



# GEMETAFIC

GRUPO DE ESTUDOS METAFICCIONAIS EM NARRATIVAS LITERÁRIAS

I SIMPÓSIO EM NARRATIVAS LITERÁRIAS LATINO-AMERICANAS:  
METAFICÇÃO, GÊNERO E HISTÓRIA



**GEMETAFIC**  
**GRUPO DE ESTUDOS METAFICCIONAIS EM NARRATIVAS LITERÁRIAS**

**I SIMPÓSIO EM NARRATIVAS LITERÁRIAS LATINO-AMERICANAS:  
METAFICÇÃO, GÊNERO E HISTÓRIA**

**TERESINA - PI**  
**2024**



**GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ**  
**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ**



Rafael Tajra Fonteles - Governador do Estado  
Themístocles de Sampaio Pereira Filho - Vice-Governador do Estado  
Evandro Alberto de Sousa - Reitor  
José Antônio de Carvalho Abreu - Vice-reitor

**Administração Superior**

Mônica Maria Feitosa Braga Gentil - Pró-reitora de Ensino de Graduação  
Josiane Silva Araújo - Pró-Reitora Adj. de Ensino de Graduação  
Raurys Alencar de Oliveira - Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação  
Fábia de Kássia Mendes Viana Buenos Aires - Pró-Reitora de Administração  
Rosineide Candeia de Araújo -Pró-Reitora Adj. de Administração  
Lucídio Beserra Primo -Pró-Reitor de Planejamento e Finanças  
Joseane de Carvalho Leão-Pró-Reitora Adj. de Planejamento e Finanças  
Ivoneide Pereira de Alencar - Pró-Reitora de Extensão, Assuntos Estudantis e Comunitário

---

Maria Suely de Oliveira Lopes e Márcia do Socorro da Silva Pinheiro - Editoras  
Maria Suely de Oliveira Lopes e Márcia do Socorro da Silva Pinheiro - Revisão  
Editora e Gráfica UESPI- *Anais*

C749a I Simpósio nacional em narrativas literárias latino-americanas: metaficção, história e gênero/ Organizador por Maria Suely de Oliveira Lopes e Márcia do Socorro da Silva Pinheiro /... [*e tal.*].– Em 20,21 e 22 de setembro de 2023.  
Teresina: UESPI, 2024.

194 p.

ISBN versão digital: **9786589616734**

1.Literatura. 2.América-Latina. 3.Metaficção. 4.História.

5.Gênero. LOPES, Maria Suely de Oliveira & PINHEIRO, Márcia do Socorro da Silva Pinheiro(Org.).

II.Título. *Anais*: I Simpósio nacional em narrativas literárias latino-americanas: metaficção, história e gênero

CDD:788.24

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Catalogação da Universidade Estadual do Piauí - UESPI  
Nayla Kedma de Carvalho Santos (Bibliotecária) CRB 3a Região /1188

**Editora da Universidade Estadual do Piauí - EdUESPI**

Rua João Cabral n. 2231 • Bairro Pirajá • Teresina PI

Todos os Direitos Reservados

## **COORDENAÇÃO GERAL**

Maria Suely de Oliveira Lopes-UESPI  
Márcia do Socorro Pinheiro da Silva-UESPI

## **COMISSÃO ORGANIZADORA**

Lennon Marques dos Santos - UESPI  
Francisco Willton Ribeiro de Carvalho - UESPI  
Sebastião Alves Teixeira Lopes - UFPI  
Franklin Oliveira e Silva - UESPI  
Algemira de Macêdo Mendes - UESPI  
Diógenes Buenos Aires de Carvalho - UESPI  
Elio Ferreira de Souza - UESPI (*In memorian*)  
Feliciano José Bezerra Filho - UESPI  
Raimunda Celestina Mendes da Silva - UESPI  
José Wanderson Lima Torres - UESPI  
Silvana Maria Pantoja dos Santos - UESPI/UEMA  
Margareth Torres de Alencar Costa - UESPI/UFPI  
Ruan Nunes Silva - UESPI  
Vanessa Feitosa Oliveira - UESPI  
Marcela Croce - UBA  
Susana Cella - UBA  
Karine Rocha - UFPE  
Luciana da Costa Dias - UNB  
Nayra Susane Soares Almeida - UFPI  
Crislayde Sousa - UESPI  
Maria de Fátima Oliveira - UESPI  
Leidiana Lima Freitas - IFPI  
Suely Matos - UESPI  
Tamires Soares – UESPI/CNPQ  
Cindy Costa - UFPI  
José Oliveira Costa Filho - UEMA  
Antonia Isla Ximenes Cavalcante - UESPI/PIBIC  
Elane Santiago Ribeiro - UESPI/CNPQ  
Rayane Carvalho Macedo – UESPI/PIBIC  
Sara Resende - UESPI  
Sharmilla O'hana Rodrigues da Silva

## **COMITÊ CIENTÍFICO**

Maria Suely de Oliveira Lopes - PPGLETRAS/UESPI  
Márcia do Socorro Pinheiro da Silva - PPGLETRAS/UESPI  
Lennon Marques dos Santos - UESPI  
Francisco Willton Ribeiro de Carvalho - UESPI  
Karla Viviane Olivira Santos - IDF  
Sebastião Alves Teixeira Lopes - UFPI  
Margareth Torres de Alencar Costa - UESPI/UFPI  
Ruan Nunes Silva - UESPI  
Marcela Croce – UBA

Susana Cella - UBA  
Diógenes Buenos Aires de Carvalho - UESPI  
Stela Maria Lima Viana - UESPI  
Algemira de Macêdo Mendes - UESPI  
Diógenes Buenos Aires de Carvalho - UESPI  
Feliciano José Bezerra Filho - UESPI  
Raimunda Celestina Mendes da Silva - UESPI  
José Wanderson Lima Torres - UESPI  
Silvana Maria Pantoja dos Santos - UESPI/UEMA  
Ruan Nunes Silva - UESPI  
Vanessa Feitosa Oliveira - UESPI  
Marcela Croce - UBA  
Susana Cella - UBA  
Karine Rocha - UFPE  
Luciana da Costa Dias - UNB  
Sharmilla O'hana Rodrigues da Silva

## **COORDENADORES DE SIMPÓSIO**

Sebastião Alves Teixeira Lopes (UFPI)  
Eliana Pereira de Carvalho (UESPI)

Osmando Jesus Brasileiro (Secretaria de Estado da Educação do Governo do Estado do Amapá – SEED-GEA e Universidade do Estado Amapá – UEAP)  
Luiz Guilherme dos Santos Junior (Universidade Federal do Pará – UFPA)

Paulo César Thomaz (Universidade de Brasília)  
Andressa Estrela Lima (Universidade de Brasília)

Gilmei Francisco Fleck (Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste/Cascavel-PR))  
Jorge Antonio Berndt (Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste/Cascavel-PR))  
Cristian Javier Lopez (Universidade de Pernambuco (UPE- Petrolina/PE))

Algemira de Macêdo Mendes (UESPI/UEMA)  
Abílio Neiva Monteiro (UESPI/UERN)

Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)  
Guilherme Barp (UFRGS)

Natália Regina Serpa (IFMA)  
Denis Moura de Quadros (UNILA)

Jurema da Silva Araújo (UFPI)  
Cristiane Viana da Silva Fronza (UFPI)

Raimunda Celestina Mendes da Silva (UESPI)  
Lueldo Teixeira Bezerra (Centro Universitário Maurício de Nassau Aliança)

Margareth Torres de Alencar Costa (UESPI/UFPI)  
Susana Beatriz Cella (UBA)  
Anderson C. Ferreira Brettas (Instituto Federal do Triângulo Mineiro - IFTM)

## APRESENTAÇÃO

Esta coletânea de artigos é resultado de uma produção acadêmica e de pesquisa que se debruça sobre a literatura latino-americana, literatura e gênero e a metaficção historiográfica que são nuances relevantes, tanto para o enriquecimento do campo literário quanto para a compreensão aprofundada das complexidades culturais, sociais e políticas da América Latina. A leitura desses artigos propicia uma abordagem multidimensional e permite não apenas uma análise detalhada das obras literárias, mas também uma reflexão crítica sobre as práticas narrativas.

A programação científica teve 3 dias de duração e apresentou cerca de duzentos trabalhos da área de Literatura, gênero, metaficção em várias modalidades, ainda houve Conferências, Mesas-Redondas, Simpósios, Sessões de Comunicação e Conversa com a autora Aline Bei.

A coordenação geral do evento, ressalta que o objetivo principal do Grupo de Estudos Metaficcionais em Narrativas Literárias –GEMETAFIC- é explorar as intersecções e diálogos entre as diversas temáticas como, por exemplo, Gênero, Exílio, Ditadura dentro do contexto literário latino-americano e internacional. Ainda, promover discussões entre pesquisadores de variados programas de pós-graduação, escritores, críticos, acadêmicos e leitores, e a comunidade acadêmica de modo geral, fortalecendo os laços culturais e as pesquisas entre os participantes do evento. O evento foi coordenado por Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes e Pós-doutoranda do PPGLETRAS/UESPI Márcia do Socorro da Silva Pinheiro, e teve apoio da CAPES e CNPQ.

Os textos desta coletânea, trabalham sobre a metaficção que frequentemente requer um maior nível de engajamento crítico por parte do leitor. Inovações narrativas, como narradores não confiáveis, múltiplas perspectivas e metanarrativas, desafiam os leitores a questionar a “verdade” da narrativa e a sua própria compreensão do texto. Isso pode levar a uma leitura mais ativa e reflexiva, em que o leitor não é apenas um consumidor passivo, mas um participante ativo na construção do significado.

Ressaltamos que muitas obras metaficcionais envolvem a inovação narrativa para fazer comentários sociais e políticos. Ao subverter as expectativas narrativas, os autores podem destacar as construções e as manipulações apresentadas em discursos oficiais e culturais. Isso pode revelar e criticar estruturas de poder, de ideologias dominantes e de normas sociais, proporcionando uma análise crítica e profunda da realidade.

Por fim, os artigos que assinalam o ponto de vista da Literatura e Gênero destacam uma análise literária que permite uma compreensão mais rica e complexa das identidades e das representações dentro das obras. A literatura oferece um espaço no qual as construções de gênero podem ser desafiadas, questionadas e reimaginadas, proporcionando novas formas de compreender as relações de poder e as experiências individuais. Por fim, desejamos uma boa leitura!

Maria Suely de Oliveira Lopes  
Márcia do Socorro da Silva Pinheiro

## SUMÁRIO

**NARRATIVAS DA PERIFERIA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE QUARTO DE DESPEJO E OLHOS D'ÁGUA** ..... 10

Adriana Franco  
Wanderson Lima

**BEATRIZ ENRÍQUEZ DE HARANA SOB A ÓTICA DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: THE MEMOIRS OF CRISTOPHER COLUMBUS (1987), DE STEPHEN MARLOWE** ..... 22

Amanda Maria Elsner Matheus

**ROMANCE E FRAGMENTAÇÃO: ANÁLISE DO ROMANCE QUARENTA DIAS (2014), DE MARIA VALÉRIA REZENDE** ..... 34

Andreza Braga Modesto

**A NARRATIVA AUTOFICCIONAL DE JULIÁN FUKS E A QUESTÃO DO TENDO ESTADO** ..... 43

Bruna Laura Alipio

**A LUTA DE JUANA MANSO PELA EMANCIPAÇÃO MORAL FEMININA NO SEU PERIÓDICO O JORNAL DAS SENHORAS (1854)** ..... 55

Carolina de Novaes Rêgo Barros

**“LUGAR DE MULHER”: A RECONSTRUÇÃO DE UM ESTEREÓTIPO NA OBRA A VIÚVA SIMÕES, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA** ..... 63

Cleusa Piovesan

**ENTRE DITADURA E DETERMINAÇÃO: ESTRATÉGIAS LITERÁRIAS PARA REPRESENTAR A RESISTÊNCIA FEMININA EM JAMAIS O FOGO NUNCA DE DIAMELA ELTIT** ..... 74

Crislayde Maria de Sousa  
Maria Suely de Oliveira Lopes

**PONCIÁ VICÊNCIO: UMA JORNADA LITERÁRIA PELA HISTÓRIA E REALIDADE DA MULHER NEGRA NO BRASIL** ..... 85

Denise Sousa da Silva

**LITERATURA, REALISMO E HISTÓRIA** ..... 92

Dionisio Márquez Arreaza

**A MEMÓRIA E A FRAGMENTAÇÃO NARRATIVA: PROCEDIMENTOS METAFICCIONAIS EMO ESPLENDOR DE PORTUGAL DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES I** ..... 100

Flaviana Luzia da Silva  
Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva

**MOMENTÂNEAS MIRAGENS DO PASSADO: A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS (2019), DE MARIA JOSÉ SILVEIRA** ..... 109

Francisco Willton Ribeiro de Carvalho  
Maria Suely de Oliveira Lopes

**A VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA OBRA O ABRAÇO DE LYGIA BOJUNGA**. 122

Francymary da Silva Santana

**LITERATURA E HISTÓRIA EM COVA 312, DE DANIELA ARBEX** ..... 134

Giulia Isabele Silva Cruz  
Maria Suely de Oliveira Lopes

**“A MELHOR MANEIRA DE DIZER A VERDADE É NA FICÇÃO DE MENTIRA”:  
REPRESENTAÇÕES PLURAIS DO SERTÃO NORDESTINO A PARTIR DAS  
NARRATIVAS DE FONTES IBIAPINA (1958-1985)** ..... 140

Iasmin Ibiapiano Alves

**DA FICÇÃO HISTÓRICA À METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: ANÁLISE  
CONTRASTIVA ENTRE MERCEDES OF CASTILE E VIGILIA DEL ALMIRANTE – A  
ESCRITA ATRAVÉS/NO ESPELHO** ..... 150

Jorge Antonio Berndt  
Gilmei Francisco Fleck

**A “BRUXA” DO SÉCULO XXI:  
O PROTAGONISMO DA RAINHA MÁ EM THE FAIREST OF ALL: A TALE OF THE  
WICKED QUEEN** ..... 162

Lays Christine Santos de Andrade

**ANÁLISE DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA THE MEMOIRS OF  
CHRISTOPHER COLUMBUS (1987) SOB UMA PERSPECTIVA PÓS-COLONIALISTA**  
..... 173

Luana Paiola

**A ERÓTICA, PORNOGRÁFICA E OBSCENA LITERATURA DE AUTORIA DE  
MULHERES** ..... 182

Luiza Ferreira Aksenon

**A ESCRITA DE SI EM TRUE STORIES, DE SOPHIE CALLE** ..... 191

Luiza M. Dias

**O PROLIFERAR DE VOZES HISTORICAMENTE SILENCIADAS: O SILÊNCIO EM  
TORNO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ELISA LISPECTOR 1** ..... 202

Pollyana Correia Lima  
Ricardo Magalhães Bulhões

**AS MULTIFACES DE CHICA DA SILVA EM TRÊS ROMANCES BRASILEIROS** 211

Renata Aparecida Ferreira Ribas

Maurício Cesar Menon

**UM QUILOMBO NO LEBLON (2011): NARRATIVA HÍBRIDA JUVENIL COM EMPREGO ESPARSO DE RECURSOS METAFICCIONAIS .....222**

Rosângela Margarete Scopel da Silva  
Gilmei Francisco Fleck

**A METAFICÇÃO E A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA OBRA A ODISSEIA DE PENÉLOPE, DE MARGARET ATWOOD ..... 228**

Thamara Ingrid Soares Teles

**HUMOR E IRONIA NA OBRA DE LÊDA SELMA .....235**

Vanderlei Kroin

## NARRATIVAS DA PERIFERIA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE *QUARTO DE DESPEJO* E *OLHOS D'ÁGUA*

Adriana Franco (UESPI)<sup>1</sup>  
Wanderson Lima (UESPI)<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo analisa as obras *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, sob a perspectiva da memória e do silenciamento das mulheres negras faveladas na literatura hegemônica. A partir da abordagem crítica marxista, visa compreender como essas obras abordam as desigualdades sociais e as experiências de vida das personagens periféricas, tendo em vista a compreensão das realidades socioeconômicas e raciais no Brasil. Enquanto Carolina de Jesus explana sua experiência em uma sociedade excludente em relação à mulher negra, pobre e favelada; Conceição Evaristo retrata a discriminação, o preconceito, as dores e as violências enfrentadas pelas mulheres negras periféricas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura feminina; Desigualdade social; Resistência.

### Introdução

Considerada como uma literatura periférica, afastada dos cânones por valorizar as práticas culturais dos ancestrais e denunciar os diferentes tipos de violência e opressão contra os negros e a população afrodescendentes na sociedade brasileira, a literatura de autoria negrater aumentado suas publicações ao longo dos anos.

Neste contexto, destacam-se as obras *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo e *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus. Narrativas que contam histórias de sujeitos marginalizados, como: mulheres, crianças e homens subalternos, em especial, a população afro-brasileira, além dos favelados no Brasil.

Este artigo objetiva, portanto, uma análise comparativa com intuito de compreender as diferentes experiências e perspectivas narrativas das autoras no contexto das desigualdades sociais, do racismo e das condições de vida das personagens, destacando suas contribuições para a literatura brasileira.

---

<sup>1</sup> Professora de Língua Portuguesa EBTT – IFMA (Campus Pedreiras – MA). Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

<sup>2</sup> Doutor em Estudos da Linguagem (UFRN). Professor do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI. Professor Adjunto II da Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

### **A resistência versus desigualdade social nas obras: *Quarto de despejo* e *Olhos d'água***

A invisibilidade da mulher negra, o não pertencimento à sociedade hegemônica, a sensação de ser jogado para fora do meio social pela sua condição financeira - ou falta dela - ou simplesmente pela cor da pele são elementos que permeiam os personagens das autoras, sobretudo por que vivenciaram essa realidade.

Mulher negra, mãe solteira e catadora de papelão no lixo, são algumas das características da condição de Carolina de Jesus e de muitas outras mulheres da comunidade retratada em *Quarto de despejo*. Ela tinha vocabulário precário, porém, era inteligente e sabia escrever, mas a sua cor e a sua história a impediram de se posicionar na sociedade embranquecida brasileira.

Por meio da escrita, percebe-se um movimento constante da personagem de luta contra a desigualdade social. O certo domínio da escrita, adquirido muito mais pelas leituras que pelo pouco tempo de escolarização, confere-lhe identidade diferenciada ao longo da narrativa. Ao mesmo tempo que denuncia, até mesmo por si, a continuidade dos estudos, o hábito da leitura e da escrita, enfim, o trânsito a um estágio cultural socialmente mais valorizado não corresponde a uma regra na realidade do pobre, mas a uma exceção.

Nesse sentido, o sociólogo brasileiro Antonio Candido (1995, p.6) já discorria que “O processo de humanizar requer o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo”. Assim, as obras *Quarto de despejo* e *Olhos d'água* nos leva a incorporar o cotidiano das autoras, bem como refletir sobre as vivências relatadas para compreender a importância da literatura em questão.

Ademais, as condições de vida relatadas ao longo de suas anotações demonstram o quanto era sofrida a vida de Carolina de Jesus em meio aos anseios sociais de sua época. Período marcado pela fome, pelo racismo e pela restrição ao direito de ir e vir do cidadão diante o caos social e político que dividia as pessoas naquele tempo.

Por seu turno, em comparação com a narrativa de Conceição Evaristo, é notório o tema da desigualdade social que afeta, principalmente, a população negra – o que se faz presente nas narrativas que compõem o livro *Olhos d'água*. Contudo, muitas são as vozes ecoadas, muitas mulheres negras tematizadas; há o exercício de uma escrita ficcional carregada de opressões de gênero das mais diversas, desde as mais sutis e cotidianas até as mais severas, como violências atroz e injustiças sociais sem limites. A sua literatura está centrada nos problemas e na luta da população negra e afro-brasileira, e nunca foge

dessa responsabilidade. Por isso realça não somente a pobreza, como também as dificuldades ou as resistências.

Sob essa perspectiva, a narrativa *Olhos d'água* apresenta as dificuldades de ser mulher e negra na sociedade brasileira na qual as desigualdades comprovam e delimitam o lugar dos brancos e dos negros. De modo que a autora mostra como nunca foi fácil nascer mulher, negra e ainda pobre num meio com índice de preconceito racial e de desigualdade social elevado.

### **A memória e a ancestralidade nas obras de Conceição Evaristo e Carolina de Jesus**

É importante não reduzir a literatura de escritoras negras à mera denúncia, recorrente em narrativas utilizadas por tantos outros autores. Mas, como relato de todo o sofrimento, toda uma violência. Sentido a necessidade de tratar dessas dores, acolher e dar voz às mulheres negras, para além de questões sobre o machismo e os direitos da mulher, Vilma Piedade (2017) se dedicou a discutir o que denominou de dororidade. A pesquisadora assim o denomina, “pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo racismo” (2017, p.16). Também destaca que essa dor tem cor, e é preta. Nesse sentido, a musicalidade presente na palavra dororidade não é suficiente para explicitar o silenciamento das mulheres negras e nem as dores sofridas pelo patriarcado e pelo racismo. Carregando as marcas do racismo, as mulheres negras têm suas memórias permeadas pela dor, a qual passa a ter um papel central nas escritas, experiências e vivências.

Percebe-se que as obras literárias *Olhos d'água* e *Quarto de despejo* perpassaram pela memória da dor, o que é visível no cotidiano e na escrita das autoras. As produções de Carolina de Jesus e Conceição Evaristo resgatam memórias que trazem uma cor vermelha, isto é, a tonalidade sangra. Essa memória retrata um dia a dia de sofrimento, abandono, discriminação, violência, fome, miséria e apagamento. As escritoras fazem o possível para não deixar sucumbir a história enfrentada pelas mulheres negras. Elas contam e resgatam com veemência a narrativa de mulheres negras dominadas por uma sociedade racista, autoritária e violenta.

Neste sentido, as escritoras negras misturam o passado e o presente com o intuito de demonstrar a dispersão no percurso da vida dos negros. Em suas narrativas, as autoras desenvolvem uma escrita que perpassa sobre a exclusão social, o racismo, a fome, a

miséria e a pobreza. A situação das personagens circula em diferentes contextos hostis oriundos da sociedade branca no país.

As escritoras aliam denúncias com um forte relato de vida que tem correlação com os seus antepassados. Desta forma, a escrita, a fala e a memória integram a literatura brasileira, uma vez que estabelecem parte da literatura que denuncia, reverberando a questão da luta e da igualdade social e racial, a preservação da ancestralidade e da memória. Sob essa questão, Eduardo de Assis Duarte (2000, p.63) aponta que

Enquanto a personagem, mulher afrodescendente integra o arquivo da literatura brasileira desde seus começos. De Gregório de Matos Guerra a Jorge Amado e Guimarães Rosa, a personagem feminina oriunda da diáspora africana no Brasil tem lugar garantido, em especial, no que toca à representação estereotipada que se une a sensualidade e desrepressão. “Branca para casar, preta para trabalhar e a mulata para fornicar”. Assim, a doxa patriarcal herdada dos tempos coloniais inscreve a figura da mulher presente no imaginário masculino brasileiro e a repassa à ficção e a poesia de inúmeros autores. Expressa na condição do dito popular, a sentença ganha foros de veredicto e se recobre daquela autoridade vinculada a um saber que parece provir diretamente da natureza das coisas e do mundo, nunca de uma ordenação social e cultural traduzida em discurso.

A literatura branca e elitizada não tinha um lugar específico para colocar a mulher negra, de modo que silenciar para não serem vistas e notadas era a abordagem usada pela literatura hegemônica. Essa abordagem retrata que há um apagamento das personagens negras na literatura e, por isso, obras literárias como *Quarto de despejo* e *Olhos d'água* surgem com um lugar de memória e ancestralidade na literatura, por serem uma ferramenta de luta e resistência das escritoras negras, desencadeando, assim, um conjunto de histórias em que as mulheres negras têm a oportunidade de contar, resgatar e preservar a cultura e a história dos seus antepassados.

Ao longo dessa caminhada de escrita, pelo viés da memória, as mulheres negras foram ganhando espaço em relação a opressão. As obras em análise começam a fazer parte do mundo literário, criando a possibilidade de conhecermos as vivências e experiências da história das mulheres negras na literatura, em especial, na literatura brasileira.

A esse respeito, Luiza Lobo, em *Críticas sem juízo* (2007, p.38) afirma que: “Uma das marcas da literatura afro atual é justamente a forma confessional, a escrita de perfil existencial, reconstruindo uma história própria, sentida por um povo vencido e até aqui massacrado”. Nesse âmbito, é a partir da escrita que as mulheres negras ganham visibilidade no país e ganham notoriedade, passando a relatar a sua cultura, suas lutas e vitórias.

Ainda que escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação (Evaristo, 2007, p. 21).

Entende-se, assim, o processo de escolha e responsabilidade com aquele que escreve e com aquele que se representa. As autoras buscam apresentar as suas memórias para inspirar outras mulheres negras a registrarem a sua escrita na literatura. Além disso, as narrativas apresentam caráter de subversão das normas vigentes de representação feminina em nossa cultura dominada pelo patriarcado.

Tanto Carolina Jesus quanto Conceição retratam a memória e a ancestralidade vivas dentro das suas narrativas; os textos literários fortalecem a história e reavivava a lembrança dos seus antepassados. A literatura desempenha uma função social, visto que retrata as experiências de uma época, como endossa Amanda Crispim:

Assim a literatura afro feminina pode ser configurada e entendida como uma arma como registro oficial, um elo entre o passado e o presente, privado e coletivo, pois é no registro das lembranças individuais que ela nos fornece o conhecimento da memória social, histórica e cultural de um povo que teve que se organizar em terras estrangeiras (Crispim, 2013. p. 72).

Fica evidente que a movimentação entre o passado e o presente nas narrativas é fortemente influenciada pela memória e pela ancestralidade. As escritoras atualizam impressões e informações por meio dessas conexões, compreendendo e reconstituindo a história da luta e das vivências das mulheres negras na literatura.

Na busca por uma legitimação de suas escritas, muitas autoras negras nacionais e estrangeiras abordam a temática da memória, ancestralidade e vivências das mulheres negras na literatura. Entre elas, podemos destacar: Chimamanda Ngozi Adichie, uma escritora nigeriana conhecida por seus romances e ensaios que exploram temas como identidade, feminismo e a história das mulheres africanas, como as obras *Americanah* e *Meio Sol Amarelo*. A renomada escritora norte-americana, Toni Morrison, vencedora do Prêmio Nobel de Literatura, frequentemente abordava questões raciais e a experiência das mulheres negras em seus romances. O livro *Beloved* é um exemplo marcante disso. Além das já citadas autoras brasileiras, também se destaca com essa temática, a escritora Geni

Guimarães. Uma importante ativista do movimento negro no Brasil, em seus poemas e contos, utiliza palavras de alerta contra injustiças, preconceitos, violência, sofrimento e racismo. Em *A cor da ternura*, a autora relata memórias de sua trajetória durante a infância e a adolescência.

Observa-se que a movimentação entre o passado e o presente nas narrativas são marcadas pela memória e pela ancestralidade. São com estes recursos que as escritoras atualizam impressões, informações, compõem e recompõem a história da luta, experiências e vivências de mulheres negras na literatura.

### ***Quarto de despejo e Olhos d'água: contribuições dessas narrativas para a literatura contemporânea***

A literatura historicamente excluiu a subjetividade das mulheres, terceirizando seu discurso e negando-lhes oportunidades de escrita. Isso reflete uma política patriarcal de dominação enraizada na sociedade brasileira, visto que as mulheres, especialmente as negras, foram sistematicamente marginalizadas na literatura e não tiveram protagonismo nas narrativas. Essa disparidade na literatura hegemônica entre negros e brancos é evidente e reforça a necessidade de ampliar vozes subrepresentadas na literatura. Neste sentido, Duarte (2013, p. 146) observa que

Examinados os manuais – componente significativo dos mecanismos estabelecidos de canonização literária –, verifica-se a quase completa ausência de autores negros, fato que não apenas configura nossa literatura como branca, mas aponta igualmente para critérios críticos pautados por um formalismo de base eurocêntrica que deixa de fora experiências e vozes dissonantes, sob o argumento de não se enquadrarem em determinados padrões de qualidade ou estilos de época.

A representação e reconhecimento que prevaleciam na literatura hegemônica era para uma classe restrita e elitista que dialogavam com os mesmos ideais, valores que convergiam para um grupo de privilegiados. O homem negro não tinha espaço na literatura branca; e a mulher negra nem espaço e nem visibilidade na escrita majoritária. Assim, na produção do cânone, construíram-se barreiras quase intransponíveis para autores que não se enquadravam no perfil da normalidade intelectualizada em todas as épocas, incluindo questões de linguagem, estética e apresentação formal da obra.

Nesse âmbito, é inegável cogitar a literatura produzida longe do cânone como uma literatura inferior, senão quando direcionado por um discurso hegemônico, preconceituoso e elitista sobre as produções artísticas. Entretanto, o inverso disso é o que de fato acontece: tal literatura evidencia uma nova estética e mais uma expressão da arte, o que a enriquece e a democratiza, além de ampliar as perspectivas teóricas acerca do que se produz num país. Para Rejane Oliveira (2011, p. 35), romper com o cânone, “Trata-se de uma produção com repercussões não apenas do ponto de vista estético, pois a literatura é tomada também como um modo de habitar a periferia, o que certamente acrescenta novas perspectivas no campo das investigações literárias”.

Compreende-se que *Quarto de despejo* e *Olhos d'água* surgem como uma intromissão nessa ordem sistematicamente perfeita da literatura clássica, rompendo com o clássico e promovendo um processo de humanização, que abre espaço historicamente para a escrita de mulheres silenciadas e expõe, na vivência, nas histórias de suas personagens, a realidade de um país que, por meio das relações de poder, exclui e coloca à margem a maior parte da população negra. Portanto, esses espaços se estendem e se inscrevem nos corpos e na memória, imprimindo-lhes dores, marcas, cicatrizes a quem busca resistir de todas as formas, inclusive pela literatura.

*Quarto de despejo: diário de uma favelada*, publicado em 1960, obra inovadora que veio romper com o discurso dominante consolidado no cânone. Representante de uma literatura viva e contrária ao cenário no qual estava inserida, por meio de sua escrita, Carolina Maria de Jesus trouxe à tona temas polêmicos: miséria, discriminação social, preconceito, sexualidade, descaso dos políticos. Sua narrativa se tornou instrumento de luta, denúncia e resistência.

Mas eu já observei os nossos políticos. Para observá-los fui na assembleia. A sucursal do Purgatório, porque a matriz é a sede do Serviço Social, no palácio do Governo. Foi lá que eu vi ranger de dentes. Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo (Jesus, 2018, p. 53).

Carolina falava e discutia sobre tudo. O que não se pode negar que era bem informada. Ela brigava por seus direitos, denunciava injustiças, criticava e pressionava os governantes. Em sua obra, verifica-se o quão amplo era o seu conhecimento de mundo,

uma vez que fazia referências a diversos contextos da esfera social, situando-os historicamente.

Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos.  
... Nas prisões os negros eram os bodes expiatórios. Mas os brancos agora são os mais cultos. E não se trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam felizes (Jesus, 2018, p.30).

Através de uma narrativa reflexiva e com forte teor de denúncia, aliada ao seu senso crítico, Carolina registrou a vida dos favelados e da cidade, por vezes de forma poética; em outras, de forma dramática, revelando aos leitores outra face da sociedade. É inegável o legado cultural e social deixado pela a autora, dona de uma personalidade transbordante. Tanto que os seus escritos se tornaram a impressão da voz negra e feminina que se perpetuou através do tempo para que nunca se esqueçam de que foi uma mulher negra resistente e representante da literatura brasileira, sendo reconhecida dentro e fora do país.

A literatura escrita por mãos negras tem a possibilidade de romper com a representação estereotipada da figura feminina negra, questionando o cânone literário construído e destacando o papel dessa mulher na sociedade brasileira, de modo a reiterar o seu valor como matriarca e como elemento fundamental da construção do país.

Além de Carolina de Jesus, que rompeu com a escrita hegemônica, Conceição Evaristo organizou uma série de narrativas, constituída por um total de 15 diferentes contos, os quais violam a escrita majoritária com um discurso que busca resgatar e expor as vivências negras e a ancestralidade, elaborando, além disso, a coragem da mulher negra na literatura nacional. Contribuiu com o surgimento de novos pontos de vista sobre a história do país e sobre a importância da mulher negra, posto que seus textos aparecem livres dos estereótipos negativos tão evidentes ao longo da nossa literatura. Patrícia Ribeiro (2010) ressalta que

As obras de Conceição Evaristo, em linhas gerais, versam sobre questões relativas à memória, escrita feminina, resistência, o legado histórico e as influências do processo diaspórico na elaboração da identidade dos afrodescendentes (Ribeiro, 2010, p. 11).

Com isso, analisaremos o conto “Maria”, de Conceição Evaristo como representação de autoras negras, periféricas e contemporâneas na apropriação do espaço sobre problemas que refletem elementos da formação cultural do Brasil, como o racismo, o machismo e a

marginalização das periferias. Este conto possibilita realizar algumas reflexões sobre o lugar da mulher negra constituído historicamente na sociedade brasileira.

Maria representa uma classe: mulheres negras, pobres e marginalizadas, que vivem sozinhas, criam seus filhos, responsáveis pelo sustento de sua família, vítimas de opressão e que, apesar de buscar certa autonomia, não conseguem solucionar seus problemas e, conseqüentemente, tornam-se vítimas da dificuldade de impor sua identidade de mulher negra independente (Frazão, 2015, p. 8)

O texto é narrado em terceira pessoa, e inicia com a descrição de uma mulher, nomeada Maria, parada há mais de trinta minutos em um ponto de ônibus. Logo no início do conto, Conceição permite ao leitor nortear a situação socioeconômica da personagem. “Maria estava parada há mais de meia hora no ponto de ônibus. Estava cansada de esperar. Se a distância fosse menor, teria ido a pé. Era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada. Os ônibus estavam aumentando tanto!” (2015, p. 24).

A autora situa o leitor no dia a dia de mulheres negras da periferia que enfrentam a situação de miséria. É importante ressaltar que obra foi escrita no século XXI, e tal fato nos leva a reverberar os percalços na vida de Maria e a luta vivida por Carolina de Jesus no século XX. O cenário não mudou em relação às adversidades para as mulheres negras.

No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela leva para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinha enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. Os ossos, a patroa ia jogar fora. Estava feliz, apesar do cansaço. A gorjeta chegará numa hora. Os dois filhos menores estavam muito gripados. Precisava comprar xarope e aquele remedinho de desentupir nariz. Daria para comprar também uma lata de Toddy. As frutas estavam ótimas e havia melão (Evaristo, 2016, p. 39).

Tem-se aqui a dificuldade que Maria tinha para sustentar os filhos, pois possuía um trabalho miserável e suportava a humilhação de gorjetas e ossos que sobravam da casa da patroa para alimentar os filhos. No discurso, indireto livre, fica claro que não há oportunidades iguais, ou seja, existe um contraste abissal entre as camadas periféricas e a classe elitizada.

Isso se evidencia quando Maria entra, aliviada, no ônibus por não estar lotado. Ela poderia descansar até a chegada ao seu destino. Ao entrar, é surpreendida por um homem que paga a sua passagem. A personagem o reconhece, é seu ex-marido. Neste momento, percebe-se um recurso estilístico dentro da narrativa que leva a protagonista a retornar ao passado e entrelaçar com o presente. O *flashback* permite ao leitor ter mais conhecimento

sobre a vida da personagem a partir dos gatilhos abertos na mente de Maria em relação ao ex-parceiro.

Conceição ressalta o sentimento de medo vivenciado pelas personagens: “E, logo após, levantou rápido sacando a arma. Outro lá atrás gritou que era um assalto” (2016, p. 41). “Maria estava com muito medo. Não dos assaltantes. Não da morte. Sim da vida” (2016, p. 41). Nota-se também a preocupação de Maria com o futuro, não dela, mas dos filhos, pois sabia que vivia numa sociedade racista e sem oportunidades nas coisas básicas da vida.

Maria estava preocupada porque não tinha nada para dar para os assaltantes. Não tinha nenhum relógio algum no braço. Nas mãos nenhum anel ou aliança. Aliás, nas mãos tinha sim! Tinha um profundo corte feito com a faca a laser que parecia cortar até a vida (Evaristo, 2016, p. 41).

Essa abordagem, permeada por metáforas, retrata a difícil vida de uma mulher negra, posto que a lembrança que vem à mente é da dor, a marca de uma vida em perigo.

Ao final do conto, aborda-se a violência contra a mulher negra: “Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria se assustou. Ela não conhecia assaltante algum...” (Evaristo, 2016, p.41). Um assalto dentro do ônibus acontece, e Maria é vítima de racismo pelos passageiros, e ainda é acusada de conhecer os assaltantes e fazer parte daquele acontecido. A narrativa deixa evidente que a personagem não fazia parte, mas infelizmente não teve direito à fala e nem à defesa. Foi assassinada de forma horrenda pelos passageiros do ônibus.

O assalto vivido pela personagem Maria é uma realidade latente vivenciada por tantas pessoas todos os dias no Brasil. Dessa forma, a história de Maria dialoga com várias ‘Marias’ que enfrentam a discriminação por ser mulher, negra, pobre e favelada, além de conviver com o ódio. Ressalta-se que *Quarto de despejo*, de Carolina de Jesus e o conto “Maria”, de Conceição Evaristo se entrelaçam porque são narrativas que destacam a história de duas mulheres que sentiram na pele os resquícios da escravidão, a exclusão da sociedade, e a miséria emaranhadas nas suas vidas.

É inegável a audácia das autoras que não romantizam a vida da mulher negra, mas a apresenta como forma de resistência e de luta no Brasil. De certa maneira, isso representa um suporte para a preservação de um legado, que é a base da nossa história como cidadãos livres e que precisam ser ouvidos. Não obstante, esse tipo de escrita fortalece a literatura brasileira contemporânea, visto que passamos a conhecer um pouco mais sobre a escrita de

mulheres tão resilientes e determinadas que romperam com o apagamento sócio-histórico-cultural imposto pela literatura dominante, ressignificando a escrita literária brasileira.

### **Considerações finais**

É possível reconhecer a relevância de autoras como Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus na literatura brasileira. Essas mulheres negras escrevem a partir de suas experiências, indo contra a maré do cânone hegemônico. A escrita dessas mulheres revela a situação da desigualdade e condição social na qual a miséria se configura como uma problemática para diversas reflexões sociais no Brasil.

Ademais, as produções dessas autoras falam da resistência, força e coragem da mulher negra, bem como reforçam a importância da preservação da memória e da ancestralidade. Portanto, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, por meio de suas obras, representam uma quantidade significativa de mulheres negras que foram sistematicamente silenciadas por muitos anos, até os dias de hoje. Dessa forma, é notória como a escrita dessas autoras representa um marco histórico na literatura brasileira, pois trazem vozes e perspectivas antes silenciadas e marginalizadas.

Assim, na literatura contemporânea, é fundamental a disseminação de obras com essa representatividade para que a alienação não extinga essas memórias e relatos. Isso posto, ressalta-se o quanto as obras literárias *Quarto de despejo* e *Olhos d'água* devem ser lidas, relidas, disseminadas e valorizadas, não somente por mulheres negras e/ou faveladas, mas por todas as mulheres e homens que têm um compromisso com uma sociedade mais justa e igualitária.

### **Referências bibliográficas**

CANDIDO, A. O direito à Literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CRISPIM, A. *Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira*: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. 2013. Dissertação 115p (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras da UFMG.

DUARTE, E. A. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Literafro: portal da literatura afro-brasileira*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, fev. 2020. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teoricoconceituais/148-eduardo-de-assis-duarte-por-um-conceito-de-literatura-afro-brasileira>. Acesso em: 10 de jun. 2023.

DUARTE, E. A. *O negro na literatura brasileira*. Navegações, Porto Alegre, .6, n.2, p. 146-153, jul./ dez. 2013.

EVARISTO, C. Da grafia-desenho da minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. Em ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org). *Representações Performativas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

EVARISTO, C. *Olhos d'água*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

FRAZÃO, Idemburgo. Nas margens da memória: reflexões sobre marginalidades nas narrativas de Conceição Evaristo. *XIV Congresso Internacional ABRALIC*, 2015 (anais). UFPA, Belém – PA.

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. 10ª. ed. São Paulo: Ática, 2018.

LOBO, L. L. B. *Crítica sem juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

OLIVEIRA, R. P. *Literatura marginal: questionamentos à teoria literária*. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 31-39, jul./ dez. 2011.

PIEIDADE, V. *Dororidade*. São Paulo: Nós, 2018.

RIBEIRO, P. A poética de Conceição Evaristo como uma incursão pelos caminhos da história. In: *Simpósio Internacional de Literatura, Crítica, Cultura IV: Interdisciplinaridade*, Juiz de Fora: Darandina, 2010.

**BEATRIZ ENRÍQUEZ DE HARANA SOB A ÓTICA DA METAFICÇÃO  
HISTORIOGRÁFICA: *THE MEMOIRS OF CRISTOPHER COLUMBUS* (1987), DE  
STEPHEN MARLOWE**

Amanda Maria Elsner Matheus (UNIOESTE)

**RESUMO**

O presente texto busca analisar no romance *The memoirs of Cristopher Columbus* (1987), de Stephen Marlowe, a configuração literária de uma personagem de extração histórica “ex-cêntrica” (Hutcheon, 1991) do período do “descobrimento” da América, ou seja, Beatriz Enríquez de Harana, mulher com quem Cristóvão Colombo teve seu segundo filho. Assim, demonstramos como a metaficção historiográfica pode apresentar projetos estéticos decoloniais (Quijano, 2005; Mignolo, 2017; Lugones, 2008), pois configuram, sob diferentes perspectivas, personagens antes marginalizadas, o que resulta na desestabilização dos campos discursivos e ideológicos e, conseqüentemente, das estruturas da colonialidade das nações da América Latina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Metaficção historiográfica; Beatriz Enríquez de Harana; Decolonialidade.

O romance estadunidense *The memoirs of Cristopher Columbus* (1987), de Stephen Marlowe, pseudônimo do escritor nova-iorquino Milton S. Lesser (1928-2008), reconstrói o passado supostamente vivenciado por Cristóvão Colombo, promovendo uma leitura desmistificadora a partir da utilização plena dos recursos metaficcioneis associados aos da paródia, da carnavalização e de uma linguagem profundamente irônica.

O relato de Marlowe (1987) explora a subjetividade da personagem do marinheiro, cuja enunciação assume uma perspectiva autodiegética, ou seja, Colombo expressa-se no romance pelas memórias, pelas confissões, pelas leituras que faz de seus textos autobiográficos e de textos escritos após sua morte, gerando novas perspectivas às imagens presentes nos relatos históricos. Nesse sentido, ao filtrar o material histórico pela consciência de Colombo, valendo-se de procedimentos estéticos autobiográficos e memorialísticos, a obra se abre para uma multiplicidade imaginativa que possibilita corrigir, negar, esclarecer ou mesmo distorcer as imagens consagradas do navegante propagadas pela história e pelas literaturas tradicionais.

Buscamos, com o presente texto, analisar como ocorre a configuração literária de uma personagem de extração histórica “ex-cêntrica<sup>3</sup>” (Hutcheon, 1991) do período do “descobrimento” da América, ou seja, Beatriz Enríquez de Harana, cordobesa órfã de origem humilde com quem Cristóvão Colombo teve seu segundo filho, Fernando Colombo.

A personagem, ainda que via narrador autodiegético, Colombo, recebe um tratamento atencioso e pormenorizado, o que deflagra uma tentativa de transcender o retrato de uma figuração feminina simplificada. Para tanto, esta análise apoia-se no referencial teórico sustentado por Hutcheon (1991), Fleck (2017), dentre outros, a fim apontar as principais características que consideram primordiais para que um romance contemporâneo possa ser classificado na modalidade da metaficção historiográfica.

Desse modo, podemos demonstrar como a metaficção historiográfica pode apresentar projetos estéticos decoloniais que valorizam, na escrita literária, personagens antes marginalizadas. Isso resulta na desestabilização dos campos discursivos e ideológicos e, conseqüentemente, das estruturas da colonialidade das nações latino-americanas.

### **Metaficção historiográfica: revisão e desconstrução do passado pela ficção**

Nos romances históricos tradicionais e clássicos, inseridos no conjunto de obras híbridas de história e ficção da primeira fase (acrítica), a intenção é glorificar um passado grandioso e os heróis que, supostamente, realizaram feitos notáveis em nome da nação (Fleck, 2017). No entanto, na literatura latino-americana, essa abordagem não se aplica da mesma forma, uma vez que os heróis nativos tiveram suas imagens obscurecidas pelos europeus, que possuíam uma concepção diferente de heroísmo ao considerar seu papel na América Latina. Essas reflexões culminaram na emergência da segunda fase da escrita híbrida de história e ficção no continente americano, denominado por Fleck (2017) como sendo a fase crítica/desconstrucionista, composta pelas modalidades do novo-romance histórico latino-americano e da metaficção historiográfica.

A primeira manifestação dessa fase crítica/desconstrucionista se relaciona com uma série de novos romances históricos latino-americanos identificados nas pesquisas de Aínsa (1991) e Menton (1993). Enquanto a fase anterior apresentava eventos históricos com o objetivo de reforçar os discursos já estabelecidos pela historiografia, o novo romance histórico latino-americano constrói suas narrativas por meio de uma abordagem que questiona esse

---

<sup>3</sup> Linda Hutcheon (1991) concebe o personagem excêntrico como aquele que foi deixado de fora dos registros históricos dominantes: mulheres, pessoas negras, indígenas, europeus subalternos, marginalizados, fugitivos, indivíduos com deficiências, rebeldes, anti-heróis, entre outros. Esses são personagens que simbolizam as classes sociais periféricas, marginalizadas, silenciadas ou subestimadas pela historiografia.

discurso, reinterpretando a história por meio da ficção, utilizando recursos literários que desestabilizam as representações consolidadas dos heróis e seus feitos. A desconstrução desse enfoque ocorre na ficção por meio de técnicas como paródia, carnavalização e outras estratégias literárias, que desintegram as representações convencionais dos heróis e de suas proezas.

Devido às profundas mudanças na escrita de romances híbridos na América Latina, observamos a inclusão da abordagem desconstrucionista e crítica do passado por meio da ficção, através das criações da metaficção historiográfica. Ao adentrarmos o domínio do desconstrucionismo histórico, torna-se evidente que a metaficção historiográfica, tal como descrita por Linda Hutcheon (1991, p. 145), “[...] procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais.” Nessa modalidade, a ênfase na crítica intensa e na desconstrução promove experimentações que se concentram na ideia de revelar que tanto a história quanto a ficção são construções discursivas, produtos criados por meio da manipulação da linguagem. A utilização de elementos metaficcionais é central na produção híbrida, permitindo a exposição detalhada dos processos de seleção ao leitor.

Fleck (2017, p. 78) considera a metaficção historiográfica como a abordagem mais radical entre as formas híbridas de história e ficção, pois enfatiza a inexistência de uma verdade absoluta, a impossibilidade de conhecer efetivamente o passado – uma vez que só temos acesso aos discursos a respeito dele – e destaca a multiplicidade de perspectivas que surgem de diferentes contextos, intenções e influências de uma escrita que se revela como um "discurso construído pela linguagem", sem qualquer intenção de parecer realista, muito menos ser verdadeiro.

Segundo aponta Fleck (2017, p. 96), algumas características são primordiais para que um romance contemporâneo possa ser classificado na modalidade da metaficção historiográfica. Dentre eles, destaca seis aspectos comuns às obras críticas/donstrucionistas híbridas de história e ficção, cuja principal estratégia escritural é a autorreferencialidade:

- 1- Ocorrências do multiperspectivismo, com a presença de distintos fios ou eixos narrativos na diegese;
- 2- Presença de um constante diálogo entre a voz enunciativa do discurso e o narratário/leitor para torná-lo consciente de que está diante de uma construção discursiva;
- 3- Confluência de história, ficção e diferentes teorias – da leitura, da história, da teoria literária, da linguística, da filosofia – na argumentação ideológica exposta na superfície do romance;

4- Manifestações de personagens e vozes ex-cêntricas também no protagonismo das obras;

5- Incorporação da temática pós-moderna da problematização acerca da impossibilidade de se alcançar, pela discursividade linguística, a “realidade” do passado;

6- Incorporação do passado textualizado na escrita romanesca do presente pelo uso da paródia e das intertextualidades com a finalidade de subverter as versões hegemônicas.

Constatamos, assim, que a metaficção historiográfica não se limita apenas a recontar os eventos passados e a desconstruir os discursos associados a eles. Ela vai além, fazendo críticas e desmontando a maneira como esses discursos são construídos e reconstruídos tanto no âmbito histórico quanto no literário. São essas discussões de natureza teórica e filosófica, que se tornam evidentes na superfície do texto de uma obra de metaficção historiográfica, e que se sobrepõem à simples retomada da narrativa do passado.

Na sequência, vamos analisar como a metaficção historiográfica estadunidense nos introduz à representação de Beatriz Enríquez de Harana no contexto do “descobrimento” da América, por meio do romance *The memoirs of Cristopher Columbus* (1987), de Stephen Marlowe.

### ***The memoirs of Cristopher Columbus* (1987), de Stephen Marlowe: imagens metaficcionais de Beatriz Enríquez de Harana**

Conforme registros históricos de autores como José De la Torre y Del Cerro (1933) e Manzano Manzano (1964), Beatriz Enríquez de Harana era uma cordobesa de origens modestas e órfã, criada na casa de seu tio materno, onde conheceu o navegador Cristóvão Colombo. Ela possuía habilidades de leitura e escrita, algo raro para mulheres de sua época e posição social. Em 1488, deu à luz Fernando, filho de Colombo, que mais tarde se tornou cosmógrafo e biógrafo de seu pai. Em 1492, durante a famosa viagem de Colombo rumo às Índias, Beatriz cuidou de Diego Colombo, fruto do primeiro casamento do marinheiro com a portuguesa Felipa Moniz Perestrello. Embora tivessem um relacionamento próximo, Colombo nunca se casou com Beatriz. Isso se deveu aos eventos após 1492 e à diferença de classe e status entre eles: Beatriz era de origem humilde, enquanto Colombo havia recebido recentemente um título de nobreza. Consequentemente, Beatriz foi deliberadamente omitida da história do navegador.

A ficção preenche essa ausência de informações, uma vez que não há muitos registros sobre essa figura. Nesse contexto, ao filtrar o material histórico através da perspectiva de

Colombo e adotar técnicas estéticas autobiográficas e memorialísticas, a obra de Marlowe (1987), abre-se para uma riqueza imaginativa que permite a correção, negação, esclarecimento e até mesmo distorção das imagens consagradas do navegador promovidas pela história e literatura tradicionais.

De acordo com a análise de Fleck (2008), a obra é fundamentalmente metaficcional. Nela, não apenas são evidentes as características inovadoras do novo romance histórico, conforme mencionado por Fernando Aínsa (1988-1991) e Seymour Menton (1993), mas também se manifestam os princípios da metaficção historiográfica, conforme definidos por Linda Hutcheon (1991). Isso resulta no que o pesquisador classifica como "metaficção historiográfica plena".

No princípio da narrativa, a voz enunciativa se manifesta de maneira desafiadora e oposta às convenções tradicionais do gênero biográfico:

*I hate the sort of biography that goes: At the age of eight the future Prime Minister (or Whoremonger, or Admiral of the Ocean Sea) had already turned his thoughts to the strife of nations (or sexual intercourse, or sea routes to the Indies)<sup>4</sup>. (Marlowe, 1987, p. 6).*

No excerto acima, podemos observar o posicionamento contrário do narrador à abordagem institucionalizada pela história tradicional. Em seguida, de maneira irônica, analisa e critica sua primeira biografia, escrita por seu segundo filho, Fernando Colombo:

*My own son Fernando put it otherwise. Young Fernando, unwilling to spring from the loins of a semi-literate nobody who ran off to sea at fourteen, sent me in his biography (a book I don't recommend) to the University of Pavia to study mathematics, geography and astronomy, so I could become a suitable father for the illegitimate son of the Admiral of the Ocean Sea<sup>5</sup>. (Marlowe, 1987, p. 6).*

Conforme a voz do narrador, a biografia escrita por Fernando Colombo é considerada "não recomendada", insinuando, em uma conversa direta com o narratário/leitor, que os relatos de sua vida foram distorcidos para servir aos objetivos do próprio biógrafo. Entende-se,

<sup>4</sup> Tradução de Jusmar Gomes (2000): Detesto o tipo de biografia que diz assim: Aos oito anos de idade o futuro primeiro-ministro (ou traficante de prostitutas ou almirante do Mar Oceânico) já dirigia seus pensamentos para os conflitos entre as nações (ou para o ato sexual, ou para as rotas marítimas para as Índias).

<sup>5</sup> Tradução de Jusmar Gomes (2000): Meu filho Fernando já pensa de outra forma. O jovem Fernando, sem a mínima vontade de ter nascido pela força geradora de um João-Ninguém semi-analfabeto que fora para o mar aos quatorze anos, enviou-me em sua biografia (um livro que não recomendo) à Universidade de Pavia para estudar matemática, geografia e astronomia. Assim me tornei um pai adequado para o filho ilegítimo do almirante do Mar Oceano.

portanto, que Fernando não desejava ser associado a um pai considerado inculto, especialmente porque ele era visto como um “homem das letras”.

Nesse processo metatextual de comentar e criticar os registros oficiais, o narrador, de maneira transtextual, identifica o que percebe como incoerências, efetivamente desmontando as representações idealizadas que existem sobre o navegador. Sobre esse aspecto, Fleck (2008, p. 241) enfatiza que na obra de Marlowe (1987),

[...] a metalinguagem é, também, via de diálogo entre as diferentes interpretações que as ações de Colombo despertaram, além de expandir o teor metaficcional do romance, que tece uma rede de relações com outros textos, explicitando o seu esquema de construção discursiva.

Segundo a voz enunciativa da narrativa, depois de deixar seu filho, Diego, no mosteiro de La Rábida, Colombo parte para Córdoba, onde os monarcas estão temporariamente localizados. Ao chegar lá, ele obtém um emprego na recém-inaugurada gráfica dos três irmãos alemães, chamados Waldseemüller. É nesse ponto da história que a personagem Beatriz Enríquez de Harana é introduzida no romance.

De acordo com o narrador, naquela época, poucas pessoas ousavam adquirir livros devido ao receio das retaliações de nobres, clérigos ou autoridades políticas. Portanto, Beatriz é retratada como uma jovem destemida, uma vez que ela entra diretamente pela entrada principal da gráfica para comprar um livro, enquanto a maioria dos compradores preferia se aproximar furtivamente pela porta dos fundos: “*This young woman, though, had come in the front way with a proud, animated expression on her face*”<sup>6</sup>. (Marlowe, 1987, p. 123). Assim, busca-se ir além da representação simplista ou subjugada de uma figura feminina. A personagem, mesmo sendo apresentada pelo narrador autodiegético, Colombo, é tratada de forma detalhada e atenciosa. Ela não é uma mulher comum; em vez disso, ela entra pela “porta da frente”.

Além de destacar a personalidade forte de Beatriz, o narrador também descreve seus traços físicos, enfatizando vários dos atributos atraentes, incluindo sua sensualidade e timidez:

[...] *It was, in fact, an attractive face to look at. Her undeniably Iberian eyes, dark, mysterious, reflexively flirtatious (though shy now), her possible Berber lips, full, red, sensuous (though shy now), her conceivably Semitic nose, haughtily high-bridged (though shy now), all clearly indicated the diversity of her Spanish ancestry. She was tall and well-proportioned in an hour-glass sort of way. With her rosy, perhaps Visigoth cheeks and large*

<sup>6</sup> Tradução de Jusmar Gomes (2000): Essa moça, entretanto, entrara pela porta da frente com uma expressão de orgulho em seu rosto.

*hands she looked like a farmgirl just come to the city*<sup>7</sup>.(Marlowe, 1987, p. 123).

As menções à sua beleza não apenas indicam o quanto Colombo a achava encantadora, mas também apontam para a profunda miscigenação de grupos étnicos que contribuíram para a formação da identidade espanhola. Nesse sentido, fica evidente que os traços mencionados da aparência de Beatriz, como a influência berbere e semita, têm raízes na cultura judaica, enfatizando, assim, as evidências históricas de sua origem como judia convertida.

Posteriormente, sem enfrentar grandes desafios para conquistá-la, Colombo começa a residir na casa de Beatriz, localizada nas proximidades do gueto judeu em Córdoba. Contudo, o que se destaca nesse trecho da obra é o papel crucial de Beatriz em consolar o homem, especialmente quando ele estava sofrendo devido à sua incapacidade de obter uma audiência com os reis, Fernando e Isabel:

*No wonder they had no time for my Great Venture! I tried to console myself with that thought, but it didn't help. My only real consolation was Beatriz, with whom I took rooms half-way between the Judería or ghetto, [...] Thus I avoided your usual courtship in which the woman sits in comfort inside a grilled window while the man stands outside in all-weather proclaiming his love – the old Spanish custom known as eating iron*<sup>8</sup>.(Marlowe, 1987, p. 126-127).

Por conta da intensificação de seu relacionamento, Beatriz engravidou, o que levou sua família a questionar se eles se casariam antes do nascimento da criança. Nessa ocasião, o narrador faz críticas contundentes à biografia escrita por Washington Irving em 1827, demonstrando, por meio de referências a outros textos, sua discordância em relação às interpretações (ou conjecturas) feitas pelo historiador acerca das razões pelas quais Colombo não se casou com Beatriz:

<sup>7</sup> Tradução de Jusmar Gomes (2000): Na verdade, era um rosto bastante atraente para se olhar. Seus inegáveis olhos ibéricos, escuros e misteriosos, reflexivamente dados ao flerte (muito embora estivessem tímidos agora), seus lábios possivelmente berberes, carnudos, vermelhos, sensuais (muito embora estivessem tímidos agora), seu nariz concebivelmente semítico, altivamente empinado (muito embora estivesse tímido agora) – tudo aquilo indicava a diversidade de sua ascendência espanhola. Ela era alta e bem proporcionada como uma ampulheta. Com as róseas maçãs de seu rosto, talvez visigótico, e com aquelas mãos grandes, ela tinha a aparência de uma garota do campo que acabara de chegar à cidade.

<sup>8</sup> Tradução de Jusmar Gomes (2000): Não admira que eles não tivessem tempo para minha Grande Aventura! Tentei me consolar com aquele pensamento, mas não adiantou. Meu único consolo era Beatriz, com quem fui morar, a meio caminho entre a Juderia, ou o gueto dos judeus, [...]. Assim, evitei o costume local em que a mulher ficava sentada confortavelmente por trás de uma janela gradeada enquanto o homem ficava do lado de fora, com sol ou com chuva, declarando seu amor – um velho costume espanhol conhecido como “comer ferro”.

[...] *Take the fellow who flatly said he would leave my 'psychology, motivation and all that' to others. So what does he do, every chance he gets? Probes my innermost thoughts anyway, then presents his insulting speculations not as conjecture or psychohistory but as fact. Simply put, he said I never married Beatriz because it wouldn't be an advantageous match for me, as marrying the daughter of poor old Perestrello had been*<sup>9</sup>. (Marlowe, 1987, p. 127).

No transcorrer do relato, a identidade de Beatriz é revelada a Colombo pelo seu primo, Diego de Harana, que vai até Colombo para exigir que se case com ela: “*Her father was Pedro de Torquemada and there's only one Torquemada family in Spain, they're cousins, and if you don't do the right thing by her, guess who's coming to dinner next time?*”<sup>10</sup> (Marlowe, 1987, p. 128). Entretanto, o destino lhe reserva uma reviravolta, pois, no momento em que Diego e seu amigo Juan Sánchez o pressionam para se casar, um mensageiro real chega com um convite dos reis católicos para uma audiência. Encantados com a oportunidade de servir aos soberanos espanhóis, Diego e Juan se candidatam para participar da grande viagem e esquecem completamente a missão de forçar Colombo a casar-se com Beatriz.

Distante de Córdoba e tendo conseguido o apoio dos reis católicos para a realização de sua viagem pelo mar Oceânico, Cristóvão resolve deixar seu filho Diego sob os cuidados de Beatriz. Nesse momento da narrativa, passa a ser caracterizada como a mulher que espera, que serve, repleta de instintos maternos e amorosos:

*'Cristóbal!' She shouted. She ran at me full tilt and flung herself into my arms. Little Diego kept tugging me, but it was Beatriz with her woman's instinct who took the initiative. She turned with a motherly smile to the boy, who had backed up shyly against Toothsome*<sup>11</sup>. (Marlowe, 1987, p. 155-156).

Após a partida de Colombo por mais de três anos, Beatriz ficou sozinha e responsável por seu filho. No entanto, a atitude otimista de Beatriz reflete, de maneira significativa, sua conformidade com as normas sociais da época, caracterizando-a como uma mulher que

<sup>9</sup> Tradução de Jusmar Gomes (2000): Tomemos, por exemplo, o sujeito que disse, abertamente, que deixaria “minha psicologia, minha motivação e tudo o mais” para os outros. Então o que ele faz em todas as oportunidades? Procura adivinhar meus mais secretos pensamentos e apresenta suas insultuosas especulações, não como uma conjectura ou psico-história, mas como fatos. Simplesmente ele disse que eu jamais me casei com Beatriz porque não seria tão bom negócio quanto o casamento com a filha do infeliz Perestrello.

<sup>10</sup> Tradução de Jusmar Gomes (2000): “- O pai dela foi Pedro de Torquemada e existe apenas uma família Torquemada na Espanha. Eles são primos, e, se você não fizer o que deve ser feito, adivinhe quem virá para jantar da próxima vez?”

<sup>11</sup> Tradução de Jusmar Gomes (2000): – Cristóvão! – gritou ela. Correu em minha direção e jogou-se em meus braços. [...] O pequeno Diego continuava me cutucando, mas foi Beatriz, com seu instinto de mulher, quem tomou a iniciativa. Ela virou-se com um sorriso maternal para o menino, que se encolhera timidamente contra a Desdentada. – Puxa, você deve ser meu filho Diego – ela disse. E sabendo que um forte abraço e um beijo barulhento poderiam ser intimidadores, ela se curvou para tocar de leve no rosto e nos lábios dele.

aguarda incansavelmente o retorno de seu amado, semelhante à heroína mítica Penélope. Beatriz se submete ao domínio masculino, independentemente do sofrimento que isso possa lhe causar, aceitando o outro filho de Colombo em sua casa como se fosse seu próprio.

Quando Colombo retorna de sua primeira viagem e decide visitar a casa de Beatriz para ver seus filhos, o narrador destaca as mudanças em sua aparência física. Assim, descreve-a como uma mulher com excesso de peso e falta de modos, algo que, para ele, que agora era considerado uma "lenda viva", era inaceitável.

*So had Beatriz. Her hour-glass figure was fifteen or twenty minutes more ample. She went; she returned; she passed a platter. I stared in mounting horror at the sticky amber-colored things heaped on it. [...] Beatriz consumed her fourth – or was it her fifth? – blissfully<sup>12</sup>. (Marlowe, 1987, p. 243).*

Foi somente quando Colombo anunciou que seu primo Diego havia ficado em uma das ilhas a oeste, no Forte de Navidad, aguardando a chegada de mais colonos e suprimentos, que Beatriz revelou sua raiva e indignação em relação a Colombo: “*Then you did abandon them! How could you, Cristóbal? What am I going to tell my uncle?*”<sup>13</sup>. (Marlowe, 1987, p. 245). Nesse instante, Beatriz percebe que, na realidade, nunca esteve nos planos de Colombo, e expressa: “*It was foolish of me,*” Beatriz said with a bosom-expanding sigh, *‘to hope I wouldn’t lose you to...all that*”<sup>14</sup>. (Marlowe, 1987, p. 245).

Assim, Colombo percebe que o relacionamento chegou ao seu término, apontando como razões a sua recente ascensão à nobreza e a sua crescente lista de responsabilidades, que já não deixavam espaço para a presença da simples e humilde cordobesa:

*All that – how fraught with significance those two small words! They encompassed Beatriz’s stricken awareness that he had lost our common ground, that she would never again understand the now-legendary figure who had fathered her son; they hinted, subconsciously perhaps, at a future in which I would seldom see her<sup>15</sup>. (Marlowe, 1987, p. 245).*

<sup>12</sup> Tradução de Jusmar Gomes (2000): Beatriz também havia crescido. Seu corpinho que lembrava uma ampulheta estava uns quinze ou vinte minutos mais amplo. [...] Ela foi para a cozinha e voltou com uma travessa de louça. Fiquei olhando com horror crescente para aquelas coisas pegajosas de coloração amarelada empilhadas ali dentro. [...] Beatriz comeu a quarta – ou seria a quinta? – estalando os lábios.

<sup>13</sup> Tradução de Jusmar Gomes (2000): – Então você os abandonou! Como é que você pôde fazer uma coisa dessas? O que é que vou dizer a meu tio?

<sup>14</sup> Tradução de Jusmar Gomes (2000): – Eu fui uma boba – disse Beatriz, suspirando e aumentando ainda mais seus seios avantajados – em imaginar que não perderia você para... tudo aquilo.

<sup>15</sup> Tradução de Jusmar Gomes (2000): Tudo aquilo – quanto significado nestas duas pequenas palavras! Elas abrangiam a certeza de Beatriz de que nós havíamos perdido nossa vida em comum, que ela jamais voltaria a entender a agora lendária figura que era o pai de seu filho; elas insinuavam, subconscientemente talvez, um futuro em que eu raramente a veria.

Apenas após a sua quarta viagem e quando estava à beira da morte, Colombo reencontra Beatriz, identificando-a imediatamente, apesar de sua aparência alterada. Mais uma vez, o narrador a descreve como a mulher que manteve seu amor, sem rejeitar o homem que a havia deixado em busca de glória e nobreza.

### **Palavras finais**

A colonialidade, segundo Anibal Quijano (2005), é de longa duração e engloba o conjunto de discursos, práticas e atitudes com o objetivo primordial de subjugar os povos colonizados e manter a hegemonia da nação colonizadora. Ela permanece presente no conhecimento, na cultura, nas crenças arraigadas, na imagem que as pessoas têm de si mesmas, na vida cotidiana, no comportamento, nas convicções e nas estruturas do trabalho. A colonialidade se baseia essencialmente em três pilares: poder, conhecimento e identidade.

De modo sucinto, a colonialidade do poder, segundo Quijano (2005), envolve o domínio político, territorial e o controle de matérias-primas, com a organização de formas históricas de controle do trabalho e recursos em prol do capital global; do saber, relaciona-se à produção de conhecimento, incluindo as ciências sociais, com a imposição do paradigma ocidental que marginaliza outras formas de saber; e o ser, inicialmente introduzido por Walter Mignolo (2017), descreve a desumanização sob a colonização, em que os nativos eram retratados como não humanos, carentes de capacidades cognitivas, violentos, rudes, sem cultura, e sem controle sobre a sexualidade. A "colonialidade de gênero" de Maria Lugones (2008), por sua vez, se origina a partir dessa última categoria.

Nesse sentido, Lugones (2008) reflete sobre questões de gênero, vinculadas à colonialidade, atentando para as violências sofridas por mulheres negras inseridas nesse espaço regido pela colonialidade do poder. Para a estudiosa, o sistema colonial moderno utiliza estratégias discursivas para colonizar as populações nativas da América Latina com base no gênero, promovendo a superioridade dos homens ocidentais e invisibilizando as mulheres não brancas. Antes dos colonizadores, as Américas tinham posições de gênero diversas, destruídas pelos modelos patriarcais impostos. Além disso, Lugones (2008) destaca que o sistema colonial de gênero é influenciado pela combinação de raça, gênero, sexualidade e classe, resultando na interseccionalidade.

Diante disso, o romance *The memoirs of Cristopher Columbus* (1987), de Stephen Marlowe, busca promover duras críticas e desconstruir a forma como os discursos são elaborados e refeitos tanto no contexto histórico como no literário. Por conseguinte, temos a

oportunidade de deflagrar uma tentativa de reconstrução da personagem de extração histórica Beatriz Enríquez de Haranade forma dicotômica, oscilando entre a beleza/sensual e a feiura grotesca/carnavalizada.

Inicialmente, está representada como uma bela e destemida mulher, para depois aproximar-se da figura mitológica de Penélope, uma das mais populares imagens de feminilidade. Beatriz, ao contrário, enquanto espera, come em demasia, ampliando assim a “sua tela”, ou seja, o seu próprio corpo.

Desse modo, Colombo, representado como um homem interesseiro e aproveitador, mas, ao mesmo tempo, sedutor e perspicaz, não encontra mais motivos para se manter ao lado de Beatriz, visto que, após os acontecimentos de 1492, recebe títulos de nobreza e a jovem cordobesa perde seu valor e sua serventia. O marinheiro, ao julgá-la pelas suas limitações, acredita que não possa entender a grandiosidade de sua aventura marítima, desprezando-a em suas capacidades cognitivas.

*The memoirs of Cristopher Columbus* (1987), ao resgatar Beatriz de seu profundo apagamento histórico, revela outros matizes pela ficção que extrapolam uma versão simplista dos registros oficiais. Embora a voz narrativa configure a personagem numa posição inferior perante o homem, incapaz de pensar e agir por si própria, provoca-nos com seu discurso franco e desconstrucionista, levando-nos a questionar as formas de dominação masculina. Ao representar uma figura histórica antes silenciada, promove a descolonização do poder, do saber, do ser e do gênero, conforme propõe o enfoque decolonial de Lugones (2008), visto que captura as múltiplas formas de opressão sofridas pelas mulheres.

### Referências bibliográficas

AÍNSA, F. La nueva novela histórica latinoamericana. In: *Plural*, México, n. 240, p. 82-85, 1991.

DE LA TORRE Y DEL CERRO, J. *Beatriz Enríquez de Harana y Cristóbal Colón*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1933.

FLECK, G. F. *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção*. Curitiba: CRV, 2017.

HUTCHEON, L. *Poética dos pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IRVING, W. *Vida del almirante Cristobal Colón*. Trad. José García Villata & N. Fernández Cuesta, Madrid: Istmo, 1987.

LUGONES, M. *Colonialidade e gênero*. Tabula Rsa. Bogotá. nº 9: 73-101, jul-dez, 2008.

QUIJANO, A. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América latina*. A Colonialidade do saber, eurocentrismo e Ciências sociais. Buenos Aires. CLACSO. (2005).

MANZANO MANZANO, J. *Cristóbal Colón: siete años decisivos de su vida (1485-1492)*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1964.

MARLOWE, S. *The memoirs of Christopher Columbus*. London: Jonathan Cape, 1987.

MARLOWE, S. *As memórias de Cristóvão Colombo*. Trad. Jusmar Gomes. 2. ed. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 2000.

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina – 1979-1992*. México DF: Fondo de cultura Económico, 1993.

MIGNOLO, W. Colonialidade, o lado mais escuro da modernidade. Traduzido por OLIVEIRA, Marco. Rio de Janeiro: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* – Vol.32 n. 94 junho/2017a.

## **ROMANCE E FRAGMENTAÇÃO: ANÁLISE DO ROMANCE “QUARENTA DIAS” (2014), DE MARIA VALÉRIA REZENDE**

Andreza Braga Modesto (UFPR)

### **RESUMO**

Este trabalho propõe um estudo da obra “Quarenta dias” (2014), de Maria Valéria Rezende, com o objetivo de examinar os aspectos do romance como a fragmentação da narrativa e investigar o que significa para a autora escrever da forma como se experiência. A narradora-personagem do romance, chamada Alice, organiza os materiais com os quais ela mais trabalha: os registros do que ela vê para construir a escrita da cidade, os retalhos em forma de cartões publicitários, epígrafes e montagens aos moldes dadaístas e surrealistas. Para darmos conta dessa configuração do romance, estendemos a discussão a partir de alguns fenômenos esboçados na prosa moderna tal como a noção da fragmentação do espaço e a personagem e, também, para os aspectos formais do gênero romance.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance brasileiro; Narrativa fragmentária; Quarenta dias

Maria Valéria Rezende trabalha com temas caros à literatura brasileira, tais como: a proposta de uma visão social e política, crítica feminista, o silenciamento da coletividade numa sociedade desigual, a experiência do indivíduo com o espaço, a relação entre memória e identidade, os movimentos migratórios, a precarização do trabalho junto à figura da pobreza na ficção, o problema da violência e de pessoas desaparecidas, além de apresentar as formas da matéria rural e urbana na ficção.

