

REVISTA

Número 28 / Jul-Dez 2021

# CRIOULA

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação  
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV-FFLCH-USP



**REVISTA CRIOULA** é a publicação eletrônica dos alunos do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH/USP.

## **EQUIPE EDITORIAL**

### **EDITORES**

Claudiana Gois dos Santos, Universidade de São Paulo, Brasil

Daniela Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Escudeiro, Universidade de São Paulo, Brasil

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

Talita Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil

### **CONSELHO EDITORIAL**

Aparecida de Fátima Bueno, Universidade de São Paulo, Brasil

Fabiana Buitor Carelli, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Lúcia Dal Farra, Universidade Federal do Sergipe, Brasil

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Rejane Vecchia Rocha e Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosangela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil

Vima Lia de Rossi Martin, Universidade de São Paulo, Brasil

Benjamin Abdala Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Emerson da Cruz Inácio, Universidade de São Paulo, Brasil

Hélder Garmes, Universidade de São Paulo, Brasil

José Nicolau Gregorin Filho, Universidade de São Paulo, Brasil

Mário César Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil



---

## CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Célia da Silva, Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Maria Santana de Brito, Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Celinha Nascimento, Instituto Vladimir Herzog, Brasil

Claudilene Maria da Silva, Universidade da Integração da Luso-Afro-Brasileira, Brasil

Eliany Salvatierra Machado, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Geri Augusto, Brown University, EUA

Giselly Lima de Moraes, Universidade Federal de Alagoas, Brasil

Madalena Monteiro, Instituto Natura — Comunidade de Aprendizagem, Brasil

Acácio Sidinei Almeida Santos, Universidade Federal do ABC, Brasil

André Dias, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Braulino Pereira de Santana, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil

Mário Augusto Medeiros da Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Paul Melo e Castro, University of Leeds, Inglaterra

## COLABORAÇÃO ESPECIAL

Jacqueline Kaczorowski, Universidade de São Paulo, Brasil

## COMISSÃO DE REVISÃO

Daniela Magalhães, Universidade de São Paulo Brasil

Daniel Oliveira Ribeiro Mascarenhas, Universidade de São Paulo, Brasil

Lucas Breda Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Escudeiro, Universidade de São Paulo, Brasil

Talita Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil

## CONCEPÇÃO DE CAPA E LOGOTIPO

Fernando Emanuel de Oliveira Fernandes, Centro de Estudos e Sistemas Avançados do Recife — CESAR — Projeto NAVE, Brasil



---

## **EDITORA DE LAYOUT, DESIGN E EDIÇÃO DE ARTE**

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

## **DIAGRAMAÇÃO**

Propagare / Varnei Rodrigues



---

# Revista Crioula

ISSN: 1981-7169

Adinkra da capa:  
SESA WO SUBAN

Significado:  
Transformação da vida



PPGECLLP



CELP

# SUMÁRIO

## EDITORIAL ..... 9

*Jacqueline Kaczorowski*

*Oluwa Seyi Salles Bento*

## ARTIGO MESTRE

Reflexões sobre a literatura brasileira contemporânea ..... 14

*Antonio Vicente Seraphim Pietroforte*

## DOSSIÊ

Nas aberturas do tempo: Quilombo e contra-colonização no Brasil contemporâneo em *Torto arado*, de Itamar Vieira Jr. .... 61

*Thiago Martins Rodrigues*

A representação dos povos quilombolas na obra *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior (2019): o racismo estrutural sob o olhar feminino ..... 80

*João Lucas Santiago*

*Vanderléia da Silva Oliveira*

*Torto arado*: a literatura de resistência na narrativa de Itamar Vieira Júnior ..... 100

*Juanna Beatriz de Brito Gouveia*

*Matheus Lucas de Almeida*

Itamar Vieira Junior e as heranças da escravidão no Brasil: os explorados deste tempo ..... 113

*Patrícia Helena Baialuna de Andrade*

Literatura contemporânea no Paraná: autoria feminina, identidades e representação ..... 132

*Andriele Aparecida Heupa*

*Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira*

Algumas notas sobre a mulher e o corpo em *As 29 poetas* hoje (2021)..... 152

*Daniel José Gonçalves*



---

A identidade fraturada no processo enunciativo de Grace Passô .....170  
*Wellington de Oliveira e Silva dos Santos*

A problematização da raça na produção literária de Mia Couto: uma breve análise de  
*O outro pé da sereia* em comparação com a produção de Miriam Alves .....183  
*Cíntia Ribeiro da Rocha*

Um narrador pretensamente paterno: *Capão Pecado* .....203  
*Henrique Moura*

Práticas inespecíficas e pós-autônomas em *Sombrio Ermo Turvo* .....224  
*Paulo Alberto da Silva Sales*

## ENTREVISTA

“Mas há algo de contorno ou travessia no dia”: entrevista com Francesca Cricelli...241  
*Sandro Adriano da Silva*  
*Cleber da Silva Luz*

## POESIA, CONTOS E OUTRAS PROSAS

Memórias de Pindjiguiti .....258  
*Vinícius Mallick Silva*

(Re)existir .....261  
*Mayna Yaçanã Borges de Ávila*



**EDITORIAL**

# Editorial

Jacqueline Kaczorowski  
Oluwa Seyi Salles Bento<sup>1</sup>

---

Com muita alegria apresentamos o número 28 da Revista Crioula, com o dossiê “Produções contemporâneas que impactam o cenário literário”. Em um momento histórico que faz cada um de nós sentir na carne a dureza de tantos retrocessos (muitos dos quais afetam diretamente as Universidades públicas, como é de conhecimento geral), dar continuidade à publicação do nosso periódico acadêmico é gesto coletivo de resistência e resposta frontal ao obscurantismo que tem dominado indevidamente tantos espaços de debate.

O dossiê dedicado à discussão do contexto contemporâneo toca diretamente questões presentes incontornáveis, lembrando aos leitores que a literatura sempre tem atuação política – embora nem sempre direta e explicitamente – e que seu maior interesse pode ser justamente inventar formas criativas de olhar para a realidade.

No artigo mestre que abre a edição, “Reflexões sobre a literatura brasileira contemporânea”, Antonio Vicente Seraphim Pietroforte traça um panorama valioso da pluralidade da literatura brasileira contemporânea, revelando algumas de suas linhas de força tanto em termos semióticos quanto temáticos. O leitor literário usual pode se surpreender com a abordagem linguística didaticamente conduzida pelo autor, enquanto aqueles mais familiarizados a tal disciplina podem desfrutar de seu método exposto na leitura de poesia. Em suma, uma leitura muito enriquecedora para todos os públicos.

---

<sup>1</sup> As editoras são alunas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).



---

O chamado ao contemporâneo ressoou um fenômeno recente da literatura brasileira: o trabalho de Itamar Vieira Junior é objeto de quatro dos textos que compõem esta edição. Em todos eles, estão presentes discussões que tocam as heranças de um país fortemente escravocrata que ainda não foi capaz de efetivas transformações estruturais.

Thiago Martins Rodrigues, autor de “Nas aberturas do tempo: Quilombo e contra-colonização no Brasil contemporâneo em *Torto arado*, de Itamar Vieira Jr.”, traz à discussão o território quilombola do romance, considerado acontecimento histórico e categoria política e artística, em diálogo com a consciência do subdesenvolvimento, conceito desenvolvido por Antonio Candido. Beatriz Nascimento é outro dos nomes significativos que o autor evoca para demonstrar a importância dos quilombos como espaços e formas organizativas de resistência, cujas tensões são também potências – como é de costume a obra de arte revelar.

Em “A representação dos povos quilombolas na obra *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior (2019): o racismo estrutural sob o olhar feminino”, de João Lucas Santiago e Vanderléia da Silva Oliveira, é focalizada outra potência, trazida pela variedade de narradoras da obra, para buscar marcas contemporâneas do racismo estrutural legado pela escravização à brasileira.

“*Torto arado*: a literatura de resistência na narrativa de Itamar Vieira Júnior”, de Juanna Beatriz de Brito Gouveia e Matheus Lucas de Almeida, busca marcas da resistência considerando dicotomias figuradas na obra e destaca a reatualização de legados escravagistas que persistem em nosso cotidiano.

Patrícia Helena Baialuna de Andrade, em “Itamar Vieira Junior e as heranças da escravidão no Brasil: os explorados deste tempo”, também investiga como a questão escravista se repõe na contemporaneidade, transformando a exploração do trabalho sem que isso signifique qualquer ganho de dignidade para os trabalhadores. A autora



---

expande o *corpus* em comparação aos artigos anteriores, acrescentando a leitura de dois contos do autor, “Alma” e “Doramar ou a Odisseia”.

“Literatura contemporânea no Paraná: autoria feminina, identidades e representação”, de Andriele Aparecida Heupa e Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, traz ao centro da discussão personagens subversivas, que contrariam as representações femininas canônicas, para discutir silenciamentos longamente impostos às mulheres – outra das discussões prementes da contemporaneidade.

Daniel José Gonçalves, por sua vez, em “Algumas notas sobre a mulher e o corpo em *As 29 poetas hoje* (2021)” focaliza algumas das vozes femininas da obra para indagar como a temática pode configurar abertura a um campo político que “se coloca enquanto reconhecimento e choque, ocupação de lugar, apropriação de si, redefinição de fronteiras”.

Unindo a temática racial à de gênero e, ainda, contemplando a diversidade de gênero textual ao trabalhar com uma obra dramatúrgica, Wellington de Oliveira e Silva dos Santos, em “A identidade fraturada no processo enunciativo de Grace Passô”, lembra o conceito de necropolítica ao refletir sobre violências constitutivas da subjetividade entranhada no “corpo-feminino-negro” da protagonista do espetáculo teatral de “Vaga carne”.

A complexidade sempre envolvida em discussões acerca da temática racial também é objeto de “A problematização da raça na produção literária de Mia Couto: uma breve análise de *O outro pé da sereia* em comparação com a produção de Miriam Alves”, em que Cintia Ribeiro da Rocha compara representações do povo negro no continente africano e em perspectiva diaspórica para alertar sobre riscos de apagamentos.

Henrique Moura, em “Um narrador pretensamente paterno: *Capão Pecado*”, realiza uma análise hermenêutica da voz narrativa para discutir como a forma literária



---

revela contradições de muito interesse no romance, mobilizando conceitos de Davi Arrigucci Jr., Marilena Chauí e Maria Rita Kehl.

Por fim, “Práticas inespecíficas e pós-autônomas em *Sombrio Ermo Turvo*”, de Paulo Alberto da Silva Sales, fecha o dossiê trazendo indagações sobre a possibilidade de “abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, mais conhecido como pós-autonomia” para ler “novas realidades discursivo-literárias que não podem ser explicadas por meio das noções tradicionais de representação”.

A edição conta ainda com uma entrevista com a poeta, tradutora e pesquisadora Francesca Cricelli, intitulada “Mas há algo de contorno ou travessia no dia” e conduzida por Sandro Adriano da Silva e Cleber da Silva Luz. Para encerrar, duas obras literárias que convidamos à apreciação: o conto “Memórias de Pindjiguiti”, de Vinícius Mallick Silva, e o poema “(Re)existir”, de Mayna Yaçanã Borges de Ávila.

Desejamos uma ótima leitura!



**ARTIGO MESTRE**

# Reflexões sobre a literatura brasileira contemporânea

## Reflections on contemporary Brazilian literature

Antonio Vicente Seraphim Pietroforte<sup>1</sup>

---

**RESUMO:** Quem estuda a literatura brasileira contemporânea, antes de tudo, depara-se com a pluralidade de autores, estilos e temáticas. No meio da quantidade, porém, algumas regularidades podem ser encontradas; com vistas a determiná-las, no trabalho seguinte opta-se por encaminhar algumas reflexões a propósito da poesia brasileira contemporânea em dois níveis de análise literária: primeiramente, propõe-se uma sistematização das formas prosódico-fonológicas, semânticas e narrativas, enfim, das formas semióticas gerais e abstratas da poesia brasileira contemporânea; em seguida, enumeram-se e são analisadas brevemente algumas de suas temáticas mais recorrentes.

**ABSTRACT:** Those who study contemporary Brazilian literature are faced with the plurality of authors, styles and themes. In the midst of the quantity, however, some regularities can be found; in the following work we choose to forward some reflections on contemporary Brazilian poetry at two levels of literary analysis: first, we propose a systematization of the prosodic-phonological, semantic and narrative forms, the general and abstract semiotic forms of contemporary Brazilian poetry; then, some of its most recurrent themes are listed and briefly analyzed.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e política; Literatura brasileira contemporânea; Semiótica da poesia; Temáticas contemporâneas.

**KEYWORDS:** Literature and politics; Contemporary Brazilian literature; Semiotics of poetry; Contemporary themes.

---

1 Professor titular de Semiótica do Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral (DL-USP) e professor de Escrita criativa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (PPGECLLP-USP). Autor e organizador de diversos livros de poesia.

---

## Introdução

Quando se trata do estudo da literatura brasileira, devido à excelência de nossos escritores, sempre é difícil escolher temas, obras e autores. Se os poetas e prosadores são contemporâneos, as dificuldades aumentam bastante, sendo possível levantar algumas suposições para tanto: (1) a quantidade de escritores é por demais numerosa, já se passaram os primeiros vinte anos do século XXI, além dos nascidos nele, muitos autores iniciaram suas carreiras no final do século passado e continuam escrevendo – somente a editora paulistana Patuá, dirigida pelo também poeta Eduardo Lacerda, tem em seu catálogo mais de 1.000 autores, entre eles os renomados E. M. de Melo e Castro, Glauco Mattoso e Horácio Costa –; (2) os tempos atuais são marcados pelo crescimento do ensino no Brasil, principalmente devido à vontade política dos governos de esquerda na presidência da república de 2003 a 2016, cujas medidas elevaram a escolaridade dos brasileiros, incentivando da alfabetização às atividades universitárias; (3) o mundo contemporâneo é marcado pelas telecomunicações, facilitando publicações e a divulgação dos novos autores e intercâmbios entre eles; (4) da máquina Xerox aos computadores pessoais, avanços tecnológicos nas áreas gráficas fizeram com que o preço da produção de livros caísse consideravelmente, tornando-a acessível não apenas às grandes editoras, conforme foi no passado, mas também às editoras alternativas e publicações independentes; (5) da *Epopéia de Gilgamesh* ao *Grande Sertão Veredas* muita literatura se fez na história da humanidade, constituindo-se um universo literário vasto, variado e disponível para aqueles dispostos a dialogar com e nela se aprofundar.

No meio da quantidade, porém, algumas regularidades podem ser encontradas: com vistas a determiná-las, no trabalho seguinte opta-se por encaminhar algumas reflexões a propósito da poesia brasileira contemporânea em dois níveis de análise literária. Primeiramente, propõe-se uma sistematização das formas prosódico-fo-



nológicas, semânticas e narrativas, enfim, das formas semióticas gerais e abstratas da poesia brasileira contemporânea para, em seguida, discorrer brevemente sobre algumas de suas temáticas mais recorrentes.

## Por uma semiótica da engenharia poética

Na poesia brasileira contemporânea, não é incomum encontrar poetas influenciados por vozes tão distintas tais quais as estéticas de E. E. Cummings e Allen Ginsberg, ou, em língua portuguesa, as poesias de Augusto de Campos e Roberto Piva. A influência é gerada pelo gosto, cabendo indagar, portanto, de que modos gostar de estilos poéticos tão contrários. Os poetas parecem assumir regimes de engenharia poética, conseqüentemente, suas poesias são definidas em relação aos parâmetros do regime escolhido. Desse ponto de vista, estéticas contrárias podem ser apreciadas uma vez relativizadas aos regimes a que prestariam contas, não causando estranheza a admiração de poéticas distintas, pois o valor literário assim concebido deixaria de ser absoluto.

Definindo o engenho poético mediante o trabalho do poeta com o sistema semiótico verbal, isto é, com a língua natural utilizada, é conveniente procurar, nessas elaborações, propostas de sistematização daqueles regimes. Para isso, vale a pena comparar Augusto de Campos e Roberto Piva. Em Augusto de Campos, em muitos poemas, há a desconstrução do sistema linguístico; pelos exemplos seguintes, verifica-se que o poeta investe:

(1) na segmentação da frase em seus constituintes lexicais: no poema “coração – cabeça”, a frase “minha cabeça começa em meu coração” é escrita *cor ( em ( come ( ca ( minha ) beça ) ça ) meu ) ação*, enquanto a frase “meu coração não cabe em minha cabeça”, *cabe ( em ( não ( cor ( meu ) ação ) cabe ) minha ) ça*;

(2) na segmentação da palavra em seus constituintes morfológicos:

o poema “cidade / city / cité” é construído a partir do sufixo -idade – cuja função morfológica é atribuir qualidades subjetivas a um adjetivo e transformá-lo em substantivo –, sua acomodação fonológica em [sidade], homófona da palavra “cidade”, articulada a uma série de adjetivos, por exemplo atroz-atrocidade, caduco-caducidade, capaz-capacidade etc., tanto em língua portuguesa, quanto nas línguas inglesa e francesa;

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodi  
plastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade

city

cité

(3) na segmentação do morfema em seus constituintes fonológicos:

no *poetamenos*, aparecem versos semelhantemente a “semen(t)emventre”, com frases inteiras condensadas em possíveis combinações de palavras por meio de fonemas comuns, tais quais as frases “sêmen em ventre” ou “semente em ventre”.

Roberto Piva, contrariamente, investe no fluxo entoativo sem segmentar os níveis de análise da língua. O poema “Os anjos de Sodoma” é um bom exemplo de desenvolvimento dos versos a partir do mote “eu vi os anjos de Sodoma”:

Eu vi os anjos de Sodoma escalando  
um monte até o céu  
E suas asas destruídas pelo fogo  
abanavam o ar da tarde  
Eu vi os anjos de Sodoma semeando  
prodígios para a criação não  
perder seu ritmo de harpas  
Eu vi os anjos de Sodoma lambendo  
as feridas dos que morreram sem



---

alarde, dos suplicantes, dos suicidas  
e dos jovens mortos  
Eu vi os anjos de Sodoma crescendo  
com o fogo e de suas bocas saltavam  
medusas cegas  
Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e  
violentos aniquilando os mercadores,  
roubando o sono das virgens,  
criando palavras turbulentas  
Eu vi os anjos de Sodoma inventando  
a loucura e o arrependimento de Deus

Augusto de Campos afirma a descontinuidade da palavra, Roberto Piva, sua continuidade; o primeiro recorta a língua em seus constituintes formais, o segundo garante o fluxo discursivo investindo na inserção da palavra na fluência da entonação. Nesse caso, o fluxo não é apenas o da entonação no plano de expressão do poema, há também o fluxo conceitual, pois o enunciador, relacionando significados comumente díspares, rompe as barreiras entre campos semânticos em princípio distintos.

A partir, portanto, da definição da categoria formal *descontinuidade vs. continuidade* aplicada ao sistema verbal, é possível sistematizar regimes de engenharia poética, uma vez que, por meio deles, pretende-se descrever os modos de fazer poesia. Assim, dois regimes podem ser primeiramente definidos: (1) o regime poético em que é afirmada a *descontinuidade* ou regime do *poeta linguista*, pois esse poeta recorta a língua em seus constituintes semelhantemente aos linguistas em suas análises; (2) o regime do poeta em que é afirmada a *continuidade* ou regime do *poeta visionário*, pois esse poeta ver-seja feito visionários religiosos, imbuídos de inspiração mística em delírios semânticos.

A partir desses regimes contrários, outros dois podem ser derivados. Há poetas em cujos versos nega-se a *descontinuidade* verbal, aproximando-se da fala coloquial,

---

neles não há segmentações linguísticas, todavia, também não há fluxos entoativos e conteúdos delirantes, seus versos são antes conversas que visões místicas ou alucinações. Alguns poemas de Ferreira Gullar, por exemplo, o canto VI do longo poema “Dentro da noite veloz”, e alguns poemas breves de Ana Cristina Cesar são compostos nesse regime:

Ferreira Gullar;

Correm as águas do Yuro, o tiroteio agora  
é mais intenso, o inimigo avança  
e fecha o cerco.

Os guerrilheiros  
em grupos pequenos divididos  
aguentam  
a luta, protegem a retirada  
dos companheiros feridos.

No alto,  
grandes massas de nuvens se deslocam lentamente  
sobrevoando países  
em direção ao Pacífico, de cabeleira azul.  
Uma greve em Santiago. Chove  
na Jamaica. Em Buenos Aires há sol  
nas alamedas arborizadas, um general maquina um golpe.  
Uma família festeja bodas de prata num trem que se aproxima  
de Montevideú. À beira da estrada  
muge um boi da Swift. A Bolsa  
no Rio fecha em alta  
ou baixa.

Inti Peredo, Benigno, Urbano, Eustáquio, Ñato  
castigam o avanço  
dos *rangers*.

Urbano tomba,



---

Eustáquio,  
Che Guevara sustenta  
o fogo, uma rajada o atinge, atira ainda, solve-se-lhe  
o joelho, no espanto  
os companheiros voltam  
para apanhá-lo. É tarde. Fogem.  
A noite veloz se fecha sobre o rosto dos mortos.

Ana Cristina Cesar;

Estou vivendo de hora em hora, com muito temor.  
Um dia me safarei – aos poucos me safarei, começarei um safari.

§

sou uma mulher do sec. XIX  
disfarçada em sec. XX

§

Por que essa falta de concentração?  
Se você me ama, por que não se concentra?

§

Tenho ciúmes deste cigarro que você fuma  
Tão distraidamente

Independentemente da extensão ou brevidade dos versos, a palavra não está segmentada nem há fluxos entoativos e metafóricos. No trecho de “Dentro da noite veloz”, o enunciador se vale do discurso jornalístico dos meios de tele ou rádio difusão, configurando o tema político entre outros temas, inclusive com passagens lembrando da previsão do tempo e a cotação da bolsa de valores; nos poemas de Ana Cristina Cesar o tom coloquial é evidente, a narradora simula antes conversar com seus leitores do que fazer poesia. Nos poemas, independentemente dos auto-

res, os versos são aproximados da fala coloquial por meio de versos livres e quase sem rimas, aliterações ou assonâncias e poucas metáforas; por compor poesia semelhante à fala cotidiana, tal poeta pode ser chamado *poeta conversador*. Há, portanto, gradações entre os dois termos contrários *descontinuidade vs. continuidade*, delineando-se zonas de atuação poética:



Por fim, há poetas cuja preferência é negar a *continuidade*, realizando o percurso contrário ao do *poeta conversador*, valendo-se, assim, de versos metrificados pois, com métricas regulares e demais regras de composição, impõem-se limites às continuidades prosódicas e semânticas do *poeta visionário* sem, no entanto, segmentar a palavra feito o *poeta linguista*. Por investir em regras de composição bem definidas, ele pode ser chamado *poeta arquiteto*.

Dois bons exemplos de *poetas arquitetos* são Glauco Mattoso, com seus 5.555 sonetos, e Pedro Xisto, com seus mais de 1.500 haicais, todos compostos com regularidades prosódicas e fonológicas. Eis alguns haicais de Pedro Xisto, em que tais regras de composição são respeitadas pois, apesar das inovações do poeta na mesma estrutura, todos os poemas são formados por versos de cinco, sete e cinco sílabas, com rimas nos finais das redondilhas menores e com o acento da redondilha maior rimando com o final do verso:



tangas de miçangas  
balangandãs mais galantes?  
(zangas e mungangas)

atabaques batem  
atabaques atabaques  
atabaques:  
baques

iaiá iaiá ia  
aí: ôi ioiô: aí  
ai ai iaiá ia

mar santo (a chamar  
a bela) espelha e revela  
já: mãe iemanjá

LÁJEA LÁJEA LÁJEA  
LÁJEA LÁJEA LÁJEA LÁJEA  
LÁJEA LÁJEA lágrima

Eis o soneto “Flatulento”, de Glauco Mattoso, cujos procedimentos prosódico-fonológicos convencionais, quer dizer, todos os versos heroicos e com rimas regulares, no caso, rimas intercaladas, são devidamente respeitados na composição:

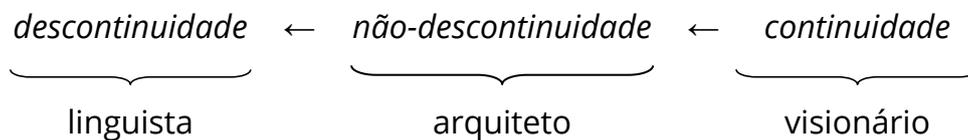
O peido, mais que o arrote, inspira o riso  
gostoso, desbragado, gargalhado,  
da parte de quem pode ter peidado,  
enquanto os outros fazem mal juízo.

