganhos, a igualdade de gênero continua indefinida para muitas mulheres indianas por motivos complexos. Esses obstáculos incluem a tradição patriarcal arraigada; normas culturais; um arcabouço legal colonial remanescente; dominação persistente masculina de alta casta nos baluartes do poder; política eleitoral em uma multiétnica nação; e globalização comercial que prospera no trabalho feminino e infantil, e os reduz a peões para grandes corporações. A modernização não é sempre proporcional ao progresso, pois nem todas as tradições moribundas simplesmente desaparecem, mas são muitas vezes reinventados na busca implacável pela riqueza e poder. Embora haja amplo consenso de que as mulheres são mais assertivas, e que uma democracia pode ser guiada para promover os desfavorecidos, mesmo tal estado pode ser coercitivo sob líderes corruptos, a menos que atitudes humanas são assiduamente cultivadas e leis justas devidamente aplicadas (RAMAN, 2009, p. 190, tradução nossa³).

Muito embora essas leis tenham sido criadas, nem sempre são de fato cumpridas. Exemplo disso é que as filhas não têm direito à herança, mesmo que a igualdade de direitos à propriedade seja garantida por lei. O casamento infantil também é recorrente, ainda que seja proibido por lei o casamento de mulheres menores de 18 anos, “[...] prosperando onde a alfabetização feminina é insignificante e a mortalidade infantil é alta.” (RAMAN, 2009, p. 214, tradução nossa⁴).

A autora ainda menciona que mulheres de classe baixa, moradoras de áreas rurais, tendem a sofrer mais com a assimetria de gênero, visto que, na maioria das vezes, não são alfabetizadas, pois os pais mantêm suas filhas em casa para cuidar da família e, assim, poucas frequentam a escola. Além disso, muitas meninas ficam desnutridas quando a família não tem recursos o suficiente para todos, pois a alimentação é preferencialmente destinada aos meninos.

³No original: “Despite such gains, gender equality remains elusive for many Indian women for complex reasons. These obstacles include entrenched patriarchal cultural norms; a residual colonial legal framework; persistent high-caste male domination in the bastions of power; electoral politics in a multiethnic nation; and commercial globalization that thrives on female and child labor, and reduces them to pawns for large corporations. Modernization is not always commensurate with progress, since moribund traditions do not all simply fade away but are often reinvented in the relentless drive for wealth and power. While there is broad consensus that women are more assertive, and that a democracy can be guided into promoting the disadvantaged, even such a state can be coercive under corrupt leaders, unless humane attitudes are assiduously cultivated and just laws duly enforced”.

⁴No original: “[...] thriving where female literacy is negligible, and infant mortality is high”.

2. Identidade e gênero

A questão identitária na modernidade tardia vem sendo cada vez mais estudada e debatida entre os teóricos. No decorrer dos anos, a discussão sobre este conceito levou a mudanças na sua concepção.

Stuart Hall (2006), em seu livro *A identidade cultural na Pós-modernidade*, argumenta que mudanças estruturais na sociedade moderna no final do século XX refletiram na discussão de questões identitárias, que antes eram vistas como fixas. Hall menciona três concepções identitárias. A primeira é a do sujeito do Iluminismo, fundamentada em uma visão individualista, pois a sua identidade dependia apenas de si próprio e lhe era atribuída no nascimento, sem grandes modificações ao longo da vida que pudessem alterar sua essência; a segunda é a do sujeito sociológico, que “ainda tem um núcleo ou essência interior do que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p.11); e por último, Hall argumenta que no sujeito pós-moderno essa identidade unificada e centralizada torna-se fragmentada “[...] composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas.” (HALL, 2006, p.12). Hall também discute que o sentimento de ter uma identidade unificada ao longo da vida é apenas algo ilusório, uma “fantasia”. Segundo o autor:

Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2006, p.13).

De acordo com Tomaz Tadeu Silva (2009), a identidade está diretamente ligada à diferença, já que a partir do momento em que o indivíduo se identifica com uma ideia, ele diretamente nega todas as outras. Além disso, já que a identidade é produto da interação social, ela também está sujeita às relações de poder presentes na sociedade. A identidade e diferença são impostas e disputadas:

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de

marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (SILVA, 2009, p.3).

Silva (2009, p. 3) ainda diz que “O processo de classificação é central na vida social”. Sendo assim, é comum que haja divisões de grupos e classes na sociedade, e essa classificação é sempre feita a partir da identidade. Porém, classificar também indica hierarquizar, e essa divisão não é feita de forma simétrica, mas sim pelo grupo que detêm o poder.

2.1. Estudos pós-coloniais e subalternidade

Os estudos pós-coloniais, que começaram a ter vulto em 1970, com maior evidência em 1980, podem ser definidos como uma visão teórica na qual se busca analisar a construção da subalternidade de certas pessoas ou lugares em relação a outros, tidos como superiores. Estuda-se, dessa forma, as relações de poder entre o Ocidente e o Oriente.

Para Thomas Bonnici (2009), antes de se discutir os temas do pós-colonialismo, faz-se necessária uma reflexão acerca de discurso e poder. Segundo o autor, forças políticas, econômicas e sociais utilizam seu poder para criar um discurso em que haja o favorecimento de suas “verdades” em detrimento do que de fato é real. Os colonizadores, a fim de promover e perpetuar sua “superioridade”, valiam-se de discursos que pregavam a inferioridade do outro colonizado. Essas manifestações produzidas pelo poder acabaram por ser internalizados de forma inconsciente pelos povos colonizados.

Os *Subaltern Studies* (Estudos Subalternos) têm sido um dos campos mais amplos da teoria e crítica pós-colonial. Fundado em 1982 por um grupo de teóricos indianos, foi influenciado pela obra de Antonio Gramsci (2002) no que tange à figura do subalterno. Porém, foi com Gayatri Chakravorty Spivak que o termo subalterno ganhou maior destaque, especialmente por sua obra *Pode o subalterno falar?* (2010).

Spivak define o sujeito subalterno como aquele que pertence às camadas mais inferiores da sociedade, que enfrenta grande dificuldade em falar e principalmente em ser ouvido. Uma das maiores críticas contidas na obra é aos intelectuais pós-coloniais, incluindo ela própria, pois, segundo a autora, a pretensão de representar os sujeitos subalternos, de falar por eles, é considerada um ato hegemônico. O correto seria criar mecanismos para que o subalterno pudesse falar, pois só ele conhece de fato a sua realidade.

De acordo com Ribeiro e Prazeres (2015),

O pós-colonial e o decolonial localizam historicamente a subalternização da diferença, não que o restrinjam ao colonialismo, mas destacam como o sistema colonial e os imperialismos funcionaram como uma eficaz “máquina” a produzir a subalternidade, fazendo uso, dentre outros, da invenção da “raça” (RIBEIRO; PRAZERES, 2015, p. 27).

Além disso, Quijano (2013 *apud* RIBEIRO; PRAZERES, 2015) também enfatiza que o colonialismo, “[...] enquanto sistema de conquista, aculturação e dominação de povos e espaços pode ter acabado, porém, a colonialidade continua presente no cotidiano das pessoas e povos ainda hoje subalternizados” (RIBEIRO; PRAZERES, 2015, p. 41).

Ademais, além de discutir a questão do subalterno no geral, é importante focalizar a situação da mulher na sociedade pós-colonial. Spivak diz que:

É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, P. 66-67).

1.2. Questões de gênero: uma breve discussão

A palavra gênero pode ser entendida de duas formas. Inicialmente, era usada apenas como forma de se referir ao sexo biológico de alguém, porém, passou a ter outro significado a partir de debates feitos por feministas que buscavam elucidar a assimetria das relações entre homens e mulheres.

De acordo com o movimento feminista, o gênero é visto como as capacidades e os papéis que são atribuídos aos homens e às mulheres culturalmente. Sendo assim, é algo socialmente construído, de acordo com cada comunidade e seus costumes, como aponta Saffioti:

A identidade social da mulher, assim como a do homem, é construída através da atribuição de distintos papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo. A sociedade delimita, com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que pode atuar o homem (SAFFIOTI, 1987, p.8).

Assim, as desigualdades entre homens e mulheres não são consequências fundamentadas apenas em questões biológicas, mas sim resultado de construções sociais e culturais. Essa atribuição de papéis é responsável também pela criação e cristalização de estereótipos, bem como de padrões de comportamento associados ao gênero constituídos segundo a ótica patriarcal, evidenciando a relação de poder existente entre homens e mulheres.

Teixeira (2009) diz que:

Uma vez que o sentido de gênero na ideologia patriarcal não se traduz apenas pela noção de “diferença” do feminino em relação ao masculino, mas pela noção de divisão e inferioridade, a polarização dos sexos, tradicionalmente definida pelos termos “cultura” e “natureza” e perpetua uma mitologia que hierarquiza os papéis sexuais. Em última análise, sabe-se que, devido à tradição patriarcal em nossa cultura, a maior parte dos preconceitos ainda recai sobre as mulheres. O patriarcalismo, enquanto um conjunto de normas elaboradas pelos homens brancos e heterossexuais, sempre esteve calcado em práticas autoritárias, pois exclui certos grupos sociais do seu centro de interesse (TEIXEIRA, 2009, p. 88).

Teixeira ainda enfatiza a diferença entre sexo e gênero, o primeiro localizado no plano biológico e natural, enquanto o segundo se encontra no plano cultural e social. O gênero “[...] não se refere apenas às ideias, mas também às instituições, às estruturas, às práticas cotidianas, aos rituais e a tudo que constitui as relações sociais” (TEIXEIRA, 2009, p.93).

2. A representação da mulher em *O segredo entre nós* de Thrity Umrigar

Um ano após os acontecimentos de *A distância entre nós*, Bhima encontra-se perdida após ter sido demitida da casa de Sera, lugar onde trabalhou a maior parte de sua vida. Além disso, a demissão foi causada por um ato inescusável do genro de Sera contra a neta de Bhima, Maya, em que Sera não quer acreditar que tenha acontecido e prefere ater-se à desculpa inventada por seu genro, de que Bhima a tinha roubado. Dessa forma, Bhima, que possuía uma relação de amizade com sua patroa, precisa encontrar outra forma de sustentar sua família.

A sorte de Bhima muda quando ela encontra com Parvati, uma mulher anos mais velha, aparentemente amarga e que vive em extrema pobreza. Parvati foi vendida por seu pai, com doze anos, para um bordel chamado Old Place. A diretora do lugar, de início, não a colocou para trabalhar, porém, dois anos depois, um cliente ofereceu um valor alto por ela.

Desde então, Parvati continuou trabalhando no bordel, até que se casou com Rajesh, não porque ela queria, mas porque não tinha opções, já que o Old Place estava falindo.

A família de Rajesh nunca aceitou o fato de ele ter se casado com uma prostituta, por isso, quando ele morreu, ela ficou desassistida. Sem ter uma casa, ela paga para dormir no chão do prédio de seu “sobrinho”, filho de uma mulher do Old Place, na promessa de não revelar seu passado para sua atual esposa. Todo dia ela compra seis couves-flores de um atacadista que vende mais barato pra ela “por causa de uma combinação de solidariedade e repulsa” (UMRIGAR, 2018, p. 240). Muitas pessoas sentem essa repulsa por Parvati, por elater um tumor na região do pescoço, o que lhe roubou beleza, a subsistência, até sua voz, que agora é rouca e áspera; além de causar uma dor de garganta constante onde o volume do tumor aperta suas cordas vocais. Ela vê seus efeitos no mundo à sua volta – o curvar de lábios, o desviar de olhos, a ocasional ânsia de vômito que as pessoas não conseguem esconder (UMRIGAR, 2018, p. 25). Apesar disso, ela às vezes se sente grata, pois “[...] o caroço foi uma espécie de talismã, enchendo-a com um poder sombrio que ninguém quer afrontar, protegendo sua faixa no pavimento, um ponto muito cobiçado na esquina de duas ruas” (UMRIGAR, 2018, p. 25).

Umrigar promove um contraste entre modernidade e tradição. Ao acrescentar a personagem Chitra, que passou nove anos morando na Austrália e quando volta pra Índia tem dificuldades em lidar com os costumes antigos, como o fato de Bhima levar seu próprio copo para casa da sua patroa:

Chitra, então, pega um copo, enche-o com água gelada da geladeira e dá para Bhima beber; a velha mulher sente os olhos arderem com o gesto de gentileza, mesmo ao registrar a grande ofensa cometida por Chitra.

-Eu tenho meu próprio copo, *bai* [...]

-O que tem de errado com este copo? Pergunta ela.

Bhima estala a língua com impaciência. Ela não tem tempo hoje para ensinar essa menina regras básicas de educação.

-Aqui é Índia, *bai* – responde ela. – Serviçais não bebem nos copos de suas senhoras. [...]

-Eu sei que aqui é a Índia, Bhima. Morei aqui a maior parte da minha vida. Só passei nove anos na Austrália. É um dos motivos por que fui embora: esses costumes idiotas. [...]

-São nossos costumes – responde ela. – Precisamos respeitá-los. [...]

-Não. Não precisamos, não. Eles estão errados. É errado perpetuar um sistema injusto (UMRIGAR, 2018, p. 39-40).

Assim como no primeiro livro, neste Bhima também lamenta não ter tido chance de ser alfabetizada, e isso faz com que ela mude sua percepção de Parvati quando as duas se conhecem:

Rajeev e Bhima se entreolham, mudos, então observam abismados enquanto Parvati escreve no pedaço de papel. Aquela conhecida vergonha pelo analfabetismo começa a tomas conta de Bhima. Se Parvati tivesse se transformado em uma princesa diante de seus próprios olhos, ela não teria ficado tão espantada. Quem teria imaginado que aquela bruxa velha, com aquele caroço horroroso crescendo no pescoço, sabia ler e escrever? (UMRIGAR, 2018, p. 95).

Anantha diz que “[...] é patentemente claro que a alfabetização leva a mulheres mais educadas que têm o poder de exigir mais direitos. Isso reduz a violência doméstica, aumenta as taxas de sobrevivência infantil e garante uma melhor nutrição para as meninas” (RAMAN, 2009, p. 197, tradução nossa⁵). Sendo assim, Bhima está certa em ver a importância da educação.

Umrigar também retrata a condição das mulheres indianas, a diferença de tratamento entre filhos e filhas. Exemplo disso é a própria Bhima que não tratava seus dois filhos igualmente, já que preferiu educar Amit ao invés de Pooja:

Ela amava Pooja, é claro, sua filha dócil e quieta, mas Amit era sua vida, seu sol, cuja educação ela escolhera em detrimento de Pooja, o filho favorito que sempre ficava com o último pedaço de *halva*, o gole a mais de leite. É por isso que havia sido punida, por valorizar mais seu filho do que a filha? Hoje em dia, é diferente, ela sabe, com todas as campanhas do governo sobre o valor das meninas. Mas naqueles dias... Toda mãe que conhecia fazia planos parecidos, favorecendo os meninos no lugar das garotas (UMRIGAR, 2018, p. 272-273).

Outra questão ficcionalizada é a violência que as mulheres sofrem todos os dias, mesmo com as leis que foram criadas para protegê-las. Golpes relacionados a dotes, que já são proibidos constitucionalmente, são recorrentes, bem como os casos de estupro. Quando Parvati conta à Bhima que foi prostituta porque seu pai a vendeu para uma cafetina, ela não acredita que algum pai faria algo assim. Então, Parvati conta a ela tudo que os jornais dizem

⁵ No original: “[...] is patently clear that literacy leads to more educated women who are empowered to demand more rights. This reduces domestic violence, raises child survival rates, and ensures better nutrition for girl children.”

– É uma pena que você não saiba ler. Senão, veria por si própria o que os jornais dizem. – Seus olhos são mármores duros, leitosos. – Todo dia, pais casam suas filhas com homens trinta anos mais velhos. Ou homens aleijados, ou imbecis, ou surdos e mudos. Por quê? Para pagar um dote menor. Todo dia, pais matam garotas que foram estupradas pelos homens do seu povoado. Porquê? Porque a garota manchou o nome da família ao ser estuprada. Crimes de honra, eles chamam (UMRIGAR, 2018, p. 220).

A questão da identidade e da diferença também é retratada no romance, visto que mesmo após a abolição do sistema de castas, as divisões das classes sociais são bem claras e definidas, o que ocasiona a imobilidade social. Parvati diz “– Para infelizes como nós, não dá pra progredir. Você pode tentar o quanto quiser, irmã. Mas, no final, acaba onde começou. Isso eu sei” (UMRIGAR, 2018, p. 168).

A subalternidade é demonstrada pelas personagens principais. Elas sabem que não são vistas e nem ouvidas e que vivem à margem da sociedade. Primeiro, Bhima constata esse isolamento em que ela e sua neta Maya vivem quando Chitra se interessa em saber o que aconteceu com seu casamento e seu filho Amit:

E talvez pela constatação de que ninguém nunca lamentou a perda de Amit ou o fato de que, além da extenuante necessidade que Maya tinha da avó, nenhum ser humano havia encostado uma mão gentil nela em muito tempo, sem aviso, Bhima perde a batalha para as lágrimas. [...] Ela entende agora o que Maya considera insuportável na vida delas – não é a pobreza, nem o horror da vida na favela, o terrível isolamento. Não há ninguém que se preocupe com elas, que lhes pergunte sobre o passado, que estenda uma mão solidária. As duas são pessoas descartáveis e, se desaparecessem, ninguém sofreria nem sentiria falta delas (UMRIGAR, 2018, p. 43).