Sendo assim, este trabalho foi organizado tendo como ponto de partida alguns aspectos do romance “Quarenta dias” (2014) tal como a fragmentação da narrativa e o romance experiencial. Metodologicamente, nosso estudo oscila entre uma análise da obra como o elemento essencial desta pesquisa orientada pela investigação do universo ficcional fragmentado, representando os gêneros literários, mais precisamente, o uso do fragmento na constituição do romance. Serviram de lastro para esta pesquisa alguns procedimentos teóricos

que se alicerçam em Linda Hutcheon (1991), Milan Kundera (2016), Perrone-Moisés (1998 e 2016) e Walter Benjamin (2020).

“Quarenta dias” conta a história a partir do olhar de Alice, ao anotar num caderno escolar, que ela chama de Barbie, seu mergulho gradual em dias de desespero, deslocada na cidade e perdida numa periferia empobrecida a que ela não conhece, à procura de um rapaz que ela não sabe ao certo se existe. Moradora de João Pessoa (PB), até o dia em que larga tudo para se mudar para Porto Alegre (RS). O enredo também começa por um deslocamento geográfico e por uma forte decepção afetiva. A narradora é obrigada a deixar a Paraíba pela insistência de sua única filha, Norinha, que mora em Porto Alegre e pretende que a mãe faça a mudança para ajudá-la nos cuidados com a criança (ainda nos planos de gravidez). Conquanto, a reviravolta familiar a deixa abandonada à própria sorte, numa cidade que lhe é estranha, e a impossibilita de voltar ao antigo lar. Ao saber que Cícero Araújo, filho de uma conhecida da Paraíba, desapareceu em algum lugar, ela se lança numa busca incansável. Para descrever sua epopeia, se vale apenas de um caderno escolar e uma esferográfica. Essas vivências rodeadas por sentimentos de estranheza e distanciamento formam o alimento para nutrir sua escrita que se desdobra numa espécie de resgate de memória, uma luta contra o esquecimento e a busca pela construção do sujeito.

Portanto, torna-se significativo estudar o romance da escritora pela sua proposta em trabalhar com os espaços representados pela produção literária brasileira, os quais instauram dissonâncias e diferentes experiências por meio do lugar habitado, o que faz “Quarenta dias” uma produção contemporânea que problematiza a existência e apresenta expressões pertinentes do ponto de vista da análise literária sobre a qual enxergamos motivos para inserir o texto da ficcionista, uma vez que ela rompe com o estilo tradicional romanesco por meio do universo fragmentário presente na obra.

### **Reflexões sobre o romance e a fragmentação e análise do romance “Quarenta dias”**

*O romance não examina a realidade, mas sim a existência.*

(Kundera, 2016, p. 50)

Entre as tentativas de situar a literatura nos discursos da modernidade e pós-modernidade, percorremos por uma série de distinções ou contradições entre esses discursos até chegar em delimitações possíveis. Linda Hutcheon (1991) é uma das figuras a quem recorreremos para compreender o que diz a estética pós-modernista. Segundo ela, “[...] ensina

que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido” (Hutcheon, 1991, p. 15). Desse modo, tal arte pós-moderna começa a relacionar o texto histórico com o propósito de retomá-lo mais do que distanciá-lo. Inicialmente, há a instalação prefixal nas palavras acompanhadas por uma retórica negativizada: “ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (Hutcheon, 1991, p. 19). Em termos linguísticos, tais palavras existem para negativizar, no entanto, o pós-modernismo aparece para insurgir, por ser ele mesmo um fenômeno contraditório.

Pelo viés da autora, o pós-moderno, portanto, recai numa contradição que, em síntese, procura combater o isolamento do modernismo que separava a arte do mundo, a literatura da história. Com a intenção de traçar isso, o pós-modernismo utiliza diversas vezes as técnicas da estética moderna, com o acréscimo da consciência, da relação crítica da arte com o mundo. Outrossim, a manobra teórica perfilada por Hutcheon (1991, p. 21), “[...] é sempre uma reelaboração crítica nunca um ‘retorno’ nostálgico”. A partir das discussões apreendidas, porém, instala-se um problema de interpretação conceitual: se a tentativa de discutir a pós-modernidade se faz à custa de retomar a modernidade, conforme Hutcheon (1991), como o pós-moderno continua alimentando-se da contradição como possível conceito?

Ao seguir a linha de raciocínio, Perrone-Moisés (1998) expõe muito bem a questão, segundo o crivo de leitura diante do texto de Hutcheon (1991). Essas discussões são desmistificadas nos postulados da autora ao enunciar: “O conceito de pós-modernidade, que tem ocupado os teóricos das duas últimas décadas, é um conceito frágil, impreciso, paradoxal – o que é reconhecido por todos os teóricos pós-modernos, sejam eles a favor ou contra” (Perrone-Moisés, 1998, p. 179). Perrone-Moisés, entretanto, acredita que os traços apontados como pós-modernos deslizam entre o moderno e o mais antigo (Perrone-Moisés, 1998).

Interessante observar como a autora elucida o estudo sobre os valores da modernidade literária que, por consequência, misturam-se nesse caldo de ingredientes conceituais (pré-moderno, pós-moderno) e resultam numa confusão. Não à toa, Erwin Rosenthal (1975) ancora-se na demonstração dos passos pelos quais o romance moderno percorreu e superou, além de acentuar o embaraço que a crítica especialista se configura ao tentar situá-lo nos caminhos escorregadios de conceitos e interpretações, assim, Rosenthal (1975, p. 2) produz a sua teoria ao afirmar que as “categorias tradicionais da crítica literária sejam insuficientes para a justa avaliação dessa nova maneira de escrever, pois o universo do romance parece muitas vezes constituir-se exclusivamente de material linguístico”. Porquanto, o estudioso confessa a falta de instrumentos consistentes para a crítica literária por ela estar em notório

embaraço. A leitura reporta a uma dúvida pululante ao questionar o lugar onde podemos situar o romance moderno, e o que a crítica especialista produz no âmbito teórico, não como a maneira de defini-lo a todo custo, mas de mostrar a linha evolutiva e quais autores começaram a se dar conta que o romance deixava ser o que era para se adequar aos moldes modernos.

Ao retornarmos por outro caminho argumentativo, Perrone-Moisés atém-se com cuidado à modernidade, pois, a pesquisadora certifica que vários traços ditos ‘pós-modernos’ tais como: a polissemia, a forma aberta, a fragmentação, a colagem, a despersonalização, o intertexto –, são por excelência características modernas, apontando – consequentemente – a contradição na análise da pós-modernidade de Linda Hutcheon (1991), cuja leitura tenciona mais a confundir ao invés de esclarecer. Isso se deve ao fato de que no estudo da teórica canadense, de acordo com as palavras de Perrone-Moisés (1998, p. 185) “repetem-se os verbos que definem, sem definir, o pós-moderno: o pós-moderno “desafia” [challenges], ‘parodia’, ‘desmistifica’, ‘questiona’, ‘ironiza’, vive na contradição etc”. O incômodo reside, portanto, na impossibilidade do projeto de traçar uma poética da pós-modernidade.

Sendo dessa forma, a crítica brasileira não deixa de estar certa ao organizar a formulação consistente e, não por acaso, busca centrar o estudo em escritores modernos sobre os quais ela consegue enxergar os traços da modernidade utilizados por eles, sendo particularmente: a busca pelo novo, a experimentação de linguagens e de gênero, cujas discussões evocam os romances escritos por mulheres e a liberdade que vêm alcançando ao ocuparem os espaços de atividade intelectual e não só emocional –, a relação com a tradição como reescritura de uma metanarrativa adequada ao presente, contra as metanarrativas institucionalizadas. E, para além desses traços, existe “uma leitura sincrônica do passado que não anula a história mas pretende reativá-la com vistas ao futuro; a defesa de um projeto artístico coerente e de um projeto social utópico” (Perrone-Moisés, 1998, p. 187).

O exercício de contemplar as ruínas, hobby praticado pelos românticos, faz parte do projeto de modernidade que advém do romantismo. Nessa feita, a autora tece considerações provocativas quanto à comparação entre modernidade e pós-modernidade, segundo afirma: “análise da obra crítica dos escritores modernos, é que sua modernidade é múltipla, mas coerente e consistente. Já a pós-modernidade é muito mais difícil de ser definida por conceitos ou examinadas a partir de práticas particulares” (Perrone-Moisés, 1998, p. 188). Com essa citação é possível reiterar a densidade da discussão acerca dos termos moderno e pós-moderno, entretanto, a teórica parece agarrar (expressão utilizada por Virginia Woolf) com mais precisão a sua tese. Enquanto os argumentos se debruçam em torno dos conceitos, outros autores mobilizam questões para pensar a arte do romance à sombra da crise que o acompanha.

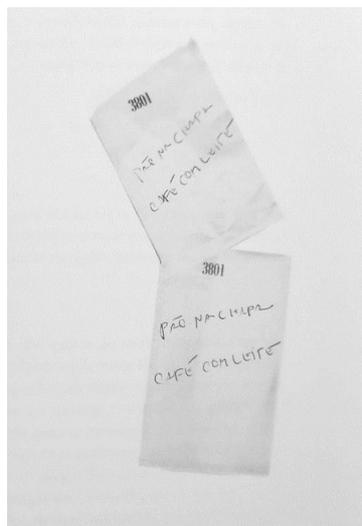
No século XIX, por exemplo, surgem as primeiras aparições de obras que cindiam os aspectos narrativos compostos pela linearidade cronológica, a perfeição e a correspondência com as narrativas que apresentavam início, meio e fim. Ainda por cima, a visão é enviesada por Susan Sontag (1987, p. 17), “toda escrita, na prática, consiste em fragmentos. O padrão início, meio e fim não mais se aplica. A incompletude toma-se a modalidade dominante da arte e do pensamento”.

No romance de Maria Valéria, comprovamos a partir das discussões a aplicação da análise teórica, pois, a partir das movimentações da protagonista é possível notar a realização de montagem seu relato, como o estivesse se fragmentando, a contar pelas epígrafes transcritas de diversos livros:

Sentei-me numa escadinha baixa entre as prateleiras e retomei a ociosa atividade de ler uma página aqui, outra ali, dei com um trecho que falava de mim naquele momento, quis anotar, procurei por algum papelzinho nos bolsos da calça (Rezende, 2014, p. 176).

A constatação é vista por meio da Figura 1 – “Vamos, Barbie, pra rua de papel, de novo, que você vai querer me deixar pra sempre naquela pracinha, ao relento” (Rezende, 2014, p. 175). Tudo isso conduz a ponderarmos que a personagem mantém o exercício diletante de leitura e também quase uma espécie de curadoria ou colecionadora ao praticar o trabalho de produzir a sua obra.

Figura 1 - Ticket da registradora da padaria



Fonte: Rezende (2014, p. 176)

Com base nas palavras da narradora – “(...) recuperando ou descobrindo, numa prateleira e outra, páginas e frases consoladoras naquela minha extravagância. Nada mais literário, parece, do que escrever em guardanapos, sabia, Barbie?, mesmo que seja cópia, acho” (Rezende, 2014, p. 177), consideramos a ideia de produção numa linguagem atravessada por cortes fazendo o texto explorar o traço desconexo e, por consequência, a deformação da linguagem, enquanto a figura fictícia caminha, profere: “(...) cercada de pedaços de papel amassado, até sujo, que ajuntei pelas ruas pra fazer anotações atrás, como esses que já copieei frente e verso aqui, a coletânea bilíngue de poemas do Borges, catada num sebo e ensebada mesmo” (Rezende, 2014, p.17). O estilhaçamento da linguagem leva a crer na visão de uma personagem-narradora, leitora e também uma escritora, mesmo duvidando da capacidade criativa, desejando produzir o próprio trabalho por meio da montagem até alcançar o produto final: o livro.

Em outra linha de raciocínio, os escritores modernos começavam a experimentar o texto de modo não só inovador, mas, sobretudo, diferente, pois não permaneceram incólumes às mudanças ao longo do tempo e da história. Mediante ao exposto, Milan Kundera (2016) traz apontamentos relevantes para a arte do romance, apesar de não anunciar pretensões teóricas, a gênese do problema suscitada por ele segue em questionar: O caminho do romance se fecha por um paradoxo? O que se passou com as formas literárias, especialmente, o romance, depois de três séculos?

Os tempos pacíficos de James Joyce e Marcel Proust chegam ao fim no momento em que o homem tinha apenas por inquietação lidar com os monstros da alma. Posteriormente, os romances de Franz Kafka, Jaroslav Hasek, Robert Musil e Hermann Broch concentravam-se no monstro exterior cunhado pela história. Entrementes, a guerra de 1914 entrava em cena e os romancistas notaram e apreenderam os paradoxos terminais dos tempos modernos.

Alguns nomes de escritores delimitam os paradoxos terminais dos tempos modernos que situa George Orwell como um antecipador dos acontecimentos sociais e políticos. De modo consequente, Kundera (2016) estabelece que o livro do autor inglês poderia ser discorrido em um ensaio ou um panfleto, sumariamente, porque tais romancistas “descobrem ‘o que somente um romance pode descobrir’: mostram como, nas condições dos ‘paradoxos terminais’, todas as categorias existenciais mudam subitamente de sentido” (Kundera, 2016, p. 20). O incômodo é aceitável e compreensível, em particular, por se tratar da crítica inclinada para a problemática existencialista de personagens. Apesar do autor expressar a discussão dos paradoxos elucidados, há uma porta entreaberta que desassossega e faz evocar a questão estética: a ameaça do fim do romance.

Observa Kundera (2016, p. 21) – “já vi e vivi a morte do romance, sua morte violenta (através de proibições, censura, pressão ideológica), no mundo onde passei grande parte de minha vida e que habitualmente chamam de totalitário”. O que o estudioso pretende dizer se repete na afirmativa de Donaldo Schüler (1989, p. 9): “O romance está morrendo e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto”. Expor a inquietação acerca do fim do romance é, sem dúvidas, fazer com que ele sobreviva em meio às ruínas – uma vez que a modernidade é um projeto em ruínas – mas com a ressalva de seguir por caminhos tortuosos para salvá-la do esquecimento.

O espírito do romance, adverte Kundera (2016), é o espírito de complexidade, isto é, a obra conversa com o leitor e numa espécie de sussurro diz: As coisas são mais complicadas do que você pensa. Virginia Woolf (2021, p. 59) não pensa diferente dessa linha e reforça esta ideia: “o livro em si não é a forma que vemos, mas a emoção que sentimos, e, quanto mais intenso o sentimento do escritor, mais exata, sem fendas nem falhas, é a sua expressão em palavras”. Tiramos proveito para realçar os termos ‘complexidade’ e ‘emoção’ erigidos pelos autores, pois eles fornecem a impressão de que a qualidade e a consistência de uma obra literária pode ser medida por intermédio das experiências do leitor.

Kundera destaca, contudo, que a complexidade é reconhecida como a verdade do romance. Ademais, o autor faz um alerta quanto à recepção do gênero na contemporaneidade: os autores atuais não se preocupam em manter o vínculo com a herança do passado. Sob o mesmo ponto de vista, a maioria dos romancistas no período atual (século XXI) não busca mais uma transformação da língua ou da técnica, bem como fizeram James Joyce ou Guimarães Rosa, descreve Perrone-Moisés (2016). Paralelo a esse enfoque, cumpre inserir a tese de Walter Benjamin referente ao risco da narrativa ser extinta.

Para se narrar é necessário ter uma ligação com as experiências e, conforme o filósofo, elas estão decaindo, todavia – a inclinação para o fim foi motivada, em grande escala, pela guerra mundial entre o período de 1914 e 1918. No final da guerra notava-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha e mais pobres em experiência comunicável. De fato, a percepção vem sendo instituída por vários estudiosos e Benjamin (2012, p. 214) resume: “nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela batalha material” e ainda a experiência moral pelos governantes.

Levando em conta as argumentações anteriores, a ligação entre a personagem e suas experiências aparecem com muita força na narrativa de “Quarenta dias”, a personagem não só inclui fontes de escrita – considerando a atividade diletante de leitora, isto é, uma narradora

letrada – mas também fontes de outras linguagens, e de outras personagens. Na sequência, o que dá voz para a figura ficcional, de fato, são os valores afetivos, a coragem de falar por afeto em sua existência, deixando-se tocar pela linguagem do outro no caminho.

Sob o enfoque, marcamos um episódio no qual a Alice, em mais uma de suas caminhadas, cruza com uma personagem chamada Jozélia (costureira e conterrânea da paraíba) no Campo chamado Tuca: “Sabe como é esse tempo, o povo com frio come demais no inverno, engorda, quando passa o frio dana a tirar a roupa mais fresca do armário e está apertada, até o calor esquentar de verdade e derreter a banha”, ao passo que ouvia Jozélia, Alice pensava “Eu quieta, ouvindo, gozando aquela fala que era, sim, pura Paraíba, sertão, dava pra ouvir, pra sentir até os cheiros da terra, mais do que na fala da Penha” (Rezende, 2016, p. 203).

A afetação sentida pela narradora exerce nela uma âncora familiar para a qual ela se volta e agarra, por alguns momentos, e o encontro é uma pausa no sossego, é o tempo de sentir a familiaridade para não perder sua origem, talvez seja esse o seu maior medo, a perda da matéria de expressão originária: o começo de sua vida, afirma ela no início do capítulo: “Eu teria continuado, talvez indefinidamente, naquela vida transitória que já nem me lembrava direito por onde nem por que tinha começado” (Rezende, 2016, p. 241), e chega às linhas finais do livro dirigindo-se para a Barbie (interlocutora e figura fictícia no diário): “Agradeço a paciência, guria, a solidariedade silenciosa, mas agora vou te trancar numa gaveta, tu não leva a mal, tá?, não digo que seja pra sempre, quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo” (Rezende, 2014, p. 245).

Entre os objetivos salutarés deste trabalho, portanto, a discussão sobre o romance moderno ocupou um espaço considerável para guiar e trazer algumas reflexões acerca do romance moderno e a recepção do romance em nossa contemporaneidade. Este início contou com os autores que forneceram questões teóricas tais como a visão da literatura moderna, e pós-moderna, com uma ressalva arguida por Perrone-Moisés (2016, p. 37) em forma de recado para os autores contemporâneos: “uma obra literária é um texto que faz pensar e sentir de modo mais profundo e duradouro e que, por isso, tem de ser lido mais vagarosamente, e mesmo relido”. Por certo, situar a prosa rezendiana com traços modernos e contemporâneos demandou uma responsabilidade e compromisso que constatou no romance de Maria Valéria Rezende uma linguagem particular, séria, interrogativa e que provoca reflexões profundas, bem como incitou a crítica Perrone-Moisés.

Em linhas gerais, buscamos organizar nosso estudo abordando questões teóricas inclinadas para análise estética da obra ficcional. De um lado, a moderna consciência

linguística possibilitou descobrimentos por meio de construções sintáticas revolucionárias e composições de palavras para refletir a vida interior dos nossos dias – o rompimento com o estilo tradicional romanesco por meio do universo fragmentário faz parte dessa mudança – assim, partimos desse ponto para sublinhar a relevância de observar as figuras de cartões publicitários – num jogo de montagem e desmontagem – a relação com o tempo, a coleção de citações de autores alheios e a despreocupação com a pontuação, resultado da inter cruzamento entre diário e relato de viagem. Nesta pesquisa, a análise manteve-se comprometida em alcançar os objetivos iniciais propostos ao mostrar os efeitos dos elementos ficcionais a partir do universo criacional da obra, seguindo a coerência interna do texto à luz dos estudos de como Linda Hutcheon (1991), interagindo essencialmente com a leitura de Perrone-Moisés (1998 e 2016), autoras que alavancaram noções acerca da modernidade e de implicações sobre o romance contemporâneo.

### Referências bibliográficas

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 330 p. E-book.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca - 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Tradução de Marion Fleischer. Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

SHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM Editores Ltda, 1987.

WOOLF, Virginia. *A arte do romance*. Tradução Denise Bottmann. – 1. ed. – Porto Alegre: L&PM POCKET, 2021.

## A NARRATIVA AUTOFICCIONAL DE JULIÁN FUKS E A QUESTÃO DO TENDO ESTADO

Bruna Laura Alipio<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente estudo desenvolve-se como pesquisa bibliográfica de caráter analítico-qualitativa sobre as estratégias narrativas presentes no terceiro romance autoficcional publicado pelo escritor e crítico literário Julián Fuks: *A resistência* (2015). Neste estudo, busca-se compreender o desenvolvimento da narrativa autoficcional, e o papel ocupado pela memória e pela história política, social e familiar do autor nessa obra, a partir do conceito de ‘tendo estado’ desenvolvido nos estudos de Paul Ricoeur, (2003). Foi possível perceber a influência, não só das características marcantes do gênero autoficcional, como também dos traços que caracterizam o processo de desenvolvimento da rememoração do narrador na construção de uma narrativa marcada pela busca do ‘tendo estado’, que encontra seu fim no sentimento de reconhecimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Memória; Ficção; Autobiografia.

O presente trabalho busca compreender a utilização da narrativa autoficcional híbrida, bem como a presença e o papel da relação entre memória e história política, social e familiar na obra de Julián Fuks, tomando como objeto de análise o romance *A resistência*, de 2015.

A partir da narrativa, é contada a história de um casal argentino que, após a adoção do primeiro filho, procura exílio no Brasil, por conta da ditadura instalada no país, a qual tem início com o golpe de 1976. Todas as nuances das vidas da família são apresentadas pelo irmão mais novo, o narrador do romance, na procura por visitar o passado familiar e reescrevê-lo.

Nos relatos de uma memória pessoal, que se observa, também, social e política, o narrador de *A resistência*, ao se dar conta do esquecimento inevitável, busca pelo que Ricoeur (2003) conceitua como ‘tendo estado’. Considera-se, além disso, a escrita autoficcional de Fuks.

A partir das análises realizadas, objetiva-se reconhecer as estratégias do narrador de *A resistência* na construção do romance autoficcional contemporâneo, estabelecer a relação entre conceitos de memória e história na obra de Fuks e, ademais, reconhecer as estratégias do narrador na construção do discurso autoficcional no romance memorial.

Como aporte teórico para a interpretação de *A resistência*, os principais autores utilizados são Ecléa Bosi (1979), Chauí (1995), Eurídice Figueiredo (2020), Anna Faedrich (2015) e Ricoeur (2003). Outrossim, a metodologia de pesquisa definida para discutir a

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). Email: [brunalalipio@gmail.com](mailto:brunalalipio@gmail.com)

narrativa autoficcional de Fuks é de caráter qualitativo e bibliográfico, objetivando a investigação em materiais teóricos e críticos, a fim de gerar novos estudos para o campo da autoficção e da literatura de memórias.

### **As escritas de memória e narrativa autoficcional**

Segundo Marilena Chauí (1995), é a partir de um processo de introspecção, ou seja, pela consciência da diferença temporal entre passado, presente e futuro, que se dá o processo da memória, caracterizado como evocação do passado. Início de um seguimento que encontra seu possível fim nas narrativas, orais ou escritas, que se fazem em sequência da lembrança.

O conceito de memória estabelece relação direta com a concepção de tempo, conforme o que afirma Chauí:

A memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das formas fundamentais de nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado. A memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo) (Chauí, 1995, p. 164).

No que tange os estudos sobre a relação entre tempo e memória, coloca-se o teórico Henri Bergson. Em sua obra teórica (1999), assumindo o que Ecléa Bosi retrata como uma posição introspectiva em face do tema (1994), descreve a sobrevivência do passado em duas formas distintas. A primeira caracteriza-se como mecanismos motores, adquirida pelo sujeito a partir do hábito em relação à ação gravada na memória, a partir da decomposição e, depois, recomposição da mesma. Dessa forma, as imagens-lembranças que surgem, em consequência desse processo, registram os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que os mesmos se desenrolam.

Ainda sobre ambas as memórias descritas por Bergson, Ecléa Bosi explica:

A memória-hábito adquire-se pelo esforço da atenção e pela repetição de gestos ou palavras. [...] Trata-se de um exercício que, retomado até a fixação, transforma-se em um hábito, em um serviço para a vida cotidiana. [...] No outro extremo, a lembrança pura, quando se atualiza na imagem-lembrança, traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível da vida. A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia-a-dia. A memória-hábito parece fazer um só todo com a percepção do presente (Bosi, 1994, p. 49).

É, levando em conta o processo de memória e sua forma de fixar-se nas culturas a partir de narrativas, que se estabelece o conceito de Autoficção. Neologismo elaborado pelo escritor e teórico francês Serge Doubrovsky, consolida-se o recurso, caracterizado pelo próprio autor como a “Ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais”, conforme Doubrovsky (2014, p. 120) recupera no dicionário *Robert Culturel*.

Surgindo no contexto histórico pós-Freud, entende-se que o presente gênero decorre da libertação, presente no momento, da palavra e do comportamento (Hidalgo, 2013). Sobre o desenvolvimento e sucesso da autoficção, Luciana Hidalgo afirma ainda:

O sucesso da palavra “autoficção” é nítido nas mais diversas culturas, não apenas na literatura, mas em outros domínios estéticos, como as artes visuais. Na prática autoficcional, quando a ficção se adiciona à autobiografia, o efeito é, sem dúvida, uma soma inexata, que paradoxalmente subtrai de cada elemento exatamente aquilo que o caracterizava (Hidalgo, 2013, p. 223).

Doubrovsky, em seus estudos, caracteriza a autoficção como uma *variante pós moderna da autobiografia*, ao levar em conta o processo de desprendimento com a verdade literal e com os acontecimentos históricos, à medida que apresenta uma *reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos na memória*<sup>2</sup>. Hidalgo argumenta acerca da possibilidade, a partir dos variados exercícios ficcionais, em mesclar os limites da verdade em si com a ficção.

Em *O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea*, Anna Faedrich afirma como “A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção (Faedrich, 2015, p. 49).

O recorte, acima citado, relaciona-se com o **pacto oximórico** (Faedrich, 2015), característico das narrativas de escrita autoficcional. O mesmo é marcado pelo rompimento com o princípio da verdade, conceituado, no presente estudo, como sendo o pacto autobiográfico, ao mesmo tempo que não incorpora o princípio da invenção, pacto romanesco/ficcional<sup>3</sup>. Ainda sobre o pacto autoficcional, é possível refletir, segundo o que Faedrich coloca:

O movimento da autobiografia é da vida para o texto, e da autoficção, do texto para a vida. [...] Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si (Faedrich, 2015, p. 47-48).

<sup>2</sup>(Doubrovsky, Serge. Apud Vilain, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005: 212.)” (Hidalgo, 2013, p. 223)

<sup>3</sup> Ambos os conceitos de pacto autobiográfico e pacto romanesco são desenvolvidos por Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, 2008.

No contexto brasileiro de escrita autoficcional, coloca-se Silvano Santiago como um dos pioneiros na publicação de obras no vigente âmbito com o livro de contos *Histórias Mal Contadas* (2005), bem como Tatiana Salem Levy que, em 2007, apresenta seu primeiro romance, *A chave de casa*, como composição autoficcional e Julián Fuks, autor de uma sequência de três obras autofissionais, as quais apresentam o mesmo narrador, alter ego do autor: *Procura do romance* (2011), *A resistência* (2015) e *A ocupação* (2019).

Hidalgo apresenta como, no contexto da autoficção brasileira, algumas das obras são conhecidas como romances-luto, relacionando-se com a autoficção francesa. Nessas escritas assim denominadas, conforme Philippe Gasparini apresenta, temas como o luto e as questões de filiação são mais presentes, “fazendo com que os “heróis” dos romances de autoficção na França sejam, em sua maior parte, os pais ou os filhos dos escritores” (Hidalgo, 2013, p. 228).

No contexto de escrita brasileira, o romance autoficcional *A resistência*, de Fuks, caracteriza-se a partir do conceito exposto acima. Categorizado como escrita pós memorial, a trama conta com Sebástian, personagem-narrador, a rememorar e refletir sobre o passado e história de seu irmão e, conseqüentemente, dele próprio, como constituintes de uma família que tivera de exilar-se, em conseqüência do período ditatorial argentino.

Objetivando compreender o grande interesse desenvolvido pela autoficção, suas produções e definições, coloca-se a teórica Diana Klinger e sua obra teórica *Escrita de si como performance*. Klinger apresenta a “presença problemática da primeira pessoa autobiográfica” (2008, p. 11-12) e conceitua autoficção a partir de uma visão da mesma como característica contemporânea de escrita, “no coração do paradoxo deste final de século XX: entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita” (2008, p. 18-19).

Partindo desse princípio, a teórica conceitua o desenvolvimento de produções autofissionais como aquelas que possuem autonomia em relação com a figura do autor, aquela que, assim como procurou Doubrovsky diferenciar em seus estudos, apresenta outra dimensão que não a ficção autobiográfica e, ainda:

considerando que o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, cuja existência ontológica possa ser provada, senão que o autor, a figura do autor, é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma” (Klinger, 2008, p. 24).

Sobre o sujeito autoficcional, Klinger o apresenta como o retorno, não mais do ser que sustenta a autobiografia, mas sim como aquele em que a linearidade da trajetória de vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais (2008, p. 22).

Diana Klinger menciona, também, acerca do uso da escrita pelo autor/narrador autoficcional. Ela diz:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos de escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?)” (Klinger, 2008, p. 23)

Nesse momento de sua teoria, Klinger faz referência a uma característica amplamente presente em muitas narrativas atravessadas pela autoficção: o tom ensaístico de escrita. Em obras, como as de Julián Fuks, observa-se um narrador que, no meio de descrição narrativas, realiza pausas com o intuito de refletir sobre o fato de estar narrando suas memórias, caracterizando certa racionalização do processo de escrita.

Como exemplo, em *A ocupação*, tem-se a seguinte passagem:

Disseram que você escreve sobre exílio, sobre vidas desgarradas, sobre árvores cujas raízes estão fincadas a milhares de quilômetros, ele disse em seu sotaque áspero, sua rouquidão agravada pela estática do telefone. Sim, já escrevi sobre um exílio, foi a única parte da frase que me atrevi a confirmar [...] (Fuks, 2019, p. 15)

Nesse momento da escrita de Julián, a “escrita sobre exílios” apresentada por Najati, personagem que, a partir do conhecimento desse fato, passará a contar sobre sua própria história ao narrador, Sebastián, faz referência direta à diegese da obra autoficcional anterior, *A resistência*. O narrador-personagem, e também autor, conta com conhecimento sobre essas informações, utilizando-as como forma de referenciação e certa lembrança do que já fora escrito.

### **O narrador-personagem na autoficção**

Diana Klinger (2008) referencia a obra de Beatriz Sarlo (1995, p.11) ao apresentar que “se nós, os leitores, ainda nos interessamos pelos escritores é porque “não fomos convencidos, nem pela teoria nem por nossa experiência, de que a ficção seja, sempre e antes de tudo, um

apagamento completo da vida”. A partir desse raciocínio, o presente capítulo propõe análises acerca do narrador personagem autoficcional.

Em *A personagem de autoficção: anotações de uma hipótese para textos futuros*, Renato Prelorentzou, ao utilizar como aporte teórico os estudos de Anatol Rosenfeld e Antonio Candido, apresenta a diferença entre pessoa e personagem, desenvolvida pelo primeiro.

De acordo com Rosenfeld, a maior diferença entre essas duas figuras configura-se quanto às suas limitações. A pessoa real, concreta, diz ele, assume um sem-fim de predicados (Prelorentzou, 2017, p. 215), impossíveis de serem cognitivamente compreendidos pelos seres, ou seja, considera-se essa multiplicidade “inefável” em ser.

Já as personagens, na necessidade em terminar uma narrativa, em dar um fim em frases, ganham contornos definidos, a partir da seleção de aspectos e traços feita pelo autor. Dessa forma, “na ficção, os romancistas também interpretam personagens, mas a lógica que lhes conferem é menos inconstante. Nossa interpretação é fluida e varia no tempo, a do romancista é mais fixa e precisa” (Prelorentzou, 2017, p. 216).

É possível perceber, a partir do trecho de Prelorentzou, como o romancista autoficcional - e, para determinada análise, pode-se pensar especificamente no narrador de *A resistência*, de Julián Fuks, como exemplo - parte de uma mescla entre a interpretação da vida real e a da ficção. Em *A resistência*, observa-se como muitos fatos são expostos como verdadeiros para, no capítulo - ou, ainda, na página - seguinte, serem desconstruídos.

A exemplo, coloca-se a descrição, no capítulo 23 da obra, de como o irmão de Sebastián - narrador-personagem da diegese e alter ego de Fuks - estava magro, como narra: “[...] precisava então falar de sua relação conflituosa com a comida, precisava então contar como ele abandonara seu corpo, como não se nutria, como estava raquítico nos últimos dias” (FUKS, 2015, p. 71). Contudo, na próxima página, iniciando o capítulo seguinte, o narrador nega toda a descrição feita: “Ele não estava raquítico, não eram seus últimos dias” (*idem*, p. 72).

Ademais, ao tratar do romancista moderno e o aumento da complexidade dos seres fictícios nesse momento de escrita, Prelorentzou traz a teoria de Antonio Candido sobre como a resposta a como, no processo de inventar a personagem, o autor manipula a realidade para a construir a ficção, ajudaria no entendimento de em que medida um ser é reproduzido ou inventado (2017, p. 216).

Partindo desse conceito, considera-se as “escritas de si” e, dentre elas, a autoficcional. Klinger, em seus estudos, trata dessas narrativas como “sintomas” da época atual, “o fato de

muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria experiência do autor não parece destoar de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito” (2008, p. 13).

Deslocando-se para as narrativas autoficcionais, pensa-se nesse autor que insere suas reflexões na narrativa que se constrói, a partir de um discurso ensaístico que Hidalgo (2013) chamará de metadiscurso: “O autor-personagem tece comentários sobre o romance ao longo de todo o romance, afirmando mesmo a ‘superioridade da ficção’” (p.226).

O processo de escrita autoficcional é marcado pela forte pulsão do eu na escrita. O “eu” sujeito em sociedade que se coloca como autor e, a partir da autoria, como narrador e como personagem da narrativa contada. Assim sendo, no movimento de recepção, por parte do leitor, da crítica literária e da história, é realizado considerando sujeito autor. “[...] a autoficção é a hipótese de uma realidade extraliterária” (Prelorentzou, 2017, p. 220).

Ao relembrar o conceito do pacto ambíguo, marca da escrita autoficcional, Prelorentzou destaca como, nessas escritas, a divisão entre autor, narrador e personagem não pode ser concretizada, bem como a verificação detalhada dos fatos narrados, pois, como já se sabe, o pacto é ambíguo.

### **A narrativa autoficcional de Juliánfuks e a questão do tendo estado**

Em seu texto *Memória, história e esquecimento*, o teórico Paul Ricoeur propõe uma releitura crítica de seu recente livro - de mesmo nome -. Entretanto, adota certa inversão de ponto de vista. Nesse estudo, o autor focaliza sua análise no que tange a recepção da história e, em seguida, de sua escrita, levando em conta “as linhas de uma hermenêutica da recepção” (Ricoeur, 2003).

Isso posto, é a partir do ponto de vista adotado, a “reapropriação do passado histórico por uma memória instruída pela história, e ferida muitas vezes por ela” (RICOEUR, 2003), que Ricoeur tratará do conceito de ‘tendo estado’. O autor inicia a elaboração do conceito levando em conta os estudos de Aristóteles:

Como se vê em Aristóteles, no seu pequeno tratado “Da memória e da reminiscência”, a memória é “do passado”. [...] uma recordação surge ao espírito sob a forma de uma imagem que, espontaneamente, se dá como signo de qualquer coisa diferente, realmente ausente, mas que consideramos como tendo existido no passado. Encontram-se reunidos três traços de forma paradoxal: a presença, a ausência, a anterioridade. Para o dizer de outra forma, a imagem-recordação está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve (Ricoeur, 2003).

Paul Ricoeur elabora, então, como metáfora para elucidar a sensação do ‘tendo’, a impressão de algo. De acordo com o autor, na medida que o sujeito inicia o processo de rememoração, coloca-se na busca por algo que, em determinado momento do passado, já fora sentido, já esteve presente para quem o rememora. Essa busca traduz-se, segundo o autor, na impressão de já ter sentido e/ou experienciado algo.

Levando em conta o ‘tendo estado’, Ricoeur postula o “enigma que a memória deixa como herança à história” (Ricoeur, 2003), isto é, o fato de que o passado já se faz presente, mesmo quando ausente na memória daquele que o viveu:

[...] o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo de sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse “tendo estado” é o que a memória se esforça por reencontrar. Ela reivindica a sua fidelidade a esse “tendo estado”. A tese é que o deslocamento da escrita para a recepção e a reapropriação não suprime esse enigma (Ricoeur, 2003).

A partir do que é exposto, e colocando em análise a obra autoficcional de Julián Fuks, percebe-se como, desde o começo do texto narrativo, é claro, para o narrador-personagem, o lugar ocupado pelo irmão. O primeiro capítulo é iniciado com uma afirmação, a qual diz “Meu irmão é adotado.” (Fuks, 2015, p. 09). Na sequência, entra-se em contato com o comportamento de Sebastián em tentar negar a afirmação dita. Ele não pode e não quer dizer que seu irmão é adotado, pelo estigma que a palavra evoca, pela memória já presente nesse termo, que é evocada no instante que o narrador a diz.

No primeiro capítulo, na tentativa de concluir qual é o melhor termo para caracterizar o irmão, se “é adotado”, ou “foi adotado”, ou ainda “é filho adotivo”, é possível perceber as primeiras aparições de um narrador que, em sua *diegese*, busca pelo reconhecimento com seu próprio ‘tendo estado’.

Na sequência, ao iniciar o novo capítulo, o leitor depara-se com uma ambientação, possivelmente a reconstrução, por parte de Sebastián, da hipótese de como aconteceu o nascimento de seu irmão. Nessa descrição, a base para a construção dessa cena, dessa possível memória, é o contexto histórico ditatorial vigente naquele período:

Não quero imaginar um galpão amplo, gélido, sombrio, o silêncio asseverado pela mudez de um menino franzino. Não quero imaginar a mão robusta que o agarra pelas panturrilhas, os tapas ríspidos que o atingem até que ressoe seu choro aflito. Não quero imaginar a estridência desse choro, o desespero do menino em seu primeiro sopro, o anseio pelo colo de quem o receba: um colo que não lhe será servido. Não quero imaginar os braços

estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrondo de botas contra o piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança, resta a amplidão do galpão, resta o vazio. Não quero imaginar um filho como uma mulher em ruína (Fuks, 2015, p. 11).

De acordo com Julián, a escrita de *A resistência* possuía como objetivo narrar a história de seu irmão. Entretanto, à medida que a narração acontece, há momentos em que Sebastián, alterego de Fuks, traz a focalização da trama para suas percepções próprias.

Destaca-se, da mesma forma, como os momentos de introspecção não são apenas relativos aos sentimentos de Julián. No terceiro capítulo, ao tratar sobre um episódio em que comentaria a uma prima sobre o irmão ser adotado, o narrador entra em contato com uma memória corporal, um “cutucão” levado pela irmã, que o mesmo não tem certeza se aconteceu ou não, fazendo relação ao sentimento de desconforto sentido pelo mesmo na cena:

Posso ter levado um cutucão discreto de minha irmã, que imagino sentada ao meu lado, ou a pontada foi apenas o incômodo que senti ao perceber que havia errado, incômodo que tantas vezes senti sem que ninguém me acotovelasse (Fuks, 2015, p. 13).

Ricoeur, em sua conceituação acerca do ‘tendo estado’, trata também do reconhecimento. Segundo o autor, o sentimento de ‘reconhecimento’ está posto como o fim da busca pelo ‘tendo estado’. “Nenhuma outra experiência dá a este ponto a certeza da presença real da ausência do passado. Ainda que não estando mais lá, o passado é *reconhecido* como tendo estado” (Ricoeur, 2003).

Em seguida, Ricoeur explicita como a questão do reconhecimento é unicamente presente na memória. No processo de lembrança, pelo viés da história, não é possível que se entre em contato com o sentido de ‘reconhecimento’, visto que esse é inerente ao sujeito, ao ‘eu’ que entra em contato com seu passado e, a partir dele, utiliza-se da escrita como forma de registro da memória obtida, registro dessa busca pelo ‘tendo estado’, transformada em reconhecimento.

Ao entrar em contato com as memórias infantis que possuí, nota-se pontos de ambiguidade, nos quais Sebastián não sabe, ao certo, quem de fato viveu o momento narrado. Ao fim do terceiro capítulo, na finalização da descrição do episódio, ao narrar sobre como, em sua lembrança, o irmão estaria com lágrimas nos olhos, afirma desconfiar “que essa seja uma nuance inventada, acrescida nas primeiras vezes que rememorei o episódio, turvado já por algum remorso” (p. 14). Ademais, finda-se o capítulo com a dúvida: “talvez fossem os meus, os olhos lacrimosos” (p. 14).

A busca pelo ‘tendo estado’ explicitada por Ricoeur se encerra quando o sujeito se depara com o reconhecimento. O narrador de Julián destaca como seu irmão, pano de fundo principal para a movimento de escrita da obra, não entra em contato com o passado que ele mesmo tenta buscar e reconstruir, ao longo das páginas, tudo que “eu não quero e não posso dizer, tudo o que eu preciso dizer. E ele não precisa dizer para si?” (Fuks, 2015, p. 16).

Ainda sobre o ‘reconhecimento’ posto, nesse estudo, como aquilo a ser encontrado pelo narrador ao longo da obra, tem-se, no capítulo cinco, forte marca dessa busca que, nesse momento, é apresentada pelas raízes geográficas. Em um processo de retomada de seu romance autoficcional anterior, A procura do romance, Julián Fuks apresenta:

Caminho pelas ruas de Buenos Aires, observo o rosto das pessoas. Escrevi um livro inteiro a partir da experiência de caminhar pelas ruas de Buenos Aires e observar o rosto das pessoas. Queria que me servissem de espelho, que em cada esquina me replicassem, que eu me descobrisse argentino pela simples aptidão de me camuflar, e que assim pudesse enfim passear entre iguais (Fuks, 2015, p. 18)

Nesse capítulo, ao tratar da relação de seu irmão com o país onde nascera, o narrador se questiona sobre como seria reconhecer-se - “um rosto que se lhe revele espelho” - por parte do outro. Observa-se, aqui, o desenrolar de uma questão de identificação de nação, perpassada por uma possível tensão do irmão em não saber de que forma poderia encontrar a família sanguínea, os pais que precisaram exilar-se no Brasil, migrando da capital argentina, por conta da ditadura.

“Essa história poderia ser muito diferente se dela eu me lembrasse” (p. 21), é o que afirma o narrador. Coloca-se, a partir dessa afirmação, destaque para a presença marcante do processo de escrita autoficcional. O leitor é lembrado, por Julián, da mescla autobiográfica e ficcional presente na narrativa, ainda que “[...] fecunda ficção que hoje me abandona” (p. 21).

Encaminhando-se para o fim da obra, apresenta-se a dúvida, por parte do narrador autoficcional de Julián Fuks, sobre a própria escrita. Nesses momentos, pertinentes ao longo da obra, o leitor está em contato com as reflexões metadiscursivas, características do gênero. Sebastián não sabe bem o que escreve, ainda que afirme escrever seu passado:

Queria falar do meu irmão, do irmão que emergisse das palavras mesmo que não fosse o irmão real, e, no entanto, resisto a essa proposta a cada página, fujo enquanto posso para a história dos meus pais. Queria tratar do presente, desta perda sensível de contato, desta distância que surgiu entre nós, e em vez disso me alongo nos meandros do passado, de um passado possível onde me distancio e me perco cada vez mais (Fuks, 2015, p. 95).

Tem-se, nessas colocações, a conclusão que se pode retirar sobre a busca pelo ‘tendo estado’ que se imagina presente na obra. Ao escrever sobre seus avós, seus pais, irmã e, principalmente, seu irmão, o narrador busca compreender mais sobre si mesmo, sobre o espaço que ocupa no núcleo familiar e, ademais, busca reconhecer-se nesse espaço, nessa relação construída entre passado e presente.

### **Considerações finais**

A partir do que fora exposto, e dos estudos realizados, compreende-se que, a partir do processo de rememoração, marcado pela busca do ‘tendo estado’, se dá a construção da narrativa autoficcional híbrida de *A resistência* de Julián Fuks. Ao longo dos capítulos, é possível observar o narrador-personagem Sebastián entrar em contato com memórias que não são apenas suas, bem como de seu irmão, seus pais, avós e, também, de um contexto histórico ditatorial, cuja tensão vivida perpassa a trama narrada por Fuks.

É na relação entre rememoração e processo de escrita que se dá a construção do conceito de Autoficção. A partir do pacto ambíguo, é possível que se vá para além da ficção e, ademais, para além da autobiografia, em certa convergência de ambos os gêneros.

Por fim, fundamentando-se nas teses de Paul Ricoeur, é estabelecida a análise da obra autoficcional de Julián Fuks. Observa-se, em *A resistência* (2015), um narrador que, ao rememorar o passado familiar e pessoal, percebe-se marcado intensamente pela experiência e pela dor sofrida por sua família, que o envolve e o torna presente, porém passivo, em um tempo historicamente doloroso.

### **Referências bibliográficas**

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. Ed. Ática, São Paulo, 2000.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 111-125.
- FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara - SP, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015/2015.
- FUKS, Julián. *A resistência*. Companhia das Letras, São Paulo, 2015.

FUKS, Julián. *A ocupação*. Companhia das Letras, São Paulo, 2019.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 15, n. 1, p. 218-231, 2013.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-28, 2008.

PRELORENTZOU, Renato. A personagem de autoficção: anotações de uma hipótese para textos futuros. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 214-223, abr-jun. 2017.

RICOEUR, Paul. *Memória, história, esquecimento*. Palestra proferida na Conferência Internacional “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”, 2003. Disponível em: [https://www.uc.pt/uidief/memoria\\_historia](https://www.uc.pt/uidief/memoria_historia). Acesso em: 7 jun. 2022.

## A LUTA DE JUANA MANSO PELA EMANCIPAÇÃO MORAL FEMININA NO SEU PERIÓDICO *O JORNAL DAS SENHORAS* (1854)

Carolina de Novaes Rêgo Barros (UFPA)<sup>1</sup>

### RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de apresentar um recorte de quatro textos da periodista Juana Paula Manso acerca da temática “Emancipação Moral feminina”, proposta por ela em seu próprio periódico, *O Jornal da Senhoras* (1852). Para tanto, Manso divulgou através desses artigos sua luta pela educação feminina brasileira oitocentista, além do mais, apoiava os direitos das mulheres de trabalharem fora de casa. É por meio desses artigos que conheceremos sobre o pensamento libertário de uma das intelectuais que tanto contribuiu intelectualmente e artisticamente com o Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Juana Manso; Periódico; O Jornal das Senhoras; Emancipação feminina.

### A chegada de Juana Manso no Brasil

No final do decênio de 1840 chega ao Brasil, ainda adolescente, a jovem escritora Juana Paula Manso ao lado de seus pais, fugidos de uma Argentina agitada por conflitos políticos, com uma vida financeira estável, até o surgimento do governo ditatorial de Juan Manoel de Rosas. Juana Paula Manso de Noronha (imagem 1) nasceu em 26 de junho de 1819, em Buenos Aires, e faleceu em 24 de abril de 1875. De acordo com Luiza Lobo (2009) e Regina Silva (2020), a escritora chegou ao Brasil junto de seus pais, o engenheiro andaluz José María Manso e Teordora Cuenca, uma portenha de ascendência hispânica, ambos fugidos da ditadura na Argentina do então ditador político Juan Manoel de Rosas.

Imagem 1 - Retrato de Juana Paula Manso, 1870.

<sup>1</sup>Mestranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), na Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil, e-mail: [carolinanrb@gmail.com](mailto:carolinanrb@gmail.com), Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2022935189028773>.



Fonte: Archivo General de la Nación – República Argentina, 1870

No Brasil, a escritora casou-se com o violinista português Francisco Sá de Noronha, em 1844. Após o casamento, viajaram para os Estados Unidos, visando principalmente a carreira musical do seu marido, no qual não obteve sucesso, como afirma Elaine Vasconcellos (1999). No começo de sua carreira como escritora ela acreditava que uma mulher casada tinha que se abdicar de si mesmo, pensamento esse que foi mudado após Sá de Noronha abandoná-la, e ela se viu sozinha tendo de se sustentar e com mais duas crianças. Assim é dito que, o retorno de Juana Manso à Argentina provavelmente deveu-se a três fatores “o término do seu casamento, o fato de ter sido recusada na Escola de Medicina e, principalmente, por ter chegado ao fim a ditadura de Juan Manuel de Rosas (1829-1852)” (Lobo, 2009, p. 48).

Em 1852, a escritora funda o periódico *O Jornal das Senhoras*, que trazia textos que abordavam sobre a emancipação feminina, teatro, música, partituras musicais, vestuário, poemas, crônicas, romances originais e traduzidos, no total de 26 publicações contendo a sua direção, como afirma Bárbara Souto (2019). A pesquisadora Elisabetta Pagliarullo (2011) diz que, as ideias do periódico não passaram despercebidas e Juana Manso recebia cartas de ameaça por causa de seus pensamentos transgressores para o período, as “producciones no pasaron desapercibidas para las autoridades y la sociedade brasileña, es más, causaron resquemores y enfrentamientos” (Pagliarullo, 2011, p. 27). Assim, os jornais ou periódicos foram, de acordo com Constância Lima Duarte (2016), “mais que os livros, foram os jornais e as revistas os primeiros e principais veículos da produção letrada feminina, que desde o início se configuraram em espaços de aglutinação, divulgação e resistência” (Duarte, 2016, p. 7).

No site da Hemeroteca Digital do Brasil encontra-se disponível, para livre acesso, os cinco anos de vida que o periódico teve 1852, 1853, 1854 e 1855, Juana Manso foi redatora

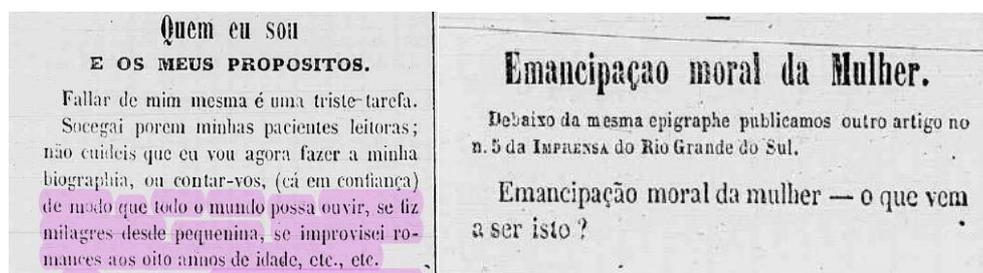
chefe no primeiro ano de fundação. No entanto, a partir da edição número 27 a direção do jornal passa a ser Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Vellasco que durou de julho até dezembro de 1852, de janeiro de 1853 até junho de 1853 Violante Atabalipa divide o cargo com Gervázia Nunezia que perdurou sozinha no cargo de redatora chefe de julho de 1853 até dezembro de 1855 sua última edição.

### Emancipação Moral da Mulher

O periódico *O Jornal das Senhoras* (1852) tinha como um dos objetivos a divulgação do que Juana Manso chama de emancipação intelectual e moral da mulher. Dessa forma, foram captados quatro artigos que a periodista publicou em seu jornal, sendo todos em 1852. No entanto, a publicação dos 3 primeiros textos, ela encontra-se à frente da direção do periódico e quatro artigos a redatora chefe é Violante Ataliba. Vejamos a seguir os artigos.

O primeiro está presente na segunda edição, datada em 11 de janeiro de 1852 (imagem 2), Juana Manso escreve dois textos, sendo eles intitulados: *Quem eu sou e meus propósitos* e *Emancipação moral da Mulher*, os dois não são assinalados com o nome da escritora, porém, ao lermos, os leitores podem detectar que foram escritos por Juana Manso, pois ambos trazem identificações que levam a redatora chefe do periódico.

Imagem 2: artigos *Quem eu sou e meus propósitos* e *Emancipação moral da Mulher*



Fonte: Hemeroteca Digital do Brasil

No primeiro texto de apresentação, Juana Manso, curiosamente vai construindo seu texto no sentido de apresentar-se fisicamente às suas leitoras. No entanto, ela conta uma história de como conheceu um ídolo seu, Echeverria, e como assustou-se com o monstro (palavras da escritora) que viu, o que ocasionou nunca mais conseguir ler nada do que ele escrevia. Ou seja, a idealização daquele homem foi destruída, dessa forma, ao tentar apresentar-se ela tinha receio que suas leitoras se assustassem como sua aparência e deixaria a imaginação e idealização serem sua apresentação física, “nunca mais li as rimas de Echeverria. Por isso não vos direi quem eu sou. Deixo-vos adivinhar (não sou vesga nem bexigosa) e vou

tratar dos meus propósitos” (Manso, 1851, p.11). O mais importante era seus leitores saberem e se identificarem com os seus propósitos ao dar vida ao *Jornal das Senhoras*, “falar em diferentes coisas, e sobretudo, das mulheres, dos seus direitos, sua missão etc. (...) falar nos direitos, na missão da mulher, na sua emancipação moral!” (Manso, 1852, p. 11-12). Depois de sua apresentação, Juana Manso, inicia seu segundo texto abordando sobre o que seria a *Emancipação moral da Mulher*. A escritora afirma para seus leitores sossegarem, pois, seu intuito não é causar revolução ou rebelião inútil. Porém, irá dizer verdades inerentes a humanidade e não delírios utopistas. Para ela, com o crescimento do progresso, os homens tendem a segui-lo e tende a querer que sua companheira faça o mesmo, já são elas que dão vida a eles, perpetuam a raça, companheira nas dores e nos prazeres, no fim da digressão, como a própria diz, finalmente releva o seu conceito de emancipação.

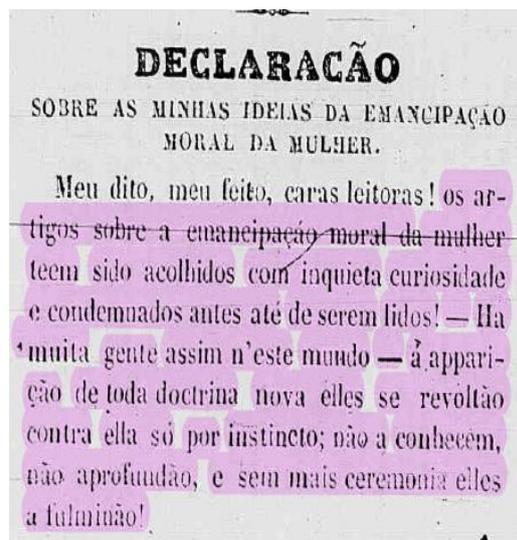
Ao analisarmos o sentido de emancipação feminina proposta por Juana Manso, percebemos que está relacionada a educação da mulher, ao direito de saber como comportar-se socialmente, como ser uma boa dona de casa, uma boa mãe que saiba educar seus filhos, principalmente dos meninos. Além do mais, as mães deveriam retirar da educação dos filhos que eles são superiores as mulheres, e que esse é o erro primário delas, para uma educação bem-feita é necessário o amor, pois só ele é capaz de dispersar a superioridade que os meninos vão adquirindo ao longo de sua vida. Dessa forma, se os homens souberem o que é amor desde a tenra idade, saberão entender os sentimentos de suas companheiras. A escritora afirma que o casamento para as mulheres é o alvo principal da existência feminina, já para os homens é uma forma de “satisfazer um desejo, um capricho, ou simplesmente mudar de estado ou assegurar a sua fortuna” (Manso, 1852, p. 13), ocasionando sentimentos conflitantes entre ambas as partes, além da mulher depara-se com a tirania e a mais profunda decepção no casamento. Ademais, o homem trata a mulher como objeto ao dizer com o mesmo tom de voz “minha mulher” e “meu cavalo, minhas botas”, Juana Manso sugere que ao utilizarem tal comportamento estão deixando a mulher de lado e a colocando em um patamar de objeto, objeto esse que pode ser deixado de lado sem utilidade alguma.

O segundo artigo encontra-se na edição de 25 de janeiro de 1852 (imagem 3), a periodista escreve um artigo intitulado *Declaração – sobre as minhas ideias da emancipação moral da mulher*. Nesse texto, Juana Manso mostra a indignação com que os leitores, principalmente os homens receberam suas ideias de emancipação feminina, pois para eles as mulheres não deveriam ter o direito a nada ou que essas ideias revolucionárias poderiam trazer ideias contrárias aos que os homens acreditavam serem verdadeiras. Além do mais, nessa declaração a periodista enfatiza que é favor do casamento, das ideias, como ela mesmo

afirma, as ideias do criador. Ademias, é intrigante o fato dela afirmar que sua ideia de emancipação está vinculada ao conhecimento do que ela acredita como deveres femininos, como filha, esposa e mãe, como podemos perceber nesse trecho:

mulher possa, no conhecimento exato dos seus deveres, encontrar a força moral que a preserve na ocasião de subscrever a infames humilhações. Mulher encontrar na sua educação que recurso honesto contra a opressão, contra a crápula, e contra a miséria. (Manso, 1852, p. 28)

Imagem 3 – Texto *Declaração – sobre as minhas ideias da emancipação moral da mulher.*

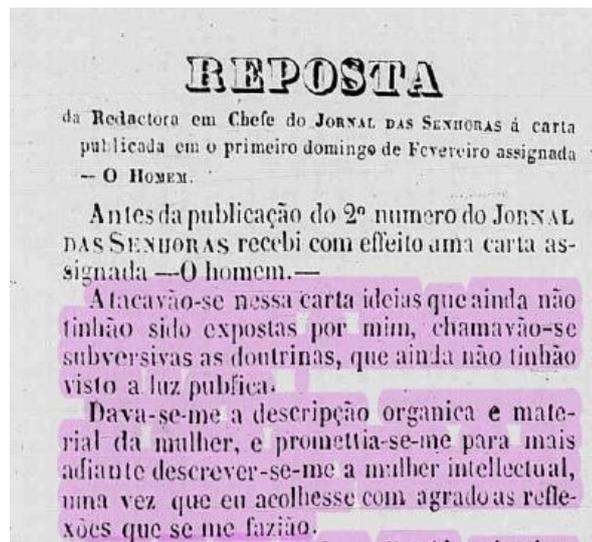


Fonte: Hemeroteca Digital do Brasil

No terceiro artigo captado no periódico datado em 8 de fevereiro de 1852 (imagem 4), Juana Manso destaca uma resposta a uma carta anônima, assinalada como *“O Homem”* que ameaça a periodista por causa das ideias de emancipação moral feminina, mesmo ela ainda ter dito do que realmente se tratava suas ideias. Tal carta é recebida após a primeira edição do periódico *O Jornal das Senhoras* e, no editorial, foi apenas descrito que o intuito do periódico era a emancipação feminina. Nessa resposta, Juana Manso, se descreve como uma pessoa humanista e progressista, diferente de quem mandou a carta que destaca como materialista, absolutista e inimiga do progresso. Um ponto importante levantado nessa resposta é o fato de que na carta são citados os países China e Turquia como países a não serem seguidos. No entanto, Manso rebate que o Brasil é o único lugar da América e da Europa onde a maior parte das mulheres são domesticamente tiranizadas, ou seja, oprimidas, que vegetam como plantas, não possuem direitos, e que a inteligência feminina é considerada um crime. Destacamos o seguinte trecho dessa resposta:

acreditai só no que vos digo - quanto mais ilustrada for a mulher— melhor compreenderia os seus deveres, mais amplamenteprehendera os seus deveres, essa missão sagrada de esposa e de mãe; missão cujas bases principais são uma terna adesão, uma abnegação profunda, prudência, doçura e paciência (Manso, 1852, p. 43).

Imagem 4 – texto *\_O Homem\_*

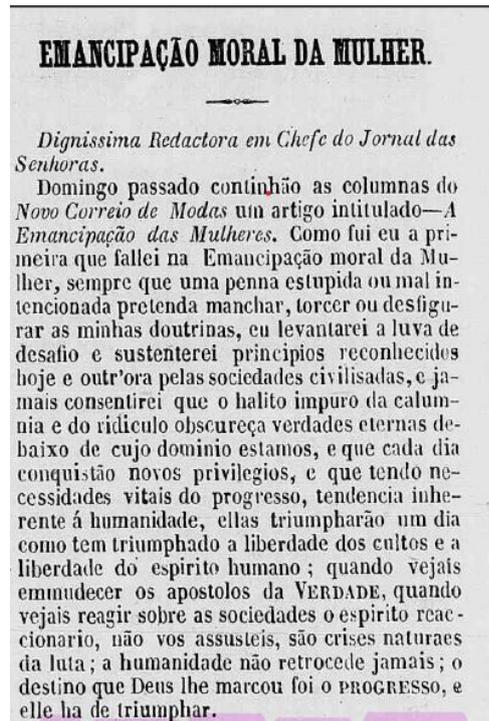


Fonte: Hemeroteca Digital do Brasil

Por último, temos o artigo na edição do dia 24 de outubro de 1852 (imagem 5), intitulado *Emancipação Moral da Mulher*, além do mais, a direção do periódico já não era mais de Juana Manso, mas de Violante Ataliba Vellasco. O artigo inicia-se com a periodista pedindo para a atual redatora chefe publicar seu manifesto, pois no periódico *Novo Correio de Modas* foi publicado um artigo sobre a Emancipação das Mulheres, que segundo a periodista foi completamente deturpado no jornal, e seu dever naquele momento era reafirmar do que realmente se tratava a emancipação moral e intelectual da mulher.

A periodista destaca que a ideia da emancipação da mulher de que não existirá mais grupos familiares é completamente inequívoca. Pois, ela comprova dando exemplos dos países nos quais as mulheres têm acesso à educação como os Estados Unidos. Assim, segundo Juana Manso, lá elas têm uma vida completamente independente, bem como Inglaterra, Itália, Alemanha e França. Ressaltamos o último parágrafo do artigo, no qual ela afirma:

Dizei o que quizerdes, sempre repetirei que a Emancipação moral ou imellectual da Mulher, no Brasil, não é uma utopia, nem um paradoxo, e sim é uma verdade dominadôra que marcha ao seu total desenvolvimento, envolta nas fitas, nos chapéus e nas cassas francesas que nos chegam todos os meses nos paquetes ingleses. (Manso, 1852, p. 132)

Imagem 5 – Texto *Emancipação Moral da mulher*

Fonte: Hemeroteca Digital do Brasil

A pesquisadora Deise Schell (2021) confirma que a grande escritora Juana Manso sabia que as tentativas de seu silenciamento eram, sobretudo, pela autora ser mãe, separada e intelectual. Além do mais, ela não deixava passar as agressões que sofria, além de ser, acima de tudo uma grandiosa mulher “a intelectual tinha consciência, no entanto, de que era por seu gênero que ela era impedida de falar mais, de fazer mais.” (Schell, 2021, p. 46)

Portanto, podemos perceber que a Emancipação Moral feminina proposta por Juana Manso foi pautada em favor dos direitos educacionais femininos. A periodista não buscava de acordo com suas palavras “revolução... Não se tratava de levantar o estandarte da rebelião” (Manso, 1852, p. 12,). A escritora apenas buscava pelo direito de as mulheres terem acesso à educação, ao que ela acreditava ser comando familiar adequado, além do ingresso ao mercado de trabalho.

## Referências bibliográficas

Archivo General de la Nación Argentina. *Juana Manso*. Disponível em: [http://web.facebook.com/ArchivoGeneraldeLaNacionArgentina/photos/a.141923792499512/3090482994310229/?type=3&\\_rdc=1&\\_rdr](http://web.facebook.com/ArchivoGeneraldeLaNacionArgentina/photos/a.141923792499512/3090482994310229/?type=3&_rdc=1&_rdr). Acesso em 05 mar. 2022.

CENTRO CULTURAL CÂMARA DOS DEPUTADOS. *As Mensageiras: Primeiras Escritoras do Brasil*. Série Histórias Não Contadas. Brasília, 2018. (Catálogo de Exposição).

BARBOSA, Everton Vieira. *A impressão de ideias e ideias de uma argentina em um periódico brasileiro feminino em meados do oitocentos*. Dourados: Revista eletrônica História em reflexão, v.12, n. 23, jan. - jun. 2018, p. 16 – 32.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX – dicionário ilustrado*. São Paulo: Editora Autêntica, 2016.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2002.

JUANA MANSO. *Maria De Giorgio* (criadora y responsable). Disponível em: <https://www.juanamanso.org>. Acesso em 20 de nov. 2022.

MANSO, Juana. *O Jornal da Senhoras (RJ) – 1852 A 1855*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/700096/75>. Acesso em 3 fev. 2023.

MUZART, ZahidéLupinacci (org.). *Escritoras Brasileiras do século XIX – Antologia volume I*. 2 ed. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

LOBO, Luiza. *Juana Manso: uma exilada em três pátrias*. In.: *Gênero*. Niterói. v.9, n. 2, p. 47-74, 2009.

PAGLIARULO, Elisabetta. *Juana Paula Manso (1819-1875). Presencia feminina indiscutible em laeducacionyla cultura Argentina delsiglo XIX, com proyeccion americana*. *Revista Historia de laEducaciónLatinoamericana*, Universidad Pedagógica y Tecnológica de ColombiaBoyacá, Colombia. v. 13, n. 17, jul.-dez, 2011, p. 17-42.

SILVA, Regina Simon. *La Família del Comendador: um retrato do Brasil do século XIX, por Juana Manso*. In.: *Contexto*. n. 37, p. 202-223, 2020.

SOUTO, Barbara. *Mulheres e ideias impressas: Projetos feministas de emancipação em periódicos do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1852-1855)*. 2016. 319 f. Tese (Pós-graduação em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SCHELL, Deise Cristina. *Baje ustedla voz em sus discursos y en sus escritos: Juana Paula Manso e as tentativas de silenciar uma mulher pública na Argentina oitocentista*. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*. n. 31, p.14-51 ago. - dez., 2021.

## “LUGAR DE MULHER”: A RECONSTRUÇÃO DE UM ESTEREÓTIPO NA OBRA *A VIÚVA SIMÕES*, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Cleusa Piovesan<sup>1</sup>

### RESUMO

Romance publicado em 1897, *A viúva Simões*, de Júlia Lopes de Almeida, apresenta o condicionamento da mulher aos preceitos do patriarcado. Teceremos uma análise sobre a obra, com base nos pressupostos de Bourdieu (2017), de Perrot (2019) e Telles (2019) sobre as relações de gênero, e de Freud (2010) a respeito do luto. À personagem central, a viúva Ernestina, é negada a segunda oportunidade de amor conjugal, porque sua filha também se apaixona por Luciano, um galanteador sem escrúpulos (amor da mãe na juventude), sempre vigiada pelo retrato do falecido. A autora traz à ficção o “lugar” da mulher da época, que deve policiar sua conduta, sem desvios, restringir-se ao espaço do lar, e jamais demonstrar seus desejos mais íntimos. É nesse viés que abordaremos a contribuição do livro para os estudos sobre as relações de gênero na atualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Relações de gênero; Patriarcado; Condicionamento.

A abordagem das relações de gênero, sob os preceitos patriarcais, está longe de se esgotar como tema de estudos e análises sócio históricas. Por essa razão, optamos por analisar uma obra que, à época de sua publicação, 1897, gerou reações do público, com tendência a condenar a conduta da personagem Ernestina de *A viúva Simões*, de Júlia Lopes de Almeida, uma das primeiras mulheres a questionar na literatura brasileira o espaço social da mulher e sua atuação, dentro e fora do espaço doméstico. Mesmo não mudando o destino das personagens femininas em suas narrativas, a autora corrobora com a denúncia sobre a subserviência da mulher aos preceitos do patriarcado.

Ao longo da narrativa, os conflitos emocionais da viúva Simões vão se desenrolando, alterando-lhe o comportamento, após o retorno de Luciano, seu amor de adolescência. Júlia Lopes de Almeida apresenta o ideal romântico das mulheres do final do século XIX e do começo do século XX, pelo prisma da mulher que fica viúva ainda jovem e que foi induzida a um casamento por conveniência. Entre a paixão contida e os deveres sociais, diversos discursos perpassam não apenas a protagonista, mas outros vieses ideológicos que perpetuam os valores do patriarcado e desmistificam o estereótipo do que se estipulou como “lugar da mulher”.

Selecionamos a abordagem dessa obra, de autoria feminina, uma raridade à época de sua publicação, justamente porque revela as angústias de uma mulher aprisionada no espaço

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras, pelo Programa ProfLetras, da Universidade do Oeste do Paraná (UNIOESTE) (2020); Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade do Oeste do Paraná (UNIOESTE). E-mail: cleusapiovesan@hotmail.com

da vida doméstica, com o compromisso de devotar luto ao falecido marido, sendo-lhe tolhido o direito à vida que levava antes, ao prazer dos eventos sociais, e aos desejos de seu universo interior, permeado de interditos.

Os padrões estipulados pelo sistema patriarcal a serem seguidos à risca, também negam a Ernestina a realização amorosa, o que constitui um estereótipo a que as mulheres deveriam se adequar, como um “rótulo” exposto numa mercadoria. Esses aspectos da obra a tornam objeto de estudo para entendermos como é lento o processo de emancipação feminina.

### **A invisibilidade das mulheres**

Ao analisarmos o contexto social da obra *A viúva Simões*, de Júlia Lopes de Almeida, questionamos: o que realmente causa impacto no enredo do romance? O fato de Ernestina não corresponder ao estereótipo imposto às viúvas e não se mostrar desolada, ou o fato de ela se envolver em novo relacionamento, disputando o amor de Luciano (seu amor da juventude) com a própria filha, Sara? Essas questões estarão no direcionamento de nosso estudo, enfatizando, principalmente, o “lugar” destinado à mulher, numa sociedade, excepcionalmente, androcêntrica. Até mesmo o título da obra, que denomina a protagonista com o sobrenome do marido, pelo qual a autora também se refere a ela, faz-nos refletir sobre esse lugar social, negado às mulheres por muito tempo, como salienta Perrot (2018), ao constatar que

até mesmo o corpo das mulheres amedronta. É preferível que esteja coberto de véus. Os homens são indivíduos, pessoas, trazem sobrenomes que são transmitidos. Alguns são "grandes", "grandes homens". As mulheres não têm sobrenome, têm apenas um nome. Aparecem sem nitidez, na penumbra dos grupos obscuros (Perrot, 2018, p. 16).

Temos ciência de que a “dominação masculina”, desde os primórdios do mundo civilizado, centrados nos estudos de Bourdieu (2017), mas entender por que se perpetuou por tanto tempo seria uma incógnita se não tivéssemos consciência de como a “violência simbólica” se estrutura nas relações de gênero e, na maioria das vezes, acaba minando a reação da vítima, no caso, as mulheres, que sofreram graves represálias ao levantar suas vozes e exigir seus direitos civis, por direito.

Bourdieu (2017, p. 8) questiona os mecanismos de *des-historicização* e de *eternização* das estruturas da divisão entre os gêneros e enfatiza que “lembrar que aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que um produto de eternização que compete a instituições

interligadas, tais como a Família, a Igreja e a Escola”. Os três poderes que mantiveram e mantêm o domínio do poder patriarcal, praticamente, intactos, haja vista, em um século de evolução do espaço social da mulher, eles ainda são fatores determinantes para que muitas mulheres se anulem como “sujeitos” e se sujeitem à obediência e à submissão.