Com base no meu caso é que analiso,  
pois, mesmo estando a sós, enclausurado,  
gargalho após os gases ter soltado  
e aspiro meu fedor, feito um Narciso.

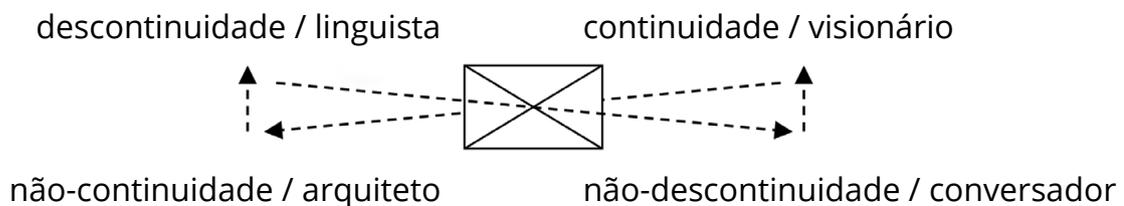
Me ponho a imaginar a reação  
de alguém afeito a normas de etiqueta  
colhido de surpresa ante o rojão...

Meu sonho era peidar fumaça preta  
na mesa dum banquete, para então  
deixar que a gargalhada me acometa...

Retomando o raciocínio anterior, há novas gradações entre os dois termos *descontinuidade vs. continuidade*, dessa vez em sentido contrário:



Articulados entre si, os quatro regimes de engenharia poética determinados podem ser esquematizados no modelo do quadrado semiótico, em que são representadas as afirmações e negações da categoria formal *descontinuidade vs. continuidade*:



Para concluir o tópico semiótico da engenharia poética, verifica-se a totalidade da poesia brasileira anterior ao modernismo, com raríssimas exceções, construída no regime do *poeta arquiteto*, independentemente das regras dessa arquitetura, das rigorosas às mais flexíveis. No modernismo, sem perder de vista os procedimentos do *poeta arquiteto*, utilizados frequentemente por Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e quase totalmente por João Cabral de Melo Neto, acentua-se, nos primeiros momentos, a orientação para o regime do *poeta conversador*, especialmente em Oswald de Andrade e Raul Bopp. Tal deriva, após



1950, multiplica-se nos regimes do *poeta linguista*, predominante nos movimentos concretista, neoconcretista e poema-processo, e do *poeta visionário*, entre os quais vale lembrar dos poetas Roberto Piva, Sergio Lima, Claudio Willer e Jorge Mautner.

Nota-se, portanto, um aumento do campo semiótico da poesia, disponibilizando-se formas linguísticas antes sequer concebidas poeticamente, inclusive extrapolando-se a semiótica verbal, concentrada nas formas semânticas e prosódico-fonológicas. Nos limites da categoria formal *continuidade vs. descontinuidade*, dialoga-se com as semióticas musicais por meio da *continuidade* prosódica, presente na língua e enfatizada no canto, e por meio da *descontinuidade* fonológica dialoga-se com as semióticas visuais, presente na expressão gráfica dos alfabetos. O poeta Jorge Mautner é músico, todos os poetas tropicalistas compuseram canções, enquanto os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Wladimir Dias-Pino, Neide Sá e Álvaro de Sá são reconhecidos nas artes plásticas.

O poeta brasileiro contemporâneo, uma vez herdeiro dessa tradição plural, longe de abandoná-la ou restringir seus domínios, vale-se dela para compor, atuando preferencialmente em um dos quatro regimes determinados, em todos eles ou, até mesmo, articulando-os em novas formas poéticas.

## Alguns percursos temáticos da literatura brasileira contemporânea

Toda reflexão feita sobre a literatura brasileira contemporânea, mesmo brevemente, deve buscar pelas temáticas mais recorrentes; para tanto, nos primeiros contatos com ela, percebem-se, pelo menos, sete temas, três deles oriundos do passado recente da poesia e os demais bastante atuais. Dos tradicionais, notam-se as presenças dos movimentos neorrealista, surrealista e experimental; a participação dos negros e das mulheres ganha visibilidade e, entre as novidades, surgem a literatura LGBTQIA+ e a literatura periférica.

---

## 1) neorrealismo

Em meio às interpretações do termo, vale a pena definir o que se entende por neorrealismo antes de recorrer ao conceito. Em linhas gerais, o neorrealismo em literatura é um fenômeno marcante na literatura portuguesa; contrariamente ao realismo, de viés burguês e positivista, o neorrealismo tem inspiração marxista, portanto, são tematizadas nele as causas operárias contra a ditadura dos valores burgueses. Não se pretende a partir disso separar escritores em reacionários e revolucionários, as relações entre literatura e política nunca são simplistas, todavia, mediante o estudo dos temas tratados em verso e prosa, é possível analisar as variadas políticas da literatura. Nos países explorados pelo imperialismo – a etapa superior do capitalismo, segundo Lenin –, há contradições insuperáveis entre três instâncias sociais: (1) a da economia agrária baseada no latifúndio e na mão de obra camponesa; (2) a da burguesia nacional baseada na exploração do proletariado nacional e em busca da industrialização; e (3) a da burguesia imperialista baseada na exploração das burguesias nacionais e do proletariado mundial. Assim, por serem exploradas pelo imperialismo, as burguesias nacionais nunca conseguem terminar as revoluções burguesas nos países atrasados, sempre divididos entre a indústria e o latifúndio, incapazes de concorrer contra os monopólios dos bancos internacionais e da burguesia multinacional. Ora, nesse estado de industrialização precária e incompleta, acentuam-se as contradições sociais do proletariado, cujas causas expressam-se em sindicatos, partidos políticos etc. e na arte literária dos autores engajados. Por ser um país explorado pelo imperialismo internacional, há no Brasil um neorrealismo permanente, pois não são superadas as contradições políticas entre a burguesia, o campesinato e o proletariado; elas sequer são resolvidas embora, durante alguns breves períodos de políticas reformistas, haja a falsa impressão da literatura política no Brasil estar superada em função de outros temas.



---

Por tudo isso, poetas brasileiros contemporâneos ainda jovens, por exemplo Bellé Jr. e Bruno Molinero, fazem poesia social. Bellé Jr., no livro *Trato de levante*, 2014, narra uma ocupação de terra em que relações amorosas são ressignificadas durante o movimento político, entremeando-se trechos em prosa e em poesia, entre eles, estes versos:

o poeta que amo é comunista  
não tenho dúvidas sobre meu coração anarquista  
e assim seguimos de versos dados  
apertamos o caudilho e disparo  
meu pássaro negro vara a tempestade  
num desespero libertário de vida  
e de morte

rima no poente sangue de nosso povo sulamericano  
as tintas sílabas em teu vermelho de oceano  
rebelde que nunca se rende  
não sei se somos  
ou nos tornamos

tua poesia tem densidade de cobre  
verve vulcânica aflora na altura dos andes  
pura lava de copihue  
que lavra  
a brava terra mapuche

Enquanto Bellé Jr. dá voz ao campesinato e às comunidades nativas da América do Sul, Bruno Molinero, no livro de poemas *Alarido*, 2015, verte em poesia as impressões do proletariado em suas desventuras, simulando vários narradores, todos eles operários; eis o poema “Salette, 66, centro de atenção psicossocial álcool e drogas III”, quem assume a voz:

---

como estão os répteis?  
sacodem as inexoráveis  
escamosas  
patas pela sala?  
e os demais tortos  
insondáveis  
sempre deitados  
nas saliências sinuosas  
ainda seguem  
salutares  
inoxidáveis?  
os répteis da somália  
onde estão?  
bocas cheias de cáries  
e gengivas incipientes  
segregados  
dos novos répteis da sarjeta?  
e os toscos ascos  
santificados  
pelas sementes do sussurro  
do socorro  
do insano  
sentados com os velhos  
répteis sintomáticos  
sibilantes de sovina  
e soltos pelos cantos  
onde estão?  
  
silêncio  
os répteis sopram  
segredos



## 2) surrealismo

Na literatura brasileira moderna, a presença do surrealismo é tópico carente de discussões justamente porque, infelizmente, alguns críticos consideram-no irrelevante para o Brasil a ponto de sequer o discutir, reduzindo-o a manifestações isoladas tais quais alguns poemas de Murilo Mendes e Jorge de Lima, enquanto outros, contrariamente, entre eles Claudio Willer e Sérgio Lima, apontam a participação significativa da vertente surrealista na arte brasileira. Segundo eles e outros poetas brasileiros surrealistas, haveria no Brasil contradições entre modernismo e surrealismo, entre elas, a polêmica nacionalismo vs. internacionalismo. Em linhas gerais, o nacionalismo, independentemente de sua vertente ser reacionária, a seguida por Menotti de Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, ou progressista, aquela de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Patrícia Galvão, o tema principal do modernismo é a nação brasileira; o surrealismo, porém, devido a vocações distintas e bem mais abrangentes do que ser predominantemente movimentos literários ou políticos, vai de encontro aos nacionalismos por seu teor universalizante, tanto do ponto de vista psicológico quanto social. Assim, no contexto político brasileiro da primeira metade do século XX, quando se buscava superar as contradições entre os latifundiários e a burguesia nacional ainda em formação, priorizaram-se as polêmicas sobre o Brasil em vez da renovação humana mediante as reflexões e a práxis trazidas pela psicanálise e pelo marxismo levadas a cabo pelo surrealismo. Em defesas de seus argumentos, os surrealistas brasileiros atuantes no campo da crítica discutem tais contradições, apontando numerosas influências do surrealismo nos poetas modernos além das ocorrentes em Murilo Mendes e Jorge de Lima.

Ligados diretamente à obra de Roberto Piva, quem dialoga em sua poética e seus modos de vida intensamente com o surrealismo, vale a pena lembrar de três poetas brasileiros contemporâneos: Chiu Yi Chih, Rubens Zárata e Rita Medusa. Tal-

---

vez Chiu Yi Chih seja um dos representantes mais significativos da práxis surrealista, pois sua poesia está sempre inserida em performances artísticas, em que música, expressão corporal e artes plásticas estão integradas com o poeta, quem busca transcender os limiares da consciência humana desafiando os limites entre a arte e a metafísica. Eis o poema “Buda-Exu”, do livro *Metacorporeidade*, 2016, sendo ele apenas a semiótica verbal do ato poético realizado também em outras semióticas, constituído pela performance:

uma guerra se trava entre os clavicórdios de teus ossos porém mais do que dilúvio de sangue ou fome indiscriminada talvez seja apenas a inexprimível eclosão de outro império irrefletido pois tampouco se trataria de mero deslocamento do teus nervos senão do algo mais abstrato e desastroso assim como se um súbito inverno voraz viesse a irromper por si mesmo no distúrbio iminente das consciências ou como se o próprio tempo estivesse sendo esmagado por debaixo das águas engomadas de tua astúcia eclipsada tal como se aquela falha inerente jamais pudesse ser estancada no momento em que todas as paredes ovaladas se arqueiam diante do edifício em destroços onde ninguém pretende refazer os venenos da tua came assolada pelo pó das trevas ao mesmo tempo que nada parece se reconciliar com os alumínios da tua miséria mal reconquistada quando apenas o coração lacerado se alastra entre farrapos recalitrantes tanto nesta língua atravessada pelos olhos calcinados como naquela viela de escamas enrugadas onde cada pétala se estilhaça com as estrelas esfarrapadas de tuas feridas impossíveis

Os poemas seguintes, “Nature ne peut conseiller que le crime” e “Lucrando com os danos”, são, respectivamente, das autorias de Rubens Zárate e Rita Medusa, o primeiro está no livro *Lolita em prado de bode*, 2016, e o segundo, no livro *Hipnose para um incêndio*, 2018; em ambos, nota-se o imaginário condizente com o surrealismo:

:: por trás de tua sombra vinha a tarde (cor de vinho)  
dos batons :: por trás de tua sombra vinha o sol das  
maquiagens ::



---

:: por trás dela a plumagem dos pavões brancos de  
vênus :: os esmaltes aberrantes das histórias de alcateia ::

:: por trás de tua sombra as borboletas violadas :: e a  
licantropia do verão vinha por trás de tua sombra ::

:: por trás dela havia um arsenal de arsénico & de  
rouges :: c um cutelo (com ternura) fatiava óperas &  
alho ::

(Rubens Zárate)

§

Astronomia nas poças  
quimeras elétricas  
pátios transitando Salas fechadas  
gigantes em sentinela  
a altura dos mínimos  
afogamento dos rasos  
grandiosidade do inútil  
como granadas apaixonadas  
pelo impacto da explosão  
antes de ser ativada  
aquecendo a mio insana  
como se do precipício  
retirassem para um passeio  
Uma alegria impregnada de mar  
Porque todas as coisas vivas choram  
e a vertigem é o delicioso jogo  
Dos que não vão embora  
Quando o concerto de bombas começa  
(Rita Medusa)

---

### 3) experimentalismo

Na música, as notas musicais não vibram naturalmente, prontas para serem colhidas pelos compositores movidos pela inspiração; em verdade, essas mesmas notas são, antes de tudo, determinadas em sistemas musicais. Por decorrência disso, em termos formais, os sistemas musicais antecedem e justificam a música, gerando não apenas as diretrizes da composição, mas as próprias notas musicais e os demais elementos utilizados nessa semiótica. A nota dó, por exemplo, define-se em relação às demais notas na divisão, em grande parte arbitrária, de uma escala contínua de frequências sonoras, a qual poderia ser segmentada de outros modos, gerando-se conseqüentemente outras notas além ou aquém das doze notas da escala utilizada na música ocidental. Esse fenômeno semiótico não é exclusivo da música, ele se aplica nas demais linguagens, entre elas na literatura, não em termos das categorias musicais, evidentemente, mas em termos fonológicos, prosódicos, semânticos, quer dizer, nos termos dos códigos linguísticos. Assim, por serem constitutivas de todas as linguagens, as regras do código podem ser problematizadas poeticamente, passando de constituintes a temas da literatura; quando isso acontece entre as vanguardas do início do século XX, costuma-se chamar arte experimental. Contudo, independentemente da época, não são raros procedimentos do experimentalismo na história da arte; os poetas experimentais contemporâneos sempre cuidaram da exploração do passado em busca de antecedentes, talvez o caso mais significativo sejam as pesquisas da poeta portuguesa experimental Ana Hatherly sobre o barroco ibérico, constatando nos séculos XV, XVI e XVII a presença marcante do que, no século XX, é chamado poesia visual, poesia sonora, poesia por análise combinatória, poema-objeto etc.

O que significa, todavia, fazer poesia com as regras do código? Fazer poesia, segundo a semiótica da linguagem verbal, todos os poetas fazem, isso parece evidente



pois, uma vez fora da linguagem verbal, isto é, fora dos procedimentos prosódico-fonológicos e semânticos, a poesia passa a ser feita com outras linguagens. Assim, ciente dessa semiótica, o poeta pode por meio dela tematizar quaisquer assuntos, inclusive explicitar metalinguisticamente os níveis de análise linguística. O poema “cidade / city / cité”, de Augusto de Campos, citado logo no início, é bom exemplo dessa poética experimental; no texto tematiza-se a cidade moderna, nele está complexificado o cosmopolitismo e o caos urbano, isso é feito referindo-se aos fatos sociais, mas também à morfologia da língua portuguesa, cujos morfemas, tornando-se personagens do poema, descrevem e constroem a realidade social.

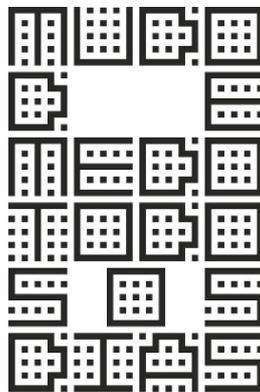
Por meio do modelo semiótico da engenharia poética, verifica-se na vertente neorrealista a predominância de *poetas conversadores*, uma vez que a ênfase nas relações entre arte e revolução, própria daquele tema, alinha-se com a ênfase no conteúdo semântico desse regime poético, obtida por meio do apagamento da metalinguagem e da atenuação das figuras de linguagem em prol da denotação. Nos versos citados de Bellé Jr., a ideologia comunista é expressa diretamente; no poema de Bruno Molinero, a recorrência às aliterações dos fonemas constrictivos simulando os silvos das serpentes mencionadas nos versos é bastante discreta, ela não se superpõe à denúncia social. A vertente surrealista, distintamente, afastando-se do mundo consensual, aproxima-se do sonho e do delírio, portanto, alinha-se com o regime do *poeta visionário*, isso evidencia-se nos poemas de Chiu Yi Chih e Rita Medusa, próximos do fluxo de consciência, e nos versos de Rubens Zárate, cujas imagens oníricas oscilam entre a selvageria dos lobisomens e a delicadeza dos pavões, duas figuras simbolicamente ricas e complexas.

Aproximando-se do marxismo, o neorrealismo e o surrealismo, cada qual a seu modo, dialogam por meio da poesia com as políticas de esquerda contemporâneas, assumindo em diferentes graus as causas do proletariado e da esquerda pequena burguesa, cabendo indagar quais seriam os diálogos do experimentalismo. Para

desenvolver esse tópico, vale a pena citar dois poetas brasileiros contemporâneos experimentais, para tanto, seguem o poema sonoro “O sertanista”, do livro *O pênis do Espírito Santo*, 2018, de Djami Sezostre, e um poema visual de Gil Jorge colhido na internet:

A calligrafia a exxtranha  
 Cães ligrafia de meu pai que nascia e visvia  
 E naonascia e naovisvia o meu pai e seu  
 L'pis do camminhar atravês vês a  
 Caligrafia aestranharme aentrarrharme  
 Caligrafiafira de um sertanista um dia  
 Um sertanista e ele o meu pai  
 Aiodfadsfdsajhfjsdafsdafusdfsda  
 E não quero mais escrever xxxzx  
 Uma vaca é uma vaca é uma vaca  
 E uma rosa então é uma rosa então é uma rosa  
 Mas a vaca não é uma vaca e a rosa não é uma rosa  
 Afinal, quem vai entender o que é para entender,  
 Entemda, extrume, excrementos

A mão extramha a fala extramha o falo extramho



Nos dois poemas os temas sociais, caros aos objetivos do neorealismo, estão presentes. Na literatura brasileira as relações entre o homem e o ambiente sertanejo



são tematizadas recorrentemente; autores ao longo de sua história e envolvidos em causas bastante distintas, tais quais José de Alencar, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, na prosa, ou Patativa do Assaré e João Cabral de Melo Neto, na poesia, recorreram, em tramas e versos, ao sertanejo e seus costumes. Sem dúvida, o poema sonoro de Sezostre se insere nessas vertentes, entretanto, a desconstrução fonológica desencadeando desconstruções semânticas acrescenta ao tema do sertão reflexões semióticas. Já a poesia de Gil Jorge se aproxima do neorealismo por meio da tematização do mal-estar na civilização regida pelo capital, fazendo o pedido de socorro SOS surgir sob os versos “mudo de medo / todo(s os) dias”, contudo, semelhantemente ao poema sonoro de Sezostre, a desconstrução linguística permite ressignificar o verso. Por meio da semiótica verbo-visual revela-se uma expressão latente na expressão fonológica manifesta, no caso o SOS realizado em “todo(s os) dias”, revelando-se analogamente o conteúdo latente sob o conteúdo manifesto, isto é, o pedido de socorro e a constatação da mudez diante do medo cotidiano. Em outras palavras, o SOS manifesta-se escondido na expressão fonológica equivalentemente ao pedido de socorro, por sua vez escondido no tema da constatação do medo. Em ambos os poemas, seja por meio de poesia sonora, seja poesia visual, as reflexões sociais foram realizadas em paralelo com reflexões meta-linguísticas, cujos efeitos de sentido foram obtidos pela segmentação da linguagem em seus constituintes formais segundo a engenharia do *poeta linguista*; tanto Djami Sezostre quanto Gil Jorge convocam as articulações fonológicas e morfológicas nos poemas supracitados a participarem explicitamente da poesia.

Por fim, uma última observação sobre os diálogos entre o experimentalismo e as políticas de sua época. O estruturalismo, enquanto ponto de vista supostamente científico, opõem-se ao marxismo; isso não pode ser discutido ligeiramente, entretanto, uma breve consulta às considerações de Claude Lévi-Strauss ou Algirdas Julien Greimas a respeito das relações entre as ciências humanas e política traz à luz as

---

opiniões pouco progressistas do antropólogo e do semiótico. Eis duas citações: na primeira, Lévi-Strauss comenta evasivamente os papéis políticos do intelectual engajado (Dosse, 2018: 44); na segunda, Greimas expressa suas ideias a respeito de Ferdinand de Saussure e Karl Marx, buscando eclipsar o pensamento político do militante comunista em detrimento das reflexões do linguista sobre os conceitos de sistema e estrutura (Dosse, 2018: 84):

(1ª) Não, eu considero que minha autoridade intelectual, na medida em que se me reconheça possuir alguma, repousa na soma de trabalho, nos escrúpulos de rigor e de exatidão.

(2ª) O tiro de largada foi a aula inaugural de Merleau-Ponty no Collège de France (1952), quando ele disse que se verá claramente não ter sido Marx, mas Saussure quem inventou a filosofia da história. É um paradoxo que me fez refletir sobre o fato de que antes de fazer a história dos eventos seria necessário fazer a história dos sistemas de pensamento, dos sistemas econômicos, e somente então procurar saber como eles evoluem.

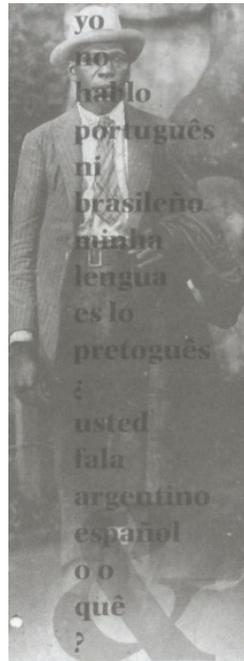
Ora, os artistas experimentais frequentemente recorrem às teorias da linguagem, da semiologia e da semiótica para justificar suas obras: Ana Hatherly refere-se a Saussure na composição de sua *Anagramática*; Roman Jakobson, Roland Barthes, Umberto Eco e outros semiólogos são citados por poetas visuais. Consequentemente, haveria relações entre o experimentalismo e a direita? Embora isso aconteça, vale lembrar dos futuristas italianos entusiasmados com o fascismo, não ocorre necessariamente, conquanto não sejam raros os enteveros dos artistas engajados com os artistas experimentais, em que os últimos são acusados, na maioria das vezes injustamente, de alienação política.



#### 4) literatura negra

O Brasil, apesar das mazelas sociais, é caracterizado pela integração entre negros e brancos, metade da população brasileira é negra, conseqüentemente, a presença de escritores negros é constante na literatura brasileira. Os exemplos são muitos: Domingos Caldas Barbosa, um dos primeiros representantes da formação dessa literatura, certamente o mais original de sua época; Gonçalves Dias, se não um dos melhores poetas do século XIX, o mais habilidoso; Machado de Assis, quem está entre os gênios da literatura em língua portuguesa; Cruz e Sousa, reconhecido internacionalmente no movimento simbolista; Mário de Andrade, quem divide com Oswald de Andrade a vanguarda progressista do modernismo brasileiro. Além dos nomes citados, devidamente canonizados, a crítica contemporânea cuida das obras de Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama, Solano Trindade, Cuti, Conceição Evaristo, Carolina de Jesus etc.; há muitos escritores negros na literatura brasileira contemporânea, uma das revelações na prosa é a escritora Lilia Guerra, na poesia são reconhecidos os trabalhos de Ricardo Escudeiro, Lubi Prates, Jarid Arraes, Ornella Rodrigues.