Parvati também sofre com a condição de subalterna, e ao conversar sobre isso com Bhima surge um sentimento recíproco, pois ela se sente da mesma forma, como uma pessoa completamente invisível:

– Sou como este papel. As pessoas podem escrever em mim, cuspir em mim, me rasgar, não importa. Uma rajada forte de vento e... – Ela solta o papel. – *Bas*, eu já era. E ninguém jamais saberá que eu estive aqui. Um sentimento solitário e recíproco surge no coração de Bhima. Ainda que as palavras de Parvati sejam duras, elas dão as mãos aos seus próprios pensamentos. Como a mulher mais velha tinha as chamado? Pessoas jogadas fora. Parvati só nomeou a melodia que Bhima tem cantarolado por muito tempo (UMRIGAR, 2018, p. 112-113).

De forma inesperada, as vidas dessas duas mulheres se cruzam e elas conseguem montar um negócio. O marido de Bibi morre deixando frutas do conde já pagas e Bhima assume a responsabilidade de vendê-las para ajudar sua colega. Porém, além de não ter experiência com vendas, ela também não tinha um lugar na feira para colocar sua ideia em prática. Sendo assim, ela propõe uma parceria com Parvati para utilizar seu ponto na feira para vender as frutas do conde. O que era de início um acordo temporário acaba virando algo maior quando Bhima percebe que ela é capaz de ganhar dinheiro com seu próprio negócio: “Os trocados soltos tilintam dentro do sári de Bhima enquanto ela anda na direção da favela. Somente quando entra na *basti* percebe uma coisa: pela primeira vez, ela ganhou dinheiro com um trabalho não doméstico” (UMRIGAR, 2018, p. 115).

Bhima, que desde criança esteve com uma vassoura nas mãos e carrega rastros desta vida de servidão no seu corpo, finalmente percebe que tem a possibilidade de utilizar não só a força dos seus braços, mas também seu intelecto e a capacidade de aprender a administrar um negócio:

E, sim, ela quer sentir novamente aquela sensação de excitação ao fechar uma venda, negociando duro com o cliente, sendo capaz de convidar uma mulher necessitada e um homem trabalhador para almoçar. Sabendo que ela vale mais do que apenas a agilidade de suas mãos, os músculos fortes de suas pernas, o dobrar de suas costas. Podendo usar outras partes do corpo envelhecido – seu intelecto, sua capacidade de avaliar um cliente, sua destreza para fechar uma venda. Já conhecia o conceito rudimentar do lucro (UMRIGAR, 2018, p. 125-126).

Dessa forma, após esse sentimento de empoderamento, Bhima decide pegar suas economias de todos os anos trabalhados na casa de sua última patroa, Sera, e investir de verdade em seu negócio em parceria com Parvati, que tinha experiência com administração dos lucros do tempo em que trabalhara no Old Place. O que, inicialmente, era apenas um acordo de trabalho entre as duas evolui para uma grande amizade. Ao final, as duas mulheres se ajudam mutuamente a vencer os obstáculos e os fantasmas do passado que as assombram, e tentam alcançar a felicidade, desafiando sua condição social e seu gênero.

Considerações finais

Ao longo do texto, buscamos demonstrar que a sociedade indiana contemporânea reflete o abolido sistema de castas, que, ilegalmente, ainda é perpetuado pelos hindus, sistema esse que cultivou a assimetria de gênero. Além disso, a colonização inglesa, cujos efeitos ainda se fazem sentir na Índia contemporânea, também ajudou a conservar o patriarcado.

Muito embora leis tenham sido criadas a fim de proteger as mulheres e garantir seus direitos, em grande parte não são cumpridas. E as mulheres, muitas vezes, não sabem ou não têm como exigir seus direitos por não terem educação o suficiente para entender a sua condição subalterna, já que o índice de analfabetismo ainda é grande.

As questões de identidade, subalternidade e gênero foram evidenciadas pelas personagens Bhima e Parvati no romance *O segredo entre nós*, de Thrity Umrigar. As duas mulheres vivem à margem da sociedade e se consideram descartáveis, pois passaram grande parte de suas vidas sendo silenciadas e sem oportunidades de qualquer mobilidade social. Depois de tanto tempo sendo marginalizadas, o encontro dessas duas mulheres faz com que elas consigam superar os obstáculos que pareciam intransponíveis e enfim encontrar alguma felicidade na vida.

Referências

- BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: _____. (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá, PR: EDUEM, 2009, p. 257-285.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- RAMAN, Sita Anantha. *Women in India: a social and cultural history*. 2. ed. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, LLC, 2009.
- SANTOS, Eloína Prati dos. Pós-colonialismo e Pós-colonialidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF; Niterói: EdUFF, 2010, p. 341-365.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 73-102.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- TEIXEIRA, Níncia. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. *Guairacá – Revista de Filosofia*. Guarapuava, PR, v. 25, n. 1, p. 81-102, 2009. Disponível em: <file:///C:/Users/nbf21/OneDrive/Documentos/MESTRADO/Entre%20o%20ser%20e%20o%20estar%20o%20feminino%20no%20discurso.pdf>. Acesso em: 12 de maio de 2022.
- UMRIGAR, Thrity. *O segredo entre nós*. Tradução Katia Pietro; Luisa Leal. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2018.

EU, TITUBA: BRUXA NEGRA DE SALEM: UMA LEITURA DA IDENTIDADE DIASPÓRICA NA PERSPECTIVA DAS NEONARRATIVAS DE ESCRAVIDÃO

Matheus Eduardo dos Santos Silva¹

Introdução

O romance *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé, tem sido analisado em diferentes perspectivas, geralmente focalizando o diálogo da narrativa com os dados históricos; sua relação com obras que também abordam o julgamento das “bruxas” de Salem; e os estudos de gênero. Nossa proposta de leitura deriva do alinhamento do romance, em nosso ponto de vista, com o que Ashraf Rushdy (1999) denomina neonarrativas de escravidão, ou seja, obras ficcionais escritas de forma memorialística, a fim de recuperar um dos traços mais marcantes das primeiras narrativas de escravizados (*slave narratives*), a escrita em primeira pessoa para, assim, preencher as lacunas dos registros oficiais.

Em *Neo-slave narratives: studies in the social logic of a literary form*, Rushdy (1999) apresenta uma série de fatores que levaram ao surgimento dessa forma de narrativa sobre a escravidão, dentre eles a efervescência da década de 1960, quando “um grupo de condições intelectuais e sociais associadas aos direitos civis e ao movimento Black Power gerou uma mudança na historiografia da escravidão” (RUSHDY, 1999, p. 3, tradução nossa). As lutas sociais e políticas por parte das classes minoritárias e marginalizadas da sociedade, como é evidenciado no excerto abaixo, estão entre os fatores preponderantes:

Entre 1966 e 1968, aconteceu uma mudança distinta tanto nos movimentos sociais atuais e nas tendências intelectuais na profissão historiográfica Americana, sinalizada pela emergência do movimento Black Power e o surgimento da New Left social histórica. A New Left, especialmente os estudantes trabalhadores filiados com o Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC) e o Economic Research and Action Project (ERAP) dos Students for a Democratic Society (SDS), assistiram às pessoas pobres, Afro- Americanos, e estudantes tomarem o controle de suas vidas forçando mudanças nas políticas das agências estatais, incitando o governo nacional a criar e reforçar uma nova legislação, e criativamente redefinindo a função das instituições com o propósito de providenciar todos os cidadãos com serviços sociais e econômicos (RUSHDY, 1999, p. 4, tradução nossa)².

¹ Bolsista de Iniciação Científica FAPERJ, sob a orientação da Profa. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira, Professora Adjunta da UERJ.

² Texto original: “Between 1966 and 1968, there occurred a distinct shift both in the current social movements and in the intellectual trends in the American historical profession, signaled by the emergence of the Black Power movement and the rise of New Left social history. The New Left, especially the student workers affiliated

Essas mudanças foram responsáveis por uma ótica diferenciada do estudo da escravidão americana, que foi “revigorado por um respeito renovado pela verdade e pelo valor do testemunho dos escravos, a significância da cultura dos escravos, e a importância da resistência dos escravos”³ (RUSHDY, 1999, p. 4, tradução nossa).

Ao dialogar com textos literários dos quais imita a forma – os primeiros relatos de escravos – as neonarrativas de escravidão promovem uma revisitação não apenas da historiografia literária, mas também da história oficial da qual os arquivos sobre a escravidão fazem parte. Se considerarmos que os registros históricos foram feitos a partir da ótica hegemônica, a ficção resgata figuras silenciadas pela sua condição subalterna, excluídas ou apagadas pelo discurso oficial.

Vista por seus contemporâneos como mulher, feiticeira, negra e escrava, Tituba era uma figura excêntrica por excelência, pois essas eram quatro condições de marginalização em uma sociedade falocêntrica. É por esse viés, de absoluta inferiorização social, que Maryse Condé cria sua versão ficcional, concedendo voz à personagem, *persona* da Tituba empírica, para que, desse lugar periférico em que sempre esteve, possa narrar sua própria história.

Assim, em conformidade com a definição de Rushdy (1999), essa narrativa pode ser percebida como neonarrativa de escravidão. Tituba, a exemplo dos autores das *slave narratives*, narra em primeira pessoa e denuncia as opressões, torturas e crueldades que sofreu em sua trajetória. Se a Tituba histórica foi silenciada e dela nada se sabe, a sua construção ficcional assume o papel de agente. Conforme Hutcheon nos faz lembrar:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar [...] de “ex-cêntrico” (**seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia**) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido (HUTCHEON, 1991, p. 29, grifos nossos).

with the Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC) and the Economic Research and Action Project (ERAP) of Students for a Democratic Society (SDS), watched as poor people, African American people, and students themselves assumed charge of their lives by forcing changes in the policies of state agencies, prompting the national government to create and enforce new legislation, and creatively redefining the function of those institutions meant to provide all citizens with social and educational services”.

³ Texto original: “[...] study of American slavery was invigorated by a renewed respect for the truth and value of slave testimony, the significance of slave cultures, and the importance of slave resistance”.

1. Tituba: entre a história e a ficção

O dever de um escravizado é sobreviver.
Maryse Condé

Eu, Tituba: bruxa negra de Salem narra a história de Tituba, mulher negra que foi acusada e perseguida durante a Caça às Bruxas em Salem, Massachusetts, em 1692. Embora a escritora Maryse Condé crie uma narrativa ficcional da trajetória de Tituba desde seu nascimento até o fim de sua vida, os registros históricos e depoimentos do julgamento apresentam pouquíssimas informações sobre a Tituba real. Em seu prefácio ao romance, Conceição Evaristo afirma que “a ausência de fontes primárias sobre a origem é um vazio que os sujeitos diáspóricos carregam na reconstituição da árvore genealógica” (CONDÉ, 2019, p.10). Para a historiadora Elaine Breslaw (1996), por sua vez, em “Tituba, Reluctant Witch of Salem: devilish Indians and puritan Fantasies”, ainda que Tituba tenha um papel relevante na realização da caça às bruxas, a mesma não foi investigada e não teve sua origem pesquisada, recebendo assim pouca atenção. Do pouco que se sabe, há o registro de que era uma escrava proveniente da região de Barbados, que foi enviada para a América com a família do reverendo Samuel Parris.

É relevante observar a pouca importância de Tituba nos interrogatórios feitos durante o período da caça às bruxas, pois há “em torno de onze arquivos referentes aos interrogatórios nos quais Tituba é inquirida ou citada” (DIAS, 2019, p. 59).

Conforme Rosa e Oliveira (2020, p.86) enfatizam,

Os registros de Salém fornecem detalhes muito esparsos sobre ela e poucos estudos voltaram-se para fontes alternativas de informações sobre sua vida. Ela não tem descendentes que podem falar por ela ou despertar novo interesse em sua culpa ou inocência. (...) Mais importante, as dimensões multiculturais da confissão de Tituba, as mais significativas evidências de uma conspiração diabólica em Salem, foram mal interpretadas ou ignoradas (BRESLAW, 1996, p. xix, *apud* ROSA; OLIVEIRA, 2020, p. 86).

Ao considerarmos a ausência de detalhes sobre a identidade de Tituba nos registros dos inquisidores, podemos perceber, então, como Condé preenche as lacunas deixadas pela história: “Quanto a mim, eu ofertei a ela um final de minha escolha” (CONDÉ, 2019, p. 205). A autora busca, assim, dar voz a uma mulher escravizada em um contexto em que a ótica religiosa e fundamentalmente preconceituosa dos inquisidores a silenciavam. Conforme Harris nos faz lembrar, “as reescrituras de obras históricas ou literárias, de séculos passados,

muitas vezes envolvem dar voz e destaque a personagens antes silenciados e privilegiam perspectivas diferentes daquelas presentes em obras originais” (HARRIS, 2016, p. 69). Assim, a literatura contemporânea promove “uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Nesse sentido, a própria autora, em entrevista concedida a Ann Scarboro, em 1992, afirma que, como criatura ficcional, Tituba tem mais a ver com o leitor e o contexto contemporâneo do que com o passado histórico.

1.1.A formação e reconfiguração identitária de Tituba

De forma a explicitar a construção identitária de Tituba, faz-se necessário entender que, ao contrário da personagem histórica, a Tituba ficcional narra sua vida desde a sua concepção:

Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês no convés do Christ the King, num dia de 16**, quando o navio zarpava para Barbados. Dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo (CONDÉ, 2019, p. 19).

A protagonista é concebida em um espaço de trânsito, o Atlântico, o que faz dela um sujeito diaspórico antes do seu nascimento e explica a dificuldade da personagem para estabelecer laços de pertencimento. Significativamente, o nome do navio em que Abena é violada antecipa o confronto entre os preceitos do Cristianismo e as práticas daqueles que o professam.

A errância de Tituba é um dos fatores que impactam na sua configuração identitária. Ao longo do romance, ela reside em vários lugares devido à sua condição de escrava. Desde a agressão que lhe deu origem, eventos cruéis tornam-se recorrentes na vida da personagem. Por ter sido gerada em um ato de violência sexual, a relação entre Abena e Tituba é afetada, pois, para sua mãe, ela evoca a memória de seu abusador. Sob os cuidados de sua mãe e de Yao — o escravo *axanti* designado a tomar Abena como esposa — Tituba desenvolve uma personalidade afetuosa e contrastante com a realidade das *plantations*.

Apesar de constantemente testemunhar o sofrimento dos outros cativos, Tituba, ainda criança, demonstrava um espírito esperançoso e infantil. No entanto, ao presenciar a morte da mãe, ela sente uma dor profunda, demonstrada no texto através da ênfase e da repetição de uma mesma frase, como podemos observar abaixo:

Enforcaram minha mãe.

Vi seu corpo girar nos galhos baixos de uma mafumeira. Ela havia cometido o crime sem perdão. Tinha golpeado um branco. Ainda que não o tivesse matado. Em sua fúria desajeitada, apenas conseguiu cortar seu ombro.

Enforcaram minha mãe.

Todos os escravizados foram convidados para sua execução. Quando, de nuca quebrada, ela entregou sua alma, um canto de revolta e de ira se ergueu de todos os peitos que os capatazes fizeram calar com grandes golpes de chicote. Eu, refugiada na saia de uma mulher, senti se endurecer em mim, como lava, um sentimento que não me abandonaria nunca mais, um misto de terror e de luto.

Enforcaram minha mãe (CONDÉ, 2019, p. 24).

Abena é enforcada ao resistir a uma tentativa de abuso sexual por parte de seu senhor, Yao é vendido e Tituba é expulsa da *plantation*. Esta disparidade de valores e principalmente de direitos se impõe diretamente sobre Tituba que, durante toda a vida, passa por situações de humilhação, dor e luto. Acolhida por uma escrava nagô já idosa, Yetunde – também chamada de Man Yaya, elas passam a viver na floresta, longe do convívio social. A mulher é uma curandeira que se encarrega de ensinar a Tituba as histórias, canções, conhecimentos medicinais e mitos dos povos negros. Mas ela também adverte a protagonista sobre o seu futuro:

— Você vai sofrer na vida. Muito. Muito. — Essas palavras, que memergulhavam num terror, eram pronunciadas com calma, quase sorrindo.

— Mas você vai sobreviver! (CONDÉ, 2019, p. 25).

De fato, o destino antevisto por Man Yaya atribui a Tituba a característica de sobrevivente, a par das diversas e hediondas torturas presentes na trágica e cruel realidade dos escravizados. A sobrevivência da personagem deve-se em grande parte às práticas religiosas que aprende com Man Yaya, uma vez que lhe permitem entrar em contato com os invisíveis — sua mãe e seu pai já falecidos. Como mencionado anteriormente, a questão da religião é um dos elementos que marcam a reconfiguração da identidade de Tituba, pois, por um lado, Man Yaya — como sua mestra espiritual — guia Tituba para o desenvolvimento de suas práticas de cura, com a finalidade de ajudar os outros e honrar seus invisíveis; e, por outro lado, a religião cristã, levada aos extremos pelos Puritanos, abomina as crenças ancestrais dos escravos.

A passagem a seguir demonstra o conflito religioso ao qual Tituba é submetida. Embora pudesse ser livre, ao decidir viver ao lado de John Indien, ela se insere na sociedade

dos brancos, ainda que como subalterna, sujeitando-se às torturas e abusos já há muito tempo não vivenciados, tendo em vista que morava isolada e escondida à beira do rio. Esse conflito é evidenciado no momento em que a personagem encontra Susanna Endicott, a dona de John:

— Tituba? De onde saiu esse nome?
 Eu disse friamente:
 — Foi meu pai que me deu.
 Ela ficou roxa:
 — Baixe os olhos quando falar comigo.
 Obedeci pelo amor a John Indien. Ela continuou:
 — Você é cristã?
 John Indien se apressou em intervir:
 — Eu vou ensinar as preces a ela, senhora. E vou conversar com o cura da paróquia de Bridgetown para que ela receba o santo batismo o quanto antes.
 [...]
 Enquanto John Indien saudava aquelas frases com grandes gargalhadas, eu ficava atordoada. Ninguém jamais tinha falado comigo daquele jeito, me humilhando daquele jeito (CONDÉ, 2019, p. 37).