Às mulheres cabia apenas a obediência e a resignação, em sua suposta situação de fragilidade e de inferioridade, condição que as autoras do final do século XIX e início do século XX, começam a “pôr em xeque”, empoderando suas personagens femininas, dando-lhes um “lugar de fala”, porém com um adendo: seu destino não foge à padronização.

### **A importância da autoria feminina**

Júlia Lopes de Almeida torna-se uma das mulheres que tomaram seu espaço no meio acadêmico e literário, à força de sua determinação e ousadia, quebrando o estereótipo de que as mulheres possuem capacidade intelectual inferior à dos homens e, por tal pressuposto, mantiveram-nas a sua mercê. Como constata Telles (2018, p. 402), “escrita e saber estiveram, em geral, ligados ao poder e funcionaram como forma de dominação ao descreverem modos de socialização, papéis sociais e até sentimentos esperados em determinadas situações”. Essas situações incluíam a classe social e, claro, acesso ao meio artístico por meio de parentesco ou amizades.

Júlia Lopes de Almeida é uma das primeiras autoras brasileiras a adentrar o meio literário, mas podemos verificar que suas personagens femininas, mesmo atrevidas, como a viúva Simões, não se libertam do poder patriarcal. Telles (2018), ainda salienta que

a leitura é sempre determinada pelo lugar ocupado por um leitor na sociedade, num momento histórico. Portanto, é feita através do crivo de classes, raça ou gênero. Essas mesmas noções, de classe, de raça, e gênero são mutáveis e construídas no decorrer da história. Sendo assim, cada romance é um local de inserção de toda uma teia de códigos culturais, convenções, citações, gestos e relações (Telles, in Priore, 2018, p. 402).

Por essas razões, também o espaço doméstico, “lugar” da mulher na sociedade, era determinado por fatores históricos e culturais muito pouco questionados pelas mulheres e favorável aos homens, que as mantinham dominadas, por não ser um trabalho remunerado; e subjugadas, porque as convenceram de que não possuíam capacidade intelectual para galgar aos espaços públicos.

Almeida, de seu ponto de observação, centra o discurso de suas personagens femininas nos papéis sociais por ela desempenhados, aprovassem ou não, como é o caso da viúva

Simões (seus anseios têm de ser suprimidos) e da filha (garota protegida, incapaz de dominar os sentimentos, que sucumbe à primeira decepção amorosa); não fogem ao padrão da burguesia da época. Como nos aponta Telles (2018),

o período que vai de 1880 até a primeira Guerra Mundial é marcado por uma série de redefinições e ajustes. Na ficção, o ideal de “anjo do lar” sofre também transformações. As personagens femininas tornam-se seres sexuais, sensuais. Mas, apesar da distância que aparentam da heroína do início do século, as personagens continuam a ser definidas somente pela experiência emocional pessoal (Telles, in Priore, 2018, p. 428).

Mesmo mantendo a posição social da mulher da época em suas personagens femininas, Júlia Lopes de Almeida descreve, por meio de metáforas, as angústias de Ernestina, até mesmo em algumas cenas de teor erótico, e demonstra uma consciência discursiva não apenas ao analisar o sujeito social “mulher” utilizando-se dos recursos estéticos e linguísticos em sua escrita, mas também no posicionamento dos discursos sociais, adotando o narrador onisciente, permitindo aos leitores uma ampla visão do pensamento masculino, perceptivelmente machista.

Mesmo abordando tantas nuances do texto literário, é perceptível que a autora não foge ao que se espera da mulher da época, na condição da viúva Simões, pois, mais do que uma voz que se ergue contra o patriarcado, por sua condição privilegiada de pertencer a burguesia, ela observa, denuncia a dominação, mas não se compromete em “levantar uma bandeira feminista, porque, se assim fosse, seus livros não chegariam a ser publicados, ou seja, além da prisão de sua personagem ao sistema patriarcal, Almeida também está no “casulo” lhe imposto pelo cânone literário, sem fugir à regra, mesmo buscando, na voz da protagonista, fugir ao estereótipo.

### **A prisão imposta pelo luto**

O pensamento feminino da mulher burguesa, já inserida no mundo letrado, que lê o jornal toda manhã, como é o caso de Ernestina, faz com que ela analise as restrições impostas por sua viuvez, e entenda o quão o sistema patriarcal aprisiona as mulheres à vida doméstica e a futilidades que não lhe exigem o pensar. Almeida (2019) dá ênfase às emoções de Ernestina que

em vida do marido frequentara algum tanto a sociedade, mas depois que ele partiu sozinho para o outro mundo, ela recolheu-se com medo de que se

discutido lá fora a sua reputação, coisa em que pensava numa obsessão quase nevrótica (Almeida, 2019, p. 5).

Ao externar os sentimentos de Ernestina, inconformada em atender aos preceitos sociais, a autora explora a subjetividade da personagem e sua angústia de não ter a liberdade de expressar seus sentimentos em público, após o retorno de Luciano que, após uma breve visita, ao voltar ao Brasil, desperta na viúva o sentimento da adolescência e o desejo de ser livre para reviver o relacionamento amoroso. Almeida (2019) adentra às ilusões da protagonista na seguinte passagem:

o seu pensamento lá ia esvoaçando como ave ligeira, pelo tempo antigo... [...] E o pensamento, acordado de um letargo que havia sepultado havia longo tempo... corria agora mais doce e velozmente do que o barco de velas lá embaixo, na solidão das águas (Almeida, 2019, p. 10).

As divagações que tomavam o pensamento de Ernestina faziam-na questionar a condição de reclusão que o luto lhe impunha. Casara-se com Simões por ambição social e para atender ao desejo do pai; agora, viúva, poderia se casar por amor – o amor que teve de sufocar durante sua vida conjugal. O destronamento do luto é um dos pontos fortes da narrativa, com questionamentos bem construídos pela autora.

Perrot (2018, p. 47) discorre sobre o papel da mulher, até meados do século XX, “dependente sexualmente, está reduzida ao ‘dever conjugal’ prescrito pelos confessores. E ao dever de maternidade, que completa sua feminilidade”. A viúva Simões encaixava-se perfeitamente ao papel que lhe fora destinado, condição que, em seu íntimo, ela contesta e que só se alterou com a chegada de Luciano.

É certo que o falecido lhe fora um bom marido e que sua presença impregnava a casa. À Ernestina, “a cama parecia-lhe guardar o calor do seu corpo, os lençóis e as fronhas eram marcados com o seu nome, e o cabide em que ele costumava pendurar a roupa estendia para ela os braços nus...”, como descreve Almeida (2019, p. 55). Essa constante presença incomodava-lhe com o retorno de Luciano, e atrapalhava-lhe os planos que delineava para os dois, que não incluíam a interferência de sua evocação, em cada espaço da casa.

Ao nos fundamentarmos dos estudos sobre o luto e a melancolia percebemos que o estado da viúva Simões se aproxima mais da melancolia, pois como Freud (2010, p. 77) bem descreve ambos os estados, “o melancólico não age como alguém compungido de remorso ou autorrecriminação de maneira normal. Ele carece de vergonha diante dos outros que seria a principal característica desse estado, ou ao menos não a exibe de forma notável”. É esse o estado de Ernestina que, ao ficar viúva, não lamenta a perda por alguém que lhe deixará num

estado de apatia ou de desespero, porque a morte do marido lhe retira a incumbência de representar o papel de “esposa feliz”. Se ela estivesse combalida com a morte do marido, suas emoções seriam outras. Ainda, de acordo com Freud (2010).

o luto profundo, a reação à perda de um ente amado, comporta o mesmo doloroso abatimento, a perda de interesse pelo mundo externo — na medida em que não lembra o falecido —, a perda da capacidade de eleger um novo objeto de amor— o que significaria substituir o pranteado —, o afastamento de toda a atividade que ligue à memória do falecido (Freud, 2010, p. 173).

O luto da viúva Simões era apenas uma convenção social, ainda mais depois de reencontrar seu amor da juventude. Queria livrar-se das roupas sóbrias, realçar sua beleza madura (porque não se considerava jovem, aos 36 anos), tanto que elegeu seu “novo objeto de amor”. Após reencontrar Luciano, ansiava por um novo encontro para comprovar se haveria a possibilidade de reatarm os antigos laços de afeto, mas, ao vê-la retirar o retrato do pai da sala, e dispensar o luto, a filha a questiona (Almeida, 2019):

— Ainda não há um ano e mamã já usa branco?!  
 — O luto é uma tolice... Creio que já dei uma satisfação à sociedade...  
 — De rigor é um ano.  
 — Não é na roupa que está o sentimento, é no coração.  
 — Eu sei... Mas... Gostava que mamã fizesse como as outras...  
 — As outras! Quem te ouvir falar assim há de pensar que não lamentei a morte de teu pai?  
 — Não, minha mamãzinha. Deus me livre! Eu bem sei que mamã tem muitas saudades... Pudera! Se não fosse assim, a senhora seria ingrata! Ernestina corou, mas Sara, muito ingênua, não deu por tal.  
 Principiou então uma vida toda diferente (Almeida, 2019, p. 55).

Até os criados perceberam a mudança de comportamento da viúva. Em muitos outros momentos, Ernestina entregara-se à languidez e sonhava com uma vida ao lado de Luciano e, logo após sua primeira visita, voltou a sair à rua, na intenção de encontrá-lo, casualmente, como descreve Almeida (2019, p. 42), na passagem “mas que importava à viúva Simões aquela variedade de matizes, aquela doçura de sons, aquela onda de perfumes, de *toilettes*, e de mulheres bonitas que se alastrava por ali? Tinha só um objetivo: vê-lo”.

Ernestina mais uma vez quebrou o “decoro” com que havia de se portar (uma mulher jamais iria procurar um homem sem ser malvista), mas Luciano tornara-se sua obsessão, e ela alterou tanto seu comportamento de modo a causar estranhamento nos criados e a bisbilhoteira da criada Simplícia, que passa a chantageá-la, para guardar o seu “segredo”, pois vira Ernestina e Luciano se beijarem. A viúva cede à criada para ela não revelar seu segredo.

Por sua vez, Luciano via na viúva, além de um divertimento, a possibilidade de ascensão social, haja vista ter especulado com o amigo Rosas a situação financeira de Ernestina, e ter feito uma comparação entre a mulher que encontrou viúva e a moça pela qual suspirara no passado. Almeida (2019), não engana o leitor; ela desnuda o comportamento masculino naquilo que ele tem de mais vil: a arte da sedução, como podemos perceber no diálogo de Luciano com o Rosas:

- Qual! E quer saber de uma coisa! Em todo esse desmando em que vivemos, eu não culpo as mulheres, culpo os homens. Elas são boas.
- Ora essa!
- Se você quer a Simões, case-se com ela.
- Isso não.
- Então não volte a Santa Tereza.
- Eu tenho muita prática! ... conheço bem as mulheres!...
- Pode enganar-se uma vez. Você agora está em Paris...
- Parisiense ou não, a mulher é sempre a mesma (Almeida, 2019, p. 27).

Ao contestar o amigo, de modo vulgar, Luciano assume ser um conquistador sem escrúpulos e que seu único objeto é a conquista, como poderá ser compreendido no decurso da história. É o comportamento do típico *bon-vivant*<sup>2</sup> que faz das mulheres seu objeto de prazer e de desejo e, ao enfadar-se com a insistência delas em um compromisso sério, para de cortejá-las, sem dar-lhes satisfação alguma.

O comportamento de Luciano só confirma o que Bordieu (2019, p. 22) aponta: “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção. A visão androcêntrica impõem-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la”, assim, a naturalidade com que o poder patriarcal exerce sua “violência simbólica, perpetua-se e faz ecos, até a atualidade, em muitos espaços.

Almeida (2019, p. 64) ainda destaca a opinião do Rosas de que Luciano “furtava-se ao casamento, procurando no amor da viúva uma dessas páginas de paixão, frequentes na vida dos homens”. Atentemo-nos nessa passagem o quão a liberdade dos homens nem é questionada, é natural que tenham relacionamentos passageiros, por diversão, enquanto às mulheres é-lhes cobrado o recato, a moderação, a omissão dos sentimentos, ou se tornaria alvo de comentários pejorativos ou da maledicência do povo.

Recordemos as preocupações da Simões quanto a contrair novo matrimônio, pois “tinha medo de apaixonar-se um dia, fugia do perigo de amar, de trazer para casa, para o gozo de seu corpo e da sua alma, um padrasto para a filha, um estranho com quem tivesse de

<sup>2</sup> Expressão francesa que significa “boa vida” ou que qualifica determinado indivíduo como “amante dos prazeres da vida.

repartir os seus cuidados e a sua riqueza” (Almeida, 2019, p. 6), porém, ao constatar o envolvimento da filha, Sara, com Luciano, essas não eram mais suas prioridades. Afastou a filha de casa, enviando-a à casa de uma tia, onde a moça ficou por três meses, nos quais ela fez alterações na mobília e descartou o luto, com o propósito de agradar a Luciano, incomodado com a presença do falecido em qualquer parte da casa que olhasse.

Luciano, apesar de estar em cortejo à Ernestina, não deixa de perceber a mudança de comportamento de Sara para consigo, e ressentido-se da incumbência lhe dada pela viúva de arranjar-lhe casamento com o Ribas, moço que a cortejava, desde o primeiro baile a que foram quando Ernestina decretou o fim do luto. Mais uma vez Luciano comprova que aos homens o amor é um “joguete” e que a conquista é o que o torna interessante; vencer não é torna-lo permanente, apenas mais um triunfo sobre os demais competidores.

Almeida (2019, p. 93) revela os pensamentos de Luciano ao descrever que “ele tinha julgado ler nos olhos de Sara, essas estranhas pupilas, ora castanhas ora azuis, alguma coisa de infinitamente doce, uma promessa, um sonho, um voo de pensamento que parecia dirigir-se a ele”. Não se enganara. Estava declarada a rivalidade entre mãe e filha e também a dúvida de Luciano entre o amor de uma e de outra, como Almeida salienta ao revelar o conflito em que ele se encontrava: “se Ernestina era para ele a mulher de fogo que lhe queimava a carne, a filha era a mulher de luz benéfica que lhe iluminava o futuro, e ele amava a ambas, uma com os sentidos, a outra com o coração”. Eram a fada e a feiticeira, tentando o homem vivido que, diante da difícil escolha vê-se acuado, mas quando perde as duas sai ileso e disposto a outras conquistas.

Ernestina manipulava o amante, ao perceber o interesse dele pela filha e a ideia de casá-la com o Ribas lhe pareceu uma saída para que Luciano se afastasse dela. Perrot (2018, p. 66) nos remete a pensar na condição de mulher manipuladora e estrategista da viúva, ao afirmar que “as mulheres cuja sexualidade não têm freios são perigosas, maléficas, assemelham-se a feiticeiras, dotadas de ‘vulvas insaciáveis’. Mesmo quando ficam velhas, fora da idade permitida ao amor”. Em seu desejo de tornar-se esposa de Luciano, Ernestina tece o plano que considera perfeito, antes de saber que a filha devotava amor a Luciano, o que a fez declarar a filha que também o amava, e provocar a debilidade da moça.

Nesse ponto da narrativa, o suspense criado pela autora, ao explorar o estado de saúde de Sara e o nervosismo de Ernestina, que toma consciência de o quanto fez a filha sofrer, faz com que o leitor se impaciente e queira chegar ao desfecho da história. A personagem Sara representa a condição da mulher, considerada “o sexo frágil”, que sucumbe à primeira

decepção amorosa e que precisa ser protegida. O homem, para esse estereótipo de mulher, representa o protetor, aquele que lhe dá segurança.

Luciano fica ciente da situação e não sai da cabeceira da cama da moça, enquanto Ernestina remoeu-se em arrependimentos e, ao ver que a filha enlouquecera, culpando-se, despediu-se de Luciano e pediu-lhe que não retornasse à chácara de Santa Tereza, ou seja, o pivô da tragédia sai ileso, como se não lhe coubesse parcela de culpa. Desfecho que comprova o comportamento de Luciano, desde o início da história; enquanto à Ernestina Almeida (2019) reservou-lhe o lugar da mulher protetora da família:

pouco a pouco a viúva foi percebendo a verdade; a filha não morreria... mas estava idiota! Ao redor dela, todos esperavam calados uma cena em que a dor explodisse em gritos, ou a abatessem em um desmaio. Nada! A viúva achava, apesar de tudo uma consolação. A filha vivia e, idiota embora, respirava, deixava-se beijar! Estava nosso o seu resto de ventura materna! (Almeida, 2019, p. 125).

O final do romance talvez não surpreenda ao leitor mais assíduo, uma vez que outros autores (homens) também levaram suas personagens, transgressoras “à moral e aos bons costumes”, à morte ou à loucura, impedindo-lhes a felicidade, talvez, para que a sociedade não os julgasse. *Madame Bovary* (1856) tem a morte como castigo de sua traição ao marido, com o galante Leon; *Lucíola* (1862), de José de Alencar, tem o mesmo final trágico – a uma prostituta não pode ser reservado o lugar de esposa e mãe; *A sereia*, (1865), de Camilo Castelo Branco contesta o poder das convenções sociais; em *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, o trágico fim de Luíza, após se envolver com o primo, seu amor de adolescência; e tantas outras, o que nos faz associar todas essas obras à imposição de preceitos do tripé da sociedade: Família, Igreja e Escola; mantenedores do sistema patriarcal.

Há uma tentativa de Almeida de desmistificar o papel social destinado às mulheres, mas ao aprisionar Ernestina na sublimação da maternidade, abdicando sua chance de reviver o amor do passado, ela faz o que se espera, diante dos ditames do androcentrismo; a maternidade é a realização pessoal da mulher, nada pode ser superior a ela, assim, ela deve abdicar de seus ideais românticos e conformar-se. Ao mesmo tempo que Almeida faz o destronamento do papel social da viúva, ela o reconstrói no papel de mãe, que renuncia a tudo para se dedicar à filha, agora, totalmente, dependente dela.

## Conclusão

Na voz de autoria feminina que perpassou o século XX, a mulher começou a ser retratada não apenas como um objeto de prazer e de cobiça masculina, revelando o quão a obra de Júlia Lopes de Almeida é reveladora ao explorar os anseios das mulheres que querem se libertar da opressão do patriarcado.

O olhar perspicaz da autora ao compor a personagem Ernestina, tirando-a da condição de viúva fiel ao luto, atribuindo-lhe um comportamento da mulher “ser pensante e sentinte<sup>3</sup>”, com desejos que se afluíram com a liberdade que o luto lhe deu, contraria o que se esperava de uma mulher que perdera o marido recentemente, e acaba por desconstruir o papel estereotipado que ela deveria desempenhar perante a sociedade.

O “lugar” da mulher da época, demarcado nos discursos de Ernestina, de Luciano e de Rosas, faz com que esse romance nos permita perceber que, pela autoria feminina, o domínio do patriarcado é exposto, e os espaços identitários das mulheres vão se construindo e contribuindo para que as condições de submissão sejam não apenas percebidas, mas reveladas, porque o silenciamento fez parte das histórias das mulheres, como bem salienta Perrot (2019).

É preocupante que, um século depois de romances com a mesma temática de *A viúva Simões* terem sido escritos, e apresentarem ao público como os estereótipos se constituíram em torno do sujeito social “mulher” – um ser dependente da autoridade e do domínio masculino – é que muitas mulheres ainda não conseguiram se libertar da violência simbólica instituída pelo androcentrismo, e não assumiram sua identidade como sujeito social, seu verdadeiro “lugar” de mulher, corroborando com discursos que perpetuam a legitimada posição de dominação masculina.

### Referências bibliográficas

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A viúva Simões*. Jandira. São Paulo: Princípios, 2019.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*; tradução Maria Helena Kühner. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

FREUD, Sigmund. *Obras completas volume 12 – Introdução ao narcisismo, rnanuais de metapsicologia e outros textos (1914 - 1916)*. Tradução Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres* - tradução Ângela M. S. Côrrea. – 2ª ed., 6ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2019.

TELLES, Norma. *Escritoras, escrita, escrituras*. In DEL PRIORI, Mary. *História das mulheres no Brasil* (Org.). 10ª ed., 6ª reimpressão. São Paulo, Editora Contexto, 2018.

---

<sup>3</sup> Termo usado por Carlos Drummond de Andrade, no poema “Eu, etiqueta”.



## ENTRE DITADURA E DETERMINAÇÃO: ESTRATÉGIAS LITERÁRIAS PARA REPRESENTAR A RESISTÊNCIA FEMININA EM *JAMAIS O FOGO NUNCA* DIAMELA ELTIT

Crislayde Maria de Sousa<sup>1</sup>

Maria Suely de Oliveira Lopes<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo analisa as estratégias literárias de Diamela Eltit em *Jamais o Fogo Nunca* (2007), destacando sua habilidade em denunciar as opressões durante a ditadura chilena. Explorando a resistência feminina por meio da personagem principal, a análise se concentra na desconstrução das imposições políticas da época. A narrativa, marcada por linguagem fragmentada, revela a luta pela identidade e liberdade em meio à repressão. Utilizando teorias de Foucault (2008,2009), Bhabha, (2013), Mbembe (2013) Said (2012) e Spivak (2010).O estudo ressalta como a literatura confronta a opressão ditatorial, contribuindo para a compreensão das formas de resistência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estratégias literárias; Ditadura; Resistência.

Na rica literatura latino-americana, *Jamais o Fogo Nunca* (2007) de Diamela Eltit se destaca como uma obra singular, enraizada nas circunstâncias da ditadura chilena. Através dessa narrativa, Eltit explora as complexidades da resistência em meio à opressão política, revelando as interstícios do poder e da opressão durante esse período tumultuoso no Chile. A obra transcende as barreiras da literatura, refletindo as lutas políticas e os contextos históricos da América Latina.

Este artigo tem como objetivo analisar as estratégias literárias, empregadas por Eltit, para enfatizar a importância da literatura para denunciar opressões vivenciadas no período da ditadura chilena. A análise minuciosa da trama, recursos estilísticos e metáforas revelará significados profundos, explorando as estratégias literárias de Eltit em *Jamais o Fogo Nunca* (2007), bem como enfatizara a resistência feminina na obra por meio da personagem principal.

A contribuição desta pesquisa reside não apenas na desvelação das intrincadas narrativas de resistência e estratégias literárias que permeiam a obra, mas também na

---

<sup>1</sup>Licenciada em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL – Universidade Estadual do Piauí UESPI. Projeto: “Entrelaçando o real e o ficcional: estratégias metaficcionais no romance *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior. E-mail: [crislaydemdesousa@aluno.uespi.br](mailto:crislaydemdesousa@aluno.uespi.br) . <https://orcid.org/0000-0001-9752-1416>

<sup>2</sup>Graduação em Letras- Português pela Universidade Estadual do Piauí (1991), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2002) e Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora Associada Nível I da Universidade Estadual do Piauí. Atualmente, está vinculada ao Programa de Pós-graduação de Letras da Universidade Estadual do Piauí-PPGLETRAS/UESPI. É Bolsista produtividade do CNPQ. É Líder do Grupo de Estudos Metaficcionais em Narrativas Literárias (GEMETAFIC), é Vice- Líder do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Literatura (INTERLIT) é membro do NUHEIS, e filiada a ADHILAC. E-mail: [mariasuely@cchl.uespi.br](mailto:mariasuely@cchl.uespi.br)

capacidade de contextualizar a obra no pano de fundo histórico e político do Chile da época. Ao penetrar nas profundezas das personagens e explorar suas reações face à opressão sistêmica, almejamos oferecer uma análise interdisciplinar que ilumine não apenas os aspectos literários, mas também os impactos sociopolíticos da narrativa de Eltit. Este estudo pretende enriquecer a compreensão acadêmica da literatura latino-americana contemporânea, e também abrir uma janela para reflexões mais amplas sobre as estratégias literárias e de resistência em contextos adversos.

### **Ditadura, determinação e resistência feminina na obra *Jamais o Fogo Nunca***

No Chile pós-ditadura, o consenso político ocultava as profundas cicatrizes deixadas pelo regime autoritário e perpetuava a gestão neoliberal do Estado. A artista Diamela Eltit, parte do grupo “Colectivo de Acciones de Arte”, usou a arte e a linguagem como ferramentas para desafiar essa narrativa oficial, empregando o simulacro e a paródia. A ditadura chilena fornece o contexto para a obra *Jamais o Fogo Nunca*, onde as estratégias de resistência, especialmente as femininas, são analisadas em meio à opressão política e social.

Eltit desvela voz de mulher em meio a um cenário opressivo, revelando nuances da resistência feminina que desafiam o poder dominante. Nesse contexto, Gayatri Chakravorty Spivak, em sua obra *Pode o Subalterno Falar?* (2010), lança luz sobre as vozes silenciadas e marginalizadas, que ecoam nos interstícios da narrativa. Spivak (2010) argumenta: “as vozes subalternas muitas vezes são esmagadas pelas forças do poder e da hegemonia” (Spivak, 2010 p. 38). Ao aplicar seu conceito ao contexto de *Jamais o Fogo Nunca*, percebemos que a personagem feminina, apesar de oprimida, encontra maneira sutil de expressão e resistência, distorcendo o poder estabelecido através de suas narrativas pessoais.

A sala de reunião, a última sala, aquela em que se consolidaria a sua derrota, parecia desconfortável, mas, ao mesmo tempo, perfeitamente segura. Ali estivemos, quantos? oito ou dez dias sentados naquelas cadeiras dizimadas pelo uso, clandestinos (os oito continuam sentados no canto do quarto, seus rostos ou melhor os contornos de suas caras experimentam os efeitos de um mutismo prolongado: a petrificação de suas bocas e dentes absolutamente maltratados). Posso rememorar só a sala dos últimos meses porque tínhamos que trocar de espaços, fugir dos endereços, repensar os baixos, os quarteirões, as esquinas, a composição das casas, nos deslocar com uma cautela racional. (Eltit, 2007 p. 45)

Neste trecho, a narradora, ao descrever a sala de reuniões onde se encontrava, apresenta uma forma sutil de expressão e resistência em meio à situação opressiva que enfrentam. Primeiramente, ao mencionar que a sala seria o lugar onde “se consolidaria a sua derrota”, há uma aceitação implícita de que estão em uma posição de desvantagem, o que

pode ser interpretado como uma submissão aparente. No entanto, a descrição da sala como "desconfortável, mas, ao mesmo tempo, perfeitamente segura" revela uma dualidade na experiência da personagem.

A personagem encontra segurança na sala, mesmo sendo desconfortável, indicando uma forma de resistência psicológica diante da adversidade. Ela demonstra habilidade estratégica ao adaptar-se a mudanças constantes, resistindo às tentativas de supressão pelas autoridades. Além de resistir à ocupação física, desafia o controle sobre seu espaço, mantendo sua liberdade e a de seu companheiro. Sua resiliência e capacidade de encontrar segurança e estratégias no caos representam uma forma poderosa de resistência feminina.

A subversão do espaço e identidade em meio à opressão também é um fator marcante, Homi Bhabha, em *O Local da Cultura* (1998), introduz o conceito de "terceiro espaço", um espaço de hibridismo cultural onde as identidades se cruzam e se transformam. Isso pode ser observado na personagem feminina de *Jamais o Fogo Nunca*, uma mulher forte sem nome revisita o passado da ditadura militar chilena ao mesmo tempo em que examina o colapsado presente que compartilha com seu companheiro, que mesmo sob a opressão da ditadura, buscam construir suas identidades em um espaço que transcende as categorias impostas. A determinação da mulher em reivindicar seus espaços, apesar das limitações, exemplifica a resistência por meio da subversão e hibridismo.

A resistência da personagem feminina é claramente retratada como um ato de sobrevivência e transformação em meio à opressão da ditadura. A protagonista enfrenta um ambiente hostil onde a liberdade é cerceada, as vozes são silenciadas e a violência estatal é uma realidade constante. No entanto, é nesse contexto adverso que a mulher encontra maneira de resistir, não apenas como uma resposta à opressão, mas como uma estratégia para se manter viva e transformar a vida.

Mais adiante, quando começou a massificação dos nossos rostos, fizemos o acordo de não rememorar. Decidimos suspender todo juízo sobre o passado. Quem decidiu isso, como se formulou nosso pacto, foi por acaso explícito, me pergunto agora. Submergimos no quarto, o nosso, o mesmo dos últimos anos, quantos anos, vinte, trinta, quarenta, serão cem ou mais, que importa. (Eltit, 2007 p. 46)

Ao decidir não rememorar e suspender todo juízo sobre o passado, a personagem exerce um controle sobre sua própria narrativa e memória. Em um contexto de repressão política e social, onde as histórias eram frequentemente manipuladas ou apagadas pelo regime, essa decisão de manter o silêncio representa uma forma de resistência silenciosa e persistente. A protagonista que narra a história em primeira pessoa se recusa a ser subjugada pela

narrativa imposta pelo regime e opta por preservar sua própria verdade, mesmo que isso signifique ocultar os detalhes do passado.

A escolha de submergir no quarto, que é descrito como "o nosso, o mesmo dos últimos anos" (Eltit, 2007 p. 30) representa um ato de proteção e preservação do espaço pessoal e íntimo das personagens. Em um ambiente controlado por forças externas, preservar um espaço onde podem ser ela mesma é uma forma de resistência à invasão do estado em sua vida privada.

Além disso, ao questionar "quem decidiu isso, como se formulou nosso pacto, foi por acaso explícito" (Eltit, 2007 p. 42), a narradora sugere uma reflexão sobre o poder do acaso e da casualidade nas decisões de resistir. Isso implica que, mesmo em circunstâncias aleatórias, as pessoas podem encontrar maneiras de resistir e preservar sua identidade e dignidade.

Uma mulher, silenciada por séculos, emerge com uma voz impregnada de dor e apatia. Apesar de cuidar do homem que a oprimiu, do filho à beira da morte e de corpos deteriorados, ela não tem liberdade para cuidar de si mesma. Seu corpo foi invadido pela sociedade, mas sua resistência se manifesta na exploração persistente do passado e na habitação do presente com palavras. Sua sobrevivência desafia a lógica da necropolítica, conforme proposto por Achille Mbembe em *Crítica da Razão Negra* (2013), representando uma forma de resistência poderosa.

A necropolítica, que trata das formas de poder que determinam quem vive e quem morre, pode ser útil para compreender o contexto de opressão sob a ditadura e como a personagem feminina busca-se afirmar em meio a esse cenário. "Sua persistência é uma reivindicação do direito à vida e à existência em um ambiente que busca anular esses direitos fundamentais" (Mbembe, 2013, p. 47).

No contexto da ditadura e da opressão, o conceito de necropolítica, como proposto por Mbembe (2013), torna-se fundamental para entender como as estruturas de poder determinam não apenas quem vive e quem morre, mas também como essa dinâmica influencia as vidas da personagem e, por extensão, das mulheres reais que viveram sob regimes autoritários.

A necropolítica envolve o poder de decidir quem deve viver ou morrer com base em categorias sociais, políticas e raciais, frequentemente resultando em violência estatal durante regimes ditatoriais, especialmente contra mulheres. No entanto, a personagem central da história não apenas sobrevive à opressão, mas também reivindica seu direito à existência, identidade e humanidade. Sua resistência vai além da sobrevivência, incluindo a preservação de narrativas, memórias e identidades diante de uma violência que tenta apagá-la. Ao se recusar a ser vista apenas como vítima, ela desafia ativamente a lógica da necropolítica,

resistindo através da preservação de tradições, contação de histórias e envolvimento em atividades políticas clandestinas.

Não, não era necessário, se tratava de um simples subterfúgio, o meu e o seu. Estamos ficando cegos, quero lhes dizer, quase cegos. A vista. Quê? Quê? Não fale mais, fique quieta. Sim, é verdade, você tem toda razão do mundo haveremos de nos calar, temos que seguir a trilha rígida com que nos comprometemos. Não importa que logo vá amanhecer, ocorrerá de qualquer jeito, é um ato previsível e autônomo demais, extraordinariamente universal, tanto que já não comove. Você, você disse, é pouco fabril, a sua consciência. Como é? eu respondi o que você está dizendo? eu deveria ser? perguntei porque precisava que você me orientasse, que me conduzisse a um fim exato. (Eltit, 2007 p. 33-34)

A narrativa evidencia tanto a opressão quanto a resistência feminina em contextos autoritários, destacando a determinação e empoderamento das mulheres diante das limitações impostas pela ditadura. A personagem principal da obra *Jamais o Fogo Nunca* desafia as categorias sociais restritivas ao reivindicar sua agência, redefine espaços físicos e psicológicos, e incorpora a ideia de Homi Bhabha (2013) sobre o "terceiro espaço", onde as identidades se cruzam e transformam. A obra revela uma complexa interseção de estratégias de resistência da personagem feminina, formando um tecido multifacetado que vai além da simples reação à opressão, demonstrando sua determinação e empoderamento de maneira profunda e poderosa.

### **Estratégias literárias empregas por Eltit para representar e confrontar a opressão vivida durante o período da ditadura chilena**

No contexto histórico da ditadura chilena, a literatura desempenhou um papel crucial como estratégia para denunciar as opressões vivenciadas pela população. Durante esse período sombrio, a censura era uma realidade, e a liberdade de expressão estava severamente restringida. Autores enfrentaram desafios significativos ao tentar se expressar livremente e denunciar as atrocidades cometidas pelo regime militar.

Eltit, em sua obra *Jamais o Fogo Nunca* (2007), utiliza a literatura como uma forma de denúncia das atrocidades vivenciadas durante a ditadura chilena. O romance apresenta uma narrativa em primeira pessoa na qual uma mulher sem nome rememora episódios passados enquanto examina a banalidade do presente compartilhado com seu companheiro, um antigo líder de uma célula militante. O compromisso ideológico do casal custou-lhes a morte do único filho, e a narradora reflete sobre o que restou após o fim da militância. Tratava-se de um desejo legítimo.

Ascender à superfície da célula. Isso me conduziu a um erro, a única imperceptível falha que eu cometi. Fiz isso porque repassava o organograma para conseguir um novo cargo em que pudesse sentir. É que eu não sentia enquanto copiava uma a uma as palavras que eu mesma tinha selecionado. De repente elas começavam a perder o propósito ou simplesmente se afastavam da minha mão. Evitei uma palavra e isso transtornou a frase. Aquela palavra rompeu a ordem do tempo, o verbo que regiu o percurso mais intenso da letra. Apenas aconteceu. Depois era tarde demais. Minha cópia imperfeita, descuidada, rodou loucamente alterando o sentido do silogismo. (Eltit, 2007 p. 60)

Ao mencionar o desejo legítimo de ascender à superfície da célula, a narradora parece almejar uma compreensão mais profunda e visceral dos acontecimentos passados. No entanto, ao tentar reproduzir literalmente as palavras e frases do passado, ela percebe que algo essencial se perde no processo. A cópia imperfeita e descuidada das palavras a leva a uma realização importante: a dificuldade de capturar completamente a complexidade dos eventos passados. A palavra omitida ou evitada durante a obra altera significativamente o sentido da frase, indicando a fragilidade da memória e a inevitabilidade das distorções ao tentar reconstruir o passado.

A narradora está constantemente em busca de compreender o passado, mas reconhece as limitações da representação desse passado. O processo de recordação é falho e sujeito a distorções, mesmo quando feito com a intenção sincera de preservar a história. O texto destaca a complexidade da memória e a luta da narradora para entender o que resta após o fim da militância. Eltit utiliza estratégias literárias complexas para transmitir a angústia, violência e desumanização enfrentadas pelos cidadãos comuns durante a ditadura, permitindo aos leitores empatia e compreensão em relação à experiência da protagonista através de uma narrativa em primeira pessoa.

Não consigo dormir entre os minutos, através dos segundos que não chego a precisar, se intromete uma inquietude absurda, mas que se impõe como decisiva, a morte, sim, a morte de Franco. Não consigo lembrar quando Franco morreu. Quando foi, em que ano, em que mês, em que circunstâncias, você me disse: Franco morreu, finalmente morreu, jogado como um cachorro. Mas você estava fumando nesse momento e eu também (Eltit, 2007 p. 14)

A narrativa em primeira pessoa cria proximidade emocional, permitindo que os leitores sintam as emoções e pensamentos da protagonista. A repetição da frase "Não consigo dormir entre os minutos, através dos segundos" enfatiza a insônia e inquietação, enquanto a referência à morte de Franco como "jogado como um cachorro" destaca a desumanização sob a ditadura. A falta de detalhes temporais amplifica a incerteza e o caos vividos pelas pessoas na época. Além disso, a estrutura não linear da narrativa reflete a desordem e fragmentação da sociedade chilena sob o regime militar, enquanto Eltit denuncia as injustiças e oferece uma

crítica contundente ao regime opressivo, preservando a memória histórica desses eventos sombrios.

Em seu curso de palestras intitulado "Em Defesa da Sociedade," ministrado no Collège de France em 1976, Michel Foucault analisou as estratégias de resistência e denúncia de problemas sociais, incluindo o papel das estratégias literárias. Foucault argumentou: “o discurso literário e cultural desempenha um papel crucial na formação das relações de poder na sociedade”. (Foucault, 1976 p. 12). Ele explorou como o discurso é usado para criar verdades, categorias e normas que moldam a percepção social. Ele enfatiza que a literatura não é apenas uma expressão artística, mas também uma arena onde as ideias e as realidades sociais são moldadas e contestadas. As estratégias literárias, como a subversão de gêneros, a criação de personagens marginais e a exploração de temas tabus, podem expor as contradições e injustiças presentes na sociedade. Ao desafiar as normas estabelecidas, a literatura pode revelar o que está oculto, trazer à tona vozes marginalizadas e questionar o status quo.

Foucault (2013) argumentou que o poder no discurso literário vai além da repressão, sendo também produtivo ao criar conhecimento específico sobre a sociedade. Ele via a literatura como uma arena de exercício e contestação do poder, onde escritores podem resistir às formas dominantes de poder, questionar normas e promover mudanças sociais. As estratégias literárias são vistas por Foucault como meios pelos quais os escritores podem denunciar problemas sociais, desafiar normas e subverter relações de poder, oferecendo “insights” importantes sobre o papel da escrita na transformação social e na resistência contra injustiças.

Para representar e confrontar a opressão vivida durante o período da ditadura chilena Eltit utiliza uma variedade de estratégias literárias em seu romance *Jamais o Fogo Nunca*. A narrativa fragmentada e não linearemprega na narrativa desafia a ordem cronológica dos eventos.

Faz mais de um século, eu lhe digo, mil anos pelo menos, que me ronda a discordância de uma frase, a mesma que anotei então subjugada pela perfeição de seu traçado. No entanto, contínuo, continha uma ambiguidade, qual você pergunta, que ambiguidade, escute com atenção, eu lhe digo; “os operários não tem pátria. Não se pode arrebatá-lo aquilo que eles não possuem” (Eltit, 2007 p. 25)

Percebe-se que a narrativa fragmentada e não linear desafia a ordem cronológica ao começar com uma introdução não linear e repetir a frase ambígua em contextos variados ao longo do texto. Utilizando saltos temporais e reflexões não lineares, o autor explora diferentes momentos em que a frase foi relevante, permitindo uma compreensão gradual da ambiguidade.

A estrutura narrativa pode terminar de forma aberta ou circular, criando uma sensação de complexidade e exigindo que o leitor reconstrua ativamente a cronologia dos eventos e reflexões apresentadas. Essa técnica cria um senso de desconcerto e reflete a desorientação e a ruptura causadas pela ditadura.

A autora dá voz a personagens marginalizadas e oprimidas, permitindo que suas histórias sejam contadas. Ao focalizar em personagens geralmente ignorados pela sociedade, Eltit destaca as injustiças e os abusos sofridos por aqueles à margem. Corpo como Palco de Conflito: O corpo humano é frequentemente utilizado como um espaço para explorar os conflitos sociais e políticos. Eltit descreve detalhadamente os corpos dos personagens, destacando as marcas físicas e emocionais da violência e da opressão.

A linguagem desafiadora e inovadora, quebrando convenções linguísticas é usada para criar um estilo único, isso desafia o leitor e convida à reflexão sobre o poder da linguagem e sua capacidade de resistir às normas impostas. Através dos elementos simbolismo e metáforas, Eltit representa a opressão e a luta pela liberdade. Esses elementos simbólicos são frequentemente incorporados à narrativa para transmitir significados mais profundos sobre a condição humana sob um regime repressivo.

Fazíamos isso para evitar assim o possível registro, o arrasamento da nossa célula, operávamos naqueles dias sob o modelo da colmeia, a figura da abelha. As paredes e o teto estavam ali para nos lembrar até que ponto o espaço era provisório. (Eltit, 2007 p. 45)

Eltit utiliza simbolismo e metáforas para representar a opressão e a luta pela liberdade. A metáfora da colmeia e da abelha sugere uma estrutura social altamente organizada, onde os indivíduos trabalham incansavelmente em prol da comunidade. No entanto, essa estrutura também representa a opressão, onde os personagens estão presos e operam sob um modelo rígido, simbolizado pelas paredes e pelo teto. O espaço provisório ressalta a temporariedade dessa condição opressiva. Assim, o simbolismo da colmeia e da abelha representa a conformidade forçada, enquanto a ideia de um espaço provisório simboliza a esperança e a luta pela liberdade, indicando uma resistência subjacente e um desejo de escapar dessa opressão.

O simbolismo e metáforas são utilizados por Eltit para representar a opressão e a luta pela liberdade. Elementos simbólicos são frequentemente incorporados à narrativa para transmitir significados mais profundos sobre a condição humana sob um regime repressivo. Um desses elementos é o ambiente do quarto ele é fundamental para a narrativa, representando uma metáfora para a condição repressiva e claustrofóbica da sociedade chilena sob o regime de Pinochet. O quarto, muitas vezes, é um símbolo de confinamento, intimidade

e segredo. No contexto da história, esse espaço privado torna-se um microcosmo das complexidades e opressões do mundo exterior. “Estamos jogados na cama, entregues, sim, jogados na noite, compartilhando. Sinto seu corpo dobrado na noite, compartilhando[...]. O travesseiro sustenta equilibradamente as nossas cabeças, separa as respirações”. (Eltit, 2007, p 13)

Dentro do quarto, os personagens vivenciam não apenas a intimidade física, mas também emocional e psicológica. É um espaço onde eles buscam refúgio e conexão humana genuína em meio à opressão e ao medo. Ao mesmo tempo, o quarto também representa limitação e isolamento, pois, embora seja um local de escape, também é um símbolo da falta de liberdade e do controle exercido sobre as vidas das pessoas.

Além disso, o quarto pode ser visto como um espaço de resistência, onde os personagens encontram maneiras de desafiar as restrições do mundo exterior e explorar sua identidade, sexualidade e individualidade. É nesse ambiente íntimo que os personagens revelam suas verdades mais profundas, confrontam seus medos e desejos, e buscam formas de resistir às forças opressivas que tentam suprimi-los.

A paródia também é uma estratégia utilizada por Eltit, ao incorporar elementos que indica a paródia do estilo literário, a narrativa é fragmentada a linguagem distorcida podem ser interpretadas como uma forma de paródia, desafiando as convenções literárias tradicionais.

Experimento uma sensação inconfundível de bem-estar muito próxima ao esquecimento ou a desejo de permanecer suspensa em um presente férreo, inamovível. Observo como você, pelo contrário, de imediato, se perde em si. Poderia na verdade, sim, caminhar sozinho, como esse jeito aleivoso de arrastar os pés, de dissipar o rastro da dor causada pela situação calamitosa das suas pernas, o costume de baixar a cabeça para criar uma curvatura pronunciada nas suas costas. Explique como a narrativa é fragmentada, linguagem distorcida é interpretada como uma forma de paródia, desafiando as convenções literárias tradicionais. (Eltit, 2007 p. 89)

Nota-se que o uso de palavras complexas e incomuns, como "aleivoso" e "calamitosas", cria uma linguagem distorcida e desafiadora para o leitor. Além disso, a estrutura da frase é fragmentada, com ideias e descrições intercaladas, o que cria uma sensação de desorientação. As ações do personagem são descritas de maneira exagerada e caricata, como "arrastar os pés" e "baixar a cabeça para criar uma curvatura pronunciada nas costas", ultrapassando os limites da realidade e criando uma representação grotesca. Esses elementos, juntos, contribuem para a paródia ao distorcer a linguagem e desafiar as expectativas do leitor em relação à narrativa tradicional, criando um efeito humorístico e crítico.

Ao empregar essas estratégias literárias, Diamela Eltit não apenas representa a opressão vivida durante a ditadura chilena, mas também confronta ativamente essas realidades, desafiando as estruturas de poder e convidando os leitores a questionar e resistir às injustiças sociais e políticas.

O romance *Jamais o Fogo Nunca* de Diamela Eltit é uma obra literária poderosa que transcende as páginas e se torna uma voz contundente contra a opressão e a violência. Ao explorar as estratégias literárias meticulosas empregadas por Eltit, podemos perceber como a narrativa desafia não apenas as normas literárias convencionais, mas também as estruturas sociais e políticas que sustentaram a ditadura chilena.

A narrativa fragmentada e não linear da obra cria um reflexo da desorientação e do trauma vividos durante esse período sombrio da história chilena. A voz dada aos personagens marginalizados e oprimidos destaca não apenas suas lutas individuais, mas também serve como um testemunho coletivo das injustiças cometidas. O corpo, frequentemente utilizado como um espaço de conflito, torna-se uma metáfora poderosa para a resistência humanas em face da brutalidade.

A linguagem desafiadora e inovadora de Eltit não apenas exige que os leitores reexaminem suas próprias concepções, mas também ilustra o poder da linguagem como uma ferramenta de resistência. Os elementos simbólicos enriquecem a narrativa, proporcionando profundidade e complexidade às experiências dos personagens.

Ao desconstruir identidades socialmente impostas e questionar normas de gênero, *Jamais o Fogo Nunca* se torna não apenas uma denúncia da ditadura chilena, mas também uma crítica à estrutura mais ampla da sociedade. A obra de Eltit convida os leitores a repensar conceitos arraigados e a considerar as implicações do poder, da resistência e da humanidade em situações extremas.

Em última análise, *Jamais o Fogo Nunca* é um chamado à ação. É um lembrete de que, mesmo nas circunstâncias mais sombrias, a literatura pode servir como uma ferramenta vital na luta contra a opressão. Eltit nos lembra da importância de dar voz aos silenciados, de resistir às estruturas de poder injustas e de nunca esquecer as lições dolorosas do passado.

Neste mundo complexo e desafiador, *Jamais o Fogo Nunca* permanece como uma obra atemporal que continua a inspirar leitores a questionar, refletir e, acima de tudo, resistir. O poder da literatura, como evidenciado por Eltit, reside em sua capacidade de nos fazer sentir, pensar e agir, transformando palavras em armas e histórias em agentes de mudança.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, mergulhamos nas complexidades de *Jamais o Fogo Nunca* de Diamela Eltit, desvendando as camadas profundas de resistência e determinação em meio à opressão ditatorial no Chile. Ao analisar as estratégias literárias meticulosas empregadas por Eltit, pudemos desvelar não apenas a maestria literária da autora, mas também sua habilidade em capturar e expressar as nuances da resistência feminina em um contexto adverso. A obra não apenas ecoa as vozes silenciadas, mas também desafia as estruturas de poder por meio da palavra escrita, consolidando-se como um testemunho vívido da força e da resiliência humanas.

Este estudo não apenas ofereceu uma análise aprofundada da obra em seu contexto histórico e político, mas também destacou a relevância da literatura como uma forma poderosa de resistência e denúncia. Ao explorar as estratégias literárias de Eltit, pudemos entender como a literatura transcende as barreiras do tempo e do espaço, continuando a inspirar leitores a enfrentar desafios sociais e políticos. "Jamais o Fogo Nunca" permanece não apenas como um testemunho crucial da ditadura chilena, mas também como uma obra atemporal que continua a ressoar nos corações daqueles que buscam compreender, questionar e resistir às injustiças do mundo.

### **Referências bibliográficas**

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ELTIT, Diamela. *Jamais o fogo nunca*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MBEMBE Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

SAID, Edward W. *Cultura e Resistência*. Edward Said: entrevistas do intelectual palestino a David Barsamian. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012, pp. 15 a 157.

SAID, Edward W. *O choque da ignorância*. In: SAID, Edward W. *Cultura e Política*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012, pp. 42 a 48.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (tradução de Rosaura Eichenberg), pp.27 a 163 e 273 a 437.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.

## PONCIÁ VICÊNCIO: UMA JORNADA LITERÁRIA PELA HISTÓRIA E REALIDADE DA MULHER NEGRA NO BRASIL

Denise Sousa da Silva<sup>1</sup> (UESPI)

### RESUMO

Neste trabalho, investigamos a utilização da metaficção historiográfica na obra “Ponciá Vicêncio” (2017) de Conceição Evaristo, a fim de dar vozes e relatar as experiências das mulheres negras no período pós-abolição da escravatura no Brasil. A análise se concentra na representação das perspectivas dos personagens como uma crítica ao contexto atual da sociedade. Esta pesquisa é conduzida por meio de uma abordagem qualitativa de natureza exploratória, baseada em pesquisa bibliográfica. Os alicerces teóricos deste estudo se apoiam nas obras de Linda Hutcheon (1991) e Hayden White (1994).

**PALAVRAS-CHAVE:** Mulher; Metaficção historiográfica; Sociedade.

Expressar através da literatura as convenções de uma época sempre foi algo comum, dentre os quais estão os conflitos sociais, históricos e políticos, que em certos períodos iam contra os padrões definidos pela sociedade. Com a mudança de alguns padrões sociais, essas expressões passaram a ser manifestadas de forma mais explícita, principalmente no Pós-Modernismo, com o intuito de defender sua posição e continuarem avançando em busca de seus direitos. Assim, as obras literárias passaram a ser analisadas além do texto e a considerar o contexto histórico empregado. Diante disso, neste ensaio proponho, com base nos estudos de Linda Hutcheon (1991) sobre a metaficção historiográfica, responder à seguinte pergunta: como o livro *Ponciá Vicêncio* (2017) de Conceição Evaristo reproduz a perspectiva histórica dos personagens como uma crítica ao contexto atual da sociedade, focando no papel da mulher?

A princípio, literatura e história eram do mesmo campo de estudo, ao serem separadas, uma foi classificada como “ficcional” e a outra como “real”, assim cada uma teria seu campo de estudo e seria mais prático analisá-las. Porém, na realidade, não podemos simplesmente dividi-las e classificá-las separadamente, como Hayden White (1994, p. 143) afirma: “há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias”, pois ambas são categorizados como artefatos verbais, assim:

[...] as histórias e os romances são indistinguíveis uns dos outros. Não podemos distinguir com facilidade entre eles, em bases formais, a menos que os abordemos com preconceções específicas sobre os tipos de verdade de que cada um supostamente se ocupa. Mas o escopo do escritor de um

---

<sup>1</sup> Licenciada em Letras Inglês pela Universidade Estadual do Piauí. Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Inglesa pela Faculdade Integrada de Brasília - FABRAS. Mestranda em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí. E-mail: [denisesdasilva@aluno.uespi.br](mailto:denisesdasilva@aluno.uespi.br)

romance deve ser o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”. (White, 1994, p. 143)

Deste modo, buscando oferecer uma imagem verbal da realidade muitos autores buscaram e buscam através de suas obras transformar fatos históricos em ficcionais para expressar uma crítica a sociedade que habitualmente mostra apenas a história em um contexto geral, desfavorecendo o lado dos “sem voz” (principalmente as mulheres) e priorizando os que são classificados como “parte mais importante” da História, expondo apenas o ponto de vista do último e apenas citando sobre o primeiro.

Em vista disso, toda história é ficcional, pois precisou de alguém para interpretá-la, assim como toda obra literária precisa de um contexto histórico para se desenvolver. Como White (1994, p. 143) defende “toda história precisa submeter-se tanto a padrões de coerência quanto a padrões de correspondência se quiser ser um relato plausível do “modo como as coisas realmente aconteceram””, deste modo, as obras literárias podem se tornar registros históricos que mostram o lado não visto da História, mas que poderia ter sido exatamente daquela forma e é neste campo que estão os estudos da metaficção historiográfica.

Ao analisar uma obra pelo contexto de metaficção historiográfica, faz-se necessário abordar a definição dada por Linda Hutcheon (1991, p. 145) de que “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais”, assim busca-se aproximar o literário e o histórico oferecendo novas perspectivas sobre os eventos passados, permitindo uma reflexão mais profunda sobre o contexto em que a obra é produzida.

Assumindo o autor como uma peça importante para o desenvolvimento da história de uma obra, torna-se importante conhecer um pouco sobre Conceição Evaristo, Doutora em Literatura Comparada, ela é uma escritora negra e importante teórica brasileira com forte influência nos estudos afro-brasileiros. Nasceu em Belo Horizonte, em 1946. Estreou na literatura em 1990 iniciando a publicação de seus contos e poemas na série “Cadernos Negros”. É participante ativa dos movimentos de valorização da cultura negra e é um símbolo marcante na militância negra e feminista, usando suas poesias, crônicas e textos publicados através de livros como uma crítica e para firmar seu posicionamento diante da sociedade. (Literafro, 2023).

Sabendo que a autora é uma defensora dos direitos da cultura negra, fica mais fácil entender o contexto histórico abordado em seu livro *Ponciá Vicêncio* (2017), em que ela narra a jornada de Ponciá, filha de ex-escravos, e seus familiares na época após a abolição da escravatura, no qual relata questões de raça, identidade, família e superação em uma época

onde as pessoas negras eram extremamente marginalizadas. Evaristo descreve minuciosamente os conflitos psicológicos e físicos sofridos pelos personagens e como o contexto social contribuiu para que isso acontecesse. Ao ler a obra, percebemos várias marcas históricas que não estão descritas na História, mas que tiveram impacto significativo na moldagem da sociedade até os tempos atuais.

A obra inicia na adolescência de Ponciá, época na qual a personagem ainda não entendia os desafios da vida por completo, ainda criava sonhos e ansiava pelo novo. Sua vida e de seus familiares sempre foi marcada pela pobreza e ausência de oportunidades, que mesmo após a abolição da escravidão, seu povo, os ex-escravos, não conseguiam se tornar independentes de seus coronéis, e isso fica claro quando o pai de Ponciá, também filho de ex-escravos, questiona ao pai quando sofre um dos abusos ao pensar “se eram livres por que continuavam ali? Por que, então, tantos e tantas negras na senzala? Por que todos não se arribavam à procura de outros lugares e trabalho?” (Evaristo, 2017, p. 17).

Ao observar esse trecho e compará-lo ao contexto histórico percebemos que na verdade não houve uma real libertação, pois os coronéis continuavam a abusar da falta de conhecimento dos ex-escravos para explorá-los, e muitas vezes os tratavam como pessoas que não eram capazes de pensar, como quando é citado:

Um dia o coronelzinho, que já sabia ler, ficou curioso para **ver se negro aprendia os sinais, as letras de branco e começou a ensinar o pai de Ponciá**. O menino respondeu logo ao ensinamento do distraído mestre. Em pouco tempo reconhecia todas as letras. Quando sinhô moço certificou-se de que negro aprendia, parou a brincadeira. **Negro aprendia sim!** Mas o que o negro ia fazer com o conhecimento de branco? (Evaristo, 2017, p. 17-18, ênfase nossa).

Enfatizando que os negros seriam um tipo diferente de ser, que o que os brancos faziam/aprendiam era desnecessário a eles, dividindo-os em classes diferentes e os menosprezando. Assim a obra se desenvolve e faz várias referências aos abusos sofridos pelos personagens, dentre eles, o de Ponciá que ao sair do campo para a cidade em busca de seus sonhos, os vê sendo frustrados, pois apesar de seus esforços para evoluir, como aprender a ler, acaba se tornando mais uma negra na cidade com saudades de casa. Deste modo, a autora faz uma referência à fala do coronelzinho, pois mesma que ela tenha aprendido a ler, não fez diferença em sua realidade por causa de sua cor de pele. Tentando seguir em frente, Ponciá casa; porém o marido, que também tem seus traumas devido a criação que teve, não compreende seus sonhos e causa mais traumas na personagem.

Ponciá se torna uma pessoa depressiva e “recebe” a herança que lhe foi prometida desde quando criança por seu avô. Este personagem em sua juventude, ainda na época da escravidão, sofreu um colapso mental devido à pressão que sofria e em um ato de desespero mata sua esposa e tenta suicidar-se cortando sua mão, porém é socorrido, não alcançando seu objetivo, assim recebendo consequências permanentes em sua vida, pois “tornou-se um estorvo para os senhores. [...] Viveu ainda muitos e muitos anos. Assistiu chorando e rindo aos sofrimentos, aos tormentos de todos” (Evaristo, 2017, p. 45), ele permaneceu vivo, porém sem utilidade aos coronéis e presenciando tudo que sua família passou em estado de colapso mental permanente.

Na cidade não foi diferente para Ponciá que chegou ao mesmo estado de seu avô, de que “tinha riso nos lábios, enquanto todo o seu corpo estremecia num choro doloroso e confuso. Chorava, ria e resmungava” (Evaristo, 2017, p. 110), cumprindo-se assim o que lhe era dito desde sua infância, no qual ouvia falar que seu avô havia lhe deixado uma herança, mas até então, sem saber qual era.

O irmão de Ponciá, Luandi, também saiu do campo para a cidade em busca de melhorias, mas diferentemente de sua irmã, ele buscou se tornar o que entendia como símbolo de poder, um soldado, pois “queria mandar. Prender. Bater. Queria ter a voz alta e forte como a dos brancos” (Evaristo, 2017, p. 62). Ao narrar o ponto de vista de Luandi, a autora também conta sobre a paixão dele por Biliza, uma das funcionárias de uma zona da periferia, local este que muitas das moças que vinham do campo atrás de seus sonhos acabavam por ficar, pois não conseguem emprego, mas precisavam sobreviver.

Estas jovens que vinham em busca da realização de seus sonhos e com a esperança de fugir da exploração sofrida no campo acabavam sendo exploradas novamente, pois, pela falta de oportunidades e desvalorização da mulher negra, não encontravam empregos “descentes” e para sobreviver e não voltar ao campo iam trabalhar na zona, não conseguindo sair facilmente deste local; que foi o que aconteceu com o Biliza, que antes de Luandi conseguir libertá-la, seu cafetão, “Negro Climério havia matado a moça. [...] Negro Climério era perigoso mesmo. Bilisa já havia dito, mas ele nunca acreditou que o homem tivesse a tamanha covardia de atentar contra ela” (Evaristo, 2017, p. 97).

Desta forma percebemos que essa situação vem se perpetuando desde esta época, pois na atualidade ainda há muitas mulheres que passam por isso no Brasil, elas são exploradas pela falta de oportunidade e/ou conhecimento. Biliza representa estas muitas mulheres que a história deixa de mencioná-las, seja por má fé ou por engano, que elas existem há muito

tempo, mas que deixam de serem vistas por sua “importância” para a sociedade. Hutcheon (1991) faz menção à pós-ficção moderna para tratar de fatos históricos, primeiro afirma que:

A metaficção histórica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico [...] certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido. A segunda diferença está na forma como a ficção pós-moderna realmente utiliza os detalhes ou os dados históricos. [...] A metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós atualmente. (Hutcheon, 1991, p. 152)

Na obra, além de relatar as situações individuais dos personagens, situações essas que eram comuns a várias pessoas, também registra marcos históricos, como a tentativa de propagação da religião católica para os ex-escravos, um exemplo é citado quando que “por aqueles tempos, pelo interior andavam uns missionários. Um dia a notícia correu. Eles iriam demorar por ali e montariam uma escola” (Evaristo, 2017, p. 25), ensinavam as letras e também buscavam propagar a religião. Religião essa que acabou por se misturar com as tradições africanas e veio se modelando até a forma que se encontra na atualidade.

Podemos também perceber que os personagens da obra ainda mantêm uma confiança na religião de suas origens, que fica evidente quando confiam nas previsões de NêguaKainda sobre o que aconteceria, fortalecendo a expressão religiosa africana. Quando a mãe de Ponciá quer ir atrás dos filhos é advertida por NêguaKainda de que “o tempo não havia desenhado ainda o encontro dos três” (Evaristo, 2017, p. 91), assim concorda e espera até que seja a hora exata de ir e é o que acontece, a mãe só vai à busca dos filhos após eles passarem pelas experiências que precisavam.

Outra marca histórica que podemos perceber na obra, é a transição da linguagem africana para o português, no qual somente algumas pessoas conseguiam falar a linguagem de seus descendentes, a qual era dita principalmente por cantigas e isso fica registrado quando Luandí escuta seu pai cantando e é citado que ele “não entendia as palavras do canto; sabia, porém, que era uma língua que alguns negros falavam ainda, principalmente os mais velhos” (Evaristo, 2017, p. 75), nessa fase da história muitos dos negros já haviam perdido os costumes herdados de sua terra natal, eram brasileiros, porém excluídos de seus direitos como cidadãos e sem terra para voltar, o pouco de cultura de sua terra estava quase extinto, habitava somente nos mais velhos. Era um povo desta nação, porém não lhes eram permitidos os costumes desta e estavam perdendo os costumes de sua terra mãe. Um povo sem terra e sem nação.

Há também registros sociais de artigos de revistas, que poderiam realmente ter acontecido, alguns títulos das matérias eram: “menino morre afogado na fossa”, “pedreiro mata mulher com quinze facadas”, “mulher de deputado presa por atentado ao pudor”, “desvio de verba na prefeitura” (Evaristo, 2017, p. 78). Todos esses títulos poderiam muito bem serem empregados nos dias atuais, o que mostra como a sociedade não evoluiu o quanto deveria, apenas estagnou em um meio violento de convivência, no qual essas temáticas não assustam o tanto que deveriam, apenas se tornaram frequentes e cotidianas.

A personagem de Ponciá Vicêncio representa muitas das vozes silenciadas da história, buscando dar visibilidade e humanidade às experiências e vivências da população negra no contexto histórico do país. A intenção de uma obra não é reproduzir fielmente os acontecimentos de uma época, mas sim refletir sobre a nossa compreensão do passado por meio de elementos ficcionais e da textualização dos eventos históricos. Como afirma Hutcheon (1991, p. 152) “A metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós atualmente”.

Deste modo, a autora narra em sua obra as experiências de personagens que buscaram mudar de vida, relatando as dificuldades enfrentadas por eles devido a sua cor e classe social, a qual culturalmente foi definida por brancos como marginalizada e acabou se perpetuando. Nos dias atuais há textos que discutem esse lado da história e Hutcheon (1991, p. 157) defende que “a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto”, assim tem o propósito de aproximar o leitor do passado, tornando-o mais acessível e relevante ao presente.

Portanto, neste trabalho a obra **Ponciá Vicêncio** de Conceição Evaristo foi analisada através da perspectiva histórica como uma crítica ao contexto atual da sociedade, revelando que muitos dos problemas enfrentados por eles ainda persistem nos dias atuais. Assim, esta obra se torna um importante registro histórico, dando voz às experiências e vivências da população negra e marginalizada, focando na perspectiva feminina e contribuindo para a valorização da cultura afro-brasileira. Através da literatura e da metaficção historiográfica, Conceição Evaristo torna-se uma voz marcante na luta pela igualdade e justiça social, mostrando que o passado e o presente estão entrelaçados e que é essencial reescrever a história sob novas perspectivas para enfrentarmos os desafios da sociedade contemporânea.

## Referências bibliográficas

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2017.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: História, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LITERAFRO. *Conceição Evaristo*. Belo Horizonte, 27 fev. 2023. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em 29 out. 2023.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1994.

## LITERATURA, REALISMO E HISTÓRIA

Dionisio Márquez Arreaza<sup>1</sup> (UFRJ)

### RESUMO

Esse trabalho aprecia a relação entre realismo, história e a ideia constitucional a partir do estudo do romance contemporâneo. A diferença do estilo literário europeu setecentista e oitocentista, o realismo latino-americano (Schöllhammer, 2009) cria novos modos de representação e de leitura participativa que desafiam os limites do estiloclássico (Auerbach, 1971; Rancière, 2007). Em particular, o uso de personagens e do espaço no realismo contemporâneo constituem “escolhas políticas” que democratizam o tempo e o espaço da ficção (Rancière, 2014). A dimensão política da literatura permite recuperar a ideia de liberdade presente na história da forma literária e das grandes revoluções modernas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo; história; constituição; contemporâneo; América Latina

Neste breve trabalho, refletirei sobre o novo realismo literário latino-americano dentro da relação entre literatura e história. Ao observar a história do romance realista a partir do estilo europeu tido como “modelo” no século XIX de Balzac, Flaubert, Dostoiévski, Zola e outros, vê-se que a escrita realista, em primeiro lugar, tem passado por várias transformações estéticas (modernas, modernistas e vanguardistas), mostrando que o suposto modelo não é homogêneo, historiograficamente falando. Em segundo lugar, a relação do estilo com o referente de realidade compreende um processo de múltiplas mediações artísticas e textuais com o contexto socioverbal (Bakhtin, 2011) e geocultural (Moretti, 2013; Coutinho, 2003) no qual a obra é produzida.

Ao observar o contexto latino-americano, a diferença do europeu, também se vê que a história nacional, por exemplo, é uma preocupação ou obsessão existencial, como na prosa realista do brasileiro Machado de Assis ou da peruana Matto de Turner, preocupação que parece bastante circunstancial, mesmo polêmica, nos coetâneos europeus. Nesse sentido, o modo realista de escrever é um processo dinâmico, nunca estático, sempre histórico, tanto no conteúdo ficcionalizado quanto na história da forma literária. Visto assim, os traços contemporâneos no uso do realismo latino-americano desafiam e renovam, mais uma vez, o sentido e a função daquele realismo tido como “clássico” entendido dentro da regra da verossimilhança e da oposição plena entre ficção e realidade (Rancière, 2007).

Tomemos como exemplos desse realismo contemporâneo quatro romances latino-americanos que textualizam, de modos distintos, a crise nacional contemporânea em contextos

---

<sup>1</sup>Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ. Foi professor de literatura na Universidad de Los Andes, Venezuela. O presente trabalho faz parte da pesquisa no Programa de Pós-Doutorado Nota 10 – PDR10 financiado pela FAPERJ sob os processos E-26/204.294/2021 e E-26/204.295/2021.

nacionais diferentes. Eles são: *Cidade de Deus* (1997) do escritor brasileiro Paulo Lins, *Trilogia sucia de La Habana* (1998) do cubano Pedro Juan Gutiérrez, *Bicentenaire* (2004) do escritor haitiano Lyonel Trouillot, e do escritor venezuelano Vicente Ulive-Schnell, o romance intitulado *Yo maté a Simón Bolívar* (2010). As obras publicadas nos anos de 1990 emulam o tempo histórico contemporâneo relativamente amplo dentro do qual as ações dos personagens se acumulam exponencialmente e nenhuma domina o panorama: o “narcoromance” brasileiro cobre um par de décadas até a redemocratização nos anos 1980; e o “realismo sujo” cubano cobre o Período Especial dos mesmos anos de 1990. Já as obras do século XXI focam num só evento da história recente comprimindo, assim, o tempo narrativo: em ambos os romances, a ficcionalização do protesto da manifestação de rua serve de referente à crise nacional a ser representada, ou de unidade de representação entendida em termos tanto de estrutura quanto de história e cultura.

De modo paratextual, os títulos das obras já as inserem no plano da história. Na obra brasileira, o conjunto habitacional homônimo de moradores realocados de favelas alagadas remete à demografia habitacional que caracteriza a desigualdade histórica brasileira. No texto cubano, o desmoronamento físico e moral de prédios e habitantes do bairro de Centro Havana “sujam” o discurso oficial de bem-estar do governo socialista cubano. Nesses casos, os paratextos se relacionam com a história nacional de forma implícita. Nos romances haitiano e venezuelano, é de forma explícita. O título do romance haitiano é homônimo do bicentenário de independência em 1804 e, portanto, da fundação da República do Haiti; enquanto que o segundo título enuncia o parricídio da figura maior da independência venezuelana, acontecida em 1810, de forma semelhante, duzentos anos antes da publicação do romance. Implícita ou explícita, a crítica ao estado-nação desde a sua fundação está no realismo literário que usa a história para se perguntar politicamente qual é o “estado da nação”; obtendo uma resposta pouco alentadora.

Demografia, sujeira, homonímia e parricídio são as quatro estratégias paratextuais com que os romances se inserem sem inocência discursiva na ressignificação da história nacional de cada um dos quatro países. Temos, por um lado, uma espécie de hierarquia e segregação imobiliária que demonstra a desigualdade habitacional que desdiz o espírito constitucional da redemocratização brasileira. Por outro lado, a estética do “realismo sujo” (Ferrari, 2003) cuja precariedade física e social vai de encontro ao ideal constitucional erguido, entre outras, na figura maior da nação cubana, José Martí. Também temos uma espécie de comemoração que em nada é festiva do marco fundacional do estado-nação haitiano. Por fim, temos uma frase em primeira pessoa, um “eu” que todo leitor poderia calçar,

que conjuga em pretérito nada menos que o assassinato do significante maior da ideia da nação venezuelana, Simón Bolívar, o Libertador.

Esta literatura da provocação –antigo recurso literário– vai recuperar criticamente, na mente do leitor coetâneo, os ícones nacionais principais dentro da ficção para conscientizar sobre essa realidade questionada; algo com o qual o leitor pode ou não se identificar. Tal é o desafio da tarefa extraliterária da literatura na qual o realismo contribui (ou tenta). O realismo contemporâneo, ao incorporar a história em tal forma, questiona o estado da nação, do seu projeto fundacional e do próprio regime constitucional que não tem cumprido a promessa da emancipação social. Eis a premissa relacional do trabalho.

Vejamos agora como as obras realistas “representam” a crise nacional. O romance *Cidade de Deus* ficcionaliza a “neofavela” carioca (Schwarz, 1999) onde os crimes dos bandidos muito jovens passam, primeiro, do assalto habitual, para evoluir, em duas décadas, a quadrilha do tráfico. Em *Triología sucia de La Habana*, um sujeito autoficcional que compensa a precariedade material com sexo, álcool e comércio paralelo constrói uma totalidade que supera o limitado cotidiano oficial em Havana, deconstruindo a sua normalidade. Os textos haitiano e venezuelano ambos ficcionalizam as manifestações de rua respectivas que desembocaram nos respectivos golpes de estado de 2004 e 2002. Em *Bicentenaire*, um estudante pobre desce do morro até o centro de Porto Príncipe para participar do protesto no fim do qual ele é assassinado. Em *Yo maté a Simón Bolívar*, uma jornalista inspeciona a cena do crime onde momentos antes os protestos contra e a favor do governo em Caracas deixaram várias vítimas mortais.

A ação narrativa de personagens em ambientes de crime e de precariedade e a manifestação de rua servem de motivo literário e reescrita contemporânea do leitmotiv da descida infernal a cenas de violência e sobrevivência onde ao mesmo tempo o realismo é vivo e plástico (Auerbach, 1971). Os mundos do crime real, da precariedade fatural e da manifestação de rua acontecida são tanto motivo literário quanto ato democrático de escrita no sentido de que constituem uma escolha política na ficção. Com efeito, por “política da ficção” Rancière entende a inclusão de objetos e sujeitos que desafiam e “democratizam” a “representação clássica” ou convencional da ficção (2014, p. 18). A inclusão de sujeitos urbanos marginalizados e de situações de conflito provenientes do tempo contemporâneo, com efeito, democratizam o tempo convencional da ficção, e nesse sentido renovam e se diferenciam dos realismos latino-americanos anteriores (Schøllhammer, 2009). Vejamos alguns exemplos.

No romance brasileiro, a demografia da neofavela é palco que vai além da tensão étnico-racial entre brancos ricos e negros pobres para mostrar a tensão entre negros e brancos pobres moradores da Cidade de Deus. Na primeira parte do texto, o negro Cabeleira, o bandido chefe do Trio Ternura, foi delatado para a polícia por Francisco, cearense trabalhador na construção que migrou ao Rio de Janeiro por razões econômicas. Em resposta, o bandido assassina o nordestino de um tiro na cabeça numa praça perto do bar onde o nordestino tinha ido depois do expediente. A sequência narrativa entrelaça a cena no bar e a cena do crime com a história do nordestino na cidade.