As vozes são muitas, na literatura brasileira contemporânea negra são tematizados racismo, ação afirmativa, estética, cultura, religião, erotismo, corpo..., todavia, embora variados, tais temas podem ser inseridos no tema da participação do negro na cultura global contemporânea, cuja amplitude daria conta das políticas internacionais do movimento negro, as quais incluem os negros brasileiros. Para exemplificar isso, recorre-se ao poema visual “língua lengua”, de Ricardo Aleixo, do livro *Modelos vivos*, 2010:



No poema verbo-visual de Aleixo, cada uma das semióticas desencadeia, pelo menos, uma discussão política. O vestuário é uma semiótica plena de conotações sociais, artistas negros costumam discutir a inserção social do negro por meio dos trajes; a esse respeito, mencionam-se a banda de jazz *Art ensemble of Chicago*, na qual alguns músicos costumam se apresentar com trajes africanos e os rostos pintados, outros, com paletó e gravata, e o artista plástico Yinka Shonibare, quando se faz fotografar posando e vestindo-se à moda dos europeus brancos do século XVIII. A foto utilizada por Ricardo Aleixo, a de um senhor negro distintamente vestido de paletó e gravata, faz parte dessas discussões em que as culturas tradicionais dos brancos e negros são contrastadas, gerando polêmicas, mas não apenas isso, a semiótica verbal do poema amplia a discussão cultural para a discussão linguística ao tematizar a língua portuguesa, língua não apenas dos negros brasileiros, mas de muitos negros africanos. Nos versos do poema, cita-se uma piada racista, em que se afirma ser “pretoguês” a língua portuguesa falada nas ex-colônias portuguesas. Ciente disso, Aleixo ressignifica a ofensa, devolvendo a pergunta em termos latino-americanos,



articulando português e espanhol em uma questão envolvendo identidades nacionais, raciais e políticas.

## 5) literatura das mulheres

Semelhantemente à participação dos negros, sempre houve escritoras em todas as épocas da literatura brasileira; para citar apenas um exemplo significativo das pesquisas sobre esse tema, no livro *Escritoras brasileiras do século XIX*, uma antologia organizada por Zahidé Lupinacci Muzart, professora titular da UFSC, são reunidas 52 escritoras. No século XIX, as mulheres ainda não podiam votar no Brasil, esse direito surgiu apenas em 1932, entretanto, desvalorizações semelhantes do papel social da mulher não limitaram sua participação na literatura. Evidentemente, numa época em que a mulher brasileira ocupou e vem ocupando espaço na sociedade, seu papel na literatura explicita-se com mais clareza, não causando surpresa encontrar tantas poetisas e prosadoras na literatura brasileira contemporânea. Ora, se há estudos das literaturas feitas por mulheres, cabe indagar se há diferenças entre as literaturas escritas por elas e a literatura feita pelos homens. Evidentemente, não se recorre aqui aos estudos da biologia, psicologia, psicanálise, não é por meio da genética, da anatomia ou da psique que aquelas diferenças serão justificadas; as diferenças entre homens e mulheres pelas quais se buscam, se é que elas existem, são históricas, antropológicas e semióticas. Pois bem, nas sociedades em que há divisão dos trabalhos, cabendo a homens e mulheres suas respectivas partes, desenvolvem-se, frequentemente, universos simbólicos distintos para cada sexo, com costumes próprios, inclusive envolvendo tempos e espaços de cada um deles.

Nos romances de José de Alencar, Machado de Assis e Aluísio Azevedo, há vários capítulos em que são descritas reuniões de negociantes, estudantes e políticos, típicas do mundo masculino da época, e festas familiares, em que homens e mulheres con-

---

vivem; entretanto, no romance *A Silveirinha*, de Júlia Lopes de Almeida, publicado em 1913, descrevem-se as reuniões exclusivas das mulheres e seus modos de interferir na sociedade, inclusive na política. Uma vez praticado apenas por mulheres, seria esse o caso de um costume descrito com fidelidade somente por elas? Algo semelhante se passa no romance *Lésbia*, de Maria Benedita Bormann, publicado em 1890, em que são narradas passagens da vida de uma escritora, seus amores, entre eles, um poeta muitos anos mais jovem. Seria novamente o caso de uma experiência exclusivamente feminina? Para somar indagações às duas anteriores, o fato de homens e mulheres assumirem universos simbólicos distintos não decorreria na possibilidade de temáticas distintas quando fazem literatura? Não se pretende responder a nenhuns desses questionamentos por enquanto, contudo, acerca dos universos específicos, não é raro relacionar as mulheres com as epifanias da fertilidade, talvez o exemplo mais usual seja a mãe-terra e seus desdobramentos no mundo vegetal. Para fomentar as indagações, eis três poemas de três autoras contemporâneas, todas elas, cada uma a seu modo, atualizando aquela temática:

Susanna Busato

“Exercício das facas”

exercício das facas:

com as faces voltadas

para dentro da carne

doar-se

até que a dor conduza o ato,

até que o fato se consuma,

até que a aguda flor se foda

em talo e folha e ruínas

§



Carolina De Bonis

“Rumo de abismos”

Subo degraus sem escada ousou  
Dissolver nossos toques indivisos.  
Me transmuto em muitas,  
E isso não é fácil,  
Como caminhar descalça  
Renascendo musgos  
Ervas dentre os pés  
Desenhando caminhos  
À possível lunação  
Descascando aposentos  
Primitivas grutas  
Imersas embarcações  
Interiores em frestas

Faço um pacto com a dor  
Reinvento a casa  
Crio um outro ritmo  
Na transparência  
Ao avesso do vento  
Que balança as raízes  
Fora da terra

Adentro em mim  
Com vendas nos olhos  
Ainda que não tenha  
Labirintos previsíveis  
Me renasço na beira  
De abismos.

§

---

Lilian Aquino

“De passagem”

Disse sem pensar muito  
toda vez que eu passo aqui  
lembro de você  
uma ladeira  
em paralelepípedos recém-  
molhados pela chuva  
do lado esquerdo a mesma  
floricultura onde certa vez  
comprei o vaso de  
flores amarelas  
na frente, a igreja

você tinha aquele jeito  
de andar como se tivesse  
uma pedra no sapato

Agora, ela anda descalça  
pisando em  
poças d'água

e ele vê no vaso  
um cacto  
e da janela  
um terreno baldio

A escritora e ativista Lucy R. Lippard, no texto “Os dois lados agora: uma reprise” (Guinsburg e Barbosa, 2008, p. 641-649), discute a polêmica feminista essencialismo vs. desconstrucionismo, salientando os prós e contras de cada ponto de vista; em linhas gerais, essencialistas concebem a feminilidade enquanto singularidades inerentes à mulher, contrariamente, desconstrucionistas entendem as mulheres por meio de construções históricas. Vale lembrar de que não se pretende resolver questão tão



complexa em poucas linhas e com poucos exemplos, no caso apenas três poemas; a menção ao trabalho de Lucy Lippard, contudo, permite colocar no mesmo campo discursivo as polêmicas analisadas pela escritora estadunidense e a tematização de uma simbologia, comumente relacionada às mulheres, na poesia de três escritoras brasileiras. Sem querer analisar os três poemas em seus muitos aspectos, atendo-se apenas ao tema da mulher e a vegetação é possível rastrear algumas soluções senão para a crise expressa em essencialismo vs. desconstrucionismo, ao menos para os significados e condutas encaminhados pelo simbolismo em questão em seus aspectos supostamente essenciais ou históricos.

Em “Exercício das facas”, de Susanna Busato, do livro *Corpos em cena*, 2013, flores e folhas expressam aquela simbologia com matizes eróticos, articulando no pressuposto corpo de mulher – pois trata-se de uma enunciadora poeta –, seiva e sangue, caule e carne. Curiosamente, embora a poeta assuma a simbologia em sua eficácia semiótica e realizando-se nela metaforicamente, inclusive convocando outros símbolos nos versos, tais quais a faca símile do falo ou da dor – o poema tematiza o sexo, mas também podem ser as dores das luas –, tudo isso se consuma em “foda-se”, seja tal simbolismo essencial ou historicamente construído.

Já em “Rumo de abismos”, do livro *Passos ao redor do teu canto*, 2015, Carolina de Bonis faz uma variação de um tema recorrente em sua poesia; para ela, as formas semióticas do poema, em vez de perderem-se em si mesmas, permitem um retorno ao mundo das coisas, levando a poeta, em termos linguísticos, das formas linguísticas fonológicas e semânticas para a substância dos sons e das coisas; isso se evidencia quando a natureza, na metonímia dos musgos e das ervas, novamente a vegetação e a terra, invade seu corpo entremeando os dedos de seus pés descalços, desencadeando metáforas no restante do corpo, entre elas, as grutas. Trata-se da mesma simbologia em torno da natureza feminina, da terra e da vegetação, entretanto, aquela

---

imersão na substância do mundo das coisas abre-se a novas metáforas por meio da linguagem, permitindo à poeta a dispersão do essencial – uma das leituras do poema desencadeia novamente o tema das dores das luas, inerente às mulheres – em outras construções, uma vez que as raízes são balançadas fora da terra pelo vento.

Por fim, no terceiro exemplo, o poema “De passagem”, de Lilian Aquino, do livro *Pequenos afazeres domésticos*, 2011, o amadurecimento feminino, pois a narradora e a personagem expressam-se em outra moça andando descalça, tem por cenário floriculturas, vasos de flores e de cactos, isto é, o mundo vegetal. No entorno de dois momentos da vida, quando antes havia flores amarelas e uma igreja, depois, um cacto e o terreno baldio, formam-se nos versos, por meio dessas antíteses, correlações entre experiências pessoais e mundos simbólicos, as quais são superadas seja pela indiferença, pois a moça pisa descalça nas poças d’água, seja pelo contato com mundo das coisas, sentido pelos pés descalços imersos no mundo diretamente sem a mediação de sapatos e suas pedras.

Assim, a literatura feminina brasileira contemporânea participa de uma discussão mais ampla do universo das mulheres, na qual a identidade feminina se constrói entre biologia, mundos psíquicos e papéis sociais historicamente determinados. Há escritoras, no entanto, discutindo o próprio feminismo em seus versos; nos poemas dedicados a Eunice, de Alessandra Safra, a emancipação da mulher é problematizada na relação lésbica, permeada de fetiches eróticos e de sadomasoquismo, entre duas mulheres socialmente distintas, em que a mocinha masoquista, uma “menina feliz, assim mesmo nada feminista”, liberta a narradora dona de si, portanto emancipada, “destravando suas taras”. Eis um dos poemas dedicados a Eunice, do livro *Dedos não brocham*, 2012:

eunice era dessas poucas meninas: cheirava chulé,  
recebia contente tapas na cara, lambia os pés solas  
de sapatos. tremia excitada se cuspiisse em sua



boca-latrina ou a tratasse por termos relés. babava pelas bocas quando varas sibilavam no ar calado em pele suplicadora. adorava ser traída e ouvir miudezas do sexo com outras. menina feliz, assim mesmo nada feminista. dava-se como lixeira e procurava castigos. um paradoxo de emancipação feminina? eunice dócil e servil se me dá de presente disponho como objeto de masturbação. ela era toda sem travas, destravava minhas taras, recebia em si minha fome. ela era (nada) ordinária, encantava seus cílios longos de vaca mansa a lambar-me com devoção.

Esse tema erótico, o amor entre mulheres, antecipa as reflexões do próximo item.

## 6) literatura LGBTQIA+

Se no Brasil há escritores negros e escritoras em todas as épocas da formação de sua literatura, em cada uma delas com características específicas e devidamente ancoradas nos processos históricos, a literatura feita por gays, lésbicas, travestis, enfim, pelas minorias sexuais, é novidade da segunda metade do século XX em diante. Essa ação afirmativa não abrange apenas os sujeitos eróticos, estende-se às práticas eróticas tais quais o BDSM e demais fetiches, isso se verifica nas vertentes sadomasoquistas e fetichistas da literatura introduzidas no Brasil por Wilma Azevedo e Glauco Mattoso; além disso, a *M(ai)s – antologia sadomasoquista da literatura brasileira*, e *Aos pés das letras – antologia podólatra da literatura brasileira*, organizadas por Glauco Mattoso e por mim, foram editadas respectivamente em 2008 e 2010, antes da antologia *Poesia gay brasileira*, organizada por Amanda Machado e Marina Moura, de 2017. Quando se trata do tema é necessário mencionar, juntamente com

---

Glauco Mattoso e Wilma Azevedo, os escritores Roberto Piva, João Silvério Trevisan, Horácio Costa, Ana Cristina Cesar, Cassandra Rios e Leila Mícolis; os autores citados a seguir, porém, são todos da nova geração de poetas.

Considerando-se as identidades sexuais e o pluralismo, questões importantes das causas LGBTQIA+, poemas tematizando a dialética entre o masculino e o feminino podem ser bons exemplos dessa literatura. Para tanto, eis três poemas: o primeiro, outro poema do Bellé Jr., do livro *A morte chama senhora*, 2017; o segundo, a parte I da “Balada para Vita Sackville-West”, do livro *Movimento em falso*, 2016, um poema da Simone Teodoro; o terceiro, “essa paixão execrada pelos folhetins”, do livro *E quando borboletas carnívoras dançam no estômago*, 2021, da Ingrid Carrafa:

ter um pau enfiado no cu, senhores, é por vezes muito mais prazeroso do que ter seus poemas enfiados nos ouvidos.  
ter um pau enfiado no rabo, macho, é certamente mais interessante do que ter suas teorias enfiadas goela abaixo. ter um pau enfiado no cu, homem, é de uma hombridade reveladora e transcendental. ter um pau enfiado no cu, poeta, é coisa lorca.  
(Bellé Jr.)

§

“Balada para Vita Sackville-West”

I

Sigo

pela calçada suja  
de madrugada

Tão confortável  
como se fosse um rapaz

Calças largas  
camuflam  
as coxas



Mãos nos bolsos  
cabelos curtos

Tão confortável  
como se fosse um rapaz

Homem nenhum  
tem ganas  
de devorar-me

Levo uns rabiscos  
no meu embornal

Mas  
oh  
e se desconfiam  
que tenho boceta  
no lugar de um pau?

Piso a calçada mijada  
– Segura –  
Como se fosse um rapaz  
(Simone Teodoro)

§

essa paixão execrada pelos folhetins  
que me leva ao prazer com perigosas carícias  
chicotes, velas, sua mão na minha cara  
aos seus pés amarrada  
cadela de quatro no cio  
me asfixiando até eu inteira molhar  
rasgamos toda cartilha do certo e errado  
flertamos com o perigo  
canibais famintos  
farinha do mesmo saco

---

sua língua no meu rabo é descanso de batalha  
minha sina profana e imunda  
homem pagão  
faz do meu corpo masoquista  
vidro em estilhaço  
sacia sua fome na minha carne  
rasgada  
e escuta a música  
meus gemidos de tesão  
Eu não vou mais fugir de mim  
de nós  
e do nosso segredo  
sou sua na obscuridade de nossas almas  
(Ingrid Carrafa)

Nos três poemas, discutem-se os papéis convencionalmente atribuídos a homens e mulheres, realizando-se uma das principais temáticas da literatura LGBTQIA+, BDSM etc. Em poemas anteriores, Bellé Jr. apresenta-se heterossexualmente, entretanto, no livro citado há o poema reproduzido, em que esse homem, vivenciando o amor com outro homem, coloca-se inclusive na posição passiva da sodomia cantada nos versos. Outrossim, o sexo realizado não é apenas sensorial, embora considerado mais prazeroso que a poesia, no final ele assume conotações metafísicas, recuperando-se a verdadeira poesia, aquela associada ao prazer; tal qual se escuta nas palavras finais do poema, seu sexo anal é uma “coisa lorca”, alusão explícita ao poeta Federico García Lorca.

Nos versos da Simone Teodoro, diferentemente, não se buscam afirmações homoeróticas; desconhecendo-se a trajetória da poeta, nada há nos versos da parte I da “Balada para Vita Sackville-West” indicando tratar-se de poesia lésbica, exceto a escritora a quem o poema é dedicado, célebre por suas relações amorosas com Violet Trefusis, Virginia Woolf e outras companheiras. Uma vez reconhecida a temática



LGBTQIA+, o assédio evitado pela personagem e narradora dos versos ao se vestir não semelhantemente aos homens, mas diferentemente da maioria das mulheres, ganha conotações mais abrangentes, pois a mulher também é lésbica; prosseguindo nas discussões das identidades sexuais, no poema a segurança da mulher se deve ao mimetismo dos trajes supostamente masculinos com os quais a narradora se complexifica, colocando-se ao longe das simplificações sociais das descrições de gênero simplesmente em termos de homens e mulheres.

No terceiro poema, embora discutam-se sexualidades alternativas, o questionamento não é homoerótico, mas do papel dos amantes nos rituais eróticos, no caso, a sexualidade BDSM, especificamente, a sexualidade da mulher masoquista. As políticas de ações afirmativas não podem ser confundidas com as políticas identitárias pequeno-burguesas, sempre dispostas a traçar estereótipos intransponíveis, cujos objetivos são separar homens e mulheres, brancos e negros, heterossexuais e homossexuais nas lutas políticas, jogando uns contra os outros, desviando-se assim o foco da luta principal, aquela contra a burguesia e o imperialismo. Nos versos, a poeta, além de tematizar artisticamente ritos eróticos constantemente mal interpretados, pois envolvem os limiares entre o prazer e a dor e as relações de sujeição entre os praticantes, discute o papel da mulher em tudo isso, entregando-se, em suas próprias palavras, a “chicotes, velas, sua mão na minha cara / aos seus pés amarrada”, não a estupradores, mas a seu amante, novamente em suas palavras, um “homem pagão”. Visceral e contundentemente, Ingrid Carrafa dá novos significados ao empoderamento feminino, questionando as simplificações traçadas entre gêneros e sexualidades, inserindo outras minorias sexuais nas lutas políticas contra a repressão.

Por fim, vale lembrar de que o Brasil sempre foi um país notável por suas liberdades sexuais e seria lamentável se ele não permanecesse assim. Embora haja coibições violentas, a parada gay vigente no Brasil não se compara com as demais espalhadas pelo mundo; de Roberta Close a Pablo Vittar, os travestis brasileiros,

---

merecidamente, são mundialmente famosos; durante a ditadura militar de 1964, em plena repressão, a banda Secos e Molhados fez enorme sucesso com performances e composições explicitamente gays, tais quais “Sangue latino” e “O vira”; durante essa mesma ditadura, foram uma mulher, a Wilma Azevedo, e um homem gay, o Glauco Mattoso, os introdutores da temática BDSM na literatura brasileira. Não é de causar surpresa, portanto, a presença vigorosa de poesia LGBTQIA+, BDSM etc. na literatura brasileira contemporânea.

## 7) literatura periférica

Publicado em 2018, o livro de contos *Perifobia*, de Lilia Guerra, devido à excelência de sua escrita, talvez seja a melhor referência para introduzir as questões da literatura periférica na literatura brasileira contemporânea. Nas reflexões a respeito da literatura feita por autores negros no Brasil, o nome de Lilia Guerra foi devidamente citado, mas por sua inserção na literatura feita pelos moradores das periferias das grandes cidades, no caso, a periferia da cidade de São Paulo, o momento oportuno coloca-se a seguir. Antes de tudo, porém, seria justo indagar por que analisar uma prosadora em um estudo sobre poesia. Se a qualidade de sua literatura não bastasse para mencioná-la em quaisquer considerações sobre literatura brasileira, os modos escolhidos por ela para abordar os temas da periferia permitem considerar tal literatura longe dos costumeiros oportunismos que, via-de-regra, acompanham as relações entre política e literatura.

Valendo-se do título do livro, coloca-se a pergunta: quem tem medo da periferia? Já no título, a escritora insere-se conscientemente na chamada literatura periférica, quer dizer e em poucas palavras, a literatura escrita por quem vive fora dos bairros pequeno-burgueses, portanto, afastados dos centros urbanos. A periferia não é necessariamente a favela, a periferia também não se confunde com lugares específicos,



trata-se, principalmente, do proletariado, da expressão de seus modos de vida e da luta de classes. Assim, se há um modo de escrever cuja origem é a favela e a pobreza extrema de quem está fora do mercado de trabalho, há outro, diferente, do proletariado com acesso à escola, inclusive ao ensino universitário. No primeiro caso, a alusão inevitavelmente é à obra de Carolina de Jesus, em especial, *Quarto de despejo*, escrito por uma favelada, na favela, sobre a favela. A literatura periférica é distinta disso, seus autores são operários, por isso mesmo seus horizontes e visibilidades são outros; a editora Global, por exemplo, lançou em 2007 a Coleção Periférica com três volumes e Alessandro Buzo, autor do romance *Guerreira*, um dos volumes da coleção, apresentou de 2011 a 2014 o programa SP Cultura na 1ª edição do telejornal SPTv, Rede Globo.

As soluções literárias propostas pelos autores são muitas; embora as questões sociais sejam um dos principais encaminhamentos das narrativas, a literatura periférica, contrariamente ao esperado dela na indústria cultural, não pode ser reduzida a novelas burguesas nas quais a solução para a luta de classes é o casamento entre pobres e ricos. Vale a pena lembrar de, pelo menos, outros três autores além de Lilia Guerra, no caso três poetas, para confirmar a diversidade e a qualidade dessa literatura: Hélio Neri, Caco Pontes e Ricardo Escudeiro.

A respeito de *Perifobia*, entre tantas personagens fascinantes, chama-se atenção para Isabel, protagonista do conto “Entre roseiras e jabutis” e de outras histórias, e suas posturas diante da emancipação feminina, inclusive a sexual; destaca-se ainda o conto “Dia de graça” e a personagem Ganhaúma, outra figura além das expectativas burguesas capazes de não encontrar, naquele senhor de respeito, nada além de um vagabundo. Não se analisa o conto pormenorizadamente, sequer se resume sua trama, salienta-se, todavia, a cena do almoço, tão delicioso e inesperado, servido ao Ganhaúma feito rei. Alguns artistas se valem de reuniões espontâneas entre companheiros de vida, fazendo delas genuínas comunhões, movidas não apenas pela

---

amizade e a luta, mas apontando para dimensões míticas e religiosas. No cinema, bons exemplos disso são alguns filmes de Ingmar Bergman: em *O sétimo selo*, há a confraternização entre o cavaleiro, seu escudeiro e a trupe de artistas, quando são servidos morangos e leite; em *Morangos silvestres*, quando o velho professor almoça com sua nora e três jovens desconhecidos. Pois bem, Lilia Guerra realiza comunhão semelhante com Ganhaúma, quem, inesperadamente, termina imerso em um daqueles momentos raros, servido no conto a café, cigarros, doses de cachaça, arroz, feijão, sardinhas e muito mais. Oferecidas por Dona Graça, a Gracinha, suas iguarias perfazem um rito cujo significado, nas palavras do samba “Sei lá Mangueira”, de Paulinho da Viola e Hermínio Belo de Carvalho, “para se entender, tem que se achar que a vida não é só isso que se vê, é um pouco mais”.

Retomando os três poetas supracitados, eis o poema “Praça Agenor Camilo Ramalho”, do livro *Sessões diárias e outros poemas*, 2018, de Hélio Neri:

uma tv na praça  
sem qualquer utilidade  
assiste a todos  
que assistem  
o desfecho final  
de uma história  
poderia ter sido deixada  
ali enquanto ainda fosse útil  
: cumprir seu papel  
de descontrair nos tirar  
da vida (real)  
papel que aliás  
sempre cumpriu  
muito bem  
agora sem uso  
desmantelada



não teve sequer um  
destino mais apropriado  
(local adequado) e  
ali abandonada  
vulnerável a ação do tempo  
sob sol chuva e o mato  
que cresce à sua volta

De que modo a poesia surge nos versos de Hélio Neri? Conforme demonstra-se no início, logo no primeiro item “Por uma semiótica da engenharia poética”, tudo cabe na literatura, os poetas podem insistir na metalinguagem e explicitar a poesia dos próprios códigos em que ela se manifesta, enquanto outros preferem a fruição das palavras, construindo seus temas por meio da declamação quase musical dos versos, muitas vezes improvisados; há os poetas das formas fixas, compondo sonetos, haicais, madrigais, entre tantas delas, e há os poetas que fazem versos conversando conosco. O Hélio é assim, um *poeta conversador*; ler seus poemas é escutar sua voz aguda, tranquila, amistosa, firme, voz de companheiro de luta, digno de confiança. Provavelmente, tal impressão de firmeza vem da sinceridade com que o Hélio fala do mundo e da realidade miserável descrita por ele, facilmente vulgarizada na escrita dos demagogos. Ele não se exalta, não descamba a vociferar contra o sistema, apenas descreve a mazela humana gerada pelo capitalismo sem subterfúgios, sua denúncia, antes de comover, traz a consciência política expondo os motivos das revoluções. Tematizar o mundo, contudo, não é simplesmente falar das coisas cotidianas, trata-se de fazer recortes dessa realidade, construindo-a por meio das escolhas realizadas; alimentados por sua voz, os recortes de Hélio Neri incidem nas mazelas sociais mais contundentes não por serem raras e ocasionais, mas por serem regra frequente. Afinal, o que faria de sua arte poesia além da denúncia social, da entonação de poeta e da sinceridade? Talvez o modo de se ver a beleza em uma poesia cujo um dos temas principais é a desumanização seja, paradoxalmente, a humanização do poeta e, por

---

decorrência, de todos aqueles que, tão imersos na peste emocional do capitalismo quanto ele, dela se curam para combatê-la.