Neste excerto, resta clara a imposição do Cristianismo aos escravos e o diálogo evidencia a submissão de John. Embora Tituba resistia à ideia de conversão, buscando manter a prática da sua religião, é através da relação com o marido que ela começa a se afastar dos conselhos dados por Man Yaya.

Anteriormente, por desejar ter John Indien para si, Tituba havia pedido a Man Yaya para que a ajudasse a conquistá-lo, ainda que ele a tivesse chamado de bruxa. Desde então, Tituba passou a ter aversão ao termo, que demonstrava o preconceito social em relação à sua fé, causando-lhe imenso desconforto.

Quando Susanna Endicott adoece misteriosamente, coloca a culpa em Tituba e vende o casal para a família Parris que está de partida para Boston, na América. Em solo estrangeiro, Tituba sente que perdeu sua terra para sempre:

É estranho o amor ao país! Nós o carregamos dentro, como nosso sangue, como nossos órgãos. E basta que sejamos separados da nossa terra para sentir uma dor que surge do mais profundo de nós mesmos sem nunca diminuir. Eu revia a plantação de Darnell Davis, a Casa-Grande altaiva e suas colunas no cume da tristeza, as suas cabanas escuras, apinhadas de sofrimento e de animação, crianças com a barriga inchada, mulheres envelhecidas antes do tempo, homens mutilados, e esse cenário sem alegria que eu tinha perdido tornou-se tão precioso para mim que lágrimas escorriam pela minha face (CONDÉ, 2019, p. 67).

Ao partir de Boston para Salem, Tituba — de forma espiritual e intuitiva — reconhece que este novo local será onde passará por grandes dores e eventos ruins, como ela mesma aponta: “No instante em que entrei em Salem, senti que nunca seria feliz. Senti que minha vida conheceria terríveis provações e que eventos de uma dor inaudita branqueariam todos os cabelos da minha cabeça!” (CONDÉ, 2019, p. 77). Construindo, então, quase uma percepção premonitória, Tituba demonstra os seus sentimentos sobre o novo lugar, o que, por fim, acaba se concretizando.

A ligação de Tituba com a senhora Parris exerce influência sobre a sua identidade. Samuel Parris é um puritano extremista e agressivo, que obriga a todos a praticar uma fé que Tituba percebe não ser genuína, mas fruto do medo. As contradições da religião de seus donos não escapam a Tituba. Certo dia, ela presencia novamente um enforcamento, desta vez, sob a acusação de práticas de bruxaria, o que faz com que Tituba recorde a cena traumática da morte de sua mãe:

Eu mesma urrei e caí de joelhos no meio da multidão excitada, curiosa, quase alegre. Foi como se eu tivesse sido obrigada a reviver a execução da minha mãe. Não, não era apenas uma velha que balançava ali. Era Abena, na flor da idade e na beleza das formas! Sim, foi ela, e eu tinha novamente sete anos. E a vida recomeçou depois daquele momento! Eu urrava, e, quanto mais eu urrava, mais eu tinha o desejo de urrar. De urrar meu sofrimento, minha revolta, minha raiva impotente. Que mundo era aquele que tinha feito de mim uma escravizada, uma órfã, uma pária? Que mundo era aquele que me separava dos meus? Que me obrigava a viver entre pessoas que não falavam a minha língua, que não compartilhavam a minha religião, num país feio, nada agradável? (CONDÉ, 2019, p. 67).

Ainda considerando este trecho, podemos observar que Tituba passa a refletir sobre sua condição de escrava, questionando a religião e a cultura impostas. Esse momento caracteriza uma crise identitária em Tituba e é a partir daí que ela começa a perceber os sinais coletivos de alienação religiosa e alucinação, comprovando a irrealdade à qual os brancos que a rodeavam estavam prestes a sucumbir:

A cidade inteira só falava da execução. Aqueles que tinham visto contavam àqueles que não tinham visto que a senhora Glover berrou ao ver a morte, que um cachorro uivou para a lua, que sua alma escapou sob a forma de um morcego, mas como um purê repugnante que escorria por suas pernas, prova da vilania do seu ser. Eu não tinha visto nada daquilo. Eu havia assistido a um espetáculo de completa barbárie (CONDÉ, 2019, p. 67).

O afeto de Tituba e seus cuidados para com Betsey e Elizabeth Parris amenizam o desconforto de pertencer a Samuel Parris. Quando ele finalmente consegue uma paróquia em Salem, Tituba intui que coisas ruins estão por vir. A convivência com os Parris, assim como a atmosfera reinante na cidade, acaba exercendo uma influência negativa em Tituba:

Eu não tinha entendido completamente a medida da devastação que a religião de Samuel Parris poderia causar, nem mesmo compreendido sua verdadeira natureza, antes de viver em Salem. Imagine uma comunidade de homens e mulheres esmagada pela presença do Maligno entre eles, procurando caçá-lo em todas as suas manifestações. Uma vaca que morreu, uma criança que teve convulsões, uma jovem que demorou a conhecer seu fluxo menstrual e estava sujeita a infinitas especulações. Quem, tendo se unido por um pacto com o terrível inimigo, havia provocado essas catástrofes? Era culpa de Bridget Bishop, que não aparecia na igreja por dois domingos seguidos? Não... era porque tínhamos visto Gilles Corey alimentando um animal abandonado na tarde do dia da missa? Eu mesma estava me envenenando nessa atmosfera e me peguei, gratuitamente, a recitar litanias protetoras ou a executar gestos de purificação (CONDÉ, 2019, p. 84).

Tituba reconhece que, na percepção dos brancos, sua cor de pele é um sinal da relação com o Maligno. Embora fiel às suas origens e crenças, ela percebe uma mudança nas pessoas ao seu redor e se sente infeliz:

Desde que chegamos a Salem, Betsey estava mudando! Ela estava ficando cada vez mais nervosa e irritada, sempre chorando porque sim ou porque não, fixar o vazio com suas pupilas arregaladas, tão grandes quanto uma moeda de meio centavo! Acabei me preocupando. Sobre aquela natureza frágil, os espíritos das duas defuntas que morreram no primeiro andar, sabesse lá em que condições, agiriam. Seria necessário proteger a criança como tinha protegido sua mãe?

Ah não, nada me dava prazer na minha nova vida! Dia após dia, minhas apreensões se tornavam mais fortes e mais pesadas, como um fardo que eu jamais podia deixar. Eu dormia com ele. Ele se estendia sobre o corpo musculoso de John Indien. De manhã, ele pesava meu passo na escada e deixava minhas mãos lentas, enquanto eu preparava o mingau sem gosto do café da manhã.

Eu não era mais eu mesma (CONDÉ, 2019, p. 81).

Tituba busca alívio na recordação de sua terra natal, chamando-a de “meu Barbados”. Este retorno via memória ao país de origem torna-se recorrente, pois, para Tituba, seus invisíveis, sua religião, sua terra natal e John Indien eram os elementos que a sustentavam em meio a uma sociedade estranha:

Para tentar me reconfortar, usei um remédio. Enchi uma tigela de água e deixei perto da janela, de modo que eu pudessevê-la enquanto girava e girava na cozinha e ali preendi o meu Barbados. Conseguí fazê-lo de modo que tudo estivesse ali. A ondulação dos canaviais que se estendiam até as ondas do mar, os coqueiros recostados à beira do mar e as amendoeiras repletas de frutos vermelhos ou verde-escuros. Se eu distinguia mal os homens, podia ao menos ver as colinas, as cabanas, os engenhos de açúcar e as carroças de bois chicoteados por mãos invisíveis. Distinguia as casas e os cemitérios dos senhores. Tudo se movia no mais profundo silêncio no fundo da água da minha tigela, mas essa presença aqueceu meu coração (CONDÉ, 2019, p. 81–82).

Considerando a passagem acima, podemos perceber que a personagem mantém um elo com a terra natal pela via espiritual. Mas nem isso impede que Tituba seja profundamente afetada pelo que acontece em Salem:

Havia dois ou três servos negros nas paragens, não sei como vieram parar aqui, nós não éramos apenas malditos, mas emissários visíveis de Satanás. Também, eles vinham sorrateiramente até nós para sussurrar repugnantes desejos de vingança, para se livrar da raiva e do rancor insuspeitos e para se esforçar para fazer o mal de todas as maneiras. Tanto que sabíamos que o mais devoto dos maridos sonhava apenas com a morte de sua esposa! Assim como acreditávamos que a mais fiel das esposas estava prestes a vender a alma de seus filhos para se livrar do pai. O vizinho queria o extermínio da vizinha, o irmão, o da irmã. Não eram apenas os filhos que desejavam acabar com os pais da maneira mais dolorosa que poderia existir. E foi o cheiro fétido de todos esses crimes, que só estavam esperando para serem cometidos, que acabou fazendo de mim outra mulher. E enquanto eu fitava a água azulada na minha tigela, me deixando levar pelo pensamento pelas margens do rio Ormonde, alguma coisa em mim se desfazia lenta e definitivamente. Sim, eu me tornei outra mulher. Estrangeira de mim mesma (CONDÉ, 2019, p. 85).

A cultura do outro, embora não totalmente incorporada por Tituba, age indiretamente forçando-a a uma transformação que não deseja.

Outro elemento importante nessa transformação é a ausência de John Indien. Por necessidade econômica, Samuel Parris — senhor de Tituba e John — aluga-o e, dessa forma, Tituba é obrigada a conviver com a sua ausência. Essa conjuntura age negativamente sobre o seu caráter:

Em minha impotência e desespero, me pus a acariciar a ideia de me vingar. Mas como? Eu construía planos que rejeitava ao amanhecer para recomeçar a considerá-los ao cair da noite. Eu quase não comia. Não bebia. Eu vagava como um corpo sem alma, embrulhado no meu xale de lã ruim, seguida por um ou dois gatos pretos, enviados, sem dúvida, pela boa Judah White, para

me lembrar de que eu não estava sozinha. Não era de se espantar que os habitantes de Salem tivessem medo de mim, eu tinha um ar temível! Temível e medonho! Meus cabelos, que eu já não penteava, tinham formado uma espécie de juba em torno da minha cabeça. Meu rosto se cavava e minha boca estourava impudica, tensa, a rachar sobre minhas gengivas inchadas (CONDÉ, 2019, p. 85).

A emigração forçada e a carência afetiva resultam em modificações sensíveis na personalidade de Tituba, que perpassam a mudança de atitudes em relação à religião — pois ela acede às práticas religiosas dos brancos para evitar o estigma de bruxa — e o consequente distanciamento das suas origens, resultando, então, em um sentimento de estrangeirismo identitário, o não reconhecimento de si mesma.

Em um momento em que a personagem está psicologicamente frágil, ela sofre acusações das crianças de Salem, incluindo de Abigail Williams e Betsey Parris — crianças das quais cuidara com zelo e carinho. Deitando-se no chão, debatendo-se e urrando, as crianças começaram a simular uma espécie de possessão, de influência maligna. Este surto imediatamente fez com que os Parris suspeitassem da influência de Tituba e de seus rituais de cura preparados para auxiliar Betsey e Elizabeth Parris. Tais suspeitas indicavam que Tituba também era uma bruxa e que, por influência de Satanás, teria feito mal às boas crianças. Após consecutivos ‘surtos’ das crianças, os Parris chamam o doutor Griggs para examinar tal doença das crianças e dar um veredito. Assim, Griggs examina as crianças e como uma sentença contra Tituba, o mesmo afirma que: “a mão do Maligno está mesmo sobre elas (CONDÉ, 2019, p. 102).

Além do ‘mal’ que afeta as crianças, o estado mental da sociedade de Salem colabora para incriminar Tituba como bruxa. Ciente desse aspecto doentio da sociedade local, a personagem afirma:

Salém era isso. Uma comunidade onde saqueavam, enganavam e roubavam se escondendo atrás do manto de Deus. E a Lei tinha marcado muito bem os ladrões com um B, açoitado, cortado as orelhas, rasgado a língua; ainda assim, os crimes se proliferavam! (CONDÉ, 2019, p. 106).

Em uma sociedade cujos valores e ações são deturpados, Tituba é incriminada juntamente com Sarah Good e Sarah Osborne e sofre um violento abuso sexual por parte de Samuel Parris e outros dois homens, no intuito de fazê-la confessar a prática de bruxaria; no entanto, ela resiste. Após o ato de violência, John Indien a encoraja a falar para preservar a própria vida:

— Mulher, minha mulher torturada. Mais uma vez, você se engana sobre o que é essencial! O essencial é ficar viva. Se eles te mandaram denunciar, denuncie! A metade dos habitantes de Salem, se assim eles querem! Este mundo não é o nosso e, se eles querem incendiá-lo, só importa que estejamos abrigados das chamas. Denuncie, denuncie todos aqueles que a fizeram sofrer (CONDÉ, 2019, p. 113).

Finalmente, ela, Sarah Good e Sarah Osborne são presas em Ipswich. A par de a autora ter concedido entrevistas enfatizando que não teve a pretensão de escrever uma obra de fundo histórico, o romance se mostra fiel aos autos e registros da época. Em *The Salem Witch Trials: A Day-By-Day Chronicle of a Community Under Siege*, o relato dos surtos e da ‘culpa’ de Tituba são localizados no fim do mês de fevereiro, mês no qual Tituba, Sarah Osborne e Sarah Good são encarceradas em Ipswich na narrativa de Condé.

Ao ver-se presa e abandonada pelo marido, ela é influenciada por Hester Pryne, uma personagem concebida a partir de um diálogo intertextual com o romance *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne, e decide confessar e falar, sem, no entanto, acusar inocentes. Hester, que é uma mulher instruída, não apenas lhe diz que a lei de Massachusetts, estado no qual se localiza Salem, concedia a vida à feiticeira que confessasse suas práticas, mas também lhe ensina como deve se comportar durante o julgamento:

Eu não me contentarei em nomear apenas as infelizes que caminhavam comigo na lama. Eu bateria forte. Golpearia na cabeça. E agora, no desamparo extremo em que eu me encontrava, o sentimento do meu poder me embriagava! Ah, sim, meu John Indien estava certo. Essa vingança, com que muitas vezes sonhei, pertencia a mim e por sua própria vontade (CONDÉ, 2019, p. 115).

Em conversa com Hester, ela a faz ver que seus amantes as haviam abandonado à própria sorte e que, portanto, teriam de aprender a encontrar sozinhas as soluções para os seus problemas:

Eu evitava falar sobre John Indien com Hester, pois sabia bem o que ela me diria dele e eu não suportaria ouvir. Ainda assim, bem no fundo, alguma coisa me fazia sentir que ela dizia a verdade. A cor da pele de John Indien não tinha causado a ele nem a metade dos problemas que a minha causou (CONDÉ, 2019, p. 123).

Espertamente, Indien decidira aproveitar-se da histeria coletiva e, imitando as meninas, também se atirava ao chão contorcendo-se, gritando e fazendo denúncias.

Após o julgamento, Tituba passa um período acorrentada no celeiro de um diácono local, e, depois, é novamente levada a Ipswich. No trajeto, ao observar a reação das pessoas à sua passagem, ela pensa:

Eu sentia que nesses julgamentos das bruxas de Salem, que fariam escorrer tanta tinta, que excitariam a curiosidade e a piedade das gerações futuras e que pareceriam a todos o mais autêntico testemunho de uma época de crentes e bárbaros, o meu nome apenas figuraria como o de uma comparsa sem interesse. Mencionariam aqui e ali “uma escrava originária das Antilhas, praticante de ‘hoodoo’”. Não se incomodariam nem com minha idade nem com minha personalidade. Eles me ignorariam [...] Nenhuma, nenhuma biografia atenta e inspirada, recriando a minha vida e seus tormentos (CONDÉ, 2019, p. 133–134).

A escrita do romance responde às inquietações da personagem e também à previsão de Man Yaya: “— De todos, você será a única a sobreviver!” (CONDÉ, 1997, p. 108).

Quando o perdão é concedido aos acusados de Salem, Tituba não possui meios para quitar a dívida com o Estado referente à sua estada na prisão. A dívida é paga quando Benjamin Cohen d’Azevedo a resgata e a leva para cuidar de sua casa e de seus filhos, já que era viúvo. Fisicamente deformado e judeu, seu novo amo conhece bem a força dos estereótipos. De um tratamento de igualdade, o relacionamento entre ambos evolui para um envolvimento sexual, que se extingue quando a casa onde vivem é incendiada e os filhos de Benjamin morrem. Supersticioso, ele atribui o incidente ao fato de ter se negado a libertar Tituba quando esta pediu que o fizesse.

No contexto do romance, Tituba é dotada de poderes que lhe foram conferidos por seus ancestrais: o dom da cura e também da evocação dos mortos. Antes de se separarem, ela faz com que Benjamin fale com seus filhos pela última vez.

Como muitas neonarrativas de escravidão, o romance de Condé narra o retorno da protagonista à terra natal, onde, em meio à multidão, Tituba vê seus invisíveis, ou seja, os espíritos de Man Yaya, Abena e Yao. A cidade que vê contrasta com a sua lembrança idealizada de Barbados: “Que cidade feia, a minha! Pequena. Mesquinha. Um posto colonial sem envergadura, com todo o fedor do lucro e do sofrimento” (CONDÉ, 1997, p. 167). A narradora já não é mais a mesma pessoa. Sua experiência nos Estados Unidos e o convívio com pessoas de diferentes culturas a transformaram.