A única coisa ruim do Rio de Janeiro era a presença de **crioulos** por toda parte. [...] Em sua chegada ao Rio, Francisco foi assaltado ainda na rodoviária e, dois meses depois, na Zona do Baixo Meretrício. As duas vezes por **negros**. [...] Francisco não teve nenhum medo de acenar para os policiais civis de ronda a fim de **alcaguetar** naquela mesma noite em que **prometera vingança àquela raça maldita**. Dizia sempre que já não gostava de **crioulo** e que depois que veio para o Rio passara a sentir **raiva**. Argumentava com os amigos que o loiro era filho de Deus, o branco Deus criou, o moreno era filho bastardo e o preto o Diabo cagou. (Lins, p. 61-62, grifos meus).

O cearense Francisco chega no Rio já com o preconceito que, após ser assaltado, se aprofunda, até o ponto de classificar as raças teologicamente associando o branco a “Deus”, o moreno ao “bastardo” e o preto ao “Diabo”, ainda, em sentido excrementício. Diferente da discriminação clássica entre branco e negro, onde prima a diferença socioeconômica entre rico e pobre, essa passagem descreve a discriminação entre pobres culturalmente distintos. Mesmo que o negro “sudestino” se identifique socioeconômica e demograficamente com o branco nordestino, a diferença étnico-regional os diferencia. Essa escolha narrativa e política constitui, aliás, um olhar social novo no realismo brasileiro até a aparição do romance que destaca o fracasso constitucional no convívio entre concidadãos diversos.

O romance cubano também indaga sobre a questão étnico-racial a partir do olhar do narrador-protagonista, Pedro Juan e Miriam, sua companheira sexual que é étnico-racialmente misturada. Casada com um negro que estava na prisão, Miriam mantém uma relação sexual recorrente fora do matrimônio com o branco Pedro Juan por conta, entre outras coisas, do tato carinhoso durante o sexo que, segundo ela, os negros não têm (Gutiérrez, 1998, p. 46). Porém, a sua preferência não está isenta de preconceito.

A sua falta de pudor chegava a ser grosseira. Gostava disso. Eu era mais indecente a cada dia. Ela gostava dos negros bem negros, para se sentir superior. Ela sempre dizia para mim: “Eles são grosseiros, mas digo para eles: negro, fica pra lá! Eu estou acima porque sou clarinha como a canela”.

Na verdade, era ainda mais clara que a canela, e tudo ela valorizava assim: os mais negros embaixo, os mais claros acima. (Gutiérrez, 1998, p. 47, tradução minha)

Tanto o olhar étnico-racial contraditório de Miriam quanto a atitude contraditória entre moralista e indiferente de Pedro Juan vão de encontro à ideia do convívio inter-racial da aceitação do outro que fazem parte do discurso oficial da Revolução cubana. Ela “gosta” de negros na medida em que reproduz o olhar discriminador que ela própria sofre, mesmo sendo “clara como a canela”. Assim, ficcionalizar esse racismo complexado é uma escolha política do realismo sujo que democratiza a literatura cubana.

No romance haitiano, o fim do texto coincide com o fim da manifestação que é reprimida por bandos de bandidos, quando o protagonista é mortalmente ferido. No meio do protesto, o estudante sobrepõe o rosto imaginado da mulher amada (uma jornalista estrangeira) sobre o rosto real da fotojornalista que cobria o protesto. Nessa cena, tenta-se trocar, na mente do estudante pobre, a morte material pelo amor imaterial, transfigurando “pela força do sonho” o ato de violência momentaneamente numa imagem bela e sublime, para logo voltar, inevitavelmente, à queda do corpo e à morte que encerra a narração.

Mas o estudante não vê [o bando de garotos que avançam para cima de uma multidão com armas de todo tipo]. Ele vê o mar e a Estrangeira. E ele a toca. A mão dele está molhada. **O falso contato o traz de volta à realidade.** No lugar da mão da Estrangeira, lá onde ela acariciava seu rosto, flui um líquido mais pesado que a água do mar. Imagens confusas se sobrepõem. Ele sente que seu corpo está balançando ... Seu corpo é o corpo de um homem que vai cair. (Trouillot, L., 2004, p. 114-115, tradução e **grifos meus**)

Similar à ordem dominador-dominado entre morro e centro que o marginalizado descende, e entre governado e governante que a constituição intermedia, vê-se que a caída do corpo do protagonista ilustra o novo realismo e sua fala política, democratizando o tempo da ficção. Além disso, ao cair o indivíduo da personagem literária, ergue-se o coletivo da cidadania que não chega a realizar o convívio harmônico constitucional sonhado pelos patriarcas e ex-escravos libertadores Louverture e Dessalines.

No romance venezuelano, o final do primeiro volume encerra com o diálogo entre a jornalista e o presidente que diminui a velocidade da ação e faz uma reflexão didática sobre o problema do falso bipartidarismo da política nacional. No gabinete presidencial, diante de uma pintura com a imagem do Simón Bolívar, a jornalista pergunta para ele:

- Isso é o sonho de Bolívar? Venezuelanos que se matam nas ruas de Caracas? Famílias que se odeiam até a morte? As acusações, os insultos, as desqualificações... Além dos radicais obtusos e psicóticos da direita ou da extrema esquerda, o resto dos cidadãos... **Nós acreditamos no senhor.**

-Eles **mataram Simón Bolívar**. Mas o senhor não precisa fazer o mesmo... **O senhor é o único** que tem a capacidade de ressuscitar o sonho do Libertador. Diga-me então, o que você vai fazer? O senhor vai destruir o legado do pai da pátria, seguindo o caminho do ódio e da divisão... Ou vamos trabalhar para construir um governo verdadeiro... onde toda a nação se dedique ao progresso e que **todos estejam incluídos**? (Ulive-Schnell, livro-e, tradução e **grifos meus**)

A polarização impulsionada tanto pelos políticos como pela mídia não é consequência, mas causa da desunião e do ódio. A reflexão da jornalista, no meio das linhas editoriais da imprensa golpista e dos assessores ministeriais corruptos, pretende reverter, se não a morte dos manifestantes inocentes, pelo menos a morte simbólica de Bolívar, que é metonímia para o ideário constitucional, na esperança de superar esse binarismo da destruição e da morte.

A demografia da segregação e a tensão étnico-racial no texto brasileiro, a precariedade e a contradição étnico-racial no texto cubano, a homonímia e transfiguração no texto haitiano, e o parricídio e a superação do binarismo, no texto venezuelano, são, no nível do relato, escolhas políticas que democratizam o romance e, no nível do discurso, são sintomas das contradições da linguagem moderna que o realismo usa. Assim, pode-se dizer que o realismo literário, ao “revelar” essa contradição, recupera seu teor político, ainda que em chave negativa.

Diante da colocação entre romance, realismo e a ideia constitucional, alguém poderá com razão replicar que a literatura, desde a Antiguidade, sempre pôs no seu conteúdo a realidade histórica, cada época à sua maneira, e perguntar para quê relacionar realismo e história?

Como discurso, no sentido de Bakhtin (2011), o realismo junta sujeito e espaço como estrutura básica do texto. Se, como afirma Auerbach (1971), a plenitude “figural” se encontra em Dante, a renovação ideológica chave desse sintoma estrutural está na linguagem-mestre do Iluminismo no Século das Luzes. Partindo da ideia fundamental da liberdade, essa “linguagem iluminista” (Márquez, 2021) nutriu a escrita política pré e pós-revolucionária na Europa colonizadora e na América em emancipação. Por exemplo, Montesquieu e Rousseau na França, Toussaint-Louverture e Dessalines em Haiti, Simón Rodríguez na Venezuela, Bonifácio e Andrada no Brasil, e Martí, tardiamente, em Cuba.

Ao considerar os primeiros dois exemplos mencionados, vê-se que as constituições francesa e haitiana, que fazem uma verdadeira face de Janus, podem se considerar juntas

propriamente como repertório político transatlântico. Isto não é um detalhe menor dado o “silenciamento” historiográfico eurocêntrico que recai sobre a Revolução Haitiana como o relato bem-sucedido da primeira revolução escrava da humanidade (Trouillot, M.-R., 1995).

Semelhantemente, essa mesma linguagem iluminista nutriu a escrita literária da prosa romanesca do francês Denis Diderot na França, da poesia neoclássica de Andrés Bello na Venezuela, da prosa romântica de José de Alencar no Brasil, e os textos de Gustav Flaubert, quem, ao fazer do realismo um paradigma universal e um estilo literário historiográfico clássico, não deve, porém, ser valorizado como “modelo” do qual outras produções geoculturais seriam “devedoras” (Coutinho, 2003).

Nesse contexto estrutural e histórico, é possível pensar no romance e na ideia constitucional como formas de realismo em pé de igualdade, e como fenômeno transatlântico onde os efeitos políticos e expressivos da linguagem iluminista libertadora valorizam em pé de igualdade as Revoluções Francesa e Haitiana como paradigma universal e como processos revolucionários interrelacionados – o que supõe questões que não cabem desenvolver aqui.

Enquanto o modelo literário eurocêntrico considera o realismo supostamente “periférico” como devedor, a história eurocêntrica silencia a emancipação dos povos colonizados pelo europeu branco. O realismo latino-americano desafia em ambas as frentes.

Escrever e ler o realismo literário é um ato democrático de escrita e leitura onde o escritor e o leitor de literatura são também cidadãos. Ao tornar ficção a demografia invisível, a precariedade onipresente e as manifestações de rua, o romance latino-americano contemporâneo democratiza a literatura, expõe as contradições do projeto iluminista e seus discursos de nação, revela o descumprimento da promessa constitucional de inclusão social, e abole o modelo centro-periferia por uma democracia das letras.

### **Referências bibliográficas**

- AUERBACH, Eric. 1942. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. 1979. *Estética da criação verbal*. 6 ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- COUTINHO, Eduardo de F. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.
- FERRARI, Guillermina de. Aesthetics under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez’s Trilogía sucia de La Habana. *Journal of Hispanic Cultural Studies*, n. 7, p. 23-43, 2003.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MORETTI, Franco. *Distant Reading*. Londres: Verso, 2013.

MÁRQUEZ ARREAZA, Dionisio. 2021. A estratégia hegemônica do realismo na narrativa venezuelana e haitiana no início do século XXI. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 65-85, 2021. ISSN 2238-3824. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.26.3.65-85>.

RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A política da ficção* (YMAGO ensaios breves Livro 5). Trad. J. P. Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014. Livro Kindle.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *Cidade de Deus. Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 163-171.

TROUILLOT, Lionel. *Bicentenaire*. Paris: Actes Sud, 2004.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon, 1995.

ULIVE-SCHNELL, Vicente. *Yo maté a Simón Bolívar*. [S.l.]: Masa, 2010. Livro-e Kindle. 2v.

## A MEMÓRIA E A FRAGMENTAÇÃO NARRATIVA: PROCEDIMENTOS METAFICCIONAIS EM O ESPLendor DE PORTUGAL DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES<sup>1</sup>

Flaviana Luzia da Silva (PPCL/UERN)<sup>2</sup>

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva (UFERSA)<sup>3</sup>

*Heróis do mar, nobre povo  
Nação valente, imortal  
Levantai hoje de novo  
O esplendor de Portugal!  
Entre as brumas da memória  
Oh, Pátria, sente-se a voz  
Dos teus egrégios avós  
Que há de guiar-te à vitória!*  
(Mendonça, 1911)

### RESUMO

O presente estudo se refere a análise dos aspectos metaficcioneis que constituem a narrativa em *O Esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes, publicado em 1997. De acordo com a visão de Linda Huchtheon (1991), Gustavo Bernardo Krause (2010) e Silva (2017); compreende-se que essa obra é construída através de várias vozes narrativas que refletem o próprio código através das repetições, dos comentários do narrador e das interrupções. Entende-se, que essa fragmentação é motivada pela tentativa da linguagem em materializar a memória dos narradores. Para a leitura do romance de António Lobo Antunes, considera-se a visão de Ana Paula Arnaut (2002); Ana Paula Arnaut (2009) e Maria Alzira Seixo (2002).

**PALAVRAS-CHAVE:** Fragmentação; Metaficção; Narrador.

### O esplendor em ruínas

*O esplendor de Portugal* está inserido no que Arnaut (2009) considera como sendo um ciclo definidor na produção de António Lobo Antunes, Arnaut (2009, p. 20) insere *O Esplendor de Portugal* (1997) ao lado de *a Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo* (2003), *O Manual dos Inquisidores* (1996) e *Exortação aos Crocodilos* (1999), e afirma que essas obras estão relacionadas a temática do poderem Portugal. De acordo com Seixo (2009, p. 21 *apud* Losso, 2019, p. 13), considerar essa continuidade diante das obras do autor é importante para compreensão do contexto de produção, porém sempre tendo em vista que cada romance é constituído de características singulares.

<sup>1</sup> Esse artigo foi escrito fundamentado no trabalho de conclusão de curso da graduação de Flaviana Luzia da Silva, orientado pela Professora Cícera Antoniele Cajazeiras na Universidade Federal Rural do Semi-árido.

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem –PPCL na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: flavianasilva.letas@hotmail.com

<sup>3</sup> Professora adjunta do Departamento de Linguagens e Ciências Humanas (UFERSA). E-mail: cicera.cajazeiras@ufersa.edu.br

António Lobo Antunes também escreve crônicas e seus escritos possuem exercícios que escancaram as possibilidades indicadas pela metaficção. Ana Paula Arnaut (2010), ao destacar as transformações ocorridas na produção literária portuguesa insere os “exercícios metaficcionais” como algo presente nos romances do pós- modernismo.

No cenário de criação literária em Portugal, em que a guerra colonial foi apresentada nos romances portugueses, António Lobo Antunes utiliza elementos do contexto histórico e social do seu país para a composição de uma narrativa ficcional sobre os conflitos internos de uma família de portugueses que regressam das colônias africanas para Portugal. Composto por essas influências é publicado o romance *O Esplendor de Portugal*, que já traz ironia em seu título tendo em vista que não temos um estado de beleza neste contexto, mas de caos e ruína.

*O Esplendor de Portugal* possui uma referência no título a um dos emblemas nacionais do país, o hino *A portuguesa*, no romance, observa-se no título e na epígrafe inicial essa menção, a apropriação é relevante para observarmos que toda a construção desse romance se refere a um cenário político e social que representa Portugal num determinado contexto histórico. O verso que destaca essa referência está destacado na epígrafe do presente texto.

A relação entre os textos é de conflito de significados porque o hino tem uma pretensão em exaltar a pátria com a bravura de seus heróis, assim como enaltece a memória que é a ponte para os portugueses ouvirem as vozes do passado. É diante do fluxo da memória dos narradores que o leitor tem acesso a toda falta de esplendor presente em Portugal naquele contexto apresentado no romance. A palavra “esplendor”, denota o sentido de grandiosidade e brilho, se torna visível um contraste entre a referência ao hino e o romance, devido ao fato de que a história da obra literária não expressa esse esplendor na relação da família com a pátria.

Através de um discurso da memória realizado por um fio de muitas vozes, a história narrada apresenta uma jornada de caos de uma família de retornados que se separam e saem da colônia africana com o objetivo de fugir do cenário de guerra colonial. Os três filhos são inseridos em uma embarcação com destino a Portugal e suas vozes estão situadas no dia 24 de dezembro de 1995, enquanto a narrativa da mãe Isilda é datada como um diário sobre as facetas da guerra, onde ainda reside, que vai de 1978 a 1995, uma data que relembra o sentimento de união, mas que nesse caso marca e representa as distâncias.

Neste cenário, as personagens desse drama familiar vivem em um distanciamento, as vozes narrativas estão em uma relação textual quase inseparável, mas as figuras estão envolvidas em uma distância que fica evidente para o leitor. Carlos é o irmão mais velho que ao chegar na metrópole renuncia a seus irmãos Rui e Clarice expulsando-os de sua casa, a pretensão em reencontrá-los para a ceia de Natal é o que dá sustento a essa visão de desintegração do ser e da narrativa.

Os aspectos considerados como metaficcionais como as repetições, os comentários diante da história narrada e as trocas de turno da narrativa guiadas por interrupções abruptas feitas pelos narradores, formam o que temos como construção fragmentação do romance. Essa análise apoia-se na visão de Linda Hutcheon (1991), Gustavo Bernardo Krause (2010) e Silva (2017), para discutir a teoria da metaficção e seus elementos constituintes. Para a leitura sobre as obras do escritor António Lobo Antunes, considera-se os estudos de Ana Paula Arnaut (2002); Ana Paula Arnaut (2009) e Maria Alzira Seixo (2002).

### **No ateliê da metaficção e do narrador**

Linda Hutcheon (1984, p. 1) define metaficção como “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística.” o termo aponta para o significado de renovação, o prefixo *meta*, de origem grega, tem o significado de “além de” e dá o entendimento de autorreflexão, não é um recorte da realidade e nem trata-se de negar o real mas é um procedimento de renovar a partir da ficção e do que está inserido no processo de sua constituição.

Na visão de Gustavo Bernardo (2010, p. 9) a metaficção é “um fenômeno estético autorreferente por meio do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”, ou seja, “a irmã mais nova da metalinguagem”. Essa analogia teórica de que a metaficção possui um parentesco, realça a importância de atentar para a colocação de Jakobson (2003, p. 126) quando define a função metalinguística e reconhece como a que “focaliza o código”. A partir disso, considera-se a narrativa ficcional como essa matéria maleável que abre total acesso aos seus elementos de elaboração.

Os estudos que se apropriam dos elementos metaficcionais se debruçam sobre a confluência e subversão dos conceitos de criador/leitor e/ou narrador/ouvinte através de um desmascaramento dos processos de produção da ficcionalidade do texto. Esse leitor

que está diante da narrativa já não é um inocente no que se refere aos elementos de construção, mas ele é convidado pelo texto a decifrar esses elementos, sendo assim, um co-criador dessa obra já que os sentidos dependem de sua participação.

O grau de autoconsciência é o que determina e diferencia a manifestação da metaficção nos romances (Hutcheon, 1991), é preciso considerar que o elemento não é novo e não está presente apenas nos textos contemporâneos, mas tem suas raízes na tradição literária.

*O esplendor de Portugal* possui quatro narradores, são eles a mãe Isilda e seus três filhos: Clarice, Rui e Carlos, sendo este último o filho mais velho e mestiço que expulsa os seus irmãos de casa ao chegar na metrópole, todos são narradores personagens em primeira pessoa e que se fragmentam na enunciação, são fluxos em plena relação.

Os narradores são homodiegéticos, tipologia que, segundo Reis (1998, p. 257), se caracteriza como “a entidade que veicula informações advindas da sua experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato”. Esses narradores não possuem ação diante desse enredo, estão sempre no fio da memória que decorre entre passado e presente:

(...)soldados descalços de uniformes em tiras que nos revolviam a bagagem á procura de moedas e comida, de qualquer coisa que pudessem roubar, um relento insuportável de mandioca, unhas imundas vasculhando entre os assentos, bocas desdentadas  
 — Saisai  
 A minha irmã para a minha mãe a escapar de lestorcendo-sedemedo  
 — Mãe  
 —Puseste -os na rua e agora queres os teus irmãos de volta se fosse ati não esperava visitas esta noite Carlos. (Antunes, 1999, p. 12)

O romance é organizado como se fossem cartas entre mãe e filhos, entretanto, esse encontro não é concretizado no plano do enredo através de situações, apenas no processo da linguagem.

Ives Reuter (2004) cita a *função metanarrativa* e isso se identifica com os narradores de *O esplendor de Portugal* porque aponta para a capacidade que eles possuem em comentar sobre a sua própria narração, esse elemento constitui o discurso metaficcional neste romance.

A mãe Isilda comenta sobre a sua narrativa quando está diante da memória do nascimento de Rui, ela troca o nome dos filhos e logo em seguida já faz essa correção. Esse ato de corrigir é bem claro na narrativa evidenciando esse costume que as pessoas

têm de substituir termos quando estão diante de uma fala em construção, no caso dela é a memória que está em curso: “consenti que o Carlos (não, o Carlos não) se formasse em mim para abafar o grito, a gravidez foi o meu corpo tornar-se no caixão onde um cadáver crescia” (Antunes, 1999, p. 23).

Esse elemento está presente de maneira constante na narrativa e reforça a questão de que a realidade é caótica e representada pela fragmentação do texto, refletindo sobre o aspecto autoconsciente do romance, de modo que o leitor fica em alerta no que se refere ao discurso literário metaficcional. De acordo com Silva (2017):

A narrativa ficcional é posta diante de espelhos trincados, plenos de falhas, que pedem um olhar mais demorado, para que se possa enxergar os detalhes do reflexo, e uma maior autonomia para compreendê-lo, apesar da distorção. Na metaficção, a lacuna entre vida e arte (ou realidade e ilusão, e, por extensão, crítica e ficção) não é ignorada, omitida ou mascarada; ela é problematizada, e frequentemente, ganha status de tema. Assim, considerando a natureza fragmentada, ambígua, multifacetada dessa relação, a narrativa metaficcional não poderia senão promover uma reflexividade dupla, múltipla ou mesmo caleidoscópica. (Silva, 2017, p.53)

O leitor é o responsável por fazer essa unificação de sentidos, porque em algumas situações temos a unificação dessas categorias, em que outras figuras interrompem essas narrativas, o que desafia a hegemonia do narrador e inaugura novas questões no romance.

### **A fragmentação narrativa**

A memória é um elemento importante na obra de António Lobo Antunes, em 1979 o escritor publicou seu primeiro romance intitulado de “*Memória de elefante*” que contém um narrador perdido em suas memórias. Esse fator de rememoração pode ser encontrado em outros romances e se assemelha ao processo de escrita do texto porque é a partir dele que o discurso se constitui, a falha da memória quando narrada resulta em um texto impregnado de interrupções e fragmentos, em que muitos acontecimentos são narrados em um mesmo trecho.

As memórias do passado se misturam com o presente da narrativa e há sempre um refrão recorrente ao longo de cada capítulo. Os narradores de *O Esplendor de Portugal* perdem-se nessas memórias, narrando quase como se segurasse uma câmera nas mãos, direcionando-nos deliberadamente para os seus pensamentos. Atenta-se, portanto, para a passagem seguinte:

(...) a voz da minha mãe tombando solitária do entaçado de mil vozes  
de que o silêncio é feito  
— Interná-lo em Luanda francamente interná-lo em Luanda? tu tens  
consciência do que me estás a pedir Amadeu?  
o Rui gostou da Damaia, gostou do lar, gostou principalmente do cartaz  
do cinema com uma americana loira em biquíni  
*no Mussulo só loiras da Rodésia na praia mulheres idosas feias dormi  
com uma ruiva na ilha tudo depressa e sem prazer não sentir o que  
sentia com as*  
MariadaBoamorte  
*Angolanas(...)* (Antunes, 1999, p.40)

Na citação destacada, Carlos relata as suas memórias de Angola, em que viu o seu pai beber regularmente. A mãe Isilda conversa com o pai de Carlos sobre a internação de Rui, que ela não quis aceitar e isso é imposto ao leitor sem marcações acentuadas. Carlos, desta memória, incluiu outra memória da época da chegada de Ruia Portugal, este excerto de Rui é interrompido e contado na página seguinte e as memórias de Carlos da sua relação sexual com uma garota já ganha espaço no refrão que se repete no romance.

Assim, relativamente à obra de António Lobo Antunes, Maria Alzira Seixo (2002, p. 39) considera o fragmento como uma materialização das perdas de diálogo entre as personagens na narrativa, assim como uma falta de continuidade do que se conta e a junção de muitas vozes em tempos divergentes.

Para o leitor entender essa narrativa é necessário que ele faça uma organização das partes. O fragmento se caracteriza como parte estruturante da narrativa. É a partir das expressões entrecortadas que também podem ser nomeadas de refrão e nos comentários do narrador, que essa fragmentação envolve os leitores em enigmas que focalizam essa possibilidade de montagem e participação do literário e da metaficção.

O uso do refrão está relacionado com o fazer literário diante das percepções do narrador, o que é notável porque todos se referem à pessoa que assume a voz do narrador e em cada um desses, revelam as suas inseguranças. Carlos, menciona com frequência a preocupação da mãe com Rui sempre que conta o dia em que decidiu internar o irmão em Portugal, essa repetição é um exemplo de refrão nesta narrativa. Além do refrão sobre a relação sexual, o narrador acrescenta ainda o trecho “Maria da Boa Morte” e essa menção dá a sensação ao leitor de estar diante de um grande poema, é o pensamento em conflito evidente no texto.

Xavier Galdes discute a fragmentação na narrativa, esclarecendo que esses trechos são tentativas de expressar a realidade das personagens do romance e de unificar os sentidos inerentes ao enredo. Essa questão pode ser entendida a partir do fato de que a

menção da Maria da Boa Morte tem grande relação com a vida de Carlos, porque a todotemponoromance,eledeclaraoseurespeitoporelacomoumafiguraquese

identifica pelo fato de cuidar dele mais do que a sua mãe e parecer com ele. De acordo com Xavier Gerales:

O fragmento não corresponde, pois, ao incompreensível, uma vez que o seu sentido nasce da concentração discursiva e temporal nele existente, do Aqui e Agora, bem como da contextualização. A sua compreensão advém da articulação do tempo a-histórico com aquele em que vivemos, onde o intemporal se manifesta. A estética do fragmento, define-se, assim, contra as evidências do formal, do estabelecido, recusando o acabamento, a perfeição, visando a interpretação múltipla do mundo. (Xavier Gerales, 2006, p. 2)

Os narradores estão intercalados em três sessões, iniciando por Carlos, porém esses refrãos também são as vozes das outras personagens que narram e comentam a narrativa dos irmãos, essas relações deixam claro para o leitor essa fragmentação, por exemplo, o refrão “— Tú és preto” se repete na narrativa de Carlos como forma de evidenciar os pensamentos:

— Tú és preto  
a raqueta a soltar pó a intervalos certos, o capataz espalhando os bailundos com o apito, eu sem entender  
—Tú és preto  
a Maria da Boa Morte mexia no fogão de brasa de cigarro no interior dos lábios no instante em que os pavões principiaram a repetir em coro  
—Tú és preto  
em que os setters e os bailundos me fitaram para lá dos caixilos sob um céu de desastre  
—Túéspreto (Antunes, 1999, p. 90)

A palavra refrão é um elemento da poesia e aqui é apresentado apenas como uma forma de evidenciar a repetição. A narrativa de O esplendor de Portugal apresenta uma construção importante para os estudos metaficcionais no que se refere ao refrão em sua forma desconstruída:

*háqualquercoisadeterrívelemmim*  
os girassóis emudecerem e os mil caules do silêncio recomeçarem a ondular no interior dos espelhos aguardando a claridade pavorosa da manhã, o vitelo entrou no largo, pata aqui pata acolá, comigo a falar alto mal dando fé que falava alto  
*deterrívelemmimqualquercoisade*  
—Estoumorta  
os olhos do vitelo apenas brancos, desprovidos de íris e pupila, duas esferas brancas sem pálpebras a barriga lacerada do pescoço ásvirilhas (...). (Antunes, 1999, p. 30-31)

O trecho citado possui uma ordem sintática desconstruída “de terrível em mim qualquer coisa de” e materializa o estado emocional caótico da personagem Isilda, essa situação aumenta a responsabilidade do leitor, como sempre tem sido citada neste trabalho, de estabelecer conexão entre as para alcançar o sentido. O leitor reúne informações do contexto e reflete sobre a criação em si, se aventurando com os narradores em uma oscilação entre passado e o presente. O tempo, as personagens e as demais categorias são simbolicamente o que determina esse aspecto de fragmentação, tendo em vista que esse narrador é que mantém total controle sobre as diversas categorias do romance.

### **Considerações finais**

A fragmentação em *O esplendor de Portugal* é resultado do enlace de vozes dos múltiplos narradores que estão em conflito no plano da narrativa, esse elemento é simbólico porque não se refere apenas no que se entende como elemento que possibilita a compressão do metaficcional, mas também está relacionado às personagens que são figuras que estão nesse processo particular de desintegração com a própria identidade e com as demais categorias do romance.

Diante da elaboração desses narradores, pode-se afirmar que eles rompem com as convenções em relação ao que é esperado da atuação de narradores protagonistas porquêsão inatos diante de suas realidades, apenas estão perdidos em suas memórias do passado. Além disso, o elemento de comentários diante da narrativa e de interrupções realizadas por outras personagens no plano da história, remetem ao caráter metaficcional desse discurso.

Esta breve análise contribui positivamente para os pesquisadores dos romances de António Lobo Antunes, tendo em vista que a fragmentação se manifesta em outras obras e torna-se elemento essencial para a compreensão das obras contemporâneas.

### **Referências bibliográficas**

- ANTUNES, António Lobo. *O Esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ARNAUT, António Lobo. *António Lobo Antunes*. Lisboa: 70, 2009.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo: O futuro do passado no romance português contemporâneo*. Via Atlântica, n. 17, jun/2010.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da meta ficção*. RiodeJaneiro. Tintanegra, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2 ed. New York: Methuen, 1984.

LOSSO, Rhiago. *O puzzle como estratégia narrativa em Boa tarde às coisas aquiem baixo (2003), de António Lobo Antunes*. 2019. 115 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MENDONÇA, Henrique Lopes. *Hino de Portugal, A portuguesa*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/hinos-de-paises/81127/> Acessado em: 15 de Maio de 2022.

REIS, Carlos. Lídia Jorge: Em busca do final feliz. Trabalho de casa. In: JL. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano XXIII / número 858. De 20 de agosto a 2 de setembro de 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. Editora Ática, 1988.

REUTER, Yves. *A narração (1): Instâncias narrativas*. In: Introdução à análise do romance. Trad. Angela Bergamini et al. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Publicações Dom Quixote, 2002.

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da. *Passeios hamletianos com Cortázar e Antonioni: incursões metaficcionais, narrativas à beira da paralisia*, 2017.

XAVIER, Lola Geraldine. Fragmentos da natureza humana em O Manual dos Inquisidores, de António Lobo Antunes. *Forma Breve*, n. 4, p. 229-240, 2006.

**MOMENTÂNEAS MIRAGENS DO PASSADO: A METAFICÇÃO  
HISTORIOGRÁFICA EM A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS (2019),  
DE MARIA JOSÉ SILVEIRA**

Francisco Willton Ribeiro de Carvalho<sup>1</sup>

Maria Suely de Oliveira Lopes<sup>2</sup>

**RESUMO**

O presente trabalho busca discutir os fatos históricos narrados, por meio da ficção, que envolvem as personagens femininas na obra de Maria José Silveira, *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002) (2019) e os questionamentos que surgem quando história e ficção se unem para (re)contar o passado. Como também, verificar os artifícios do “real” usados pela narração para evidenciar a presença da mulher na formação histórica brasileira de maneira a possibilitar um novo diálogo de caráter metaficcional e historiográfico. Esta pesquisa é de cunho bibliográfico, e como referencial teórico é adotado, principalmente, Pesavento (2000), White (2001) Hutcheon (1991) (1989).

*A mãe da mãe de sua mãe suas filhas* (2002, 2019), é um romance escrito por Maria José Silveira em 2002 e reeditado em 2019. Nesta última edição a obra ganha mais um capítulo, pois o intuito da autora era contar, ou, em outras palavras, recontar a história das mulheres brasileiras. Como bem lembra, previamente em uma breve nota antes de iniciar sua história: “Se é assim que vocês querem, vamos contar a história das mulheres da família. Mas vamos contar com calma”, e, assim, com calma a sua ficção trilha o passado do Brasil desde o seu “descobrimento” em 1500 até a contemporaneidade, ou, melhor dizendo, até o impeachment de 2016.

Tudo isso, a partir de várias gerações, uma linhagem, de vinte e uma mulheres das mais diversas individualidades, sendo elas indígenas, cafuzas, negras, brancas, que vivem forçadas emigrações, opressões, guerras e, também, uma ditadura. Isso faz com que as personagens apresentadas também se mostrem confusas, contemplativas, determinadas, guerreiras, valentes, e, sobretudo, resilientes. Afinal, a história do Brasil é formada por grandes golpes e violências, seja ela física, simbólica, como também, política. Além disso, é válido lembrar que é marcada pela escravidão e pelo machismo.

Sob uma narração em terceira pessoa, um narrador que, não é possível de identificar, mas a última edição de 2019 sugere que seja a última personagem Amanda que conta a

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), é membro do Grupo de Pesquisa INTERLIT- Estudos Interdisciplinares de Literatura e GEMETAFIC- Grupo de Estudos Metaficcionais em Narrativas Latino-americanas, email: the16.will@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Letras pela Universidade Estadual do Pernambuco (UFPE), é professora do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí -UESPI. É membra do Grupo de Pesquisa INTERLIT- Estudos Interdisciplinares de Literatura e GEMETAFIC- Grupo de Estudos Metaficcionais em Narrativas Latino-americanas, email: mariasuely@cchl.uespi.br.

história para sua filha prestes a nascer, assume um tom leve de conversa e compõe até comentários ao contar essa história. Por esse motivo, mesmo nos momentos mais obscuros desse romance o leitor consegue seguir o ritmo da narrativa. Essa nuance da obra, possibilita ao seu relator pontuar momentos históricos brasileiros e problematizar seus sentidos, bem como, inserir as personagens sobre as quais ele conta nesses momentos, ou, simplesmente, usá-los como pano de fundo para suas próprias histórias, através do seu olhar e consciência do presente.

Assim, o desenvolvimento da obra é acompanhado por diversas situações do passado, momentos importantes que estão presentes na formação da história do Brasil, os nomes dos capítulos aludem aos períodos históricos representados e são constituídos por subcapítulos que levam o nome das personagens que são suas protagonistas.

As narrativas dessas mulheres funcionam como verdadeiras máquinas do tempo, metanarrativas, proporcionam ao leitor uma visita ao passado, uma possibilidade de obter uma visão questionadora sobre as verdades grafadas nesses relatos. Este trabalho objetiva pensar sobre as questões que aparecem quando a ficção apresenta sua versão, suas personagens, sua ressignificação, seus paradoxos.

### **O passado no presente: situando o problema**

Um ponto que tem se mostrado pertinente nos estudos das humanas é a questão que envolve o passado e sua tradução em discurso. Por muito tempo, o passado pareceu algo fechado, um fato, relatado pelos historiadores, de forma que não precisasse ser discutido. Contudo, eventos históricos como a *Shoah* mostrou que o passado não é algo totalmente fechado e completo, e que deve ser discutido, revelando que os relatos que o envolvem são, também, permeados de subjetividades. E percebe-se que ao estudar a história, as vistas do passado esqueceram de visualizar alguns de seus personagens. Como é o exemplo das mulheres, não é preciso grandes reflexões para saber que elas também estavam presentes no passado, entretanto boa parte dos relatos históricos não envolve sua participação.

Com isso, entende-se que a tradução de um fato nunca é ele mesmo, é uma subjetividade, uma composição textual de uma pessoa, conforme é possível sublinhar no seguinte pensamento de Pesavento (2000):

[...] mesmo colocando a narrativa histórica do lado do real acontecido e, portanto, do verdadeiro, [...] se apresenta um discurso articulado que se

coloca no lugar do fato que existiu. Há uma atividade da voz narrativa que organiza o acontecido, ordena os acontecimentos, apresenta os personagens, dispõe as temporalidades e apresenta o conjunto dos dados para o leitor/ouvinte. (Pesavento, 2000, p. 102)

Então, é possível entender através das palavras da teórica, que o ato de representar é uma organização lógica sobre o que pode ter acontecido, ao invés, do que aconteceu, em que se busca a partir dos discursos seja histórico ou ficcional, proporcionar o efeito de real. Como afirma Hutcheon (1991, p. 147) “a escrita pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é, em ambos os casos, revelá-lo ao presente”, para que assim o passado esteja sempre em revisão e não cristalizado de uma única forma.

Com efeito, nesse ato de representar o papel de escritor e historiador, de certa forma, confundem-se. E é possível sublinhar o pensamento de White (2001), sobre o modo de como o discurso histórico é construído e mantém sua relação com o modo que a literatura é construída:

O modo como uma determinada ação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais se deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. E chamá-la assim não deprecia de forma alguma o status das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento. (White, 2001, p. 102)

Hayden White (2001) observa como o discurso histórico é transposto para a narrativa, depende de como o historiador harmoniza, traduz o facto em discurso e a sua perspectiva constrói o sentido que é desejado conferir ao leitor: trágico, dramático, feliz, entre outros. Deste modo, não se pode ignorar o fato de que essa *harmonização* se assemelha à construção de uma obra literária que vagueia, de certa forma, entre os mesmos espíritos. Assim, as narrativas ficcionais que transportam a história, em sua composição são fatos históricos organizados ou reorganizados por escritores, *vão* ganhando uma reestruturação própria ficcional. E oferecendo um novo sentido, ou, um novo olhar ao leitor.

Esses sentidos compõem, além, alicerces para se pensar as retóricas e as poéticas que envolvem o passado, e assim Hutcheon traça sua discussão teórica na obra nomeada de “Poética do pós-moderno” (1991), que compreende uma modalidade romântica que a autora chama de “metaficção historiográfica”. A nomenclatura “metaficção” é adotada não porque essas obras sejam uma ficção que aborda os constructos da ficção, e sim por sua consciência ao envolver outro discurso: o histórico. Como menciona Hutcheon (1991) parece haver um novo desejo de se pensar historicamente, e hoje pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente.

Sobre esse aspecto, a referida autora ainda coloca que:

[...] O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos *acontecimentos*, mas nos *sistemas* que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (Hutcheon, 1991, p. 122)

À luz do pensamento de Hutcheon (1991), essa questão diz respeito ao fato de que as narrativas históricas, como observa White (2001, p. 123), mesmo que consideradas como artefatos verbais que buscam ser um modelo de processos há muito decorrido, pareciam não estar sujeitas a “controles experimentais ou observacionais”. Dessa forma, esquecendo como fatos são provisórios e subjetivos, sendo que não são fatos em si, mas sistemas, em outras palavras, textualidades, que tornam o passado em um fato histórico presente.

Os sentidos, nessa acepção, são conferidos aos fatos, por meio da sua tradução, em sentido mais restrito, em palavras, e em um sentido mais amplo, em textualidades ou narrativas. Essas narrativas, sejam históricas ou literárias, como coloca Hutcheon (1991) são identificadas como:

construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura, e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. (Hutcheon, 1991, p. 141)

Ao que se percebe, as duas formas narrativas possuem mais semelhanças do que, eventualmente, diferenças, já que são construções linguísticas que possuem suas próprias estruturas. No entanto, com linguagens próximas que se revelam intertextuais e que procuram apresentar e desenvolver os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Nesse contexto, é que são identificados os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica que, por meio da ficção, revisita o passado e o reconfigura, problematiza-o e o rerepresenta no presente.

É exatamente nessa linha de pensamento que Hutcheon (1991), nomeia as obras que possuem essas características e ensinamentos citados anteriormente, pois para ela a metaficção historiográfica

[...] refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma

pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (Hutcheon, 1991, p. 127.)

Em outras palavras, quando a ficção toma como fonte os eventos ou narrativas históricas para elaborar a sua própria história de caráter imaginário, ela busca mostrar seu caráter de verdade, e, nesse sentido, as duas acabam se combinando e confundido as perspectivas sobre o que é real e o que não é. Assim, a ficção invade a dimensão histórica, conscientemente, para usar seu tempo e personagens como artifícios da sua dimensão ficcional.

Essa rerepresentação que é resultado do entrecruzamento dos discursos ficcional-histórico promove debates no presente, que envolvem os sistemas que compõem o passado assim como o que foi anunciado por esse sistema, como se sublinha no pensamento de Paul Ricoeur (1997):

Se é verdade que uma das funções da ficção, misturada à história, é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, é graças a seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer *retrospectivamente* a sua função libertadora. O *quase-passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis ocultos no passado efetivo*. (Ricoeur, 1997, p. 331, grifos do autor)

A ficção, como observa o autor, pode exercer um caráter quase-histórico, ao retratar em sua dimensão um dado período histórico e, por consequência, as convenções e pensamentos dos mesmos, assim, compondo um quase-passado construído através do imaginário que exerce uma função libertadora, pois ela trabalha como uma detectora e a partir dela se é possível identificar os possíveis ocultos do passado efetivo, o não-dito sobre alguns de seus personagens como é o caso das mulheres, em outras palavras, a criação literária rastreia os possíveis ocultos, os silêncios, dos relatos “oficiais” da história.

Nesse ato de (re) contar o passado por intermédio da ficção, a metaficção historiográfica demonstra uma possibilidade significativa, que é, como observa Esteves (2007, p. 02) “a possibilidade de recuperar figuras marginalizadas, periféricas ou “ex-cêntricas”, esquecidas ou desprezadas pelas narrativas hegemônicas”. Sendo assim, é possível, por meio da arte literária, promover uma pluralidade de sentidos decorrentes do passado e o reconhecimento da diferença, principalmente aquela que foi esquecida.

### **Artefatos históricos resinificados pela ficção**

A ficção então, nesse espaço metaficcional historiográfico, toma posse de referências ao passado, artifícios do real, que dão suporte para a construção do discurso literário. Em *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002, 2019), sua construção narratária toma vários desses aspectos reais, a saber: o espaço histórico, em que acontecem as manifestações históricas eternizadas no passado do Brasil. Como também, outros artefatos que são revelados pela ficção para evidenciar a presença das mulheres na construção do país.

O primeiro diálogo que a ficção estabelece com esses artefatos histórico-culturais é por meio da “Carta de Pero Vaz de Caminha”:

E como era Inaiá?

Bom. Inaiá nunca foi especialmente bonita. Bem sei que vocês gostariam que essa mulher com quem tudo começou, essa mãe quase mitológica, fosse, como um mito, perfeita. Mas não posso lhes dar essa satisfação, pois estaria faltando com a verdade, embora, é claro, essa afirmação seja relativa, tanto porque os ideais de beleza de uma tribo indígena da época não são certamente os nossos, como porque a beleza jamais foi uma verdade absoluta e sempre há os que acham feio alguém que a maioria acha bonito e os que acham bonito alguém que a maioria acha feio. (Silveira, 2019, p. 20)

Para descrever sua personagem, a narração da obra de Silveira, utilizou a carta de Pero Vaz de Caminha como adereço da narrativa para explicar o encantamento que os portugueses, em especial Caminha, tiveram pelas indígenas, pelas mulheres dessa “nova” terra para os europeus. Mesmo que, eventualmente, como foi pontuado no trecho destacado, a personagem Inaiá, a primeira protagonista dessa história, nunca foi especialmente bela e, muito menos, perfeita, ora logo os ideais de beleza de uma tribo indígena em 1500 são bem diferentes dos ideais de beleza contemporâneos como reforça a narração. Com isso, o romance conta com duas estratégias que os romances históricos pós-modernos, em especial os metaficcional historiográficos, têm explorado: a intertextualidade e a paródia.

Inicialmente valendo-se da intertextualidade que, conforme pontua Hutcheon (1991), “é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e, também, de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto”. Nesse aspecto, Silveira (2019) adota uma referência, “A Carta de Pero Vaz de Caminha” e fornece uma alusão a este documento, um vestígio do passado textualizado, é bom lembrar que, essencialmente, só se conhece o passado por meio desses vestígios textuais, e com ele estabelece um diálogo ou, em outras palavras, um dialogismo, conforme pontua Bakhtin (1997) “essas relações de diálogos ou dialógicas são um fenômeno quase universal que penetra toda linguagem humana e todas as relações e manifestações de vida humana”

(BAKHTIN, 1997, p. 42). A partir da referência adotada, a narração desenvolve seu próprio discurso.

Esse discurso, que na escrita da autora, é uma paródia ao primeiro, adota tons irônicos para evidenciar que a beleza nunca foi uma verdade absoluta e que isso, mesmo sua personagem sendo uma mãe quase mitológica, não se revela imprescindível para o desenvolvimento de sua história, todavia, os estrangeiros que chegaram ao Brasil, em seus relatos, mostraram-se bastante interessados na beleza das nativas. Com efeito, isso quer dizer que é na relação com outros textos que as paródias são construídas:

um texto paródico foi definido como uma síntese formal, na incorporação em si mesmo de um texto que lhe serve de fundo. Mas o duplicar textual da paródia (ao contrário da pastiche, da alusão, da citação, etc.) tem por uma função assinalar a diferença. (Hutcheon, 1989, p. 73)

Ao que se percebe, a paródia não é somente uma referência ao texto que foi mencionado, ela o recolhe com nítida intenção, em outros termos, a paródia é um empréstimo confessado. Entrementes, nem sempre com o intuito de ridicularizar, por vezes, ela mostra-se como uma avaliadora, como foi possível perceber no trecho que paródia a missiva de Pero Vaz.

Quanto mais se adentra na narrativa de Silveira, mais o leitor vai encontrando esse dialogismo com vários desses aspectos reais (históricos) como movimentos, ou, até mesmo, datas, estudiosos. Um notório artifício é o quadro de “A mameluca”, que é voltado para uma personagem chamada Maria Taiaôba, cuja história se passa em Pernambuco, o tempo situado na formação da cidade de Olinda e também nas invasões Holandesas. Com a primeira vitória da Holanda, alguns estudiosos, inclusive Albert Eckhout, pintor do quadro citado, visita o estado e através da sua representação feminina por meio da pintura elabora um artefato que é utilizado pela ficção, como é possível sublinhar no seguinte trecho:

Pode ser que sim, pode ser que não, e ainda que tenha sido mesmo Maria Taiaôba a figura retratada no famoso quadro A mameluca, de Eckhout, isso não quer dizer que ela tenha sido exatamente igual à mulher pintada no quadro: por mais que sejam realistas os retratos em tamanho natural que o pintor holandês fez da gente da terra, nenhuma imagem retratada corresponde em tudo ao modelo que o artista tem diante de si. A pintura não é fotografia, mas expressão do que vêem ou podem ver os olhos de quem pinta. (Silveira, 2002, p. 95)

Para (re)criar fatos, temporalidades e espaços, a escrita metaficcional historiográfica promove um retorno ao passado e obtêm vestígios para articular sua própria narrativa,

assemelhando-se, dessa forma, a articulação da História, pois “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’, significa apropriar-se de uma reminiscência” (Benjamin, 1987, p. 224) algo que sobrou dele, um vislumbre, presente nos museus da memória ou nos de concreto. Assim, é como se caracteriza a ressignificação oferecida pela criação metaficcional historiográfica, toma um sentido e depois, através da ficção, confere-lhe outro. O quadro utilizado foi pintado no Brasil e através da literatura ganhou um novo significado, mais do que um signo, ganhou também uma história.

Além disso, a metaficção historiográfica, por meio da escrita paródica, (re)apresenta personagens históricos que convivem na narrativa com os personagens ficcionais, no caso de *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002, 2019) uma das personagens apresenta parentesco com uma figura da história, o Diabo Velho ou o Velho Anhanguera, casando-se com seu sobrinho José Garcia, bandeirante assim como o tio. Além do mais, Ana de Pádua (1683-1730) torna-se o estopim do confronto chamado de Guerra dos Emboabas, um conflito travado pelos paulistas contra baianos, pernambucanos e principalmente reinóis pelo direito de exploração das recém-descobertas jazidas de ouro na região do atual estado de Minas Gerais, o bandeirante apaixonou-se por Ana e cansado de ver as agressões praticadas por seu marido a mata e destrói sua venda e estalagem.

Assim, os emboabas revoltam-se com a atitude do paulista José Garcia e, dizia-se “à boca pequena que os paulistas tinham o desígnio de acabar com tudo que fosse emboaba na região e que Baltazar e sua estalagem foram apenas o começo” (SILVEIRA, 2019, p. 114). Para livrar sua futura mulher, Ana, do confronto iminente, Garcia a leva para São Paulo e,

As mulheres, inconformadas com a mortandade e a perda de seus bens, exigiam retaliações, revanches [...] Ana e a cunhada faziam parte da liderança e iam de casa em casa e faziam as mulheres sair pelas ruas e a pequena vila se agitar com movimento nunca visto. Tamanha era a comoção que ninguém ousava dizer que as mulheres estavam exorbitando de suas funções e deveriam voltar para dentro de casa. Ao contrário. (Silvera, 2019, p. 116)

É possível perceber, que mesmo longe do combate físico as mulheres fizeram-se presentes nesse conflito histórico por meio do espírito de não aceitar simplesmente a derrota contra os emboabas e mantiveram vivo o temperamento deste embate, que se fizesse justiça. Mesmo que, depois decorre-se o insucesso paulista e a ajuda do governo-geral aos emboabas, todavia, Ana e José Garcia voltam para suas terras situadas no local em que se configurou o conflito por conta da grande influência de Zé Garcia e o governo-geral considerou mais

conveniente deixá-lo tranquilo (SILVEIRA, 2019, p. 118). Com isso, é possível afirmar sobre a obra de Maria José Silveira que,

Embora a História seja a linha diretriz, o centro em torno do qual as narrativas se organizam, o universo fictício, que com ela coexiste, tem seu referente próprio, tirado do imaginário do autor, que não apenas se sobrepõe ao histórico, mas interage com ele de várias formas. Primeiramente, a ficção se apodera por vezes da História, com fins especificamente literários: elementos romanescos se interpõem aos elementos históricos, a história se confunde com a História [...] (Freitas, 1986, p. 43)

Ou seja, mesmo que a História seja o percurso que o imaginário percorre, o ato de criar molda o seu próprio referente que justapõe o histórico, como também, interage com ele de muitas formas. Assim, ao longo da trilha histórica ficcional de *A mãe da mãe da mãe e suas filhas* (2002, 2019), ainda há diversificadas figuras histórias que transitam entre as histórias da obra: Tarsila, que se tornou amiga de Diva Felícia (1871-1925) e mostrava-se empolgada com sua fotografia chamando para uma grande exposição de arte que aconteceria em São Paulo, possivelmente, a semana de arte moderna; Juscelino que era amigo de Túlio, marido de Rosa Alfonsina (1926-...), que faz o casal se mudar para seu grande projeto de uma cidade moderna erguida no grande deserto vermelho. Logo, tudo isso da História se confunde com a história de Silveira, surpreendendo o leitor com essas sugestões e coexistência de personagens reais e fictícios.

Além disso, algo que se revela de forma concreta e palpável na narrativa de Silveira é o espaço e o tempo, e talvez isso seja o que se têm de mais tangível em toda e qualquer narrativa, pois a dimensão espacial e temporal provém substancialmente do real. Em *A mãe da mãe de sua e suas filhas* (2002, 2019) o espaço transporta cargas históricas como artificios, nessa dimensão espacial e temporal é permitido ao leitor conferir, através de sua leitura, os pensamentos e mobilizações que ocorriam em determinada época, tudo isso permitido pelos espíritos paródicos que a metaficção historiográfica assume. Essa interpretação ganha corpo através da leitura da seguinte passagem de Hutcheon (1989);

o romance de hoje ainda continua a afirmar, frequentemente, ser um gênero com raízes nas realidades do tempo histórico e do espaço geográfico; e, todavia a narrativa é apresentada apenas como narrativa, como a sua própria realidade - isto é: como artifício. (Hutcheon, 1989, p. 46)

Nessa direção, percebe-se que Silveira utilizou raízes que permearam as realidades do tempo histórico e do espaço geográfico, promovendo uma continuidade na narrativa revelando os tons que tingiam as concepções de um determinado período. Como é possível

conferir nos trechos em que o filho de Jacira (1737-1812) que morava na atual capital do Brasil, o Rio de Janeiro, informava-lhe sobre como tudo se mobilizava na grande cidade e no mundo:

Quando dom João, sua mãe, dona Maria, a rainha louca, e toda sua corte chegaram ao Rio, fugindo de Napoleão, as cartas de Feliciano transmitiam o aumento vertiginoso da população, engrossada com os quinze mil portugueses que acompanhavam a comitiva real. Para Feliciano, os comerciantes de gêneros alimentícios e miudezas, foi um deus nos acuda abençoado e promissor, e ele contava com detalhes as obras estupendas que o rei estava mandando fazer e como a vida de todos mudara tanto para melhor, como se um terremoto de coisas boas tivesse passado pela cidade. (Silveira, 2018, p. 162-163)

A partir disso, é possível notar como os ideais franceses atravessaram os oceanos e atracaram no porto do Rio e nos portos brasileiros, um povo cansado de sua situação de colônia, de uma configuração imperial e que já compartilhava com os franceses os ideais de igualdade, fraternidade e liberdade, e, que já pensava em sua Independência, sua própria república e o fim da escravidão.

Outro ponto que merece ser ressaltado, é sobre fatos e acontecimentos, pois

A diferenciação entre fato e acontecimento pode ser vista como um efeito do giro linguístico nos estudos históricos, uma vez que ela põe em relevo a importância das mediações linguísticas. Dado a impossibilidade de acesso imediato ao acontecimento, somente através de uma construção linguística é possível estabelecer o fato e ter acesso ao passado. Isso equivale a colocar a linguagem na esfera dos fundamentos do conhecimento histórico. (Mendes, 2019, p. 116)

Neste sentido, o fato é apresentado por meio de uma representação através de um texto construído após sua apreensão pelo presenciador que se torna *a posteriori* o seu tradutor, o acontecimento é mediado, linguisticamente, por quem o retrata para se tornar um fato. Sob este viés, é possível identificar vários fatos que foram ressignificados, através da paródia, em acontecimentos na vida das personagens da obra de Maria José Silveira, esses acontecimentos que, semanticamente, foram fatos (não relatados) na História de muitas mulheres do passado brasileiro.

Como, por exemplo, a opressão vivida pela personagem Damiana (1789-1822) que fora trancada pelo marido que “não concorda com suas ideias modernas, com suas reuniões lítero poético-musicais que varam as noites na grande casa onde foi morar” (Silveira, 2019, p. 173, grifos nossos) em que se discutiam medidas alternativas próprias para o país, como, por exemplo, sua independência, com sua inquietude ao saber da instalação de um governo

republicano em Pernambuco e quando usa braçadeiras de luto quando os principais líderes do estado republicano é morto, como acontecera com o alferes Tiradentes. Por isso, a personagem é presa em uma torre pelo esposo e:

Não pensem vocês que Damiana foi a primeira ou a única esposa a ser presa em um convento. Essa maneira de se livrar da mulher era usada na época, quando o marido não queria se divorciar da esposa para não dividir os bens, mas não se sentia com coragem suficiente para matá-la de vez, ou queria apenas, digamos assim, administrar-lhe uma lição. (Silveira, 2019, p. 181)

E muitos outros fatos que são, significativamente, artifícios reais, confundem-se com acontecimentos em *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002, 2019), em que quase tudo é criação, mas que quase tudo, de fato, ocorreu. Como é o caso, da participação da personagem Diana América (1846-1883) no Clube Abolicionista de Mulheres e conseguia informações preciosas que se não para impedir, para retardar o tráfico negreiro que, mesmo proibido, continuava veemente. A presença de Diva Felícia (1871-1925) nos ideais de uma república que começava ao canto de “Marselhesa” que, por fim, silenciou-se na tumba da corrupção e na instalação da política do café com leite e na centralização do poder.

O pai de Ana de Eulália (1906-1930) que morreu nos conflitos em São Paulo causados pela revolta daqueles que formariam a coluna prestes, posteriormente. Ademais, Lígia (1945-1971), que como muitas mulheres que viveram e lutaram nesse período da ditadura militar não devem ser esquecidas, esta personagem que, como muitas da história, foi torturada, caçada e morreu na luta pela justiça, contra censura, buscando uma revolução para melhorar o seu país e livrá-lo das garras dos opressores.

Consoante a isto, é possível afirmar a partir da ótica de Freitas (1984, p. 05) que “a melhor obra literária de teor histórico não seria aquela que com clareza relata o factual, mas que entra na obscuridade da ficção, na que encontra, através do narrar, o que falta, ao invés, de contar o que se tem em abundância”. Nesse sentido, a metaficção historiográfica participa das questões levantadas pelo desconhecido, e como desconhecido mantém relações com ficcional e é moldado por ele, encontrando uma forma de mentir verdadeiramente sobre o passado.

Além, a narrativa criada pela autora não adentra somente o passado, avalia, também, o presente, com a história de Amanda (2001-...) o leitor vê-se frente ao que acontece no Brasil agora, relembra a configuração do poder oligárquico que causa o impeachment da presidente Dilma, as ondas de fakes news, os ataques ao diferente, e os demais eventos que assolam a atualidade.

Portanto, ao se afirmar, que a “metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (Hutcheon, 1991, p. 152) identifica-se que em romances como *A mãe da mãe de suas mãe e suas filhas* (2002, 2019) certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados através da reconstrução histórica, que conta com uma autoconsciência metaficcional e historiográfica fornecida pelo presente.

### **Considerações Finais**

Dado o exposto, é possível notar que o passado é um grande questionamento para os estudos humanos, em especial, para os estudos que envolvem a arte e a cultura. O que envolve diretamente a literatura que é um objeto artístico cultural. O pós-modernismo insere o passado em suas obras em uma espécie de exame do presente/passado histórico. Em razão disso, as obras literárias contemporâneas procuram oferecer um retorno para aqueles que adentram suas narrativas, mas não um retorno nostálgico e sim um retorno avaliativo, que é consciente.

Com efeito, esse estudo analisou os aspectos reais que deram suporte para a construção de um novo discurso, isto é, uma reestruturação dos relatos históricos. A autora que realizou uma busca por traços do passado e os manifestou em sua ficção evidenciando que bastava um olhar criativo para reparar que as mulheres se fizeram substancialmente presentes na História, e foram retratadas em documentos, como “A Carta de Pero Vaz”, em pinturas, como a Eckhout, travaram movimentos como os das mulheres paulistas e formaram sociedades em busca de direitos como é a sociedade de mulheres formada para combater a escravidão e o tráfico negreiro. Além disso, movimentaram-se contra as opressões da ditadura.

O valor do estudo, nesse sentido, reside no ato de divulgar a riqueza da narrativa criada por Maria José Silveira. Como também, na tentativa de compreender como se decorreu o passado de sujeitos, nesse caso as mulheres, que foram valendo-se de um singelo eufemismo, esquecidos.

### **Referências bibliográficas**

ESTEVES, Antonio R. *O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras*. Letras Hoje, Porto Alegre, v. 42, p. 114-136, 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4118>. Acesso em: 23 set. 2020.

FREITAS, Maria Teresa. A História na Literatura: princípios de abordagem. *Revista de História*, São Paulo, ed. 117, p. 171-176, 1984. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.2316->

[9141.v0i117p171-176](#). Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/61352>. Acesso em: 20 dez. 2019.

FREITAS, Maria Teresa. *Literatura e história: o romance revolucionário revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

MENDES, Breno. *A Representação do passado histórico em Paul Ricoeur* [recurso eletrônico] / Breno Mendes - Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. Disponível em: <http://www.editorafi.org>. Acesso em: 29/12/2020

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed.1991.

SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001

RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da história e da ficção. In: *Tempo e narrativa*. Tomo III. São Paulo: Papyrus, 1997.

## A VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA OBRA “O ABRAÇO” DE LYGIA BOJUNGA

Francymary da Silva Santana (Universidade Estadual do Piauí)

### RESUMO

Este artigo abordará traços a respeito da violência de gênero sofrido pela personagem principal, segundo nos apresenta Saffioti e Arendt ao desvendá-la na obra “*O abraço*” de Lygia Bojunga, através da análise da personagem Cristina e Clarice, bem como ambas se projetavam uma a outra a fim de favorecer ou até desconstruir o silenciamento presente em suas vidas conforme o suporte teórico de Michael Polak e Lia Luft nos mostra, além de ressaltar que o sistema patriarcalista ainda possui lugar de destaque na sociedade, conforme menciona Bourdieu em a *Dominação masculina* o qual servirá de aporte teórico a este artigo, para compreender e comparar a postura e papel do homem dentro da sociedade, isentando-o de penas mais duras por possuir privilégios.

**PALAVRAS-CHAVE:** Violência de gênero; Traumas; Violência sexual.

Lygia Bojunga em sua obra “*O abraço*” (2005) através de suas personagens Cristiana e Clarice, aborda a denúncia de um crime, que deve ser reparado. A vítima, por sua vez, terá traumas devendo ser tratados. A obra traz à tona uma pauta como a ocorrência da violação de um corpo, o estupro de vulnerável, a denúncia e o silenciamento, e a presença da síndrome de estocolmo, uma espécie de afeto nutrido pelo algoz da vítima, na tentativa de atenuar a violência cometida pelo agressor.

O artigo fará uso de alguns teóricos como Pierre Bourdieu (2011), Michel Foucault (2002), Stuart Hall (2003), Djamila Ribeiro (2017), Saffioti (2004), Lia Luft (2017), Sigmund Freud (1986), Michael Pollak (1992), para melhor elucidar questões como patriarcalismo, dominação masculina, silenciamento, violência de gênero, sexual e a síndrome de estocolmo.

Segundo Pierre Bourdieu (1998) em “*A dominação masculina*” é possível abordar a importância do *gênero*, inicialmente considerado como “*costumes sexuais*”, porque de acordo com sua visão, as três instituições básicas: “*família, escola e igreja*”, favoreciam a dominação de um ser mais frágil, por desconhecer seus direitos, facilitando tal dominação. Escritores como Meyer (2003) incentivado pela descoberta do movimento feminista, sentiu a necessidade de estudar mais sobre as mulheres, dar ênfase e visibilidade aos desafios enfrentados diariamente por elas, bem como suas necessidades, fraquezas e angústias, pois na sociedade sexista, é comum a prática do silenciamento das mulheres, assim como a opressão nas relações sociais de trabalho, e no seio escolar.

Temas marginalizados, por estarem ligados diretamente às mulheres, ganham notoriedade. Na época em que o movimento feminista surgia em meados do século XIX, deu-

se prioridade a temas considerados relevantes como a vida social dos homens, para os dominadores, as mulheres deveriam permanecer em casa cuidando do lar e dos seus.

Reforçar o conceito de gênero, é reconhecer a importância da luta das mulheres feministas, mesmo sendo minorias. Homens usufruem de plenos direitos, e as mulheres passaram a questionar tal desigualdade e a ressignificar o gênero, conforme Scott (1976, p. 86) define-o como “um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, sendo o gênero, uma forma primária de dar poder”, nos reportando a ideia de que a mulher é um ser frágil, devendo ser submissa ao homem, segundo a visão do dominador. O gênero traz pautas relevantes como questões sociais, hierárquicas, a legitimação da dominação masculina, como o fato de mulheres realizarem tarefas domésticas. Não se trata apenas de uma questão social, mas cultural, configurando o gênero, neste caso, como uma desigualdade, ao inibir o livre arbítrio de escolha da mulher, restringindo-a ao trabalho doméstico, sob a égide de não transgredir a hierarquia imposta pela dominação masculina.

Perceberemos a presença das desigualdades de gênero a partir das práticas durante a socialização da primeira infância, no qual será reproduzido o modelo de comportamento dos pais, por ser a referência tida e as meninas se divertirem brincando de ter um lar, cozinhar, limpar, sendo tenra e boazinha, ao passo que os meninos, aprenderão desde muito pequenos que precisarão ser fortes, inteligentes e tomar decisões familiares importantes. A mulher era orientada a constituir e viver para a família, pois a maternidade seria o papel mais importante a desempenhar. Na segunda metade do século XX, a mulher terá um papel parecido com o do homem, será vista como necessária na subsistência, ao exercer um papel econômico ativo e ter mais proximidade a igualdade entre os gêneros.

Em “O abraço” (2005), de Lygia Bojunga é possível observar o crescente silenciamento de Cristina frente a situação de vulnerabilidade vivenciada por ela ainda na infância, observe que mesmo tendo oito anos, ela já tinha consciência da condição inferiorizada da mulher, de seu silenciamento, sendo que o seu agressor era um homem, mais velho, detentor de privilégios herdados de um sistema opressor patriarcalista, no qual o conferia certo poder e dominação sobre o gênero feminino. A fragilidade e vulnerabilidade de uma criança foi exposta, ela não tinha a quem recorrer, ao passar por uma violência de gênero e sobretudo sexual, ela não se sentia acolhida o suficiente para externar sua dor e sofrimento, nem mesmo a pessoas mais próximas como sua mãe, familiares e amigos. Cristina seria a personificação do silenciamento e tentativa de esquecimento daquele dia fatídico, tentando abster-se da dor de revisitar em suas lembranças “o abraço”, que era recorrente em seu pensamento, portanto, uma das formas de não reviver tudo novamente, deveria ser, não lembrar.

É importante compreender o significado da palavra gênero, o qual faz referência a um conjunto de particularidades específicas referentes a masculinidade ou feminilidade, no qual a sociedade define como uma espécie de construção social, estabelecendo características, responsabilidades e papéis a serem desempenhados dentro de uma sociedade, sendo estas masculinas ou femininas independente do sexo, porém influenciados diretamente pela cultura local. O homem, por ser detentor de privilégios múltiplos herdado do sistema patriarcalista, sente-se confortável em estabelecer uma relação de poder e dominação em relação à mulher, pois ela era vista como um sexo frágil e indefesa, e ele sente a necessidade de manter-se em uma condição de supremacia, mesmo que precisasse se impor, com uso da força física, agressões verbais, psicológicas, patrimoniais, sexual dentre outras, com o intuito de garantir a submissão feminina ou outro ser em situação de vulnerabilidade em razão da sua identidade de gênero ou orientação sexual.

O conceito de silenciamento favorece a compreensão da personagem Cristina ao longo de sua trajetória dentro da narrativa. Para Pollak (1992), “na ausência de toda possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio – diferente do esquecimento – pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação”, pois para algumas vítimas, o silêncio sobre seu passado não é compreendido como uma forma de esquecimento, mas como uma maneira de resistir a uma sociedade julgadora, que não acolhe gentilmente a vítima. O silenciamento pode ser visto como uma forma de invisibilizar o outro, deixá-lo à margem da sociedade, atrelando-o diretamente à memória individual, entretanto, o ser tem como premissa, criar uma estratégia pessoal para organizar e definir a memória seletiva, a construção da própria identidade e direcionar a organização social da vida, mesmo a sociedade possuindo diversas memórias coletivas sendo articuladas e acessadas através da tradição oral. Temos um processo no qual favorece a ausência de discurso, privilegia o monólogo ou ainda, invalida o discurso, com o intuito de invisibilizar o indivíduo, deixando-o a margem da sociedade, completamente ignorado socialmente. Ao passo que o sistema patriarcalista pode ser considerado como uma organização social que tem como princípio básico, definir o homem como o centralizador de poder, elegendo a figura paterna como o principal responsável por gerir e conduzir toda e qualquer decisão referente ao seio familiar, principalmente as decisões políticas e demais questões sociais, com intuito de reforçar a importância de seu reconhecimento para o desenvolvimento da sociedade, exercendo sua forte influência.

A atuação masculina é privilegiada, facilmente se endossa a perspectiva de solidificar e perpetuar a dominação exercida pelos homens em relação às mulheres desde o âmbito familiar

até o social, ganhando espaço no seio trabalhista e mais recentemente no âmbito político e mídias, pois o patriarcalismo bebe da fonte do centralizador, o detentor do poder, aquele outrora, considerado o provedor, logo, não poderia ser contestado, apenas obedecido, ocupando um espaço na dinâmica social e solidificando a cultura máscula, na qual o homem será o representante do poder, silenciando mulheres e enfraquecendo culturas menores, inviabilizando que elas ocupem lugares de destaque e encontrem voz e vez na sociedade, por serem vistas como corpos e mentes frágeis, por isso, Cristina passa a ser objetificada, deflorada e seu algoz sabe que não seria punido.

Pierre de Bourdieu traz em “*A dominação masculina*” a legitimação da visão do sistema patriarcalista, no qual tem o compromisso com o leitor de retratar a realidade do pensamento masculino sob um viés puramente hegemônico, abordando de maneira significativa, a importância do homem em se sobrepor à figura feminina resistente e desconforto de ser contrariado, por acreditar que a supremacia masculina deve prevalecer em qualquer situação ou circunstância, pelo fato da sua condição de gênero. O sistema patriarcalista apoia-se na vertente de que mulheres são seres responsáveis por gerar a vida e devem dedicar-se inteiramente a esta prática além de cuidar da família, refutando toda e qualquer ideia contrária. Por ser vista como um ser inferior e frágil, o homem por si só, passou a compreender que poderia dominá-la facilmente e corrigir o que fosse considerado como um “vil”, usando desde a opressão velada, até a violência física explícita como forma de conter uma possível insubordinação feminina.

A contenção, por meio da imposição do sistema patriarcalista, rege diversos espaços socioculturais, esta nomenclatura não é soberana e gradualmente foi desconstruída com a intenção de favorecer a igualdade entre os sistemas, sem a sobreposição de um em relação ao outro. Os meios de comunicação ganharam relevância e a partir deles, foi possível divulgar a cultura, informações diversificadas, ampliar estudos, valorizar outras culturas, consolidar valores e disseminar uma política determinante para a construção de uma identidade, estabelecendo uma relação de comunicação e determinando a cultura.

Em “*Lugar de fala*” Djamila (2017) reforça que “existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos”, na tentativa de alertar que as mulheres ainda são vistas como um ser inferiorizado frente a dominação masculina, no qual exercem o desfavor nas relações de gênero, para legitimar a hierarquia e impor a condição de masculinidade e conseqüente poder.

A cultura tende a assumir um papel fundamental na sociedade, servirá de base para a intervenção social, em que os indivíduos serão moldados, segundo a orientação ou

“alienação” cultural a qual serão submetidos, deixando transparecer que as relações de poder ocuparão espaço como cultura dominante e desestabilizarão o que não estiver conforme os moldes esperados pelo sistema dominante. Os estudos culturais fazem parte direta do processo que facilitam e favorecem a cultura, sobretudo, permeiam o campo da resistência na preservação da identidade cultural de um povo, o multiculturalismo, pois a cultura está em constante transformação, favorecendo a luta das mulheres oprimidas, como é revelado através de Cristina.

As pessoas anseiam por valores pré-definidos ou aqueles considerados finais, entretanto, não será possível definir os “valores finais”, pois a sociedade passa por um processo de mutação constante e alcançar o fim cultural seria quase impossível, assim, o processo de conscientização de luta e resistência feminina, precisa ser constantemente alimentado, para que mais mulheres compreendam que a desigualdade, violência de gênero e sobretudo a sexual, permeia diversos âmbitos, desde o familiar às ruas.

Foucault (1992) trouxe a ideia de que, desde muito tempo, a escritura íntima servia como uma forma de o indivíduo refletir sobre si, sobre sua vida e sobre os fatos que a compõe, de modo que a escritura sobre a vida promova uma “frequente meditação” a respeito do vivido”. Sob esse viés podemos observar que Foucault suscita uma espécie de lembrança sobre as práticas da violência de gênero, bem como a ressignificação dela com o intuito de observar, até que ponto essa relação de poder tão desejada e defendida pela figura masculina deve ser acatada.

Lygia Bojunga não mediu esforços para trazer à tona uma situação vivenciada por muitos, independente de classe social, nível de escolaridade, faixa etária, gênero, condição existencial ou demais fatores, como uma forma de encorajar a denúncia. Embora a obra “*O abraço*” aborde uma temática delicada de ser compartilhada, sobretudo com o público juvenil, a autora teve o cuidado de reverberar a temática da violência de gênero e violência sexual de forma leve, dando voz a personagem e proporcionando uma interação entre a própria autora e a personagem Cristina, levando-a a refletir através do seu eu interior por meio da personificação de Clarice, fazendo-a transferir uma dor insuportável a um outro ser, minimizando danos e traumas provocados pela violência sexual.