Tanto Lilia Guerra quanto Hélio Neri tematizam o cotidiano da periferia, seja com personagens, seja nos tempos e espaços da literatura. Todavia, há poetas, embora escritores da periferia, cujos versos cuidam de outros temas, entre tais artistas, Caco Pontes merece ser mencionado. Em sua poesia, Caco aproxima-se da chamada etnopoesia, feita nos Estados Unidos, por exemplo, por Michael McClure, voltada para a natureza por meio de práticas religiosas animistas, xamânicas, entre as quais são utilizadas drogas alucinógenas em busca de transcendência. Na periferia também há tráfico de drogas, cujos efeitos, comumente disfóricos, são ressignificados na arte de Caco Pontes, pois em seus versos, seja a maconha no poema “Luzêra”, de seu primeiro livro *O incrível acordo entre o silêncio e o alter ego*, 2008, sejam drogas alucinógenas do “poema XIII”, de seu livro mais recente *A ordem dos fatores ocultos*, 2019, apontam para a expansão da mente mediante estados alterados de consciência. Essa não é a única temática de Caco Pontes, ele também refere-se frequentemente às aventuras e desventuras dos moradores da cidade de São Paulo, inclusive as suas próprias, entretanto, as drogas, além de estarem sempre presentes em seus livros, ocupam quase totalmente o livro de 2019. Eis os poemas na ordem em que são citados:

Flô de jardim  
tesa certeza  
clareia, ilumina, refaça  
disfarce  
mato, capim  
enquanto houver estoque  
espoleta, estopim  
se for retrato ingrato  
(e não há de ser)  
nem mesmo perecer



FIM.

Re-começo

mesmo endereço e sentido

Tal achado estimado

valor nobre e bem correspondido

permanece em deserto o cacto

se achando enquanto encontra-se perdido.

§

o voo da águia

rasgou espirais no céu

rompeu buracos no firmamento

em anunciação

toda nuvem que encobria

a clareza

foi soprada

para que se encontrasse

nesta manifestação

o seu animal de poder

superando o tabu

e chegando ao estado

totêmico

Outro poeta mencionado anteriormente é Ricardo Escudeiro, até o momento, autor dos livros *Tempo espaço retratos* / 2014, *Rachar átomo e depois* / 2016 e *A implantação de um trauma e seu sucesso* / 2019, quem, em seus dados biográficos, não se esquece das profissões de metalúrgico e professor exercidas anteriormente aos atuais ofícios de poeta, editor e agitador cultural. Antes de quaisquer citações de seus poemas, porém, cabem algumas palavras sobre sua postura poética, o que não deixa de ser, a seu modo, menções a sua poesia. Ricardo Escudeiro é formado em Letras e dá continuidade a seus estudos no curso de pós-graduação, nível de

---

mestrado, em criação literária na área de Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH-USP; em seu trabalho, ele discute os temas associados, via-de-regra, à literatura periférica, contrapondo-se ao esperado dela seja por leitores pequeno burgueses, sempre dispostos a não ver na periferia nada além de miséria e violência, seja pela crítica identitária pautada por conceitos ingênuos ou confusos de classe social, etnia, gênero.

Nos poemas d'*A implantação de um trauma e seu sucesso*, há menções ao Hyoga, personagem do anime *Cavaleiros do Zodíaco*, o cavaleiro da constelação de Cisne. As artes marciais são tematizadas com frequência na poesia do Escudeiro; socos, chutes e jabs são comuns nos livros anteriores, todavia, o que chama atenção na referência ao cavaleiro de Cisne não são as alusões às artes marciais, mas a personagem por meio do qual ela é feita. O Ricardo é negro e morador de periferia, sua poesia, entretanto, coerentemente com seu projeto de pós-graduação, dá novos sentidos aos temas das literaturas negra e periférica. Segundo o Escudeiro, refletem-se na literatura da periferia alguns tópicos com os quais é possível caracterizá-la seja por um estilo literário, seja expressão das lutas sociais do proletariado. Entretanto, quando ela se torna outro produto da cultura de massas via editoras comerciais, insinuam-se, dessa vez insidiosamente, valores burgueses, por meio dos quais projetam-se nas culturas de periferia os costumeiros preconceitos de miséria intelectual, isto é, de falta de cultura própria dessas comunidades, de bandidagem para as personagens masculinas, de prostituição, para as femininas etc.; o romance *Guerreira*, de Alessandro Buzo, citado anteriormente, padece desses preconceitos, isso se verifica facilmente nos protagonistas da trama, um bandido e uma prostituta. O Ricardo Escudeiro, contrariamente, faz uma poesia dificilmente identificada com essa literatura periférica repleta de lugares comuns – cabe lembrar, projetados pela pequena burguesia –, porque vai de encontro àqueles temas insidiosos, nos quais se intenta transformar os cidadãos periférico em ladrões, traficantes, sequestradores e prostitutas; a burguesia parece



---

projetar seus próprios valores de bandidagem e prostituição em outras classes sociais, imaginando que todos se comportariam à sua maneira.

Evidentemente, essa poesia não se resume aos registros de personagens de desenhos animados vespertinos supostamente pensados para entreter crianças, a propósito dos quais também há muitos preconceitos, em razão dessas animações discutirem classes sociais, sexualidade, amizade e companheirismo mais profundamente do que em novelas e seriados burgueses, com seus eternos dramalhões sem luta de classes. A poesia do Ricardo, por fim, vai além das lembranças de animes e mangás, tampouco sua luta não é aquela disseminada em academias pequeno burguesas, trata-se, isto sim, de aprender a lutar para se defender dos avanços fascistas e da repressão do aparato policial, quer dizer, a luta expressa na poesia de alguém com as vivências de metalúrgico, professor e estudante, acostumado a enfrentar as costumeiras pancadarias na hora de fazer valer quaisquer reivindicações, entre elas, as reivindicações da poesia. Por fim, um poema seu sobre luta, “Eye of the tiger”, e outro, “Dar uns tiros”, sobre as adversidades do trabalhador exaurido devido à exploração de sua força de trabalho e as tendências a se drogar não para festejar, mas para conseguir terminar o turno, uma vez que “pó” e “tiro” se referem ao consumo de cocaína, uma droga estimulante.

“float like a butterfly, sing like a bee”

(Muhammad ali)

sobre abelhas e borboletas

jab direto

jab direto

nada

jab jab sai

suave pra esquerda

---

fatal

o soco e o outro

vez ou outra abdicar da esquiva

ir de encontro

só

quebra o que é dente

só

jorra o que é sangue

só

dói o que é corpo

§

mira o relógio pra ter em mente

feito um viciado

inconsciente

a quantas vai o extinguir

do pó do sempre

e entre um cigarro e o ponteiro

maquinal

pra si

mente

a fumaça intragável do tempo

indizível

só mais um tiro de rotina

## Bibliografia

ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Silveirinha*. Florianópolis: Mulheres, 1997.

AQUINO, Lilian. *Pequenos afazeres domésticos*. São Paulo: Patuá, 2011.

BELLÉ JR. *Trato de levante*. São Paulo: Patuá, 2014.



- \_\_\_\_\_. *A morte chama senhora*. São Paulo: Patuá, 2017.
- BONIS, Carolina de. *Passos ao redor do teu canto*. São Paulo: Patuá, 2015.
- BORMANN, Maria Benedita. *Lésbia*. Florianópolis: Mulheres, 1998.
- BUSATO, Susanna. *Corpos em cena*. São Paulo: Patuá, 2013.
- BUSO, Alessandro. *Guerreira*. 2.ed., São Paulo: Global, 2007.
- CAMPOS, Augusto. *Ex-poemas*. São Paulo: Entretempo, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Viva vaia*. 5.ed., São Paulo: Ateliê, 2014.
- CARRAFA, Ingrid. *E quando borboletas carnívoras dançam no estômago*. Espírito Santo: Maré, 2021.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHIU YI CHIH. *Metacorporeidade*. São Paulo: Córrego, 2016.
- DOSSE, François. *História do estruturalismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- ESCUDEIRO, Ricardo. *Tempo espaço retratos*. São Paulo: Patuá, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Rachar átomo e depois*. São Paulo: Patuá, 2016.
- \_\_\_\_\_. *A implantação de um trauma e seu sucesso*. São Paulo: Patuá/ Fractal, 2019.
- FLOCH, Jean-Marie. *Sémiotique, marketing et communication*. 2. ed., Paris: PUF, 1995.
- GUERRA, Lilia. *Perifobia*. São Paulo: Patuá, 2018.
- GUINSBURG, Jacó & BARBOSA, Ana Mae. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 21.ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- HATHERLY, Ana. *Um calculador de improbabilidades*. Coimbra: Quimera, 2001.
- JESUS, Carolina de Jesus. *Quarto de despejo*. 10. ed., São Paulo: Ática, 2014.
- LENIN, Vladimir. *Imperialismo, a etapa superior do capitalismo*. 3.ed., São Paulo: Centauro, 2005.
- MACHADO, Amanda & MOURA, Marina. *Poesia gay brasileira*. São Paulo: Amarelo Grão, 2017.
- MATTOSO, Glauco. *Pegadas noturnas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

---

\_\_\_\_\_. & PIETROFORTE, Antonio Vicente. *M(ai)s* – antologia sadomasoquista da literatura brasileira. São Paulo, Dix, 2008.

\_\_\_\_\_ & PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Aos pés das letras* – antologia podólatra da literatura brasileira. São Paulo: Editorial, 2010.

MEDUSA, Rita. *Hipnose para um incêndio*. São Paulo: Córrego, 2018.

MOLINERO, Bruno. *Alarido*. São Paulo: Patuá, 2015.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 1999.

NERI, Hélio. *Sessões diárias e outros poemas*. São Paulo: Fractal, 2018.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *O discurso da poesia concreta*. Coimbra: Anna-blume & Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião – obras reunidas volume 1*.

Rio de Janeiro: Globo, 2005.

PONTES, Caco. *O incrível acordo entre o silêncio e o alter ego*. São Paulo: Dix, 2008.

\_\_\_\_\_. *A ordem dos fatores ocultos*. São Paulo: Garupa, 2019.

SAFRA, Alessandra. *Dedos não brocham*. São Paulo: Draco, 2012.

SEZOSTRE, Djami. *O pênis do Espírito Santo*. São Paulo: Patuá, 2018.

TEODORO, Simone. *Movimento em falso*. São Paulo: Patuá, 2016.

TROTSKY, Leon. *A revolução permanente*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

XISTO, Pedro. *Caminhos*. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 1979.

ZÁRATE, Rubens. *Lolita em prado de bode*. São Paulo: Córrego, 2016.

 **DOSSIÊ**

# Nas aberturas do tempo: Quilombo e contra-colonização no Brasil contemporâneo em *Torto arado*, de Itamar Vieira Jr.

## In the openings of time: Quilombo and counter-colonization in contemporary Brazil in *Torto arado*, by Itamar Vieira Jr.

Thiago Martins Rodrigues<sup>1</sup>

---

RESUMO: O presente artigo objetiva analisar a configuração do território quilombola no romance *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior. Para tanto, o quilombo é tomado como um acontecimento histórico e como uma categoria política e artística capaz de aventar possibilidades de uma descolonização cultural no Brasil contemporâneo.

ABSTRACT: This article aims to analyze the configuration of the quilombola territory in the novel *Torto arado*, by Itamar Vieira Junior. Therefore, the quilombo is taken as a historical event and as a political and artistic category capable of suggesting possibilities of cultural decolonization in contemporary Brazil.

PALAVRAS-CHAVE: *Torto arado*; Quilombo; Contra-colonização; Brasil contemporâneo.

KEYWORDS: *Torto arado*; Quilombo; Counter-colonization; Contemporary Brazil.

---

1 Graduação em Letras. Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UFRGS).



## 1. Considerações iniciais

O presente artigo tematiza, à guisa de notas iniciais, a constituição territorial, política e identitária do quilombo Água Negra no romance *Torto arado*, de Itamar Vieira Jr. (2019). A hipótese é que a narrativa da formação da consciência e da identidade da população daquela comunidade habilita, no cenário da literatura nacional recente – mas não só –, o quilombo como um tensionamento possível aos projetos coloniais de nação que atravessaram a história brasileira. O objetivo, assim, consiste em examinar a configuração do território quilombola na obra, observando-o como um acontecimento histórico e como uma categoria política e cultural capaz de aventar possibilidades de uma descolonização no Brasil contemporâneo.

Essa leitura está assentada em elementos da proposição de Antonio Candido no ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, de 1970<sup>2</sup>. No texto, o sociólogo e crítico literário brasileiro discute a emergência de uma “consciência do subdesenvolvimento” na literatura latino-americana já a partir dos anos 1930, mas sobretudo nos decênios de 1950 e 1960. O argumento tem um fundo histórico específico, que é o das ditaduras civis-militares em alguns países do continente, momento no qual alguns intelectuais buscavam conceber elementos de resistência frente ao contexto repressivo. Candido refere que a ideologia do “país novo”, na qual o Brasil seria uma promessa de prosperidade a ser consolidada, vigente desde o Romantismo, dá lugar a um ponto de vista agônico que convoca para a luta por uma transformação social face ao atraso do projeto colonial em curso.

Para Candido, a ficção brasileira – abarcando boa parte dos romances que convencionou-se agrupar sob o guarda-chuva do “Romance de 30” – atinge na referida década um nível significativo de obras. O otimismo patriótico dá lugar a uma visão

---

2 Agradeço ao amigo Ismael Freitas pela breve, mas qualificada discussão sobre o ensaio de Candido, que foi de grande valia para este texto.

---

mais abrangente e complexa do estado de degradação da população pobre, tido como consequência da exploração capitalista. Nesse caso, o grande contingente de romances nacionais que enfocaram a vida das classes exploradas no Nordeste do país marcou de maneira incontestável em nossa história literária a preocupação com os efeitos nocivos das desigualdades para quaisquer projeções de desenvolvimento do país. A consciência do atraso, por conseguinte, é permeada por essa inquietação diante do malogro do programa político, econômico e social conduzido pelas classes dominantes. O interesse desses romances parece ser dar a ver – não sem tensão – as formas de oposição que os sujeitos marginalizados encontraram para disputar, durante séculos de espoliação, as suas condições de existência.

Sem perder de vista as já referidas condições históricas que fundamentam o pensamento de Antonio Candido, é possível ponderar a respeito da atualidade da consciência do subdesenvolvimento, na qual se pode compreender *Torto arado*. O romance do baiano Itamar Vieira Jr. se insere nesta senda por decantar em sua narrativa, já com uma mirada própria do século XXI, a urgência de se olhar para o Outro desse país como modo de articular as possibilidades de contenção do rastro de morte e destruição deixado pelo sistema político, econômico, social e histórico que nos é imposto diuturnamente. Ante a convicção do esgotamento de um Brasil conduzido pelas classes dominantes, o autor apresenta uma composição que dá a dimensão do papel das populações subalternizadas na consolidação de uma perspectiva outra para o país. Esse papel é o de agente.

Sendo assim, o que segue está organizado em outras duas seções e as considerações finais. Na primeira, exponho uma discussão a respeito da possibilidade de que a cosmovisão de matriz africana apresente um regime de temporalidade que se difere do tempo linear e, por isso, é capaz de tensionar as narrativas dos colonizadores, as quais sistematicamente apagam os modos de vida e os embates travados pelas comunidades tradicionais por sobrevivência. Em seguida, enfatizo a



construção da identidade quilombola no romance, demonstrando a sua pertinência ao longo da história do Brasil e a atualidade de se pautar o prisma quilombola como uma crítica ao sistema colonial vigente. Por último, as considerações finais ensaiam mais perguntas do que certezas acerca da produtividade da hipótese discutida aqui.

## 2. As aberturas do tempo e agência negra

Uma das questões centrais para a composição de *Torto arado* é a temporalidade. O romance está dividido em três partes: “Fio de corte”, “Torto arado” e “Rio de sangue”. Ao longo das três divisões, há interposições de tempos e acontecimentos que fazem com que a narrativa seja tecida conforme a ânsia das narradoras por dar sentido para as suas vivências e descobertas. Mais que um tema de pura técnica narrativa, tal aspecto parece apontar para a assunção da ancestralidade e da cosmovisão de matriz africana e negro-brasileira como um princípio constitutivo da forma romanesca.

A dinâmica do tempo para essas tradições é analisada por José Carlos dos Anjos (2019), que formula a hipótese de uma coexistência entre passado e presente durante o culto afro-religioso dos “pretos-velhos”, não como uma representação, mas como uma efetivação. A leitura de Anjos (2019) é uma etnografia de uma manifestação afro-religiosa situada no Rio Grande do Sul. No entanto, a proposição exprimida desse contexto pode ser mobilizada enquanto princípio para outros cultos de matriz africana, como é o caso do Jarê, em *Torto arado*. Segundo o autor, no culto afro-brasileiro “se procede à decomposição da linearidade temporal que subjaz às narrativas hegemônicas da nação” (ANJOS, 2019, p. 508). Ainda nessa compreensão,

O terreiro se apresentaria então como outra forma de perscrutar o passado, que não se dá pela lembrança, mas pela recriação de séries passadas graças a artefatos que asseguram a continuidade nas séries de disposições corporais. Não se trata de presentificar o passado, como quando se evocam ancestrais, mas de compor com eles numa mesma série de eventos presentes. Em outros termos, trata-se da in-

---

tervenção extemporânea de um acontecimento quebrando a sequência cronológica de eventos quotidianos para nela fazer intervir outra série temporal, que faz coexistir passado e presente. (*Ibidem*, p. 509)

Deste ângulo, a história de Donana, Belonisia, Bibiana, Salustiana, Zeca Chapéu Grande e Severo deixa de pretender recuperar a simples trama de um pequeno grupo familiar no agreste baiano. Está em jogo a abertura temporal que subjaz o pensamento dessa comunidade tradicional. Essa concepção difere do tempo linear do historicismo, que sustenta a narrativa de nação dos vencedores, nos termos de Walter Benjamin (2012), na qual indígenas, quilombolas, negras e negros têm como único desfecho possível a aniquilação. Esse passado que coexiste com o presente em *Torto arado* é a escravidão, peça-chave para a hodierna consciência do subdesenvolvimento. Ao contrário de ser qualquer resquício de um passado superado, a escravidão é um sistema em constante atualização com fundamento em mecanismos ideológicos que mantêm a subalternização de pessoas negras (NASCIMENTO, 2021).

Na mesma linha, Grada Kilomba (2019), em *Memórias da Plantação*, argumenta que o racismo cotidiano é uma reencenação do passado traumático da colonização e da escravização. À vista disso, os eventos racistas a que a população negra está exposta no presente não podem ser vistos isoladamente, mas como parte de uma sucessão histórica que repõe o sistema colonial e escravista:

O racismo quotidiano não é um episódio violento na biografia de um indivíduo, como geralmente se pensa – algo que “pode ter acontecido uma ou duas vezes” –, mas uma acumulação de episódios violentos que demonstram, ao mesmo tempo, um padrão histórico de abusos raciais onde se contam os horrores da violência racista, e também as memórias colectivas do trauma colonial. (*Ibidem*, p. 239)

Esse acoplamento entre passado e presente se dá a partir de um reposicionamento dos sujeitos negros, no presente, no lugar de Outro pelos sujeitos brancos. Estes expressam, dessa forma, um desejo violento de controle dos corpos negros



---

e os interdita de acessar plenamente o presente, haja vista a reposição da lógica escravista produzida pelas fantasias brancas que constroem imagens coloniais dos negros. Interessam sobremaneira nesta reflexão da autora as possibilidades de descolonização dos sujeitos negros, que passa pela restituição de uma historicidade individual e coletiva que foi perdida, de modo a devolver à população negra as condições de existência como Eu.

No romance de Itamar Vieira Jr., a convivência entre o passado da escravidão e o presente de luta pelo direito à terra estruturam a narrativa. Desse modo, aquilo que a princípio parece ser narração de um acontecimento que já se foi se atualiza com base nessa intercorrência de tempos. O passado em *Torto arado* não é simplesmente narrado, mas é vivido pelas personagens, que encontram, nessas aberturas do tempo, sentido para os reveses sofridos na comunidade e possibilidades para ensejar um novo futuro. Compreender o passado colonial e dimensionar o seu alcance no presente é o que dá corpo à luta dos habitantes para assegurar o seu direito de permanecer na comunidade. Permanecer, nesse caso, significa reverter o paradigma de subalternização e colocar-se na condição de agente.

O episódio que dá início ao livro e que desencadeia toda a narrativa da comunidade é uma abertura no tempo. Quando Bibiana e Belonísia encontram a faca brilhante que a avó guardava em uma mala velha debaixo da cama, instaura-se diante do leitor diferentes regimes de temporalidade que conduzirão a história: a chegada de Donana até Água Negra, a formação de Zeca Chapéu Grande como líder tradicional e político da comunidade, a partida e o regresso de Bibiana e de Severo e o conflito com as famílias proprietárias do território. Todo esse universo se entrelaça com a ação instintiva das meninas de levarem à boca o artefato de metal assim que o viram pela primeira vez, envolto de mistérios e encantos. Para Donana, aquilo era mais do que uma traquinice infantil e por isso sua reação foi inicialmente violenta:

---

Em toda nossa vida, Donana nunca havia nos batido como naquele dia em que contrariamos o que considerava sagrado, violando seu passado, trazendo de volta coisas que decerto não gostaria de recordar. Nem queria que nossas mãos inocentes segurassem o motivo de suas dores, ao mesmo tempo que não gostaria de ter que se desfazer de suas lembranças por completo, porque a mantinham viva. Davam sentido ao que lhe sobrara dos dias, na mesma medida em que demonstravam que não havia sido compassiva com as dificuldades que encontrou pelo caminho. (VIEIRA JR., 2019, p. 27)

A faca havia sido roubada por Donana da casa-grande da Fazenda Caxangá. A matriarca pensou em vender o objeto para comprar roupas e calçados para os filhos em um ato que pressupunha alguma reparação pelo trabalho em condições de escravidão que exercia. Ao mesmo tempo, um sentimento de culpa assaltava a consciência de Donana, que pedia perdão a Deus e aos guias do Jarê por apossar-se de algo que não lhe pertencia. Ao deparar-se com o corte causado pela faca em uma de suas netas, a avó estava certa de que aquela história não tinha acabado e que agora recebia o castigo pelo seu ato. A presença da faca fazia coexistir o passado escravista com o presente das duas meninas que cresciam também em uma fazenda, rodeadas pelos encantados do Jarê, e deixou uma marca física e simbólica para o futuro de toda a comunidade.

Os desdobramentos desse acontecimento foram perfazendo-se ao longo do tempo. Com a impossibilidade de comunicação oral de Belonísia, ela e a irmã criaram um sistema próprio de expressão, que só era compreendido por elas. Em um momento crucial, contudo, as irmãs deixaram de compreender-se: quando Bibiana pensou ter visto um beijo entre o primo Severo e a irmã. Desenhou-se, a partir daí, um conflito familiar que culminou no rompimento da cumplicidade forjada pelo corte entre Belonísia e Bibiana e na partida desta com Severo para viver o amor que não seria bem visto por serem parte da mesma família.



Belonísia permanece em Água Negra, junta-se com Tobias e passa a vivenciar uma relação solitária. De alguma forma, essa condição contribui para aguçar o seu olhar para a comunidade e para as relações que estabelecia. O regime de temporariedade que conduz a trajetória de Belonísia não mais prescinde do doloroso episódio com a faca de Donana. Esse passado é mais uma vez repostado quando a filha de Zeca Chapéu Grande reencontra o artefato que Donana havia tentado descartar de uma vez por todas quando do acidente. O passado de Donana está entrelaçado ao presente da neta por meio desse objeto. Vale notar também que a mesma faca foi usada por Belonísia como arma de defesa contra o marido de Maria Cabocla, a vizinha por quem nutria significativo afeto.