Conforme Mary Louise Pratt (1999), o contato entre culturas nunca é pacífico, há sempre uma luta, muitas vezes em contextos de relações de poder altamente assimétricas. O

resultado desse choque é uma identidade reconfigurada, híbrida (BHABHA, 1998). O retorno, sempre idealizado pelo sujeito diaspórico, perde a aura de encantamento.

Vagando por sua ilha, Tituba se encontra com Deodatus, um marinheiro que conheceu na viagem para Barbados, e junto ao mesmo segue para um acampamento de negros revolucionários. Junto aos *maroons*, Tituba — uma sobrevivente da escravidão — age como uma griô, narrando sua história, vivida sob os flagelos da escravidão:

Os *maroons* me escutavam sentados em círculo. Não eram muitos, porém mais de quinze, contando as mulheres e as crianças. Revivi meus sofrimentos, meu testemunho diante do Tribunal, as acusações sem fundamento, as confissões de convivência, a traição daqueles que nunca imaginei (CONDÉ, 2019, p. 170).

Por meio do relato em primeira pessoa de uma negra escravizada e posteriormente liberta, Condé constrói a trajetória de uma griô, que, como sobrevivente da escravidão, narra o sofrimento de muitos. Além disso, é possível considerar que as dores e martírios sofridos por Tituba sob o domínio de seus donos geraram na protagonista uma revolta e um desejo de resistência, ainda que do seu jeito. Apesar de não ser totalmente favorável ao conflito, Tituba demonstra interesse romântico por Christopher, líder dos *Maroons*, o que a aproxima cada vez mais da luta contra a escravidão.

Instigada pelo pedido de Christopher de que o faça invencível, Tituba se entrega aos seus estudos medicinais e religiosos. Não só com pesquisas independentes, Tituba vai em busca dos *quimboiseurs*, tomados como xamãs/bruxos de origem africana. Em um diálogo com um *quimboiseur axanti*, Tituba se questiona sobre o seu papel em tudo o que ocorreu em Salem, bem como o modo como passaria à história:

Eu já havia me arrependido de ter apenas, em todo esse caso, interpretado um papel de comparsa, rapidamente esquecida e cujo destino não interessava a ninguém. “Tituba, uma escrava de Barbados que provavelmente praticava voodoo.” Algumas linhas em longos tratados dedicados aos eventos de Massachusetts. Por que eu deveria ser ignorada? Essa questão também atravessou meu espírito. É porque ninguém se preocupa com uma negra, com seus sofrimentos e suas tribulações? É isso? Eu procuro a minha história junto às histórias das Bruxas de Salem e não a encontro (CONDÉ, 2019, p. 175).

A desilusão amorosa que teve com Christopher motiva Tituba a, finalmente, retornar a casa onde vivera antes de ir para a América. Retornando ao seu lar, Tituba é protegida pelos invisíveis e pelos escravizados:

Talvez se surpreendam que, nesses tempos, quando o chicote batia alto e forte em nossos ombros, eu conseguisse aproveitar essa liberdade, essa paz. É porque o nosso país tem duas faces. Uma delas é percorrida pelas carroagens dos senhores e pelos cavalos de seus policiais, armados com mosquetes e seguidos por cães aos latidos furiosos. A outra é misteriosa e secreta, feita de senhas, de conselhos sussurrados e da conspiração do silêncio. Era certamente essa última face que eu vivia, protegida pela cumplicidade de todos. Man Yaya fez crescer em volta da minha cabana uma vegetação espessa e eu estava lá como em um castelo fortificado. O olho desavisado discernia apenas um monte de goiabeiras, samambaias, arbustos e mafumeiras, algumas flores lilases do hibisco aparecendo aqui e ali (CONDÉ, 2019, p. 183).

Durante o seu isolamento, Tituba descobre que está grávida de Christopher, algo que faz com que recorde o trauma de ter perdido um bebê anteriormente, embora seja um motivo de felicidade. Nesse meio tempo, a protagonista conhece e cuida de Iphigene, um jovem que foi gravemente machucado por chibatadas. Iphigene se alia aos Maroons, que planejam uma revolta. Em diálogo com seus invisíveis, Tituba se recorda de como terminara uma revolta similar e indaga quando os negros poderão finalmente ser livres:

— Com sangue, como termina sempre. O tempo da nossa libertação não chegou.
 Perguntei com um grito rouco:
 — E quando vai chegar? Quanto sangue ainda, e por quê?
 Os três espíritos permaneceram em silêncio como se mais uma vez eu quisesse violar as regras e mergulhá-los em desconforto. Yao retomou:
 — Será necessário que nossa memória seja inundada de sangue. Que nossas lembranças boiem na sua superfície como nenúfares.
 Eu insisti:
 — Seja claro, quanto tempo?
 Man Yaya sacode a cabeça:
 — A aflição do negro não tem fim (CONDÉ, 2019, p. 191).

Apesar do presságio de que a revolta falharia, Tituba faz uso de suas rezas com a intenção de proteger os negros. Porém, na noite anterior à revolução, Tituba não dorme e numa espécie de reconhecimento de que sua vida findará, a mesma rememora tudo que viveu:

Todos os eventos da minha vida vinham à memória, carregados de uma intensidade particular, e as figuras de todos aqueles que eu tinha amado e odiado se aglomeravam ao redor do meu colchão de palha. Ah, eu os reconhecia! Não havia um só rosto ao qual eu não poderia dar nome. Betsey. Abigail. Anne Putnam. Senhora Parris. Samuel Parris. John Indien (CONDÉ, 2019, p. 197).

Após acordar do mesmo pesadelo que teve quando houve o incêndio da casa de Benjamin, Tituba descobre que a revolução falhou e que ela e Iphigene foram denunciados. A Tituba ficcional tem um fim trágico, pois mesmo sendo livre e tendo retornando a Barbados, estava fadada a ser enforcada por crimes que não cometeu. O seu relato final mostra a posição de Tituba enquanto mulher negra e estigmatizada, bem como a aceitação de seu destino:

Eu fui a última a ser conduzida à força, pois merecia um tratamento especial. A punição da qual eu tinha “escapado” em Salem, era agora apropriada. Um homem, vestido com um pesado manto preto e vermelho, recordou todos os meus crimes, passados e presentes. Eu tinha enfeitiçado os habitantes de uma aldeia pacífica e insultado Deus. Tinha chamado Satanás para estar entre eles e jogá-los um contra o outro, submissos e furiosos. Havia queimado a casa de um comerciante honesto que não sabia sobre os meus crimes e tinha pagado sua ingenuidade com a morte de seus filhos. Nesse ponto da acusação, quis gritar que não era verdade, que era mentira, cruel e vil. Mas pensei melhor. Qual é o ponto? Logo alcançarei o reino onde a luz da verdade brilha sem cessar. Montados sobre a madeira da minha força, Man Yaya, Abena, minha mãe, e Yao esperavam por mim para pegar minha mão (CONDÉ, 2019, p. 199).

Na narrativa ficcional, Tituba é alvo da estereotipia e do preconceito e só consegue efetiva liberdade após a morte, como invisível. Ao atribuir à Tituba empírica um passado e um futuro, Condé a eterniza de um modo que os registros históricos não poderiam fazer. Ela passa a ser uma lenda, transformada em canção:

Minha história verdadeira começa onde ela termina e não terá fim. Christopher se enganou, ou quis mesmo me machucar: ela existe, a canção de Tituba! Eu a ouço por toda a ilha, de North Point a Silver Sands, de Bridgetown a Bottom Bay. Ela corre a crista dos morros. Ela se balança nas flores do caeté. Outro dia, ouvi um menino de quatro ou cinco anos cantarolando-a. De alegria, eu deixei cair a seus pés três mangas bem maduras. Ele ficou lá, olhando para a árvore que, fora de época, lhe oferecera um presente tão grande. Ontem, foi uma mulher, lavando seus trapos nas pedras do rio, que a murmurava. Por reconhecimento, me envolvi em torno de seu pescoço. Lhe dei uma beleza da qual ela havia esquecido e que redescobriu, ao se olhar na água. A todo momento, eu a ouço. Quando corro à cabeceira de alguém que agoniza. Quando tomo nas mãos um espírito ainda assustado de um recém-falecido. Quando permito aos humanos rever furtivamente aqueles que achavam que tinham perdido. Pois, viva ou morta, visível ou invisível, eu continuo a cuidar e a curar. (CONDÉ, 2019, p. 200).

O propósito de Tituba passa a ser curar e cuidar dos negros para “alentar o coração dos homens. Alimentar seus sonhos de liberdade. De vitória. Não há uma revolta que eu não tenha feito nascer. Uma insurreição sequer. Uma desobediência” (CONDÉ, 2019, p. 200).

Ainda que agora conte com o auxílio de outros invisíveis para atormentar os causadores de seu mal e sua morte, Tituba se nega a atravessar o mar para perseguir Samuel Parris e os outros religiosos extremistas que a acusaram falsamente de ser serva do maligno. Pelo contrário, Tituba se recusa a assemelhar-se àqueles que em nome de Deus cometiam atrocidades: “Não pertenço à civilização do Livro e do Ódio. É dentro do coração que os meus guardarão minha memória, sem necessidade de grafia alguma. É dentro da cabeça. Em seu coração e em sua cabeça (CONDÉ, 2019, p. 201).

Não tendo uma descendente, Tituba escolhe a jovem Samantha para ser aquela a quem transmitirá seus conhecimentos, assim como Man Yaya havia feito com ela no passado. A conexão espiritual e a mentoria demonstram a africanidade de Tituba. Por muito tempo a opressão que sofreu por parte dos brancos a forçaram a adotar práticas que não eram suas, a reconfigurar sua identidade para viver no meio deles. Em Barbados, ela reencontra a sua essência e sente que não está mais só:

E, então, há a minha ilha. Eu me confundo com ela. Não há nenhuma de suas trilhas que eu não tenha percorrido. Nenhum riacho no qual eu não tenha me banhado. Nenhuma mafumeira em cujos galhos eu não tenha me balançado. Essa constante e extraordinária simbiose me vinga da minha longa solidão nos desertos da América. Vasta terra cruel onde os espíritos só fazem o mal! Em breve, eles cobrirão o rosto com capuz para nos torturar melhor. Trancarão nossos filhos atrás da pesada porta dos guetos. Eles vão ainda reprimir todos os nossos direitos, e o sangue responderá ao sangue (CONDÉ, 2019, p. 202).

A fala de Tituba é premonitória e se reporta à Ku Klux Kan, que se instalaria cerca de duzentos anos depois, e às perseguições que os negros ainda teriam de enfrentar.

Considerações finais

Ao estabelecermos uma ligação entre a Tituba ficcional, de Maryse Condé, e a Tituba empírica, buscamos evidenciar a abordagem metaficcional do romance. Tanto em sua estrutura, isto é, na narrativa autodiegética, quanto em sua temática, o romance *Eu, Tituba: Bruxa negra de Salem* vincula-se à vertente literária denominada neonarrativa de escravidão.

Partindo dessa premissa, ao longo do trabalho, focalizamos a abordagem da escravidão por meio do olhar de uma escravizada, a quem é concedida a voz, um lugar de fala. Levada de uma terra a outra, a protagonista desenvolve estratégias de adaptação necessárias à sobrevivência, passando por vários deslocamentos identitários. Ao longo do romance, a mulher objetificada e silenciada historicamente torna-se empoderada a partir do autoconhecimento e da aceitação de um saber ancestral de que é depositária. Desse modo, sua sobrevivência física depende das transformações que sofre pela necessidade de interagir com as estruturas sociais, históricas, religiosas e culturais de lugares distantes de Barbados. Transformações que a levam a construir uma identidade híbrida que lhe dá meios para agir em novos territórios e manter viva a tradição e a crença do seu povo.

Impossibilitada de romper as amarras resultantes do regime escravocrata e da hegemonia dos grupos religiosos de sua época, Tituba revisita o passado por meio da memória, com a liberdade que sua condição de invisível lhe dá. Acerca dessa invisibilidade, é importante ressaltar que, se no contexto histórico do romance, ela resulta da condição de subordinação e marginalização, no plano espiritual ela se torna meio de empoderamento, ao ponto de permitir a interferência da personagem no mundo visível. A canção de Tituba, que ela ouve por toda a ilha, mostra que sua vida física não foi em vão e, com o conhecimento dos eternos, ela aguarda o fim do sofrimento que mareja os olhos dos escravizados.

Referências

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BRESLAW, Elaine G. *Tituba, reluctant witch of Salem: devilish Indians and puritan fantasies*. New York: New York University Press, 1997.
- CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- DIAS, Nathália Izabela Rodrigues. *Múltiplas Titubas: entre a história e a literatura*. 2019. 143 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- HARRIS, Leila Assumpção. Uma representação literária das zonas de contato do Atlântico Negro: I, *Tituba, black witch of Salem*, de Maryse Condé. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert, SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Orgs.). *Trajetórias de literatura e gênero*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2016.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Tradução Jézio Hernani Bonfim Guerra. Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

ROSA, Leonardo Júnio Sobrinho; OLIVEIRA, Luiz Manoel da S. Narrando a diáspora: os entrelugares culturais e identitários em *Eu, Tituba*: bruxa negra de Salem, de Maryse Condé. *e-scrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, v. 11, p. 84-101, 2020. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/viewFile/4137/pdf>. Acesso em: 8 de abril 2022.

RUSHDY, Ashraf H. (1999). *Neo-slave narratives: studies in the social logicof a literary form*. Oxford University Press, 1999.

EL DIVINO NARCISO, APROPRIAÇÃO E (RE)SIGNIFICAÇÃO: A COLONIALIDADE E A CONSTRUÇÃO DO OUTRO DE ANÁHUAC À NOVA ESPANHA

Renata Ferreira Alves¹

Ximena Antonia Díaz Merino²

Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão lá e eu estou só aqui, pode realmente separá-lo e distingui-lo de mim.

Tzvetan Todorov (2010)

A política de colonização caminhou por períodos históricos e abarcou distintos espaços geográficos gerida por um princípio fundacional comum: explorar e dominar. De acordo com Aníbal Quijano (2014, p. 285), o colonialismo eurocêntrico enquanto ordem política germinou, na intersubjetividade global, a colonialidade do poder, um sistema de dominação e exploração geopolítico que ultrapassa instâncias territoriais e físicas, alcançando, portanto, a episteme estrutural dos agentes e das organizações do sistema moderno/colonial. Obviamente, a estruturação desse sistema vai se desenvolver de diferentes maneiras em contextos específicos de colonização. O presente estudo busca, pois, analisar bibliograficamente o projeto colonial do México e refletir, a partir dos Estudos decoloniais latino-americanos, sobre as ferramentas da colonialidade na colonização dos habitantes de *Anáhuac*, denominado posteriormente pelos colonizadores de Nova Espanha, objetivando respaldo teórico e contextual que fundamentarão as análises literárias do texto dramático de Sor Juana Inés de la Cruz.

É interessante iniciar com a provocação introduzida por Walter Mignolo em *La idea de América Latina* (2007). Parafraseando o autor, podemos dizer que os povos Incas e os Astecas não viviam/viveram na América, muito menos na América Latina (MIGNOLO, 2007, p. 28-40). Se pensarmos que até 1492 tal continente não figurava os mapas geográficos europeus e que a ideia onomástica e catalográfica de um quarto continente surgiu no decorrer do século XVI, poderíamos afirmar, corroborando com Mignolo (2007), que os Incas e os Astecas não habitaram a América Latina, eles viveram/viviam em *Anáhuac*, em *Tawantinsuyu*.

¹Graduanda em Letras Português-Espanhol. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Orientadora: Dr^a Ximena Antonia Díaz Merino.

²Doutora e Mestre em Letras Neolatinas. Professora Adjunta de Cultura e Literaturas Hispânicas da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro /UFRRJ.

ou ainda em *Abya Yala*. As reflexões decorrentes dessa provocação nos conduzem ao ideal de construção/invenção territorial e subjetiva, isto é, assim como o território foi “americanizado” pela geopolítica da colonialidade do poder eurocêntrica, o construto cognitivo desse sistema tratou de catalogar diferenças coloniais, hierarquizando subalternamente os povos que ali viviam.

Nas primeiras páginas da obra *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, publicada em 1982, Octavio Paz, contextualizando a experiência colonial ao projeto literário sorjuanesco do século XVII, defende um corte político-estrutural na história da colonização do atual território mexicano. Para o crítico, houve um momento que pode ser nomeado de “*Imperio mexica*” e um outro chamado de “*virreinato de la Nueva España*”, duas organizações sociais extremamente opostas, que acabam caracterizando na historiografia mexicana o que o autor denomina de justaposição de sociedades distintas (PAZ, 1983, p. 23-41). Para além dos argumentos de Paz, se pensarmos no quanto devastador e genocida foi o processo de colonização no território, já que da estrutura sistêmica do *Imperio mexica* restou, quiçá alguns significantes resistentes, ruínas, podemos inferir uma substituição da ideia de “justaposição” pela ideia de aniquilação das configurações sociais não europeia. O argumento do crítico mexicano nos leva, entretanto, a refletir sobre o choque entre duas estruturas sociais que atuaram durante a colonização e sobre o processo geopolítico, a colonialidade, que sobrepôs uma sociedade em detrimento da outra.

De acordo com Mignolo (2007, p. 28-29), a nomeação do território americanizado a partir da invasão europeia faz parte de um projeto da colonialidade do poder que sistematizou a geopolítica do conhecimento, destituindo e desqualificando qualquer produção não-europeia e impondo a cosmovisão eurocêntrica como marco de um ponto vazio, cometendo, como sugere Castro-Gómez (2005), o pecado da “*hybris del punto cero*”. A ideia de América Latina é fruto desse pecado. À luz da crença de *tabula rasa*, o território foi invadido e batizado com signos estrangeiros, que desconsiderou o que já existia. Grandes civilizações com estruturas sociais extremamente organizadas e, inclusive, com nomenclaturas de identificação referentes ao espaço habitado pairavam sobre as terras invadidas pelos colonizadores. Dentre os nomes utilizados pelos indígenas, *Anáhuac* era como chamavam o que atualmente é conhecido como México (MIGNOLO, 2007, p. 28).