Para garantir a permanência do poder ou evitar ameaças, o dominador faz uso de ações mais enérgicas. Segundo Arendt (2004, p. 35) “a violência pode destruir o poder, mas é incapaz de criá-lo”, pois o ser dominante esquece a razão e impõe sua decisão, mesmo não sendo o melhor a seguir, porque para ele o fato de ser dominador, silenciar e oprimir, por si só já configura uma situação de poder, inviabilizando a possibilidade de pensar em novas

práticas de conduzir ou criar situações de ter ou estabelecer poder, assim como fica visível nesta passagem: “Eu estava de cara mergulhada n’água e de olho bem aberto esperando um peixe passar, quando eu senti alguém segurando firme o meu braço. Desmergulhei. Tinha um homem ajoelhado ao meu lado, me segurando feito coisa que não era mais pr’eu escapar.” (Bojunga, 2014 p. 24-25 ).

Cristina, não passa de uma criança indefesa, uma presa fácil para o ser dominador que a vê como alguém disponível a seu bel prazer e tem a clara certeza da impunidade, por isso, age de maneira sorrateira e tranquila, pois sabe que terá êxito em concretizar seu ato vil, o assegurando a fortalecer a prática de novos delitos, o queira, pois sabe que o silenciamento da vítima seria o óbvio, pois era comum não se falar ou comentar a respeito de violência de gênero e tão pouco de violência sexual, pois na maioria dos casos a vítima era considerada culpada, por estar no lugar e hora errada, por “parecer disponível”, enfim, por ser mulher.

A gente entrou mais fundo na mata. O sol sumiu. Me deu medo. Quis me fincar no chão. Ele me arrastou. Gritei. E mais que de pressa ele tapou minha boca. Mordi a mão dele. Ele se ajoelhou, me puxou. E me mordeu também. Na boca. Foi susto? Foi dor? Fiquei paralisada. Ele me forçou pro chão; montou em mim; desmanchou o nó da gravata cinzenta e deu um puxão nela (vai me matar?); passou a gravata pela minha boca, volteou ela uma vez, deu o nó, mas, quando foi apertar, me olhou, parou, e aí aconteceu uma coisa esquisita: o olho dele riu pra mim. (Bojunga, 2014, p. 27-28).

Lygia Bojunga escreve uma obra “*visceral*”, que vai até o íntimo do leitor para tratar de uma temática “*melindrosa*” que a sociedade teima em deixar para uma próxima oportunidade, afinal de contas, literatura deve ser um espaço em que se aborde temas privilegiados, e contemplem o convencional, entretanto, a autora usa da ludicidade e brinca com as palavras para tratar de um assunto considerado como tabu, como é possível perceber neste fragmento “E foi com essa chuva chovendo lá fora que a voz dele falou assim, eu te prometo, Clarice, eu te prometo que dessa vez você não vai morrer no meu abraço. E me abraçou mais forte que das outras vezes e entrou mais forte dentro de mim.” (Bojunga, 2014, p. 33) Assim, consegue expor uma realidade velada, pondo em cheque a forma como a sociedade trata a violência sexual sofrida pelas mulheres, sobretudo as crianças, deixando-as à margem, por não darem a elas a devida atenção e acolhimento para a superação do trauma vivido, sobretudo, estabelecer políticas públicas de combate à violência sexual e a prevenção de tais atos vis.

Em “*O abraço*”, fica claro o quanto falar de certos assuntos é espinhoso, vergonhoso e até mesmo evitado, logo, Cristina sabe que talvez não encontrasse abrigo para externar o que experienciara a contra gosto. Por sua vez, ela tenta estabelecer contato com uma certa amiga

imaginária, Clarice, na tentativa de transferir ou atenuar a dor do trauma adquirido por Cristina aos oito anos, pois dificilmente ela conseguiria externar por meio das palavras a uma outra pessoa, os resquícios e potencialização do trauma ocasionado por uma violência de gênero e mais precisamente sexual.

Ao atingir a fase adulta, Cristina não aguenta mais conviver com aquele segredo que a corroía por dentro, “[...] Mas aconteceu uma coisa curiosa, sabe, eu não pensava acordada no que tinha acontecido, eu só pensava dormindo, quer dizer, sonhando”. (Bojunga, 2014, p. 37). Ela não sabia explicar o que sentia ou queria naquele momento, sua única certeza, era de que não daria mais pra ficar quieta como é possível perceber nesta passagem “Eu preciso te contar. Não dá mais pra ficar trancando essa coisa toda dentro de mim. Por mais que eu tenha resolvido não falar disso com ninguém, não dá mais pra ficar quieta [...]” (Bojunga, 2005, p.7).

Segundo Woodward (2000, p. 17-18): [...] “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”, por isso é possível perceber, o quanto Cristina sente-se impotente e desprotegida diante de tal silenciamento e ao buscar ajuda, é com Clarice que encontra a escuta e acolhimento o qual tanto ansiava, mesmo sabendo que Clarice teria um papel importante na devolução da consciência para Cristina, de nunca perdoar ou esquecer a situação vivenciada, na tentativa de encontrar meios para punir o suposto agressor.

Lygia tem o cuidado em usar metáforas como “o abraço” para elucidar situações constrangedoras, reafirmar a denúncia e até mesmo transmitir ao leitor, com um toque de suavidade, ao mencionar situações pouco discutidas no seio literário. A passagem extraída da obra nos revela este compromisso com a elucidação e rompimento de que assuntos como a violência de gênero e a sexual não devam ser evitadas para o público infante juvenil. O importante, é usar as palavras e expressões certas, para que este público compreenda sem acionar um determinado “gatilho pessoal ou emocional” acerca de uma temática tão densa.

Quando ele é abraço de feliz aniversário, de feliz ano-novo, ele abraça assim, ó. – E me abraçou – Quando ele é abraço de amor ele abraça assim, ó. E aí me abraçou com tanta força que caiu da cadeira e a gente morreu de rir. E desse sonho pra frente a gente começou a brincar de abraço. [...] O abraço estava sempre presente, era só a gente começar a brincar que eu já dizia: chama ele. E só de olhar o jeito que ela fazia o abraço chegando, eu já sabia que era sonho de brincar de médico, que era sonho de brincar dentro d’água, que era sonho de cavar a terra pra brincar de enterro. (Bojunga, 2005, p. 37-38)

É possível perceber uma sutil presença da conotação sexual reverberando para o ato que Cristina vivenciara na infância ao mencionar as expressões: “o brincar de médico”, “o brincar

*dentro d'água*” e “*o brincar de enterro*”. Lygia tem o cuidado de aliar expressões típicas do universo infantil e até mesmo juvenil, para associar de forma mais discreta, porém lúdica, a questão da violência sexual sofrida por inúmeras crianças, jovens e adultos, na tentativa de aproximar o leitor a sua interpretação pessoal, conforme avançar na leitura da obra, sem deixar que o sentimento de incômodo, compaixão, acolhida e reparação se distancie, por isso, a representação de Clarice vem com essa simbologia, de fazer com a Cristina não esqueça e que fortaleça a simbologia “*do abraço do não-perdão*”, na tentativa de que ela nunca esquecesse nem perdoasse o que lhe aconteceu e compreendesse de uma vez por todas de que ela foi vítima e não deveria se envorgonhar ou deixar adormecer o sentimento de justiça para culpabilizar e penalizar o agressor.

Mais adiante, é possível perceber que Cristina e Clarice ganham tamanha proporção, misturando suas personalidades de tal modo, a confundir o leitor com a real existência de Clarice, que por sua vez, assume a identidade da personificação multifacetada das várias versões de Cristina, na tentativa de não deixar ser esquecida todas as vítimas de violência sexual, conforme é presenciada nesta passagem “[...] que diferença faz se eu sou a Clarice-tua-amiga-de-infância-que-um-dia-saiu-de-casa-e-nunca-mais-voltou, ou se eu sou a Clarice-que-se-fingiu-de-morta, ou se a Clarice-que-botou-a-boca-no-mundo [...]” (Bojunga, 2014, p. 66-67).

Observe que Clarice representa a consciência esquecida de Cristina e tenta deixar vivo em Cristina que ela não poderá perdoarseu algoz e sempre aparecerá para lembrá-la de tal propósito, conforme é ilustrado nesta passagem.

O abraço que eu te dei foi pra você não perdoar, foi pra você nunca esquecer o que ele fez contigo quando você só tinha oito anos. Não é porque você só tinha oito anos, não. Podia ter dez, vinte, cinquenta, cem, não importa! o que importa é que não existe perdão pra quem arromba o corpo da gente. – Sacudiu a cabeça assim, ó, e falou: – E você vai e transforma o abraço do não-perdão num abraço de tesão: você é mesmo uma infeliz, você merece o pior. (Bojunga, 2014, p. 63-64).

A morte de Cristina ao final da obra, poderia representar uma retaliação ao suposto “perdão” dado ao criminoso e possível tentativa de esquecimento do crime sofrido por ela, a qual fica em evidência que Clarice por vezes assume o papel da sua própria consciência e não se conforma em deixar adormecido, sem a devida condenação, o suposto acusado do crime sexual.

O Homem aperta a gravata na mão feito uma rédea. Com a outra mão vai arrancando, vai rasgando, se livrando de tudo que é pano no caminho. Agora

o Homem é todo músculo. Crescendo. Só afrouxa a rédea depois do gozo. Cristina mal consegue tomar fôlego: já sente a gravata solavancando pro pescoço e se enroscando num nó. Que aperta. Aperta mais. Mais. (Bojunga, 2014, p. 82).

Logo, Cristina passa a conviver com a ilusão de suavizar a dor e sofrimento através de um certo afeto destinado ao agressor, tais sentimentos poderiam ser atenuados, uma vez que, ela poderia resignificar o desconforto e trauma sofrido, com o intuito de compensar ou até mesmo invalidar os traumas adquiridos após a violência sexual. Cristina passa a nutrir a famosa “*síndrome de estocolmo*”, uma espécie de resposta psicológica que pode acontecer a pessoas em situação de tensão, como no caso de sequestros, prisão domiciliar ou situações de abuso, por exemplo, fazendo com que a vítima, de forma subconsciente, estabeleça simpatia ou uma conexão mais pessoal e laços emocionais de amizade ou afeto com o agressor, ao invés de nutrir o medo ou repulsa, como forma de preservar a vida. Toda essa situação passa a ser revisitada por Cristina, quando um belo dia, ela e um grupo de amigos resolvem ir a um circo que estava de passagem por sua cidade e de repente, esse sentimento adormecido é acordado em Cristina. Ela sente-se profundamente atraída por um determinado palhaço e algo nele desperta nela toda a situação vivida na infância “E nessa hora a fazenda de Minas acordou dentro de mim. Com tanta força, que doeu. Doeu!” (Bojunga, 2014, p. 48).

Instintivamente Cristina resolve ir atrás daquele palhaço e passa a vê-lo com outros olhos, dando espaço a um mix de sentimentos confusos como medo, perturbação e desejo, tornando-os cada vez mais próximos. A menina que outrora fora levada forçosamente a um lugar ermo e terem aberto caminho em seu corpo, agora estava ali, diante de uma situação nova, Cristina sentia-se mulher e perto de seu agressor, passou a demonstrar e nutrir outros sentimentos e conseqüentemente ficar cada vez mais próxima dele e olhá-lo fixamente na tentativa de resignificar todo seu passado em sentimento bom, como ela externa neste fragmento “[...] eu nem me lembrava de mais nada do que eu queria perguntar pra ele, de tanto que eu fui me entregando pro tesão que tomou conta de mim.” (Bojunga, 2014, p. 60).

Assim, segundo a própria imaginação de Cristina, seria possível transformar a dor em afeto, pois durante sua infância, ela não conseguiu ter raiva, ódio, rancor ou outro sentimento que revelasse uma ojeriza por seu agressor, e passou a atenuar suas aflições e pensar, que tudo foi feito com um propósito maior, pois de alguma forma, ela seria um ser especial e teria sido escolhida por fazer parte de um universo fora do seu campo de compreensão ou até aceitação.

Nesta passagem é possível perceber, a mente confusa de Cristina ao pensar em seu agressor ou entender toda a situação vivenciada por ela “A dúvida tinha acabado, mas a perturbação era cada vez maior: eu estava sentindo uma curiosidade enorme de conhecer

melhor aquele homem. E pela primeira vez eu pensava nele como uma mulher.” (Bojunga, 2014, p. 55).

Cristina, tenta a todo custo encontrar respostas para remediar o irremediável ao passar por cima de sua dor pessoal e tentar desmistificar a condição de vítima provocada por seu algoz em uma “*privilegiada*” escolha inconsciente. Durante a infância, Cristina não tinha consciência do que vivenciara, porém na fase adulta, ela ignora sua dor e trauma em prol da aproximação do seu agressor, com a certeza de que precisava ter um contato físico com ele para sanar suas inquietações, como é possível perceber em “E me beijou. Um beijo... atrapalhado, sabe. Mas forte. [...] E aí fui eu que agarrei ele [...] e beijei. De um jeito que eu nunca tinha beijado ninguém.” (Bojunga, 2014, p.61).

## Conclusão

Cristina tentou a todo custo buscar respostas para a situação experienciada por ela. Ela era apenas uma criança, então não dispunha de saberes múltiplos para lidar com tal situação. Não encontrou o acolhimento necessário em seu seio familiar e mesmo não tendo respostas de modo satisfatório, ela construiu para si, uma realidade imaginária com o intuito de livrá-la ou até mesmo protegê-la da dor e sofrimento provocado pela lembrança daquele dia fatídico. A personagem Cristina, representa milhares de outras Cristinas, de diferentes classes sociais, raça, nível de escolaridade, faixa etária, condição de gênero e demais nomenclaturas, vítimas da violência sexual estigmatizadas em detrimento a opressão vivenciada durante e após a imposição do ato sexual que reverbera em diversos traumas direto na vida pessoal, emocional, profissional, dentre outras condições.

É importante evitar o julgamento às vítimas, pois por mais que se queira encontrar algum tipo de desvio de conduta que possa fortalecer a defesa do agressor, ainda sim, precisa ser revisto, pois a vítima certamente estava em condição de vulnerabilidade ou desvantagem para favorecer a oportunização do agressor ao concretizar o abuso sexual. É que a vítima sente-se desorientada, perde literalmente seu chão e a única coisa que não quer e nem precisa, a princípio, é revisitar suas lembranças traumáticas, pois os sentimentos que tendem a aflorar, serão o medo de ser socialmente marginalizada, sentimento de culpa, falta de apoio, vergonha, medo de represálias e ainda o receio de que não acreditem nela enquanto vítima. Por isso, com Cristina não foi diferente ela optou por esconder dos seus o fato vivido e tentou de alguma forma, encontrar forças capazes de fazerem-na reassumir as rédeas de sua própria vida, deixando para trás, o despertar da dor e traumas.

Com a personagem Cristina não foi diferente, desde sua tenra idade, ela vivenciou e sofreu literalmente na pele, a dor da violência sexual, que a todo momento precisará passar por lembranças dolorosas na tentativa de ser “*consertada*”. A partir desse sistema opressor, cresce uma menina desesperançosa, frágil e submissa, na tentativa de agradar o outro, mesmo que para isso, ela tenha que abdicar de seu amor próprio para ser aceita enquanto ser humano. Foi importante o sofrimento, para compreender que o limite e a forma como deveria ser tratada por outras pessoas, era ela quem deveria estipular e não aceitar passivamente, com o intuito de ser aceita, amada, vista e até reconhecida como uma mulher que precisava ser acolhida nos momentos de fragilidade, dor, desespero, ao invés de ser culpada por algo.

A postura de revisitar toda dor e sofrimento para entender que apenas ela própria poderia ser capaz de estender a mão a si própria e resgatar-se daquele emaranhado de dor e sofrimento acumulado ao longo de sua infância e juventude foi imprescindível, entretanto, é preciso ressaltar que tal atitude só foi possível acontecer, graças a ajuda da tomada de consciência promovida por outra mulher, Clarice, sua própria consciência, calejada das dores e sofrimentos impostas pela violência de gênero e sobretudo sexual, fazendo-a compreender que o problema estava na sociedade e não nelas. Clarice fez todo esse processo de revisitar seu passado e reconhecer que só ela era capaz de se reerguer e começar uma vida nova, sem necessariamente ter a aprovação ou legitimação de alguém para ser quem ela era e sobretudo ser feliz, deixando claro que ali não se tinha um corpo disponível, um alguém sem sentimentos, mas sim, residia um ser com sonhos, alimentando o desejo de ser cada vez mais forte, independente, coerente, dona de si e capaz de trabalhar de forma digna, sem medo de ser menosprezada, ridicularizada ou até mesmo vilipendiada, assim como tentou a todo custo salvar Cristina que mesmo sendo vítima do acaso e ter tido sua vida ceifada, lutou a sua maneira, enquanto pôde.

### **Referências bibliográficas**

ARENDDT, H. *Da violência. Título original: On violence*. Trad. Maria Cláudia Drummond. Brasília: Civilização Brasileira, [1969]2004.

BOJUNGA, L. *O abraço*. 5ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

BOURDIEU, P. *A dominação Masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 11ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 8ª Ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2002.

- FOUCAULT, M. *Ética, Política e Sexualidade: Ditos e escritos*. Vol. V, 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264 – 287.
- FREUD, S. “Lembranças encobridoras”. In: *Obras psicológicas completas*. 2.ed., Vol III. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org). Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HALL, S. *Representation: cultural representations and signifying practices*. 2. Ed. London: Sage, 2013.
- LUFT, L. A sala da família (e o biombo do silêncio). In: *A casa inventada*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- POLAK, M. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol.5, ed. 10, 1992.
- RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento: Justificando, 2017.
- SAFFIOTI, H. I. B. *Gênero, patriarcado e violência*. 1ªed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.
- SILVA, T. T. da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, p. 7-72. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

## LITERATURA E HISTÓRIA EM COVA 312, DE DANIELA ARBEX

Giulia Isabele Silva Cruz (UESPI)

Maria Suely de Oliveira Lopes (UESPI)

### RESUMO

Este trabalho elabora uma análise da obra *Cova 312*, de Daniela Arbex, estabelecendo diálogo entre Literatura e História. A narrativa de *Cova 312* (2015) recupera parte da vida de Milton Soares de Castro, o único preso político encontrado morto nas dependências da Penitenciária de Linhares. A história oficial atestou suicídio, e coube à autora o esclarecimento do caso. A partir dos testemunhos coletados, foi possível elucidar o paradeiro de seu corpo, em uma cova rasa identificada apenas pelo número, 312, o que deu título ao livro. Com o intuito de reconstruir a história da ditadura militar brasileira de forma sensível e atualizada, unindo essas ciências sob perspectiva interdisciplinar, a partir do trabalho jornalístico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ditadura; Resistência; Jornalismo literário; Gemetafic.

A relação entre História e Literatura vem desde a antiguidade, presente nas narrativas míticas e heroicas, como afirma Azevedo (2011). Porém alguns teóricos e historiadores tradicionais sempre partiram em busca de desmembrar essa união, esquecendo que ao recontar a história estamos interpretando-a à sua maneira, da maneira como o escritor a interpreta. A partir disso, White (2010) comenta que nenhum historiador oferece ao seu leitor/ouvinte o passado enquanto tal, mas uma narrativa, “um artefato verbal não sujeito a controle experimental e observacional”.

A Literatura vem se configurando como uma grande parceira do fazer historiográfico, contribuindo para a formação da identidade nacional e para a reinterpretação de fatos ocorridos (Azevedo, 2011). Hutcheon (1991), afirma que, no século XIX, a literatura e a história eram consideradas ramos da mesma árvore do saber, isso porque essa junção só beneficia o homem, elevando-o e enriquecendo-o. Assim, as semelhanças são mais valorizadas do que as diferenças, ao passo que as duas obtêm forças a partir da verosimilhança. Conforme Jacomel, a História e a Literatura, a partir da metaficção historiográfica, unem-se em função de uma causa: as produções escritas, ficcionais ou não, levam os leitores à autorreflexão, ao questionamento das “verdades absolutas”, pois ambas são operadas a partir dos mecanismos que a linguagem oferece (Jacomel, 2008). É a partir desse questionamento que o leitor é instigado a refletir sobre outras possibilidades de verdade antes não reveladas. Sob essa perspectiva, Freitas declara que o discurso literário tem por objetivo

produzir uma realidade estética e esta realidade significa a problematização da realidade objetiva seja ela qual for (Freitas, 1986).

Observou-se que a história e a literatura estão em constante relacionamento, pois uma completa a outra e as duas possuem valor correspondente (Iser, 1996). Diante dos argumentos teóricos postos, apresentou-se nesse projeto o estudo da obra *Cova 312*, que aborda a ditadura de uma forma que a história oficial nunca fez antes. A autora, Daniela Arbex, uma das jornalistas mais premiadas de sua geração, hoje dedicada à literatura, publicou no ano de 2002 uma série de reportagens para o jornal *Tribuna de Minas* sobre a penitenciária de Linhares, uma importante prisão política do período da ditadura militar brasileira, iniciando assim, algo com uma dimensão que superava até mesmo as expectativas da autora. Das diversas histórias que conheceu ao longo da reportagem a que mais chamou sua atenção foi a do militante gaúcho Milton Soares de Castro, tendo sido ele o único preso político encontrado morto nas dependências desse presídio, com uma morte contraditória e até então mal resolvida, como a de muitos outros militantes que participaram dessa ditadura brasileira que, em alguns capítulos, mais pareceu uma corrida pela própria vida.

Além de ter seu foco no detalhamento da história de Milton, o livro trouxe à tona narrativas de vários outros presos, com os quais o protagonista conviveu, e com quem a repórter teve oportunidade de dialogar ao longo de seu trabalho investigativo. Foi graças a todas as colaborações dos demais envolvidos no cenário de cárcere na ditadura, que foi possível obter uma melhor reconstrução do real cenário daquela penitenciária, tão fundamental para o entendimento da ditadura, mas que ao mesmo tempo estava fora do conhecimento da população. Através desse levantamento foi possível reconstituir parte da vida de Milton e também elucidar o paradeiro de seu corpo, que foi descoberto pela repórter em uma cova rasa, dentro de um cemitério mineiro, identificada apenas pelo número 312, numeração que, mais tarde, veio a intitular seu livro em questão.

A escrita de Daniela Arbex permite indagações renovadas sobre as cenas do passado, exigindo, então, um leitor sobretudo atento e curioso, que procure fazer um mergulho no mundo ficcional, numa tentativa de, em certa forma, desmembrar a história já conhecida e reconstruí-la fazendo um reparo em seu conteúdo a fim de que tenha uma melhor serventia como fonte de consulta no futuro; faz uma retratação para com a luta de Milton, e abriu espaço para a investigação dos casos de tantos outros “Milton’s” que existiram nessa ditadura. Ademais, essa pesquisa foi importante por acrescentar a estudos já existentes, que discutem a história oficial do Brasil, uma perspectiva agora apresentada pela ótica da literatura, que traz

consigo uma reformulação que ajuda a engrandecer essa história, mas dando valor às suas particularidades.

## **Objetivos**

Objetivo Geral:

- Desenvolver análise da obra *Cova 312* (2015), de Daniela Arbex, considerando as relações literatura e história sob a perspectiva da metaficção historiográfica.

Objetivos Específicos:

- Estabelecer diálogo entre Literatura e História na obra *Cova 312* (2015), de Daniela Arbex;
- Apontar elementos recuperados que foram utilizados como articuladores da história em *Cova 312* (2015), de Daniela Arbex para a construção de um possível diálogo metaficcional historiográfico;
- Entender que os aspectos históricos ressignificados sugerem marcas de um discurso metaficcional historiográfico;
- Comprovar que a metaficção historiográfica articula um discurso que se delinea a partir da história oficial.

## **Metodologia**

A metodologia da pesquisa foram análises bibliográficas, levantamento das fontes teóricas pós-modernas; leitura e discussão de textos teóricos que abordam a questão literatura e história, textos que discutem a temática da ditadura militar; caracterização dos elementos e eventos históricos reconfigurados na obra em análise; e a comprovação da existência de outra versão sobre a ditadura e suas implicações na obra.

Devido a situação impertinente da Covid-19, as reuniões para discussão com a orientadora de pesquisa, a fim de argumentar sobre a obra escolhida e o acervo bibliográfico indicado, foram feitas de maneira remota, onde exploramos os recursos digitais para conseguir alcançar o princípio e o bom funcionamento do projeto de pesquisa científica. Dada a disponibilidade dos recursos utilizados, a pesquisa seguiu por um caminho de catalogação das descobertas enriquecedoras da autora acerca de como a discussão dos estudos de metaficção historiográfica é importante para preencher possíveis lacunas.

Visto que este projeto de pesquisa, teve por objeto a investigação da obra *Cova 312* de Daniela Arbex (2015); fez-se necessário fundamentar os estudos em textos teóricos que abordam a metaficção historiográfica para fundamentar a relação literatura e história, além da leitura e discussão de textos teóricos que discutem o tema ditadura militar, visto que esse foi o ponto central do livro “*Cova 312*” e o ambiente no qual desenvolveu-se as narrativas, e por ser necessário levar em conta que essa história foi contada pela camada elitista e politicamente favorecida da época, que reconfiguraram acontecimentos históricos e culturais,

onde primavam por esconder seus malefícios e preservar seus interesses pessoais, massacrando a democracia e o povo que lutava em sua defesa.

Onde, a partir do método de análise do material disposto na pesquisa, foi possível reforçar a existência de uma outra versão da ditadura, por tanto tempo silenciada, e quais foram suas implicações e consequências na vida da população que viveu essa ditadura, pois não se faz história sem personagens e tampouco literatura.

## **Resultados**

O livro, *Cova 312*, é dividido em três partes e dezenove capítulos, que investigam a vida dos companheiros e das pessoas que tiveram relação direta ou indireta com Milton em vida, até ser dado como morto e ter seu corpo desaparecido de dentro da penitenciária. Ao final do livro, nos é revelado, com todas as provas e documentos, a farsa que os familiares e amigos de Milton por tanto tempo suspeitaram: a ditadura havia mesmo forjado os laudos que confirmavam o suicídio do militante na penitenciária de Linhares, para ocultar o seu real fim, um vergonhoso e cruel assassinato. Abrindo espaço para o questionamento de quantos mais crimes, configurados pelo abuso de poder, foram ocultados, encobertos e silenciados nesse cenário ditatorial.

A autora, Daniela Arbex, em entrevista ao canal de YouTube “Opinião Minas”, colocou detalhes de como foi a sua trajetória para reconstruir esse episódio trágico do passado. E diz que ao decidir reportar os acontecimentos em formato literário, no livro que viria a ser material dessa pesquisa, Daniela conta que precisou refazer toda a investigação, e foi então que ela encontrou a peça que faltava para desvendar o que há 30 anos não fazia sentido para a família de Milton. Ela afirma também que o livro situa o leitor em 3 importantes ambientes: dentro da vida de um guerrilheiro do Caparaó; dentro da penitenciária de Linhares; e além disso, nos situa dentro da redação jornalística, que é um ponto fundamental para essa nossa pesquisa, onde foi possível ver detalhadamente os bastidores da transformação dos fragmentos históricos em metaficção historiográfica, ressaltando valores que, até então, haviam passado despercebidos.

Ademais, é do nosso conhecimento que os diversos pesquisadores manifestam suas ideias sobre a metaficção historiográfica de forma única, mas, é verídica a transparente unanimidade entre os estudiosos em definir que “a metaficção historiográfica defende que só existem “verdades”, no plural, e jamais uma só verdade definida. Além disso, o que diferencia a narrativa ficcional da histórica são suas estruturas, as quais são contrariadas pela

metaficção” (Jacomel, 2007). E ao consultar os recursos disponíveis, essas afirmativas tomam uma forma ainda mais sólida e propícia ao nosso entendimento.

A partir das análises e leituras, fica nítido que não é possível separar totalmente a história da literatura, pois ao retratar uma narrativa histórica são feitas catalogações de elementos considerados essenciais, mas em meio a tantos detalhes, chega a ser um tanto impossível retratar fielmente o ocorrido, sem que sejam deixadas espaços a serem preenchidos, que não devem ser vistos como defeitos, mas sim uma parte fiel do que vem a existir nessa transposição dos fatos, pois ao escrever sobre um momento histórico, sabemos que esse já se foi, e não pode mais vir a ser completamente leal a todos as suas nuances. É então que entra a tarefa da ficção na historiografia, que não se detém apenas a isso; a ficção nos permite alcançar uma camada antes inacessível, faz com que o leitor/ouvinte tenha um papel fundamental no processo de compreensão, de recorrer ao seu próprio acervo de conhecimentos a fim de trazer um desfecho possível para essas lacunas. Essa subjetividade, além de aproximar o historiador do ficcionista, elimina o traço engessado do realismo absoluto, antes tão disseminado na história. Afirmações como essa podem ser embasadas em teorias como as expostas nas ideias de Júnior (1996).

## **Conclusão**

Constatou-se então, que o caminho de estudo sobre a metaficção historiográfica, como muitos outros estudos, jamais encontrará uma linha de chegada, um ponto final. Há sempre mais para procurar, produzir e entender. Como vimos, todos os argumentos selecionados para essa visão da história em contato com a literatura, fazem uma ruptura no antigo ato de ver os fatos históricos e sua falsa verdade absoluta, acionando uma nova camada ao nosso processo de compreensão dos materiais, não apenas no futuro, mas a dimensão do conteúdo histórico que pode ser repensado e reanalisado utilizando essa abordagem também no nosso passado e presente, fazem com que as pesquisas abram portas a uma categoria quase infinita de possibilidades de estudos a serem desenvolvidos, seja na ala histórica ou literária, pois os dois meios iram igualmente se promover com o enriquecimento dessas interpretações.

Além disso, nos dá uma nova percepção sobre a ditadura no Brasil, que até então muito se falava, mas pouco sabia-se realmente sobre as verdadeiras vivências das pessoas que presenciaram e sentiram esse período, um dos mais sombrios do país, na pele. Nos dando, como a própria autora diz, uma espécie de tragédia poética, que se manifesta perfeitamente favorável a essa pesquisa, por acoplar traços marcantes da historiografia e da ficção, claras a

partir do momento que lemos a obra construída, e nos aproximamos da história em uma experiência literária do seu manifesto.

### Referências bibliográficas

ARBEX, Daniela. *Cova 312*. São Paulo: Geração Editorial, 2015.

BORGES, Patrícia Espíndola. *A metaficção historiográfica na literatura goiana: dois autores, duas obras*. Goiânia. 2009.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é o fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; SILVA, Marisa Correa. Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica. *Celli – Colóquio De Estudos Linguísticos E Literários*. 2007, Maringá.

JÚNIOR, José Leão de Alencar. História com ficção: a confecção narrativa da história e da literatura. *Revistas de Letras*, Fortaleza. 1996.

REIS, José Carlos. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2010.

Entrevista ARBEX, Daniele. *Cova 312. Opinião Minas*, 01, julho de 2015. YouTube Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=gWPDtFA8-rA>>

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso-ensaios sobre a crítica da cultura*. Edusp, 1994.

**“A MELHOR MANEIRA DE DIZER A VERDADE É NA FICÇÃO DE MENTIRA”:  
REPRESENTAÇÕES PLURAIS DO SERTÃO NORDESTINO A PARTIR DAS  
NARRATIVAS DE FONTES IBIAPINA (1958-1985)**

Iasmim Ibiapino Alves<sup>1</sup>

**RESUMO**

O presente artigo pretende discutir acerca da ficção criada entorno do período eleitoral piauiense. Os personagens e acontecimentos são frutos da criatividade e interpretação do juiz, literato e folclorista piauiense João Nonon de Moura Fontes Ibiapina (Fontes Ibiapina) na obra *Eleições de sempre e até quando* (1985). Todavia, mesmo tratando-se de uma ficção, estes casos e personalidades podem ser encontrados pelo Brasil como um todo, não só nos brocotós de sertões piauienses. O objetivo é, a partir desta historiografia *ibiapinense*, dialogar acerca da opinião pública sobre as experiências eleitorais do povo, evidenciando as consequências, positivas e negativas, na sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Eleições; Piauí; Historiografia; Fontes Ibiapina.

Enveredar-se pela leitura e escrita é algo que fazemos diversas vezes ao longo das nossas vidas. E por acontecer com tanta frequência, não nos postamos atentos a real importância que esta exerce. Nesta trajetória, as nuances transmitidas pela historiografia ecoam pelas paredes dos labirintos que formam as nossas vivências, tornando-se presente, seja através dos estudos ou até mesmo pelas conexões que os indivíduos imprimem ao se relacionarem com outrem e com o ambiente.

Assim, o ato de contar histórias está intrínseco nos seres humanos. Repletas de significados próprios para cada indivíduo, desenvolvem um papel de grande importância nas culturas, registrando momentos e carregando consigo diversas lições e ensinamentos que aprendemos e respeitamos ao longo da nossa jornada.

Neste ínterim, destaca-se o papel do historiador como um contador de histórias profissional, transmitindo estes momentos registrados e conservados ao passar do tempo, enriquecendo e preservando as culturas, destacando as características identitárias presentes em cada sociedade, do passado e do presente, como evidencia Frisch (2006, p.75) “faz-se necessário estudar a memória literária contextualizando-a com os aspectos culturais e sociais que marcaram a nossa história”.

Desta forma, como destaca Araújo (2015, p.227), a historiografia seria o “resultado da trajetória percorrida pelos estudos históricos, que expressam determinadas operações envolvendo o historiador, o pensamento histórico, o trabalho documental e as narrativas”.

---

<sup>1</sup>Mestranda em História e Cultura Histórica no Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: iasmimufpb@gmail.com

Diante disso, percebe-se que não se trata apenas da metodologia e da teoria, mas também da interlocução entre as leituras constantes de obras que proporcionam diferentes formas de pensamento e escrita da história ao longo do tempo.

Particularmente, no século XX, a trajetória da historiografia brasileira estava marcada pela enorme presença de intelectuais que buscavam interpretar o país. Desta forma, a partir da leitura dos chamados “clássicos” percebe-se a escrita da história em seu tempo e contexto, principalmente, na medida em que esta designa a memória e o esquecimento das bibliografias que embasam nossas pesquisas, compreendendo-os para, assim, problematizá-los.

Neste sentido, escrever história ganha uma maior responsabilidade, onde, o historiador deve adquirir sensibilidade ao tratar seu objeto, ao pesquisar, resumir e comunica-lo para a sociedade, com o cuidado de eternizar estas histórias sem torna-las longas, enfadonhas e voltadas somente para o âmbito acadêmico, como destaca Levi,

O fato de os historiadores escreverem livros, muitas vezes chatos, é que nós não pensamos no leitor. Isso é fundamental, porque devemos pensar no leitor. Geralmente, os historiadores trabalham imaginando como leitores aqueles que estão no seu próprio departamento, os outros historiadores. É uma escrita muito corporativa. (Levi, 2014, p.5)

Nesta perspectiva, uma narrativa com escrita de fácil entendimento ultrapassa as barreiras da academia, fortalecendo ainda mais a relação entre o contador de histórias e seu público, mais precisamente, da História e Literatura, pois o caráter particular da História misturava-se com o caráter universal da Poesia, onde a História concentrava-se na sociedade e na complexidade dos fatos e acontecimentos e a Literatura escapava do mundo concreto do historiador, narrando os fatos e as possibilidades de um universo imaginário e fictício.

Esta relação interdisciplinar, possui tanto proximidade quanto distanciamentos e especificidades, no entanto, combinam o interesse na vida cotidiana, no contexto social e nas subjetividades humanas. Neste sentido, Le Goff (2003, p.48) afirma que “a história da história não deve se preocupar apenas com a produção histórica profissional, mas com todo um conjunto de fenômenos que constituem a cultura histórica, ou melhor, a mentalidade histórica de uma época”.

A partir das fontes, podemos perceber esta relação entre a história e a literatura, esta última, servindo como fonte para a história, pois como evidencia Queiroz; Elgebaly; Ferreira (2020) elas “partilham cada vez mais o interesse por aquilo que diz respeito à vida cotidiana, às dimensões da subjetividade humana e às aproximações entre a vida social no seu sentido mais amplo e a vida literária”.

Desta forma, literatura Ibiapiniana seria um exemplo desta escrita ampla. Fontes Ibiapina escrevia sobre si, seu povo, os ambientes que frequentava e as sensibilidades e sociabilidades que exercia. A alteridade presente em seus textos marcava a ideia de entender o Outro, pois, assim como evidencia Burke (2004), “o Outro é visto como um reflexo do eu”. Desta forma, este paralelo viria demonstrar sua identidade, seus encontros culturais e, até mesmo, as imagens estereotipadas que uma cultura possui da outra.

Esta seria considerada para além do consumo regional e, partindo do Piauí para o resto do Brasil, as obras autor supracitado projetaram-se nacionalmente, como os romances *Palha de Arroz* (1968); *Vida gemida em Sambambaia* (1985), que conquistou o primeiro lugar no Concurso Nacional do Livro. Não obstante, escreveu outras obras clássicas piauienses, como *Chão de Meu Deus* (1958), *Brocotós* (1961), *Tombador* (1971), *Paremiologia Nordestina* (1975), *Terreiro de Fazenda* (2002) e *Eleições de sempre e até quando* (1985), este último, objeto deste artigo.

Sentando “em volta da fogueira”, Fontes Ibiapina contava suas histórias com maestria. Utilizando como instrumento suas vivências, as brincadeiras nos terreiros de fazenda e seu flandar<sup>2</sup> pela cidade. O autor picoense conhecia e descrevia este universo narrativo com propriedade e atenção aos detalhes, percebendo todos os tipos humanos e “casos populares”, palavreados e comportamentos presentes no homem comum do sertão piauiense.

Com caneta e papel, Ibiapina escrevia sobre sertanejo a qual estava habituado, destacando a simplicidade, a pobreza, os medos e o desejo de prosperar entre a iminência da seca. Nesta perspectiva, Luiz Romero Lima (2003) destaca que o romancista piauiense é dono de uma “linguagem simples, com tom coloquial e humorístico, reproduz e transforma a linguagem interiorana, utilizando-se de provérbios, modismos, máximas, dizeres regionais, oralidades, clichês e lugares-comuns”.

A partir desta perspectiva, surgem as obras do autor João Nonon de Moura Fontes Ibiapina, nascido em 14 de junho de 1921, no município de Picos – PI, mais precisamente na zona rural, no povoado Lagoa Grande. Sua vivência na fazenda e o flandar pela cidade picoense, exerceu bastante influência sobre a sua literatura, tornando-se protagonista da sua narrativa e referência social intelectual sobre a cultura do Piauí.

Anos mais tarde, mudou-se para a capital Teresina, onde graduou-se em Direito no ano de 1950. Além de juiz de direito, exercia outras profissões, como professor e literato. Por

---

<sup>2</sup>Referência ao termo utilizado por Walter Benjamin, que significa andar ociosamente, sem rumo nem sentido certo.

conta desta última, ocupou a cadeira nº 9 da Academia Piauiense de Letras – (APL), localizada na cidade de Teresina, como também foi patrono da cadeira nº 9 da Academia de Letras da Região de Picos (ALERP). Ademais, foi membro do Conselho Estadual de Cultura do Piauí, além de ter sido um dos fundadores e o primeiro presidente da Academia Parnaibana de Letras.

Sendo um piauiense afiado<sup>3</sup> e conhecedor da gente e dos costumes de sua terra, o premiado autor escreveu diversos livros, muitos publicados, mas outros ainda permanecem inéditos, que versavam entre contos, romances, folclore e peças de teatro. Segundo Rabelo (2009, p.40), *Fontes Ibiapina* é “assumidamente uma narrativa regionalista, herdeira do regionalismo-tradicionalista nordestino; um realismo do espaço, portanto, disposto ora a denunciar politicamente o presente, ora a lamentar saudosamente o passado”.

Desta forma, sua obra *Eleições de sempre e até quando*, do ano de 1985, é uma obra escrita na linha de contos do autor. Contendo dez pequenos contos, aborda sobre os acontecimentos eleitorais e a política interesseira do interior piauiense. Mesmo contendo estórias, oriundas da criatividade de *Fontes Ibiapina*, as marcas destas práticas puras regionais se universalizam, sendo uma narrativa que transmite um conhecimento da diversidade cultural nordestina, como evidencia *Ibiapina* (1985, p.09), “Nada de realidade com endereço de Fulano, Sicrano ou Beltrão. Todavia, com casos e personalidades encontradiços não apenas por estes brocotós<sup>4</sup> piauienses, como pelo Brasil em corpo inteiro.”

Sob este viés, este artigo tem como objetivo discutir acerca da opinião pública, trazida por *Ibiapina* em seus contos, sobre as experiências eleitorais do povo, evidenciando as consequências, positivas e negativas, na sociedade. Neste sentido, a escolha temática partiu da necessidade de destacar a importância deste tipo de historiografia para compreensão e valorização da cultura política de uma sociedade, onde esta desenvolve um papel importante não só para a cidade, mas para os indivíduos em si, gerando alianças e conflitos, como destaca Aquino; Nascimento (s.d), para *Fontes Ibiapina* “a melhor maneira de dizer a verdade é na ficção, que tem como característica fundamental a presença marcante e irrefreável da memória e da criatividade. Entretanto, o imaginário da ficção não pode ser confundido com a ilusão, pois, torna-se forma viva, variada e diferente”.

Para evitar maiores alvoroços, *Ibiapina* utiliza-se da ficção para transmitir seus ideais, desta forma, Levi (2014, p.04) destaca que “isso não quer dizer que não haja verdade na

---

<sup>3</sup> Bem preparado para qualquer ato.

<sup>4</sup> Vizinhos, sertanias.

Literatura. Há uma verdade literária que é diferente da verdade histórica. Enquanto esta tem o vínculo da documentação, a verdade literária tem ligação com entender o mundo descrito.”

Neste sentido, torna-se importante evidenciar a necessidade de preservar e divulgar estes materiais escritos, demarcando e difundindo a função social de tais acervos. O trabalho de campo realizado, tratou de catalogar e digitalizar as obras do autor piauiense, presentes na Biblioteca Fontes Ibiapina da Academia de Letras da Região de Picos – ALERP.

Neste local, encontram-se diversas obras, algumas possuem apenas uma edição, que, por vezes, estão deterioradas devido o avançar do tempo. Como evidencia a autora Ana Maria Veiga (2014),

Os acervos digitais e virtuais, ao contrário de representarem uma ameaça para as fontes de pesquisa histórica, apresentam-se como uma opção em benefício da preservação de tais documentos - esta, uma obsessão para os profissionais do campo da História. A organização e a digitalização dos documentos acontecem como trabalho intermediário entre o material físico e seu suporte virtual. (Veiga, 2014, p.79)

Neste íterim, as obras digitalizadas eternizam os ideais de Ibiapina, tornando possível novas pesquisas historiográficas, lendo suas obras afim de um conhecimento científico, ou apenas uma leitura entretida, para aqueles que desejam conhecer a historiografia piauiense e as culturas do sertão nordestino, onde, “o escrito, oral ou filmado, o arquivo é sempre o produto de uma linguagem própria, que emana de indivíduos singulares ainda que possa exprimir o ponto de vista de um coletivo (administração, empresa, partido político etc.).” (Russo, 1996, p.88).

### **A cidade ímã: conhecendo a urbe picoense**

Localizada ao centro-sul do estado piauiense, no principal entroncamento rodoviário do Nordeste, ligando o Piauí aos estados do Maranhão, Ceará, Pernambuco e Bahia, a cidade de Picos-PI é considerada o terceiro maior PIB do estado, ficando atrás apenas da capital Teresina e o litoral Parnaíba.

Conhecida como a Capital do Mel, o município teve o início do seu povoamento devido a construção de uma capela, de Nossa Senhora da Conceição, por Antônio Borges Leal Marinho. Partindo da Fazenda Curralinho, da família Borges Leal, foi se desenvolvendo, atraindo diversos sertanistas e comerciantes.

Os primeiros indícios de formação da sociedade surgiram no século XVIII, a partir das fazendas de gado e a chegada de imigrantes portugueses e italianos, principalmente. Por ter uma área considerada fértil, utilizando-se das águas do Rio Guaribas, Picos teve grande desenvolvimento através da agropecuária, com influência econômica a partir da plantação da maniçoba, cera de carnaúba, do algodão e da produção de couro e mel<sup>5</sup>, tornando-se um grande centro de produtos têxteis, de distribuição de insumos e promoção de mão de obra, fazendo com que indivíduos de todo país tivessem interesse neste comércio.

A cidade se desenvolveu entre cadeias montanhosas, se articulando e fragmentando, sendo responsável por atender demandas de toda macrorregião, em relação à saúde, financeiro e comércio. Segundo os dados divulgados pelo último censo, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística-IBGE (2010)<sup>1</sup>, com uma população estimada em aproximadamente 78.431 habitantes distribuídos em uma área de 577.304 km<sup>2</sup>.

Sendo assim, o Estado estava inserido num contexto onde a principal riqueza era a terra, o que promoveu um desenvolvimento desigual desde a sua origem, pois a terra seria utilizada como instrumento de dominação e afirmação de poder político por parte dos proprietários rurais.

Neste sentido, por ter se tornado uma cidade que recebe pessoas de diferentes lugares, com culturas diversas, a cultura política torna-se algo além do voto secreto, adquirindo correlações de força e diversos padrões de competição e pesos assumidos pelos partidos nos estados brasileiros, assim como o legado histórico de dominação de grupos de uma mesma família, detendo o poder político e econômico, marcas de uma tradição oligárquica anterior que deixou marcas na construção democrática estadual.

Ter esta herança histórica em mente é imprescindível para compreensão da trajetória democrática do Estado. Girando em torno de poucos atores, limitava o processo de abertura para participação de novos integrantes nos postos políticos, deste modo, a ascensão estaria ligada apenas aos grupos políticos tradicionais.

Esta desigualdade, causada por quem detinha a maior parte das terras produtivas e ligadas à atividade comercial, permaneceu por bastante tempo, sofrendo abalos durante a “política dos governadores” e o coronelismo, durante a década de 1920, o movimento

---

<sup>5</sup> Para maiores informações sobre a História e o desenvolvimento da cidade de Picos, confira a Dissertação de Mestrado em História do Brasil “Picos: história, desenvolvimento e transformação do centro histórico (1970)” de Mara Gonçalves Carvalho (2015). Disponível em: Acesso em 1 mar. 2023.

tenentista, a Coluna Prestes e a Revolução de 1930<sup>6</sup>, que causaram reflexos na estrutura piauiense.

Contudo, com o fortalecimento do Estado perante o poder privado a maior participação da vida política teve um maior controle, a entrada de novos atores políticos neste cenário devido as diversas revoluções neste período motivaram a diferenciações na composição social dos grupos que disputavam o poder no estado.

Não obstante, a ampliação da competição política não significa necessariamente que haja maior democratização na formação de governos, pensando esta história política, nos ajuda a analisar estes processos políticos e compreender suas influencias na sociedade.

### **“O preço da Liberdade é a eterna Vigilância”: o Brasil em busca de democracia**

Nesta obra, Ibiapina (1985, p.11) destaca a política com resquícios da Guerra Mundial e da Ditadura, como também, a falta que sentiam de poder participar abertamente das campanhas políticas, o que ele caracteriza como a “passagem de um regime de exceção, de força, para uma democracia de bandeira desfraldada aos quatro ventos. Abertura na cuja grande, em caixa alta.”

Neste momento, duas classes se enfrentavam, uma em busca da liberdade de pensar, dizer e agirem prol dos seus direitos. Outra, velhos políticos de envergadura moral e intelectual, que viviam no ostracismo. Ademais, surgiram os jornais combatentes, que transmitiam, sem papas na língua, os caprichos de um totalitarismo governamental existente, através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

O autor evidencia que para haver uma República Democrática, deve ser, em síntese, cinco poderes: Legislativo, Executivo, Judiciário, Imprensa e Povo, pois, para ele, seria neste momento, onde ocorriam os comícios, que haveria a maior confraternização entre o povo, que estava sedento de liberdade e justiça, ninguém estaria movido por interesses individuais e materiais, a ditadura iria se apagando enquanto a democracia ressurgia.

No entanto, nesses momentos de convivência, nem sempre eram calmos. As oposições se enfrentavam, apelando para insultos pessoais, difamações e até violências, e para eles, quanto mais isso acontecia, mais a campanha impulsionava, promovendo diversos comícios, passeatas, festas-dançantes, excursões pelos interiores e fazendas, e até mesmo, criação de hinos, como por exemplo:

---

<sup>6</sup> Para saber mais sobre como estas revoluções afetaram o cenário político piauiense ler o trabalho: SANDES-FREITAS, Vítor Eduardo Veras. *Herança e história política no Piauí: das origens à redemocratização*. IN: *Revista eletrônica do mestrado acadêmico de história da UECE*, v. VII, n.12, jan-jun, 2019.

Oh! Brigadeiro, Pendão da Liberdade,  
Teu nome vibra em nosso coração;  
E em dezembro, para bem da humanidade,  
Serás eleito Presidente da Nação

Entre milhões, tu foste escolhido,  
Abençoado por Cristo Redentor;  
Pra salvação deste povo oprimido  
Da tirania do monstro Ditador

Combatente valoroso,  
Sempre foste, Brigadeiro;  
Sempre honraste nossa Pátria,  
Mostrando ser brasileiro...<sup>7</sup>

Este hino, composto para o Brigadeiro Eduardo Gomes<sup>8</sup>, que propunha livrar o Brasil da ditadura, pregando a democracia, “fui menos um pretendente ao governo que um defensor da liberdade democrática.” (Ibiapina, 1985, p.17).

Neste sentido, o conto *O Processo* contido no livro *Eleições de sempre e até quando*, demonstra o processo das campanhas políticas no Estado do Piauí. No entanto, não se trata da campanha em si, mas dos escândalos e trapaças eleitorais que ocorrem nesse período. Neste conto, o autor evidencia a fraude que ocorre durante a apuração, evidenciando o Piauí como um dos Estados que lideram a classificação de “corrupção”, seguido por Maranhão e Minas Gerais.

Essa competição, de ganância e ambição, partia além dos eleitores, pois, os próprios candidatos traziam seus próprios companheiros, invadindo currais eleitorais, agindo na surdina com seus cabos eleitorais nas compras de votos, cada candidato com uma proposta mais vantajosa, seja em forma de dinheiro, saúde ou emprego. Contudo, isto nem sempre funcionava, “o interessante era que eles vendiam seus eleitores para dois, três e até mais candidatos. E, no fritar dos ovos, o tiro saindo pela culatra pra todos.” (Ibiapina, 1985, p.72).

Não obstante, o plano de alterar as urnas apuradas não funcionou, pois os candidatos esqueceram do Boletim Eleitoral, publicado após o encerramento da apuração de cada urna. Todavia, estes ‘chefes das fraudes’ permaneciam com a opinião publica favorável, simpática a

---

<sup>7</sup> Hino ao Brigadeiro.

<sup>8</sup> Ganhou apelo popular, o Brigadeiro Eduardo Gomes passou a ser designado como “candidato do povo”, “brigueiro da libertação, “herói dos 18 do Forte”. Para mais informações, visitar o site: Memorial da Resistência de São Paulo. Disponível em: <<<http://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/eduardo-gomes/>>>. Acesso em: 02/03/2023

eles, mesmo com suas peripécias eleitorais, fazendo com que estes, não tivessem mais a coragem de candidatarem-se outra vez.

### **Considerações finais**

Contar história, enriquecer momentos, registrando-os na história é algo que Fontes Ibiapina tratava em todas as suas obras. Captava todos os sinais, comportamentos, palavreadores presentes no sertão piauiense e contava, de forma abrangente a vida do sujeito nordestino com suas tradições, com o clima, a vegetação e o medo iminente da seca.

Considerado um contista, romancista, folclorista e literato, Ibiapina se expressava como ninguém, com uma linguagem simples, acessível, escrevia de forma coloquial e humorística, utilizando sua técnica realista documental, utilizava sua pesquisa como um apego à memória, identificando-se com a região nordestina, os personagens ali presentes, o homem rural e seus problemas geográficos, econômicos, sociais e políticos.

Em sua obra, mesmo tratando de um livro ficcional, suas histórias evidenciam bastante da realidade brasileira, seja em relação ao caos eleitoral ou a importância, necessária, que os indivíduos impõem sobre suas opiniões políticas e seus candidatos. Conhecer aquilo que passou se torna importante para não repetirmos os mesmos erros.

### **Referências bibliográficas**

AQUINO, Jakeline Rodrigues de; NASCIMENTO, Daniel Arruda. *Fontes Ibiapina: cultura e identidade do sertão piauiense*. s.l, s.d.

ARAÚJO, Jhonny Santana. *Os caminhos da interação entre história, historiografia e teoria*. Revista de Teoria da História Ano 7, n 13, abril/2015 Universidade Federal de Goiás.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo - Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BURKE, Peter. Estereótipos do outro. IN: BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

FRISCH, Michael. A História como memória. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína. (org). *Usos e Abusos da História Oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

IBIAPINA, Fontes. *Dicionário de Brasileirismos no Piauí*. Teresina: C.G.do Banco do Nordeste, 2002.

IBIAPINA, João Nonon de Moura Fontes. *Eleições de sempre e até quando: contos*. São Paulo, ed. Soma, 1985.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. – 5ª ed.- Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEVI, Giovanni. O trabalho do historiador: pesquisar, resumir, comunicar. *Revista Tempo*, Niterói, v. 20, n. 36, 2014.

LIMA, Luiz Romero. *Presença da Literatura Piauiense*. 3 ed. Teresina, 2003.

Memorial da Resistência de São Paulo. Disponível em: <<<http://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/eduardo-gomes/>>>. Acesso em: 02/03/2023

QUEIROZ, Teresinha; ELGEBALY, Maged; FERREIRA, Ronyere. *História e Literatura*. IN: **Contraponto**: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 9, n. 2, jun/dez de 2020.

RABELO, Elson de Assis. *Desatinos do tempo: História e Temporalidade na ficção Ibiapiniana*. In: BRANCO, Pedro Vilarinho Castelo (org.). *História e ficção*. Imperatriz, MA: Ética, 2009.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, 1996.

VEIGA, Ana Maria. *Acervos acadêmicos de pesquisa: possibilidades e desafios*. In: *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 68-85, ago. 2014.

SANDES-FREITAS, Vítor Eduardo Veras. *Herança e história política no Piauí: das origens à redemocratização*. In: *Revista eletrônica do mestrado acadêmico de história da UECE*, v. VII, n.12, jan-jun, 2019.

**DA FICÇÃO HISTÓRICA À METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: ANÁLISE  
CONTRASTIVA ENTRE MERCEDES OF CASTILE E VIGILIA DEL ALMIRANTE  
– A ESCRITA ATRAVÉS/NO ESPELHO**

Jorge Antonio Berndt (UNIOESTE)  
Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)

**RESUMO**

Compara-se, neste texto, a diegese de *Mercedes of Castile* (1840), de James Fenimore Cooper, àquela de *Vigilia del Almirante* (1992), de Augusto Roa Bastos, com o objetivo de esclarecer a maneira pela qual tais escrituras manejam as fronteiras entre os discursos histórico e ficcional. O cotejo das diegeses obedece aos preceitos plurais difundidos pela Literatura Comparada contemporânea no âmbito latino-americano. A partir da observação dos princípios construtivos adotados nas obras do *corpus*, constata-se que, embora a produção latino-americana incorpore as informações de extração histórica contidas no primeiro romance histórico acerca do suposto “descobrimento da América”, a sua diegese o faz em um sentido inverso: o pacto da ficção histórica cede lugar para a problematização sobre a ficcionalidade e a construção da narrativa a partir de dentro da própria narrativa. Tal correlação entre a diegese elaborada por Roa Bastos (1992) e a metaficção historiográfica também permite pensar a respeito de suas vinculações com a poética do pós-modernismo paralelamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Comparada; Ficção histórica; Metaficção historiográfica.

Segundo as investigações conduzidas no âmbito do Grupo de Pesquisa “Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização” o primeiro romance histórico da modalidade clássica scottiana a ser publicada na América foi *Mercedes of Castile; or the Voyage to Cathay*, do estadunidense James Fenimore Cooper (1789-1853), em 1840. Nessa tessitura híbrida de história e ficção romântica, há uma renarrativização apologética dos eventos históricos encabeçados por Cristóvão Colombo, em 1492, conforme argumentam Fleck (2017) e Berndt (2022).

Em contrapartida à produção norte-americana difundida no século XIX, há um conjunto de romances históricos sejam pós-modernos (Hutcheon, 1988) ou transmodernos (Dussel, 1992) críticos com relação ao processo de “descobrimento” da América. Dentre tais escrituras, encontra-se *Vigilia del Almirante* (1992), do paraguaio Augusto Roa Bastos (1917-2015). Trata-se de uma metaficção historiográfica que recupera, por meio de prolepses e analepses contínuas, a trajetória do navegador, com a inclusão tanto de seu passado quanto de seu futuro. À diferença da modalidade clássica de configuração diegética, apresenta-se uma autoconsciência do relato em relação à sua própria enunciação, promovendo, na tessitura do relato, o emprego tanto de recursos metanarrativos quanto metaficcionalis.

Compara-se, no presente artigo, então, a diegese de ambos os romances. O contraste é realizado com o objetivo de analisar a maneira pela qual tais escritas híbridas incorporam as fronteiras dos discursos histórico e ficcional, com destaque para as aproximações e os distanciamentos estabelecidos. Em tal movimento analítico, salienta-se, sobretudo, como as distintas modalidades de hibridação dos discursos em tela, isto é, a ficção histórica e a metaficção historiográfica, podem ser compreendidas teoricamente. O cotejo das diegeses adota uma perspectiva quali-quantitativa, seguindo os preceitos plurais difundidos pela Literatura Comparada contemporânea no âmbito latino-americano.

### **Da “Poética do ‘descobrimento’” à ficção histórica**

A invasão da América, iniciada em 1492, foi sistematicamente registrada pelos europeus mediante o uso da palavra escrita. Em tais formulações, eles trataram de (1) justificar as razões das suas práticas coloniais e (2) forjar as primeiras imagens sobre os sujeitos habitantes do território posteriormente denominado americano. A fim de concretizar esses dois objetivos, eles lançaram mão de uma retórica específica. Faz parte desse código retórico – que pode ser decodificado – o conceito de “Descobrimento da América”, por exemplo.

Centenas de anos depois dos primeiros cronistas, uma série de poetas, romancistas e historiadores recuperaram, por meio da palavra, tais monumentos/documentos, trazendo, uma vez mais, à vida o passado vivido pelos nativo-americanos e europeus. O conceito de “Poética do ‘descobrimento’” foi concebido com o intuito de encapsular precisamente tais ficções históricas sobre os episódios desenvolvidos na América. Podemos observar o seu delineamento na passagem a seguir:

Ao longo de nosso processo de pesquisa, deparamo-nos com um conjunto de obras ficcionais tão vasto e rico em torno da personagem Colombo e de suas ações que, num primeiro momento, decidimos trabalhar apenas com a narrativa romanesca. Esta, porém, constitui um universo tão amplo, no qual diversos temas são abordados, que, finalmente, optamos por nos referir a este múltiplo universo ficcional que recria a saga do Almirante pela ficção como sendo a “poética do ‘descobrimento’”: um sistema de organização do signo poético no qual se veiculam múltiplos temas relacionados ao evento histórico protagonizado por Colombo em 1492. A todo este conjunto, passamos a nos referir, portanto, como poética do descobrimento [...]. (Fleck, 2008, p. 30).

Dessa maneira, abstraímos que uma parte dos textos que integram a “Poética do ‘descobrimento’” são ficções históricas, que se manifestam no drama, na poesia e na prosa.

Cabe, antes de avançar para a análise das obras selecionadas, delinear o sentido da etiqueta manipulada aqui. A princípio, poder-se-ia compreender ficção histórica como todo texto ficcional que incorpora algum evento da história. Tal definição geral é, no entanto, pormenorizada de modo estruturado no trecho abaixo:

No caso da ficção narrativa que pode ser qualificada como histórica, o caráter intertextual é específico, definindo a condição inscrita no adjetivo. Nas camadas desse palimpsesto, algumas ou muitas comportam textos históricos, quando não os próprios documentos, na acepção ampliada que atualmente os estudos humanísticos lhe reconhecem. Neste ponto o uso da terminologia e dos conceitos do pensador francês [Gérard Genette] mostra-se operacional, **entendendo-se a narrativa ficcional histórica como um hipertexto que tem necessariamente a história como hipotexto**. Aprender que tipos de textos históricos são chamados para o diálogo e como se dá o trânsito é papel da crítica. (Weinhardt, 2015, p. 123).

Weinhardt (2015) argumenta a favor de uma ficção histórica palimpséstica. Conceber-se-ia ela como uma sorte de cebola, formada por uma série de camadas, ou hipotextos – para utilizar a linguagem genettiana – de origens diversas, com uma ênfase maior recaindo sobre os extratos documentais e/ou históricos. Podemos adicionar a esse conjunto de hipotextos/catáfilos<sup>1</sup> ficcionais e históricos, o caráter performático (Barthes, 2012) da escritura e a questão do tipo de pacto de leitura firmado na recepção.

Tal clivagem permite-nos separar como cada ficção histórica modaliza o material hipotextual/catáfilótico a respeito do “descobrimento”. Acionando Stavans (2001), há a possibilidade de indicar que enquanto alguns trabalhos celebram os eventos ocorridos em 1492 por meio de sua renarrativização das crônicas dos conquistadores e das narrativas oficializadas, outros buscam solapar as bases de tal discurso apologético. É com base em tal entendimento da ficção histórica que podemos nos dirigir para o deslindamento dos manuscritos escolhidos no interior da “Poética do ‘descobrimento’” de maneira operacional.

### **Da ficção histórica à metaficção historiográfica**

Na seção anterior, iluminamos a problemática da “Poética do ‘descobrimento’”, com ênfase nas ficções históricas integrantes desse *topos*. Nesta seção, voltamo-nos para o *corpus* de análise.

---

<sup>1</sup> Em botânica, nome dado às “camadas” da cebola.

Logo, enquanto a primeira obra emerge de um contexto de enunciação expansionista, que encontra na recuperação dos valores do passado colonial uma justificativa para movimentações imperialistas contemporâneas de sua publicação, a segunda traça um gesto decolonial – transmoderno – de encontro de vozes, memórias e histórias anteriormente emudecidas. Ainda que contemplem o mesmo *topos*, as diegeses, apartadas por um século, divergem consideravelmente no que se refere à ideologia, à motivação, às estratégias escriturais adotadas, aos recursos narrativos empregados e, de maior interesse para este texto, ao tratamento do material histórico/historiográfico.

A ficção histórica de Cooper (1840) apresenta 31 capítulos, que iluminam, por meio de uma voz enunciativa situada em um âmbito extradiegético, a trajetória da personagem, puramente ficcional, Luis de Bobadilla. **O motor da diegese** constitui-se pela seguinte trama: a fim de conseguir a mão da nobre Mercedes de Valverde (sua amada), ele integra a equipe do desconhecido e “bravo” navegador Cristóvão Colombo, que buscava ‘descobrir’ as terras de Cipango e Catai, no ano de 1492.

A de Roa Bastos (1992) contém 53 partes, nas quais surgem, como aleatoriamente, diferentes vozes em temporalidades igualmente distintas. Estão presentes **(1)** Colombo que, atravancado no Atlântico, faz a sua vigília; **(2)** os cronistas; **(3)** a voz enunciativa (*alter ego* do autor), que disserta sobre as inserções do primeiro narrador, trazendo à baila monumentos/documentos históricos e dados contrastados; **(4)** o ermitão, que relata os episódios a partir de um estatuto intradiegético-heterodiegético. Não há, portanto, uma trajetória bem delimitada acompanhada pelo leitor. Cada seção aborda algo, problematizando, inclusive, as outras seções (anteriores e posteriores).

A composição descrita permite que façamos algumas avaliações iniciais. Em comparação com o relato cooperiano, *Vigilia del Almirante* (Roa Bastos, 1992) apresenta uma outra forma de organização do material estético. Enquanto o primeiro segue o modelo do romance clássico moderno descrito por Lukács (2011), com um herói cuja trajetória bem definida converge com o épico, o segundo figura uma sorte de dispersão narrativa, em que o enfoque unívoco sobre o herói cede para a pluralidade de personagens, acontecimentos e óticas, dando espaço mais para a problematização do que para o supostamente nobre itinerário do pretense ‘descobridor’ da América.

Ademais do feitiço rizomático (Deleuze, 1995) da diegese de Roa Bastos (1992), há a questão específica do trabalho com os documentos históricos – hipertextos ou catáfilos que são modelados. Na ficção histórica de Cooper (1840), o hipotexto histórico tradicional é renarrativizado em uma sorte de “pano de fundo histórico” (Márquez Rodríguez, 1991), visto

que o foco do relato recai sobre o aventureiro Luis de Bobadilla. Com respeito a tal nível infradieético (Berndt, 2022), são recortados e incluídos tão somente aqueles eventos que enaltecem o *ethos* do pretenso ‘descobridor’ da América. Desaparecem as vozes ex-cêntricas, já silenciadas pelo *logos* eurocêntrico nas crônicas. A história oficializada é seguida, portanto, à risca, conforme exemplifica o trecho a seguir:

A partir deste momento até o sexto dia do mês seguinte, Colombo continuou seu exame desta nobre ilha, quando atravessou o que desde então foi denominado de "passagem do vento" e tocou pela primeira vez as costas do Haiti. Durante todo este tempo, houve tanta comunicação quanto as circunstâncias permitiram com os aborígenes, **os espanhóis fazendo amigos por onde quer que fossem, como consequência das medidas humanas e prudentes do almirante**. É verdade que a violência havia sido praticada, em alguns casos, com a apreensão de meia dúzia de indivíduos a fim de levá-los à Espanha, como oferendas a Dona Isabel; mas este ato era facilmente conciliável com os costumes daquela época, **tanto por causa da deferência que era prestada à autoridade real, como pelo fato de que as apreensões eram para o bem das almas dos cativos** (Cooper, 1840, s. p.).

Na primeira metade do relato, os marinheiros liderados pelo almirante Cristóvão Colombo são configurados como sujeitos integralmente pacíficos, em razão das amizades que foram construindo com os habitantes da ilha. Na segunda, a tomada de indígenas americanos para a Europa é justificada por um argumento de caráter religioso, a salvação da alma dos cativos. Ainda que se possa argumentar que a voz hetero-extradieética esteja tão somente imprimindo a cosmovisão dos exploradores – algo típico do romance histórico clássico scottiano –, é salutar o fato de essas projeções não serem contrapostas por outras vozes. Inversamente, reproduz-se os eventos tal qual a cartilha dos conquistadores sempre os retratou.

Na metaficção historiográfica *Vigília del Almirante*, os monumentos/documentos históricos, as narrativas históricas oficializadas e os dados interpretados não são integrados à diegese *tout court*. Bem ao modo da metaficção historiográfica teorizada por Hutcheon (1988), esses discursos aparecem e tem o seu espaço, mas são logo problematizados, contextualizados por todas as vozes enunciadoras (embora a do *alter ego* seja mais incisiva). Ademais, aparecem (sub-repticiamente na fala de Colombo e explicitamente na do *alter ego* de Roa Bastos) informações não oficializadas, como a lenda do piloto anônimo. Abaixo enumeramos algumas das estratégias e dos recursos adotados por Bastos (1992) que convergem com as ideias alocadas:

- **Cristóvão Colombo e a sua cosmovisão:** “Mais a oeste, a enorme ilha do Cipango, e ainda mais a oeste, já em plena China, a terra firme do Cathay na qual domina o Grande Khan,

Rei dos Reis. Lá os templos e as casas reais têm telhados de ouro. Quarta ao sueste-oeste, as cidades de Manga, Quinsai e Zayton, todas as quais estão descritas nos livros de Marco Polo. É como se eu agora as estivesse vendo pulsar ao longe.” (Roa Bastos, 2003, p. 18). A cosmovisão de Cristóvão Colombo histórico é inserida na própria voz do navegador ficcionalizado. Este relata a sua compreensão geográfica e política da situação no extremo ocidente, salientando a presença de Cipango (Japão), Catai (China) e a personalidade do Grande Khan. Algo distinto que emerge é a reação emocional do navegador, que parece ver, logo a sua frente, as terras sonhadas. Há de se mencionar, também, que no interior desse hipotexto há, ainda, um outro hipotexto: são, conforme demonstra a diegese, os livros de Marco Polo que sustentam o discurso colombino. A tese é esclarecida por Beatriz Pastor (2009), cuja investigação determinou como uma das bases da cosmovisão do almirante precisamente a intervenção do viajante proveniente na península itálica.

- **Cronistas, as teorias conspiratórias e o contraponto à história tradicional:**

“Alguns dos cronistas antigos e modernos mais confiáveis asseguram, inclusive, que a história do piloto precursor e seu relato mítico foram os elementos decisivos na gênese da empresa descobridora do Almirante. E os indícios que se foram acumulando, longe de desautorizar, confirmaram a história como lenda e a lenda como história” (Roa Bastos, 2003, p. 50). O fragmento em questão foi retirado de um dos capítulos nos quais uma voz enunciativa extra-heterodiegética intercede em nomes dos cronistas. Nessa parte, procura-se, em linhas gerais, minar as convicções heroicas trazidas à baila pelo navegador nas seções anteriores e propor leituras marginalizadas pelos historiadores positivistas e românticos do século XIX e pelas ficções históricas tradicionais em um gesto crítico. Mais especificamente no excerto, argumenta-se em nome da teoria conspiratória de que Colombo teria recebido informações privilegiadas de um piloto sobre a possibilidade de encontrar terras no Ocidente. Igualmente, expõe-se a concepção de que tal confirmação pelos cronistas é capaz de inverter os polos da lenda e da história, embaralhando os campos da fatualidade e da performatividade.

- **Cronistas em movimento de metalepse:** “Como optar entre fatos imaginados e fatos documentados? Por acaso eles não se complementam em suas oposições e contradições, em suas naturezas respectivas e opostas?” (Roa Bastos, 2003, p. 50-1). A voz enunciativa dessa parte do texto produz enunciações distintas daquelas anteriores, pois reflete sobre a própria ficção que constrói, indicando quais elementos comporão o seu hipotexto e por quais razões, em um movimento tipicamente metaficcional. Argumentativamente, o narrador aponta o fato de os construtos imaginados e documentados complementarem-se ontologicamente, em razão de suas condições de inversão, como em um quebra-cabeça. Tal manuseio metaficcional da

linguagem pode ser mais especificamente associado a um conceito genettiano, denominado metalepse, o qual exploramos a partir da passagem abaixo:

An additional term which might benefit our investigation of the functions of both metanarration and metafiction is Gérard Genette's "metalepsis." He defines it as follows: "any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe [...], or the inverse." (234-235). Metalepsis thus implies a transgression of two or more narrative levels, usually between the extradiegetic and the diegetic levels. There are several types of metalepsis outlined by Genette and later narratologists like Fludernik, most notably ontological and rhetorical metalepsis, neatly summarized by Karin Kukkonen: "Ontological metalepsis" occurs when character, author or narrator are relocated across the boundary of the fictional world; "rhetorical metalepsis" when they only glance or address each other across this boundary." (2). Genette also uses Diderot's Jacques to illustrate what he calls author's metalepsis, i.e. the author demonstrating his power on the outcome of the story (234). (Strømberg, 2017, p. 59).

Para trabalhar com metaficção e metanarração, Strømberg (2017) introduz a ideia de metalepse. Seguindo a linha genettiana, a autora acentua que a metalepse caracteriza-se pela intromissão de um nível diegético (geralmente o extra) sobre o outro (geralmente o intra). Com intuito de filtrar as diferentes manifestações dessa técnica, introduz-se, na sequência da pesquisadora Karin Kukkonen, a metalepse ontológica, retórica e autoral. Enquanto a primeira refere-se ao instante em que uma figura contida no interior do mundo diegético é reposicionado ficcionalmente, a segunda ocorre quando uma personagem, narrador ou autor apenas dirigem-se umas às outras, sem, necessariamente, ingressar no “mundo” alheio. A última condiz ao uso da voz autoral (geralmente por meio de um *alter ego*), que raciocina sobre o seu poder na construção da narrativa. A metalepse autoral é aquela que emerge no caso da citação destacada anteriormente, causando uma sorte de ruptura no âmbito ficcional.