Algum tempo depois, quando Bibiana regressa para Água Negra, ela e a irmã refletem sobre o objeto e os seus significados, tanto para a história de Donana quanto para a história das duas:

“Belô”, disse para a irmã, “o que será que fez minha avó guardar essa faca como um tesouro?” Belonísia fez a linha de sua boca ganhar a forma de um arco. “Sabe, não sei se você lembra, mas uma coisa me intrigou, não naquele tempo, éramos muito meninas, mas anos depois, quando me lembrava disso tudo”, disse, enquanto a irmã terminava de guardar a faca na sacola. O dedo indicador arqueado voltou ao corpo de Belonísia. “Por que a faca estava envolta naquele tecido sujo de sangue? Aquela mancha escura era sangue”, suspirou. “E por que minha avó guardava essa faca com tanto medo? Ela não temia outras coisas que podiam nos machucar da mesma forma, como um caco de espelho ou qualquer outra coisa.”

“Medo?”, o polegar e o dedo do meio tocaram o lugar do coração. Belonísia queria entender aonde a irmã queria chegar.

“Minha avó tinha mais medo do que essa faca significava. Temia mais o segredo que ela guardava do que que pudesse nos ferir (*Ibidem*, p. 234-235)

O segredo que a faca guardava tinha a ver com o passado em meio ao escravismo vivenciado por Donana. A matriarca, contudo, projetava borrá-lo do presente

---

e do futuro de suas netas. Queria que elas fossem livres, que só levassem adiante os conhecimentos sobre os encantados e sobre os feitiços e magias que pudessem usar na vida para agirem sozinhas no mundo. Donana projetava um futuro outro para Bibiana e Belonísia. O encontro inesperado com a faca rompeu com essas possibilidades, mas abriu outras e revelou a impossibilidade de que o passado não seja uma porta aberta.

A eclosão do tempo se dá em *Torto arado* à revelia do curso progressivo da história. As variações do tempo dão a ver uma possibilidade de se conceber a própria trajetória não a partir de um regime alheio à forma como os sujeitos significam suas experiências. Essa abertura na temporalidade dá aos membros dessa comunidade a possibilidade de estarem escrevendo sua própria história sem que o passado seja um objeto fechado e o presente uma óbvia consequência daquilo que já se foi. Passado e presente estão em constante atualização e disputa, fazendo emergir uma consciência própria daquilo que se é, uma consciência sobre ser sujeito no tempo. A consciência da população de Água Negra de sua condição como quilombola emerge assim: de uma compreensão crítica de que o passado e o presente se constroem simultaneamente.

### 3. Quilombo e contra-colonização

Não está posto desde o início da trama, nem para as personagens, nem para o leitor, que se trata de uma comunidade autodeterminada como quilombola. Tal compreensão vai sendo construída ao longo da narrativa à medida que a comunidade sente a ameaça de perder o seu lugar na terra que tanto cultivaram. Essa consciência é forjada sobremaneira pela ação de Severo e Bibiana depois que regressaram a Água Negra. Especialmente Belonísia, que não se interessava pelos conhecimentos ministrados na escola, dedicava atenção para os ensinamentos do primo:



Durante aqueles dias, voltei quase que diariamente para a casa de meus pais ou de tio Servó e tia Hermelina, onde Bibiana e Severo se revezaram em atenção. Queria escutar cada vez mais as histórias que traziam de suas passagens por outros lugares. Queria ouvir de Severo as explicações para o que vivíamos em Água Negra. Eram histórias que se comunicavam com meus rancores, com a voz deformada que me afligia e por vezes me despedaçava, com todo o sofrimento que nos unia nos lugares mais distantes. Que juntos, talvez, pudéssemos romper com o destino que nos haviam designado. Nem o mau humor e destemperos de Tobias me desanimaram a sair, até que partissem de novo, com a promessa de que logo voltariam. (*Ibidem*, p. 132-133)

O trabalho do casal consistia em disseminar na comunidade Água Negra uma compreensão de rebeldia contra os desmandos da família Peixoto. Dada a origem daquelas famílias, de descendentes de escravizados, essa contestação ao poderio dos brancos se estabelece por meio do reconhecimento daquele grupo como quilombolas. Desta forma, aquela coletividade reivindicava para si um legado de resistência ideológica, política e cultural contra as forças coloniais. O teórico quilombola Antonio Bispo dos Santos, em seu livro *Colonização, Quilombos: modos e significações* (2015), denomina esse processo como “contra-colonização”, que se define como “todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios” (*Ibidem*, p. 47-48).

A historiadora Beatriz Nascimento (2021) dedicou-se detidamente a investigar a história dos quilombos brasileiros.<sup>3</sup> Uma questão central para a autora é observar a continuidade histórica dos quilombos no período pós-abolição, considerando o legado de resistência e capacidade de organização que se constata ao longo de séculos de história. O ponto de vista de Nascimento recusa com veemência as narrativas

---

3 A bibliografia sobre a história dos quilombos brasileiros e hispano-americanos é vasta e diversificada. Por questões de tempo, espaço e do escopo deste artigo, há um recorte e outros textos não estão mencionados como embasamento para o argumento em torno do quilombo, mas poderiam ser agregados em desdobramentos deste texto.

---

historiográficas que romantizam as trajetórias dessas comunidades, reduzindo-as a uma instintiva resistência que se resumiria à mera fuga:

Este pequeno estudo se propõe, de forma simplificada, a demonstrar que a fuga, longe de ser espontaneísmo ou movida por incapacidade de lutar, é, antes de mais nada, a decorrência de todo um processo de reorganização e contestação da ordem estabelecida. É o coroamento de uma série de situações e etapas nas quais estão em jogo diversos fatores: físicos, materiais, psicossociais, ideológicos e históricos (*Ibidem*, p. 129)

E a autora arremata:

Destarte, podemos concluir que, vivendo ainda sob o regime escravista oficial, o quilombo ou seus correlatos são tentativas vitoriosas de reação ideológica, social, político-militar sem nenhum romantismo irresponsável. Muito menos a fuga para o mato tem o caráter de vida ociosa em contato com a natureza, com base numa liberdade idealizada e na saudade da pátria antiga. (*Ibidem*, p. 131)

A liberdade quilombola, portanto, não é um pressuposto autoexplicativo encerrado com a fuga. O sentido da liberdade envolve o estabelecimento de uma ordem diametralmente oposta ao sistema colonial. Nesse sentido, Beatriz Nascimento (2021) enfatiza a necessidade de que as análises sobre o quilombo como um acontecimento histórico passem a considerar não só os momentos de rebelião, mas também as ordens internas que essas comunidades apresentaram enquanto assentamento social composto por pessoas livres em meio ao Brasil colonial.

Depois da Abolição, o quilombo ganha outro estatuto. Deixa de existir enquanto uma instituição que resiste ao escravismo e passa a significar um legado. Na visão de Nascimento (2021), o quilombo converte-se em um princípio ideológico:

É como caracterização ideológica que o quilombo inaugura o século XX. Tendo findado o antigo regime, com ele foi-se o estabelecimento como resistência à escravidão. Mas justamente por ter sido durante três séculos concretamente uma instituição livre, paralela ao sistema



---

dominante, sua mística vai alimentar os anseios de liberdade da consciência nacional. (*Ibidem*, p. 163)

O nexo estabelecido pela historiadora entre as disputas por uma nacionalidade brasileira e o patrimônio deixado pelos quilombos do período escravista é central para o argumento aqui. Enquanto movimento de resistência, o quilombo forja uma identidade coletiva com base em uma historicidade própria, levada a cabo pelos próprios sujeitos negros. Nesse sentido, vale considerar também a perspectiva quilombola no rol de conjecturas e ideias sobre a identidade cultural do Brasil como nação, tal como a Antropofagia dos Modernistas de 1922, por exemplo.

Como antes tinha servido de manifestação reativa ao colonialismo de fato, em 1970 o quilombo volta como código reagente ao colonialismo cultural, reafirma a herança africana e busca um modelo brasileiro capaz de reforçar a identidade étnica. (*Ibidem*, p. 165)

Voltando a *Torto arado*, é esse histórico de luta que Bibiana e Severo tentam disseminar em Água Negra. Inicialmente, a visão rebelde dos dois esbarrava em outro tipo de liderança exercido por Zeca Chapéu Grande. O pai de santo e líder político tinha uma visão distinta sobre os significados implicados na relação de dependência que foi mantida ao longo do tempo com a família Peixoto:

Enquanto Zeca Chapéu Grande viveu, [Severo] respeitou o seu desejo de não confrontar os que lhe haviam dado abrigo. Questionar o domínio das terras da fazenda seria um gesto de ingratidão. Por isso mesmo, Severo percebeu que não poderia discutir com meu pai, seu tio e sogro, seria um desrespeito por tudo o que ele significava para o nosso povo. Zeca Chapéu Grande havia mantido os moradores da fazenda unidos, foi liderança do povo por anos, e sem permitir que infligissem maus-tratos a nenhum trabalhador da fazenda, muitas vezes interveio, sem afrontar Sutério, para impedir injustiças maiores que as que já existiam. Graças às suas crenças, havia vigorado uma ordem própria, o que nos ajudou a atravessar o tempo até o presente. (VIEIRA JR., 2019, p. 196)

---

A liderança de Zeca Chapéu Grande seguia uma lógica que tinha como base a sobrevivência daquela população em meio aos abusos sofridos. Seus intentos visavam garantir condições de vida mínimas para os trabalhadores que viviam em Água Negra. Quando a ameaça de perda da terra tornou-se cada vez mais próxima, esse tipo de organização passou a tornar-se insuficiente para uma reação que de fato freasse a venda da fazenda e o despejo de todos os moradores históricos da comunidade. Com a morte do antigo líder, Severo e Bibiana intensificaram seu trabalho de base para defender a necessidade de uma reação enérgica frente ao que estava por vir. A morte do antigo líder não significou um abandono completo de seus princípios, mas uma passagem de bastão. Passado e presente continuaram coexistindo, contudo, na figura de Salustiana:

Bibiana esteve mais ativa ao lado do marido. Em meio à mobilização, eu ficava de bom grado com as crianças para que ela pudesse escrever, trabalhar, andar com Severo procurando ajuda na garupa da motocicleta que ele havia adquirido. iam a sindicato, a reuniões. Voltavam, faziam mais reuniões, escondidos ora na casa de um, ora na casa de outro. Na nossa casa ocorreram muitas. Temi que minha mãe tivesse a mesma postura de nosso pai, que achasse ingratidão aquela movimentação. Mas não, ela parecia entusiasmada, desandou a contar muitas histórias, era um livro vivo. Contava as histórias dos bisavós, dos avós, da Fazenda Caxangá, onde também morou, das terras do Bom Jesus, de onde veio. Intervinha ativa, ciente da importância das coisas que sabia. A essa altura, já haviam percebido que se não fizessemos barulho para garantir nossa permanência na fazenda, não teríamos para onde ir. (*Ibidem*, p. 198)

Os mais velhos, Zeca Chapéu Grande, Salustiana e Donana, representaram muito para a luta travada pela nova geração. A permanência de Salu, vendo sua filha e seu sobrinho organizarem a resistência coloca a ancestralidade como força vital para a estruturação da luta pela sobrevivência do quilombo. A vida como escravizados que haviam presenciado e vivenciado os ancestrais serviu de esteio para que a identidade quilombola fosse fortalecida. O conhecimento da própria história depende



da transmissão oral de pessoas como Salustiana, que compartilham saberes a partir de suas vivências. Viver em uma comunidade tradicional significa não perder o seu passado de vista.

O assassinato de Severo colocou sobre os ombros de Bibiana um duplo encargo: buscar justiça pela morte do marido e manter viva a luta que haviam iniciado juntos. Com o apoio da irmã, da mãe e da comunidade, Bibiana não hesitou. Sua liderança foi sendo consolidada e é dela que parte o enunciado que redefine a comunidade de Água Negra:

Se prepararam para a guerra, como os coronéis fizeram no passado pelo controle dos garimpos. A diferença é que agora o conflito era pelo direito de morar. Mas a decisão da Justiça parecia demorar a sair, e no meio da espera o homem apareceu morto. A suspeita de imediato recaiu sobre os moradores. Muitos foram conduzidos à delegacia. Até mesmo Bibiana foi levada, junto com o filho. Lá se recordou da morte do marido, que ainda não havia completado um ano. Questionaram sobre o papel dela na desordem que relatavam na fazenda. Disse que era professora, casada por muitos anos com um militante. *Disse que era quilombola*. Escutou que ninguém nunca havia falado sobre quilombo naquela região. *“Mas a nossa história de sofrimento e luta diz que nós somos quilombolas”*, respondeu, tranquila, diante do escrivão e do delegado. (*Ibidem*, p. 256)

A desordem referida na delegacia consistia na construção de casas com materiais duráveis pelos moradores, ao contrário das moradias de barro que eram as únicas permitidas anteriormente. Em meio a esse movimento, Salomão, o novo dono da fazenda foi morto. O caso rapidamente tornou-se notícia e objeto de interesse de investigação policial, ao contrário da morte de Severo. Em seu depoimento, Bibiana afirma-se enfaticamente como quilombola e reitera a história da comunidade como substância.

A líder de Água Negra expressa sua liderança desde um modelo quilombista. Sem perder de vista o que diz Beatriz Nascimento (2021) sobre a conversão do quilombo em mecanismo ideológico durante o século XX, cabe referenciar a contribuição

---

fundamental de Abdias Nascimento (2019), que discute a categoria do quilombismo. Para o autor, o quilombismo consiste em uma “práxis afro-brasileira” (*Ibidem*, p. 282, grifo do autor), na qual os quilombos significam “uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história” (*Ibidem*, p. 281-282).

Não há quilombo sem passado, assim como a perspectiva quilombola se atualiza no presente a partir da consciência dos seus próprios sujeitos de que ainda é necessário organizar-se em torno dessa identidade coletiva. Nesse sentido, a concepção de um quilombo depende da coexistência de passado e presente em prol de uma projeção de futuro.

Reinvenção de um caminho afro-brasileiro de vida fundado em sua experiência histórica, na utilização do conhecimento crítico e inventivo de suas instituições golpeadas pelo colonialismo e pelo racismo. Enfim, reconstruir no presente uma sociedade dirigida ao futuro, mas levando em conta o que ainda for útil e positivo no acervo do passado. (*Ibidem*, p. 288)

Esse ponto de vista se afirma como contra-colonial, uma vez que o cerne da experiência do quilombo é a liberdade e a autonomia. Esses princípios se encontram em *Torto arado* como uma contestação à estrutura colonial que sustenta nosso subdesenvolvimento. A consciência do desenvolvimento se atualiza nesse sentido à medida que desnuda os mecanismos ideológicos pelos quais se produzem as desigualdades e se excluem reiteradamente as comunidades tradicionais. A construção de uma identidade quilombola toma como pressuposto a descolonização e o resgate de uma historicidade própria. A obra de Itamar Vieira Jr. insere o quilombo enquanto potência de descolonização em toda sua força no cenário cultural do Brasil contemporâneo.



---

## 4. Considerações finais

*Torto arado* é um romance que apresenta diferentes entradas e camadas de significação bastante densas, o que abre margem para enfoques igualmente produtivos e pertinentes. A escolha que fiz aqui partiu de um princípio historiográfico que tenta posicionar a obra em um marco teórico já suficientemente consolidado da Literatura Brasileira, que é o da consciência do subdesenvolvimento, formulado por Antonio Candido. O fiz, primeiro, por uma impressão de leitura que observa Itamar Vieira Jr. navegando com alguma tranquilidade por águas já conhecidas em sua trajetória literária. A referência imediata, ao que parece, são os romances brasileiros produzidos a partir da década de 1930, que expressaram o problema do atraso brasileiro que estava em jogo na época. Em segundo, porque não é disparatado concluir que o imbróglio da formação brasileira está longe de ser solucionado, de modo que a discussão, em termos de disputa de projetos de nacionalidade, ainda está na ordem do dia.

Há, contudo, espaço para mais: articular outras evidências formais, estabelecer mediações entre os movimentos econômicos, políticos e culturais do país, identificar avanços em relação às elaborações estéticas das questões mais espinhosas presentes no contexto brasileiro. Reforçar a visão historiográfica, no sentido de permanências e atualizações, é um exercício produtivo, nesse caso, para uma resposta mais relevante sobre os caminhos seguidos pela atual literatura nacional e o seu potencial de tensão frente ao cenário contemporâneo do país. O que *Torto arado* significa em termos de história brasileira e da nossa literatura? Que questões latentes no Brasil atual o romance contribui para atualizar?

A possibilidade de resposta que proponho neste texto diz respeito a dois aspectos relacionados: primeiro a assunção de uma cosmovisão advinda das religiões de matriz africana como constitutiva da forma do romance. Nesse sentido, a conjectura que faço, com base no referencial teórico mobilizado, é a de que passado e presen-

---

te se tocam especialmente a partir do episódio do corte de Belonísia com a faca de Donana. Naquele momento, de modo derradeiro, o passado daquele objeto, ligado ao período em que a avó das filhas de Zeca Chapéu Grande viveu como escravizada, materializa essa coexistência de tempos não como uma representação, mas como uma efetivação. A presença da faca e o corte que ela promove é a própria escravidão que ainda não se encerrou. E de fato as consequências daquele acontecimento dão a ver toda a dor e a violência que envolvem as trajetórias daquelas pessoas.

Se por um lado há dor nessa continuidade do passado escravista, por outro lado há a agência de construir a própria história, concebendo passado, presente e futuro como instâncias abertas em constante construção. Disputar o passado, de modo a articular a resistência no presente, é uma questão fundamental que se apresenta em *Torto arado*. Na obra está posta a imprescindibilidade do passado para uma perspectiva que se quer ancestral e que recupera um grande inventário de saberes e vivências ancestrais. Com isso, se abre como questão a relação entre as próprias narradoras e os fatos que narram. De que forma articulam essas temporalidades e como as vozes em primeira pessoa se inserem em cada momento?

O segundo elemento, associado ao primeiro, que pode indicar a contribuição do livro de Vieira Jr. para a reflexão acerca do esgotamento do colonialismo capitalista, refere-se à emergência do quilombo como um território, como identidade e como uma categoria de resistência. A configuração do quilombo de Água Negra vai sendo apresentada ao leitor à medida que as personagens entendem os significados objetivos e subjetivos implicados nessa autoafirmação. Como diz Antonio Bispo dos Santos (2015), o rompimento com as autodeterminações das populações originárias era o primeiro gesto de desumanização promovido pelos colonizadores.

Depois do período escravista, o quilombo passa a significar um legado de resistência frente à dominação colonial que se reatualiza. As populações descendentes de escravizados, ao se afirmarem como quilombolas, reivindicam para si o direito de



contar a sua própria história e de tensionar os projetos de nação que historicamente as excluem. Nesse sentido, o quilombo é alçado a uma perspectiva que rompe com a lógica colonial de tempo e de espaço. No quilombo, a temporalidade está em constante construção, sendo refeita a cada nova geração, que não deixa para trás sua ancestralidade, mas a significa de modo a construir suas próprias possibilidades de vida. O Brasil quilombola dá sinais de que ainda há muito o que contar sobre os excluídos dessa terra.

Por essa leitura, *Torto arado* traz para dentro de sua composição pressupostos que são chave para pensar a atualidade de nossa consciência do subdesenvolvimento: o passado das comunidades tradicionais como uma base para as lutas que se travam no presente e a agência desses grupos marginalizados sendo reafirmada por meio de uma identidade quilombola que não é anacrônica, já que os tempos coexistem em meio às disputas pela nacionalidade brasileira. Resta ver a produtividade dessa hipótese com outras obras contemporâneas da literatura nacional de modo a expandir o quilombo como categoria e viabilizar uma leitura da história do país e da literatura nacional a contrapelo do que assistimos até o momento.

## Referências

ANJOS, José Carlos dos. Brasil: uma nação contra as suas minorias. *Revista de Psicanálise da SPPA*, Porto Alegre, v. 26, n. 3, p. 507-522, 2019. Disponível em: <<https://revista.sppa.org.br/RPdaSPPA/article/view/469>>. Acesso 08 jan. 2022.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *\_. A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1982, p. 140-162.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Nuno Quintas. Lisboa/POR: Orfeu Negro, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista*. 3 ed. rev. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

---

NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. In: RATTIS, Alex. (Org.). 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SANTOS, Antonio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: modos e significados*. Brasília/DF: INCTI/UnB, 2015.

Recebido em 02/05 /2022

Aceito em 08/07/2022

# A representação dos povos quilombolas na obra *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior (2019): o racismo estrutural sob o olhar feminino

## The representation of quilombolas in *Torto arado*, by Itamar Vieira Junior (2019): structural racism through the female perspective

João Lucas Santiago<sup>1</sup>  
Vanderléia da Silva Oliveira<sup>2</sup>

---

RESUMO: Análise de *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Junior com atenção ao ponto de vista da narração, uma vez que as narradoras do romance, três mulheres quilombolas, revelam na obra as marcas deixadas pela escravidão no Brasil, o que por consequência auxilia na compreensão do racismo estrutural e institucional na sociedade brasileira. Como resultado, verifica-se que o romance expressa a relação entre o passado escravagista e o retrato atual dos negros, das comunidades quilombolas e da desigualdade social no Brasil.

ABSTRACT: Analysis of *Torto arado* (2019), by Itamar Vieira Junior with attention to the point of view of narration, since the narrators of the novel, three quilombola women, reveal in the work the marks left by slavery in Brazil, which consequently helps in the understanding of structural and institutional racism in Brazilian society. As a result, it appears that the novel expresses the relationship between the slavery past and the current portrait of blacks, quilombola communities and social inequality in Brazil.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa brasileira contemporânea; Quilombolas; Racismo; *Torto arado*.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Narrative; Quilombolas; Racism; *Torto arado*.

---

1 Graduação em Letras pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP).

2 Pós-doutorado em Letras pela Universidade de Coimbra. Professora Associada do Centro de Letras, Comunicação e Artes, da Universidade Estadual do Norte do Paraná - UENP, campus Cornélio Procópio. Líder do Grupo de Pesquisa Crítica e Recepção Literária (CRELIT).

---

## Uma voz necessária e potente irrompe na literatura brasileira

Assentada no contexto da produção ficcional contemporânea, *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, resgata certo sentido tradicional da literatura brasileira, ao apresentar algumas das marcas do regionalismo, mas, simultaneamente, revela um traço da chamada urgência, conforme proposto por Schøllhammer (2011), neste caso referida por meio de um anacronismo, ao lidar com mazelas históricas ainda não resolvidas, como o racismo estrutural e institucional<sup>3</sup>, o trabalho análogo escravo e até mesmo algumas questões que acenam para uma reforma agrária. Objetiva-se, nesse sentido, a partir do ponto de vista das três narradoras do romance, compreender tais problemas sociais e de que modo eles se relacionam com o panorama atual referente à desigualdade entre brancos e negros no Brasil.

Itamar Rangel Vieira Junior realizou pesquisa de doutorado em estudos étnicos e africanos na comunidade quilombola de Lúna, da Chapada Diamantina. É servidor público do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), convivendo há tempos com quilombolas, agregados, trabalhadores e trabalhadoras rurais. Como escritor, publicou outras três obras, de contos: *Dias* (2012), vencedor do XI Prêmio Projeto de Arte e Cultura (Bahia), *A oração do Carrasco* (2017), finalista do Prêmio Jabuti (2018) e, mais recentemente, *Doramar ou a Odisseia: Histórias* (2021).

---

3 Aqui, entende-se o racismo estrutural como uma herança do período escravista, dado que após a abolição os ex-escravos, ou seja, as pessoas negras, foram abandonadas, sem nenhum suporte, de modo que não foram integrados à sociedade. Essa forma de racismo originou, então, uma diferença estrutural entre pessoas brancas e negras, gerando desigualdades visíveis até os dias atuais, seja por diferenças socioeconômicas, seja no acesso à universidade, na ocupação de cargos mais e menos valorizados etc. O racismo institucional é uma consequência do próprio racismo estrutural, haja vista que, sendo as instituições (públicas e privadas) construídas a partir deste modelo hierárquico, as pessoas brancas, dentro das instituições, são mais favorecidas em relação às negras, sendo notável esta diferença em discrepâncias salariais, contratações e em outros estigmas como uso de caricaturas raciais estereotipadas em ações de segurança e de referência policial. O tema é amplamente discutido e pode ser encontrado em fontes como *Racismo Estrutural* (2019), de Sílvia de Almeida, e *Pequeno Manual Antirracista* (2019), de Djamila Ribeiro, dentre outras.