Diante da potência estrutural das sociedades autóctones de *Anáhuac*, a implementação de um sistema estrangeiro tornou-se possível a partir de instituições epistêmicas estratégicas para sua consolidação. Além das tecnologias bélicas aliadas às repressivas forças militares, a colonização epistemológica como ferramenta colonialista atuou na articulação dos

significantes e significados de matriz eurocêntrica para canalizar uma nova produção de conhecimento (MIGNOLO, 2003, p. 41). Nesse sentido, retomamos Paz (1983, p. 47) com a seguinte reflexão: “*cada sociedad, al definirse a sí misma, define a las otras [y] esa definición asume casi siempre la forma de una condenación: el otro es un ser fuera de la ley*”. O fundamento de atuação intersubjetiva da colonialidade do poder vai “sublinhar a organização geoeconômica” e consolidar a produção de saberes que vai qualificar, desqualificar, superiorizar, inferiorizar, subjugar e subalternizar os povos, produzindo, consequentemente, a “diferença colonial” (MIGNOLO, 2003, p. 85).

A construção da diferença colonial é definida por Mignolo (2003, p. 37) como “uma energia e um maquinário que transforma diferenças em valores”. A colonização epistemológica é tão impetuosa que fundamenta narrativas de ideologia colonial, transformando construções discursivas em caracteres intrínsecos aos seres humanos. Dentre esses construtos, encontram-se discursos que embasam seus argumentos na determinação da natureza (ou de Deus) de que há povos superiores, programados para dominar, e povos inferiores, programados para servir, isto é, a ideia de superioridade étnico-racial. No contexto histórico-colonial mexicano, Paz aponta para a criação de leis que ampararam a diferença colonial na sociedade novo hispana na qual funcionava “*un sistema de jurisdicciones especiales para cada grupo, acentuadamente jerárquica y paternalista*” (PAZ, 1983, p. 34). Cabe sublinhar que, quando falamos em colonização e diferença colonial, a figura feminina é duplamente inferiorizada, duplamente colonizada, ou como enfatiza Bonnici (2009, p. 266): “ela é o objeto da historiografia e da construção de gênero”.

A diferença colonial constrói um mundo compartimentado, um mundo dividido hierarquicamente entre “sujeito que conhece do objeto que é conhecido” (MIGNOLO, 2003, p. 93). O sujeito é o colonizador idealizado como superior, homem, cristão, branco, europeu, culto, detentor do saber e do poder, já o objeto é imaginado como o hierarquicamente diferente, nascido dessa divisão e, por isso, “naturalmente” subordinado. As ideologias impregnadas no termo subalterno ou “colonizado-objeto”, ao serem relacionadas ao universo feminino, são elevadas ao quadrado, isto é, as mulheres se tornam “duplamente subalternas” (BONNICI, 2009, p. 265-266). É, portanto, nesse contexto que “as populações dominadas, nas novas identidades que lhes haviam sido atribuídas, foram também submetidas à hegemonia eurocêntrica como maneira de conhecer” (MIGNOLO, 2003, p. 85).

O ensaísta búlgaro Tzvetan Todorov, quando ressalta “a questão do outro” em sua obra *A conquista da América*, publicada em 1982, reflete sobre o conhecimento geopolítico produzido no território colonial denominado de Nova Espanha. No subcapítulo intitulado

“Igualdade ou desigualdade” as reflexões do autor são ainda mais acentuadas. Todorov (2010) aponta como o paradoxo entre igualdade e a desigualdade entre indígenas (colonizados/subalternizados) e espanhóis (colonizadores) foi construído a partir de discursos impregnados com os construtos imagéticos da diferença colonial para legitimar a dominação. O autor expõe, ainda, narrativas de intelectuais que representam diferentes grupos sociais do poder colonial espanhol na sociedade novo hispana, destacando em suas análises as narrativas, ora dicotômicas, ora complementares, de dois importantes membros da Igreja colonial: Juan Ginés de Sepúlveda e Bartolomé de las Casas, que vão apresentar perspectivas distintas com relação aos indígenas, todavia fundamentadas nos ideais colonialistas eurocêntricos.

De um lado, temos a narrativa do filósofo espanhol Sepúlveda visando a racionalização da sociedade colonial e colocando a desigualdade em proporções hierárquicas, ou seja, argumentando a defesa do estabelecimento da diferença entre indígenas e espanhóis, tomando como base o “ser espanhol” para analisar a ausência (de escrita, de roupas) e excessos (canibalismo, sacrifício humano) dos indígenas, e justificando, a partir desses argumentos, a inferiorização dos povos autóctones diante da “superioridade” cultural, linguística, social espanhola. Um discurso explícito em defesa da dominação e exploração indígena, segundo Todorov (2010, p. 219-233). Mignolo aponta, em seu prefácio para a versão castelhana da obra *Histórias locais/projetos globais* (2003, p. 27), que esses discursos legitimaram a subjugação do outro. É válido destacar a estratificação de gênero, que também circunscrevia essas narrativas, isto é, ser indígena “e ainda por cima mulher, significa ser posto, automaticamente, no mesmo nível que o gado” (TODOROV, 2010, p. 67).

Do outro lado temos a narrativa do padre Bartolomé de Las Casas que, visando a conversão indígena à religião cristã, defende controversamente a igualdade no âmbito religioso. Para o religioso espanhol, os indígenas aspiravam uma cristandade selvagem (TODOROV, 2010, p. 237), caracterizando, assim, mais uma inferiorização dos rituais indígenas do que comparando-os aos cultos dos espanhóis cristãos. Com isso, as ideias de conversão, salvação pela fé cristã mascara a legitimação da imposição, dominação cultural e religiosa autóctone. Estas buscas racionais propagadas por essas narrativas do poder são apontadas por Todorov (2010) como produções discursivas contribuintes para a construção do outro (indígenas). Conhecimentos geopolíticos, a partir de ideologias eurocêntricas, que podem em um determinado momento supor erroneamente um igualitarismo defensor como o de Las Casas, são baseadas em ideais colonialistas, “pois consiste em identificar, pura e simplesmente, o outro a seu próprio ‘ideal do eu’ (ou a seu eu)” (TODOROV, 2010, p. 240).

A fundamentação discursiva aplicada pelos agentes do poder colonial nos leva a reflexão sobre a influência da união entre Igreja e Corte no processo de colonização do vice-reino de Nova Espanha, uma “*fusión de lo militar, lo religioso y lo político*” (PAZ, 1983, p. 28). Segundo Paz, essa fusão, ainda que pouco significativa, vem da ortodoxia religiosa da Idade Média na qual “*la autoridad del príncipe se origina en el pueblo; sin embargo, el príncipe no es responsable ante la sociedad sino ante Dios*” (PAZ, 1983, p.49), por isso a Igreja ainda se matinha como uma autoridade colonial vigente. Assim como a Igreja validava a Corte, a Corte através de seus intermediários consolidava as doutrinas religiosas. Vale ressaltar que “*el catolicismo era una religión nueva en América y vieja en España, creadora en el Nuevo Mundo*” (PAZ, 1983, p. 32). O colonialismo que permeava a organização dualística, hierárquica e social do sistema colonial “recaída sob o circuito comercial”, se formalizou, segundo Mignolo (2003, p. 66-67), na perspectiva religiosa da “pureza de sangue”.

O catolicismo ortodoxo imposto aos indígenas valia das ideias de “castas”, que organizava a sociedade nova hispana, e da dicotomia catolicismo/paganismo que regia sobre os outros (indígenas). O pagão é aquele que não segue o cristianismo (a religião do colonizador), porém não somente isso, é também aquele ser imagético que não tem a capacidade de escolher um líder religioso, por isso deveria ser “salvo” pelos “sábios cristãos europeus”. O paganismo traz, concomitantemente a ideia de salvação, a ideia de dominação cultural dos povos na qual uma “*tierra poblada por paganos es una tierra salvaje (...); si unos cristianos se encuentran en una tierra salvaje, su deber no consiste en convertir a los paganos sino en elegir a sus propias autoridades religiosas*” (PAZ, 1983, p. 46). A ideia de “salvação” da civilização indígena está impregnada de ideais dominadores, exploratórios e de expansão do poder, como nos aponta Giuseppe Bellini (1997, p. 59): “*La Iglesia oficial (...), era más un organismo burocrático y político que una fuente de actividades culturales y espirituales*”.

Um documento citado por Todorov (2010, p. 212), *Requerimiento*, de 1514, que regulamentava a “conquista”, nos apresenta com bastante clareza a fusão entre Igreja e Corte colonial: “o Deus dos espanhóis é um ajudante e não um Senhor, um ser mais usado do que usufruído” (TODOROV, 2010, p. 154). O documento, segundo Todorov, foi produzido por um jurista que introduz uma justificativa religiosa para a colonização tida como um encadeamento natural, isto é, segundo o texto: “Jesus [‘chefe da linhagem humana’] transmitiu seu poder a São Pedro, e este aos papas que o sucederam; um dos últimos papas doou o continente americano aos espanhóis (e parte aos portugueses)” (TODOROV, 2010, p.

212). Dito isso, o texto era lido pelos oficiais do rei para os indígenas, estes acompanhados ou não de “tradutores”. O objetivo desse *Requerimiento* era dar o “direito de escolha” aos indígenas que poderiam aceitar, coercitivamente, a justificativa e serem dominados, caso contrário, a punição era “de modo bem cristão” (TODOROV, 2010, p. 61). Negado o aceite, “queimavam homens vivos!” (TODOROV, 2010, p. 261).

Com a implementação do *Requerimiento* no processo de colonização, a evangelização torna-se uma justificativa para a dominação, pois, certamente, traria mais lucro à expansão espanhola. A ideia de conversão ao cristianismo projeta a redução do massacre, não que este não fosse significativamente amplo, como veremos mais adiante, no entanto, “se não fossem os padres, [os Espanhóis] não teriam servos em suas casas ou em suas terras, pois todos teriam sido mortos” (MONTOLINA, III, 1 *apud* TODOROV, 2010, p. 251). Temos, pois, concomitantemente a toda alienação epistemológica instituída pelo colonialismo, a violência física, outra cruel ferramenta utilizada pelo sistema colonial, que devastou grande parte da civilização indígena de *Anáhuac*. Para a obediência, submissão e exploração, a relação entre violência física e epistêmica fundamentou o colonialismo europeu.

Todorov (2010) compila uma série de relatos violentos possivelmente ocorridos no processo colonial espanhol em sua obra, destacamos a seguir um dos mais, inexplicavelmente, cruéis que ocorreu nas ilhas do Caribe. Com a diferença colonial destituindo a viabilidade do corpo do subalternizado, a lâmina do espanhol encontra seu objeto de teste:

Para verificar se as espadas estão cortantes quanto parecem, ‘Um espanhol, subitamente, desembainha a espada (que parecia ser tomada pelo diabo), e imediatamente os outros cem fazem o mesmo, e começam a estripar, rasgar e massacrar aquelas ovelhas e aqueles cordeiros, homens e mulheres, crianças e velhos, que estavam sentados, tranquilamente, olhando espantados para os cavalos [...]’ (TODOROV, 2010, p. 203).

O autor também aponta que, além dos assassinatos e maus-tratos por condições de trabalho desumanas, a propagação de doenças foi uma das ferramentas utilizadas pelos colonizadores espanhóis para a expansão e dominação colonial e aniquilação autóctone. Os espanhóis, afirma Todorov (2010, p. 195), “inocularam conscientemente este ou aquele micrório nos índios”. Sobre as mulheres indígenas, o autor sublinha a objetificação do gênero a partir da atuação de uma残酷za em múltiplas instâncias. À luz de toda subalternização étnica/racial sobre o corpo indígena, o corpo indígena feminino sofreu com a exploração sexual, quando os machos espanhóis queriam “pôr seu desejo em execução”, e com a violência epistêmica, quando os colonizadores “arrancavam a criança dos braços da mãe e,

viva, jogaram-na ao cão, que se pôs a despedaçá-la diante da mãe” (Relato de um grupo de dominicanos de 1516 *apud* TODOROV, 2010, p. 202).

A violência epistêmica atuou perante as instâncias subjetivas e, sobretudo, culturais das grandes civilizações indígenas do território *Anáhuac*, se tornando uma das ferramentas mais eficazes da invasão colonialista. Paz (1983, p. 47) destaca, como exemplo, a imposição religiosa através das derrubadas e construção de estruturas sagradas: “*Cortés derribó los ídolos del Gran Teocalli [y] sobre esas ruinas y a veces con las mismas piedras, levantaron soberbias mezquitas y catedrales*”. Diante da devastação colonial que alcançou cidades, templos e povos, podemos falar não só em extermínio, através do conceito de genocídio, como também em destruição cultural, de uma tradição, de uma perspectiva de vida particular dos nativos, o que caracterizaria uma devastação colonial etnocida. A chamada “conquista” espanhola cristã, para Bellini (1997, p. 58), realiza destruições incalculáveis no campo cultural, especialmente, no literário. Muitos registros indígenas foram queimados, ocultados e silenciados pelos discursos coloniais, a Santa Inquisição, a destacar, tornou-se uma grande praticante desse silenciamento.

Na historiografia do território mexicano, o século XVI, considerado marco do exercício colonial espanhol, de acordo com Octávio Paz (1983, p. 52), foi um período de “*evangelización y edificación*” para a Igreja e para a Corte do vice-reino espanhol. De um lado, a Igreja incumbida de evangelizar os indígenas e, com isso, fincar raízes através de conventos e templos, do outro a Corte não só obtinha as ações administrativas e políticas da nova sociedade, como também se constituía como um modelo de vida social, isto é, “*teatro de actividades sociales y culturales no menos que intrigas y decisiones políticas, la corte virreinal fue un centro de irradiación moral, literaria y estética*” (PAZ, 1983, p. 42). Passado o processo de imposição colonial eurocêntrica, no período seguinte, séculos XVII e XVIII, a articulação social estrangeira foi sendo consolidada. Nomeada de Nova Espanha, a cidade colonial, passou a ser composta socialmente por “*cuatro a cinco mil blancos, peninsulares y criollos; y alrededor de un millón de indígenas, mestizos y africanos*” (MARTIN; ARENAL, 2009, p. 14).

Nova Espanha, geográfica, política, religiosa e economicamente edificada pela lógica colonialista, perpetuava a idealização da diferença colonial, estratificando a sociedade entre espanhóis, *criollos*, mestiços e indígenas. Segundo Paz (1983, p. 53), as funções sociais eram divididas hierarquicamente. O poder político e militar era espanhol, o poder econômico, *criollo* e o religioso tendia a se repartir entre um e outro. Caberia, pois, lugar para os mestiços? “*El mestizo era, literalmente, un hombre sin oficio ni beneficios*” (PAZ, 1983, p.

53-54), afirma o crítico mexicano, e sofriam um rechaço triplicado: dos espanhóis, dos *criollos* e, inclusive, dos indígenas resistentes.

Os *criollos*, filhos de espanhóis nascidos na Nova Espanha, foram desdenhados pela burocracia espanhola na sociedade colonial. O *criollo* “era español y no lo era”, por isso, especula Paz (1983, p. 53), tendiam a ter sentimentos contraditórios: “*amor a la tierra de ultramar y amor al terruño*”. No entanto, apesar de centralizarem um desprestígio identitário por parte dos espanhóis e com todo preconceito pairando sobre suas cabeças *criollas*, eles circulavam as academias e adquiriam funções dentro da sociedade da Nova Espanha, dentre elas, poderiam ser incumbidos de administrar o poder econômico da colônia. Por outro lado, os mestiços, projetados imageticamente como a “*imagen viva de la ilegitimidad*” (PAZ, 1983, p. 53), nascidos muitas vezes de explorações sexuais e até de paixões impossíveis, eram metade indígenas, metade espanhóis, assim, não eram habilitados aos ofícios exercidos dentro da estrutura social colonial, muito menos aos “*direitos sociais*” dos demais grupos. Se para os mestiços a política de estratificação era instituída, imaginemos a força dessa política sobre os corpos mestiços femininos...

O panorama da colonialidade sobre o processo de colonização de *Anáhuac* foi, portanto, estruturado à luz da “*extirpación de la memoria y consciencia de los vencidos*” (PAZ, 1983, p. 52). A subalternização dos povos, imposição, exploração, dominação física e epistemológica foram o resultado, pois, de uma geopolítica do conhecimento imposta sobre a cosmovisão dos outros pela colonialidade eurocêntrica. Há, no entanto, histórias de resistências e intervenções atuantes paralelamente a esse sistema de dominação que incitaram, consciente ou inconscientemente, um projeto transgressivo e de (re)existência dessas memórias, dessas vozes extirpadas, silenciadas. Nova Espanha torna-se uma sociedade culta no âmbito religioso, artístico, moralístico, literário etc. Sob a lógica estratificadora e patriarcal da colonialidade, trata-se de uma sociedade construída “por homens espanhóis” para os homens espanhóis, daí que, exprime Paz (1983, p. 69), “*sea realmente extraordinario que el escritor más importante de Nueva España haya sido una mujer: Sor Juana Inés de la Cruz*”.