A comparação entre as estratégias referenciadas acima abre espaço para a análise de um outro artifício empregado na tessitura das diegese e na modulação do ato da leitura da obra: **a manipulação da ilusão estética**, ou seja, a quebra ou o cultivo, na escrita literária, da ideia da possibilidade da mimese, da verossimilhança, da relação direta da literatura com a realidade. A posição do narrador em relação à quebra ou ao cultivo dessa “ilusão estética” incide, diretamente, sobre a possibilidade ou não da metafictionalidade: uma metaficção (seja historiográfica ou não) não busca, de forma alguma, essa ilusão, pois objetiva mostrar ao leitor o “mundo ficcional”. O emprego dos recursos metanarrativos nem sempre rompe com essa “ilusão estética”, não sendo eles, assim, determinantes para se julgar um texto como metafictional. Já os elementos metafictionais – que criam a autoconsciência discursiva do

texto – são essencialmente metaficcionais e são eles que implementam a metaficcionalidade de um texto. Segundo Strømberg (2017, p. 85), “metanarrative comments are ‘discursive’, and so do not have a metafictional function”.

No caso, **Cooper (1840) coaduna-se com a ilusão estética**, que é a “crença de que o que está escrito na narrativa é real.” (Strømberg, 2017, p. 13). Essa ilusão estética, que é baseada na suspensão da descrença, refere-se, em outras palavras, à capacidade de um leitor ou espectador de aceitar, como verdade, algo que é, de fato, apenas discursivo, linguisticamente construído. Isso é necessário para aproveitar o potencial de histórias de ficção, como romances, filmes e peças de teatro. Essa “ilusão” trata-se de uma aceitação da fantasia, uma confiança na história, uma imersão na narrativa que, em tese, não deveria teorizar sobre si, sob o risco de colocar em questão o pacto de leitura, ou, então, o rompimento da ilusão estética (Furst, 1984).

A semana que se seguiu ao regresso de Luís foi de grande atividade. A **Santa Maria naufragou na manhã do dia de Natal de 1492, e na manhã do dia 4 de janeiro seguinte, a Niña estava pronta para partir na sua viagem de regresso.** Durante este intervalo, Luís só tinha visto Ozema uma vez, e então tinha-a encontrado triste, muda e semelhante a uma flor murchosa, que conservava a sua beleza mesmo enquanto se curvava. Na noite do dia 3, no entanto, enquanto se demorava perto da fortaleza recém-terminada, foi chamado por Sancho para outra entrevista. Para surpresa do nosso herói, ele encontrou o jovem cacique com a sua irmã. (Cooper, 1840, s. p.).

Os artifícios denominados por Barthes como índices e informantes são empregados no discurso cooperiano, mediante a adição de localidades e datas oriundas de monumentos/documentos amplamente aceitos pelos historiadores, por exemplo, para, justamente, assegurar, no seu discurso, o pacto da verossimilhança, da crença no relato como “verdade”. Tais artimanhas ajudam a fixar o pacto de leitura ficcional ou a manutenção da ilusão estética, ao mesmo tempo em que engendram um efeito do real sobre os leitores. A ideia é mostrar que, apesar do carácter performático da literatura, o texto, nesse acordo com o leitor, que passa a aceitar o que lhe oferece para o bem do prazer no qual mergulhará, ainda transmite uma verdade verificável. Tal constatação é legitimada ao se verificar que *Mercedes of Castile* (Cooper, 1840) foi, por si só, um dos primeiros manuscritos até a primeira metade do século XIX a introduzir nos Estados Unidos tantas informações biográficas a respeito de Colombo.

**Novamente em contraposição, Roa Bastos (1992) problematiza a ilusão estética**, chamando a atenção para a construção da ficção lida pelo receptor – artefato estético (Waugh,

1984) – e para a história que sustenta o seu discurso, ainda que, em grande parte, de maneira implícita (Hutcheon, 1980). Podemos observar um movimento mais explícito na passagem a seguir, em que a voz enunciadora comenta sobre o discurso de Colombo (apresentado nos capítulos precedentes), o seu contexto de enunciação e, sobretudo, como nesse sentido histórias documentadas e fingidas mesclam-se (tal qual a própria que está sendo construída):

Essa é a diferença que existe entre as histórias documentadas e as histórias fingidas que não se apóiam em outros documentos que não sejam os símbolos. Os dois são gêneros de ficção mista; só diferem nos princípios e nos métodos [...]. O historiador científico sempre deve falar de outro e em terceira pessoa. O *eu* lhe é proibido. Os historiadores são de fato “restauradores” de fatos. A partir de documentos reais, fabricam a ficção de teorias interpretativas semelhantes às “histórias” e aos diagnósticos clínicos sobre a mente humana [...]. As histórias fingidas, por sua vez, abrem a imaginação ao espectro incalculável do acaso, tanto no passado quanto no futuro; abrem a realidade ao tecido de suas leis obscuras. Nessa teia de aranha invisível tecem sua própria realidade, sua própria necessidade, seu espaço, seu tempo, numa terceira e ainda quarta dimensão [...]. (Roa Bastos, 2003, p. 61).

A porção em tela é retirada de um instante em que a voz enunciadora discursa sobre as acepções que fundamentam a própria construção da narrativa híbrida de história e ficção em tela. Referimo-nos à reflexão sobre o caráter científico das histórias ditas documentadas e o inventado daquelas forjadas sobre a simbologia da arte literária. Aquilo que produz uma dissonância da diegese de Roa Bastos (2003) com relação a de Cooper (1840) é que o fluxo narrativo é interrompido não somente para um comentário geral, mas, sim, uma reflexão filosófica do narrador, *alter ego* do autor, sobre as fronteiras porosas dos dois discursos que formam a sua enunciação. Nesse sentido, a ilusão que o leitor costuma ter ao embarcar em uma viagem na qual não participa é rompida pelo uso de estratégias de autoconsciência discursiva, metaficcional.

A manutenção da ilusão estética na diegese de Cooper (1840) e a sua relativização na de Roa Bastos (1992) implica uma divergência estrutural significativa. A razão disso está no fato de as experiências serem díspares: a narrativa fechada de *Mercedes of Castile* (Cooper, 1840) oferece um caminho preciso, fixo ou pré-estabelecido no qual o leitor ingressa e aceita, para realizar a sua viagem no mundo da imaginação. A de *Vigília del Almirante* propõe um outro tipo de reação, pois a própria narrativa se desconstrói, convidando o seu receptor a fazer parte também dessa jornada, mas de modo ativo e não passivo em uma aceitação do acontecimento. O leitor da metaficção historiográfica em questão é confrontado ou impelido para a ação, ainda que implicitamente em diversos momentos. Trata-se de uma reformulação

do entendimento que se tem sobre o artefato estético, que se transporta do ficcional para o metaficcional e do histórico para o historiográfico.

A diferenciação entre as obras no plano estético também apresenta a sua contraparte em outras instâncias no artístico. Há na diegese de *Mercedes of Castile* (Cooper, 1840) as características fundamentais da ficção histórica (de cunho romântico-realista) do século XIX. A verossimilhança, o uso do pretérito perfeito, do estatuto hetero-extradiegético, do tempo cartesiano. Também é necessário mencionar a renarrativização (Fleck, 2020) da história tradicional colonizadora. Esta é utilizada no sentido de tonificar um projeto fundacional de nação americana, com a projeção de modelos de homem (Colombo e Luis), mulher (Mercedes) e matrimônio, do ponto de vista racial. Pode-se falar, nesse sentido, de uma ficção histórica que tem como base para o pacto de leitura a implementação e manutenção da **ilusão estética**.

Na diegese de *Vigília del Almirante* (1992), há um outro tratamento da ficção histórica. A verossimilhança cede espaço para lógicas outras, plurais, de organização da materialidade histórica. O pretérito perfeito é substituído pelo uso e abuso do presente e, inclusive, do futuro em prolepses e analepses abundantes, em que Colombo, situado em um determinado ponto do Atlântico, em 1492, devaneia sobre a sua própria morte, anos mais tarde. Diferentes estatutos diegéticos são manejados em lugar de apenas um – totalizante. Por fim, ao invés da construção de um mundo que se revela através da “entrada no espelho”, há a ascensão da autorreferencialidade e da autoconsciência com relação aos processos que envolvem a leitura, a ficção, a história, a teoria e as suas hibridações.

Considerando os itens arrolados nesta seção, notamos que cada obra incorpora a história de uma maneira distinta. Em *Mercedes of Castile* (Cooper, 1840), há a renarrativização da perspectiva tradicional da história do “descobrimento” por meio da ficção que se pauta na ilusão estética. Em contrapartida, *Vigília del Almirante* (Roa Bastos, 1992) apresenta uma desconstrução das imagens tradicionais da história, por intermédio do acionamento de técnicas vinculadas à metaficção historiográfica, que rompe com a ilusão referencial. Podemos expressar o jogo de oposições descritas com base no quadro abaixo:

**Quadro 1:** Composição estrutural da Ficção Histórica e da Metaficção Historiográfica

<b>Tipologia de estratégias escriturais e recursos narrativos</b>	<b>Ficção histórica (Mercedes of Castile)</b>	<b>Metaficção historiográfica (Vigília del Almirante)</b>
<b>Ficção/realidade</b>	Verossimilhança	Problematização da verossimilhança

<b>Tempo</b>	Pretérito perfeito	Pretérito, presente e futuro
<b>Voz</b>	Estatuto extra-heterodiegético	Estatutos variados
<b>Campo estético</b>	Ilusão estética	Desconstrução da ilusão estética

Fonte: elaborado pelo autor

### Considerações finais

Em *Mercedes of Castile* (Cooper, 1840), temos uma renarrativização da perspectiva tradicional do achamento da América por meio da ficção. A diegese mantém a ilusão estética, resultando em um relato que convida o leitor a entrar em um mundo ficcional onde as ações e eventos são aceitos como verdadeiros. Cria-se, em resumo, uma suspensão da descrença – algo fundamental para desfrutar da narrativa. Nessa vertente, a história é moldada de maneira a enfatizar o heroísmo dos protagonistas, criando uma estrutura mais alinhada com as visões tradicionais da colonização, servindo ao propósito da manutenção do colonialismo.

Por outro lado, *Vigília del Almirante* (Roa Bastos, 1992) tem uma abordagem diferente. Nessa metafictionalização da vida e obra de Colombo, há um desmantelamento das imagens tradicionais da história, no instante mesmo em que a ilusão estética é posta em xeque, é rompida. O autor desafia o leitor a não apenas aceitar passivamente a história, mas a participar ativamente de sua construção. A diegese incorpora uma série de técnicas associadas à metaficção historiográfica, questionando a fronteira entre história e ficção. Isso é feito por meio de reflexões autorreferenciais, de autoconsciência discursiva, de interrupções na linearidade da narrativa e da introdução de elementos lendários.

Essa mudança da escrita através do espelho, onde o leitor é guiado por uma narrativa ficcional, para a escrita “no espelho”, onde a narrativa se autorreflete e desafia o próprio ato de contar histórias, é o que diferencia essas duas obras. A transição não apenas reimagina a relação entre história e ficção, mas, também, convida o leitor a se envolver, de maneira mais profunda e crítica, na construção do significado virtual provisório da história. No limite, essa mudança de abordagem representa uma transformação na maneira como a literatura lida com a representação histórica e desafia os limites da ficção e da realidade. E é por essa razão que se pode falar, segundo nossa proposta, em uma transição contemporânea da ficção histórica para a metaficção historiográfica.

### Referências bibliográficas

BARTHES, R. BARTHES, R. *O rumor da língua*. 3.ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: WMF, 2012.

BERNDT, J.A. *O Colombo que nasceu na América: figurações do self made man na literatura estadunidense – o romantismo de J. F. Cooper em Mercedes of Castile: or, the voyage to Cathay (1840)*. 2022. 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2022 .

COOPER, J. F. *Mercedes of Castile*. Philadelphia: Lea & Blanchard, 1840.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora34, 1995.

FLECK, G. F. *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção*. Curitiba: CRV, 2017.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Canada: Wilfred Laurier University Press, 1988.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Á. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Ediciones Ávila, 1991.

NÜNNING, A. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Deutschland: Band 11, 1995.

ROA BASTOS, A. *Vigília do almirante*. Paraná: Mirabilia, 2003.

STRØMBERG, M. *What makes metafiction meta?* 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado) — Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap ved ILOS — Universitas Osloensis, Oslo, 2017.

## A “BRUXA” DO SÉCULO XXI: O PROTAGONISMO DA RAINHA MÁ EM THE FAIREST OF ALL: A TALE OF THE WICKED QUEEN

Lays Christine Santos de Andrade (UESPI)

### RESUMO

Considerando que desde a criação do termo “bruxa” as mulheres são perseguidas, na literatura essa figura é colocada na posição de antagonista, porém, no século XXI, autorias procuram romper com essa visão sobre a “bruxa”. Diante disso, em *The fairest of all: a tale of the Wicked Queen* (2017), Serena Valentino atribui visibilidade à personagem Rainha Má dos contos de fadas. Com isso, o objetivo deste trabalho é investigar como a autora utiliza as discussões de gênero para produzir o protagonismo da bruxa. Para alcançar esse objetivo, realizamos uma pesquisa bibliográfica, qualitativa-exploratória, embasada em Joan Scott (2019 [1986]), Silvia Federici (2019) entre outros nomes. Os resultados mostram que embora o foco da narrativa seja a Rainha, ela não tem protagonismo e empoderamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos de gênero; Protagonismo; “Bruxa”; Rainha Má.

Considerando que a criação da noção europeia do termo “bruxa” ocorreu no final da Idade Média, precisamente durante a Renascença, a Reforma e o século XVII, no continente europeu (Russell; Alexander, 2019), a maioria das pessoas que sofreram perseguição eram mulheres que subvertiam a ordem imposta pelo, então, novo sistema econômico, o capitalismo. Desse modo, até os dias atuais, as mulheres são perseguidas e colocadas em papéis sociais que as oprimem, como uma nova “caça às bruxas” (Federici, 2019). Conseqüentemente, a figura da bruxa é comumente representada de forma negativa nas narrativas literárias, sendo colocada na posição de antagonista/vilã, em especial nas narrativas dos contos de fadas.

Nesse sentido, no século XXI, autorias procuram romper com essa visão sobre a personagem “bruxa”, pois esse termo foi criado por uma onda, não somente religiosa, como também econômica, que visava controlar as pessoas que ou não eram vistas como pessoas economicamente ativas – mulheres idosas, pessoas pobres – ou que iam contra os sistemas políticos impostos à sociedade desde a Idade Média (Federici, 2019). Além disso, frente aos movimentos sociais e as discussões sobre gênero, é de fundamental importância romper com tais visões estereotipadas das mulheres.

Diante disso, o livro *The fairest of all: a tale of the Wicked Queen*, da estadunidense Serena Valentino, apresenta uma personagem vista como antagonista, vilã e bruxa, que nas páginas desse romance ganha visibilidade, a saber a Rainha Má dos contos de fadas - aqui

originalmente produzidos pelos Irmãos Grimm, no século XVIII. Desse modo, Valentino é uma autora estadunidense que, atualmente, tem escrito livros em que apresenta o ponto de vista dos vilões das animações da Disney, desde a Rainha Má, Malévola, Cruella até o mais recente, que será publicado futuramente, sobre o vilão Gaston de *A Bela e a Fera*. A editora que publica os livros dessa coleção, *Disney Hyperion*, está ligada à Disney, o que ressalta que a autora é autorizada a recriar as personagens. No entanto, se pensarmos na releitura da história como uma crítica, observamos que mesmo com o rompimento da invisibilidade e do antagonismo da Rainha Má, ainda existe a representação de como o gênero feminino deve agir.

No tocante ao romance, a história tem como foco principal a vida da personagem Rainha, desde sua vida de solteira até sua viuvez, com *flashbacks* de sua infância e adolescência, assim como suas relações com os demais personagens e seus conflitos internos, em que somos apresentados aos seus traumas, medos e sentimentos. Ao longo do enredo, há a interferência de três bruxas – presentes em todos os livros da coleção – que se apresentam como primas do Rei. Constata-se ainda que, na maior parte do tempo da narrativa, a Rainha tem relações com personagens femininas que vão modificando com o passar da história.

Com isso, o objetivo deste trabalho é investigar como Serena Valentino utiliza as discussões sobre questões de gênero para produzir a narrativa do protagonismo da Rainha Má, no livro *The fairest of all: a tale of the Wicked Queen* (2017). Para alcançar esse objetivo, uma pesquisa bibliográfica, com abordagem qualitativa de natureza exploratória, foi realizada. Utilizamos como fundamentação teórica os trabalhos de Joan Scott (2019 [1986]), Judith Butler (2019 [1988]), Silvia Federici (2019), Teresa de Lauretis (2019 [1987]), entre outros nomes. Com relação à estrutura deste artigo, além das Considerações iniciais e finais, apresentamos uma seção que investiga as discussões sobre gênero e sua relação com a Rainha no romance de Serena Valentino.

### **As relações entre gênero e o protagonismo da rainha (má)**

Iniciamos esta seção com a inquietação que aflige os estudiosos de questões de gênero: o que é gênero? Conforme Joan Scott (2019 [1986]) explica, a origem do termo gênero está nas investigações realizadas pelos estudos feministas sobre as diferenças baseadas no sexo, como uma recusa ao determinismo biológico. Nesse sentido, podemos compreender o gênero de três formas diferentes: distinção de agrupamentos de indivíduos; rejeição ao determinismo biológico; bem como, o que vem a ser um dos mais importantes, o uso do gênero para

compreender, historicamente, as relações de produção social e econômica nas sociedades (SCOTT, 2019 [1986]). Em outras palavras, o termo gênero visa a reflexão das implicações decorrentes das relações sociais entre mulheres e homens.

Considerando que gênero é um produto de relações sociais, podemos estabelecer uma relação entre esse termo e a figura da bruxa que, assim como o gênero, está associada às relações econômicas e religiosas a depender de seu contexto histórico. Segundo Silvia Federici (2019), o capitalismo surgia na sociedade europeia dos séculos XVI e XVII e, com isso, havia a preocupação de controlar tanto as pessoas limitadas para servir aos princípios quanto as pessoas que não aprovavam e subvertiam o novo sistema econômico. Conseqüentemente, pessoas idosas, não praticantes do cristianismo e da medicina ortodoxa, especialmente mulheres, foram caçadas e condenadas à morte por religiosos e pessoas que estavam no poder político. Portanto, a criação da figura da bruxa (*que precisava ser morta*) é produto das relações sociais e econômicas que visavam a perpetuação do sistema capitalista.

Ademais, o gênero é uma categoria, ou seja, um conceito que carrega significados históricos do passadoos quais são mobilizados para produzir outros sentidos no presente (Scott, 2019 [1986]). Em outras palavras, gênero é um conceito que implica na construção histórica do corpo feminino. Seguindo os pensamentos de Joan Scott (2019 [1986]), podemos perceber a relação entre gênero e bruxa no seguinte trecho do livro de Serena Valentino, em que a Rainha se transforma na velhinha vendedora de maçãs:

*She was a haggard old woman[...] **Her chin was sharp.** A wart adorned the tip of her hooked nose. **Her eyebrows had grown thick, black, and bushy.** And her ragged yellow-gray hair blew into her face as the wind ushered through the window grate. **Her clothes, too, had changed.** She was no longer dressed in her regal gown, but in an old black sackcloth with a hood to cover her ratty hair. She was the antithesis of everything she had been. A perfect disguise (Valentino, 2017, p. 228, grifo nosso).<sup>1</sup>*

Diante disso, após decidir que ela mesmo mataria Branca de Neve, a Rainha produz uma poção mágica que a transforma em uma senhorinha vendedora de frutas para oferecer maçãs à enteada. Bebendo a porção, a Rainha percebe a transformação da imagem de mulher bonita e elegante para um estereótipo de bruxa má. Como destacado na passagem acima, quando Valentino escreve que, após a maldição, a Rainha vira uma velha, nariguda, com

<sup>1</sup>Era uma mulher velha e abatida [...] O seu queixo era pontiagudo. Uma verruga adornava a ponta do seu nariz adunco. As sobrancelhas tinham crescido grossas, pretas e espessas. E o seu cabelo amarelo-cinzeno esfarrapado soprava-lhe na cara quando o vento entrava pela grade da janela. As suas roupas também tinham mudado. Já não estava vestida com o seu vestido real, mas com um velho saco preto com um capuz para cobrir o seu cabelo desganhado. Era a antítese de tudo o que tinha sido. Um disfarce perfeito. (VALENTINO, 2017, p. 228, grifo nosso).

verruga, sobrancelhas desgrenhadas, cabelos ralos e grisalhos, vestindo um saco preto e capuz, a autora apresenta resíduos dos estereótipos criados para temer às bruxas como figura feia e subversiva que precisava ser exterminada (Russell; Alexander, 2019).

Nesse sentido, observamos no trecho a repetição do pronome “*her*”, destacado em negrito, que sustenta a ideia de gênero com sentidos históricos de Scott (2019 [1986]), pois a Rainha, mesmo após sua transformação, apresenta características atribuídas, historicamente, às bruxas do passado, mais precisamente do século XVI ao século XIX (Russell; Alexander, 2019). Portanto, consideramos que, assim como gênero, a figura da bruxa é um ser residual, ou seja, recebeu e acumulou resíduos que carregam significados de cada contexto histórico (Williams, 2011). Além disso, as frases de abertura e encerramento possuem “*she*” como sujeito, porém, ao longo do trecho observamos a estrutura “*her* + subjetivo”, o que parece reforçar a transformação de um ela-anterior para um ela-posterior que carrega uma contradição: o ela-anterior não some no ela-posterior. Portanto, a escrita nos lembra que não há espaço para nenhuma mudança porque ela continua sendo ela mesma, por isso o resíduo se mantém e a transformação não é verdadeira.

Embora o ser “bruxa” tenha sofrido modificações, os resíduos do passado ainda são representados em obras literárias, os quais nos permite entender como as bruxas eram definidas, historicamente, nas diferentes sociedades a fim de gerar novos sentidos. Nesse sentido, cultura residual é caracterizada pela existência de valores que não fazem parte da cultura dominante vigente, mas são praticados como resíduos, ou seja, são elementos que foram cultura dominante, mas por terem sofrido modificações, eles são descritos como residuais, que podem ser considerados culturais e sociais (Williams, 2011).

No tocante aos significados do presente, ao longo do romance as características da personagem são descritas de forma que, em sua maioria, rompem com o estereótipo da bruxa má, velha e feia. Nesse viés, Valentino ressalta que a poção criada pela Rainha é uma “*antithesis of everything she had been. A perfect disguise*”, uma antítese de tudo o que tinha sido até então, uma mulher bela e com sentimentos materno, fraterno, amoroso, entre outros. Diante disso, o disfarce perfeito pode ser interpretado de forma ambígua, pois tanto pode ser o resultado da magia, quanto pode ser atribuído ao que ela vinha performando ao longo da narrativa.

Considerando a definição de Judith Butler (2019[1988]) sobre gênero ser uma identidade móvel historicamente construída por meio de repetições estilizadas de atos que são performados pelos corpos e condicionado à temporalidade social, associamos a transformação da Rainha em bruxa má como uma transgressão produzida por falha na repetição dos atos

performados que são considerados padrões. Em outras palavras, nesse trecho a Rainha deixa de performar um gênero discreto e passa a performar um gênero não-discreto, sofrendo assim repressão e repulsa.

Ainda sobre a relação do gênero como categoria (Scott, 2019 [1986]) e a figura da bruxa, o rompimento da Rainha com o espelho mágico, elemento que é significativo para ela nos contos clássicos da Branca de Neve – como apresentado nas primeiras versões escritas pelos Irmãos Grimm – é observado no trecho a seguir “*Take this with you and bury it deep within the forest. Leave no marker to its whereabouts, and never, no matter how I implore you, never tell me where you have buried it*” (Valentino, 2017, p. 187, grifonosso)<sup>2</sup>. No trecho apresentado, a Rainha ordena ao caçador que ele leve o espelho mágico pra longe e o enterre na floresta, mas não conte a ela onde o fez, ela reforça sua ordem por meio da repetição da palavra *never*. A seguir veremos que o espelho representa mais que um simples espelho para a personagem.

Ademais, observa-se uma relação de poder, concordando quando Scott (2019 [1986]) destaca que as relações de poder são percebidas pelo gênero, assim como podem seguir diferentes sentidos, principalmente mediante as mudanças nas sociedades com as discussões de questões de gênero. Embora, o sentido da relação de poder, nesse trecho, seja Rainha dominante e caçador dominado, a binaridade mulher/homem está presente, deixando abertura para que essa relação se torne inversa quando a própria Rainha entende que é possível que ela implore para que o caçador lhe conte onde enterrou o espelho, pois essa relação assim como seu produto, gênero, não é estável (Butler, 2019 [1988]).

No tocante ao espelho mágico, no romance de Valentino, ele é habitado pelo pai da Rainha, que morreu antes da personagem casar com o Rei. Além de continuar sendo um elemento fundamental para as ações da Rainha, ele causa medo e dependência, pois atua oprimindo-a e colocando-a em uma posição de (falso) poder. Segundo Teresa de Lauretis (2019 [1987]), essas relações sociais são regulamentadas por técnicas que visam a sobrevivência do sistema dominante por meio de discursos homogêneos presentes em diferentes instituições, denominado de “tecnologias de gênero”. Diante disso, no trecho a seguinte observamos a relação entre a Rainha e seu pai:

*Oh, he was a cruel man. A real beast. To think my mother, my lovely, beautiful mother, was married to him. He hated me. Oh Yes, he did, and he told me as much. “Ugly, useless, senseless girl”, he would say. The words*

<sup>2</sup>Leve isso com você e o enterre bem fundo na floresta. Não deixe nenhuma marca de seu paradeiro, e nunca, não importa o quanto eu lhe implore, nunca me diga onde você o enterrou (VALENTINO, 2017, p. 187, grifo nosso).

*wounded deeper than the bruises and the scars from any physical pain he inflicted on me* (Valentino, 2017, p. 99, grifo nosso).<sup>3</sup>

Desde criança, a Rainha vivia aos cuidados de seu pai, que a culpava pela morte prematura de sua esposa, conseqüentemente, por se tratar de uma relação de gênero, percebemos claramente a opressão praticada pelo seu próprio pai e sofrida pela personagem. Sendo assim, se pensarmos no conceito de tecnologia de gênero, proposto por Lauretis (2019 [1987]), podemos indicar que o pai – e também o espelho mágico – se tratam de uma tecnologia de gênero, pois ambos representam o patriarcado, um sistema repleto de normas impostas com o propósito de controlar os corpos femininos. Portanto, enterrar o espelho seria enterrar o próprio pai que simboliza o patriarcado. Ao pedir que outro homem o enterrasse, ela perpetua o sistema patriarcal por entender que ela enquanto mulher não conseguiria se impor diante da figura masculina.

Nesse sentido, o seguinte trecho: “*She would never be parted from the Magic Mirror again. Her life, her soul, seemed dependent upon it*” (Valentino, 2017, p. 192, grifo nosso)<sup>4</sup>, sustenta a ideia de que o espelho é uma tecnologia de gênero, pois a relação de opressão entre o pai e a Rainha resultou na existência de uma relação de dependência, em que a personagem percebe que o espelho é uma fonte que nutre sua alma e sua vida. Ademais, sendo a tecnologia de gênero composta por discursos que interferem no corpo e sexualidade feminina (Lauretis, 2019 [1987]), o espelho mágico oprime a Rainha a fim de que ela mantenha a identidade esperada para a sua posição, ou seja, que perpetue o patriarcado. Portanto, a Rainha nunca alcançará o empoderamento até que ela mesma enterrasse o espelho.

Em contrapartida, se pensarmos na figura da bruxa, percebemos que a tecnologia de gênero decidia o que era ou não aceitável na sua representação. Desde o século XVI, mais precisamente com o surgimento do sistema capitalista, as políticas, de forma misógina, ordenavam às mulheres a posição de submissão em relação aos homens e puniam aquelas que subvertiam a ordem imposta, conseqüentemente, as “bruxas” eram mulheres que insistiam em sua independência, força e, na maioria das vezes, permaneciam com suas crenças nos elementos da natureza (Federici, 2019). Em outras palavras, as “bruxas” enterravam seus próprios espelhos e, por isso, eram perigosas. Nesse sentido, no livro de Valentino, quanto

<sup>3</sup>Oh, ele era um homem cruel. Uma verdadeira fera. E pensar que minha mãe, minha adorável e linda mãe, era casada com ele. Ele me odiava. Oh, sim, ele me odiava e me dizia muito isso. “Garota feia, inútil e sem sentido”, ele dizia. As palavras feriam mais profundamente do que os hematomas e as cicatrizes de qualquer dor física que ele me infligia (Valentino, 2017, p. 99, grifo nosso).

<sup>4</sup>Ela nunca mais se separaria do Espelho Mágico. Sua vida, sua alma, parecia depender dele (Valentino, 2017, p. 192, grifo nosso).

mais independente a Rainha se apresenta, maior é o destaque para as características que consideravam as mulheres como diabólicas a fim de caçá-las e exterminá-las.

Outro fator discutido por Silvia Federici, em seu livro *Mulheres e caça às bruxas* (2019), é a distorção do significado da palavra “*gossip*” – “fofoca”, na tradução para o português – que antes do período de caça às bruxas era indicativo de socialização entre as mulheres. A mudança de sentido ocorreu porque “[a]s amigas femininas foram um dos alvos da caça às bruxas” (Federici, 2019, p. 83). Desse modo, a Rainha interage com diferentes personagens femininas na narrativa, porém, com o avançar da história e suas transformações, as relações vão se modificando de amizades a rivalidades, assim como aconteceu no período de caça às bruxas.

No tocante às relações entre a Rainha e outras personagens femininas no romance, destacamos o trecho a seguir, que apresenta a relação de amizade e fraternidade entre a Rainha e sua dama de companhia, Verona: “*The Queen smiled weakly as Verona embraced her. The Queen had never been surrounded by such beauty. Nor had she known happiness. Not until she came to this court. And now, here was a woman she loved as a sister*” (Valentino, 2017, p. 3, grifo nosso)<sup>5</sup>. Com o feminismo contemporâneo, novos conceitos acerca da sexualidade feminina surgiram, como por exemplo mulheres autônomas e com identidades não mais relacionadas ao homem (Lauretis, 2019 [1987]).

Portanto, essa passagem apresenta a forma como a Rainha via Verona, bem como a amizade e amor que ela sentia pela sua dama de companhia. Ademais, nesse trecho observa-se a presença de uma amizade como fonte de resistência contra o mundo: “*as a sister*” enfatiza esse fato. Em contrapartida, o mundo se revela contra ela e sua relação com Verona, como observado nas frases finais do trecho: “*Nor had*” e “*Not until*”, quando o início da frase é uma adverbial negativa, o que representa a forma reprovativa como o sistema capitalista/patriarcal percebia – e ainda percebe – uma relação de afeto e amizade entre duas mulheres, pois tal fato significava uma fonte de poder feminino (Federici, 2019).

No entanto, após saber, pelo espelho mágico, que Verona era mais bela que ela, a Rainha resolve romper com sua dama de companhia: “*Then you will have no trouble with my banishing you from this Kingdom, dear Verona. Forever.*” (Valentino, 2017, p.

---

<sup>5</sup>A Rainha sorriu fracamente quando Verona a abraçou. A Rainha nunca havia sido cercada por tanta beleza. Nem havia conhecido a felicidade. Não até chegar a esta corte. E agora, aqui estava uma mulher que ela amava como uma irmã (VALENTINO, 2017, p. 3, grifo nosso).

196, grifo nosso)<sup>6</sup>. Considerando que uma das medidas realizadas para o extermínio das mulheres que subvertiam suas ordens foi a vigilância de suas atitudes em espaços privados e públicos, isolá-las era uma forma de conseguir mantê-las sob subordinação. Desse modo, o espelho mágico, representante do patriarcado, como discutido anteriormente, encarregou-se de colocar essa medida em ação.

Diante das discussões sobre as questões de gênero, o protagonismo feminino vem ganhando destaque nas obras literárias, que são produzidas com o intuito de representar personagens femininas como mulheres sujeito, ou seja, a mulher que subverte os parâmetros e impõe seu ponto de vista e sua voz (Zolin, 2019). Nesse sentido, no livro *The fairest of all: a tale of the Wicked Queen* (2017), observamos, inicialmente, pelo próprio título, que a narrativa tem como protagonista a personagem Rainha.

Diferentemente dos contos clássicos, em que a Rainha Má existia em função da destruição de Branca de Neve, como presente nas primeiras versões do conto “*Little Snow White*” – “Branca de Neve”, em português – (1812-1856), escritas pelos Irmãos Grimm, no romance de Serena Valentino, a história é narrada em terceira pessoa por um narrador onisciente, ou seja, o uso do narrador heterodiegético reforça que a história é sobre ela, porém, ela não tem permissão de falar sobre ela própria, portanto, ou seja, ela se apresenta como a protagonista em termos superficiais.

Nessa esteira, na contracapa do livro há a síntese da narrativa, que comprova que a história é focada na personagem Rainha: “*It is a tragic tale of love and loss, and it contains a bit of magic. It is a tale of the Wicked Queen...*” (Valentino, 2017, contracapa)<sup>7</sup>. Conseqüentemente, observamos a personagem de forma íntima, ou seja, somos apresentados aos seus medos, traumas, sentimentos e dúvidas, porém pelo olhar do narrador. Por essa razão, a Rainha representa uma mulher insegura devido à juventude incerta e cheia de desafios, o trecho abaixo representa os sentimentos da personagem no dia de seu casamento com o Rei:

*The Queen stood alone in her chamber, staring at her reflection in the mirror—which looked back at her rather nervously. No woman could have her life so completely changed and not expect some level of anxiety. She was marrying the man she loved, becoming a mother to his daughter, and she was to be queen of these lands, Queen. She should to be happy, but*

<sup>6</sup> Então, você não terá problemas com por eu banir você deste reino, querida Verona. Para sempre (VALENTINO, 2017, p. 196, grifo nosso).

<sup>7</sup> É uma história trágica de amor e perda, e contém um pouco de magia. É um conto sobre a Rainha Má (VALENTINO, 2017, contracapa).

*something about the mirrorshe was holding filled her with a horrid sense of dread that she could not account for* (Valentino, 2017, p. 2, grifo nosso)<sup>8</sup>.

Desse modo, a narrativa tem como foco os pensamentos e sentimentos da Rainha, como destacado pela repetição da palavra “*queen*”, além disso, encontramos a relação dela com o espelho – mesmo não sendo o espelho mágico – o que indica que as relações entre a personagem e o espelho é tema fortemente representado no romance, pois seu pai está aprisionado no espelho mágico, como discutido anteriormente, e era um artesão de espelhos. Ademais, há a repetição de pronomes relacionados a ela – *she; her* –, enfatizando seu lugar de personagem central, mas sem direito a narrar sua própria história.

Embora seja a protagonista – superficialmente –, a Rainha tem um final trágico, sua morte acontece em uma noite chuvosa, escura e na floresta, em que a personagem corria para salvar-se de animais selvagens, e da represália dos anões e de três bruxas – primas do Rei: “*The Queen glanced at the cliff as the clouds battered her with rain [...] She looked up and she knew what she needed to do*” (Valentino, 2017, p. 246). Segundo o trecho, a personagem reconhece que não há mais motivo para continuar, não somente com aquela vida de ódio e raiva pela enteada, como também com a aparência do estereótipo de bruxa, sofrendo opressão e tortura como as sofridas pelas mulheres no período de caça às bruxas, a saber: “[...] detidas, desnudadas, tiveram o corpo totalmente depilado e, então, perfurados com longas agulhas por toda parte na busca da ‘marca do diabo’ [...]” (Federici, 2019, p. 70).

Ademais, por ter virado uma velhinha, a Rainha teria mais probabilidade de sofrer as represálias impostas às bruxas, pois as mulheres mais velhas foram as mais afetadas naquele período (Federici, 2019), o que reforça a impossibilidade de empoderamento da personagem. Outro reforço dessa impossibilidade é a necessidade de um epílogo para dar um final à personagem, em que se apresenta o aprisionamento da Rainha em um espelho dado de presente de casamento à Branca de Neve: “*‘I love you, my beautiful little bird’, said the Queen from the Magic Mirror. ‘I always have, and I always will’*” (Valentino, 2017, p. 249-250)<sup>9</sup>.

Na passagem acima, após se jogar de um penhasco para tentar se livrar de uma punição pelos estereótipos atribuídos às “bruxas”, a Rainha é punida de outra forma, ela é aprisionada na tecnologia de gênero que tanto tentou livrar-se, o espelho mágico – seu pai/o patriarcado.

<sup>8</sup>A Rainha estava sozinha em seu quarto, olhando para o seu reflexo no espelho, que a encarava de volta com bastante nervosismo. Nenhuma mulher poderia ter sua vida tão completamente mudada e não esperar algum nível de ansiedade. Ela estava se casando com o homem que ela amava, tornando-se mãe da filha dele, e ela seria a rainha dessas terras, Rainha. Ela deveria estar feliz, mas algo no espelho que ela estava segurando a encheu de uma sensação horrível de pavor que ela não conseguia explicar (Valentino, 2017, p. 2).

<sup>9</sup>“‘Eu amo você, meu lindo passarinho’, disse a Rainha do Espelho Mágico. ‘Sempre amei e sempre amarei’” (Valentino, 2017, p. 249-250, grifo nosso).

Nesse sentido, o aprisionamento na tecnologia de gênero acontece ao longo da narrativa, como enfatizado por “*I always have, and I always will*” e perpetua-se até o seu final. Portanto, a Rainha pode até ser a protagonista do romance, porém não tem direito a narrar sua própria história, o que indica a ausência do protagonismo.

### **Considerações finais**

O presente artigo, buscou investigar como Serena Valentino utiliza as discussões sobre questões de gênero para produzir a narrativa do protagonismo da Rainha Má, no livro *The fairest of fall: a tale of the Wicked Queen* (2017).

O romance aponta como a personagem Rainha rompe e reforça os estereótipos de bruxa, utilizados para perseguir mulheres no período de “caça às bruxas”, assim como apresenta relações sociais que convergem com as novas discussões de gênero. Nesse sentido, as relações entre a Rainha e sua dama de companhia foram se modificando, desde fraternidade até inimizade e inveja, semelhante ao que os responsáveis pela perseguição de mulheres visavam atingir, tanto no início do capitalismo quanto na contemporaneidade.

Os resultados mostram que Serena Valentino cria outra versão da Rainha Má, transformando-a em uma personagem que possui sua história, medos, traumas e conflitos narrados por um narrador heterodiegético. Desse modo, embora a história tenha como foco a história da Rainha – desde antes do casamento até sua viuvez – ela não se caracteriza como uma personagem com protagonismo e empoderamento. Vale ressaltar que a personagem é protagonista, porém, de forma superficial, pois ela não narra sua própria história, sofre com o patriarcado do início ao final, este que não é estabelecido nos capítulos finais, necessitando de um epílogo para apresentar seu aprisionamento ao patriarcado.

Diante disso, *The fairest of fall: a tale of the Wicked Queen* (2017), escrito por Serena Valentino, faz parte de uma cultura residual, que possui resíduos de uma cultura, anteriormente, percebida como dominante, pois podemos perceber que, embora haja o rompimento com estereótipos criados para justificar a “caça às bruxas”, existem resíduos desses estereótipos, como quando a Rainha vira uma velhinha vendedora de frutas ou ainda quando ela rompe a amizade com Verona, bem como quando seu fim representa seu aprisionamento à tecnologia de gênero que tanto regulou suas ações sociais.

Por fim, embora venda uma ideia de rompimento com os conceitos dos séculos XVI e XVII, as transformações na representação da bruxa podem ter sido meramente estratégicas para reforçar os preceitos da cultura dominante que na contemporaneidade busca, de certa

forma, desconstruir a figura da bruxa, pois ao tentar romper com os estereótipos atribuídos às “bruxas”, Serena Valentino repete a narrativa anterior do conto de fadas clássicos: uma mulher somente é aquilo que a sociedade estabelece, no caso da “bruxa”, ela sempre será punida pelo patriarcado.

### Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre Fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 222-240.

FEDERICI, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. São Paulo: Boitempo, 2019.

LAURETIS, Teresa. A Tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

RUSSELL, Jeffrey B; ALEXANDER, Brooks. *História da Bruxaria*. Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 49-80.

VALENTINO, Serena. *The fairest of all: a tale of the Wicked Queen*. New York: Disney Press, 2017.

WILLIAMS, Raymond. Base e Superestrutura na teoria da cultura marxista. In: WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 43-68.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana, *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed, Maringá: Eduem, 2009.

## ANÁLISE DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA *THE MEMOIRS OF CHRISTOPHER COLUMBUS* (1987) SOB UMA PERSPECTIVA PÓS-COLONIALISTA

Luana Paiola (UNIOESTE)

### RESUMO

A comunicação em pauta se baseou no estudo da obra *The memoirs of Christopher Columbus* (1987), escrita pelo estadunidense Stephen Marlowe retratando o navegador Cristóvão Colombo sob uma perspectiva que veicula aspectos pós-colonialistas. Para o estudo da metaficção historiográfica foram empregados os textos teóricos de Gilmei Francisco Fleck (2017) e Linda Hutcheon (1991) com seus postulados acerca da metaficção, Thomas Bonnici (1998) e Stuart Hall (2006) observando o pós-colonialismo e György Lukács (2000) com teoria acerca do romance. O estudo partiu de um projeto de iniciação científica e culminou em uma monografia orientada pela Professora Doutora Maricélia Nunes dos Santos.

**PALAVRAS-CHAVE:** *The memoirs of Christopher Columbus* (1987); Metaficção historiográfica; Pós-colonialismo.

O presente trabalho se debruça sobre a obra *The memoirs of Christopher Columbus* (1987) para pensar sobre como as reflexões pós-coloniais colaboram na visualização do *corpus*, verificando evidências das relações entre colonizador e colonizado, buscando perceber a medida em que a obra reforça ou rompe com uma perspectiva colonialista. Inicialmente, deve-se levar em conta que o texto foi escrito por Stephen Marlowe, um autor estadunidense que nasceu em 1928, no Brooklyn, em Nova York, mas também morou na França, na Espanha e na Suíça, cursou filosofia na faculdade *William and Mary*, na Virgínia, e morreu em 2008, nos EUA.

O escritor se chama Milton Lesser, porém, em sua vasta obra utiliza de vários pseudônimos, tais quais Stephen Marlowe, Adam Chase, Andrew Frazer, C.H. Thames, entre outros. Ficou conhecido por produzir uma série de histórias retratando um detetive particular chamado Chester Drum, trabalhou com ficção científica e com romances policiais e de mistério. Ele também produziu algumas obras historiográficas: *Colossus* (1966), sobre o pintor Goya; *The death and life of Miguel de Cervantes (A morte e vida de Miguel de Cervantes*, 1991), sobre a vida do autor de Dom Quixote; e *The lighthouse at the end of the world (O farol no fim do mundo*, 1995), sobre o autor inglês Edgar Allan Poe.

Em *The memoirs of Christopher Columbus* (1987) nota-se a confluência de teorias históricas, literárias e filosóficas perpassadas por anacronismos e outros mecanismos literários como a carnavalização. A narrativa se constitui em forma de autobiografia dividida em 21

capítulos que (re)contam a história de Cristóvão Colombo, desde seu nascimento – em alto mar – até a sua morte – como um desconhecido. A trajetória do herói se inicia no ventre de sua mãe, em um navio que segue para Gênova, portanto, ao nascer no meio do Mediterrâneo, Colombo se insere em uma perspectiva de identidade nacional fragmentada: não é italiano, assim como não é espanhol.

A história perpassa as três viagens do almirante para as Américas e se utiliza de um pano de fundo histórico e de personagens de extração histórica para realizar o revisionismo da historiografia valorizada pela ciência positivista, sob uma perspectiva de dúvida e questionamento dos fatos longamente reiterados na história oficial. Ao longo desse percurso, o explorador se depara com questionamentos acerca da verdade, do colonialismo e da própria religião enquanto vai sendo rebaixado: de herói e lenda, a um sujeito comum e narrativamente humano.

O narrador aparece ao longo do texto como um herói problemático em dissonância com os valores de sua época, conduzindo a história do romance como um “fio a que o mundo inteiro se prende e a partir do qual se desenrola” (LUKÁCS, 2000, p. 83). Apresenta-se, com isso, que

A ficção deve superar a insatisfação que a realidade causa; deve enriquecer e completar a existência; compensar o ser humano de sua trágica condição, a de desejar e sonhar com o que não pode realmente atingir. Assim, os romances não são escritos para contar a vida, mas para transformá-la após o processo de leitura (Esteves, 2010, p. 10).

Mesmo em uma ficção histórica, o encontro com o mundo destituído de sentidos pode ser motriz para a criação de modo literário de produzir e expressar os refulgos do ser humano. Para isso, pode-se produzir sob o viés do romance, um gênero da modernidade que advém da epopeia, de acordo com a teoria de György Lukács (2000) – uma das possíveis interpretações do declínio da poesia épica e do avanço do romance na sociedade moderna.

Nesse caso, Colombo atua como um narrador autodiegético, definido como uma “entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (Reis; Lopes, 1988, p. 118). Esse enunciador, por sua potencialidade narrativa, pode estruturar a perspectiva, o ponto de vista escolhido para a obra, manipulando o tempo, o espaço e todos os elementos que aparecem, é um narrador tendencioso, pois tem a narrativa inteira a seu favor.

Sendo assim, o romance se volta para a realidade individual de um sujeito, perpassado, em sua constituição, pelo tempo do narrador e pela própria realidade histórica. Ian Watt explica que “o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (Watt, 2010, p. 13). Com isso, o desenvolvimento das personagens é aspecto central no romance. No caso da revisão histórica por meio da literatura em pauta, nota-se a presença de relevantes aspectos de releitura – como a apresentação da colonização sob outra perspectiva – e, ainda, de caracterização psicológica do protagonista, que em inúmeros momentos não se encaixa com sua realidade, se vê só, em declínio e afastamento em relação a seus familiares, amigos e colegas marinheiros.

Levando em conta o desencontro com o real pressuposto pela historiografia, Linda Hutcheon conceitua a metaficção historiográfica explicando que:

A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista (1991, p. 64).

Ou seja, esse tipo de obra busca trazer à tona a possibilidade de conhecer o real e suas versões de maneira plural, discursiva, narrativizada. O romance da pós-modernidade, como propõe a autora na *Poética do Pós-modernismo* (1991), pode ser definido como uma “ficção consciente ou reflexiva que chama atenção para a sua própria técnica. Tal ‘ficção sobre ficção’ enfatiza a linguagem e o estilo e deixa as convenções do realismo” (Vanspankeren, 1994, p. 110), se focando, portanto, no desenvolvimento de personagens complexas e no emprego linguístico elaborado. Em outros termos, verifica-se a relevância dos mecanismos linguísticos para romper com a linearidade realista. Para Kathryn VanSpankeren (1994), o que atrai a atenção do leitor é o estilo do escritor, isto é, “o verdadeiro sujeito não é a personagem, mas a própria consciência do autor” (p. 110).

Essa linguagem e emprego consciente de elementos narrativos “gera uma narrativa que privilegia não apenas a (re)leitura do passado, mas a explicitação da situação enunciativa do romance, seja no que tange a sua discursividade ou a sua narratividade.” (Fleck, 2017, p. 96). Sob essa perspectiva produz Stephen Marlowe, utilizando a primeira pessoa do singular e apontando para a autorreflexão da personagem sobre sua história em particular, para além das proposições de biógrafos e historiadores – que são satirizados ao longo da obra. Assim, ao fundir ideologia, história e ficção, esse tipo de produção propõe questionamentos,

intercruzando à voz do narrador recursos metaficcionais, que são listados por Fleck (2017), dentre eles estão:

Ocorrência de multiperspectivismo [...]; presença de um constante diálogo entre a voz enunciadora do discurso [...] e o narratário/leitor; confluência de história, ficção e teoria [...]; manifestação de personagens e vozes excêntricas [...]; incorporação da temática pós-moderna da problematização sobre a impossibilidade do conhecimento acerca da realidade do passado na atualidade [...]; incorporação do passado textualizado na escrita romanesca do presente pelo uso da paródia e das intertextualidades (p. 96).

Na obra, podem ser verificadas várias estratégias como as elencadas, possibilitando o encontro com outra perspectiva e discurso acerca da colonização. Logo, ao abrir espaço para o questionamento dos discursos e ampliar a possibilidade de outras vozes ocuparem âmbitos previamente reservados apenas a pessoas com privilégios, a metaficção atua na formação crítica de seu leitor: tudo é passível de questionamentos. Na obra estudada, Colombo – o narrador – expõe: “a História é, de modo geral, um lance de dados” (Marlowe, 1987, p. 13) apresentando, de antemão, sua perspectiva sobre o real e o pressuposto destino e ordem do mundo.

O autor expõe que os dados historicamente consagrados não são o suprassumo da verdade. A ficção, nesse sentido, não pode ser separada do fato histórico. De acordo com Linda Hutcheon,

A metaficção historiográfica [...] recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação[...] (1991, p. 127).

A construção linguística, dessa forma, é observada mais atentamente na metaficção. Na narrativa, a linguagem não é mais entendida como um sistema de signos imparcial, positivo e isento, mas como um constructo humano permeado de atravessamentos do contexto e da particularidade ideológica do autor. Em *The memoirs of Christopher Columbus* (1987), nota-se a presença de elementos metaficcionais questionando o “fato histórico”, a personagem diz: “naturalmente, é possível que eu tenha imaginado tudo. No meu tempo não havia uma demarcação clara entre realidade objetiva e as experiências subjetivas [...]” (Marlowe, 1987, p. 359-360).

Ou seja, a narrativa se constitui expondo a ruptura com a linearidade temporal positivista. O tempo, para Ian Watt, é: “não só uma dimensão crucial do mundo físico como ainda a força que molda a história individual e coletiva do homem” (Watt, 2010, p. 22). Desse modo, a relação de temporalidade rompida é apresentada pelo autor rompendo, também, com os pressupostos teóricos de verdade e confiabilidade da história, que se aproxima, por conseguinte, da narrativa.

O fato histórico que apresentava o almirante como herói completo vai sendo desconstruído ao longo da obra, apresentando-o enquanto fragmentado e inseguro, que pode ter imaginado e recriado suas memórias. Esse narrador enviesado, escreve e enxerga o real sob uma perspectiva situada social e historicamente, toda a verdade é questionada no mundo moderno – não tem mais um valor absoluto –, de acordo com Prieto (2003), assim, as formas de narrar o fato histórico são, agora, plurais e, por vezes, controversas. Hayden White explica que

O que o discurso histórico produz são interpretações de seja qual for a informação ou o conhecimento do passado de que o historiador dispõe. Essas interpretações podem assumir numerosas formas, [...] mas o que todas elas têm em comum é seu tratamento de um modo narrativo de representação como fundamental para que se perceba seus referentes como fenômenos distintivamente “históricos” (White, 1991, p. 24).

Compreende-se que a história é, para tanto, narrada de maneira representativa a fim de legitimar o discurso dominante como o único e o factual. Contudo, nos novos desdobramentos da Nova História, conceituada por Jacques Le Goff (1990) – aparece a noção de que o discurso não é e não pode ser uníssono pois, de acordo com White (1991) fatos históricos são influenciados pelo fazer narrativo do autor. Nessa obra, aparece um herói em sua decadência e marginalização, que traz à tona mais do que os eventos historicamente comprovados, aproximando sua narração do discurso vigente na realidade e veiculando a noção de que todo enunciador é enviesado e atravessado pelos desdobramentos de seu tempo.

Em outros termos, Febvre explica que “cada época fabrica mentalmente o seu universo, não só com todos os materiais de que se dispõe, todos os factos (verdadeiros ou falsos) que herdou ou que acaba de adquirir, mas também com os seus próprios dons” (1970, p. 12). Logo, Colombo, narrador da obra, é constituído como um sujeito duplo: tem influências do século XX e, ao mesmo tempo, do século XVI. Sua relação com o século em que vive é atravessada pelos valores e noções do período de produção da própria obra.

No momento histórico em pauta, nota-se a efervescência de ideias de ruptura e questionamento das práticas colonialistas. Sob esse ponto de vista, o pós-colonialismo surge, segundo Bonnici, nos anos 70 como “uma abordagem alternativa para compreender o imperialismo e suas influências, como um fenômeno mundial e, em menor grau, como um fenômeno localizado” (1998, p. 9). Entende-se, portanto, sob essa perspectiva, que a colonização foi um período de expropriação e desvalorização das culturas dos povos originários. Assim, a influência exercida pelo imperialismo foi e é sentida generalizadamente, tanto na produção cultural quanto científica e epistemológica da atualidade.

Segundo Angela Prysthon (2010, p. 6), o pós-modernismo – movimento artístico e teórico proposto nos anos 1960 – não foi capaz de olhar para as culturas periféricas de maneira a atender suas demandas ou de apresentar um “remapeamento teórico do mundo, uma reorganização dos cânones culturais, uma des-hierarquização geopolítica”. Logo, a América Latina e os outros países do “Novo mundo” requerem uma teoria capaz de olhar especificamente para suas realidades.

Para o Bonnici, o pós-colonialismo realiza o “constante questionamento sobre as relações entre a cultura e o imperialismo para a compreensão da política e da cultura na era da descolonização” (1998, p. 9). Verifica-se, sob esse diapasão, a influência colonialista na cultura e na organização dos países colonizados. Na obra *The memoirs of Christopher Columbus* (1987), notam-se as ações de Bobadilla – que decide prender Colombo por ter enforcado um espanhol que tentara matar um autóctone – e a fala Vicente Yanez sobre os nativos e a escravidão: “Basta estalar seus dedos e eles serão transformados em escravos” (1987, p. 212). Fica claro que a visão do colonizador sobre o colonizado perpassa o âmbito da superioridade: para os espanhóis, os preceitos culturais e políticos do país colonizador são norteadores para supor que uma vida espanhola vale mais do que uma vida autóctone.

Sendo assim, fica explícito o objetivo de expropriação e de obtenção de mão de obra escrava e de riquezas para o favorecimento financeiro da corte espanhola, seguindo uma percepção homogênea e colonialista de culturas e individualidades. Colombo, a personagem protagonista, um narrador enviesado e atravessado pelas discussões posteriores a esse período se defende: “esta conversa parece típica de explorador, não é? Em nossa defesa, permitam-me dizer o seguinte [...]” (Marlowe, 1987, p. 213) e então discorre sobre o mito do Bom Selvagem – teoria criticada por ele, pois os estudiosos em questão não teriam conhecimento real acerca dos autóctones.

Para além disso, o narrador busca se eximir da culpa pela escravidão, dizendo: “também não fui pessoalmente responsável [...] por ter iniciado o relacionamento totalmente

deplorável entre brancos cristãos nobres e os oprimidos índios de pele bronzeada” (Marlowe, 1987, p. 213). A construção das relações coloniais, sem dúvida, foi perpassada por conflitos identitários e se pautou em um interesse capital que homogeneizava os autóctones, desvalorizando sua cultura e identidade. O narrador, quando se constitui por meio da escrita de Marlowe, notoriamente busca valorizar essas identidades – em alguns momentos – por intermédio da escuta e da valorização cultural.

No entanto, Colombo também realiza reprodução de preconceitos, como quando alega que Guanaanis se disponibilizaram e, segundo ele, “todos seriam recompensados com uma viagem à Espanha, batismo e exposição aos incalculáveis benefícios da cultura espanhola do século 15. Isto lhes parece exploração?” (1987, p. 213). Essa perspectiva apresentada é o discurso colonial que valoriza a cultura do país europeu e desvaloriza o autóctone, tratado enquanto *outro*, marginal, produto e materialidade exótica e curiosa.

O pós-colonialismo aparece, portanto, constituindo novas formas de romper com os preceitos exportados desde a colonização, atua, então, no “engajamento do crítico, porque sua preocupação deve girar em torno da criação de um contexto favorável aos marginalizados e aos oprimidos, para a recuperação da história, da voz e para a abertura das discussões acadêmicas para todos” (Bonnici, 1998, p. 9).

É com a criação desse espaço da dúvida que o autor apresenta Colombo com uma identidade perpassada pelos valores da época de produção da obra, trazendo a perspectiva anacrônica ao centro. As identidades culturais são formadas, de acordo com Hall (2006), por diferentes povos e sujeitos híbridos; na modernidade, as antigas identidades declinam e novas surgem, o que contribui para a fragmentação dos indivíduos. Com a globalização e as diversas transformações da realidade, o homem se fragmenta, seu sentido é desestabilizado, seu centramento é deslocado. Desse modo, o autor refuta a noção de uma unidade identitária. Para além disso,

as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do ‘jogo de poder’, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. [...] devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para "costurar" as diferenças numa única identidade (Hall, 2006, p. 65).

Colombo, com sua identidade nacional fragmentada, representa as tensões que impedem a fundação de uma unidade épica, o atravessamento das relações de poder que, de forma ou de outra, atuam na constituição do protagonista. Colombo é um sujeito, acima de tudo, atravessado pelas discussões pautadas em teorias pós-colonialistas em voga no momento

de produção da obra, explicita que em todos os países se sentia um estrangeiro: para os autóctones, ele trouxera a morte e a destruição, para os portugueses, era indesejado; para os italianos, era um espanhol; para os espanhóis, era um italiano.

A personagem se constitui de maneira instável, distanciada dos marinheiros e da própria relação consigo mesmo, o que pode ser verificado no excerto: “gostaria de dizer que a Grande aventura me veio à mente como um forte vento que sopra para ocidente. Mas não foi assim que aconteceu. Ela chegou de maneira incerta, como os primeiros sinais de um nevoeiro” (Marlowe, 1987, p. 83). Logo, a solidez epopeica ou histórica é rompida, sem qualquer objetividade suposta pela historiografia, o encontro com a grande mudança de sua vida é pautado em uma incerteza, em algo comparável a um nevoeiro, difuso e impreciso.

Após uma compreensão geral, observando relações de cultura e imperialismo no *corpus*, é possível, então, utilizar esse arcabouço teórico para evidenciar imposições coloniais do narrador, um colonizador que traz consigo reproduções preconceituosas e colonizadoras, e ainda identificar momentos que apresentam um narrador que busca se defender e justificar frente a uma perspectiva atual, marcada pelas reflexões pós-coloniais e debates relevantes à criação de um espaço para o subalterno, o marginalizado.

Além disso, verifica-se o rebaixamento de um Colombo, um colonizador, um herói e lenda que se transforma em desconhecido ao longo da obra. É importante, nesse sentido, observar que o narrador, atravessado e enviesado se constitui como um sujeito problemático que apresenta uma identidade dupla desvelada pelo autor. Um indivíduo do século XV-XVI que se depara com teorias e compreensões provenientes do século XX. A colonização, portanto, é observada com base em uma perspectiva específica que não possibilita espaço ao autóctone ou ao colonizado para falar, mas que, de certa forma, conecta a vivência marginal de Colombo ao processo de produção de novos discursos e de descolonização epistemológica, de questionamentos e rupturas com o propagado historicamente.

### Referências:

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, n. 19, 1998. p. 7-23.

ESTEVES, Antônio. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: EDUNESP, 2010.

FEBVRE, Lucian. *O Problema da Descrença no Século XVI: a religião de Rabelais*. Paris/Lisboa: Éditions Albin Michel/Editorial Início, 1970.

FLECK, Gilmei Francisco. *O romance contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção*. Curitiba: CRV, 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LUKÁCS, György. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: DuasCidades, 2000.

MARLOWE, Stephen. *The Memoirs of Christopher Columbus*. London: Bloomsbury, 1987.

PRIETO, Célia Fernandes. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Barañáin: EUNSA. 2003.

REIS, Carlos.; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da literatura americana*. Tradução de Márcia Biato. Agência de Divulgação dos Estados Unidos da América, 1994.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p. 21-48.

## A ERÓTICA, PORNOGRÁFICA E OBSCENA LITERATURA DE AUTORIA DE MULHERES

Luiza Ferreira Aksenen (UFPR)

### RESUMO

O presente trabalho consiste na sintetização do mestrado em andamento, cujo objetivo é explorar os impactos da cultura patriarcal e falocêntrica na literatura erótica. Assim sendo, ancora-se em estudiosos do erotismo, tais como Georges Bataille, Francesco Alberoni, Sarane Alexandrian e Eliane Robert Moraes, em Foucault tanto quanto em teóricas feministas de gênero e da sexualidade, a exemplo de Judith Butler e Teresa de Laurentis, e em críticas literárias feministas, como Ria Lemaire e Elaine Showalter. Os resultados parciais evidenciam que não é possível propor uma essência da mulher, genérica e estereotipada, e que a experiência sexual e erótica é fluida e relativa às questões de gênero, raça e classe.

**PALAVRAS-CHAVE:** Feminismo; erotismo; sexualidade; literatura.

Esta pesquisa visa explorar os impactos da cultura patriarcal e falocêntrica na literatura erótica. Assim, a partir da análise de um referencial teórico acerca do erotismo, da crítica feminista e da teoria literária feminista em articulação com textos de autoras que escrevem sobre a própria sexualidade, visa compreender se a escrita feminina no gênero de fato é diferenciada, onde reside tal diferenciação e como essa hipótese levantada por pesquisadores está relacionada com aquilo que se espera de autoras enquanto escritoras do gênero e enquanto mulheres.

O erotismo ultrapassa a fronteira do estético e, para Georges Bataille (2014), representa uma busca pela existência. O autor ensaia que compreender o erotismo é compreender que, primeiramente, somos seres descontínuos: as fronteiras da experiência do ser são muito bem delimitadas, por isso, somos tão diferentes entre nós mesmos, isolados e individuais. Assim, estaríamos sempre em busca de uma continuidade que só seria possível no Outro, experienciada, por exemplo, no erotismo, quando é atingido o estado de diluição do ser.

Em contraponto, divergindo de uma perspectiva do Eros romantizado de Bataille, Foucault (1980) aponta que o discurso sexual está intrinsecamente associado com uma política manipulativa construída ao longo da história. Conforme o autor, o discurso sexual como dispositivo de manutenção de poder sobre corpos e prazeres tomou força por volta da ascensão do moralismo religioso e, a partir deste momento, tem sido operado segundo os interesses das instituições detentoras de grande poder até a contemporaneidade.

Por isso, ao analisar a erótica, é imprescindível considerar como a sua percepção esteve e está atrelada a um discurso da época. Não obstante, deve-se considerar que, partindo da concepção da sexualidade como produto de diversos interesses sociais, há, ainda, uma questão de gênero: em uma sociedade construída a partir de um sistema androcêntrico que oprimiu, dentre outros aspectos, a sexualidade da mulher, a literatura erótica de autoria feminina ocupa, portanto, uma posição complexa, sendo um ato de rebeldia e transgressão ainda maior do que o próprio discurso erótico.

Até pouco tempo, pesquisadores que se debruçaram sobre o tema ocupavam-se em analisar a diferença entre a escrita feminina e masculina, tais como Alexandrian (1994) e Alberoni (1986), grandes nomes do estudo do erótico. Tais autores pontuaram diferenças narrativas, estilísticas e até qualitativas, que podem ser compreendidas como perspectivas partidárias e corrompidas por visões de mundo sexistas. Sendo assim, cruzar tais teorias à crítica feminista é uma maneira de situar a análise destas diferenças em um contexto social mais amplo, considerando, especialmente, o que se espera do comportamento feminino em termos de escrita, mas também de relação a sua sexualidade.

## **Objetivos**

Como já apresentado, esta pesquisa aspira compreender a relação entre a literatura erótica e a sociedade patriarcal, bem como isso reflete na escrita feminina.

Para tanto, compreende a importância em descrever o erotismo, a pornografia e a obscenidade na literatura e apurar o que defende a crítica feminista sobre a sexualidade de mulheres e performatividade de gênero. Em seguida, associar tais noções ao contexto da literatura erótica para que se possa investigar os impactos da sociedade patriarcal na autoria feminina do gênero e avaliar se há e onde reside a diferença da escrita feminina no gênero (*genre*) ou se o que há é a idealização de uma performance para o gênero (*gender*) a partir da análise de textos literários de diversas autoras.

## **Fundamentação Teórica**

A concepção da (des)continuidade para Bataille envolve um paradoxo: ao mesmo tempo que buscamos a continuidade, a tememos. Como seres limitados que somos, encontramos em aspectos da nossa existência a possibilidade de transgressão das nossas fronteiras, isto é, uma tentativa de romper com o isolamento natural do ser. Assim acontece, por exemplo, através do

erotismo, experiência interior de transgressão, fenômeno que o autor explica: “A experiência interior do homem é dada no instante em que, rompendo a crisálida, ele tem consciência de se rasgar a si mesmo e não a resistência colocada de fora.” (BATAILLE, 1987. p. 26). O erotismo é, portanto, a vida exterior que, através da experiência sexual, é colocada em contato com a vida interior. Assim como temos outras experiências transgressoras do ser, como a morte, a violência e até a reprodução, o erotismo também ocupa uma posição de interdito na sociedade, a variar sua intensidade com o tempo.

Ainda segundo o mesmo autor, “A arte — pelo menos algumas entre elas — incessantemente evoca diante de nós estas desordens, estes dilaceramentos e estas quedas que nossa atividade inteira tem por objetivo evitar” (Bataille, 1989. p. 58), isto é, uma vez que inseridos em tal paradoxo da (des)continuidade, a arte, e aqui atendo-nos mais especificamente à literatura, concilia os dois extremos.

A partir disto, na erótica, há a tentativa de classificação das experiências, considerando o que se compreende como erótico, pornográfico e obsceno. A demarcação do terreno entre estes campos é motivo de debate entre pesquisadores, há, por um lado, pesquisadores como Alexandrian (1994) que são a favor de uma metodologia mais categorizante e considera que a distinção entre o pornográfico e erótico encontra-se na narrativa, a depender da valorização atenuada para o ato (pornográfico), em relação à revalorização do ato sexual a um sentido que aceita o metafísico (erótico), defendido por Bataille. Por outro lado, autoras como Moraes (2015) e Borges (2013), assumem o posicionamento teórico de que o erótico e o pornográfico deveriam ser tratados como sinônimos, uma vez que a distinção entre ambos prejudica a recepção do texto.

A obscenidade, porém, é um conceito que requer um olhar correlacionado à sociedade, mais do que o erotismo e a pornografia. Henry Miller (1949), pontua a impossibilidade de definir o que é ou não obsceno, uma vez que “ela é tão somente uma qualidade do espírito daquele que lê ou que olha” (Miller, 1949. p. 9), ou seja, a obscenidade está intimamente ligada com os valores morais do indivíduo que, por sua vez, está sujeito a moral culturalmente estabelecida à época. Corroborando, portanto, com uma perspectiva da sexualidade e suas representações artísticas como conceito socialmente situados.

Sendo assim, duas noções são ricas para a compreensão do erotismo batailleano: a de transgressão, que já foi citada inicialmente, e a de interdito. Ambos se relacionam já que o interdito é o que pode ser transgredido, é proibido, imoral. Ainda que em primeiros tempos a atividade sexual tenha sido livre, o ser humano como ser pertencente a uma sociedade, está sujeito a sua cultura, que, por sua vez, foi construída a partir da história. Sendo assim, Bataille

(1989) compreende que, ao longo desta, a atividade sexual ocupou lugar de interdito. Ele exemplifica: as genitalhas foram escondidas, a nudez foi interdita e o ato sexual passou a ser aceito quando ocorrido no isolamento do matrimônio heterossexual. Há, ainda, os “interditos particulares”, situações que não eram aceitas pela moral, como o incesto, o sangue menstrual, o parto, a defloração de virgens, a orgia e a prostituição. Compreendemos que até os dias atuais alguns deles permanecem como interditos.

Relacionado a isto, há em Foucault (1980; 1984; 1985) a aproximação do sexo à mecanismos de poder. Na sua obra *A História da Sexualidade - Vontade de saber* (1980), o autor posiciona-se contrário à associação da sexualidade com a rebeldia, considerando-a como um ponto de passagem entre diferentes relações de poder: “entre homens e mulheres, jovens e velhos, pais e filhos e educadores e alunos, padres e leigos e entre administração e população” (Foucault, 1980). Assim, configurou-se ao longo da história um dispositivo da sexualidade que, ao colocar o sexo em discurso, se relaciona com as instâncias do poder a partir da sua manipulação. Fazendo uso de um panorama histórico da sociedade ocidental, o filósofo aponta que a sexualidade como discurso já foi reprimida com a Igreja na ascensão da burguesia, como até valorizada pela medicina, a partir da emergência de uma biopolítica. Com isso, pontua que

Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade; utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias (Foucault, 1980. p. 98).

Mesmo que Foucault defenda a lógica dos micropoderes, cabe ressaltar que aqueles que formulavam os discursos a serem reproduzidos a partir de seus interesses eram, necessariamente, homens, já que as instituições poderosas apontadas pelo filósofo não eram de acesso às mulheres. Portanto, se a sexualidade já foi muito manobrada, a sexualidade da mulher recebeu, então, uma atenção diferenciada, que impacta a sua compreensão até a contemporaneidade. A sexualidade feminina foi regulada e forçada a uma lógica especialmente vigilante e punitiva:

Das leis do Estado e da Igreja, com freqüência bastante duras, à vigilância inquieta de pais, irmãos, tios, tutores, e à coerção informal, mas forte, de velhos costumes misóginos, tudo confluía para o mesmo objetivo: abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas (Araújo, 2010, p. 45).

Sendo assim, os desejos da mulher eram submetidos à ordem de outrem masculino. Preservar a virgindade da mulher solteira e exigir que, ao casada, exercesse o papel de procriadora eram os princípios da moral moderna. Durante o início de uma política higienista e cientificista promovida pelos interesses burgueses, aquelas que não tinham seus desejos domesticados eram objetos de repreensão médica e análises clínicas, numa tentativa de contenção de doenças que acreditava-se ter a mulher “voluptuosa” como transmissora principal, não criminalizando com a mesma intensidade os homens que buscavam satisfazer seus desejos fora do casamento, lembrando a maneira como à Eva foi atribuída a culpa pelo pecado original e as consequências disso para a mulher na moral católica. Ademais, o acesso da mulher à educação sexual é praticamente contemporâneo, o que evidencia que, no contexto ocidental, a reificação da mulher, o discurso falocêntrico predominou por muito tempo, cabendo ao Eros feminino o vazio, o passivo. Sendo assim, é possível identificar que o erotismo e a sexualidade certamente são uma questão de gênero.

Ao nos voltarmos para a relação que a mulher teve com a sexualidade, bem como com a arte, nota-se que o acesso a ambas foi controlado por muito tempo. Acesso à escrita e publicações de livros com a temática do erotismo, por parte das mulheres, era restrito, sendo assim, sujeitas a uma “polícia do sexo” (Foucault, 1980), bem como sujeitas ao que se espera em termos performáticos para o gênero, à literatura feminina couberam os romances rosas. Evidenciando isso, Márcia Denser, na orelha da coletânea de contos *Muito prazer* (1982), se pronuncia: “Todavia, a mulher possui sua própria maneira e sentir o sexo. E transmiti-la. [...] Presumo que Lawrence soubesse o que estava fazendo ao descrever os orgasmos da sua personagem, bem como todos os escritores que tenham se metido na nossa pele. Mas, e quanto às mulheres? Mal podiam falar de seu próprio erotismo, quanto mais se meter na pele de seus parceiros (ou parceiras, ou)” (Denser, 1982, p. 5).