Em entrevista concedida ao programa *Roda Viva*<sup>4</sup>, da TV Cultura, Itamar foi indagado diversas vezes sobre a relação entre o romance e a função que desempenha como servidor público no INCRA, o que o levou a comentar sobre a escolha por mulheres para desempenhar o papel de narradoras do romance, alegando ser influência proveniente do que verificou no campo brasileiro. Em uma tentativa de aproximar o romance da realidade, o autor diz ter testemunhado que elas exercem um papel de liderança em meio às comunidades tradicionais e em meio aos trabalhadores e sindicatos. A escolha provém também do fato de serem elas componentes ainda mais vulnerabilizadas, haja vista que, além de lidar com os conflitos agrários e racismo, agem contra um sistema patriarcal e machista. É relevante destacar que, aqui, investiga-se a voz das mulheres num texto de autoria masculina, que busca revelar o olhar feminino em relação às vivências e enfrentamentos sofridos pelos povos quilombolas.

A obra foi publicada em Portugal após receber o prêmio Leya (2018) na categoria “romance literário”, concurso para o qual o autor a submeteu, segundo ele, “sem muitas expectativas<sup>2</sup>”. Além dessa premiação, ela foi vencedora dos Prêmios Oceanos (2020) e do Jabuti (2020), do Brasil, o que a fez despontar rapidamente no cenário midiático cultural, sendo reconhecida e bastante elogiada.

Milton Hatoum, em *live*<sup>5</sup> com o próprio Itamar, classificou *Torto arado* como “encharcado de humanidade” e, em seguida, salientou que mesmo a obra tendo alcançado “as graças do público”, com certeza possui uma história relacionada a um complexo processo de escrita. Ao que parece, como uma réplica a eventuais interrogativas sobre a qualidade do romance, questionamentos comuns e que se fazem pertinentes, posto que, no que se refere à visibilidade e condições de produção, os

4 Realizada em 15 de fevereiro de 2021 com transmissão na TV Cultura e no YouTube. *Roda Viva*. Disponível em: <<https://youtu.be/Mu9iUc2UHBQ>>. Acesso 10 jun. 2021

5 Realizada em 13 de maio de 2021 com transmissão no YouTube e Facebook. *Passaporte Literário*. Disponível em: <<https://youtu.be/ZX5HPswAAIE>>.

---

escritores contemporâneos possuem vantagens, sobretudo em comparação com a dinâmica de publicação das gerações anteriores.

O sucesso da obra, entretanto, não se dá exclusivamente pelas instâncias de legitimação (BOURDIEU, 1974), ou seja, críticas e/ou prêmios; é justo dizer que elas auxiliam o processo de divulgação, mas a força da obra se dá pelo retrato de um Brasil velado, profundo e rural. O livro é dividido em três partes — “Fio de corte”, “Torto Arado” e “Rio de Sangue” — e é narrado pelas irmãs Bibiana e Belonisia e pela entidade Santa Rita Pescadeira.

A história se passa principalmente em “Água Negra”, uma fazenda anunciada, a princípio, como situada nos arredores da Chapada Diamantina no estado da Bahia. A propriedade abriga cerca de quarenta famílias que, subordinadas ao trabalho na lavoura, detém como “direito” máximo, a estadia em uma casa de barro e a possibilidade de pequenas roças em seus quintais. O incidente que direciona a história é narrado nas primeiras páginas pela mais velha das irmãs, Bibiana, quando ainda crianças, as meninas brincavam com bonecas feitas de espiga de milho e, tomadas pela curiosidade e pela ocasião oportuna proporcionada pela ausência da avó Donana, são levadas a investigar uma mala de couro que a matriarca guardava com mistério.

Na mala encontraram um pedaço de tecido que enrolava um objeto misterioso; matéria que transformaria para sempre a relação das duas irmãs: “Vi os olhos de Belonisia cintilarem com o brilho do que descobríamos como se fosse um presente novo, forjado de um metal recém-tirado da terra. Levantei a faca, que não era grande nem pequena diante dos nossos olhos, e minha irmã pediu para pegar.” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p.15).

A admiração pela faca reluzente fez com que considerassem a possibilidade de levá-la à boca, para sentir o “gosto”, causando um ferimento em cada uma delas; a diferença, revelada com mistério, seria que uma feriu-se superficialmente, enquanto a outra, além do pedaço da língua, perdera também a habilidade de falar. Cria-se



---

nas páginas subsequentes certa expectativa no leitor sobre qual delas teria perdido a língua, pois a narradora revela que uma teria de se tornar a voz da outra, auxiliando-a em sua comunicação.

“Fio de Corte” se encerra com as irmãs Bibiana e Belonísia adultas, dispostas a se aventurarem pela vida e seguras de suas paixões. A mais velha, grávida do primo Severo, decide fugir da fazenda em busca de uma realidade diferente, menos dura. Belonísia descobre-se, assim como seu pai Zeca Chapéu Grande, uma mulher com uma forte ligação com a terra, porém, ao contrário dele, que se contrapunha à ideia de revoltar-se contra os proprietários da fazenda em relação ao modo como viviam, não se resignava, apoiava e compreendia a necessidade de que lutassem para que aquela realidade fosse contornada.

O segundo capítulo, “Torto arado”, narrado por Belonísia, descreve a partida da irmã. Na ausência de Bibiana, ela se dedica ao trabalho na lavoura, nas aulas da já construída escola da propriedade, que frequenta demonstrando resistência e desinteresse, e nas rodas do Jarê, sempre presente na rotina dos moradores da comunidade.

O Jarê, a propósito, é um elemento fundamental na tessitura do romance, uma vez que dele se revelam as principais manifestações culturais dos povos quilombolas: a dança, a música, a cura, fé e a espiritualidade, principalmente, pela composição de Santa Rita Pescadeira, a entidade que narra a última parte do romance. Banaggia (2013) explica que nessa religião tem-se o hábito de incluir refeições e manjares, fazer rituais, inclusive de sacrifício animal e que os líderes, sensíveis à ação das entidades, costumam ser possuídos tomando delas as suas ações. Popularmente, o Jarê é conhecido por organizar-se a partir de aspectos do catolicismo rural, da umbanda e do espiritismo kardecista.

Ao longo da narrativa, Belonísia se mostra uma mulher forte, intensa e justa nas páginas que personificam a sua “voz”. Possivelmente, essa força chama a atenção de

---

Tobias, peão que a toma por esposa. A união não é das mais positivas, uma vez que ele se mostra um péssimo marido para ela, que se vê presa, solitária e vulnerável na casa de um desconhecido, boêmio, que apenas reclama e coloca defeitos em tudo que ela faz.

Tobias parecia, a princípio, feliz com a organização e com os afazeres domésticos de Belonísia, mas pouco a pouco passou a fazer reclamações, a beber muito e não demorou a se tornar violento. As ações e juízos do personagem são abarrotadas de machismo, resultado do patriarcalismo, sistema estrutural e ainda muito efetivo na sociedade. Em um passado não muito distante era comum que à mulher fossem atribuídas as tarefas de cuidar dos filhos e do lar, enquanto ao homem, por ser “detentor da força física”, o de provedor de benefícios para a família. Embora seja ainda bastante presente, este viés tem mudado e as mulheres, pouco a pouco, têm conquistado diferentes espaços e essas funções não mais atribuídas somente a elas, como um caractere específico de mulher.

As páginas finais do capítulo narrado por Belonísia marcam duros acontecimentos, tais como mortes, luto, injustiças, violência e o retorno da irmã Bibiana para as terras de Água Negra. A epígrafe do livro *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (1989), disposta no intróito da narrativa — “*A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo*” — pode nesse ponto ser compreendida pelo leitor. Nesta obra, André, o protagonista, deixa sua família do interior para ir morar em uma pequena cidade, fugindo da vida no campo, da pressão paterna e do amor incestuoso que sente por sua irmã. Já em “*Torto arado*”, Bibiana deixa Água Negra na companhia do primo Severo com o sonho de se tornar professora, de modo a alcançar uma vida melhor.

O retorno do casal, anos mais tarde, é marcado por conflitos pelo direito à terra de Água Negra, que naquele contexto pertencia a outra família. Severo, que desde antes da partida se mostrava inconformado com o modo como viviam, aliado aos



movimentos sindicais, acaba sendo morto, o que revela as histórias “soterradas” em Água Negra. Não por acaso, é que o terceiro capítulo intitula-se “Rio de Sangue”. Por meio do olhar da entidade Santa Rita Pescadeira, põe à mostra a sua ligação com as páginas finais do narrado por Belonísia, imprimindo o que poderia ser chamado de ponte entre um capítulo e outro. Afinal, esse capítulo é responsável por revelar ao leitor acontecimentos que antecedem a vinda da família das irmãs para a fazenda, o que somente poderia ser desnudado por alguém que viveu/vagou (ou presenciou) naquela época.

## Um Brasil profundo revelado pela ótica de três narradoras quilombolas

As histórias, com seus recursos de focalização, abrem espaço para outros pontos de vista, de modo que os leitores compreendam motivações que, em geral, parecem-lhe alheias. A análise proposta atenta-se à obra *Torto arado*, que aborda questões intimamente ligadas à instituição das desigualdades entre negros e brancos no Brasil, o que ajuda a compreender o racismo como um agente estrutural alicerçado a partir do legado da escravidão. Nesse sentido, denuncia, pois, o trabalho análogo escravo, que se presentifica no retrato quilombola, na sua resistência e identidade, nas relações patriarcais e na luta pela posse da terra.

Importa registrar em relação à *Lei Áurea* que a abolição não se deu por benevolência parlamentar, pois foi resultado das revoltas, da pressão popular e, sobretudo, da instituição dos movimentos abolicionistas (ROSSI; GRAGNANI, 2018). Por mais de trezentos anos, sob condições mínimas de subsistência e por meio do uso de violência, principalmente física, os negros trabalharam em engenhos de cana-de-açúcar, em cafezais, lavouras de tabaco e nas fazendas e demais propriedades dos colonizadores. Ecoaram esperanças de que a partir da abolição, a realidade e a perspectiva das vidas negras seriam outras, entretanto não foram instituídas políticas públicas voltadas à

---

integralização dos ex-escravos na sociedade. Relutante, pelo contrário, a sociedade brasileira adotou uma série de atitudes segregacionistas, que visavam a excluir e/ou a erradicar a população negra do país. A exemplo, planejava-se implementar um projeto de urbanização nas cidades e a imigração europeia foi vista como oportuna, tendo em vista que, em simultâneo, ela executaria o trabalho e, por consequência, “embranqueceria” a população, conforme esclarece Passos (2020, p. 34).

O Brasil atual é marcado pela miscigenação e, a esse respeito, Schwarcz (1996, p.78) assinala que o período final do século XIX foi determinante para a fixação dessa caricatura racial, desacertadamente vista como um “espetáculo” que, no entanto, favorece a permanência da xenofobia, da intolerância religiosa e principalmente do racismo no país. É sob esse panorama que Itamar Vieira concebe *Torto arado*: os trabalhadores da fazenda Água Negra trocavam, naquele período, os serviços prestados pela possibilidade de uma casa de barro e pequenas roças em seus quintais, ainda sem salário e vivendo em condições mínimas.

Do ponto de vista estilístico, a obra apresenta uma prosa muito bem elaborada; há poeticidade e uma certa presença da oralidade, que, no entanto, não pretende somente “representar” a fala, e sim reelaborá-la, inserindo ritmo, melodia e sensibilidade. Nas descrições e lembranças das narradoras esse aspecto se destaca sobremaneira, marcando o tom poético da narrativa.

Outro aspecto considerável é que a história, mesmo tendo o nordeste brasileiro como pano de fundo, território de certas particularidades, não tenta mimetizar-se estreitamente. Um bom exemplo se dá no nível da linguagem, uma vez que os componentes linguísticos próprios da região não são inseridos em demasia. De modo semelhante ocorre com os elementos religiosos, pois o texto se preocupa como eles são inseridos: gradualmente, de modo simples, sem enfatizar questões que pareçam alheias ao leitor; isso se dá também porque a terceira narradora, Santa Rita Pescadeira é proveniente da religião e é atípica em relação às outras narradoras, principalmente



pela onisciência que a configura. Tais características demonstram a atenção do autor para com a diversidade de públicos pelos quais a obra poderia ser recepcionada.

Voltando-se à focalização, a posição das narradoras do romance é bastante excêntrica, uma vez que resgata a memória e a voz negra esquecidas em um país miscigenado como o Brasil, a partir de outra ótica para além da do sujeito dominador. Bibiana e Belonísia, cujo pai “[...] havia nascido quase trinta anos após declararem os negros escravos livres” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 164), revelam a saga dos povos quilombolas na busca pelos direitos sociais, de escolarização em suas comunidades, de apropriação legal da terra, assim como a determinação em conservar as manifestações culturais de seu povo. Já Santa Rita Pescadeira, por ser uma entidade contemporânea ao período escravocrata, expressa o porquê de se fazerem necessárias medidas de reparação histórica.

As irmãs limitam-se a narrar seguindo as suas experiências, percepções, sentimentos e pensamentos (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 42); nota-se que tal aspecto é disposto com muita fidelidade, já que, por vezes, elas narram um mesmo acontecimento, como o da faca, narrado pela perspectiva de Bibiana:

Levantei a faca, que não era grande nem pequena diante dos nossos olhos, e minha irmã pediu para pegar. Não deixei, eu veria primeiro. [...] Belonísia tentou tirar a faca de minha mão e eu recuei. “Me deixe pegar, Bibiana.” “Espere.” Foi quando coloquei o metal na boca, tamanha era a vontade de sentir seu gosto, e, quase ao mesmo tempo, a faca foi retirada de forma violenta. Meus olhos ficaram perplexos, vidrados nos olhos de Belonísia, que agora também levava o metal à boca. Junto com o sabor de metal que ficou em meu paladar, se juntou o gosto do sangue quente, que escorria pelo canto de minha boca semiaberta, e passou a gotejar de meu queixo. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 15).

Sobre o episódio, vale ressaltar que Bibiana não revela qual delas perdeu o pedaço da língua e somente nas últimas linhas de “Fio de Corte” é que ela deixa o resultado à mostra, ao contrário de Belonísia, quando rememora o mesmo incidente:

---

Retirei-a de forma violenta quando percebi que o feitiço se voltaria contra mim, eu que seria surpreendida por nossa avó. Bibiana estaria livre para negar até o fim. Quando retirei a faca e vi Bibiana sangrando, senti que algo na minha boca também havia se rompido. Mas a emoção, a respiração acelerada pela proximidade de ser surpreendida, não me permitiram sentir naquele instante a dor que sentiria depois. Guardei nas mãos a fração de minha língua, como se por magia meu pai e minha avó pudessem colocá-la de novo no lugar. (*Ibidem*, p. 126).

A esperança de Belonísia, de que seu pai e/ou sua avó poderiam ligar outra vez a fração de sua língua, era proveniente das funções que exerciam em Água Negra. Donana, além de parteira, manejava raízes e ervas para fins curativos, e Zeca Chapéu Grande, à exceção do trabalho com a terra, desempenhava o papel de curador e líder religioso. O incidente com a faca pode ser compreendido, também, como um divisor de águas no percurso das protagonistas, dado que a relação entre as irmãs e, com os outros habitantes de Água Negra se transformaria: “[...] agora uma teria que falar pela outra. Uma seria a voz da outra. Deveria se aprimorar a sensibilidade que cercaria aquela onvivência a partir de então. Ter a capacidade de ler com mais atenção os olhos e os gestos da irmã.” (*Ibidem*, p. 23-24).

Simultaneamente, pode-se perceber a presença do racismo estrutural, dado que no hospital Bibiana percebe a predominância de pessoas brancas no ambiente: “[...]Foi o primeiro lugar em que vi mais gente branca que preta. E vi como as pessoas nos olhavam com curiosidade, mas sem se aproximar.” (*Ibidem*, p. 18). Do trecho, é possível inferir algumas questões, como, por exemplo, por que não se vê, com frequência, negros atuando na medicina? Souza *et al* (2020, p.2) observam, a propósito, que o Brasil mantém “[...] um legado pós-colonial de iniquidades socioeconômicas e raciais no acesso à universidade [...]”. Outra questão a ser levantada vai ao encontro da dificuldade que os quilombolas enfrentam no acesso à saúde. Grossi *et al.* (2019), revelam que a área da saúde representa uma das principais carências destas comunidades, pois, semelhante à educação, o alcance é limitado, devido à



distância, estradas não pavimentadas e pela escassez no transporte, culminando em um isolamento social.

Além da precariedade na saúde, a escolarização também se revela ineficiente em Água Negra. Por isso, Zeca Chapéu Grande solicita ao prefeito que seja construída uma escola na comunidade e a autoridade sugere que Salu, que sabia ler, ensinasse às crianças, mas ela se recusa uma vez que não sabia matemática e “[...] queria muito que seus filhos de sangue e de pegação tivessem estudo e pudessem ter uma vida melhor do que a que tinha.” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 66).

A comunidade entendia que a escolarização seria um processo fundamental na formação de seus moradores e Zeca, inclusive, desejava que Bibiana estudasse para se tornar professora e pudesse dar prosseguimento aos ensinamentos. A propósito desse papel da escolarização, Campos e Galinari (2017) observam que a precariedade das escolas quilombolas é um fator determinante para a desigualdade, pois com a ausência de boas condições e de espaço físico é possível que prevaleçam somente as visões negativas dos educandos o que, por consequência, gera desinteresse nos alunos, como ocorria com Belonísia.

Portanto, a narrativa de Bibiana e Belonísia, ao desnudar o modo como as personagens viviam em Água Negra, expõe de modo simbólico a realidade dos negros no Brasil, pois essa desigualdade revelada se presentifica até mesmo na identidade de pessoas negras, que dificilmente sabem suas origens, parentescos, senão pela ancestralidade, proveniente de ex-escravizados, daí emerge o termo “afrodescendente”, referido comumente a qualquer pessoa negra. A avó de Bibiana e Belonísia, a exemplo, sequer possuía documentos, sendo assim a comunidade, de modo geral, se via sem alternativas para uma possível ascensão social em Água Negra, dado que essa ausência de documentos impossibilitava, por exemplo, que se aposentassem; por isso padeciam em meio ao trabalho árduo para benefício único dos proprietários da fazenda.

---

Os mais velhos acreditavam possuir uma dívida com os proprietários da fazenda, pois aquele período não se comparava ao anterior, quando o povo recém-liberto da escravidão vagava pela terra, sem comida e morada. Salu, esposa de Zeca, declara que anteriormente era ainda pior: “Vocês não passaram nem metade do que seu pai passou” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 164). Para os mais jovens, entretanto, à medida que o tempo passava, desenvolvia-se o senso de que viviam sob uma injustiça, como também a consciência de identidade da comunidade, como ocorre com Severo, marido de Bibiana, que anuncia: “[...] Não podemos mais viver assim, somos quilombolas” (*Ibidem*, p. 187). Não à toa, antes da partida com Bibiana para a cidade, ele aspirava a um futuro diferente: “[...] Ele se sentia à vontade para falar sobre seus sonhos, tinha planos de estudar mais e não queria ser empregado para sempre da Fazenda Água Negra.” (*Ibidem*, p. 72). É justamente essa insatisfação do personagem que fez com que parte da comunidade, principalmente aquela composta pelos mais jovens, passasse a questionar a situação em que viviam.

Bibiana presumia que uma mudança para a cidade resultaria em ascensão a longo prazo, de modo que quando retornasse pudesse convencer a família a sair de lá. Do pouco que é narrado sobre esse período, sabe-se que ela trabalhava como babá, havia feito um supletivo e logo ingressaria no magistério; já Severo dividia-se entre o trabalho na roça e os compromissos em sindicatos.

Entende-se que, do mesmo modo que havia impossibilidade de ascensão em Água Negra, na cidade também haveria muitas dificuldades. Para os mais velhos, por exemplo, seria ainda mais difícil, uma vez que não possuíam formação, por estarem acostumados ao meio rural e à sua cultura, principalmente religiosa. Além disso, todos eles, negros, quilombolas, filhos e filhas de ex-escravos, seriam naturalmente afetados pelo projeto histórico de embranquecimento da população brasileira, que colaborou para se tornarem sujeitos marginalizados, desempregados ou subempregados, ao optar-se pela mão de obra europeia.



De acordo com Fernandes (2008), após a abolição, os “libertos” tornaram-se autônomos de fato, no entanto desassistidos, não dispendo de meios para se integrarem à sociedade. Diante disso, o senso de inferioridade de pessoas negras em relação às brancas se perpetuou, se estendendo não somente no mercado de trabalho, pela falta de oportunidades, mas também sobre o modo como se fundavam as outras organizações, gerando o racismo estrutural e institucional.

O retorno definitivo de Bibiana e Severo é marcado por algumas mudanças na comunidade: chegada da primeira televisão, da antena parabólica e da energia elétrica, mas também pelo luto e injustiças. Zeca Chapéu Grande, que se contrapunha à ideia de revoltar-se contra os novos donos da fazenda, morre e de sua partida nasce o empenho da comunidade em requisitar a terra, que lhes era de direito, pelo quanto trabalharam sem salários, em condições mínimas de subsistência, também porque “[...] temiam o que estava por vir, quiçá o despejo” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 176).

Severo empenhava-se em contornar situações ofensivas à comunidade — “[...] colheu assinatura para fundar uma associação de trabalhadores. Disse que precisávamos nos organizar ou, do contrário, acabaríamos sendo expulsos.” (*Ibidem*, p.198) – e se uniu a sindicatos buscando um modo para poderem reivindicar parte daquela terra. A figura de Severo representa na obra a luta dos movimentos sindicais pelos direitos dos trabalhadores rurais e sua busca por melhorias em comunidades tradicionais e quilombolas. Seu empenho “[...] foi moldando Água Negra, fazendo-a se transformar em um lugar diferente” (*Ibidem*, p. 196), o que também fez com que se tornasse um desafeto do novo proprietário. Por isso, é assassinado, com oito tiros à bala, sem testemunhas. Do crime desponta um “Rio de Sangue”, que não por acaso, intitula a última parte do romance, narrada pela entidade Santa Rita Pescadeira.

Formalmente, a encantada pode ser classificada como uma narradora onisciente intrusa (FRIEDMAN, 2002, p. 173), pois ao contrário das irmãs pode adentrar na essência das personagens, revelando detalhes mais profundos sobre as situações

---

narrativas; por “vaguear” pelos arredores da Chapada Diamantina desde muito, antes da chegada dos familiares de Bibiana e Belonísia, ela ajuda o leitor a compreender o que os fez alcançar aquelas cercanias e a história enterrada em Água Negra: “[...] Sou uma encantada velha, muito antiga, que acompanhou esse povo desde sua chegada das Minas, do Recôncavo, da África.” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 212) e, sob a *Lei Áurea*, ela presencia a falsa liberdade a que os negros foram expostos:

Meu povo seguiu rumando de um canto para outro, procurando trabalho. Buscando terra e morada. Um lugar onde pudesse plantar e colher. Onde tivesse uma tapera para chamar de casa. Os donos já não podiam ter mais escravos, por causa da lei, mas precisavam deles. Então, foi assim que passaram a chamar os escravos de trabalhadores e moradores. Não poderiam arriscar, fingindo que nada mudou, porque os homens da lei poderiam criar caso. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 204).

É nesse contexto que o avô de Bibiana e Belonísia, José Alcino, parte do Recôncavo baiano para seguir os rumores da presença de diamantes na região da Chapada Diamantina. No entanto, como o trabalho no garimpo gerava muitos conflitos, ele acaba por alcançar a Fazenda Caxangá, onde conhece Donana, que trabalhava como empregada, servindo aos capatazes da fazenda. Sua onisciência revela inclusive, a real história da origem da faca “Donana roubou a faca do coldre esquecido no alpendre da casa sede da Fazenda Caxangá no começo da tarde. Havia viajantes em visita naquele dia. Aproveitou a breve confusão e o desleixo depois da cavalgada para surrupiar o objeto.” (*Ibidem*, p. 236).