Com base nos Estudos Decoloniais latino-americanos e, mais especificamente, nas intervenções literárias de subversão colonial apresentadas por Homi Bhabha (1998) e Thomas Bonnici (2009), podemos ressaltar que, em *El divino Narciso*, escrito por volta de 1688, Sor Juana arquiteta estratégias escriturais para criticar os padrões ideológicos europeus imperantes na Nova Espanha no século XVII. Em um texto dramático, composto por uma loa introdutória e um auto sacramental, a poeta introduz a temática da dominação cultural e apresenta a vida sacra de *Divino Narciso*, com objetivos nada ingênuos. Esse conjunto teatral traz em sua

estrutura aparentes resquícios do teatro barroco espanhol transplantado para Nova Espanha no processo de expansão e dominação da América, por isso, é interessante apresentar uma breve reflexão sobre os gêneros literários: loa e auto, para podemos entender a importância e a finalidade desses modelos de expressão literária na sociedade colonial espanhola e analisarmos as intervenções decoloniais introduzidas no projeto literário de Sor Juana frente a sociedade colonial de sua época.

Por volta dos séculos XV e XVI, o teatro foi um dos gêneros literários mais abundantes e valiosos no contexto cultural e religioso europeu. Advindo de um estilo “teatro primitivo” que circulava na Espanha e em outros países europeus, as peças dramáticas adquiriram um caráter religioso, passando a representarem didaticamente os dogmas cristãos, daí o surgimento dos chamados autos/mistérios teatrais (GILI GAYA, 1983, p. 49). Os autos, identificados pelo sacerdote e biógrafo de Sor Juana, Alfonso Méndez Plancarte [1955], como um ramo do teatro religioso que nasceu na Idade Média do seio da liturgia católica (2017, p. XII-LI), foram sendo instrumentados pelos administradores da Igreja Católica como ritos litúrgicos, cerimônias que tinham por objetivo a celebração dos ofícios divinos da fé cristãs.

O outro gênero que estrutura o conjunto dramático de Sor Juana é a loa. Identificada como uma espécie de prólogo teatral, a estrutura das loas também teve início na Idade Média, como aponta Mariluci Guberman (1992, p. 17-19), e, assim, como os autos sacramentais, afirma a autora, foi incorporada à representação europeia cristã, principalmente, com o surgimento das Companhias Teatrais. Com o avanço das instituições catequéticas, os espetáculos religiosos passaram a deixar os adros da Igreja para serem encenados em praças públicas. A partir da “popularização” do tema religioso, argumenta Guberman (1992, p. 19), surgiu a necessidade de apresentar encenações explicativas, complementárias, introdutórias sobre as temáticas dramatizadas, estruturando, pois, o que ficou conhecido por loa introdutória. Nesse contexto europeu, com o passar dos anos, as loas e os autos vão sofrendo mudanças, principalmente, a partir do projeto dramatúrgico do espanhol Pedro Calderón de la Barca, que muda radicalmente o caráter de ambos os gêneros, deixando de lado “*una historia prodigiosa y se convierte en una alegoría intelectual*” (PAZ, 1983, p. 449).

As loas vão adquirindo “independência plena como peça[s] separada[s], contendo até mesmo assunto[s] próprio[s] e distinto[s]” (GUBERMAN, 1992, p. 18), e tomando a forma dos autos sacramentais, acabaram apresentando autonomia e sendo caracterizadas como “peças dramáticas, por onde passeiam personagens alegóricos” (GUBERMAN, 1992, p. 19). Méndez Plancarte (2017, p. XIII) destaca que o caráter alegórico vai ser alimentado, especificamente, por Calderón de la Barca, pois, nos primórdios da história dramaturga, loas e

autos são “*puramente marianos, o de santos, o bíblicos, o morales, sustancialmente ajenos al asunto eucarístico; y aun a otros muchos, suficientemente eucarísticos, pero en modo alguno alegóricos*”. Esse caráter calderoniano tem por influência o estilo barroco no qual, sublinha Paz (1983, p. 450): “*la Edad Barroca contempla el universo en el espejo de la analogía, que convierte a los seres y a las cosas en imágenes que irradian significados contradictorios y complementarios*”.

As obras teatrais de Sor Juana Inés de la Cruz – podemos ampliar também para os outros gêneros escritos pela freira – foram edificadas à luz de fortes influências do projeto calderoniano, inclusive, dentro de um estilo barroco crítico e subversivo seguido pelo dramaturgo espanhol Calderón de la Barca. Como vimos, o processo de colonização da América Latina foi constituído pela fusão entre a força militar, a imposição do cristianismo e a estrutura político-administrativa europeia. No contexto hispano-americano, Paz (1983, p. 28) define a expansão espanhola em exploração e evangelização, isto é, a Igreja Católica foi um agente essencial dentro da colonialidade e da diferença colonial instalada na chamada Nova Espanha. Entre cristãos e pagãos, a Igreja impunha a obediência e a servidão religiosa aos povos indígenas. No entanto, esta doutrinação também teve que se deparar com um impasse, como aponta Todorov (2010, p. 124), “sabe-se que os astecas ‘personificam’ seus deuses”, diferentemente, dos espanhóis cristãos que são calcados pela fé”.

As obras teatrais de Sor Juana Inés de la Cruz, podemos ampliar também para os outros gêneros escritos pela freira, foram edificadas à luz de fortes influências do projeto calderoniano, inclusive, dentro de um estilo barroco crítico e subversivo seguido pelo dramaturgo espanhol Calderón de la Barca. Como vimos, o processo de colonização da América Latina foi constituído pela fusão entre a força militar, a imposição do cristianismo e a estrutura político-administrativa europeia. No contexto hispano-americano, Paz (1983, p. 28) define a expansão espanhola em exploração e evangelização, isto é, a Igreja Católica foi um agente essencial dentro da colonialidade e da diferença colonial instalada na chamada Nova Espanha. Entre cristãos e pagãos, a Igreja impunha a obediência e a servidão religiosa aos povos indígenas. No entanto, esta doutrinação também teve que ultrapassar instâncias para chegar (ou não) ao sucesso, ou seja, como aponta Todorov (2010, p. 124), impasses e resistências existiam, como por exemplo, “os astecas ‘personificam’ seus deuses”, diferentemente, dos espanhóis cristãos que são calcados pela fé”.

É sabido que a tradição oral dos indígenas configura um processo de transmissão de conhecimento verbalizado, ritualístico, alegórico etc. Divindades estão conectadas aos elementos naturais/matérias/visíveis, como o Sol, o Mar, a Terra, assim como suas histórias

místicas são calcadas por esses elementos atuando como atores, poderíamos, pois, dizer que a mística autóctone é fundamentada na personificação dos deuses, uma cosmovisão oposta à corrente da fé pregada pelo catolicismo. Esta oposição de perspectivas durante o processo de imposição religiosa/colonial fez com que os catequizadores da fé cristã utilizassem a representação teatral como instrumento de personificação dos dogmas da Igreja para a evangelização forçada dos nativos. Os autos sacramentais precedidos por loas introdutórias, diante disso, passaram a ser um veículo de propagação e doutrinação não só do cristianismo, como também de ideologias colonialistas para a população vigente na sociedade colonial da Nova Espanha.

Para Lígia Vassallo (1973, p. 43), os autos objetivavam transpor os

[...] versículos da Bíblia em quadros vivos, que no seu efeito espetacular revelam para o povo o segredo que o latim dos livros sagrados oculta. Pretende dar conta de tudo que se passa no Céu ou na Terra, psicológica e teologicamente. Contém por isso elementos teológicos, verossimilhança moral e psicológica, observação da realidade, patético e diabrusas.

A elaboração didático-dramaturga destaca por Vassallo (1973) foi um dos principais objetivos da encenação do teatro religioso instalado no México colonial para reproduzir a fé cristã e a moral espanhola. Todavia, é utilizando uma das principais estratégias do denominador, ou nas palavras de Thomas Bonnici (2009, p. 38), apropriando-se da ferramenta de colonização, com a finalidade de “expressar as diferentes experiências culturais e inserir essas experiências nas maneiras dominantes representativas para alcançar o maior público alvo”, que Sor Juana Inés de la Cruz, ainda que um século depois da imposição colonização em *Anáhuac*, se apropria da estrutura do teatro religioso de estilo barroco espanhol, transformando-o em instrumento de denúncia e subversão da geopolítica do conhecimento eurocêntrica, resgatando e fazendo (re)existir as crenças, a cultura dos povos indígenas ofuscadas pela colonialidade operante.

A temática da loa que precede o auto sacramental *El Divino Narciso*, definida pelos seus estudiosos como “*un diminuto ‘auto’*” (PLANCARTE, 2017, p. LXXII) por apresentar um seguimento dramaturgo autônomo, é estruturada sob uma interessante cronologia. A cena inicial introduz uma celebração indígena chamada de Teocualo e encenada por personagens que representariam o mundo autóctone: América e Occidente. De acordo com Méndez Plancarte (2017, p. LXXII), o rito Teocualo traduziria o sintagma: “Dios es comido”, uma espécie de louvor à divindade Huitzilopochtli. Entretanto, a celebração que dá início às cenas

da loa é subitamente interrompida pela cena seguinte, protagonizada por personagens que sugerem uma verossimilhança com os agentes que circundam o universo europeu: Religión Cristiana e Celo, impedindo a continuidade do culto indígena com a justificativa de conversão ao cristianismo, um empecilho amplamente amparado pelo personagem Soldados Españoles. Diante dessa sequência inicial, Sor Juana arquiteta uma releitura literária do histórico processo de colonização e “*de manera alegórica y forzosamente esquemática la doble conquista temporal y espiritual de América*” (BÉNESSY-BERLING, 1983, p. 307 *apud* ZANELLI VELÁSQUEZ, 2005).

Sor Juana denuncia na temática de sua obra o violento processo de imposição e dominação cultural/religiosa espanhola sobre os astecas e exalta a cultura e os costumes dos povos subalternizados pelo colonialismo, apresentando minuciosamente os ritos e as celebrações consideradas pagãs, impuras, em pleno fervor da atuação da Inquisição Religiosa no século XVII. O dogmatismo cristão é enfrentado ou tende a entrar em colapso quando igualado ou até revestido de protagonistas que fogem da linha de atuação propagada pelo cristianismo. O auto sacramental intitulado *El Divino Narciso*, por exemplo, tem por tema a vida sacra do personagem Divino Narciso, colocando, assim, no mesmo patamar representativo duas personalidades consideradas pagãs, alocadas no local do divino, do sagrado. De um lado atua o Divino Narciso, que vem da mitologia grega, e do outro o Sol, que é apresentada na religiosidade asteca como um representante da divindade Náuatle. Comisso, Sor Juana: “*aprovecha la complejidad conceptual del auto sacramental, la naturaleza alegórica y simbólica de este gran vehículo de propaganda doctrinal con el objetivo de integrar en el espacio de las loas a la cultura indígena americana*” (ZANELLI VELÁSQUEZ, 2005).

A estratégia de apropriação arquitetada por Sor Juana em seu conjunto teatral é ainda mais evidente quando somos surpreendidos, bibliograficamente, com possíveis indícios de suas intenções ao escrever o auto sacramental. Apesar de *criolla* e freira, isto é, adotada de um *status social* parcialmente privilegiado, não deixemos de considerar a carga do “ser mulher” para a época, Dario Puccini (1997, p. 172) alerta: “*su destinatario era, pues, el público culto*”. Corroborando com Puccini, Paz (1983, p. 433) especifica que as obras teatrais da autora:

[...] fueron escritas no para el tablado público sino para la corte virreinal y los palacios de la aristocracia; su lenguaje, en los momentos de mayor tensión elevado y enfático, casi siempre es ingenioso: juegos de palabras y retruécanos, conceptos y agudezas; las intrigas están hábilmente construidas.

Por meio da apropriação do estilo barroco calderoniano, uma expressão literária que predomina a crítica social, e do instrumento da cultura dominante, o teatro religioso, o auto sacramental *El Divino Narciso* foi escrito com o intuito de ser representado em Madrid. Ainda que não haja indícios de sua consumação, o texto fora levado pela Condessa de Paredes, vice-rainha da Nova Espanha e suporta amiga e “protetora” de Sor Juana, para a celebração do Corpus Christi de 1689 em terras europeias (PAZ, 1983, p. 451).

A freira, entretanto, atuava na época da Santa Inquisição espanhola e parece estar atenta a isso. Na quinta e última cena, a partir de um metateatro, isto é, a inserção de um discurso crítico sobre o próprio texto dramático, que objetiva “questionar o teatro como forma de representação do real e romper a ilusão dramática” (PASCOLATI, 2008, p. 514), Sor Juana elabora um questionamento dentro processo discursivo elaborado no texto dramatizado, como uma possível “válvula de escape”, uma possibilidade de desviar os olhos inquisitoriais da Igreja, lançando diálogos estratégicos entre seus personagens, por exemplo, questiona Celo: “*¿Pues no ves la imposibilidad / de que en Méjico se escriba / y en Madrid se represente?*” (DE LA CRUZ, 1994, Tomo I, p. 328, v. 443 – 445). Com a resposta, contesta Religión:

¿Pues es cosa nunca vista / que se haga una cosa en una / parte, porque en otra sirva? / Demás de que el escribirlo / no fue idea antojadiza, / sino debida obediencia / que aun a lo imposible aspira. / Con que su obra, aunque sea / rústica y poco pulida, / de la obediencia es efecto, / no parto de la osadía (DE LA CRUZ, 1994, Tomo I, p. 328, v. 446–457).

No diálogo proferido entre os agentes do poder opressivo na peça, a estratégia metalinguagem argumentativa elaborada por Sor Juana aponta que a elaboração da obra não foi uma “*idea antojadiza*”, isto é, uma ideia caprichosa, pois, ainda que “*rústica y poco pulida*” foi escrita sobre a “*debida obediencia*”. Essa passagem, dentro da estrutura de uma loa introdutória, poderia caracterizar uma possível justificativa para a apresentação da temática um tanto quanto controversa de *El Divino Narciso*, sem, no entanto, ofuscar perspectiva crítica arquitetada.

Ainda na quinta cena, a proposta metateatral é retomada. O personagem Celo, nessa cena, assume o papel de questionador e levanta possíveis problemas que a autora, no caso Sor Juana, poderia vir a enfrentar com a apresentação dessa temática teatral excêntrica nas terras do centro do poder colonial. Questionamentos, imediatamente, justificados por respostas engenhosas. Celo questiona: “*¿cómo salvas la objeción de que introduces las Indias,*

/ y a Madrid quieres llevarlas?” (DE LA CRUZ, 1994, Tomo I, p. 328, v. 462-472). Especulando, pois, com que objetivo e finalidade Religión apresenta a cultura indígena, quando “introduce lás Indias” no teatro religioso para ser representado em Madrid, Celo é prontamente respondido: “Como aquesto sólo mira / a celebrar el Misterio”, isto é, como em Madrid, a celebração dos Mistérios cristãos são representados através de apresentações teatrais e já que “aquestas introducidas personas”, os indígenas que são abstratos e/ou incompreensíveis aos olhos cristão, “pintanlo que se intenta decir”, pois são povos que personificam suas crenças, suas vozes, não haverá problemas em apresentá-los nas terras colonizadoras (“no habrá cosa que desdiga, / aunque las lleve a Madrid”) e mostrar que “nihabrá distancias que estorben / ni mares que les impidan” ver que os indígenas são também, “especies intelectivas”.

Em suma, a brilhante criticidade de Sor Juana inverte o objetivo do texto teatral transposto na sociedade colonial, apresentando estrategicamente os problemas que a sociedade da qual faz parte enfrentou e enfrenta por consequência das ações do colonialismo e exaltando e/ou fazendo (re)existir uma cultura que foi oprimida e ofuscada, e que não deixa de ser a sua cultura, a fim de, quem sabe, converter a geopolítica do conhecimento imperante. Ela apropria-se da estrutura didática idealizada em torno das encenações dramaturgas e a utiliza como representante da cosmologia indígenas, “é, portanto, a maneira pela qual a cultura colonizada usa o instrumento da cultura dominante para contrapor-se ao controle político do dominador” (BONNICI, 2009, p. 37). Essa conversão inversa, diz aos colonizadores, detentores do poder e da verdade, que os povos indígenas tinham crenças, costumes e ideologias, mas foram subalternizados e ofuscados pela imposição da cultura e dos costumes espanhóis.

Referências

- BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Castalia, 1997.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BONNICI, Thomas (Ed.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá, PR: EDUEM, 2009.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. Loa para el Auto sacramental de El Divino Narciso In: GLANTZ, Margo. *Sor Juana Inés de la Cruz: obra selecta*, tomo I. Fundación Biblioteca Ayacucho, p. 313-534, 1994.

GUBERMAN, Mariluci. *O teatro barroco da Nova Espanha*. Rio de Janeiro: Sepeha (UFRJ), 1992.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. Prefacio a la edición castellana e Introducción. In: _____. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Traducción Juan María Madariaga y Cistina Vega Solís. Madrid: Akal, p. 19-110, 2003.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 3. ed. México: FCD, 1983.

PLANCARTE, Alfonso Méndez. Autos y loas. In: _____. *Las Obras completas III de Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Eletrônica: Fondo de Cultura Económica, 2017.

PUCCINI, Darío. *Una mujer en soledad*: Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca. Madrid: FCE, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

VASSALO, Lígia. O teatro medieval. In: CASTRO, Manuel Antonio de. *Teatro sempre*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

ZANELLI VELÁSQUEZ, Carmela. *La loa de El divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-loa-de-el-divino-narciso-de-sor-juana-ins-de-la-cruz-y-la-doble-recuperacion-de-la-cultura-indigena-mexicana-0/html/4ca19157-62d8-428e-8205-0df0b259c12b_4.html#I_0. Acesso em: 10 de maio de 2018.