A análise da diferença entre as obras femininas e masculinas é um tema que alguns pesquisadores já se ocuparam em realizar. Alexandrian (1993), um dos estudiosos da temática, dedica um capítulo de sua obra, *A História a literatura erótica*, para a teorização acerca da autoria feminina e escreve que

A literatura erótica feminina teve origens imprecisas e um desenvolvimento tardio. Até aqui produziu obras interessantes, algumas até cativantes, mas não obras-primas. Nenhuma romancista soube ainda criar o equivalente dos *Dialogues de Luisa Sigea* de Nicolas Chorier, de *Juliette* de Sade ou do *Diable au corps* de Nerciat. A razão está na própria natureza do erotismo das mulheres, muito menos cerebral que o dos homens. Elas podem experimentar sensações sexuais mais vivas e profundas que as deles, mas são

menos aptas que eles a convertê-las em ideias ou imagens (Alexiandrian, 1993, p. 279).

confirmando a ideia de que uma cultura machista inibiu a produção feminina, seja pelo acesso restrito, seja pela mentalidade do público leitor que, como Alexandrian, não acreditava na capacidade de mulheres para o ofício. Ainda, Francesco Alberoni, ligeiramente mais progressista que o pesquisador anterior, considera a mulher como uma das duas raízes do erotismo, sendo a outra raiz os homens, cuja diferença é que “A primeira [a raiz das mulheres] tende a produzir uma comunidade de vida, unida pelo amor. A segunda [a dos homens], ao contrário, não tem projetos, vive de fragmentos” (Alberoni, 1986, p. 77), ligando a afetividade à experiência erótica feminina, uma vez que “a mulher quer a presença física do seu homem, sentir suas mãos sobre a sua pele, a força doce e acolhedora de seu abraço, seu cheiro, a mistura dos cheiros que se torna perfume” (Alberoni, 1986, p. 29). Tais análises comprovam que espera-se da literatura erótica de autoria feminina o que espera-se das suas autoras enquanto mulheres: feminilidade, sensibilidade, passividade e afetividade.

É nesse sentido que se insere a necessidade da perspectiva da crítica feminista. A obra organizada por Heloísa Buarque de Holanda, *Tendências e impasses O feminismo como crítica da cultura* (1994), reúne a produção de estudiosas acerca do movimento, contribuindo para o pluralismo contemporâneo da crítica que serão relevantes para esta pesquisa. O livro é dividido em três segmentos, sendo eles respectivamente: “Repensando a diferença”, “Questão nacional” e “Impasses e perspectivas”. A primeira parte tem como objetivo a análise da própria metodologia da crítica feminista, a partir das ideias da diferença entre a textualidade feminina e masculina, que nesta pesquisa, contribuem para a conclusão acerca da diferença entre a autoria feminina e autoria masculina no campo da erótica. Na segunda parte, realiza um recorte da América Latina e a sua relação com questões ligadas ao gênero feminino, inclusive em relação à sexualidade e corpo da mulher, que se soma às perspectivas da temática do projeto. Por fim, na terceira parte, as autoras voltam-se para uma análise das conjunturas sociais que constroem um gênero, relevantes para a compreensão das noções que possuímos acerca do feminino e masculino enquanto conceitos socialmente situados.

A partir do capítulo de Rita Lemaire, “Repensando a história literária”, projeta-se o olhar para o passado da historiografia, questionando a superioridade de uma autoria masculina defendida cegamente na sociedade das tradições escritas. É a partir dessa indignação que a autora propõe uma nova perspectiva para a história literária, partindo, primeiro, da desconstrução do sujeito masculino como autor-deus e não inserido em práticas sociais que regulam sua suposta superioridade e, segundo, da desconstrução do mito de uma literatura

única, já que a história literária é construída a partir dos discursos de uma sociedade cuja desigualdade entre os sexos é inegável. Lemaire (1994) propõe, portanto, a reescrita da história da literatura a partir de uma perspectiva socialmente contextualizada, que busque, dessa vez, incluir as culturas marginalizadas, como é o caso da feminina.

Além disso, a tese de Teresa de Lauretis no capítulo “Tecnologia de gênero”, no mesmo livro, considera que apontar a diferença entre o masculino e o feminino é corroborar com um binarismo excludente (no sentido de que um anula o outro) sendo este apoiado por diferentes tecnologias de gênero. Assim, a partir de uma noção de essência feminina e essência masculina, se sustenta um sistema de sexo-gênero que reforça justamente a posição de subalternidade da mulher a partir de conteúdos culturais, valores e hierarquias sociais (Lauretis, 1994). Tal perspectiva corrobora com uma análise da autoria feminina baseada na noção de gênero (*gender*) como representação de uma relação, inserida em uma subjetividade múltipla que rompe com os limites da noção tradicional de gênero.

Por fim, ressalta-se também o capítulo “A crítica feminista no território selvagem”, de Elaine Showalter, especialmente o que elabora acerca da ginocrítica: vertente da crítica feminista que debruça-se em obras de autoria feminina, o que “força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual nos deparamos” (Showalter, 1994, p. 29). Com isso, não há mais a intenção de buscar marcas de uma escrita de essência feminina ou masculina, reforçando um ideário construído a partir do patriarcalismo, ao passo que compactua com o binarismo homem/mulher, citado na crítica de Lauretis (1994). Os estudos da ginocrítica significam, portanto, colocar a mulher no centro do estudo, não em comparação a cultura masculina ou de outro gênero, a fim de revalorizar, neste caso, aspectos como a sexualidade e escrita, não mais alicerçada em concepções de outro(s) gênero(s).

## **Metodologia**

No que concerne à metodologia adotada, esta pesquisa se configura como qualitativa-exploratória, por ancorar-se na interpretação do levantamento bibliográfico com o propósito de compreender os fenômenos relacionados ao tema do trabalho. Sustenta-se, portanto, no estudo da teoria acerca da literatura erótica (Miller, 1949; Alberoni, 1986; Bataille, 1987, 1989; Alexandrian, 1993; Borges, 2013; Moraes, 2015), bem como na concepção foucaultiana do discurso da sexualidade como dispositivo operado pelos interesses das Instituições (Foucault, 1980; 1984; 1985), partindo para um recorte teórico da sexualidade da mulher

(Muraro, 1983), a fim de melhor posicionar a crítica de gênero (Lauretis, 1994; Butler, 2003, 2010) e a crítica literária feminista (Lemaire, 1994; Showalter, 1994; Soares, 1999), assimilando as conjunturas sociais ao gênero (literário e biológico) e a autoria feminina.

Após, a pesquisa ocupa-se em direcionar o conhecimento adquirido ao longo do estudo bibliográfico para a análise de uma seleta de textos eróticos de autoria feminina diversificada. Nesta etapa, o objetivo é identificar como as autoras exploram o erótico, o pornográfico e obsceno como tema, como processo e como estilo de seus textos, a fim de compreender se e como a experiência de ser mulher se faz presente no seu texto, considerando a interseccionalidade dos fatores sociais que a identificam.

### **Resultados Parciais**

Em consonância com o cronograma proposto no projeto de pesquisa proposto, a etapa atual é de levantamento e revisão bibliográfica. Neste momento de (re)leituras de referenciais teóricos, alguns percursos metodológicos estão sendo revistos visando a adequação da pesquisa a questões contemporâneas relacionadas ao gênero literário erótico e a problemáticas de gênero social, o que inclui o corpus elegido no projeto de pesquisa — que está sendo reconsiderado para que se possa abraçar a diversidade das experiências femininas.

Dessa forma, ainda é cedo para que se possa tirar outras conclusões senão as de que a performatividade de gênero é uma expectativa social engessada até na autoria literária e que é imprescindível uma análise interseccional do gênero. Não é possível afirmar qualquer fato sobre uma essência feminina, assim como por costume e intenção o fizeram ao longo da história — isso se relaciona com expectativas performáticas de gênero e força uma unidade inalcançável com a pluralidade de contextos e fatores que compõem a sociedade. Considerar que exista uma diferença na escrita feminina só é possível se aliada a uma perspectiva crítica das relações de poder que tanto influíram nas questões de gênero. Sendo assim, a diferença não é na escrita, mas é na vivência manipulada que marcou a forma como a sociedade experiencia a sexualidade, a depender de fatores sociais que ultrapassam até o gênero. Portanto, não é possível desassociar desta pesquisa os estudos interseccionais feministas, considerando questões como classe, raça, orientação e identidade sexual, uma vez que generalizar a experiência erótica do ser mulher seria dar continuidade a um sistema que oprime através da exclusão: assim como homens e mulheres vivenciam sua sexualidade de maneiras diferentes, mulheres com diferentes papéis sociais agregados também o fazem.

**Referências bibliográficas**

ALBERONI, F. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ALEXANDRIAN, S. *História da literatura erótica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BORGES, L. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (Cap. 7, pp. 213-230). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2010.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEMAIRE, R. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MORAES, E. R. *Antologia da poesia erótica brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

MILLER, H. *L'obscénité et la loi de réflexion*. Paris, Pierre Seghers, 1949.

MURARO, R. M. *Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*. 4. ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 1983.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da libertação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

## A ESCRITA DE SI EM “*TRUE STORIES*”, DE SOPHIE CALLE.

Luiza M. Dias<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente ensaio tem como objetivo central propor uma análise da obra *True Stories*, da artista francesa Sophie Calle, que apresenta uma obra intersemiótica elaborada a partir de diferentes linguagens: literatura, fotografia, instalação e performance. Fundamentando-se em autores do campo da filosofia, a exemplo de BLANCHOT (2011), assim como de pesquisadores do campo da autoficção, a exemplo de COLONNA (2014) e LEJEUNE (2008), busca-se propor uma leitura da obra tomada como corpus com o intuito de analisar a articulação entre diário, fotografia, performance e escrita de si voltando-se para as temáticas exploradas pela autora: o feminino, a memória, a morte, e a metalinguagem. Sophie Calle (1953-) é uma artista francesa cuja obra resulta, em sua maioria, de performances que culminam – geralmente – em instalações que misturam escrita, fotografia e outras linguagens estéticas. Há, por exemplo, trabalhos como *The Hotel* (1981), que foi realizado a partir da experiência de Calle enquanto camareira em um hotel em Veneza durante um ano; a artista compôs, neste trabalho, uma espécie de perfil dos hóspedes que se hospedaram no hotel no período em que a mesma era camareira a partir de fotografias de seus quartos e seus pertences. Um outro trabalho da artista intitula-se *The address book* (1983), que resultou de um caderno de endereços que a artista encontrou na rua e xerocou antes de devolver ao seu dono. A partir desse caderno, Sophie Calle conversou com várias pessoas cujos endereços encontravam-se registrados e, a partir dessas conversas, compôs um retrato imaginado do proprietário do caderno. As conversas foram transcritas e publicadas como artigos com fotografias que se relacionavam com os relatos. A obra de Calle, de modo geral, envolve as noções de identidade e intimidade e propõe provocações entre o que seria então do universo do real e do fictício. “*True Stories*” (2013-2016) é um trabalho da artista que consistiu em uma instalação que reunia fotografias e pequenas narrativas com episódios de sua vida; neste ensaio, analiso o livro, publicado em 2017, que resultou dessa instalação.

### I-As escritas do eu: preâmbulos e conceituações

Pensar “as escritas do eu” como um caminho possível para a leitura da obra “*True Stories*” (2017), da artista francesa Sophie Calle (1953-), me leva, imprescindivelmente, aos estudos empreendidos por Philippe Lejeune (1938-) acerca dos gêneros confessionais e, mais especificamente, acerca do gênero autobiográfico.

“O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet” (2008) reúne os três seguintes ensaios de Lejeune: “O pacto autobiográfico”; “Autobiografia e sociedade” e “Outras formas de representação”; além de apresentar os exercícios de revisão e reescrita de seus próprios textos, como ocorrido com o primeiro ensaio, que o autor revisou em dois diferentes momentos posteriores.

---

<sup>1</sup>Luiza Moreira Dias é doutoranda em Teoria da Literatura e este ensaio foi resultado da disciplina Poéticas Contemporâneas do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE.

Me reporto a Lejeune mais como um modo de instrumentalizar a leitura da obra mencionada de Sophie Calle do que como uma necessidade de categorizá-la ou de fechar uma definição do gênero autobiográfico; mesmo porque, o próprio Lejeune foi, ao longo de sua pesquisa, pondo em xeque as suas próprias conceituações como modo de complexificar o estudo desse gênero confessional e de ampliar sua importância e suas possibilidades.

Na primeira versão de “O pacto autobiográfico”, de 1975, Lejeune percorre um caminho mais estrutural, digamos assim, na tentativa de apreender o máximo possível as possibilidades estéticas da autobiografia. Um relevante apontamento consiste na questão das correspondências entre autor-narrador-personagem, norteador fundamental que o autor desdobra a partir de um quadro esquemático.

Mesmo permanecendo no registro pessoal (1º/2º pessoas), é obviamente possível escrever de outro modo do que na primeira pessoa. Quem me impediria de escrever minha vida me dizendo “tu”? No registro da ficção, a coisa foi praticada por Michel Butor em *La modification* [A modificação], por Georges Perec, em *Un homme qui dort* [Um homem que dorme]. (Lejeune, 2008).

Sobre os procedimentos estéticos que complexificam o gênero autobiográfico ao não restringi-lo a uma composição em primeira pessoa, recordo-me, aqui, da poeta brasileira Ana Cristina Cesar (1952-1983) como um exemplo de autora que descentraliza o eu-lírico e a voz narrativa -estetizando assim os elementos autobiográficos - ao propor uma prosa poética fragmentária e permeada por não-ditos.

O tempo fecha.  
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.  
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam!  
Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que eu faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional.  
(Cesar, 2013, p.79).

O caso de Ana Cristina Cesar desvia, em certa medida, dos estudos de Lejeune propriamente ditos, visto que a poeta se utiliza do elemento confessional para, propositalmente, estetizá-lo no poema e compor uma espécie de jogo de sedução com o leitor ao criar uma atmosfera de segredo, uma prosa poética que poderia configurar, despretensiosamente, um diário. Há, no entanto, uma relação interessante entre exemplos

como o de Ana Cristina Cesar e a discussão levantada acerca da pessoa gramatical e da identidade, desenvolvida pelo autor do “Pacto autobiográfico”.

Foi necessário, a partir de casos excepcionais, dissociar o problema da pessoa do problema da identidade. Essa dissociação permite dar conta da complexidade dos modelos existentes ou possíveis da autobiografia. Ela serve também para abalar as certezas sobre a possibilidade de fornecer uma definição “textual” da autobiografia. (Lejeune, 2008, p. 19).

Por mais que Lejeune (2008) decida centrar-se, neste primeiro “Pacto autobiográfico”, nas narrativas escritas em primeira pessoa, o autor já aponta essas outras possibilidades do gênero em questão. E aqui me recordo de um outro exemplo no qual se estabelece um jogo entre pessoa e identidade: “A autobiografia de Alice B. Toklas” (2019), escrita por Gertrude Stein como se fosse a autobiografia de sua companheira. Na obra, Gertrude Stein é descrita em terceira pessoa a partir da voz fictícia de Alice B. Toklas.

Lá fui procurar Mrs. Stein, que nesse meio tempo havia regressado a Paris, e em sua casa conheci Gertrude Stein. As duas coisas que mais me impressionaram foram o broche de coral que usava e a voz. Devo dizer que apenas três vezes em toda a minha vida me deparei com um gênio e cada vez ouvi uma campainha tocar dentro de mim, sem a menor possibilidade de engano, e também devo dizer que cada um desses casos ocorreu antes que houvesse qualquer reconhecimento geral da qualidade de gênio neles existentes. Os três gênios a que me refiro são Gertrude Stein, Pablo Picasso e Alfred Whitehead. (Stein, 2019, p.9).

No caso da obra mencionada, talvez seja ela classificada como um romance autobiográfico, segundo a definição proposta por Lejeune (2008), mas devo dizer que menos me interessam as classificações em si mesmas do que as possibilidades que uma escrita de si pode abarcar, sobretudo enquanto jogo e procedimento estético. E essa talvez seja a grande conclusão que Lejeune nos oferece ao longo de seus estudos sobre a autobiografia: a impossibilidade de fechar conceitos e o constante revisitar e modificar de seu *corpus*.

O conceito de “pacto autobiográfico”, porém, enquanto um contrato estabelecido entre autor e leitor é um importante norteador de uma possível leitura e análise. Nos casos de Ana Cristina Cesar e Gertrude Stein, por exemplo, esse pacto é subvertido a partir da própria intenção de alterar a correspondência entre autor/narrador/personagem. No caso de “*True Stories*” (2017), de Sophie Calle, obra *corpus* deste ensaio, pode-se dizer, porém, que há uma correspondência entre autora e narradora visto que a voz que narra é a voz da própria Sophie

Calle, que se propõe a contar pequenos e curiosos episódios de sua vida. Cada um desses episódios é narrado de modo breve e sintético, e todos vêm acompanhados de uma fotografia que se relaciona com o caso relatado.



(Capa do livro “*True Stories*” (2017), de Sophie Calle).

Sophie Calle (1953-) é uma artista francesa cuja obra resulta, em sua maioria, de performances que culminam – geralmente- em instalações que misturam escrita, fotografia e outras linguagens estéticas. Há, por exemplo, trabalhos como *The Hotel* (1981), que foi realizado a partir da experiência de Calle enquanto camareira em um hotel em Veneza durante um ano; a artista compôs, neste trabalho, uma espécie de perfil dos hóspedes que se hospedaram no hotel no período em que a artista era camareira a partir de fotografias de seus quartos e seus pertences. Um outro trabalho da artista intitula-se *The address book* (1983), que resultou de um caderno de endereços que a artista encontrou na rua e xerocou antes de devolver ao seu dono. A partir desse caderno, Sophie Calle conversou com várias pessoas cujos endereços encontravam-se registrados e, a partir dessas conversas, compôs um retrato imaginado do proprietário do caderno. As conversas foram transcritas e publicadas como artigos com fotografias que se relacionavam com os relatos. A obra de Calle, de modo geral, envolve as noções de identidade e intimidade e propõe provocações entre o que seria então do universo do real e do fictício. “*True Stories*” (2013-2016) é um trabalho da artista que consistiu em uma instalação que reunia fotografias e pequenas narrativas com episódios de sua vida; neste ensaio, analisarei o livro, publicado em 2017, que resultou dessa instalação.

Em seu ensaio “Tipologia da autoficção”, presente no livro “Ensaio sobre a autoficção” (2014), Vicent Colonna se ocupa da distinção de quatro possibilidades da autoficção: a fantástica; a biográfica; a especular e a intrusiva. Para conceituar a primeira, o autor parte da linguagem pictórica ao mencionar a tradição na pintura renascentista e também na pintura moderna de o autor inserir-se no quadro transfigurando-se em um personagem religioso, histórico, ou mesmo reinventando-se por completo. Quanto a autoficção especular, o autor define-a enquanto uma obra que contenha um reflexo dela mesma, como uma espécie de metalinguagem ou metaficção: a obra que fala da própria obra, ou a linguagem estética que abarca essa própria linguagem. Recorrendo mais uma vez a um exemplo pictórico, seria o caso da famosa obra “As meninas” (1956), de Velásquez, no qual o pintor aparece em segundo plano em sua própria obra. Já a autoficção intrusiva teria relação com a representação do autor enquanto um narrador observador, ou seja, “intruso em sua própria obra”. E, por fim, segundo classificação do autor, a autoficção biográfica talvez seja a que mais se aproxime do caso de “*True Stories*” (2017), na qual a autora elabora uma autorrepresentação a partir de elementos referenciais.

Colonna (2014), em seu ensaio, afirma o seguinte acerca da autoficção biográfica:

A noção plástica de autoficção, em sua acepção mais corrente e mais vaga, marca talvez uma evolução significativa da escrita de si, através da qual o procedimento autobiográfico se transforma em operação de geometria variável, cuja exatidão e precisão não são mais virtudes teológicas. (Colonna, 2014, p. 46).

Ora, embora o “*True Stories*” (2017), de Calle, seja declaradamente realizado a partir de episódios de sua vida, há um jogo entre real e ficcional em sua própria composição. O próprio título, que afirma como “histórias reais” episódios, muitas vezes, bizarros e estranhos, soa como irônico e apresenta certo tom duvidoso. A proposta de associar os episódios narrados a fotografias ou desenhos também consiste em um procedimento que desvia a ideia da fotografia e do registro enquanto “comprovação do fato”, visto que a maioria das fotos apresentam, também, uma configuração intencionalmente elíptica e misteriosa.



(Imagem relacionada ao episódio “*The Wedding dress*” (p.28-29).

Colonna (2014), ainda em seu ensaio “Tipologia da autoficção”, afirma que a autoficção de modo geral possui um caráter especular. O autor defende que a presença do nome do autor do livro na narrativa já gera um efeito de duplicação que funciona como uma espécie de exposição do processo criativo. O “*True Stories*” (2017) é todo escrito em primeira pessoa e faz referência a eventos biográficos e pessoas que fazem parte da vida da artista. Muitas das fotografias que compõe o livro, ainda, são fotos da própria autora em atividades e eventos relacionados com a narrativa em questão. O caráter especular da obra talvez esteja nas reflexões que Calle apresenta acerca de sua própria forma de trabalho, pois as pequenas histórias se confundem com suas performances que, de modo geral, fundamentam-se no limiar existente entre vida real e ficção.



(Sophie Calle em fotografia associada ao episódio “*The pig*” (p.31).

Diana Klinger (2006), em sua tese de doutorado intitulada “Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea”, apresenta um conceito de autoficção fundamentado tanto na crítica à representação de Derrida, quanto na crítica do sujeito apresentada por Nietzsche. A concepção da autora em questão muito me interessa, sobretudo quando ela afirma que “a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais” (Klinger, 2006, p. 53), ou seja, a noção de uma trajetória linear bem como a ideia de uma verdade biográfica inviolável é desfeita e reelaborada a partir de um olhar não dicotômico e fragmentário.

É interessante apontar que, paradoxalmente, o “*True Stories*” (2017), de Calle, segue uma ordem cronológica tradicional e podemos notar que as narrativas são apresentadas em ordem crescente, ou seja, o livro começa pelos fatos da infância da autora, e vai seguindo com acontecimentos dos anos posteriores. Muitas das narrativas apresentam um marcador temporal; como nos seguintes exemplos: “*Amelie and I were eleven years old*”; “*When I was fourteen*”; “*I was eighteen years old*”... Há, contudo, algo de elíptico e misterioso na própria forma como cada história é contada que a redireciona para um lugar talvez do não puramente biográfico.

Sophie Calle, na obra em questão, aborda temas como o amor, o feminino, a morte e seu próprio trabalho. Cada narrativa parece fazer parte, de certo modo, do universo performático da artista ou de uma espécie de jogo entre a vida e arte. Muitos dos acontecimentos expostos contém alguma pequena pista, uma prova, um resquício do

acontecimento que a artista revela (no caso da instalação, as narrativas vinham também acompanhadas de alguns objetos e, no caso do livro que aqui tomamos como *corpus*, cada episódio aparece, como dito, associado a uma fotografia).

## II. "True Stories".

"*True Stories*" (2017) parece uma pequena coleção de histórias que misturam o banal e o inusitado, o cotidiano e o absurdo. Ao contar sua vida, Sophie Calle revela, de alguma maneira, o método de seu trabalho, de suas performances, que aparecem imbricadas com suas manias, superstições, coleções de objetos, etc. "*True Stories*" (2017) é também um trabalho metalinguístico. Em "*The tie*", por exemplo, a artista conta a história de quando, ao ver um desconhecido palestrar - atraente mas que vestia uma gravata feia - passa a enviar-lhe peças de roupa -sendo a primeira uma gravata do agrado da artista – em cada natal, a fim de compor um completo *dresscode* de seu gosto imaginando que um dia seria apresentada a ele vestindo o conjunto de peças enviados pela admiradora anônima. Há, também, a história "*The fake marriage*", que revela que a foto de seu casamento é o registro de uma cerimônia fake, visto que a artista havia se casado em Las Vegas, enquanto viajava apenas na companhia de seu companheiro. A fotografia, portanto, também pode ser lida como uma performance de Calle. Em "*The love letter*", ainda, a artista conta quando pagou a um escritor para que ele lhe escrevesse uma carta de amor:

### *The love letter*

*For years a love letter languished on my desk. I had never received a love letter, so I paid a public scribe to write one. Eight days later, I received seven beautiful pages of pure poetry penned in ink. It had cost me one hundred francs and the man said: "...as for myself, without moving from my chair I was everywhere with you. (Calle, 2017, p.23).*

Ao desenvolver o conceito de autoficção em sua tese, Diana Klinger (2006) recorre ao conceito de "mito", apresentado por Roland Barthes, para afirmar que a autoficção seria uma espécie de "máquina produtora de mitos do escritor". Desse modo, a autoficção distancia-se da autobiografia ao passo que utiliza o referente biográfico externo mais como uma forma de composição do sujeito do que como modo de fidelizar um relato ou uma confissão. Segundo a autora:

Concebemos a auto-ficção como um discurso que não está relacionado com um referente extra-textual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele. A auto-ficção participa da criação do *mito* do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a mentira e a confissão. A noção de relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar, como veremos a seguir, a auto-ficção como uma *performance* do autor. (Klinger, 2006, p. 55).

Estar entre a mentira e a confissão, ou entre a contingência e o proposital é o limiar que o trabalho em questão de Sophie Calle parece ocupar. A noção de autoficção enquanto uma performance do autor vai ainda além no caso de Calle, visto que a performance enquanto procedimento estético é o cerne de suas composições artísticas e, como o leitor vai conseguindo inferir ao longo do contato com seu trabalho, a performance para ela é quase um modo de ser e mistura-se com sua própria vida.

A ideia de memória aparece quase como um fio condutor para as narrativas e performances da artista. Como podemos apreender momentos marcantes de nosso passado, que nos assombram e nos transformam? É uma pergunta que Sophie Calle parece se fazer constantemente ao longo deste trabalho. Para cada acontecimento que a artista escolhe contar e registrar, ela busca um objeto-registro para a memória, e esse objeto pode ser qualquer coisa que deixe um rastro, uma pista, um lembrete do que aconteceu. No episódio a seguir, por exemplo, ao fim de um encontro com um possível amante, a artista rouba uma xícara de café do local onde eles se encontravam.

*The Coffe Cup*

*He was the most intelligent man I had ever known. One day he called to invite me to lunch, and proposed we meet the following week. Somehow the idea of the pleasure I would have from listening to him was countered by a malaise: The fear of not beeing up to it. So, to ready myself I asked him what we would talk about. It was an exercise that I knew was a silly as it was vain, but one that would comfort me. D. chose a theme instantly: What makes you get up in the morning? I prepared myself all week, accumulating all kinds of answers. When the day came, I asked him for his opinion on the matter, and he said: "The smell of coffe." That was it. Then we changed the subject. At the end of the meal, after the coffe was served, I stole a cup as a memory of our lunch together. (Calle, 2017, p.53).*

“*True Stories*” (2017) encontra-se dividido em cinco sessões: uma primeira sem título com histórias de diferentes momentos de sua vida; “*The Husband: 10 short stories*”, na qual Sophie conta um pouco sobre sua relação com seu ex-marido, Greg; “*Monique*”, sessão que reúne histórias sobre sua mãe; “*Souris (Mouse)*”, sessão destinada ao seu gato e, por fim,

“Bob”, sessão destinada às histórias de seu pai. Tantos seus pais, quanto seu gato, haviam morrido quando a artista escreveu essas narrativas e, desse modo, a morte parece estar presente ao longo de todo este trabalho. Mesmo seu ex-marido vivo, Greg, parece representar uma morte simbólica com o término da relação. A artista, neste trabalho, encontra-se em busca dos rastros da memória e possui o intuito de investigar e desdobrar todas as suas possibilidades; por isso, caminha para a reflexão sobre a experiência da morte em sua vida como uma maneira de colocar em questão a própria memória: o que fica depois dessa experiência extrema?

*The ghosts of Souris*

*Dear Sophie, I recently heard about the deaths of your cat and your father, and I just wanted to let you know I was thinking about you. M.*

*Souris is the name that I will have repeated most often in my life. I still catch myself whispering it at night. His preferred territory was the space between my two pillows. There, in that void, that stillness where he used to breathe, I feel his absence most keenly. After our fathers die, we don't sleep with their ghosts in our beds. (Calle, 2017, p.115).*

“*True Stories*” (2017) é uma dedicada e delicada busca por capturar a memória e os instantes. Talvez uma edição dessa memória fragmentada - mas nem tanto - e dos acontecimentos de uma vida. Acontecimentos felizes e assombrosos que agora são reordenados e registrados a partir de linguagem intersemiótica - entre desenhos, objetos, fotografias.

Em “O espaço literário” (2011), Blanchot pensa sobre a arte e sobre a literatura a partir de questões filosóficas universais, e recorre ao olhar de Kafka para pensar a relação da literatura com a morte. “Kafka sente aqui profundamente que a arte é a relação com a morte” (p.93), afirma o teórico; e a morte aparece, portanto, como uma experiência extrema que o escritor, em seu processo de elaboração estética, deve buscar apreender. “Não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania” (2011).

Talvez as histórias reais de Calle, que se organizam para além de um real possível, tenham surgido, antes de tudo, de uma necessidade de reelaborar a experiência da morte, de ressignificar a perda através da arte – a perda de objetos, de coisas banais e significativas, da memória e de pessoas queridas. Ao relatar a morte de sua mãe, Calle faz uma lista das últimas ações dessa mãe que organizou minuciosamente o seu funeral, “her last party”. E ao escrever

sobre a morte de Bob, seu pai, a artista conta que todos os dias, ao deixar o hospital, ela anotava a última palavra dita por ele para tê-la registrado caso ele viesse a morrer no dia seguinte. Foram alguns dias e algumas palavras. A espera por algo poético confrontava o desejo de uma palavra sem graça como uma espécie de sinal de que ele viveria mais um dia, para que pudesse encerrar seu ciclo proferindo uma palavra bela.

*Sunday, he said: Morning.  
He died on Monday April 6, 2015, at 6:50 am.  
My father was ninety-four years old.  
Not long before, when I asked him how he  
Was doing, he responded:  
“I’m not making any progress.”*

(Calle, 2017, p.119).

E assim, a última palavra de seu pai foi “*progress*”. São, por fim, essas ações de Calle, que contêm algo do lúdico e do lúcido, do banal e do sublime, que conferem ao seu trabalho algo de imensamente poético.

### **Referências bibliográficas**

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COLONNA, Vicent. Tipologia da autoficção IN NORONHA e GUEDES, Jovita Maria; Maria Inês. *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Tese (doutorado) UERJ, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CALLE, Sophie. *True Sotories*. Arles: Actes Sud, 2017.

## O PROLIFERAR DE VOZES HISTORICAMENTE SILENCIADAS: O SILÊNCIO EM TORNO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ELISA LISPECTOR<sup>1</sup>

Pollyana Correia Lima (Doutoranda - UFMS/CPTL)<sup>2</sup>

Professor Dr. Ricardo Magalhães Bulhões (UFMS/CPTL)<sup>3</sup>

### RESUMO

A introspecção e o protagonismo feminino são traços da escrita de Elisa Lispector. Para fomentar as discussões acerca da sua produção literária, propomos refletir sobre o silenciamento da voz da mulher. O proliferar de vozes historicamente silenciadas, escritas ocultadas pela opressão do patriarcalismo. Pensar nesse silenciar de vozes, para interrogar qual seria a razão do silêncio em torno da produção literária de Elisa Lispector. Quais seriam as condições necessárias para a inserção dos seus escritos nos círculos de legitimação literária? Por este percurso, falar sobre a relação entre mulher e escrita. A partir de uma análise unida à escrita feminina como possibilidade para problematizar a estética da criação de Elisa Lispector. Por meio da Crítica Literária unida aos estudos sobre Elisa Lispector, recorreremos às reflexões de (Woolf, 2014), (Branco, 1991), juntamente com (Brandão, 1989), (Gotib, 2012), dentre outros referenciais teóricos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Elisa Lispector; Autorias de Mulheres; Escrita Feminina; Crítica Literária.

O caminho para a leitura das obras de Elisa Lispector<sup>4</sup>, por vezes, pode ser um caminho divergente<sup>5</sup>. Chega a ser intrigante, a breve apresentação feita pelo Instituto Moreira Salles para o acervo da escritora:—Romancista e contista de reconhecido talento, Elisa Lispector não pôde evitar a sombra que involuntariamente lhe fez Clarice Lispector, sua irmã mais nova<sup>6</sup>.

Há poucos estudos sobre a obra de Elisa Lispector<sup>7</sup>. O romance **No exílio** (1948) é o que mais se encontra em evidência entre os estudos realizados. É possível cogitar que devido à narrativa apresentar traços autobiográficos<sup>6</sup> da família Lispector, há o cotejo entre o que ela

<sup>1</sup> Elisa Lispector estreou na literatura brasileira com o romance **Além da Fronteira** (1945). Uma obra marcada por reminiscências de fuga e perseguições. Mas, apesar das dez publicações (sete romances e três livros de contos), a sua escrita é pouco conhecida, talvez pela forte presença da irmã na literatura brasileira, ou talvez, pela pouca difusão da sua obra.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras (PPG Letras) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

<sup>3</sup> Docente de Literaturas de Língua Portuguesa na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS - Campus de Três Lagoas. Pós-doutor em Teoria Literária (Unicamp). Doutor e Mestre em Literatura e Vida Social (UNESP).

<sup>4</sup> A escritora Elisa Lispector, nasceu em Sawranh, aldeia da Ucrânia, em julho de 1911.

<sup>5</sup> Termo que Berta Waldman conceitua em seu texto *Clarice e Elisa: caminhos divergentes*, para figurar os caminhos literários percorridos pelas duas irmãs. Nesta pesquisa, refere-se ao fato de muitos leitores e/ou pesquisadores, conhecerem a escrita de Elisa Lispector, de certa forma, por intermédio da escrita de Clarice Lispector.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/elisa-lispector/>.

<sup>7</sup> Observa-se, que apesar do romance *O Muro de Pedras* (1963) ser condecorado com os prêmios José Lins do Rego (em 1962, instituído pela Livraria José Olympio – destinado exclusivamente a romances inéditos) e o Prêmio Coelho Neto (da Academia Brasileira de Letras), não há muitos estudos acadêmicos sobre a produção literária de Elisa Lispector.

conta e a documentação disponível; apesar da obra ser uma ficcionalização, muitos pesquisadores da escritora Clarice Lispector, buscam o romance com o intuito de conhecer a história da sua família.

No texto **Clarice e Elisa Lispector: caminhos divergentes** (2014), Berta Waldman aborda a questão judaica no texto de Elisa Lispector, sobretudo em **No exílio**, e o modo como essa questão está diluída na obra de Clarice Lispector:

[...] tem-se a dimensão da diferença que existe entre elas. Uma não só aceita esse traço identitário como faz por perpetuá-lo. A outra sente-se brasileira, russa, mas recalca o traço judaico que, no entanto, aparece em sua obra de forma oblíqua, na massa comum do sincretismo religioso tão afeito ao modo de ser do Brasil. (Waldman, 2014, p.15).

Para Waldman (2014), a narrativa do romance conta a história de um povo judaico, marcado por perseguições e deslocamentos. Segundo a estudiosa, coube à filha Elisa, registrar a memória e a saga da família.

Para a pesquisadora Nádya Batella Gotlib, Elisa Lispector é uma espécie de guardiã das tradições do seu povo — o baú de lembranças. Elisa é quem conta a história da família Lispector, Clarice sinaliza a história. Parte dessa história é contada por Elisa Lispector, em **Retratos antigos: (esboços a serem ampliados)** (2012). Nessa obra, a escritora se identifica como narradora e apresenta ao leitor a composição do relato, juntamente com fotos de pessoas identificadas como membros da família Lispector.

Sobre o entrelace de sua vida e sua produção ficcional, em uma carta-questionário<sup>8</sup>, escrita a pedido do seu amigo, o crítico e escritor, Almeida Fischer — Elisa Lispector disse:

Me custa reviver o que gostaria que fosse esquecimento já porque sinto certo constrangimento – diria até pudor – em falar de mim mesma (...) convenho que, para emprestarmos vivência aos personagens, é preciso que nós próprios tenhamos vivido (...) quando saí da Ucrânia, ao termos passado por estágio de vida normal e confortável para a caótica situação que se seguiu logo após a implantação do novo regime – eu, ainda muito criança presenciando (...) Seguiram-se a emigração e as dificuldades próprias de quem arranca as raízes de um terra para replantá-las em outra, esta, luminosa, acolhedora, mas onde éramos estranhos e carentes de recursos (...) só, ao tornar-me adulta, e sentindo a necessidade de um meio de expressão, voltei-me para as letras, de começo canhestamente embora. Já no Rio, onde novamente não conhecia ninguém, mandei um dia à revista *Esfera* um conto, ou coisa que o valha, para experimentar-me. Se fosse publicado... E, para minha surpresa, foi.

<sup>8</sup> Outro texto que apresenta traços autobiográficos é o conto *Exorcizando lembranças*, de *O tigre de bengala* (1985). É como se, através da escrita, Elisa figurasse os sofrimentos do passado e a culpa, por acreditar não ter cuidado da mãe como deveria.

[...]. Com os eventos da segunda guerra, vieram à tona os de minha infância, a que anteriormente aludi. E, revivendo aqueles anos pós-revolução, e mais a ressonância da barbárie que já se anunciava mesmo antes de 39, e a que se lhe seguiu, e resultou daí o *No exílio...* [...].

Neste entrelaçamento autobiográfico, é possível observar o quanto a história de Elisa Lispector figura a produção da sua ficção. Desse modo, para compreender como estes fios tecem a estrutura da sua escrita, poderíamos então dialogar com Hélène Cixous (1975), quando nos diz:

A mulher deve se escrever: deve escrever sobre mulheres e trazer outras mulheres para a escrita, de onde elas foram tão violentamente retiradas quanto foram de seus corpos [...]. A mulher deve se colocar no texto — assim como no mundo e na história — pelo próprio movimento (Cixous, [1975] 2010, p. 37)<sup>9</sup>.

Logo, para fomentar as discussões acerca do projeto estético de Elisa Lispector e suas possíveis relações com a escrita feminina, podemos refletir sobre o que nos diz Ruth Silviano Brandão: -Falada mulher ou da figura feminina, onde quer que ela resplandeça, é de alguma forma falar de mim mesma, do meu desejo e do meu inconsciente, pois o texto sempre falado seu autor|. (Brandão, 1989, p. 21). Neste estreitamento do feminino e sua imagem, ocorre o risco da escrita ter os reflexos de um espelho particular.

Neste espelho, os traços da escrita—se incorporam na materialidade da escritura, esse tecido formador do *corpus* estruturado da literatural. (Brandão, 1989, p. 23). Lugar onde se podem tecer as narrativas, onde se engendram as personagens literárias.

### **Família Lispector: Atravessia**

A família Lispector fugia de uma realidade aterrorizante. A Rússia sofria os impactos da Primeira Grande Guerra e da Revolução de Outubro de 1917, enquanto a Ucrânia também se encontrava dividida entre dois poderes conflitantes:

Depois da Revolução de Maio de 1917, instaurou-se, de um lado, o Governo Provisório de Petrogrado (então capital da Rússia) e o conselho Provisório de Kiev, na Ucrânia; de outro lado, com a guerra civil, foi instaurada uma República Popular Ucrâniana, que se manifestava contra o regime bolchevique soviético que desde 1917 proclamara como capital a cidade ucraniana de Kharkiv (na forma russa, Kharkov), fundada no século XVII, e que foi sede da capital da República Soviética Socialista Ucrâniana de 1917 a 1934. (Gotlib, 2011, p. 41).

<sup>9</sup> São poucas as obras de Hélène Cixous traduzidas no Brasil, por esta razão para a citação da autora neste projeto trata-se de uma tradução livre do trecho do ensaio *Le rire de la méduse* ([1975] 2010, edição francesa).

Além disso, havia também os *pogroms*, violentas perseguições aos judeus, com saques, assassinatos e estupros. Esse cenário de terror obrigou a família Lispector a buscar refúgio fora do seu país de origem. Como havia duas possibilidades de imigração, Estados Unidos ou Brasil, acredita-se que Pedro Lispector escolheu o segundo país devido às facilidades para imigrar.

Em um porto de Hamburgo, na Alemanha, Clarice e sua família embarcaram com destino à América, e desembarcaram na Ponte do Jaraguá, na cidade de Maceió, onde eram esperados pelos parentes, Zina, irmã de Mania, e José Rabin, seu esposo.

Na travessia, cada membro da família Lispector ganha uma nova identidade. O pai Pinkas passa a se chamar Pedro, a mãe Mania recebe o nome de Marieta, a filha Leah passa a se chamar Elisa. Haia, que em hebraico significa vida, —devido a semelhanças fonéticas com Clara, suscitou a versão em português do nome da menina: Clarice (Gotlib, 2011, p. 41). Tania a filha do meio, é a única que não teve alteração no nome.

Em Maceió, José Rabino ferece a mão de obra necessária para o emprego de mascate de Pedro Lispector. Entretanto, apesar da ajuda, a família sofre com a pobreza e as dificuldades de adaptação. Além dessas complicações, Eliza, com apenas doze anos, passa a ser responsável pelos cuidados das irmãs mais novas, e da mãe, cada vez mais afetada por uma doença<sup>10</sup>.

Diante das dificuldades financeiras, Pedro aceita um novo negócio também proposto por José Rabin, passa a fabricar sabão nos fundos da fábrica do concunhado, mas o ofício, assim como o primeiro, acaba não dando certo.

Devido às tentativas frustradas para sustentar a família, Pedro parte para Recife em busca de um trabalho melhor. A esposa e as filhas ficam à espera de um sinal para irem ao seu encontro. Alguns meses depois, Marieta e as três filhas atravessam novamente a Ponte do Jaraguá, dessa vez para embarcar em um navio com destino a Recife. Sobre essa nova travessia, em seu romance autobiográfico, *No exílio* (1948), Elisa Lispector escreve:

---

<sup>10</sup> [...] Bem no fim da vida, Clarice confidenciou à amiga mais íntima que sua mãe fora violentada por um bando de soldados russos. Deles, ela contraiu sífilis, que nas pavorosas condições da guerra civil ficou sem tratamento. Se tivesse acesso mais rápido a um hospital, talvez houvesse alguma chance. Mas só vinte anos mais tarde a penicilina, o tratamento mais eficaz, iria tornar-se comum. A seu tempo, depois de uma década de horrível sofrimento, Mania, a garota elegante, inteligente de espírito livre dos campos da Podólia, iria fazer num cemitério brasileiro. (Moser, 2009, p. 48, *Entrevista com Claire Varin, Laval, Québec, 7 jan. 2006*). Outras fontes atribuem a paralisia de Mania a um choque traumático (possivelmente um espancamento) ocasionado pela violência do *pogrom* ou por outra doença. Não se conhecem depoimentos das filhas de Mania, Tania Kaufmann e Elisa Lispector, que confirmem a hipótese do estupro. (Moser, 2009, p. 566).

Quatro meses após, chegou carta de Pinkas, de Recife, acompanhada de um cheque para as passagens da família. E numa tarde com o sol descambando por trás da cidade, as mesmas canoas oscilantes que os trouxeram um dia à praia, levaram Marim e as meninas de volta para um navio grande ancorado à distância. Depois a noite desceu, as ondas se encrespavam, as máquinas começaram a resfolegar surdamente. Demorado e rouco apito acenou para a cidade, ao longe. (Lispector, 2005, p. 113).

Em Recife, um casarão da Praça Maciel Pinheiro se torna o cenário de uma tentativa de renovação. No entanto, a família ainda passa por necessidades financeiras. Em depoimento da Nádya Battella, Tania Kaufmann (sobrenome que assina depois de casada), irmã de Clarice, relata as dificuldades vivenciadas:

Morávamos num casarão colonial na praça Maciel Pinheiro, hoje tombado pela prefeitura. Era um casarão tão velho que, quando a gente andava, as tábuas balançavam. Tinha janelas coloniais, varanda, telhas coloniais, era mesmo muito antigo. Quando nos mudamos para lá, a casa devia ter já uns cem anos. Tinha embaixo um armazém. Morávamos no segundo andar. Com medo que ela desabasse, mudamos para outra. A casa antiga foi tombada. Mas reformaram e descaracterizaram a casa. Mudaram janelas, telhado, varanda, tudo. (Kaufmann *apud* Gotlib, 2011, p. 53).

Nesse cenário vivia a família Lispector: com a pobreza; a doença de Mania e os raros momentos felizes. Elisa por ser a mais velha das irmãs e devido às circunstâncias da família

[...] teve que dedicar grande parte do seu tempo em cuidar da mãe e por isso sua infância e adolescência foram bastante sacrificadas, inclusive não havia tempo para estudar e brincar. A Elisa estava sempre aflita com a mãe, não é? E a Tânia era mais com a Clarice. Seus conhecimentos foram adquiridos após a fase da adolescência, não impedindo de ser muito bem classificado nos estudos e no trabalho onde se destacou com grande brilhantismo. Conseguindo até ganhar prêmio com seu primeiro livro, *No exílio*. Pessoa muito séria e compenetrada. (Bertha Lispector Cohen). (Montero, 2021, p. 131).

Observa-se nas narrativas de Elisa Lispector, as marcas das suas vivências. Uma escrita tessida com os fios de uma vida difícil, na qual a felicidade sempre seria clandestina<sup>11</sup>:

Felicidade, é certo que não tinha. Jamais experimentou a mínima alegria. Desde muito cedo ficou triste para o resto dos seus dias, como se fora marcada com ferro em brasa. O que, bem feitas as contas, não a exime do pecado dos impulsos autodestruidores e de uma boa dose de raiva do mundo. Os seus anos de menina... (Lispector, 1985, p. 61).

<sup>11</sup> A felicidade como algo clandestino, como raros momentos de alegria; que configura a tessitura do conto Felicidade Clandestina, de Clarice Lispector. Também configura a narrativa do conto Exorcizando Lembranças, de Elisa Lispector.

Desse modo, é possível analisar como sua escritura desempenha—o papel de guardiã da memória da família Lispector, e como registro para a perpetuação da tradição judaica.

### A guardiã da memória

Coube à Elisa Lispector, o papel de—guardiã da memória, da família Lispector:

A principal guardiã da memória da família fez da ficção literária o seu modo de estar no mundo e um instrumento para deixar um testemunho sobre os antepassados de origem judaica, nascidos em solo ucraniano, de nacionalidade russa, que encontraram no Brasil a possibilidade de reconstruírem suas vidas. (Montero, 2021, p. 131).

Neste entrelaçamento entre biografia e ficção, Elisa Lispector fez da sua escrita: testemunha e guardiã da tradição judaica; e do seu texto: o baú de memórias. *No exílio*, seu segundo romance, —narra em forma de ficção a saga da família Lispector da Ucrânia para o Brasil. (Montero, 2021, p. 131). Elisa Lispector revelou à professora Regina Igel que:

*No exílio* tem muito de autobiográfico e de minha ligação com meus ancestrais. Ele representou para mim uma forma de liberação. Precisei expor as angústias, as tristezas de uma menina que viu os *progoms*, os assaltos da multidão e a destruição sistemática de sua casa e a de outros judeus lá na Rússia. Aquela menina que não entendia nada daquilo ficou dentro de mim. A tristeza me acompanhou durante todo o fazer do livro, mas terminei-o num dia alegre para nós, quando foi aprovada pela ONU a criação de Israel (cf. —O tigre de bengala. Os polos invisíveis da solidão humana. Regina Igel. *O Estado de São Paulo*, 7/2/1985, p. 7). (Lispector, 1985 apud Montero, 2021, p. 137).

Segundo Tereza Montero (2021, p. 132): —*Retratos antigos* foi escrito para os seus sobrinhos, um livro para ser lido somente em família, mas que se tornou público porque pesquisadores tiveram acesso aos originais através de Nicole Algranti, a sobrinha-neta que inspirou a tia Elisa a escrevê-lo. Em *Clarice* (2009), Benjamin Moser usou *Retratos Antigos* como fonte de pesquisa pela primeira vez.

*Retratos Antigos* foi publicado em 2012, pela editora da UFMG, organizado pela professora e pesquisadora Nádia Battella Gotlib. Conforme ressalta Tereza Montero (2021, p. 136): —A forma como foi organizado, com fotos e notas, tornou-o acessível, para leitores e pesquisadores. Sua publicação é deveras importante, tanto para a bibliografia clariceana quanto para a de Elisa Lispector.

Em seu texto *Do desejo e do devir: as mulheres e o escrever (I)*, Ana Kiffer problematiza que no Brasil sempre foi difícil e doloroso o processo de entrada da voz da mulher. -Cantos de silêncio. Onde nem sempre houve o antes. O acontecimento da palavra. (Kiffer, 2019, p. 34). Vozes historicamente silenciadas, escritas ocultadas pela opressão do patriarcalismo.

Pensar neste silenciar de vozes, para figurar o caminho literário percorrido por Elisa Lispector. Desvelar o silêncio em torno da sua produção literária. Faz-se necessário analisar a escrita epistolar entre as irmãs Lispector, para dialogar com os registros da obra de Elisa Lispector, encontrados nas cartas escritas por Clarice Lispector:

Elisa, queridíssima que cartas lindas eu recebi de você, meu Deus! Não conheço seu livro, mas tenho certeza que ele é bom; basta as amostras que eu recebo. [...] Tania me disse que você anda ocupada com provas parciais e com as provas do livro. É um trabalho infame. Peço-lhe que me diga como andam as coisas. Joel Silveira passou por Nápoles e me disse que não se lembrava se era Melo Lima ou um outro que lhe tinha dito que seu livro era ótimo. Estou louca para ler e espero que ele seja bem compreendido pela crítica e bem aceito. Muitas vezes é uma questão de sorte de circunstâncias que faz com que um livro seja compreendido nas suas intenções. [...] Querida como vai o seu livro? Não me quer falar nele? Gostaria tanto de saber quando será publicado, e se está tudo correndo bem! Diga-me qualquer palavra. [...] Tania me escreveu que seu livro sair talvez nesse mês; então já deve ter saído. Peço-lhe enormemente que me mande um dos primeiros exemplares. Quem fez a capa? Tenho tanta vontade de ler... Tenho muitas esperanças nele e em você. Alguém mais leu? Por que você não me escreve nem ao menos rapidamente sobre ele? [...] Sua sempre, Clarice (Lispector, 2007, p. 45; 46; 71; 73).

Posto este registro, pode-se interrogar, qual poderia ser a razão do silenciamento acerca da produção literária de Elisa Lispector? Quais seriam as condições necessárias para a inserção da sua produção nos círculos de legitimação literária? E a partir das reflexões acionadas, questionar o papel da crítica, para desvelar o silêncio em torno da produção literária de Elisa Lispector.

### **À guisa de conclusão**

A partir das reflexões acionadas, cabe ponderar o projeto estético de Elisa Lispector, a fim de refletir sobre o silenciamento da voz da mulher. O proliferar de vozes historicamente silenciadas. Escritas ocultadas pela opressão do patriarcalismo. Pensar nesse silenciar de vozes, para desvelar o silêncio em torno da produção literária de Elisa Lispector.

Para assim analisar, de que modo o papel da crítica literária contribuiu para a proliferação desse silenciamento.

### Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas* — Tradução Christina Baum. - 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *A nova diáspora e a literatura de autoria feminina contemporânea*. In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília; SCHNEIDER, Liane (Org.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Narrativas cosmopolitas: a escritora contemporânea na aldeia global. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 32, p. 11-20, 2008.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mulheres tão diferentes que éramos: a escritora contemporânea e as narrativas cosmopolitas na aldeia global. In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010.

AYALA, Waldir. Apresentação. In: LISPECTOR, Elisa. *O Muro de pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

AYALA, Waldir. **Cartografias de gênero: escrita e espaço na literatura contemporânea**. In: Schneider, L. et al. **Mulheres e literatura cartografias crítico-teóricas**. Maceió: Edufal, 2013.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 3ed. São Paulo/SP: Ática, 1987.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é a escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, Ruth Silviano. O lugar do texto sobre o feminino. In: *A mulher escrita*. Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

CAMPOS, Fernanda Cristina de. *O discurso melancólico em Corpo a Corpo, de Elisa Lispector*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília, Instituto de Letras, 2006.

CIXOUS, Hélène. Le rire de la méduse et autres ironies (1975). Paris: Galilé, 2010, p. 29. DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos Leal (orgs). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo - SP: Horizonte, 2010.

DUARTE, Constância Lima. *Literatura feminina e crítica literária*. Travessia, Florianópolis, Editora UFMG, 2012.

FRIEDAN, Betty. *Mística Feminina*. O livro que inspirou a revolta das mulheres americanas. Petrópolis: Vozes, 1971.

GOTLIB, N. B. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, I.; MUZART,

Z. L. *Refazendo nós: ensaios sobre mulheres na literatura*. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres; Edunisc, 2003.

GOTLIB, N. B. Por uma nova história das mulheres escritoras no Brasil: algumas anotações em torno das irmãs Lispector. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Org.). *Trajetórias de literatura e gênero: territórios reinventados*. Caxias do Sul: EDUCS, 2016.

GOTLIB, N. B. Uma vida roubada: notícias e apontamentos sobre vida e obra de Elisa Lispector. In: ARRUDA, A. A. (Org.); NEVES, Ana Caroline Barreto (Org.); DUARTE, C. L. (Org.); PAIVA, K. B. (Org.); PEREIRA, M. R. A. (Org.). *A escritura no feminino: aproximações*. 1. ed. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2011.

HENRIQUE, J. K. B. A perspectiva narrativa em amor, de Elisa Lispector. In: VIENLIJE – *Encontro Nacional de Literatura Infanto-Juvenil e Ensino*, Campina Grande, 2016.

KIFFER, Ana. Do desejo e devir – as mulheres e o escrever. São Paulo: Lumme Editora, 2019. LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Kiffer, Ana. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. LISPECTOR, Elisa. *Além da fronteira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LISPECTOR, Elisa. *No exílio*. Editora Brasília – EBRASA, 1971.

LISPECTOR, Elisa. *O dia mais longo de Thereza*. Editora Record: Rio de Janeiro, 1975. Pg. 522 Anexo do Edital 118/2021 (2961428) SEI 23104.000039/2021-05 / pg. 248.

LISPECTOR, Elisa. *O muro de pedras*. Rio de Janeiro: editora do Rocco, 1976.

LISPECTOR, Elisa. *O tigre de Bengala*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

LISPECTOR, Elisa. *Ronda solitária*. Rio de Janeiro: Editora Anote: 1954.

LISPECTOR, Elisa; GOTLIB, Nádía (Org.). *Retratos antigos: esboços a serem ampliados*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MASSON, Jeferson Alves. *Elisa Lispector: registros de um encontro*. 2015. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.

MONTERO, Teresa. *À procura da própria coisa: uma biografia Clarice Lispector*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

SALLES, Instituto Moreira. *Elisa Lispector*. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-elisa-lispector/>. Acesso em: 15/01/2022.

WALDMAN, Berta. *Clarice e Elisa Lispector: caminhos divergentes*. Webmosaica. v. 6, n. 1, Jan.-Jun., 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/50394/31435>. Acesso em: 15/01/2022.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. 1 ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

## AS MULTIFACES DE CHICA DA SILVA EM TRÊS ROMANCES BRASILEIROS

Renata Aparecida Ferreira Ribas (UNICENTRO)

Orientador: Maurício Cesar Menon

### RESUMO

O presente trabalho tem como recorte de pesquisa três romances históricos brasileiros: *Chica que Manda* (1966), de Agripa Vasconcelos, *Xica da Silva* (1976), de João Felício dos Santos e *Chica da Silva – Romance de uma vida* (2016), de Joyce Ribeiro. O foco da análise será a construção da personagem Chica da Silva em cada romance, confrontando suas semelhanças e discrepâncias. Assim, serão feitas análises comparativas entre o que foi levantado tanto nas obras ficcionais, quanto nas obras de cunho histórico, a fim de revelar os possíveis elementos textuais e extratextuais que estabelecem diálogo com os escritos no momento de suas produções.

**PALAVRAS-CHAVE:** Chica da Silva; Romance Histórico; Personagem Ficcional.

A literatura e a história são disciplinas que fixam seu conteúdo por meio da linguagem e usam o passado como meio para produção de seus textos, especificamente na literatura, o romance histórico. Porém, elas possuem finalidades distintas, a literatura busca ficcionalizar dados historiográficos, enquanto o papel da história é procurar interpretar os fatos por meio de métodos de caráter científico. Sobre essas questões Hyden White informa que:

[...] a saber, que a "história" que é o tema de todo esse aprendizado só é acessível por meio da linguagem; que nossa experiência da história é indissociável de nosso discurso sobre ela; que esse discurso tem que ser escrito antes de poder ser digerido como "história"; e que essa experiência, por conseguinte, pode ser tão vária quanto os diferentes tipos de discurso com que nos deparamos na própria história da escrita (1991, p. 21).

Assim, entende-se que a história interpreta fatos passados, e por meio da literatura, aumentam-se os questionamentos sobre a pluralidade de discursos possíveis sobre o mesmo objeto histórico, seja um acontecimento ou pessoa, indagando a veracidade do discurso proposto pela história oficial. Exemplo disso é a figura de Francisca da Silva, pois a história que constrói a sua biografia pode ser questionada, uma vez que, por meio dos materiais disponíveis é possível apenas supor determinadas questões. Dessa maneira, observamos a existência de trabalhos de cunho literário e especificamente de cunho histórico sobre Francisca da Silva que divergem em algumas informações, como as obras de Joaquim Felício dos Santos e Júnia Furtano, as quais, por meio de métodos distintos, apresentam interpretações diferentes acerca da história de Francisca:

Essa caracterização do discurso histórico não quer dizer que os eventos, as pessoas, as instituições e os processos do passado jamais existiram realmente. Ela não quer dizer que não podemos ter informações mais ou menos precisas sobre essas entidades do passado. E ela não significa que não podemos transformar essas informações em conhecimento pela aplicação dos vários métodos desenvolvidos pelas diferentes disciplinas que constituem a "ciência" de uma época ou de uma cultura. Ela pretende, sim, enfatizar o fato de que a informação sobre o passado não é em si mesma especificamente histórica, da mesma forma como o conhecimento baseado nesse tipo de informação tampouco é em si mesmo especificamente histórico. Essa informação poderia ser melhor chamada de "arquivística", na medida em que pode servir como objeto de qualquer disciplina simplesmente ao ser tomada como assunto das práticas discursivas distintas dessa disciplina. Assim também, é apenas ao serem transformados em assunto do discurso histórico que nossa informação e nosso conhecimento sobre o passado podem ser considerados "históricos" (White, 1991, p. 22).

O tema da pluralidade de vozes acerca de um mesmo fato ou pessoa histórica torna-se uma questão importante a ser estudado tanto pelo campo de estudos literários como pelo campo de estudos da história. Assim, Paulo Astor Soethe enfatiza sobre "(...) a importância de prestar atenção à diversidade de versões, perspectivas, pontos de vista diferentes na figuração de acontecimentos históricos pela arte, e em especial pela literatura" (2009, p.162).

Dessa maneira, esta pesquisa objetiva realizar uma análise comparativa dos personagens ficcionais que retratam a figura histórica de Chica da Silva nos romances *Chica que Manda* (1966), de Agripa Vasconcelos, *Xica da Silva* (1976), de João Felício dos Santos e *Chica da Silva – O romance de uma vida* (2016), de Joyce Ribeiro. Entretanto, ressalta-se a existência de outros romances históricos que trabalham com a mesma temática, porém, devido à necessidade de recorte do material de pesquisa, optou-se pelo uso dos três romances citados anteriormente. Justifica-se a escolha, pelo motivo das diferenças nos anos de publicação, pois a narrativa de Agripa Vasconcelos é a primeira a ser publicada, enquanto a de Joyce Ribeiro é a mais recente, e a obra de João Felício dos Santos é publicada dez anos depois da primeira narrativa sobre Chica, ademais, a narrativa de Santos é escolhida por ser a obra mais conhecida, pois o escritor, em um caso incomum, escreveu o roteiro de um filme e posteriormente esse tornou-se inspiração para a composição de sua obra.

Desse modo, o foco da pesquisa será a construção da personagem de cada romance, analisando suas similaridades e diferenças. Na primeira obra publicada sobre Chica, ela é descrita como uma personagem complexa, pois ora é boa e caridosa, ora é perversa e sádica, pois sente-se contente ao cometer crueldades contra seus escravos e contra mulheres que a façam se sentir ameaçada em sua relação amorosa com o contratador João Fernandes de Oliveira.

### Conhecendo os três romances

Agripa Vasconcelos escreve o romance *Chica que manda*, publicado pela primeira vez em 1966. Nessa narrativa, o escritor faz uma mistura de dados historiográficos, romance histórico e biografia ficcional, com descrições detalhadas e acontecimentos importantes na história de Minas Gerais e do arraial do Tejuco, com o objetivo de propiciar ao leitor conhecimento sobre o lugar em que se passa a narrativa, e, ao mesmo tempo, preparando a apresentação da protagonista em seu período da história mineira.

Na narrativa, a personagem Chica da Silva é uma modesta escrava do sargento-mor José da Silva e Rolim, que supostamente seria seu pai. Dessa maneira seria filha de mãe negra e pai branco. Ela é descrita como “morena, alta, enxuta de carnes e cabelos negros escorridos de filha de branco” (Vasconcelos, 2010, p.61).

O grande desenlace da narrativa está no evento de ela encantar o contratador de diamantes e desembargador João Fernandes de Oliveira, de tal modo que ele a compra a fim de torná-la sua esposa. Quando ela transita de escrava para esposa, ou seja, torna-se senhora, recebe alforria e adapta-se à classe senhorial branca. Chica torna-se, depois de se juntar ao contratador João Fernandes uma mulher com instrução básica e elegante, possuidora de inúmeras joias e vestidos, tipicamente uma dama da sociedade.

Na obra, ela se apaixona também pelo contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, e, envolvida por um ciúme doentio dele, pratica atos de crueldade contra escravos e escravas, toda vez que se sente ameaçada em relação ao seu casamento com o contratador. Atos esses, que ao serem cometidos, proporcionam-lhe prazer e contentamento.

Chica e João Fernandes viviam uma vida exuberante e glamorosa, pois eram o casal mais rico do arraial do Tejuco. Assim, chamavam cada vez mais a atenção das pessoas da sociedade sobre si, incomodando principalmente seus inimigos, que os invejavam e questionavam o posto social ocupado por Chica, de mulher mais poderosa do arraial, pois tinha aos seus pés o contratador e muitas amigas de pessoas importantes da sociedade. Isso resultou em inúmeras denúncias à corte, principalmente no que diz respeito ao seu relacionamento amoroso com João Fernandes de Oliveira e ao seu estilo exuberante de vida. Assim, é enviado o Conde Valadares, que por muitos dias se aproveita da hospitalidade e bondade do contratador João Fernandes e, ao fim, o engana, levando-o para Portugal com a promessa de renovação do contratado dos diamantes, porém ele estava sendo intimado por supostas irregularidades em sua gestão.

A partida de João Fernandes abala Chica da Silva, pois ela sentia que algo ruim esperava por ele em Portugal. Ao chegar a Portugal, o contratador se depara com uma situação perturbadora: a corte lhe cobrava o valor de dez milhões por irregularidades no seu contrato, e mesmo ele pagando a multa, não foi liberado para voltar para o Brasil, pois representaria uma ameaça para a corte, devido a sua influência na colônia.

Dessa maneira, Chica passou o resto de seus dias sozinha, sem o amor de sua vida. E, depois de um de seus escravos fugir e denunciá-la por crimes sádicos que cometeu, apesar de ter sido considerada inocente, vivia perturbada, pois tinha medo de a verdade aparecer e sua imagem de “santa” ser destruída. Assim, desenvolveu problemas cardíacos e, logo após, passou a ver alucinações referentes aos atos que cometeu. Ao fim, veio a óbito, como o único desfecho possível para a protagonista, pois após a partida de João Fernandes, viveu seus dias à sua espera, e na morte, segundo o desfecho, seria a única forma de reencontrá-lo.

O romance *Xica da Silva* foi escrito por João Felício dos Santos e teve sua primeira publicação em 1976. De forma geral, a narrativa se inicia com Chica[1] sendo escrava do sargento-mor; descrita com muito erotismo, praticava relações sexuais com o seu senhor e com o filho dele, Zezé. Em uma visita ao dono de Chica, o intendente Mucó se sente atraído por ela e tem interesse em comprá-la, porém, seu pedido é negado. Mas, com a chegada do contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, a escrava sente-se atraída pelo rapaz e deseja que ele seja seu próximo dono, como observamos em sua conversa com Zezé: “-Ele é formoso, Zezé! Ele é diferente do mundo! Até parece um príncipe, uai!” (Santos, 2007, p. 35).

O seu sentimento pelo contratador a faz cometer atitudes em busca da atenção dele, que logo se sente atraído pela escrava e a compra, tornando-a sua esposa. As cenas dos encontros sexuais entre eles são permeadas de tendências ao sadomasoquismo, evidenciando que Chica tivesse certo conhecimento sobre essa prática. Ela conquista sua carta de alforria e, de escrava se torna esposa de João Fernandes de Oliveira. O contratador, rendido de amores por Chica, procura realizar todos os desejos dela, por mais hiperbólicos que fossem, como construir um lago e uma nau para realizar o sonho dela de conhecer o mar.

Isso tudo causa inveja e revolta de muitas pessoas, principalmente em Dona Hortência, que também desejava João Fernandes, o que faz com que cheguem cartas anônimas de denúncias contra o contratador ao Marques de Pombal e até mesmo ao rei. Sendo assim, o Conde Valadares é enviado para cumprir um mandado de prisão ao contratador João Fernandes de Oliveira. Esse mandado, porém, levou sete meses para ser cumprido. Com a prisão de seu amado, Chica ficou desprotegida e foi humilhada pelo povo. Sem direção para

onde ir, procura um de seus antigos parceiros, Zezé, agora padre, ao fim do romance volta a ter relações sexuais com ela.

Diferentemente dos demais livros que retratam a história da ex-escrava Francisca da Silva Oliveira, a obra apresenta a grafia *Xica*, ao invés de Chica; essa escolha do escritor se justifica na nota introdutória da primeira edição publicada do livro: “com X, como se escrevia no tempo em que viveu” (Santos, 1976, nota de introdução). Porém, seu livro não se diferencia apenas por isso, nele temos a construção de uma protagonista influenciada pelo estereótipo da mulher negra irresistível e sempre disposta sexualmente.

O romance de Joyce Ribeiro é a obra mais recente sobre Chica da Silva, com sua primeira publicação em 2016. A narração da obra de Joyce Ribeiro é feita por meio de um narrador heterodiegético, e se diferencia das obras anteriores ao relatar os acontecimentos de forma cronologicamente inversa, dividida em prólogo e oito capítulos, a narrativa se inicia com a partida do contratador João Fernandes de Oliveira para Portugal, e Chica ficando devastada com o ocorrido, assim, ela pensa em como reunirá forças para continuar as suas tarefas e obrigações cotidianas e esperar a volta de seu amado.

Após essa parte, inicia-se o primeiro capítulo que faz uma retrospectiva da vida de Chica, desde o momento de seu nascimento ao primeiro encontro com o contratador de diamantes. Assim, o fluxo na narrativa vai fornecendo informações dos anos de casamento entre Chica da Silva e o contratador João Fernandes de Oliveira, resultando em uma imensa prole de treze filhos.

Na sequência, a narrativa volta ao presente dos fatos, mostrando como os dois lados se sentem com a separação e qual o motivo dela, o de uma batalha entre o contratador e sua madrasta pela herança deixada com a morte de seu pai. Com o passar dos primeiros anos de separação, João Fernandes de Oliveira recebe o direito total à herança e Chica da Silva está totalmente dedicada a criar os filhos e manter sua posição social, nunca perdendo as esperanças em relação à volta de seu amado ao Arraial do Tejuco. Outros problemas, porém, vão surgindo em Portugal ao contratador, entre eles um severo problema de saúde que afeta João Fernandes de Oliveira e acaba ocasionando sua morte, acabando com as esperanças de Chica de um dia se encontrarem novamente. Dessa maneira, a protagonista passa a viver o luto e cada vez se restringe ao convívio social com a sociedade do Tejuco. Ao fim, morre e recebe atos fúnebres e enterro de direito à elite branca, devido a sua posição e respeito social que adquiriu com os anos de vida no Arraial.

Na narrativa é notável que a ordem cronologicamente escolhida dos fatos esteja relacionada à construção da personagem principal, Chica da Silva, pois a escritora mostra ao

leitor que a personagem estava predestinada, desde o seu nascimento, a viver a escravidão, como fato “natural” para a época, mas contra o qual, justamente, Chica irá lutar, amancebando-se com o homem branco a fim de garantir a sua liberdade e uma vida confortável. “A escrava Maria da Costa sente as dores do parto na senzala, não muito longe da igreja, e dá à luz uma menina, já condenada ao cativeiro” (Ribeiro, 2016, p.24). Assim, desde pequena precisa aprender o seu papel social, o da submissão.

### **Análise**

Os três romances trabalham com a interpretação da pessoa histórica de Francisca da Silva para construir suas personagens principais. Dessa maneira, para a literatura comparada é evidente que obras de diferentes escritores que trabalham com um mesmo elemento possuem semelhanças e discrepâncias entre si. Assim, os romances *Chica que manda* (1966), de Agripa Vaconcelos, *Xica da Silva* (1976), de João Felício dos Santos e *Chica da Silva – romance de uma vida* (2016), de Joyce Ribeiro, possuem pontos de aproximação e de diferença entre si.

O primeiro ponto de semelhança entre os três romances está na escolha da narração, pois todos possuem um narrador heterodiegético que vê e sabe de tudo o que se passa com as personagens, no seu mais profundo íntimo. Para Brait (1985), a apresentação da personagem por um narrador que está fora da história é um recurso muito antigo e eficaz, dependendo da habilidade do escritor que o maneja. Em um certo sentido, é um artifício primeiro, uma manifestação quase espontânea da tentativa de criar uma história que deve ganhar a credibilidade do leitor.

Em vista disso, na obra de João Felício dos Santos (2007), temos o acesso, promovido pela ficção, aos encontros sexuais entre Chica e João Fernandes, com detalhes, como no seguinte trecho: “rolavam na maior prosmicuidade pelos tapetes, já manchados, pelas almofadas já úmidas, e até pelo chão puro, já pegajoso em suspeitos líquidos nas tábuas enormes de jacarandá” (Santos, 2007, p. 109). Na obra de Vasconcelos (2010), por meio do narrador é que temos contato com os crimes encomendados por Chica, pois há detalhes que só ela poderia saber e perscrutar, mas que o narrador desnuda aos olhos do leitor. E por fim, na obra de Joyce Ribeiro (2016), o narrador nos proporciona contato com os momentos de dor e frustrações de Chica relacionados à ausência de João Fernandes de Oliveira, pois ela não mostrava essa sua fraqueza para as pessoas, seus momentos de dor eram dentro de seu quarto sozinha, assim, só os conhecemos por meio do narrador.

Como Brait ressalta, “o narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e

à materialização dos seres que a vivem” (Brait, 1985, p. 56). Assim, os recursos textuais do narrador são de grande valia nas narrativas, no processo de construção e veracidade das personagens.

O desfecho entre o casal apaixonado se assemelha e se diferencia em alguns detalhes. Nas três narrativas ocorre a separação imposta para Chica da Silva e o contratador João Fernandes de Oliveira, porém os motivos que resultam nesse momento são distintos. Na obra de Agripa Vasconcelos (2010), o motivo que leva o contratador a voltar para Portugal está em uma suposta reunião com a corte para discutir detalhes do seu contrato, no entanto, quando está lá descobre que o ato não passa de uma armadilha e é acusado de irregularidades. Ele paga uma alta fiança para ter sua liberdade, mas logo se depara com outra situação, a disputa pela herança de seu pai, assim, após anos de batalha, ele vence a disputa, mas adoece e acaba entrando em óbito.

Já na obra de João Felício dos Santos (2007), a separação ocorre por um mandado de prisão do conde Valadares motivado por irregularidades no andamento do contrato, assim, o contratador é preso e levado para Portugal. E, por fim, na obra de Joyce Ribeiro (2016) João Fernandes de Oliveira volta para Portugal para a disputa da herança de seu pai, que leva anos, e acaba adoecendo e falecendo, dessa maneira, nunca mais revê Chica da Silva.