A narradora conta que pouco tempo depois da morte de Severo, surgem alguns policiais em Água Negra, tencionando, aparentemente, solucionar aquela morte, o que levou os moradores a acreditarem que ao menos uma vez haveria justiça. No entanto, os policiais retornam após um tempo e dizem que Severo cuidava de um plantio de maconha nos arredores, sendo a sua morte resultado da disputa do tráfico



---

de drogas da região. Aquilo soou como uma afronta à sua memória e Bibiana resolve reunir o povo para expor que se tratava de uma mentira.

O discurso de Bibiana é conduzido pela ótica de Santa Rita Pescadeira e seus dizeres contrastam com a lamúria de toda a comunidade, narrando sobre a chegada dos pioneiros em Água Negra, grandes responsáveis pela lavoura e eclosão da comunidade, sobre as secas e enchentes que se abateram sobre a região e sobre o abandono a que seus ancestrais foram expostos após a abolição: “Quando deram liberdade aos negros, nosso abandono continuou. O povo vagou de terra em terra pedindo abrigo, passando fome. Se sujeitando a trabalhar por nada. Se sujeitando a trabalhar por morada. A mesma escravidão de antes disfarçada de liberdade.” (*Ibidem*, p. 220).

Ao falar sobre o período em que viveu na cidade, retoma a questão do racismo, desta vez institucionalizado como uma referência policial: “Nós moramos na periferia da cidade, e lá os policiais usavam a mesma desculpa de drogas para entrar nas casas, matando o povo preto. Não precisa nem ser julgado nos tribunais, a polícia tem licença para matar e dizer que foi troca de tiro. Nós sabíamos que não era troca de tiros. Que era extermínio.” (*Ibidem*, p. 221).

Aspecto importante a observar é justamente essa força feminina expressa na obra, que, de fato, é composta por muitas mulheres. Ainda que de modos distintos, todas elas fazem esta representação de um modo muito convincente e significativo. Bibiana, por exemplo, sonhava ser professora e idealizava ao lado de Severo uma vida para além das cercanias de Água Negra e, mesmo tendo sido bastante afetada pela morte do marido, ainda assim a sua resiliência fez com que não se abatesse. Em meio às mudanças que aguardava com esperança, Inácio, seu filho, pôde representar o resultado da luta e do empoderamento negro, quando é mencionado que ele estaria se preparando para os exames da universidade; algo antes impensável diante do modo como viviam. A ascensão se deu graças a ela, que lutou para chegar

---

à profissão de professora e pela luta de Severo por melhorias para a comunidade, o que certamente serviu também de inspiração ao filho.

A mudez de Belonísia, por sua vez, serve de ferramenta para ilustrar alguns opostos na narrativa: a voz e o silenciamento, a força e a fraqueza, o medo e a coragem. Ela demonstra que, mesmo uma minoria, com menor poder de ação ou de voz, pode também se levantar diante das dificuldades e limitações que lhe são impostas. Sobre esse caráter, Santa Rita Pescadeira relata uma valiosa mensagem:

Pouco antes de você se calar para sempre, sua mãe chegou da roça e encontrou um prato de cuscuz pronto. Espantou-se, ao mesmo tempo que perguntava quem o havia trazido. Ninguém. “Quem fez esse cuscuz?” “Eu que fiz.” “Mas você poderia se queimar.” Isso enterneceu sua mãe e seu pai cansados do trabalho, que agradeceram pela oferta. A terra era seu tesouro, parte de seu corpo, algo muito íntimo. Quando ia para a feira, quando caminhava até a cidade com o corpo acobreado de polpa de buriti sobre o negror da pele, não via a hora de tomar seu caminho de volta para a fazenda. (*Ibidem*, p. 246).

Ela não queria ser professora como a irmã, mas entendeu rapidamente que a comunidade resistia a uma ilegalidade e fez o que estava a seu alcance para contornar, mesmo que pouco, a situação. Um bom exemplo ocorre quando contesta o capataz da fazenda sobre recolher uma fração das batatas que havia plantado em seus quintais, passando, posteriormente, a dividir a colheita entre os familiares e levando, também, à Maria Cabocla, uma mulher que se torna sua vizinha, quando se muda para casa de Tobias, e que sofre com a violência e alcoolismo do marido.

Essa presença da violência doméstica revela, de modo simbólico, a interseccionalidade, que, segundo Crenshaw (2002, p. 177) “[...] é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação.” As mulheres de Água Negra, nesse sentido, enfrentam os mesmos obstáculos a que as mulheres negras são rotineiramente submetidas,



---

tendo em vista que, ao mesmo tempo em que lidam com o racismo, agem também contra um sistema patriarcal e machista.

Portanto, sob a ótica de três narradoras quilombolas, *Torto arado* (2019) nos ajuda a compreender como o racismo enraizou-se na sociedade brasileira, sendo, como um agente estrutural, o grande responsável pela desigualdade entre pessoas brancas e negras. Ainda que não se possa demarcar cronologicamente quando ocorrem os fatos da narrativa, há a menção ao período pós-abolição, que despertou um sentimento de falsa liberdade ao negro, que, mesmo livre, não encontrava meios de se integrar à sociedade.

Santa Rita Pescadeira presenciou o período, revelando ao leitor o abandono a que os ex-escravos foram sujeitos. A encantada demonstra como nas regiões rurais do país a escravidão foi maquiada, tendo em vista que os proprietários das fazendas empregavam os negros de um modo análogo ao regime escravista, sem salários, apenas com a oportunidade de viverem em casas de barro, que se desfaziam com a chuva e com o tempo.

Bibiana e Belonísia, por outro lado, demonstram as consequências dessa “falsa abolição”, ao revelarem mais a fundo o modo como viviam: sem acesso à saúde pública, com o mínimo de saneamento e escolarização, longe de se aposentar ou qualquer outro modo de deixar aquele trabalho. A análise permite, portanto, relacionar o passado escravagista com o retrato atual dos negros, da mulher negra e das comunidades quilombolas, percebendo-se que essas pessoas ainda estão condicionadas à uma desigualdade social.

A verossimilhança de *Torto arado* ilustra como o período da escravidão foi determinante para a consolidação do racismo na sociedade brasileira, desde a ausência de negros em determinados cargos, ao preconceito contra coletivos negros, religiões de matriz africana e também aos usos de caracteres estereotipados como referência em ações policiais.

---

## Apontamentos finais

Este trabalho se propôs a abordar *Torto arado* com especial atenção aos pontos de vista das narradoras, a fim de demonstrar a permanência do racismo como um agente catalisador de desigualdades. Entretanto, é inegável que a obra possibilita variadas perspectivas de estudos no campo literário, ao permitir explorar, por exemplo, a referência ao realismo mágico latino-americano, na esteira da obra de Gabriel Garcia Márquez e de Juan Rulfo; as discussões sobre a retomada de filiação a uma série literária de cunho regionalista; o jogo narrativo, por meio da polifonia de vozes; assim como o aspecto religioso, na medida em que apresenta a religião do Jarê e sua forte influência sobre os povos quilombolas, além de variados outros traços composicionais.

Tantos aspectos a serem analisados na tessitura do romance demonstram a sua qualidade estética e força provocativa no cenário da produção contemporânea. Reitera-se, por fim, que a obra tem sido traduzida para diversos idiomas e a sua leitura reivindicada em salas de aula e exames vestibulares ao redor do país. Em tempos cuja história tem sido relegada e que a permanência do racismo é menosprezada, é importante que a literatura continue a urgir, que resista e faça o resgate às memórias do país, pela ficção.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, S. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

BANAGGIA, G. *As forças do jarê: movimento e criatividade na religião de matriz africana da Chapada Diamantina*. Rio de Janeiro: UFRJ/MN, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/ZXz7CBQzfb3jzWPFNs936gt>>. Acesso 25 fev. 2022.

BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sergio. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.



CAMPOS, M. C. & GALLINARI, T. S. A educação escolar quilombola e as escolas quilombolas no Brasil. *Revista Nera*, n. 35, p. 199-217, 2017. Disponível em: <<https://revista.fct.unesp.br/index.php/nera/article/view/4894>>. Acesso 15 abr. 2022.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista estudos feministas*, v. 10, p. 171-188, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011/8774>>. Acesso 11 jul. 2022.

FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes*. 5ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2008.

FRANCO Jr., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Editora da UEM, 2003. p. 3356.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, São Paulo, p. 166-182, 2002.

GROSSI, P.K., OLIVEIRA, S.B. de, ALMEIDA, E.M. de, FERREIRA, A.C. dos S. Mulheres quilombolas e políticas públicas: uma análise sobre o racismo institucional. *Revista Diversidade e Educação*, v.7, n. especial, p.121-132, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/9522>>. Acesso 25 mar. 2022.

NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PASSOS, A.L. A. *A Socialização da População Negra no Pós-Abolição: De Não Trabalhadores Assalariados a Afroempreendedores*. 2020. 113 p. Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharel em Ciência Política e Sociologia – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2020. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/6023>>. Acesso 10 mar. 2022.

RIBEIRO, D. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSSI, A.; GRAGNANI, J. *A luta esquecida dos negros pelo fim da escravidão*. São Paulo: BBC Brasil, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/resources/idt-sh/lutapelaabolicao>>. Acesso 22 mar. 2022.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHWARCZ, L. K. M. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX. *Afro-Ásia*, n. 18, Salvador, 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20901>>. Acesso 10 mar. 2022.

---

SOUZA, P. G. A. de et al. Perfil socioeconômico e racial de estudantes de medicina em uma universidade pública do Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Educação Médica*, v. 44, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbem/a/y8h6fFZnzST-MxBdzBNNC8nd/abstract/?lang=pt>>. Acesso 30 mar. 2022.

VIEIRA JUNIOR, I. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

Recebido em 27/05/2022

Aceito em 26/07/2022

# *Torto arado*: a literatura de resistência na narrativa de Itamar Vieira Júnior

## *Torto arado*: the resistance literature in Itamar Vieira Júnior's narrative

Juanna Beatriz de Brito Gouveia<sup>1</sup>  
Matheus Lucas de Almeida<sup>2</sup>

---

RESUMO: O presente artigo analisa o dialogismo entre a literatura e a resistência que se relacionam para apresentar um cenário que trabalha as dicotomias entre medo e coragem, voz e silêncio, fertilidade e infertilidade, cidade e campo na obra *Torto arado* (VIEIRA JÚNIOR, 2018). Com base nas análises realizadas, percebe-se que a obra mantém relação com a realidade social e traz luz à voz de mulheres resistentes, protetoras e provedoras que atravessaram tudo, suportando a crueldade que lhes foi imposta.

ABSTRACT: This article analyzes the dialogism between literature and resistance, which shows a scenario with dichotomies between fear and courage, voice and silence, fertility and infertility, city and countryside in the book *Torto arado* (VIEIRA JÚNIOR, 2018). Based on our analyses, it was possible identifying the relationship with the social reality in the book that brings to light the voice of resistant, protective, and provider women who have been through difficult moments but withstood the cruelty imposed on them.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Resistência; Identidade Feminina; Dialogismo.

KEYWORDS: Literature; Resistance; Female Identity; Dialogism.

---

1 Graduação em Letras. Mestranda em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

2 Graduação em Letras. Mestre em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba e doutorando em Ciências da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco. Bolsista CAPES.

---

## Introdução

Itamar Vieira Júnior, em seu romance intitulado *Torto arado* (VIEIRA JÚNIOR, 2018), propôs um enredo marcado por lutas e resistências que giram em torno da dinâmica entre duas irmãs castigadas por silêncios convenientemente mantidos pelo cenário cíclico da escravidão. A obra demarca o poder e o alcance da terra, o domínio sobre a dignidade da pessoa humana devido a um pedaço de chão. A ineficiente Lei Áurea é escancarada no romance que leva à reflexão acerca da (sobre)vivência dos moradores do sertão do Brasil que, como herança, só possuíam os legados da escravidão, da exploração, da opressão e da violência a que foram, de geração em geração, submetidos.

A narrativa se constitui por memórias e lembranças individuais que desembocam na representação de fatos coletivos. As memórias das protagonistas, Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira, produzem o sentimento de raiva, hostilidade e medo que emana de suas identidades como parte de um poder violento, de um contexto opressor e vazio de humanidade.

A obra em questão reforça o poder político-literário, construindo uma narrativa afro-brasileira que não apenas estimula a reflexão, mas inspira o leitor a ressignificar atos morais e a confrontar realidades, o que torna a leitura da obra um ato de possível modificação social.

De acordo com Gomes (1999, p. 19), o autor político-literário é aquele que está “sempre elaborando interpretações da realidade social, que têm uma dimensão de diagnóstico e outra de prognóstico com significativo poder de comunicação social”; fenômeno perceptível na obra de Vieira Junior (2018), tendo em vista que o livro é construído com o suporte de narrativas políticas e politizadas. Nesse sentido, o romance possibilita que o leitor processe experiências provenientes do trauma cultural suportado pela população negra, no entanto, as protagonistas não são apresentadas



---

como vítimas, mas como agentes que, em posse de suas identidades, respondem à violência e à opressão.

As heroínas – três narradoras em primeira pessoa – são mulheres, negras, rurais e descendentes de escravizados que costumam as paisagens do sertão baiano e narram como é viver em um regime de pós-escravidão. Vieira Junior (2018) uniformiza sua narrativa pontuando a misoginia e o arcaico machismo estrutural, convidando o leitor a mudar perspectivas e provocando questionamentos sobre o tipo de literatura que consumimos. O autor cerca seu romance de duas modalidades tipológicas, uma realista e outra social, para garantir a verossimilhança de seu relato apurado junto à comunidade da Chapada Diamantina e, desse modo, consegue ampliar a sua mensagem junto ao público.

O romance fornece “um mosaico complexo de memórias diaspóricas” (BOUTROS, 2015, p. 10-11) e, ao retirar as informações para a composição das suas personagens de fontes vivas, o autor produz um trabalho que dá voz à violência escravista, destacando laços culturais complexos dentro de uma genealogia familiar que, mesmo se passando no século XX, remonta ao tempo da escravidão.

## Universo Narrativo

A história, narrada em primeira pessoa e por três narradoras-personagens, cada uma com seu modo e sua própria perspectiva, constrói-se polifonicamente entre os relatos das irmãs Bibiana e Belonísia e a encantada Santa Rita Pescadeira. Apontada por Bakhtin (1981) como um dos traços mais importantes do romance moderno, a narrativa polifônica é utilizada para compor a experiência, a memória e a visão de mundo da protagonista que não tem voz ativa no romance, enquanto as narrativas multivocais (BAKHTIN, 1993) se configuram como uma estratégia para colocar o leitor como um ouvinte/observador da narrativa.

---

A força e a resistência da mulher negra desenhadas por Vieira Júnior (2018) nas irmãs Bibiana e Belonísia compõem um universo naturalista no qual as duas, ligadas por um acidente da infância, entenderão seus destinos – diferentes, porém semelhantes – enquanto filhas do campo.

Belonísia é o retrato da força e da verdade que reveste a mulher que vive sob a influência da cultura patriarcal e do machismo. É a irmã silenciada, subjugada pela violência do casamento, explorada por ser negra, atacada por seu gênero, sem direito à defesa, sem direito à terra e sem direito de fala:

Pensava que seria melhor se tivesse morrido no dia em que sai de casa. Que poderia ter despencado do cavalo e me estrebuchado no chão sem forças, porque àquela altura minha lamentação não serviria de nada. (...) carregaria aquela vergonha por ter sido ingênua, por ter me deixado encantar por suas cortesias, lábia que não era diferente da de muitos homens que levavam mulheres da casa de seus pais para lhes servirem de escravas. Para depois infernizar seus dias, baterem até tirar sangue ou a vida, deixando rastro de ódio em seus corpos. Para reclamarem da comida, da limpeza, dos filhos mal criados, do tempo, da casa de paredes que se desfaziam. Para nos apresentar ao inferno que pode ser a vida de uma mulher. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p.136).

Nessa rede de relações entre as personagens, cada qual com suas tensões e dissonâncias, Vieira Júnior (2018) constrói sua literatura escancarando o papel da Segunda Escravidão<sup>3</sup>, ou seja, a exploração de mão de obra negra para a produção agrícola.

Vieira Junior (2018) discute o tríplice espólio sobre o trabalhador (sua mão de obra, seu produto final e seu tempo) e a tríplice angústia do trabalhador (sua busca pela propriedade, pela igualdade e pela liberdade). Em Fio de Corte, a narradora Bibiana expõe esse pesar: “Pensei nas palavras de Severo sobre a situação de nossas

---

3 Termo que faz referência ao fato de que a escravidão nas Américas não enfraqueceu ou terminou no período pós-colonial, além de refletir acerca da industrialização e do advento da modernidade como intensificadores da escravidão. Para maior aprofundamento sobre a temática, sugerimos a leitura de *Through the Prism of Slavery: Labor, Capital and World Economy* (TOMICH, 2004)



famílias na fazenda. Que a vida toda estaríamos submissos, sujeitos às humilhações, como a pilhagem do alimento". (*Ibidem*, p. 86).

As personagens de *Torto arado* emolduram-se, como aponta Fernandes (2021), em uma situação de caboclicização na qual o negro que deixou de ser juridicamente escravo não consegue ser um cidadão, pois sua figura desvalorizada só era aproveitada nos trabalhos mais extenuantes e desabonadores, então a agricultura de subsistência era – como denuncia o romance – a única saída.

## Memória e Realismo

A trama segue o entendimento de Moisés (1967) acerca do objetivo essencial do romance, que é o de reconstruir, recriar a realidade. O tecido alegórico costurado pelo autor revela o funcionamento histórico e social do Brasil e enfatiza o regime escravista vivido pelos sujeitos que, sem alternativa, se submetiam (ou se submetem?) a um trabalho braçal sem trégua em troca de moradia.

*Torto Arado* trata-se de uma teia intrincada de temas, imagens, prognósticos sociais e argumentos organizados na curiosidade do romancista ao distinguir cada gesto tematizado na dor e no sofrimento dos moradores de Água Negra.

Contribuindo com o romance, o Jarê, uma fusão entre o catolicismo e as crenças indígenas e africanas, dá luz ao fascínio de um povo seduzido pelo misticismo, pela cura através das rezas, das ervas e por entidades – os encantados – que, após incorporadas, impunham sua liderança para benefício do seu povo.

Nessa noite, em particular, estava presente o prefeito. Havia cinco anos, meu pai tinha atendido um de seus filhos. (...) Desde então, o prefeito aparecia na festa de santa Bárbara. Da primeira vez, meu pai não aceitou seu pagamento, mas pediu que trouxesse um professor da prefeitura para que desse aula às crianças da fazenda. (...) A gratidão por meu pai e pela encantada era grande, por isso teve que cumprir o que prometeu. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 65).

---

Além disso, o livro conta com um enredo marginal. O regime de servidão vivenciado pela família de Zeca Chapéu Grande é o cenário escolhido pelo autor para dar “vozes nativas, reprimidas, as vozes daqueles considerados como afásicos culturais” (CURY, 2009, p. 46). Após o incidente em que uma das irmãs corta sua própria língua e perde para sempre a fala, a narrativa nos leva a compreender que é justamente a irmã que perde a língua que possui mais consciência da situação de seu povo, porém se vê impossibilitada de lutar pelos seus por possuir deficiência e por toda marginalização na qual está aprisionada.

A que emprestaria a voz teria que percorrer com a visão os sinais do corpo da que emudeceu. A que emudeceu teria que ter a capacidade de transmitir com gestos largos e também vibrações mínimas as expressões que gostaria de comunicar [...] foi assim que vimos os anos passarem e nos sentimos quase siamesas ao dividir o mesmo órgão para produzir os sons que manifestavam o que precisávamos ser (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 19-20).

Todo o desenrolar da história revela Bibiana como independente e voltada à luta em defesa dos quilombolas, enquanto Belonísia é a protagonista da sua própria história e dá vida à Água Negra. O romance faz um aporte realista voltado tanto para a infância quanto para vida adulta das personagens e alinha-se ao que Schøllhammer denomina como “estética do afeto”, produzida pelos “novos realistas”.

[...] não se trata[m], portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. Nem se trata[m], tampouco, de um realismo propriamente representativo [...] [da literatura contemporânea]: a diferença que mais salta aos olhos é que os “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios. [...] o[s] novo[s] realismo[s] se expressa[m] pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge[m], incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 53-54).



Essa incorporação da realidade acontece através da oralidade, que tem papel fundamental na tentativa de reconstrução dessas vidas reais, em personagens estruturados a partir do resgate das memórias narrativas realistas, carregada pelas dores dos antepassados que sofreram com a escravidão.

A dor, a narrativa dessa dor, amordaça e reprime. O realismo representativo em *Torto arado* revela duas faces: repressão e resistência. O cativo ao qual os personagens são submetidos não prende a força representativa de Belonísia diante do povo da lavoura. A sua deficiência e consequente marginalização têm uma profunda relação com a constante exploração do povo do campo. A personagem “engendra realidades que parecem ficção” (CARREIRA, 2021, p. 196), todavia, nada é ficcional.

## Territorialidade

Em posição de retratar a etnografia e com a intenção de reconstruir a vida e a realidade dos moradores do sertão da Bahia, Itamar Vieira Júnior conviveu e trocou experiências com a comunidade e conseguiu elaborar uma narrativa identitária e territorial, pautada nos costumes religiosos voltados ao Jarê, prática religiosa em que a cura física e espiritual acontecem através da conexão sagrada com a natureza.

No dizer de seus adeptos, a palavra “jarê”, de origem provavelmente iorubá, significa “quase cair ao solo” ou “cortar através” (CACCIATORE, 1977, p. 158), ambas as etimologias são bastante relevantes para respaldar o enredo de *Torto arado* (VIEIRA JÚNIOR, 2018).

Com o foco narrativo voltado aos conflitos pela terra e pelo rastro de violência patriarcal que insistia em perpetuar a escravidão, a significância do “quase cair ao solo” se legitima pelo processo cíclico de exploração apontado nesse recorte:

O gerente queria trazer gente que “trabalhe muito” e “que não tenha medo de trabalho”, nas palavras de meu pai, “para dar seu suor na plantação”. Podia construir casa de barro, nada de alvenaria, nada que

---

demarcasse o tempo de presença das famílias na terra. Podia colocar roça pequena para ter abóbora, feijão, quiabo, nada que desviasse da necessidade de trabalhar para o dono da fazenda, afinal, era para isso que se permitia a morada. Podia trazer mulher e filhos, melhor assim, porque quando eles crescessem substituiriam os mais velhos. (...) Dinheiro não tinha, mas tinha comida no prato. (...) Vi meu pai dizer para o meu tio que no tempo de seus avós era pior, não podia ter roça, não havia casa, todos se amontoavam no mesmo espaço, no mesmo barracão. (*Ibidem*, p. 41).

Para Leite (2000, p. 344-345), “a terra é o que propicia condições de permanência, de continuidade das referências simbólicas importantes à consolidação do imaginário coletivo, e os grupos chegam por vezes a projetar nela sua existência”. Logo, Vieira Júnior (2018) amplia a discussão trazendo aspectos únicos de uma vida sofrida, demarcada e subjugada pela necessidade de um espaço, de um pedaço de chão para sobreviver.

Com efeito, essa composição imagética da escravidão “palatável” servida como um “prato generoso”, coloca o povo negro em inferioridade moral na sociedade brasileira. A narrativa nos faz refletir acerca da ideia de “ingratidão” ante à “benevolência” do patrão que insiste em percorrer o nosso ideário coletivo.

Zeca Chapéu Grande, respeitado curador de Jarê, sua esposa e seus filhos trabalhavam nas plantações e eram, como as demais famílias negras descendentes de escravizados, submetidos à exploração.

(...) “Mas as batatas do nosso quintal não são deles”, alguém dizia, “eles plantam arroz e cana. Levam batatas, levam feijão e abóbora. Até folha pra chá levam. E se as batatas colhidas estiverem pequenas fazem a gente cavoucar a terra para levar as maiores” (...) “Mas a terra é deles. A gente que não dê que nos mandam embora. Cospem e mandam a gente sumir antes de secar o cuspo” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 45).



Ao discutir a “dívida de gratidão” que prende a gente de Água Negra à terra, o romance desenha o pai de Bibiana e Belonísia como alguém respeitado e admirado por todos.