EXPERIÊNCIA, *ERFAHRUNG*, EM UMA PERSONAGEM DE FICÇÃO: NARRAÇÃO, TESTEMUNHO E MEMÓRIA

Washington Chalegre¹

Introdução

O nosso interesse na *Erfahrung*² está associado às nossas inquietações sobre testemunho e memória no ato narrativo. Isso nos leva a uma relação da experiência com o contato sensorial e a imaginação. Falamos de uma relação que implica uma política cultural histórica da ação do homem sobre as coisas, mediante o poder. Através do aspecto social, uma vivência narrativa forma alguma representatividade pelo que se experimenta no ambiente real e constitui a ficção pelos mesmos moldes interpretativos dos eventos narrativos, mas que não são iguais. Tomamos, então, a experiência pelo conhecimento das coisas narradas, em que um tipo de consciência das realidades se movimenta por um sistema complexo e, em certa dinamicidade, de modo imprevisível. E sistemas complexos são vastos e diversos, importantes ambientes para investigação do testemunho e da memória. Porque a experiência possui aspectos da complexidade, cremos que na variação e diversidade, a *Erfahrung* é um fenômeno aparentemente óbvio, que parece registrar as ações humanas no decorrer dos tempos.

O fato concreto ou o resultado entre o contato sensível e a imaginação é perpendicular à experiência. De tal forma que precisamos deslocar a *Erfahrung* para um ponto literário da ação imaginativa, para o nosso propósito em pensarmos a experiência na complexidade de um personagem ficcional. Por exemplo, uma personagem de romance que exerce a função de narradora na obra, cuja natureza metafísica promove um testemunho entre a sensibilidade e a imaginação; de representatividade concreta de fatos conhecidos. Seu nome é Santa Rita Pescadeira, do romance *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Junior. Antes queremos pontuar duas condições analíticas sobre a personagem em questão: primeiro, trata-se de uma figura que representa a arte de narrar que ocorre entre autor e leitor, entidades não ficcionais;

¹Mestrando em Estudos Literários na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Especialista em Linguística e Ensino de Línguas pelo Centro Universitário ESTÁCIO/UniSEB. Licenciado em Letras (Português-Inglês) pela Faculdade de Tecnologia e Ciência (FTC). Professor efetivo da rede pública de Ensino do Estado da Bahia.

² Do alemão: Experiência. Percebida comumente como a relação de um ser consciente em relação a eventos concretos ou abstratos que implicam sentimentos e emoções, tal como uma noção de diferença ou o acúmulo ou seleção de conhecimentos empíricos. O conceito de *Erfahrung* está voltado para a experiência externa, enquanto *Erlebnis* está para o interior. Estudos sobre a experiência podem ser vistos em Aristóteles, Immanuel Kant, Martin Buber, John Dewey, Walter Benjamin, dentre outros. Seguiremos a concepção de *Erfahrung* a partir das conexões entre as coisas, o que nos leva a verificar o que há entre a percepção e a sensação.

segundo, porque é possível pensarmos que personagem ficcional, de algum modo, distingue-se da representação não ficcional do autor e do leitor.

A personagem Santa Rita Pescadeira é uma singular figuração na *Erfahrung*. Ela é uma significativa representação cultural na história de uma comunidade real, o Quilombo de Iúna, um “[...] pequeno agrupamento humano localizado no município de Lençóis, na Chapada Diamantina, sertão da Bahia [...]” (VIEIRA JUNIOR, 2017, p. 19), cujas recordações sobre a entidade já não existem ou beiram o esquecimento, mas as lembranças e recordações de outros passados revelam ecos de experiências dinâmicas e complexas, significativas na fictícia comunidade de Água Negra, ambientada na mesma região baiana.

Não é fácil definir *Erfahrung*, graças ao dinamismo do comportamento humano no percurso histórico. Conceituação que também se a tarefa no ambiente ficcional. Para delimitar *Erfahrung* como resultado, aspecto, processo ousistema, percebemos algum tipo de contato que cria uma relação entre a condição vívida de um ser e o ambiente interno ou externo de qualquer fato concreto, como explica Pimentel, citando Dewey:

Dewey (2011) define experiência como sendo resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive. É um acontecimento de ação e reação, que pode se dar tanto com o humano quanto com outros corpos (PIMENTEL, 2013, p. 97).

A narração literária deriva dessa interação para a formação de uma experiência ficcional. Aspectos da *Erfahrung*, enquanto prelúdio na prática narrativa de um personagem de ficção, adornam a construção da obra. E como nossa personagem é testemunha em nível coletivo, é a partir dela e de volta para ela que abordamos a *Erfahrung*. Entretanto, não é a pessoa de Santa Rita Pescadeira que responde à nossa análise, mas o seu comportamento narrativo. Olhamos os estudos sobre a memória coletiva, de Maurice Halbwachs (2017), para que o testemunho e a memória da personagem em questão passem a ser trabalhados pelo viés da experiência. Não é satisfatoriamente coerente, porém, falar de experiência, *Erfahrung*, sem interessar alguma noção de vivência, *Erlebnis*³, em uma continuidade temporal, em uma dinamicidade narrativa ou em uma interação mutável, por exemplo.

Algumas considerações de Walter Benjamin (1987 [1985]) sobre a *Erfahrung*, em *Magia e técnica, arte e política*, mostraram-se complementares ao que tratamos,

³A ocorrência da palavra vivência, *Erlebnis*, aparece no vocabulário alemão pela primeira vez a partir da primeira metade do século XIX, e ganha estatuto filosófico só em meados do mesmo século. Substantivado a partir do verbo *erleben*, *Erlebnis* significa "estar ainda presente na vida quando algo acontece", e seu uso linguístico geral remonta à literatura de caráter biográfico que surge inicialmente com o texto de Dilthey sobre a vida de Schleiermacher (VIESENTEINER, 2013).

principalmente o ensaio “O Narrador”, em que o papel da reminiscência, que deslocamos para a prática narrativa da personagem Santa Rita Pescadeira, torna viável a associação que operamos entre a experiência real e ficcional, o que nos levou a destacar o passado como eco no presente pela memória e testemunho.

Essa prática está inserida na problemática que envolve a narrativa como transmissão de experiência. Ressaltamos que anarrativada personagem Santa Rita Pescadeira não destoa da tradição oral. Mesmo inserida em uma estrutura romanesca, a narração da personagem parte de processos memorialísticos em que a experiência se faz presente na letra impressa. Sobre isso, a consciência possui uma participação norteadora no processo. No entanto, “é muito importante dizer que, para Benjamin, o ato de transmissão da experiência quase que se opõe ao de “ter consciência” da experiência” (LIMA; BAPTISTA, 2013, p. 468).

Santa Rita Pescadeira é trazida à história de *Torto Arado* como parte das memórias e das experiências de cada morador do Quilombo de Água Negra. É uma entidade sobrenatural, envolvida na história de seu povo, os descendentes de escravos. Em suas atividades como encantado, faz a comunicação oral; aconselha e ensina; influencia as produções culturais. É sujeito e objeto da sensibilidade religiosa. Abençoa a vida e o trabalho na terra. Portanto, na comunidade fictícia de Água Negra, ocorrem traços das memórias das reais comunidades quilombolas com as quais Itamar Vieira Junior teve contato.

Em sua tese de doutorado, o autor escreve: “Chegar ao lugar e sentar com as pessoas para ouvir suas aspirações foi o primeiro passo para tentar narrar suas histórias e compreender sua organização, seu trabalho, suas vidas e a luta pela terra” (VIEIRA JUNIOR, 2017, p. 20). Dentre os testemunhos, as recordações sobre uma entidade sobrenatural reportam como o esquecimento coletivo é processual e caminha ao lado da lembrança:

Tinha uma mulher que tinha [recebia um encantado] uma santa chamada Santa Rita Pescadeira. Ela cantava, dançava, era tanto que ela estava lá sentadinha, era só compadre Rosalvo cantar e pegar na cabeça dela e saía rodando, dançando. Santa Rita Pescadeira era o encantado dela. Ela chamava até Maria, já morreu. Depois que ela morreu não teve mais Santa Rita Pescadeira. Que eu visse não. Ela era toda tortinha assim, caía para dentro dançando (VIEIRA JUNIOR, 2017, p. 241).

Santa Rita Pescadeira é uma personagem fictícia baseada numa entidade de mesmo nome da religião Jarê⁴. É constituída por uma memória coletiva e por múltiplas perspectivas.

⁴Citando as pesquisas pioneiras de Ronaldo de Salles Senna, Gabriel Bannagia (2015, p. 17) explica que o Jarê é uma ramificação religiosa do “candomblé de caboclos”, cuja natureza está ligada à geografia física e humana do semiárido baiano da Chapada Diamantina.

Entre o passado e o presente, a personagem analisa e critica o comportamento espiritual e social dos homens e mulheres ao longo do processo colonizador até à modernidade. Para tanto, abordaeeventos atuais que ficcionam elementos do passado.

Tal como na comunidade de Iúna, em que a falta de Maria é a falta de Santa Rita Pescadeira, em Água Negra, a falta de Dona Miúda é a falta do encantado. Se não há mais quem passe adiante a *Erfahrung* de Santa Rita Pescadeira, logo, ela é retida num passado que pode não mais ser testemunhado. No entanto, disse Benjamin (1987 [1985], p. 212), ao retomar Pascal, “[...] ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si. Em todo caso, ele deixa reminiscência, embora nem sempre elas encontrem um herdeiro.” A *Erfahrung* pela narração se evidencia como uma construção do contato sensível e inteligível para formar a memória de seu povo. Dessa forma, suas recordações e lembranças são narradas por lamentações reminiscentes.

Neufeld e Stein (2001, p. 51) falam que “sem memória estariamos incapacitados para o mercado de trabalho, desabilitados para as mais simples situações do dia-a-dia e até mesmo incapazes de comunicar-nos corretamente com as pessoas que nos rodeiam.” Nessa abordagem, a *Erfahrung* de Santa Rita Pescadeira é mais uma atividade memorialística e testemunhal em uma narração que é mais do que um simples relato de experiências.

Para nós, a experiência não é uma transmissão, mas é transmissível. Portanto, ao ser tomada como memória coletiva, implica dizer que a *Erfahrung* atravessa gerações e está imbricada nas peculiaridades de cada indivíduo de um grupo. As experiências dos antepassados escravos servem aos distantes descendentes de Água Negra quadros de uma época que estes não experimentaram fisicamente, mas que só possuem a *Erfahrung* como testemunho daqueles que a viveram. Santa Rita Pescadeira é um espírito. Sua comunicação passa pelo contato sensível e inteligível com homens e mulheres. A experiência que testemunha é uma transformação de percepções natural e sobrenatural dessas pessoas. Impressões que ficam registradas na formação cultural local e são organizadas para uma constituição de consciência e aspectos de memórias diferenciadas entre as pessoas.

Ao tratar a memória sob diferentes perspectivas teóricas, Neufeld e Stein (2001) falam de armazenamento de informações como registros de nossas experiências, e a aquisição parece ser o primeiro passo para a consolidação de uma memória. Esse modo de ver o processo de memória parece seco e sem vida. Em parte, lembra o que acontece com o processamento de dados de um computador. De outro modo, o pensamento aristotélico de que a experiência deriva da memória, implica a análise do contato sensível e na diferenciação dos

processos pelo raciocínio. Segundo Aristóteles (2002, 980b: 25), “[...] muitas recordações do mesmo objeto chegam a constituir uma experiência única”.

Confiar apenas na memória para fidelização da recordação não é um caminho apropriado. Buscar o passado não é percorrer pela memória como se não fosse parte do processo olhar os desvios da reminiscência. As recordações e as lembranças podem apresentar pontos dinâmicos e alterações multidirecionais. Uma preocupação sobre como essa experiência, *Erfahrung*, pode ser única dentro de uma coletividade.

Santa Rita Pescadeira não tem a quem falar porque não tem em quem incorporar. Resta-lhe falar para si, diferente do autor que fala para um público leitor. Mas a narração de Santa Rita Pescadeira não possui um aspecto solitário. É uma entidade que viaja no tempo e entre os espaços. Conhece muitas culturas e modos de vida. Ela participa das vidas de sua gente e comunica experiências de um passado escravo com a herança, no presente.

A estrutura distinta do romance não muda o objetivo de transmissibilidade, pois narrativas de tradição oral da comunidade de Iúna transmitem a experiência para Água Negra, como testemunha Itamar Vieira Junior:

As narrativas, que cresceram ao longo do tempo em que estive com eles, foram abundantes e me permitiram construir e organizar meu conhecimento sobre suas vidas. Digo “meu conhecimento” porque eles guardam conhecimentos acerca de suas próprias vidas, em particular e no coletivo; eu é que não o tinha (VIEIRA JUNIOR, 2017, p. 36).

Quando Santa Rita Pescadeira decide buscar o passado nas recordações de cada um que incorpora, encontra solidão. Um tipo de solidão que o indivíduo humano parece sentir ao recordar. A narração toma um sentido reminiscente e já não fala só para si. Fala para o outro com quem se envolve. As recordações e lembranças de experiências suas e do outro se consolidam na memória coletiva para registrar novas experiências, novas memórias, complementares, novas verdades.

Walter Benjamin (1987 [1985]) vê na narrativa de tradição oral uma genuína transmissão de memória coletiva, que em *Torto arado*, problematiza-se o aspecto da transmissão da *Erfahrung* nesse gênero literário. Enquanto que Ewald (2008, p. 3) percebe o valor da transmissão oral como forma narrativa de tradição, mas considera que é possível “um cenário em que romance, escrita e oralidade se veem imbricados”.

Nossa interpretação da prática narrativa romanesca vai além do narrador e se concentra na narração. Não tratamos aqui da distinção do romance em relação às outras

formas narrativas. A *Erfahrung*, pela narração de Santa Rita Pescadeira, está pensada como outra arte de narrar, que também tem outra plenitude. Ligado a isso, vemos que oromance pode ser uma história planejada, e pode alcançar o leitor no planejamento e fora dele. Falamos da arte de narrar implicada na atividade da narração pela própria narração, enquanto prática de experiência do leitor, ao narrar a narração que lê. É o que consideramos no comportamento narrativo de Santa Rita Pescadeira.

Dissemos que a narração deriva da experiência, portanto, de um sistema complexo. Logo, a narração é prática de testemunhos que reconfiguram o contato. Como a oralidade, por exemplo, quando assume a interação prévia da escrita. A isso, o âmago narrativo da escrita é uma produção da memória e da imaginação, ambas, mediante a consciência. O raciocínio indutivo, então, pela percepção das coisas, converge à colocação da experiência na multiforme expressão da arte de narrar, de clássica à contemporânea.

Ewald (2008, p. 5) pensa na provocação “sobre os limites de lembrança, imaginação, poética, história, realidade, ficção”, aspectos inerentes a qualquer geração. Considera uma harmonia entre esses aspectos, que julgamos para a *Erfahrung* em Santa Rita Pescadeira, enquanto instrumento da narração, como ilustra o seguinte modelo a respeito dos entrelaçamentos de narrativas:

Posso ir à Restinga e escutar a sabedoria prática e épica e, ao chegar em casa, ler um romance de Machado de Assis – para ficar num exemplo bastante canônico – confrontando as informações e aferindo os conhecimentos transmitidos (EWALD, 2008, p. 5).

Não buscamos em nossa análise a construção da narrativa romanesca, nem a formação do livro. Esses são assuntos para outro momento. Mas a respeito disso, o que pensamos da narração de Santa Rita Pescadeira, é que não está fechada hermeticamente. É que a arte de narrar está mais inserida na recepção leitora à narrativa que do registro seco pelas letras impressas. A experiência sensível com Santa Rita Pescadeira leva o leitor à companhia da narração, não ao narrador. O leitor sabe que há um autor, pessoa não ficcional, que escreve o que experiencia e imagina. Conhece os nomes do autor e dos personagens. Sabe distinguir entre eles. Mas ocorre algo entre os dois: a narração do leitor.

Parece que a maior preocupação de Benjamin, quanto à questão narrativa, é referente à natureza de transmissibilidade; o declínio da experiência, como o fim da narrativa, constituinte da subjetividade humana diante do conhecimento prático. À nossa questão não

importa o discurso do narrador, nem o discurso do personagem. Importa o que o leitor recebe através da narração de um personagem de ficção.

Retomamos aqui a memória coletiva, já que na atividade de narrar está a transmissão de uma coletividade, mesmo que de modo inconsciente. A lógica de focalizar o valor da *Erfahrung* como coletividade e transmissão contínua leva a entender que a escuta é uma atitude de estar ao lado do narrador, mesmo o que acompanha pela leitura, como diz Benjamin (1987 [1985], p. 213). Transmissão e coletividade implicam reminiscência. Mas a rememoração busca sentido no presente, e isso é mistério em Santa Rita Pescadeira. A reminiscência, atividade mental no ser humano, na personagem está agora em atividade livre em uma narração do leitor.

A busca de Santa Rita Pescadeira está em trazer à memória fatos que ocorreram e que se repetem no presente. O leitor acompanha a rememoração que agora faz parte de sua memória também. A memória coletiva só tem sentido se as memórias particulares convergirem entre si. Na narração de Santa Rita Pescadeira, portanto, o leitor não faz recordações por si, é convergido a um ponto reminiscente da personagem. O leitor lê rastros reminiscentes. Nesse sentido, o leitor faz enquadramento a partir de sua memória e consciência sobre a rememoração de Santa Rita Pescadeira.