As obras se diferenciam entre si nos anos que foram publicadas, sendo a obra de Agripa Vasconcelos publicada em 1966; a obra de João Felício dos Santos publicada em 1976, e a obra de Joyce Ribeiro publicado em 2016.

Desse modo, na narrativa de Agripa Vasconcelos percebemos que quando Chica torna-se publicamente esposa de João Fernandes de Oliveira, ela precisa adaptar-se às regras sociais dos brancos. Na narrativa sugere-se que suas atitudes de violência contra seus escravos seriam algo normal praticado pelos proprietários na época. A narrativa de João Felício dos Santos (2007), expressa o estereótipo da mulher negra “fogososa”, ou seja, que buscava a prática sexual como uma necessidade de seduzir a todos, para ficarem cativos às suas vontades. A narrativa de Joyce Ribeiro (2016), sendo a obra mais recente e possuindo um olhar feminino, apresenta uma visão diferente, assim, Chica seria uma mulher que transgrediu as regras sociais do período, tanto as relacionadas com sua cor, como também com sua condição de sujeito feminino. Entretanto, ela é apresentada como uma zelosa esposa e mãe dentro dos padrões sociais da elite branca.

Por esses vieses, destaca-se que as personagens protagonistas de cada escritor se diferenciam em suas construções, pois a Chica, de Agripa Vasconcelos (2010), se apresenta como uma mulher sádica. Já, a Chica, de João Felício dos Santos (2007) é uma mulher

sexualizada. Enquanto, a Chica, de Joyce Ribeiro (2016) é uma boa esposa e mãe. Assim, por meio da classificação de personagem de Forster, em personagens planas e esféricas, percebemos que as três personagens se classificam em categorias diferentes. A Chica de Agripa Vasconcelos (2010) classifica-se esférica, já que ela de escrava submissa passa a ser uma cruel senhora de escravos. “A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. (Candido, 2017, p.47). Dessa maneira, em contrapartida, a Chica de João Felício dos Santos (2007) e de Joyce Ribeiro (2016) classificam-se planas, pois suas ações não nos surpreendem, são atos já esperados considerando as características empregadas em suas construções.

As discrepâncias entre a construção das personagens também são vistas durante a análise estrutural de Salvatore D'onofrio (1983), à vista disso, o processo de construção da personagem de Agripa Vasconcelos (2010) possui relação sintática *sujeito vs objeto* e *ajudante vs oponente*, ademais, apresenta sincretismo atorial e ponto de vista psíquico, efetivando a performance de suas ações, visto que possui todas as competências para isso.

A personagem de João Felício dos Santos (2007) apresenta uma relação sintática e semântica entre protagonista vs antagonista, pois as ações de ambas as personagens impactam uma à outra, justificando-se que o objeto-valor é o mesmo para duas personagens – Xica e Dona Hortênsia, nesse caso, o amor do contratador João Fernandes. Assim, a personagem protagonista possui todas as competências necessárias para alcançar o que deseja.

A personagem de Joyce Ribeiro (2016) estabelece apenas a relação sintática entre *sujeito vs objeto*, assim, não há progressão em suas ações na narrativa. Ademais, ela não apresenta competências necessárias para suas ações serem dinâmicas, pois apenas apresenta a modalidade do “querer”, o que a impossibilita de conseguir o seu objeto-valor, que é a volta de João Fernandes de Oliveira.

Nas observações feitas dos romances se nota que os escritores Agripa Vasconcelos (2010) e João Felício do Santos (2007) escolhem um mesmo termo para usarem no processo de construção de suas personagens, o termo sádica, porém a palavra é interpretada e usada em campos semânticos diferentes do termo. Assim, como forma de entender como cada escritor empregou a característica sádica na construção de suas personagens, vejamos a conceituação da palavra *sádico* e *sadismo* apresentada pelo dicionário Aurélio (FERREIRA, 2010, p. 619, grifo nosso):

**Sádico** [Do fr. Sadique]  
*Adjetivo*

01. Relativo a, ou em que há sadismo, ou próprio dele: assuntos sádicos; pendoros sádicos; literatura sádica.
02. Que é dado à prática do sadismo.
03. P. ext. Que se deleita em fazer sofrer a outrem; mau, cruel, tirano.

**Sadismo** [Do fr. Sadisme.]

*Substantivo masculino*

01. Psiq. Parafilia em que a satisfação erótica advém de atos de violência ou crueldade física ou moral infligidos ao parceiro sexual; algolagnia ativa.
02. P. ext. Prazer com o sofrimento alheio.

Podemos observar, com a citação anterior, que os termos *sádico* e *sadismo* possuem duas conceituações para interpretações, a primeira que caracteriza uma pessoa que comete atos cruentos que resultam em sua satisfação espiritual, e outra que caracteriza a pessoa que, no ato sexual, comete ações que provoquem dor em seu parceiro, como forma de obter prazer sexual em si mesma. No caso das personagens protagonistas dos romances *Chica que manda* e *Xica da Silva*, notamos que cada uma segue um dos percursos da significação dos termos.

Assim, a personagem de Agripa Vasconcelos (2010) possui toda a sua construção embasada sobre esse termo pelo viés de cometer atos cruentos que a satisfazem espiritualmente, pois motivada pelo seu desejo pelo objeto-valor ela comete uma sequência de ações que reforçam nela essa construção. Já, a personagem de João Felício dos Santos (2007) é construída com a característica primária da sexualização da personagem, desse modo, nota-se que o objetivo não é construí-la como sádico sexual, mas usar tal característica para realçá-la como uma mulher sedenta por sexo. Em contrapartida, a personagem de Joyce Ribeiro (2016) não apresenta o termo em suas construções sintáticas e semânticas no processo de construção da personagem.

Durante as leituras e análises dos romances sugere-se que os escritores João Felício dos Santos e Joyce Ribeiro possam ter recebido influências em suas narrativas da obra *Chica que Manda*, de Agripa Vasconcelos, pois o escritor foi o primeiro a publicar uma obra sobre essa temática, em 1966.

Notam-se, ao se levar tal hipótese em conta, algumas construções sintáticas e semânticas que evidenciam esse fato. Por esse viés, primeiramente, a obra de João Felício dos Santos (2007) apresenta o termo “Xíca-que-manda” (p.111) em uma construção sintática da protagonista. Ademais, na narrativa é afirmado que “João Fernandes era submisso” (Santos, 2007. p.131) e que ela era “mulher da maior autoridade da terra, de maior prestígio e de maiores mandos!” (Idem. p.208). Assim, percebemos que o escritor não faz uso apenas do termo do título da obra de Agripa Vasconcelos (2010), mas trabalha com o sentido dessa frase,

em afirmar que Chica era uma mulher que mandava, principalmente, em João Fernandes de Oliveira, que era submisso a ela.

A obra de Joyce Ribeiro (2016) apresenta trechos que nos levam a acreditar que estabelecem diálogos com as outras duas obras citadas. Primeiramente, “Naquele distante arraial além-mar, a Chica “que manda” não tem nenhuma condição de ordenar a volta de seu amado” (Ribeiro, 2016, p.102), assim, notamos que a escritora faz o uso da construção “Chica que manda”, para afirmar que mesmo ela possuindo autoridade social, ela nessa situação não tinha condições em ordenar algo. Ademais, em outro trecho, ela dialoga com a obra de João Felício dos Santos (2007), como vemos: “As pessoas que imaginam Chica da Silva como uma grande devassa, uma devoradora de homens, sussurram nos becos, bem longe dos salões onde poderiam ser ouvidas” (Ribeiro, 2016, p.116). Desse modo, considerando que por meio da obra de João Felício dos Santos que Chica fica conhecida como “devoradora de homens”, entendemos que ela se refere à situação na narrativa como um boato maldoso a imagem da personagem.

As narrativas de Agripa Vasconcelos, de João Felício dos Santos e de Joyce Ribeiro têm, como base para suas criações, o momento histórico das Minas dos diamantes e a pessoa de Francisca da Silva de Oliveira. É importante salientar que, mesmo tendo a mesma base histórica, seus percursos ficcionais diferem-se bastante no que diz respeito a quem foi Chica, pois cada autor apresenta diferentes possíveis respostas para as lacunas deixadas pela historiografia acerca da senhora Francisca.

Os escritores utilizam-se de artifícios e estratégias próprias com a intenção de conquistar a credibilidade do leitor, o que pode gerar a impressão de que a obra pode ser entendida como uma biografia. Dessa forma, alguns dados ficcionais podem ser confundidos com dados verídicos, que acabam resultando na disseminação de uma imagem estereotipada de Chica da Silva, levando a interpretá-la como uma mulher que, de fato, correspondia às características dadas a ela pelos romances. Entretanto, há que se fazer separação, sabendo discernir a ficção daquilo que é fato histórico. Enfim, considerando que ambas as narrativas enquadram-se no gênero *romance histórico*, possuem dados históricos e ficcionais em sua composição. Nenhuma delas, porém, tem como propósito retratar a real pessoa de Francisca da Silva de Oliveira, mas apresentar uma possível leitura de como foi sua vivência no século XVIII, com as cores, os nós e os sabores que a literatura é capaz de nos fornecer.

## **Conclusão**

Portanto, as obras dos três escritores são de suma importância para os estudos sobre o gênero *romance histórico*. Apesar de diferirem em suas construções, trabalham com o mesmo elemento. Sendo assim, importa entendermos como um mesmo elemento pode possuir diferentes interpretações. Isso, de alguma maneira, fornece o tom principal de cada narrativa, revelando detalhes que a história oficial não consegue fornecer, devido à pretensão em relatar uma verdade - o mesmo já não se pode dizer da ficção.

### Referências bibliográficas

BRAIT, Beth. *A personagem*. 3ªed. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

D'ONOFRIO, Salvatore. A personagem de ficção. In: D'ONOFRIO, Salvatore. *O texto literário: Teoria e aplicação*. São Paulo: Duas cidades, 1983.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

RIBEIRO, Joyce. *Chica Da Silva: Romance De Uma Vida*. 1ed. São Paulo: Planeta, 2016.

SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. 3ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SOETHE, Paulo Astor. *Literatura comparada*. Curitiba: IESDE Brasil, 2009.

VASCONCELOS, Agripa. *Chica que manda*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2010.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p.21-48, 1991.

## **UM QUILOMBO NO LEBLON (2011): NARRATIVA HÍBRIDA JUVENIL COM EMPREGO ESPARSO DE RECURSOS METAFICCIONAIS**

Rosângela Margarete Scopel da Silva (UNIOESTE)  
Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)

### **RESUMO**

No presente estudo propomos uma análise da narrativa juvenil *Um Quilombo no Leblon* (2011), de Luciana Sandroni, enquanto produção literária híbrida de história e ficção juvenil voltada à ressignificação do passado pelas vias da arte literária, adequando-se às características do denominado romance histórico contemporâneo de mediação (Fleck, 2017). Tal proposta objetiva demonstrar o emprego de esparsos recursos metanarrativos, não como elementos determinantes da obra, mas presentes em sua tessitura. Respalda-mos em teóricos que problematizam sobre tais recursos, entre eles Fleck (2017). Os resultados apontam à compreensão de que os esparsos recursos metanarrativos, dentro do relato, são elementos indispensáveis como vias críticas à descolonização na formação leitora da Educação Básica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Formação leitora. Narrativa híbrida e história e ficção. Literatura juvenil brasileira. Recursos metanarrativos. Descolonização.

No presente texto propomos uma análise da narrativa juvenil *Um Quilombo no Leblon* (2011), de Luciana Sandroni, enquanto uma produção literária híbrida de história e ficção destinada ao público leitor juvenil voltada à ressignificação do passado pelas vias da arte literária, adequando-se às características da modalidade híbrida denominada de romance histórico contemporâneo de mediação (Fleck, 2017). Tal proposta objetiva demonstrar o emprego nesse relato ficcional de esparsos recursos metanarrativos, não como elementos determinantes da obra, mas relevantes na tessitura escritural que revela, assim, o seu caráter discursivo, constituindo-se em uma construção de linguagem. Tais recursos são vistos por nós como um meio utilizado nos projetos estéticos literários decoloniais que são potenciais à formação leitora decolonial junto à Educação Básica. Levamos em conta, nesse processo, as considerações de Candido (1995), para quem a fabulação é um direito, e, nesse sentido, a observação do relato híbrido de história e ficção como construto de linguagem, igual como o discurso histórico e o ficcional, constitui-se em via de descolonização para o leitor.

### **A narrativa *Um Quilombo no Leblon* (2011), de Luciana Sandroni**

A diegese arquitetada pela autora inicia-se com a contextualização da narrativa por meio do enfoque no espaço geográfico do quilombo no Leblon, o período histórico escravocrata do Brasil e ao tempo cronológico de 1881 a 1888 para, em seguida, apresentar as personagens

configurados como os pais da personagem protagonista, Zezinho, e o próprio Zezinho – personagem central do relato, cujo nome é José de Seixas Bento Clapp Barbosa do Patrocínio Rebouças Nabuco – nome que agrega e homenageia diferentes abolicionistas. Ele é um legítimo quilombola, o primeiro que nasceu no Leblon. Segundo o narrador, esse personagem, “como todos os bebês, ele só queria saber de mamar no peito da mãe, arrotar, dormir e fazer cocô.” (Sandroni, 2011, p. 61).

Desse modo, vemos que o relato de Sandroni (2011) apresenta, em sua diegese, os elementos que consideramos vitais para que uma obra possa ser classificada como híbrida de história e ficção: o espaço e o tempo do relato são marcados por eventos, situações e ações registrados no anais historiográficos, há na diegese a inserção de personagens cujas existências fatuais estão consignados nos registros da história e algumas das ações da própria diegese são releituras de acontecimentos históricos trazidos à tessitura da obra literária.

Frente a essas constatações, procedemos, a seguir, às comparações dessa tessitura com os parâmetros dos relatos híbridos de história e ficção do universo literário destinado ao público adulto, ou seja, os romances históricos, em especial, à modalidade do romance histórico contemporâneo de mediação (2017). Essa aproximação garante o teor crítico desse relato juvenil frente ao discurso histórico tradicional, conforme já comprovaram, por exemplo, os estudos de Klock (2020), Corrêa (2023) e Santos (2023).

### **Uma análise comparativa entre a narrativa juvenil e os elementos do romance histórico contemporâneo de mediação**

O romance histórico contemporâneo de mediação, uma escrita híbrida inserida no contexto dos romances histórico críticos, apresenta, de acordo com Fleck (2017, p. 109-111), seis características básicas, sendo elas: 1) uma releitura crítica verossímil do passado; 2) uma narrativa linear do evento histórico recriado; 3) foco narrativo, geralmente, centralizado em sujeitos marginalizados pelo discurso historiográfico tradicional; 4) emprego de uma linguagem amena, fluída e coloquial; 5) o emprego de estratégias escriturais bakhtinianas; 6) a presença esparsa de recursos metanarrativos. Tais elementos, como veremos adiante, estão presentes, em sua maioria, em *Um Quilombo no Leblon* (2011).

Quanto à primeira característica, que trata de uma releitura crítica verossímil do passado, a qual se afasta dos parâmetros tradicionais dos cânones europeus, buscando a construção de um discurso questionador, verificamos que a narrativa juvenil adota uma perspectiva dos sujeitos negros em meio ao processo de escravidão, como podemos observar no excerto que segue:

Na propriedade havia a casa-grande, onde morava o senhor, o dono da fazenda, e a sua família. A senzala, onde os escravos dormiam, ficava ao lado dela. Havia também o tronco, onde eles eram castigados se tentassem fugir, as correntes de ferro, o pelourinho, onde eram chicoteados – tudo isso, infelizmente, não é inventado. (Sandroni, 2011, p. 19).

Nesse excerto, a voz enunciativa já revela o seu caráter metanarrativa, ao mencionar a seu narratário a observação. “tudo isso, infelizmente, não é inventado”. Ao se ancorar em um passado histórico conhecido de nossa sociedade – o período da escravização de indígenas e de africanos na construção de nossa sociedade e chamando a atenção a esse tempo e aos fatos nesse inseridos – o narrador cria, também, no seu leitor, a “impressão” da verossimilhança, ou seja, tais acontecimentos são passíveis de terem ocorrido.

Em relação à segunda característica, observamos que a narrativa de Sandroni (2011) é linear, partindo dos últimos dias de gestação da mãe da personagem Zezinho até a sua infância, trazendo nesse percurso a temática da abolição da escravização com prolepses e analepses que não se constituem em anacronias desconstrucionistas, como podemos observar nos seguintes excertos: “Na Estação da Corte um amigo meu estará à espera de vocês com uma camélia do lado esquerdo do paletó” (Sandroni, 2011, p. 28); “por isso, desde os tempos da colônia...” (Sandroni, 2011, p. 15). Vemos, aí, que a voz enunciativa já interpela o narratário e lhe chama a atenção para o processo de construção do relato híbrido, apontando para aspectos espaciais e temporais que constituem, de forma verossímil, os elementos dessa narrativa híbrida.

A terceira característica destaca um foco narrativo geralmente centralizado em sujeitos marginalizados pelo discurso historiográfico tradicional, voltado às vivências de personagens esquecidas ou silenciadas pelo discurso oficializado, privilegiando visões marginais na narrativa. A voz enunciativa é a de Zezinho: uma personagem ficcional metonímica, representativa de uma visão periférica. Esse jovem, nascido no Leblon, é a representação de todos os jovens escravizados e quilombolas do nosso passado histórico, como observamos neste momento do relato, em que ele aprende a tocar atabaque: “O menino e suas bochechas saíam pé ante pé e iam ver o Niltinho, o Manu e quase todos a batucarem. [...]. De tanto observar e tocar, foi aprendendo, pegando o ritmo, e aos seis anos ele já dominava bem o atabaque.” (Sandroni, 2011, p. 15). Tal reconstrução do passado histórico pela ficção pode levar aos jovens leitores brasileiros a um questionamento sobre o que eles já leram e ouviram sobre essa época.

No que diz respeito ao emprego de uma linguagem amena, fluída e coloquial, com frases curtas e com um vocabulário mais voltado ao domínio comum, que diz respeito à quarta característica, podemos considerar os seguintes excertos: “depois das reuniões, os jovens

abolicionistas saíam com uma camélia aqui, acolá, para dar de presente à namorada ou simplesmente enfeitar o paletó.” (Sandroni, 2011, p. 67), “aquele som dos atabaques” (Sandroni, 2011, p. 24); “Mas tinha um colo que ele adorava: o de Seixas. Por quê? Porque era vidrado nos bigodes do português. Ninguém ali tinha bigode, só o Seixas.” (Sandroni, 2011, p. 73); “o cabelo da senhora Elisa, que vivia com um coque muito bem-feito e arrumado.” (Sandroni, 2011, p. 73). Também existem expressões da cultura africana como: “Que Oxalá o proteja!” (Sandroni, 2011, p. 29), ou seja, a presença da linguagem oral, usada pelos escravos, designando o senhor - nhô, nhonhô; Oxalá – uma divindade que representa a paz; vosmecê, termo muito comum nesse período histórico, para fazer referência a você. A heteroglossia faz-se presente, assim, na tessitura do relato.

Em relação ao emprego de estratégias escriturais bakhtinianas, a quinta característica, destacamos que a presença da dialogia, que evidencia o discurso dos escravocratas e a dos abolicionistas enfrentando-se no espaço da arte literária nesse relato, assim como já destacamos o papel de heteroglossia, que revela a presença de diferentes classes sociais, usando a mesma língua em um mesmo contexto espaço-temporal histórico. É relevante, também, o emprego da intertextualidade, que lança desafios e amplia o espaço de significação do relato.

Quanto à intertextualidade, quinta característica, há, ainda, a presença de charges como *A fuga*, de Angelo Agostini, uso de canções de ninar como “Tutu marambá, /Não venha mais cá, /Que o pai do menino te/manda mata” (Sandroni, 2011, p. 22), uma paródia do poema *Trem de ferro* (1936), de Manuel Bandeira “cafécompãomanteiganãocafécompãomanteiganão, parecia cantar o barulho do trem” (Sandroni, 2011, p.31), bem como referência a dados históricos, como observamos no excerto seguinte:

Você sabia que o sapato foi inventado no final do período paleolítico? O homem da Idade da Pedra usava sapato, mas o escravo do Brasil Colonial não... isso também parece ficção, história inventada, mas não é: os escravos eram proibidos de usar sapatos! Só quem era livre poderia andar calçado. Esse comentário foi para explicar por que Antônio Bento segurava dois pares de sapatos nas mãos esperando por Mariana e Godofredo. (Sandroni, 2011, p. 26).

Todos esses elementos estão, do mesmo modo, presentes nas escrita híbridas do romance histórico destinado, em especial, da modalidade do romance histórico contemporâneo de mediação cuja potencial crítico foi destacado em pesquisas como as de Gasparotto (2011) e Klock (2021). Com relação ao emprego de recursos metanarrativos na obra de Sandroni (2011),

esses, também, se ajustam ao que Fleck aponta ser comum nos romances históricos contemporâneos de mediação: são esparsos e não constituem o eixo central do relato.

### **O emprego esparsos de recursos metaficcionais em *Um Quilombo no Leblon* (2011)**

Com relação à sexta e última característica apontada por Fleck (2017) que é inerente à escrita dos romances históricos críticos de mediação, ou seja, a presença de recursos metanarrativos na tessitura romanesca, podemos observar, na obra de Sandroni (2011), que tal recurso é presente, mas de forma escassa, ou seja, tais recursos não se sobrepõem a todos os demais recursos e estratégias utilizados na obra de Sandroni (2011) para que ela se constitua em uma metaficção historiográfica. Tais recursos são mais metanarrativos do que metaficcionais, portanto eles não têm a função de romper com a ilusão estética da verossimilhança, o que é inerente às metaficções historiográficas.

Sobre isso, Fleck (2017) esclarece que a utilização de tais recursos, ou “comentários do narrador sobre o processo de produção da obra, dá-se nessa modalidade sem que esses se constituam no sentido global do texto [...] e se fazem para revelar ao leitor alguns processos de seleção, manipulação e ordenação da narrativa. Isso pode ocorrer por meio da presença de um diálogo entre a voz enunciativa do discurso e seu narratário, por exemplo” (Fleck, 2017, p. 111). Vejamos isso no excerto seguinte: “Ponto final do bonde! Podem saltar, ilustres passageiros! E nós aproveitamos para dar uma parada, esticar as costas, tomar um copo d’água e depois seguir até o próximo capítulo” (Sandroni, 2021, p. 51).

Ainda, o mesmo pesquisador acrescenta que “a função do emprego desses procedimentos objetiva, na maioria das vezes, localizar o leitor no espaço e no tempo da narrativa, quando essa se vale de manipulações temporais” (Fleck, 2017, p. 111). A exemplo disso: temos no relato juvenil a seguinte descrição:

Não só as casas eram diferentes, mas também as ruas, que eram de paralelepípedos, ou só de terra. Não havia carros nem ônibus poluindo o ar, nem o som enlouquecedor das buzinas nos nossos ouvidos, só carruagens e bondes puxados a burro. Você já andou de bonde? (Sandroni, 2021, p. 42-3).

Enfim, a análise permite-nos observar a presença de recursos esparsos de metanarração na narrativa *Um Quilombo no Leblon* (2011), de Luciana Sandroni. Tal estratégia discursiva coloca o leitor literário juvenil diante de outras formas de ver e ler o mundo e experienciar o processo de leitura e evidencia a manipulação da linguagem na construção dos discursos. Tal procedimento narrativo também o convida a assumir um papel bastante ativo no processo da

leitura, além disso, desafia-o ao alargamento de possíveis leituras de outras narrativas e potencializar o diálogo entre elas. Isso, ao longo do processo de formação leitora, pode levá-lo a compreender o uso da linguagem como material manipulável na criação de discursos diversos, inclusive o histórico e o literário.

### **Considerações Finais**

Os resultados deste estudo demonstram que as narrativas híbridas ficcionais juvenis contemporâneas corroboram às reflexões sobre o uso dos recursos metanarrativos como um elemento de elucidação sobre de onde vem as fontes utilizadas para se elaborar um relato. Dessa forma, expressam a fatualidade da construção de um produto de linguagem, de discursos construídos e manipuláveis, constituindo-se em uma espécie de jogo literário, que apresenta criticidade e desconstrucionismo frente à busca de “veracidade” pretendida pela construção do discurso historiográfico tradicional.

Além disso, os esparsos recursos metanarrativos na obra de Sandroni (2011), aqui abordada, são elementos indispensáveis dentro do processo de revisitação crítica aos eventos históricos presentes em *Um Quilombo no Leblon* (2011). Tais elementos podem, assim, apontar para vias de descolonização na formação leitora da Educação Básica. Essa prática de leitura com relatos críticos vai preparando o leitor para futuras leituras da metaficção historiográfica.

### **Referências bibliográficas**

- CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura. Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- FLECK, Gilmei Francisco. *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção*. Curitiba: CRV, 2017.
- GASPAROTTO, Bernardo Antonio. A. *Diálogos entre o Velho e o Novo Mundo: uma leitura Vigiliadel Almirante (1992) e Carta delfindel mundo (1998)*. 2011. 215 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2011.
- KLOCK, Ana Maria. *O romance histórico no contexto da nova narrativa latino-americana (1940): dos experimentalismos do boom à mediação do pós-boom – histórias da outra margem*. 2021. 331 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel – PR, 2021.
- SANDRONI, Luciana. *Um Quilombo no Leblon*, Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

## A METAFICÇÃO E A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA OBRA *A ODISSEIA DE PENÉLOPE*, DE MARGARET ATWOOD

Thamara Ingrid Soares Teles (UESPI)<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo tem por objetivo discutir os principais pontos entre história, ficção e literatura, a apresentar os pressupostos teóricos que cercam as ideias da metaficção historiográfica, compreendendo como funciona a relação entre a ficção e os textos literários. Assim, teremos como ponto de partida as ideias de estudiosos como Hayden White (1994), Linda Hutcheon (1991), Sandra Pesavento (2006), que nos ajudará na compreensão dessas noções. Ainda, apresentaremos uma análise metaficcional da obra *A Odisseia de Penélope*, de Margaret Atwood, de modo a evidenciar a subversão da história e a voz dada às personagens femininas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Metaficção historiográfica; literatura; história.

### Entre a história e a ficção

Ao compreendermos que a literatura e a história não têm significados iguais, mas que possuem narrativas com sentidos comuns, podemos pensá-las, a partir das ideias de Pesavento (2006), como elucidações que se renovam no decorrer do tempo, com o intuito de confirmar ou negar, e criar uma nova versão sobre o apontado como real,

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (Hutcheon, 1991, p. 141).

Como visto no fragmento destacado anteriormente a verossimilhança é uma das características que compõe a estrutura da história e literatura. Em que a ficção e a história conseguem colocá-las em uma posição de igualdade, pois “tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes” (Hutcheon, 1991, p.149). Isto é, esses dois campos semânticos corroboram para a ampliação de sentido social e cultural. Com isso, a literatura consegue anunciar por meio da ficção, de modo a apresentar uma denúncia social, histórica, cultural, ou

---

<sup>1</sup> Licenciada em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí. thamaraisoarest@aluno.uespi.br.

“a construção/reconstrução de identidades levando em conta a historicidade e as linguagens específicas” (Costa; Machado, 2006, p. 7). Na qual há um historiador que:

Reúne os dados, seleciona, estabelece conexões e cruzamentos entre eles, elabora uma trama, apresenta soluções para decifrar a intriga montada e vale-se das estratégias de retórica para convencer o leitor, com vistas a oferecer uma versão o mais possível aproximada do real acontecido. O historiador não cria personagens nem fatos. No máximo, “descobre-os”, fazendo sair da sua invisibilidade (Pesavento, 2006, p.15-16).

Com esse trecho fica notório que os historiadores dão vida às histórias que foram omissas no tempo, mas que mereciam um destaque pela importância de seu relato. Isto é, recriam enredos que já foram expostos um dia no campo social, atingindo, assim a verossimilhança, pois o que é ficcional não é real, tendo, porém, uma aproximação com o que é verdadeiro. Dessa forma “O historiador se aproxima do real passado, recuperando com o seu texto que recolhe, cruza e compõe evidências e provas, na busca da verdade daquilo que foi um dia” (Pesavento, 2006, p. 17). Em outros termos, dão espaço para a reconfiguração dos acontecimentos apresentados em determinada época na sociedade. Visto que para traçar um percurso sobre o passado é necessário fazer seleções, organização da trama e seletar as palavras devidas, logo o que já existiu são as fontes de construção dos eventos, de modo que o historiador descobre e converte a fonte em traço e confere a este uma significação (Pesavento, 2006).

Outrossim, houve uma grande resistência em aceitar que as narrativas históricas poderiam evidenciar ficções com conteúdos descobertos, em que os acontecimentos históricos oferecem os elementos construtivos de uma determinada história (White, 1994). Diante disso, segundo White (1994, p. 125):

A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao imaginável. Assim concebidas, as narrativas históricas são estruturas complexas em que se imagina que um mundo da experiência existe pelo menos de dois modos, um dos quais é codificado como “real” e o outro se “revela” como ilusório no decorrer da narrativa.

Logo, fica notório que as narrativas são estruturas coerentes, na qual o historiador se adequa de uma história para reconstruí-la dando sentido a relatos decorridos. A partir do exposto “Não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma” (White, 1994, p. 126). Os acontecimentos não falam por si só, o historiógrafo adapta os fragmentos longínquos e constitui sua fala (White, 1994).

### **Compreendendo a metaficção historiográfica**

Ademais, tendo em vista que a historiografia usa o texto literário para narrar uma história, e a metaficção tenciona debater a própria ficção, neste instante apresentaremos algumas noções sobre a metaficção historiográfica. Partindo desse princípio, esta se refere ao ato de contar narrativas por meio dos textos literários, o que corrobora para o entendimento e subversão da história “a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (Hutcheon, 1991, p. 152), com isso, não trata só de relatos com personagens fictícios, mas que já existiram na coletividade e precisam que suas histórias sejam revertidas, uma vez que usam de pessoas consideradas como “tipos incomuns” para serem, os protagonistas da trama.

A metaficção historiográfica tem por intuito apresentar a reconstrução de narrativas históricas tendo “o real como referente”, de modo que para Hutcheon (1991, p. 158) “a metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada”, isto é, a metaficção dá um novo sentido no que se refere ao termo de construção das narrativas, promovendo, assim, uma narração do passado.

### **Um olhar analítico sobre a *Odisseia de Penélope***

Considerando as questões expostas até aqui, partiremos para uma análise embasada na teoria da metaficção historiográfica de Hutcheon (1991), tendo como objeto de estudo o livro *A odisseia de Penélope*, de Margaret Atwood. Esta narrativa surge tendo por base a obra *A Odisseia*, de Homero, que narra às aventuras e dificuldades de Ulisses durante sua volta para casa, depois de vencer a batalha em Troia. Com isso, Margaret Atwood, ao notar que no escrito não havia muitas referências à rainha de Ítaca e as doze escravas, que foram mortas, visa apresentar uma narrativa focada em Penélope e as escravas (confidentes de Penélope), tendo em vista o interesse sobre o que levou as moças a sentença de enforcamento, o que corrobora para o entendimento de que a metaficção historiográfica se refere ao “ato de reescrever a história” (Hutcheon, 1991, p. 147).

Assim, *A odisseia de Penélope*, traz como a esposa de Odisseu se comportou durante seus vinte anos de ausência, em que, se manteve fiel, cuidando do filho e do palácio, elaborando uma estratégia para enganar os pretendentes que objetivavam em tomar posse do patrimônio de Odisseu ao se casar com ela. Quando o rei de Ítaca volta, juntamente com seu filho Telêmaco, mata todos os pretendentes, e, também as doze escravas, que com eles se deitaram.

Destarte, ao compreendermos que a metaficção é um ramo que busca dar voz para figuras que não tiveram sua linguagem considerada em uma determinada época, ou que tiveram suas ações apagadas na sociedade, uma vez que “A ficção pós-moderna sugere reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (Hutcheon, p. 147, 1991), veremos, a partir dessa análise que Penélope passa a narrar à história com base no seu ponto de vista. Além de criar novas hipóteses de alguns acontecimentos como podemos observar doravante ao fragmento a seguir:

Agora que todos os outros perderam o fôlego, é minha vez de fazer meu relato. Devo isso a mim mesma. Tive de me esforçar para contar o caso: contar histórias é uma arte menor. Coisa para velhas, andarilhos, rapsodos cegos, criadas, crianças — gente com tempo a perder. Antigamente, as pessoas ririam se eu bancasse o menestrel — não há nada mais ridículo do que uma aristocrata que se mete a artista —, mas a esta altura não me importo mais com a opinião pública. A opinião de quem está aqui: das sombras, dos ecos. Portanto, vou tecer minha própria narrativa (Atwood, 2020, p. 13).

Nota-se que este objeto tenciona em dá espaço para personalidades que outrora estavam à margem, ocorrendo com isso, à subversão, em que, Penélope e as escravas agora podem contar o enredo apoiadas em um ponto de vista pessoal. Pois havia uma resistência na antiguidade com relação ao espaço que deveria ser cedido a mulher, porém, na contemporaneidade esta ação é modificada. À vista disso, vemos que “a historiografia e a ficção constituem seus objetos de atenção; em outras palavras, elas decidem quais os acontecimentos que se transformarão em fatos” (Hutcheon, p. 161, 1991). Dessa forma, a personagem que antes tinha seu discurso invalidado sendo destinada a apenas cumprir seu papel de dona do lar, agora se aproveita do seu momento de fala para descrever detalhes mais minuciosos sobre pontos que anteriormente não poderia mencionar:

Posso dizer isso agora porque estou morta. Antes, não teria coragem. A gente nunca sabia se um deus nos escutava disfarçado de mendigo, velho amigo ou estranho. Por vezes eu duvidava da existência desses deuses. Mas, durante a vida terrena, preferi por prudência não correr riscos (Atwood, 2020, p. 37).

Fica notório que Margaret Atwood dá uma liberdade de exposição para a personagem que agora narrando com espaço para explanar sua opinião, traz à tona algumas questões como a título de exemplo, quando fala dos deuses: “Havia uma certa maldade infantil nos deuses. Posso dizer isso porque não possuo mais um corpo, superei esse tipo de sofrimento e, além disso, os deuses não estão escutando” (Atwood, 2020, p. 29); quando cita algumas

características de Odisseu que na narrativa de Homero é vislumbrado como o herói perfeito “Era sua especialidade: fazer os outros de tolos. Ele se safava de todas, outra de suas especialidades: safar-se” (Atwood, 2020, p. 12), aqui é perceptível uma visão detalhada das ações costumeiras realizadas por Odisseu a partir do olhar de Penélope. Que o descreve como trapaceiro até no momento que disputa sua mão para o casamento. Além disso, faz uso da fala de Penélope para implementar uma crítica aos casamentos que se concretizavam “para gerar filhos” sendo “os filhos veículos para a transmissão dos bens” (Atwood, 2020, p. 29).

Para mais, a autora do escrito usa de um recurso pertinente na obra ao fazer uma mistura de gêneros literários dentro da ficção, na qual, as canções expressadas pelas escravas são descritas em versos, dentro de um romance que é escrito em prosa, com o propósito de dar um maior destaque para essa parte do texto. Além do mais há o momento destinado pela autora para pontuar as opiniões e vozes das escravas:

Moíamos a farinha para casamentos espetaculares, depois comíamos os restos; jamais teríamos uma festa de casamento para nós, ninguém trocava presentes caros por nossa causa; nossos corpos pouco valiam. Mas queríamos cantar e dançar também, queríamos ser felizes também. Crescidas, nos tornávamos gentis e ambíguas, aprendíamos o esgar secreto. Mexíamos os quadris, espreitávamos, piscávamos, alertávamos com um erguer de sobrancelhas desde pequenas; encontrávamos rapazes atrás dos chiqueiros, tanto faz, rapazes nobres, rapazes pobres. Rolávamos na palha, na lama, no esterco, nas camas de plumas macias que arrumávamos para nossos senhores. Tomávamos os restos de vinho das taças. Cuspíamos nos pratos antes de servi-los. Entre o salão iluminado e a cozinha escura, enchíamos a boca de carne furtada. Ríamos juntas nos sótãos de noite. Pegávamos o que fosse possível (Atwood, 2020, p. 21).

O uso dos pronomes pessoais, nos ajuda a identificar que a história está dando visibilidade para a óptica das escravas que pela primeira vez tiveram a chance de demonstrar seus interesses e perspectivas. Podemos pensar que “os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (Hutcheon, 1991, p. 151), pessoas que precisam ter suas vozes evidenciadas, como é o caso das escravas e Penélope que tinham suas falas e opiniões ocultadas. Com base nisso a autora dispõe do trecho subsequente para que estas possam relatar seus sentimentos diante do acontecido com elas:

Somos as escravas que vocês mataram, que vocês traíram. Dançamos leves Pés descalços no ar no injusto balançar com deusas, vadias, rainhas desde lá até aqui. Vocês não se continham Fizemos muito menos do que vocês fizeram sem a menor piedade sua é a lança sua é a ordem basta querer. Limpamos o sangue de nossos amantes do chão, das mesas das escadas e portas; ajoelhadas na água enquanto olhavam para nossos pés. Não era justo

explorar o medo. Vocês se divertiram bastava erguer a mão para nos ver sofrer. Dançamos no ar, as escravas que vocês traíram e mataram” (Atwood, 2020, p. 15, 16).

Ainda, é revelada no escrito uma possibilidade de estas, que foram enforcadas a mando do patrão por se envolverem amorosamente com os pretendentes da sua senhora, apresentarem uma justificativa plausível por terem se relacionado com os rapazes, isto é, apoiado pela própria Penélope o que pode ser comprovado por intermédio do excerto a seguir: “Pedi a minhas doze jovens escravas — as mais belas e sedutoras — que convivessem com os pretendentes e os espionassem, valendo-se de todos os artifícios que conseguissem devisar” (Atwood, 2020, p. 82). Com a reescrita do texto fica notório o motivo que levou as moças a se acercarem dos rapazes, motivo não explicitado no escrito *A odisseia*, de Homero.

Quando as escravas são assassinadas, Penélope estava dormindo o que a levou ficar com grande remorso “a culpa foi minha. Eu não havia revelado o esquema a Euricleia” (Atwood, 2020, p. 113). No entanto, mesmo tendo ciência do plano idealizado por ela, a rainha de Ítaca permanece em silêncio no dia do julgamento de Odisseu (gravado pelas escravas), ela não revela o real motivo da aproximação das escravas com os pretendentes e alega que “não foi o fato de terem sido violentadas que as condenou, na mente de Odisseu. Foi terem sido violentadas sem permissão” (Atwood, 2020, p. 128), logo, Penélope permanece omissa ao caso, mesmo demonstrando insatisfação com o acontecido.

Nesta cena é concedido espaço de fala às moças que acompanhavam a rainha: “Vocês se esqueceram de nós! E o nosso caso? Não podem soltá-lo! Fomos enforcadas a sangue-frio! Doze de nós! Por nada! [...] Exigimos justiça! Queremos vingança! Invocamos a lei do sangue derramado! Invocamos a presença das Fúrias!” (Atwood, 2020, p. 126 e 129). Esse episódio marca uma chance dada às escravas de se pronunciarem sobre o ocorrido com elas, visando demonstrar revolta e insatisfação com a injustiça nas quais foram acometidas, bem como suas reivindicações com a isenção da punição para Odisseu.

### **Considerações finais**

Após as considerações acima, neste trabalho foram apresentadas ideias acerca da história e literatura e a metaficção historiográfica com base nas noções de Hutcheon (1991), White (1994) e Pesavento (2006), na qual, observamos que a literatura e a história possuem narrativas com sentidos comuns, que se apresentam como elucidações que buscam confirmar ou negar, e criar uma nova versão sobre o considerado real. Logo depois, explanamos algumas considerações necessárias sobre a metaficção historiográfica, que se refere ao ato de

contar narrativas por meio dos textos literários, colaborando de forma pontual para o entendimento e subversão de uma determinada história.

A posteriori realizamos uma análise baseada nas noções teóricas de Hutcheon (1991), sobre a metaficção historiográfica, da obra *A Odisseia de Penélope*, de Margaret Atwood, tendo em vista pontuar a subversão expressada no livro e a autonomia que a autora do texto deu a Penélope e as escravas que de maneira longínqua não tinham direito de fala no que se refere a narrativa *A odisseia*, de Homero, escrito voltado para as peripécias de Odisseu durante o percurso na batalha de Troia.

### Referências bibliográficas

ATWOOD, Margaret. *A odisseia de Penélope*. Tradução Celso Nogueira. 1. ed. - Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2020.

COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (org.). *História e literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia: EDUFU, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria Botelho; MACHADO, Maria Clara Tomaz (org.). *História e literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia: EDUFU, 2006. p. 11-24.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: editora da universidade de São Paulo, 1994.

## HUMOR E IRONIA NA OBRA DE LÊDA SELMA

Vanderlei Kroin<sup>1</sup>

### RESUMO

Tomando os conceitos do cômico e do irônico, por meio de pesquisa bibliográfica, este trabalho tem por objetivo explorar a construção do humor nas crônicas do livro *Até Deus duvida* (2002) da escritora Lêda Selma. Humor que também está em estreita consonância e não se desconecta da ironia, artifício utilizado pela autora para questionar, problematizar situações e criticar normas, valores e costumes sociais. Para auxiliar nossa investigação, como aporte teórico, invocamos autores que tratam e/ou conceituam a ironia e a comicidade em seus estudos, tais como Lélia Pereira Duarte, Beth Brait, Henri Bergson.

**PALAVRAS-CHAVE:** Humor; Ironia; Escrita feminina.

Ironia e humor são duas facetas presentes na obra literária em prosa da autora goiana Lêda Selma. Em seus livros de contos e crônicas, é notório, logo à primeira vista o tom bem-humorado colocado nas narrativas. Aliado e consonante a isso, verifica-se também, a presença da ironia ao longo dos textos, sempre perfazendo histórias engraçadas, com desfechos inusitados e, por muitas vezes, repletas de veladas críticas sociais.

Poeta, contista e cronista, Lêda Selma é nascida em Urandi (BA) e residente em Goiânia (GO) desde a infância, por isso, autodenomina-se “baianienese”. Destaque nas Letras e atuante pela Cultura no estado de Goiás, recebeu o *Troféu Jaburu* (2020) e o *Troféu Goyazes*. Foi agraciada com os títulos de cidadã goianiense pela Câmara municipal de Goiânia, em 2002 e de cidadã goiana, pela Assembleia legislativa de Goiás, em 2003. Faz parte da União brasileira de escritores (UBE – Seção Goiás) e da Academia goiana de Letras, ocupando a cadeira número 14.

Dentre as obras publicadas pela autora, o livro escolhido para esse estudo é *Até Deus duvida* (2002), composto por cinquenta e duas crônicas e dividido em duas partes. Na segunda, mais curta, nomeada “O coração pela fresta”, há cinco textos repletos de dor e saudade que prestam homenagem ao filho, falecido em acidente automobilístico. Já a primeira parte, intitulada “Através do olho mágico” temos quarenta e sete narrativas curtas<sup>2</sup>, repletas de humor e ironia.

---

<sup>1</sup>Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET) da Pontifícia Universidade Católica de Goiás/PUC-GO. Mestre e Doutor em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE. Bolsista CAPES/BRASIL. E-mail: [vanderleikroin@gmail.com](mailto:vanderleikroin@gmail.com)

<sup>2</sup>Na realidade são 48 crônicas na primeira parte do livro, pois a terceira narrativa, intitulada “O velório do velho Hilário” não consta no sumário. Desta maneira, a obra compõe-se de um total de 53 narrativas.

É justamente essa faceta bem-humorada presente no fazer literário da autora e se faz substancial na primeira parte do livro que vamos explorar nas páginas que seguem. A intenção é apresentar cenas, ações, diálogos e mesmo personagens do mundo ficcional de Lêda Selma que tornam suas histórias engraçadas, alinhadas com o inusitado e com finais imprevisíveis.

### **O humor nas crônicas de *Até Deus duvida***

Nesta primeira parte do texto vamos mostrar o tom bem-humorado que permeia as narrativas contidas na obra de Lêda Selma. Já na crônica que abre o livro, intitulada “A bordo da tecnologia” verificamos as peripécias e dificuldades da personagem-escritora ao contato com o mundo (e o uso) da tecnologia. Ela dialoga com o leitor e zomba descaradamente de si mesma acerca da experiência ‘tardia’ que teve com o computador:

HUM, QUE GRANDE NOVIDADE: meu ingresso no mundo da tecnologia, do comput(ai!)dor! Já sei, o leitor dirá, desentendido e perplexo: “Só agora? E, porventura atraso significa novidade?” Tenho um forte argumento para justificar-me e com base na inquestionável sabedoria popular): *Antes tarde do que nunca!* Demorei, é verdade. Mas, mesmo tartarugescamente, cheguei. (Selma, 2002, p. 15).

Já nesse primeiro parágrafo se notam diversas circunstâncias e marcações que são presença constantes nas narrativas da autora, tais como: a) conversa e diálogo constante com o leitor; b) criação de neologismos; c) metalinguagem; d) linguagem coloquial e invocação a dizeres populares. Em variados graus e momentos, essas presenças – combinadas ou não – contribuem substancial e sistematicamente para com o efeito de humor sobressalente na escrita da autora.

Retornando à crônica assinalada anteriormente, no decorrer das ações, o leitor vai sendo colocado a par e acompanha o desafio que foi a inserção do computador na vida da autora e até pode identificar-se com os percalços apresentados, como quem também se vê perturbado frente a uma máquina, sem a devida experiência de saber utilizá-la. Tais “perrengues” descritos nessa narrativa evocam situações canhestras, que são de ordem prática do cotidiano e, justamente, por isso, se tornam engraçadas, transformam-se em acontecimentos cômicos. Segundo Bergson,

Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco. Ouçamo-lo bem: não se trata de um som articulado, nítido,

acabado, mas alguma coisa que se prolongasse repercutindo aqui e ali, algo começando por um estalo para continuar ribombando, como o trovão nas montanhas. E, no entanto, essa repercussão não deve seguir ao infinito. Pode caminhar no interior de um círculo tão amplo quanto se queira, mas, ainda assim, sempre fechado. O nosso riso é sempre o riso de um grupo. (Bergson, 1983, p. 8).

No caso da crônica acima, o tom engraçado faz eco na experiência de muitas pessoas do grupo das que sentem dificuldades de lidar com a tecnologia, explicitada pela figura do computador, daí a identificação com a leveza com que a autora lida com a novidade. A autora-personagem da crônica não está isolada na situação e muitos dos que a leem também não, então se forma um elo que repercute e contribui para a identificação de uma dificuldade que não é exclusiva de uma única pessoa.

O vocabulário é outro artifício essencial para dar o tom humorístico e estabelecer um discurso que busca encantar quem lê os textos. Consegue, com isso, a autora, um diálogo profícuo com seu leitor e, ao mesmo tempo discorre, debochada, sua relação aproximativa com o temido computador, que ela vai transformando em um objeto de intimidade. “[...] Pois é, o próprio nome do fulano já me intimidava. Por isso, tão logo decidi assediá-lo, impus-lhe um feliz epíteto: **computamor**. Aí sim, tudo seria diferente e nossa convivência bem mais possível [...]” (Selma, 2002, p. 15).

Além de computador transformado em computamor, vemos *mouse* renomeado timoneiro; cursor denominado beija-flor, tudo para tornar mais branda a relação canhestra a ser estabelecida com a máquina. A brincadeira com os vocábulos, aliada à narrativa de como se deu a incursão no uso do computador gera um efeito engraçado, algo que não se restringe somente a essa narrativa em particular, mas é facilmente perceptível na conjuntura dos textos de *Até Deus duvida*.

Em outras crônicas do livro a autora retoma ficcionalmente os percalços e ‘perrengues’ que teve em alguns momentos de sua vida, narrando e rememorando, sempre com bom-humor os acontecimentos e situações que ela própria tomou parte e vivenciou. Como exemplo citamos “Era cada vizinha”(p. 33); “Ele jura que é verdade”(p. 69); “Nem te conto” (p. 95); “Urandi à vista” (p. 141); “Uma viagem e tanto” (p. 143); “Sua majestade, o futebol”(p. 145); “Esperteza infantil”(p. 149); “Fui convocada de novo”(p. 151); “A cumplicidade do leitor”(p. 155); “O leitor como fonte inspiradora” (p. 159).

Esses são exemplos de crônicas nas quais, enquanto leitores, parece que estamos ouvindo a autora nos contar presencialmente os episódios e vivências pelos quais passou. Temos a impressão de que a temos presencialmente diante de nós. Por ser considerado um

‘gênero do cotidiano’, a crônica se caracteriza pelo coloquialismo e pela linguagem ‘leve’ e é exatamente assim, cooptados pela intimidade, que lemos as narrativas criadas por Lêda Selma.

Ela, enquanto cronista, consegue transmitir nos textos o que vive, dando a impressão quando se lê seus textos que estamos sentados diante dela, ouvindo os relatos de forma bastante íntima. A cronista é de uma sutileza muito marcante. Por alguns minutos, o leitor parece conversar com ela frente a frente. Se podemos dizer que a crônica é íntima ao leitor, com Lêda as coisas ficam mais claras ainda. Ela consegue recriar fatos de seu ponto de vista. (Borges, 2012, p. 20-21).

É inegável que o bom humor que sobressai às suas narrativas é ferramenta diferenciada na relação com o leitor. Lêda é sobretudo uma contadora de histórias e a estratégia proposta e corrente na prosa da autora é a leveza do elemento prosaico e proleador que fissa quem sobre o texto se debruça. São textos leves, humorísticos, que não perdem em nada a qualidade estética, apesar de o gênero ser, por vezes, considerado ‘menor’ por se referir a fatos e acontecimentos do cotidiano imediato.

A questão da nomeação dos personagens também vem a propósito de gerar e agregar o humor nas crônicas da autora. Em vários dos textos de *Até Deus duvida* podemos verificar uma leva de nomes inusitados e propositais. Como exemplos temos Hilário, Perpétuo, Saudosina, Anunciato, Malvina, Perdulária Compulsina, Imaculada, Distraída, Credulina, Sacristiano, Dádiosa, Modesto, Vitalício, Virtuosa, Generosa, Vivalda, Gentileza, Doidivino, Precavina, Prudência, Adeusina, Pescanildo, Ulcerino.

Além dos nomes acima descritos, a maioria protagonista das narrativas em que aparecem, o livro apresenta crônicas que contêm nomes de ocasião. Esse é o caso de “É cada uma...!” (p. 63), narrativa que gira em torno da conversa de um casal que pretende batizar os filhos, com o padre, que se nega a dar o sacramento às crianças, tudo em razão dos nomes inusuais que os pais propõem. Eis um trecho do diálogo travado entre as partes:

- Terra de malucados, só pode. Onde já se viu tanta asneira? E vocês, além de batizarem os filhos no atacado, ainda querem constrangê-los no futuro? Com esses nomes não batizo. E vão se queixar pro bispo, vão, pois eu vou é jogar água no cansaço.

- Vamos sim. E depois que o superior lhe passar o devido pito, veremos se aceita ou não os escolhidos. Afinal, nossos dois pares de gêmeos merecem nomes iluminados. E não arredamos uma só letra deles: os dois mais velhos, Candelabro e Arandela. Os mais novos, Candeia e Candeeiro. (Selma, 2002, p. 64).

A teimosia do casal em propor nomes não consonantes às normas sociais estabelecidas cria um efeito humorístico, que cresce à medida em que o sacristão afronta os pais e contesta veementemente a escolha. A sisudez institucional da Igreja, representada pela figura do padre contrasta com a simplória e burlesca proposição dos que procuram integrar os filhos na comunidade religiosa. Desse conflito – que evidentemente contém um fio de efeito irônico, na medida em que, veladamente mostra a ignorância (inocência) popular – estabelece-se o humor.

Bergson afirma que “[...] O maior inimigo do riso é a emoção [...]” (Bergson, 1983, p. 07). Na crônica acima mostrada, o cômico se sobressai ao trágico, pois a tendência natural do ser humano pende para ridicularizar o outro, rir dele, sem manifestação imediata de pena ou pesar. No excerto reproduzido acima notamos, - além dos inusitados nomes - vocábulos da ordem da linguagem prosaica do cotidiano. Os designativos “malucados” “pro” e “pito” exemplificam outro dos recursos empregados pela autora, que é a remissão e utilização de dizeres populares e presença de linguagem coloquial, que caracterizam as crônicas como o que podemos chamar de “gênero do cotidiano”. Em diversas passagens das narrativas do livro podemos verificar facilmente vocábulos coloquiais e expressões correntes no cotidiano.

Exemplificamos isso com algumas palavras retiradas aleatoriamente de diversas crônicas ao longo do livro: credeuspai (p. 41); malfeitança(p. 61); macheza (p. 62); bombrilesca(p. 65); netaiada(p. 73); mulé(p.74); oxente (p. 76); praqueles (p. 92); uai (p. 92); arre (p. 99); papagaiada (p. 100); dotô(p. 127); infernenta(p. 127); betorá(p. 128); inzibideis(p. 130); glóbus(p. 131); desmiudá(p. 132); comê(p. 132); ladroei (p. 135); Iche(p. 150); pito (p. 156).

Neologismos também são frequentes na conjuntura da obra em prosa de Leda Selma. As criações linguísticas contribuem substancialmente para o efeito de humor e ironia pretendidos. Citamos como exemplos os vocábulos: natalicida (p. 23); rezinha (p. 55); despavrou (p. 61); enganologias(p. 79); baianiense(p. 95); desacontecido(p. 99); loguinho (p. 115); jeguelândia(p. 121); jegueana(p. 121); ziguejegueava(p. 121) descordialmente(p. 126); palavrista(p. 133) psicando(p. 138); reverdecendo (p. 142); cacarejação(p. 160); desdormida(p. 160); desvestido (p. 164).

Além disso, a pontuação é mais um artifício essencial que a autora utiliza para dar o tom de humor, bem como buscar estabelecimento de um diálogo mais íntimo com o receptor do texto. Exclamações, interrogações (ou esses dois pontos justapostos e combinados), as aspas, os travessões os *itálicos*, os parênteses e, sobretudo as reticências, são comuns nas crônicas da escritora e se constituem como artimanhas propositivas que visam estabelecer uma conversa

com o leitor, deixando a ele o trabalho de concluir e/ou completar as lacunas e os desfechos de situações narradas e ideias sugeridas.

Eis um exemplo: “- Bem-vindos ao Velório do Hilário! Por que tanto sobressalto, uai? Afinal, onde se vende vela é o que? Velório, ora essa!” (Selma, 2002, p. 20). Nessa passagem verificamos o tom engraçado que se faz com o jogo da palavra *velório* (*cerimônia fúnebre*<sup>3</sup>) transformada em *velório* (local onde se vende velas). A presença dos pontos de exclamação, interrogação e o travessão, indicam diálogo e contribuem substancialmente para com o efeito de humor proposto.

O próprio nome do personagem vem a propósito de contribuir para a conjuntura engraçada da cena final da crônica, exposta acima: Hilário suscita riso pela contraposição à seriedade do que se tem imbuído no imaginário acerca da designação *velório*, além de se instaurar como uma troça a quem se deixou levar, pelo menos inicialmente, pelo sentido literal da palavra (no caso o leitor) ou quem se fez presente no evento (os convidados).

Em relação às reticências: “Urandi à vista...?! Hum, só depois dos buracos: à vista, sob a vista, de vista, a perder de vista...!” (Selma, 2002, p. 142), elas indicam algo que não foi dito, um raciocínio interrompido, uma pausa na narração. Indicam a pausa para a probabilidade de se ver além do que foi enunciado. No excerto acima, repleto de ironia, temos uma pausa para criticar os buracos na estrada, visualizados antes da chegada à cidade e tomam toda a atenção de quem se dirige a ela. O tom hiperbólico (a progressão dos buracos) empregado na passagem gera o humor.

Não multiplicaremos os exemplos de pontuação utilizados nos textos de *Até deus duvida* e que contribuem significativamente com o efeito de humor existentes neles em razão da delimitação da extensão do artigo mas, genericamente, ressaltamos a presença substancial desse recurso ao longo do livro. Em todas as crônicas, sem exceção, há a presença de no mínimo quatro sinais gráficos dentre os seis citados (o travessão, as reticências, os sinais de interrogação e exclamação justapostos, as aspas, os parênteses e o itálico), artifícios contribuidores diretamente responsáveis pela emancipação do efeito de humor contido no enredo das narrativas.

Essa recorrência do emprego da pontuação, aliada a nomes inusitados, a expressões e palavras coloquiais, a neologismos, perfazem uma conjuntura tal que o humor presente nessa – e em outras obras em prosa da autora – não é de ocasião. Pelo contrário, ele se constrói como um estilo, reverbera-se na própria maneira de a escritora ver o mundo. Coincidência ou

---

<sup>3</sup>Enquanto *cerimônia*, o *velório* tem suas origens na Idade Média, no fato de as pessoas se utilizarem de velas para vigiar o corpo de uma pessoa. Daí persiste a expressão tão popularmente disseminada de “velar o corpo”.

não, através do olho mágico é título da primeira parte do livro.

### **A ironia nas crônicas de *Até Deus duvida***

Na seção acima mostramos como o humor percorre, como fio condutor, as crônicas de Lêda Selma. Nesta segunda parte iniciamos o estudo acerca da ironia que, geralmente agregada ao humorístico se faz presente em *Até Deus duvida*. Em muitas narrativas dessa obra o tom irônico se manifesta seja por meio de diálogos e falas de personagens, seja por conta da pontuação utilizada, que funciona como um campo que fala, expressa situações em que o leitor é convidado a tomar partido, interagir, concluir, e perceber o que está subliminarmente exposto.

Segundo Muecke (2008) a ironia divide-se em ironia instrumental (verbal) e ironia situacional (observável). A primeira tem o falante como fonte, (um personagem sendo irônico em sua fala), enquanto a segunda caracteriza-se pela situação em si mesma como irônica, isto é, “[...]coisas vistas ou apresentadas como irônicas[...]” (Muecke, 2008, p. 39). O diálogo retirado da crônica “É cachorro sim, uai!” Mostra um caso de ironia verbal presente na obra de Lêda Selma e ela vem juntamente com o risível, justamente pela confusão estabelecida com o significado do vocábulo empregado. “Cachorro” designa, popularmente, infidelidade masculina, comportamentos libertinos do homem. Nessa narrativa, cachorro é também colocado como um simples nome, reproduzido pela voz inocente de uma menina que ouve a mãe se reportar à figura do pai desse modo mas não o identifica como remissão a alguém dado a libertinagem.

- E como se chamava seu pai?
- Cachorro.
- Ah, essa não! Cachorro?
- É. Mas não sei de quê. Cachorro só, entende?
- Cachorro? Isso não é nome de gente, menina. Cordeiro, Leão, Carneiro, Camelo, Coelho, ... inda vá lá como sobrenome, mas Cachorro e, ainda por cima, nome próprio...?!
- É sim. Minha mãe falava nele a toda hora: “O Cachorro me estropiou. O Cachorro não presta. Deus há de sumir com aquele Cachorro. Deixa o Cachorro aparecer” ... Era esse o nome dele, sim. (Selma, 2002, p. 60).

A dissociação entre o que a mulher pretendeu outrora dizer ao chamar o homem de cachorro (algo negativo) e o que a filha entendeu e agora reproduz à outra pessoa (positivamente), gera o efeito cômico e irônico do diálogo. O leitor sabe o que significa tal palavra no contexto da crônica. Entende o duplo sentido colocado no vocábulo. Há uma

espécie de acordo interacional com ele para que se efetive a compreensão da ironia proposta. O discurso da personagem (filha) que acredita piamente ser Cachorro o nome do pai dela é sério. A ignorância ou inocência dela diante dessa crença gera até pena por parte de quem a vê nessa situação. A personagem (mãe) é que se utiliza de ironia para se referir ao seu ex-convivente, dando-lhe a alcunha de cachorro o que é logo entendido por quem lê a crônica. Assim, o leitor identifica a crítica que transparece no diálogo estabelecido.

Outro exemplo de ironia presente no diálogo entre personagens aparece na crônica intitulada “Reaproveitáveis...?”. Nessa narrativa observamos o tom jocoso que é empregado na voz do homem, ao ouvir de sua interlocutora a negação de um convite feito. A recusa não é bem digerida pelo sujeito, que esperava contar com o aceite. Assim, ele responde de maneira indelicada à mulher chamando as irmãs dela de “reaproveitáveis”.

- Não é uma questão de querer. Como já disse, já compramos a mesa e, além do mais, não quero deixar minhas irmãs sozinhas. Vou levá-las para se distraírem um pouco, pois agora que, infelizmente, ficaram viúvas, estão sem programa e fadadas a dormir mais cedo, em plena passagem do milênio!  
 - Ah, bom, aí está certo! Você precisa mesmo fazer companhia para elas coitadas! Leve sim, suas irmãs para se divertirem, para curtirem um réveillon bem animado. É justo. Afinal, elas são muito novas, simpáticas e, ainda, reaproveitáveis. (Selma, p. 86).

A resposta torna-se até ofensiva porque se dirige a outras pessoas que não mulher com o qual o sujeito dialoga ao telefone. No contexto da crônica o leitor fica sabendo que as irmãs apontadas no diálogo acima descrito são viúvas e essa condição é sabida pelo sujeito que dispara as ácidas palavras. Se a interlocutora não percebeu a ironia, o leitor certamente o fez, pois conforme observa Beth Brait, quanto à ironia, “[...]o enunciador qualifica o enunciatário como capaz de perceber o índice e participar da construção da significação irônica [...]” (Brait, 1996, p. 50). Há, portanto, um acordo entre escritor-leitor para que a ironia se concretize enquanto tal.

No diálogo travado entre as partes, a mulher quer trazer apenas tirar as irmãs de uma provável solidão, inserindo-as em uma confraternização/ festa. O especificador “viúvas” gera o incômodo no homem, que relaciona a saída delas à eventual busca de algum novo romance ou namoro. A ironia ácida que ele dirige à mulher por telefone é uma crítica ao papel de “proteção” que ela tem em relação às irmãs.

Na crônica “Apologia ao presente” (p. 79) observamos como a autora ironiza os adeptos do discurso que acham desnecessário presentear as pessoas em ocasiões comemorativas e festivas. Essa narrativa contém muitas marcações com aspas e parênteses justamente para

destacar a argumentação e opinião da narradora-cronista em favor da importância do presente dado. Ela relata categoricamente:

Não acredito, de modo algum, na veracidade do tal “não precisava se preocupar com o presente, sua presença já é um presente!” Que falso! Soame, até uma heresia, ou melhor, um sacrilégio (acho que este é mais forte; ou não?). Como, “não precisava”? a presença, sem dúvida, é fundamental. Mas o presente, da mesma forma, o é. (Selma, 2002, p. 81).

A posição da cronista pode se colocar em perspectiva de excessiva exigência. A ironia se dá pela sua sinceridade em não renunciar ao presente, ao mesmo tempo em que desdenha da atitude de quem não o compra. Dessa maneira, a justificativa plausível transforma-se em desculpa esfarrapada, sem aceite nas palavras da narradora, e nisso reside a ironia. Nessa crônica, assim como em outras presentes no livro, a autora se coloca como protagonista, confunde-se com a narradora mostrando percalços e situações vividas.

É o caso do texto “A bordo da tecnologia”, já apresentado e cujo início se dá com uma contundente autoironia. Isso ocorre também no texto exposto a seguir, que trata de uma viagem feita à cidade natal de Lêda Selma. Na passagem “Urandi à vista...?! Hum, só depois dos buracos: à vista, sob a vista, de vista, a perder de vista...!” (Selma, 2002, p. 142), já mostrada anteriormente, verificamos como a autora ironiza o que considera as péssimas condições da estrada que leva à cidade. O exagero contribui substancialmente para a afirmação do irônico que se faz presente na narrativa e isso é compartilhado com o leitor. Sem isso, a ironia se perde, pois conforme Lélia Parreira Duarte,

De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal, não há ironia sem ironista, sendo este aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (Duarte, 1983, p. 55).

Nas palavras de Duarte, como se vê, para que o sentido irônico se concretize (quando aparece) ele deve ser identificado e compartilhado por outrem. Na passagem da crônica acima, a mensagem efetivamente enviada é a presença de buracos na estrada e a pretensão é criticar tais deformações que mostram uma via malconservada, tornando a viagem dificultosa. A ironia (e o humor) se dá pelo exagero colocado na fala. O vocábulo ‘buraco’ sai de seu efeito denotativo para se transformar em conotação.

Em algumas crônicas de Lêda Selma são os personagens, geralmente de nomes peculiares, os vitimados por ocorrências naturais que se tornam irônicas. É o caso por exemplo de Maria Eterna, presente na crônica “E haja eufemismo...” (p. 31) e Perdulária Compulsina da crônica intitulada “Que remédio!” (p. 43). No primeiro caso, a autora ironiza, fazendo um trocadilho com o par eternidade/morte: “-Sei que é duro, mas é a vida. Para a Maria Eterna era a vida, infelizmente. Menos eterna do que parecia, a dita acabou de se tornar passante: *foi pedir a benção ao criador.*” (Selma, 2002, p. 31-32).

Quanto ao outro, a cronista mostra o comportamento de uma personagem compulsiva: “- Agora, é a vez de dona Perdulária Compulsina, mulher do tal comunista. Além de ser doída por compras, ainda tem mania de arranjar doença. Falam, a boca solta, que ela é mesmo psicada em doença e em compras” (Selma, 2002, p. 43). Nesse caso, a ironia ocorre porque a compulsão que emana da personagem destoa da imagética conceitual que se tem de comunista, aquele que prega pelo ideal igualitário. Este choque controverso latente – a mulher do comunista que gasta descontroladamente - gera o efeito irônico. Conforme Beth Brait,

O discurso irônico, ou mais especificamente sua ambiguidade, coloca o receptor diante não de uma simples escolha, que poderia levá-lo a optar por uma das possibilidades, (literal/figurado), mas diante da necessidade de aceitar as duas instâncias, única forma de reconhecer a ironia. Por essa razão, colocar-se como receptor de um discurso irônico significa justamente compartilhar com o enunciador a ambiguidade do enunciado, a duplicidade da enunciação. (Brait, 1996, p. 81).

A duplicidade transparece de maneira evidente no comportamento da personagem mencionada. Perdulária é sinônimo de pessoa esbanjadora, não se adequa, portanto, ao outro epíteto que a caracteriza, a mulher do comunista. Nisto reside a problemática que é compartilhada entre enunciador-receptor.

É interessante verificar o próprio título do livro. *Até Deus duvida* soa, ao mesmo tempo, engraçado e irônico porque no imaginário religioso ocidental cristão, Deus é tido como onipotente, onipresente e onisciente, de modo que é uma deidade absoluta. Disso decorre, portanto, que a divindade não poderia, em tese, ter dúvida de nada, somente certezas. Além disso, a preposição ‘até’ opera para incluir a divindade entre os humanos (mortais que duvidam), o que soa uma incongruência, visto do ponto de vista religioso.

Na crônica “Prejuízo farejado...” (p. 117), a ironia se dá em relação às mudanças e comportamentos que ocorrem no seio da sociedade. A narradora relata: “- É, tudo se

modificou e foi numa rapidez de espantar até espantinho...” (Selma, 2002, p. 117) e vai elencando algumas modificações que foram se operando com o passar do tempo.

- Nos dias atuais, a menina chega e mastiga um “oi, velho!” quando muito. O mundo, entre um bater e outro de cílios, virou ao avesso. E as coisas, seguindo o transvio, também foram se avessando, enquanto o cafuncho batia a pestana. E começaram a mudar até de nome. Primeiro, venda virou armazém; depois, pegue-pague e, por último, supermercado (já anda por aí um tal de hiper...). Hoje, quenga é dama, corrupto é excelência, prevaricador é meritíssimo, colarinho branco é crime, roubo é rombo, sem-vergonheza é moda...

- E até dinheiro, dizem, pode ser lavado. Antes, acabava sujo e velho. (Selma, 2002, p. 117).

Há um conservadorismo evidente na postura da personagem da narrativa, mas, para além disso, a crítica aos costumes sobressai. O leitor conhece essas mudanças apontadas na crônica e identifica a ironia contida no discurso. Essa parceria autor-leitor é fundamental na crônica, especialmente para estabelecer o efeito de ironia proposto. A crítica aos comportamentos identifica-se com o pensamento e posicionamento de muitas pessoas. Conforme Lélia Parreira Duarte,

O dito irônico, portanto, ataca e ao mesmo tempo procura reforços; critica e simultaneamente busca apoio para o ponto de vista defendido; se ironiza ou defende valores, normas, leis - supostamente a sociedade -, é porque sabe que alguém perceberá e apoiará (ou criticará com ele) a infração das mesmas (Duarte, 1994, p. 59).

O exposto no excerto da crônica acima, ao negar alguns valores e defender outros certamente encontra eco na sociedade. O leitor pode se identificar com esse conservadorismo e rejeitar as mudanças acontecidas, como o faz a narradora. O irônico, então, não se dá pela repetição e eco conservador, mas pela crítica feita aos costumes novos que pretendem se estabelecer. A crítica se identifica com a ironia. O discurso irônico carrega a intencionalidade de questionar normas, valores, ações, comportamentos, pessoas e isso é prontamente identificável em inúmeras crônicas de Leda Selma, como é o caso das citadas anteriormente. Nesses casos, o leitor percebe em si o eco da crítica e identifica muitas vezes seus ideais ou posicionamento concatenados à voz e ao discurso das personagens do texto e da própria autora.

### **Considerações finais**

Procuramos mostrar como o humor está presente no livro *Até Deus duvida* (2002) da escritora Lêda Selma. Ele se alia à ironia na conjuntura das crônicas para estabelecer uma relação de proximidade com o leitor. Os recursos empregados na construção das narrativas, como a utilização da pontuação, de neologismos, de expressões e vocábulos coloquiais, bem como relatos em primeira pessoa colocam os textos repletos de leveza e agilidade. Lembram, por isso, diálogos e conversas do cotidiano e, assim, há um pacto de identificação e até proximidade do leitor com o narrado, seja em relação ao comportamento de alguma personagem ou com alguma situação descrita e apresentada.

Humor e ironia são estratégias de linguagem endereçadas diretamente ao leitor e dentro da conjuntura composicional da crônica se colocam explícitas e evidentes. Ao tratar de cenas do cotidiano esse gênero estabelece conexão mais imediata com o outro e isso possibilita a identificação do que é colocado como engraçado e/ou crítico que são as facetas séria/risonha, essências do humano.

Para finalizar, vale ressaltar a presença feminina na escrita da crônica e o humor relacionado às mulheres. Seriedade, moralidade e submissão sempre rondaram o universo feminino de modo que rir e criticar eram subversões, e penalizadas. O silenciamento foi sendo rompido com a evolução social e quando vemos mulheres atuando como comediantes, humoristas e escritoras que fazem troça da sociedade e das próprias mulheres, vemos que elas vêm rompendo o círculo restritivo que as impediu de revelar o lado engraçado que também as acompanha.

Este lado irreverente e repleto de contrapartida crítica é mostrado por Lêda Selma em suas crônicas, quando a escritora brinca com situações, com a linguagem, com o leitor e consigo mesma. O bom-humor é característica que flui espontaneamente em grande parte dos textos da autora baianienese. Rir é um remédio essencial à vida e parece que Lêda o usa de modo contínuo.

### **Referências bibliográficas**

BERGSON, Henri. *O riso – ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

BORGES, Maralice Silva. *Pluralidade de gêneros e imaginário na obra de Lêda Selma*. Goiânia, Kelps, 2012.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996. (Coleção Viagens da Voz)

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994. (p. 54-78).

MUECKE, Douglas Colin. *A ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Debates)

SELMA, Lêda. *Até Deus duvida*. Goiânia: Asa, 2002.