Ao tomar emprestado o exemplo de que “um homem que morre com trinta e cinco anos, aparecerá sempre, na *rememoração*, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos” (BENJAMIN, 1987 [1987], p. 2013), vemos que o sentido da vida, medido pela recepção do leitor, se transforma pela própria perenidade da narração. A perenidade não é estática, tem efeito dinâmico. Nesse caso, se a engessada rememoração do homem que morre com trinta e cinco anos é um efeito de continuidade, não há mais nada a dizer. Mas o problema do tempo em Santa Rita Pescadeira não se concentra na rememoração porque ela é muito antiga. A rememoração está na sua narração e não no fato de que ela por algum momento esteve no passado, no presente ou no futuro.

O problema da rememoração como musa do romance, apresentado por Benjamin, traz outro problema: o da recepção. Através da narrativa, Santa Rita Pescadeira termina seu testemunho dizendo: “Sobre a terra há de viver sempre o mais forte” (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 255). Ao encerrar a narração, Santa Rita Pescadeira deixa à recepção do leitor a continuação por sua livre interpretação. Isso deriva do enquadramento. A busca por informações da comunidade de Iúna, o trabalho do autor, a história e o pensamento de Itamar Vieira Junior, o que é o Jarê. São buscas úteis e práticas. E nessa utilidade a lamentação de Santa Rita Pescadeira empurra o leitor para novas perspectivas políticas, sociais, culturais e

históricas. A frase final da personagem está tanto para a conclusão de suas lamentações, justificadas no decorrer da narração, quanto está para novas interpretações, além do fim, pelo leitor, que percebe que precisa saber mais sobre “o mais forte”.

Itamar Vieira Junior, funcionário público do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), encontrou no emprego a oportunidade de obter múltiplas experiências que fundamentam a criação de seu romance. Em um mundo contemporâneo, em que a transmissão do conhecimento se ramifica nas tecnologias digitais, vemos programas, aplicativos, plataformas, *websites*, dispositivos eletrônicos, realidades virtuais, armazenagem em *hardware* e em grandes servidores chamados “nuvens” dentre outros, capazes de passar informações e dados em formatos diversos, como *txt.*, *doc.*, *html.*, *jpeg.*, *emojis.*, *stickers.*, entre tantos outros, a fim de transmitir nossos pensamentos, ideologias, registros históricos, informações políticas, econômicas e sociais, dados científicos, testemunhos de diversas realidades, tudo isso em um mundo que parece ser completamente conhecido, e em que o sentido da experiência ganhou outro nível na alma humana: as profundezas da terra e a extensão do universo.

Segundo Ewald (2008, p. 5) o foco fora do texto escrito e redirecionado para a expressão oral nos permite pensar as possibilidades narrativas, “[...] podendo o passado ser retomado no fio da memória, mas sempre com o presente em perspectiva, mantendo a complexidade integrativa do evento humano da narrativa” (EWALD, 2008, p. 5).

Não conseguimos pensar a transmissibilidade, seja ela de que forma for, sem a confluência do testemunho. A *Erfahrung*, então, tomada como memória coletiva, não isentaria a memória particular. O fato é que Santa Rita Pescadeira, na condição de personagem ficcional, foi originada de modo diferente da sua constituição final. Isso equivale dizer que a transmissão da *Erfahrung* dessa entidade se transformou, mas de algum modo se alimenta de sua forma original.

De acordo com Halbwachs (2017, p. 31) “para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível” (HALBWACHS, 2017, p. 31). A matéria e o sentido são interpretados e chegam a uma identificação. O testemunho, portanto, é uma identificação material e sensível. Identificação que ocupa um lugar na narração para intermediar os fatos. Assim, o testemunho de Santa Rita Pescadeira ocorre por intermédio de homens e mulheres. Das experiências deles também. E a fragilidade inerente ao testemunho está na interpretação dos fatos passados pelos homens e mulheres: “Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de

referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente” (HALBWACHS, 2017, p. 30).

As lembranças não são constructos à mercê da vontade humana. A participação do sujeito nas suas lembranças está no esforço em concatenar os aspectos relacionais que dão um certo sentido ao quadro da reminiscência. A isso, ocorrem outros registros que funcionam como ligações externas para o interior da memória. No entanto, o sujeito pode ser instável no processo de conexão, uma vez que a coerência do contexto de cada uma das partes que se liga deve fundamentar um quadro representativo complexo. De modo que um dos aspectos da complexidade é a variação, o testemunho é um recurso importante para analisar as variantes, justamente para reforçar o que sabemos, como aponta Halbwachs:

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós. O primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso (HALBWACHS, 2017, p. 29).

Santa Rita Pescadeira interpreta os eventos pelos próprios eventos humanos. O testemunho vem pela consciência dos que a recebem. Dona Miúda possui uma experiência convergida, mas não igual, à experiência de Zeca Chapéu Grande, outro personagem que recebe os encantados. Da mesma forma ocorre com Bibiana e Belonísia. Elas não recebem os encantados, mas possuem impressões distintas a respeito deles em suas vidas. Neste caso, são as impressões que definirão a distinção do testemunho.

O encantado comunica impressões pelas reações das pessoas com quem se comunica. E a comunicação de Santa Rita Pescadeira dá testemunho pelas impressões. Está presente nos acontecimentos do passado. Guarda a experiência. Fundamenta a memória. O esquecimento configurado nela é parte da condição reminiscente da pessoa humana. Na incorporação, o testemunho da entidade perde a pureza e se mistura com a memória dos homens e mulheres. Ocupa o corpo e a voz de Dona Miúda “[...] da forma que um encantado deve se apresentar entre os homens, como deve aparecer por esse mundo” (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 195). Entretanto, a presença desencarnada não a exime do contato com a comunidade. Com seu povo, adentra à nova terra e nela percorre seus espaços. Seu toque perpassa as montanhas, as florestas, os rios, o trabalho agrário, a pesca. Viaja entre os ditos e interditos à procura de um lugar para fazer a comunicação.

Santa Rita Pescadeira testemunha o que sabe, não o que imagina. Seu testemunho não é particular, porque a sua recordação mostra uma perspectiva para fora de si. A sua narrativa é uma variante das narrativas de Bibiana e Belonísia, personagens centrais no romance *Torto arado*. Preenche lacunas, revelando uma outra perspectiva das coisas. Maciel (2016, p. 76), ao retomar Ricouer (2003), explica que o ponto memorialístico do testemunho é uma extensão tomada na fase narrativa, pois o testemunho é uma extensão da memória. Logo, a *Erfahrung*, sensível na narração da personagem gera um testemunho distinto e conectado com os fatos da comunidade.

O resgate pela memória é uma atitude de testemunho. “Se ainda pudesse montar um cavalo... mas ninguém se recorda de Santa Rita Pescadeira” (VIEIRA JUNIOR, 2018, p.182). A recordação da encantada é um registro histórico do presente para o passado e de volta ao presente. Para tanto, a *Erfahrung* da personagem registra a história de sua narração que, tomado o problema da memória, confere a ela a significativa ressalva de “[...] que o testemunho não é uma representação, pois toda catástrofe é carregada de traumas.” (MACIEL, 2016, p. 75).

Para Santa Rita Pescadeira, testemunhar os acontecimentos é uma atitude de denúncia, de revelação da verdade. Mas que verdade? Ela não sabe que é uma personagem fictícia, fruto da imaginação humana ou parte de sua crença. Narra como quem fala para si em voz alta. Não sabe que suas palavras são impressões de um escritor. Santa Rita Pescadeira, portanto, é constituída na experiência testemunhada, e a narração, na imaginação experienciada. Da imaginação do autor para a imaginação do leitor.

Imersas nas fragilidades humanas, as impressões do presente, ao se ligarem com as do passado, retomam também a consciência sobre o testemunho. O autor dá poucas explicações sobre a personagem. A personagem dá poucas explicações do que narra. Então, as lamentações são a ligação mais forte com o passado que temos em Santa Rita Pescadeira. Elas têm necessidade de um enfrentamento com o presente. Para tanto, traz no âmago de sua oralidade formações poéticas, associando dados conhecidos às deduzidas. Por meio de acusações e advertências, adorna seu testemunho, em uma estética que lhe é própria. Descreve o entremear dos fatos por uma linguagem sinuosa, com espaçamento entre ocorrências históricas, interpretadas por recursos metafóricos, aqui, uma linguagem sensível na percepção dos fatos. E mais uma vez, o resgate do passado se justifica na experiência do presente.

Santa Rita Pescadeira atualiza a narrativa sobre o povo de Água Negra e dá melhor sentido à transmissão da *Erfahrung* através da justificativa testemunhal. A substância da narrativa pode ser verificada pela identidade do Quilombo diante da sociedade, como nas

atitudes de resistência e luta contra agruras das experiências, ao modo que a história se faz em cada um.

O mundo contemporâneo resiste à rememoração. É uma ideia de que o homem precisa avançar, superar seus traumas e estar livre para enfrentar futuros obstáculos. É colocar na balança o fio da memória de que fala Ewald (2008). Uma tênue relação do passado pelo testemunho e do passado pela recordação. Nesse caso, temos uma recordação que leva o indivíduo por suas lembranças da experiência factual, a um testemunho diferentemente descendentes que não experimentam o passado dessa maneira, mas que apenas chega a eles por meio da transmissão oral e, portanto, transmissão de experiência. Eles não estão lá, de fato. Não experimentam os acontecimentos de seus antepassados, senão pela interpretação e imaginação de um contato intermediado pelos pais, avós, curadores ou encantados. Aqui ficam em evidência a arte e a ciência, expressões da essência humana.

Narração, testemunho e memória são a tríade que Santa Rita Pescadeira transmite aos que recebem sua mensagem, não a figura de sua pessoa, mas a *Erfahrung*, presente na memória. Ela é parte da lembrança, assim como é parte do esquecimento.

Benjamin (1987 [1985]) considera a verdadeira narrativa, aquela que possui um senso prático. Dela advém algum ensinamento e conselho que levarão a outras gerações algo útil. A *Erfahrung* de Santa Rita Pescadeira não apresenta esquemas, estratégias, arquiteturas, processos sistemáticos. De outro modo, se há algum ensinamento, algum conselho, está inserido nas suas lamentações e elas funcionam para levar protesto, um reclame de que algo está errado desde tempos antigos. O senso prático visa à compreensão, enquanto que as lamentações de Santa Rita Pescadeira requerem interpretação pela sensibilidade narrativa do leitor, agora parte do complexo enredo que se costura por variantes leitoras.

Nesse sentido, enquanto produto ficcional, as lamentações de Santa Rita Pescadeira devem ser tomadas apenas sob um tom poético, a fim de não serem confundidas com a nostalgia retrógrada, como parece ser o efeito de extinção da narração. Muito menos um retorno maçante ao passado. Mas as lamentações da personagem são uma retransmissão se, analogamente, o passado se repete no presente. Por exemplo, as marcas da loucura dos homens são marcas da sociedade. Sociedade que não aceita o povo de Água Negra senão pelo serviço de seus braços. É a inserção do Quilombo na sociedade branca e elitizada em que o condicionamento proveitoso passa a ser uma moeda de troca.

No percurso da História da humanidade, a recepção dos conselhos e ensinamentos vem tomando outras formas. Ainda é possível ter acesso aos pensamentos dos filósofos clássicos, de narradores epopeicos, dos conhecedores da natureza e alma humanas. E apesar

das múltiplas formas desse acesso, os rumos que a recepção leitora tem tomado respondem às emergências ideológicas de pequenos, porém poderosos, grupos de segregação.

É a perda de sua “montaria”, Dona Miúda, que provoca o relato dos fatos pelas lamentações, como já dissemos. Diante disso, Santa Rita Pescadeira precisa voltar ao passado e encontrar a história de seu povo, que é também sua história. Ela é uma personagem invisível. Ninguém sabe de onde veio. Quais são suas experiências. Quem é ela no panteão dos encantados. Esse mistério ressalta a importância dos encantados para a manutenção da história e da cultura da comunidade.

Não há experiência sobre a voz natural de um personagem fictício. Podemos conhecer até seus pensamentos, mas a voz não é algo que possa ser testemunhado. A voz do leitor se torna o testemunho, a experiência, a memória da personagem, porque é o que sentimos que se reflete como de fato cremos ser. O que percebemos mentalmente e com os sentidos torna-se configurações de nossa própria memória.

Parece-nos evidente que a *Erfahrung* em Santa Rita Pescadeira decorre em uma reprodução de informações obtidas pela transmissão oral ou pela consulta a uma fonte de estudo impressa, talvez um livro de história que uma de suas vozes, por acaso, tenha tido contato e adquiriu o saber de que, por exemplo, “os donos já não podiam ter mais escravos, por causa da lei, mas precisavam deles. Então, foi assim que passaram a chamar os escravos de trabalhadores e moradores” (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 180). É uma consciência social da identidade, refletida para o entendimento da experiência de um povo e de sua história, mas que se firma na narração de cada um. Nesse sentido, Halbwachs declara:

É bem verdade que em cada consciência individual as imagens e os pensamentos que resultam dos diversos ambientes que atravessamos se sucedem segundo uma ordem nova e que, neste sentido, cada um de nós tem uma história (HALBWACHS, 2017, p. 57).

Nessa individualidade, o traço marcante da participação social de cada elemento percorre narrativas, também, individuais e vai desembocar na ação e reação coletiva. A narração de Santa Rita Pescadeira é rememoração de uma história recente de exploração geográfica e humana, cujos testemunhos de destruição cultural e opressão à dignidade do africano e de seus descendentes, a personagem faz questão de lamentar pelos acontecimentos em Água Negra.

Considerações finais

Ao trazermos a *Erfahrung* para a análise de um personagem de ficção, concluímos que isso é um passo importante nas contribuições aos estudos da memória na prática narrativa. A princípio, tentamos sequenciar a análise, dividindo explicações pontuais sobre a *Erfahrung*, o personagem de ficção e a memória. Por fim, parece que o envolvimento das partes provocou a supressão dessa divisão, permitindo maior fluidez no diálogo entre as partes. Nesse sentido, colocamos essa análise frente à problematização da memória na narrativa romanesca, a partir da prática de narração do personagem, enquanto efeito intermediário do autor e do leitor, tal como fenômeno para além dessas pessoas não-ficcionais. A certeza da conexão da comunidade de Iúna com a comunidade de Água Negra é a certeza de que a *Erfahrung* tomada como alimento da narração é um registro vivo da memória. O passado que fala com o presente e transmite sua experiência. Ao apresentarmos a *Erfahrung* na narração de um personagem de ficção, abordamos uma complexa observação do comportamento narrativo da personagem Santa Rita Pescadeira, cujos traços da problematização da memória e do testemunho deve impressionar a parte leitora às experiências que a personagem ainda precisa revelar.

No mais, os traços da reminiscência, assim como as marcas dos eventos históricos, são registros pessoais e coletivos que, na continuidade do tempo, transmitem pela oralidade e pela escrita, algo maior do que a pequenez do ser humano: a sua própria manifestação.

Referências

- ARISTOTELES. *Metafísica*: vols. I, II, III. Tradução Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola. 2002.
- BANNAGIA, Gabriel. *As forças do jarê, religião de matriz africana da Chapada Diamantina*. Rio de Janeiro: Garamond, 2015. Disponível em: <http://www.garamond.com.br/produto/9788576174103.pdf>. Acesso em 04 de janeiro de 2022.
- BANNAGIA, Gabriel. Conexões afroindígenas no jarê da Chapada Diamantina. *R@U*, Revista de Antropologia da UFSCar, v. 9, n. 2, jul./dez. 2017, p. 123-133. Disponível em: http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2017/12/07_Gabriel_Banaggia.pdf. Acesso em 14 de julho de 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas, v. 1). 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EWALD, Felipe Grüne. Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e movência. *Nau Literária*, Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas, Porto Alegre, v. 04, n. 02, jul./dez. 2008. Acesso em março de 2021.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2017.

LIMA, João Gabriel; BAPTISTA, Luis Antonio. Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin. *Princípios*, Revista de Filosofia, Natal, v. 20, n. 33, Jan./Jun. de 2013, p. 449-484.

MACIEL, Carolina Pina Rodrigues. Literatura de testemunho: leituras comparadas de Primo Levi, Anne Frank, Immaculée Ilibagiza e Michel Laub. *Opiniões*, v. 5, n. 9, p. 74-80, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/124618>. Acesso em: 13 de julho de 2021.

NEUFELD, Carmen Beatriz; STEIN, Lilian Milnitsky. A compreensão da memória segundo diferentes perspectivas teóricas. *Estudos de Psicologia*, Campinas, SP, v. 18, n. 2, 2001, p. 50-63. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-166X2001000200005>. Acesso em: 13 de julho de 2021.

PIMENTEL, L. G. Cognição Imaginativa. *PÓS*: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 96–104, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15640>. Acesso em: 30 de junho de 2021.

VIEIRA JUNIOR, Itamar Rangel. “*Trabalhar é tá na luta*”: Vida, morada e movimento entre o povo da Iuna, Chapada Diamantina. 2017. 300 f. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia). Salvador: 2017.

_____. *Torto arado*. São Paulo: Leya, 2019 (E-book). Disponível em: <https://docero.com.br/doc/xccex>. Acesso em: 26 de abril de 2021.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. O conceito de vivência (*Erlebnis*) em Nietzsche: gênese, significado e recepção. *Kriterion*: Revista de Filosofia, Belo Horizonte, v. 54, n. 127, p. 141-155, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2013000100008>. Acesso em: 20 de dezembro de 2021.

Cadernos de Literatura e Diversidade é uma série destinada à divulgação de resultados de pesquisas realizadas por discentes vinculados ao Grupo de Pesquisa Poéticas da Diversidade — UERJ e a outros grupos e núcleos de pesquisa cujo objeto de investigação são as representações da diversidade no discurso literário.



ISBN 978-65-997417-1-5



Grupo de Pesquisa Poéticas da Diversidade

Poéticas
d

iversidade

UERJ