Meu pai era respeitado pelos vizinhos e filhos de santo, por seus patrões e senhores, e por Sutério, o gerente. Era o trabalhador citado como exemplo para os demais, nunca se queixava, independente da demanda que lhe chegava. Por mais difícil que fosse, arregimentava os vizinhos e trabalhava para entregar o que lhe foi encomendado com o esmero que lhe era creditado. (...) Era o trabalhador da mais alta estima da família Peixoto. (...) confiavam na sua responsabilidade com a fazenda. Confiavam na sua capacidade de persuadir e de reconciliar os que viviam em conflito” (*Ibidem*, p.53-54).

Diante dessa narrativa, não seria difícil pensar que a escravidão foi substituída pela servidão. Assim, *Torto arado* reescreve a servidão que perdura, que se renova, que sobrevive ao tempo, que se molda ao cotidiano daqueles que “ganharam a liberdade”, mas sentem-se desabrigados, deslocados, sem pertencimento.

O livro ainda ressalta a sistemática da história brasileira desde a colonização, passando pela dominação dos povos indígenas até a chegada dos negros, história essa positivada a favor dos grandes proprietários, produtores do ciclo extrativista que determinou a escravidão como a base da economia brasileira e fundamentou as esferas sociais e políticas no nosso país.

[...] dissemos que éramos índios. Porque sabíamos que mesmo que não fosse respeitada, havia lei que proibia tirar terra de índio. E também porque eles se misturavam conosco, indo e voltando de seu canto, perdidos de suas aldeias” (*Ibidem*, p. 177).

O grande questionamento da obra é fundamentado na inquietação e no medo dos trabalhadores de como sobreviver sem os engenhos, as fazendas e as plantações. Para onde ir, sem uma reforma agrária? Percebe-se, portanto, os primeiros passos da sindicalização e como surgem as organizações para as lutas pela terra.

---

Em Martins (1998, p. 32), passamos a compreender que “a renda capitalizada no escravo se transforma em renda territorial capitalizada: num regime de terras livres, o trabalho tinha que ser cativo; num regime de trabalho livre, a terra tinha que ser cativa”. Sobre isso, Moraes (2005, p. 97) pontua que “o escravismo imprime a desigualdade e a excludência como regras básicas do convívio social”. A sociedade de base escravocrata estabelece o império da violência e se firma na questão fundiária que naturalmente exclui a população negra, primeiro por serem escravizados, depois por serem libertos, no entanto marginalizados sem a possibilidade de adquirir terras. E é essa ferida que Vieira Júnior (2018) deixa exposta.

[...] as fazendas em que morávamos e nossas origens tinham a marca dessa trama de vida e morte que se instalou por décadas na Chapada Velha. [...] Se o nosso senhor fosse desafeto de “tal” coronel, os que ali viviam também corriam o risco de se tornarem vítimas da violência. Era o que nos contavam. O medo atravessou o tempo e fez parte da nossa história desde sempre (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p.178).

Em uma passagem do livro, Zezé, irmão de Bibiana e Belonísia pergunta ao pai:

[...] Por que não eram donos daquela terra, se lá havíamos nascido e trabalhado desde sempre. Por que a família Peixoto, que não morava na fazenda, era dita dona. Por que não fazíamos daquela terra nossa, já que dela vivíamos, plantávamos as sementes, colhíamos o pão. Se dali retirávamos nosso sustento (*Ibidem*, p.185).

Esse questionamento não apenas situa o enredo em um contexto sócio-histórico, mas reconstrói os hábitos e a vivência da época, descreve o cotidiano das famílias, o dia após dia, as misérias do autoritarismo escravista e a resistência própria de quem (sobre)vive.

As questões da força de trabalho escravizadas e repassadas como herança angustiavam os trabalhadores mais jovens, em especial Zezé. O filho mais novo de



Salu e Zeca Chapéu Grande ao perceber a coisificação do negro, a exploração do seu povo, passa a dar voz a resistência negra, revelando as relações sociais desiguais e exploratórias às quais estavam todos submetidos.

Além da dívida de trabalho para com os senhores da fazenda, não havia nada para deixar para os filhos e netos. O que era transmitido de um para o outro era a casa, quase sempre em estado ruim e que logo teria que ser refeita. [...] Zezé queria dizer ao nosso pai que não nos interessava apenas a morada. Que não havia ingratidão. “Eles que não foram gratos”. [...] “Queremos ser donos de nosso próprio trabalho, queremos decidir sobre o que plantar e colher”. [...] “Queremos cuidar da terra onde nascemos, da terra que cresceu com o trabalho de nossas famílias” (*Ibidem*, p.186-187).

*Torto arado* reconstrói a identidade do negro escravizado através dos aspectos de territorialização material e simbólica. Para os trabalhadores de Água Negra, o simples ato de apropriação do espaço para viver, apropriação da terra, passou a significar um ato de luta contra aqueles que não queriam essa territorialização negra.

A ideia dialoga com o que aponta Haehnel e Ulz (2010, p. 11), “o objetivo não é apenas lembrar a escravidão, mas também trazer as repercussões poderosas desse trauma histórico para a consciência pública”. Certamente, Vieira Júnior (2018) usou da territorialidade para propor uma revisão historiográfica na qual o negro deve ser visto como parte constituinte do que somos enquanto brasileiros.

## Considerações Finais

Os relatos das personagens em *Torto arado* resgatam as memórias de um povo e das suas narrativas transmitidas de geração em geração, através da oralidade, sobre a terra, o negro, a fome, a seca, a miséria, a violência contra a mulher e a servidão. A obra é um instrumento político não apenas por abordar um tema tão importante

---

para a literatura brasileira, mas também pelas possibilidades de reflexões críticas e sociais em nível mais amplo.

Vieira Júnior amplia o olhar do leitor e pontua que mesmo após a abolição a luta pela permanência ou conquista do território continuou, o que mudou foram apenas os nomes e as formas de exploração. O autor preenche seu texto com incômodos que levam o leitor a pensar na necessidade de um “novo real”, mais humano e capaz de contemplar toda a nossa diversidade enquanto povo.

*Torto arado* é um expositor da escravidão para que esta não seja vista como um passado distante, mas como fato que produziu marcas que persistem em nossa formação social e que precisam, urgentemente, admitir que as condições de subordinação estrutural moldaram o subconsciente do que nos forma como povo brasileiro.

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e Estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Unesp, 1993.

BOUTROS, Fatim. *Facing Diasporic Trauma: Self-Representation in the Writing of John Hearne, Caryl Phillips, and Fred D’Aguiar*. Leiden: Brill, 2015.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Inscrições do real em *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior. *E-escrita*. Revista do Curso de Letras da UNIABEU, v.12, número 1, Nilópolis, janeiro-junho, 2021. Disponível em: <<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/4241/pdf>>. Acesso 20 mai. 2021.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Topografias da ficção de Milton Hatoum. In: RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda Ferreira; ÁVILA, Myriam (Org.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 41-62.

FERNANDES, Joyce. O legado traumático da escravidão em *Torto arado*. *Revista Entrelaces*, v. 11, n. 23, Fortaleza, p. 229-248, jan./mar. 2021.



GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio — Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

HAEHNEL, Birgit and ULZ, Melanie. *Slavery in Art and Literature: Approaches to Trauma, Memory and Visuality*. Berlin: Frank & Timme, 2010.

VIEIRA JUNIOR, I. *Torto arado*. Afralgide: Leya, 2018.

LEITE, I. B. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. *Etnográfica*, Vol. IV (2), 2000.

MARTINS, José de Souza. *O cativo da terra*. São Paulo: Hucitec, 1998.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária — Prosa*. 18 ed. São Paulo, 1967, p.1-198. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/458324/Massaud-Moisés-A-criação-literária-prosa-rtf/>>. Acesso em: 19 mai. 2021.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Ideologias geográficas*. Espaço, Cultura e Política no Brasil. São Paulo: Annablume. 2005.

SCHØLLHAMMER, K. E. O realismo de novo. In: SHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SENNA, Ronaldo de Salles. *Jarê: uma face do candomblé: manifestação religiosa na Chapada Diamantina*. Feira de Santana: Editora da Universidade Estadual de Feira de Santana, 1998.

Recebido em 09/05/2022

Aceito em 25/07/2022

# Itamar Vieira Junior e as heranças da escravidão no Brasil: os explorados deste tempo

## Itamar Vieira Junior and the legacy of slavery in Brazil: exploitation today

Patrícia Helena Baialuna de Andrade<sup>1</sup>

---

RESUMO: O presente ensaio propõe uma leitura dos contos “Alma” e “Doramar ou a Odisseia” (2021), de Itamar Vieira Junior, e de seu aclamado romance *Torto Arado* (2019), como expoentes de uma questão social invisível para muitos brasileiros: as novas formas de escravidão que todos os dias vitimizam trabalhadores economicamente vulneráveis e, frequentemente, descendentes dos escravizados do período colonial.

ABSTRACT: This paper aims to analyze two short stories by Itamar Vieira Junior —“Alma” and “Doramar ou a Odisseia” (2021), as well as his heralded novel *Torto Arado* (2019) — as literary problematizations of a social issue that remains invisible to most Brazilians: the contemporary forms of slavery that claim victims among the most economically vulnerable workers, who are often the descendants of those enslaved during Brazil’s colonial times.

PALAVRAS-CHAVE: Escravidão; Itamar Vieira Junior; Contemporaneidade.

KEYWORDS: Slavery; Itamar Vieira Junior; Contemporaneity.

---

1 Mestre e Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, pós-doutoranda no Departamento de Letras Modernas da FFLCH — USP. Atualmente é professora de literaturas lusófonas na Brigham Young University (Provo — UT/EUA).



## Introdução

Um dos mais infelizes e longos capítulos da história brasileira é, inquestionavelmente, a escravidão. Estabelecida desde os primeiros anos da colonização sobre os povos nativos, e, a partir da década de 1530, com diversos povos africanos, a prática de submeter o outro ao trabalho forçado foi corriqueira e considerada aceitável durante muito tempo. A escravização do outro é, na verdade, praticada pelo homem desde a antiguidade, e ao longo da história foi se associando a dimensões étnicas. Assim, quando pensamos a escravidão durante o Brasil colonial, esta vem sempre ligada à imposição do jugo às pessoas de cor.

Desde o Condoreirismo, a literatura tem se ocupado de forma relevante da denúncia de tal violência. Várias obras do cânone literário brasileiro trouxeram à cena personagens representativas dos sofrimentos infligidos aos escravizados. Algumas edulcoradas, como *A escrava Isaura* (1875), outras menos irrealistas – pelo menos na construção de personagens cativas – como *Úrsula* (1859), tais obras vêm desde o Romantismo trazendo ao leitor a questão da escravidão. Outros romances do Realismo-Naturalismo igualmente trouxeram, com maior ou menor destaque, questões raciais ligadas ao passado escravagista do país, como *Bom-Crioulo* (1895) e *O Mulato* (1881).

Também é possível encontrar na literatura contemporânea obras que revisitam tal período histórico. Como exemplo, comentaremos no escopo deste ensaio o conto “Alma” de Itamar Vieira Junior, publicado no volume *Doramar ou a odisseia* (2021). No entanto, o foco desta análise se expande para outros escritos de Vieira Junior (“Doramar” e *Torto arado*) e, em especial, às formas pelas quais suas recentes publicações problematizam um problema de igual gravidade, mas ainda presente no Brasil de hoje: o trabalho análogo à escravidão, e como o mesmo nos dias de hoje incide sobre os descendentes das vítimas do sistema escravocrata colonial.

---

Nossa leitura se inicia com uma breve análise de “Alma” e sua representação da prática escravagista no passado colonial. Em seguida, estabelecemos a realidade da escravidão contemporânea no Brasil e no mundo, amparados pelos estudos de Kevin Bales (2005) e Patrícia Trindade Maranhão Costa (2010). Colocada a atualidade do problema, analisamos como Vieira Junior o transforma em literatura nas páginas de *Torto arado* e no conto “Doramar”. Com tal percurso reafirma-se a vitalidade da produção do escritor baiano – prestigiado de forma justa pela crítica e pelo público – que reconstrói com beleza e lirismo, sem, contudo, suavizar, a violência e exclusão que estão entranhadas na sociedade brasileira.

## O passado da escravidão em “Alma”

O mais extenso conto de *Doramar ou a odisseia*, “Alma” é a narrativa em primeira pessoa de uma escravizada que foge do jugo e caminha “por muitas luas cheias” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 35) até encontrar um local seguro onde constrói uma vida de liberdade. Enquanto as primeiras páginas descrevem as dores, fome e insegurança da fuga, ao decorrer do conto, revela-se o passado de servidão vivido por Alma, e o estabelecimento de uma comunidade de ajuda a outros que fugiram a partir da casa e da família por ela constituídos.

O ritmo acelerado da narração combina com as descrições dos muitos percalços enfrentados pela protagonista, que caminhou até ferirem-se seus pés e a paisagem e vegetação se alterarem. Ela, “uma mulher que nasceu acorrentada aos desejos dos [seus] senhores” (*Ibidem*, p. 35), significativamente, recebeu da senhora o nome de Alma por supostamente tê-la – diferente dos tantos outros escravizados, não dotados de uma alma, a quem a própria existência humana plena era negada. Também a Alma foram negadas as mais elementares necessidades: separada da mãe na infância, viu seu destino repetir-se na vida dos bebês que teve e que, um após o outro, tiraram-lhe



dos braços e os levaram: “eu, uma mulher, uma alma, que lutava todas as horas, e da primeira vez que me levaram um filho urrei de tristeza” (*Ibidem*, p. 36). A família ainda lhe seria negada pela separação de Inácio, um homem bom “que [lhe] fazia companhia nas madrugadas frias da senzala, direito e paciente” (*Ibidem*, p. 45), e que seria assassinado pela crueldade de seus senhores.

O relato da morte de Inácio, afogado na travessia de barco que os senhores foram obrigados a fazer ao perder o engenho, desenvolve um motivo que aparece brevemente em *Torto Arado* (2019). Ao tratar do romance, veremos a passagem em que Rita Pescadeira lista os inúmeros sofrimentos infligidos a seu povo – o povo negro – na história do Brasil colonial, e, de forma breve, cita o caso do homem que se afogou por ter seu senhor obrigado-o a tapar um buraco do barco com o próprio corpo. No conto em questão, o homem ganha um nome e uma história:

[E]sse homem que pereceu na crueldade dos meus senhores, cheios de rancores quando jogavam pragas ao vento por toda a riqueza que perderam, (...) o senhor de um golpe deitou Inácio para o fundo do barco, vi o sangue se diluindo na água, fiz prece que ninguém pôde saber pela sua vida (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 45-47).

Outras muitas dores e humilhações aparecem diluídas na narrativa de Alma, entre relatos referentes à decisiva fuga. A experiência do escravizado se constrói no conto em um entrelaçar-se de privações, maus-tratos, injustiças, em todas as fases da vida dessa mulher que se aproximava da meia-idade, mas nunca se conformou à condição de cativa. Ela, que cresceu “sem estudo como os homens brancos, sem posses como eles, [...] era uma coisa deles, mas dentro de [si] havia um bicho ruim querendo voar” (*Ibidem*, p. 54), assim o fez. Apenas nos últimos parágrafos do conto sabemos que ela envenenou a comida dos senhores e, vendo-os mortos na sala de jantar, tratou de banhar-se, perfumar-se, vestir um dos melhores vestidos da senhora e pôr-se em marcha ininterrupta por muitos dias.

---

Dá-se ao leitor o indício de que a fuga será bem-sucedida quando, em certo ponto do caminho, Alma se depara com uma casinha muito modesta e, ao apossar-se de algumas mirradas espigas de milho, recebe do velho dono do lugar a oferta de ali descansar à noite. O alívio do banho e da refeição, o acolhimento e a bondade desinteressada do homem apontam para o desfecho da história dessa mulher de alma gigante, força e resistência. Alma encontrou a terra, “um lugar sem cercas”, e ali construiu sua pequena morada e plantou sua roça, oferecendo água e descanso a vaqueiros e viajantes. Encontrou um companheiro para a labuta diária, “muitos filhos nasceram, outros irmãos de longe foram chegando e tiveram terra para a roça e barro para construir suas casas, vieram de longe, tiveram filhos, chamamos aquele lugar de várias coisas” (*Ibidem*, p. 51) – decerto de pousada, refúgio, renascimento, talvez *quilombo*. Ao livrar-se da servidão, essa protagonista, com tantas cicatrizes e lutas em sua memória, criou um ponto de abrigo para outros que seguiram o mesmo caminho. De resistente à líder de uma comunidade, seu caminho foi de espinhos e perdas, rumo ao início de uma nova história.

Dessa maneira, o conto de Vieira Junior reconstrói o passado escravocrata do Brasil através de uma personagem feminina, vivida em dores e privações, que imprime, aos olhos do leitor, a experiência da escravidão de forma contundente e realista. Contudo, a mesma história aponta para um caminho de resistência e esperança, conquistando a liberdade para uma existência humana através da ajuda mútua e da coragem. Ao revisitar esse capítulo da história brasileira, o autor o faz com as cores realistas de um Brasil que se fundou em raízes negras, uma homenagem aos muitos que resistiram à escravidão e aos tantos outros que tombaram na construção dessa nação.



## Um problema que não pertence (somente) ao passado

Tem-se nos registros mais difundidos da história que a escravidão negra teve início no Brasil por volta de 1550 (ALENCASTRO, 2018), embora alguns autores argumentem que esse início teria acontecido ainda na década de 1530 (DEL PRIORE, 2016). Nos mais de trezentos anos que se seguiriam, até a abolição em maio de 1888, estima-se que aproximadamente 4.8 milhões de pessoas foram trazidas das costas da África para o trabalho forçado no Brasil (ALENCASTRO, 2018). O trabalho escravo foi a força motriz da economia colonial, possibilitando o enriquecimento do colonizador através dos ciclos do pau-brasil, da cana-de-açúcar, do ouro, do café, e todas as outras atividades econômicas que se desenvolviam, concomitantemente, ao sistema de *plantation* e permitiam, ao Brasil, um (ainda que lento) desenvolvimento. Infelizmente, tal prática esteve tão entrelaçada à própria formação do país que, mesmo após ser declarada a ilegalidade da escravidão, os problemas da grande população de afrodescendência no Brasil continuaram pela discriminação e o não acesso à educação, terras ou outros meios de produção. Abolida estava a escravidão, mas o negro continuava à margem da sociedade republicana brasileira.

Não faremos aqui um percurso histórico dos eventos e práticas econômicas, sociais e culturais que perpetuaram a marginalização do afrodescendente no Brasil. Para os objetivos deste ensaio, basta-nos chegar à atualidade do problema através de estudos compreensivos como o de Kevin Bales (2005), que demonstram a existência de trabalho análogo à escravidão atualmente, em diversos países do mundo. A obra de Bales está repleta de exemplos, como comunidades mineradoras na Índia ou pescadoras no Benin, entre muitas outras. O trabalho escravo no Brasil é brevemente mencionado e associado ao desmatamento da floresta amazônica por propósitos de garimpo ou expansão ilegal das fronteiras agrícolas. Para o autor, o trabalho escravo contemporâneo se assemelha ao do passado por compartilhar os mesmos atributos

---

centrais: “o controle exercido sobre o escravo com base em violência ou sua ameaça, falta de pagamento além da subsistência, e o roubo do trabalho ou outras qualidades do escravo para ganho econômico”<sup>2</sup> (BALES, 2005, p. 9, tradução nossa). Bales acrescenta que, embora estes sejam os principais elementos que definem o trabalho escravo, tais traços “estão integrados a uma ampla variedade de formas refletindo contextos culturais, religiosos, sociais, políticos, étnicos, comerciais e psicológicos”<sup>3</sup> (*Ibidem*, tradução nossa). Portanto, em muitas nações do mundo contemporâneo podem ser encontradas formas particulares de exploração forçada do trabalho do outro, e os exemplos de Bales apontam para a maior probabilidade das populações mais pobres serem sujeitas a esses tipos de relações.

Patrícia Trindade Maranhão Costa (2010) compartilha da mesma percepção em seu abrangente estudo sobre o trabalho escravo atual no Brasil. A autora observa que

a escravidão colonial estabeleceu no Brasil um modo de produção que se sustenta na desumanização do outro. Criou-se, desse modo, um padrão cultural de comportamento, norteador das relações de trabalho hierárquicas baseado na desumanização. É esse fenômeno que torna viável a submissão dos considerados não-humanos a condições degradantes de trabalho. Se no período colonial o “outro” destituído de humanidade era o negro africano, atualmente o “outro” a ser desumanizado é, preferencialmente, o pobre, muitas vezes, descendente dos escravos coloniais (COSTA, 2010, p. 116).

De acordo com a autora, a escravidão colonial é uma das principais raízes da escravidão contemporânea, e as principais vítimas não são povos indígenas amazônicos, como acontece em outros países da América Latina, mas “trabalhadores não-brancos (pretos e pardos) oriundos da Região Nordeste, notadamente, dos estados mais pobres e com menos perspectiva de trabalho e emprego” (*Ibidem*, p.

---

2 “(...) the same attributes that described a slave in the past: the state of control exercised over the slave based on violence or its threat, a lack of any payment beyond subsistence, and the theft of the labor or other qualities of the slave for economic gain”.

3 “but these attributes are embedded in a wide variety of forms reflecting cultural, religious, social, political, ethnic, commercial and psychological contexts”.



56), de modo que a escravidão contemporânea no Brasil tem cor e sotaque (*Ibidem*, p. 57). A maioria das vítimas são homens jovens, com pouquíssima escolaridade – ou seja, ainda os excluídos da sociedade – e o estado de maior proveniência desses trabalhadores vulneráveis é o Maranhão (*Ibidem*, p. 69).

O trabalho análogo à escravidão hoje no Brasil é encontrado principalmente em atividades rurais, em lavouras de algodão, milho e soja, entre outras, na criação de animais, na extração de látex e de madeira (*Ibidem*, p. 33). A autora explica os mecanismos de subjugo dessas pessoas por aliciadores, expondo as condições degradantes do trabalho – tais como a situação de alojamento, acesso a tratamento médico, condições de saneamento, alimentação, maus tratos e violência no local de trabalho, remuneração inadequada, entre outros (*Ibidem*, p. 79-88). Além disso, ela analisa ainda os modos de cerceamento da liberdade, tais como a retenção de documentos, o isolamento geográfico do local de trabalho, a presença de guardas armados e/ou o estabelecimento de dívidas ilegais dos trabalhadores para com seus “empregadores” (*Ibidem*, p. 88-95):

Nas fazendas, são submetidos a um contínuo endividamento. Todo material referente à alimentação, à moradia e aos instrumentos de trabalho deve ser comprado a um preço superfaturado das próprias fazendas. Esta é a chamada ‘política do barracão’ ou *truck system* (*Ibidem*, p. 32).

O estudo de Costa enfatiza não somente as condições de trabalho e o cerceamento da liberdade das vítimas de tal sistema, mas também a questão da dignidade humana que é negada a tais trabalhadores (*Ibidem*, p. 43); ainda, a autora atribui a impunidade que prevalece (mesmo quando tais situações são denunciadas às autoridades) à articulação dos fazendeiros com os poderes federal, estaduais e municipais (*Ibidem*, p. 68), quer ocupem cargos políticos ou somente possuam laços com os representantes de seus interesses em cargos nas prefeituras ou Câmaras Legislativas. Eis, portanto, que dificultam o combate ao trabalho escravo contemporâneo a

---

defesa de tais interesses em várias esferas do poder, além da escassez de recursos dos órgãos fiscalizadores e a vulnerabilidade econômica de uma certa parcela da população, tornando-a potencial vítima das condições degradantes que remontam ao sistema colonial.

Determinado está, portanto, que se trata de um problema atual e presente em várias regiões do Brasil, ainda que invisível para grande parte da população do país. Procuramos apontar, a seguir, para os modos como a literatura contemporânea dialoga com tal realidade nos escritos de Itamar Vieira Junior.

## **Nova escravidão no campo**

O romance *Torto arado* foi publicado em 2019 e desde então tem angariado grande notabilidade a Itamar Vieira Junior, inclusive um prêmio Jabuti e a distribuição de milhares de volumes na rede pública de ensino do estado da Bahia. Assim como nos contos, o romance trata das raízes do Brasil e do povo negro, seu trabalho, suas crenças e cultura. Esta narrativa conta a história das irmãs Bibiana e Belonísia, moradoras da Fazenda Água Negra, suas relações com a comunidade de trabalhadores rurais e a identificação de tal comunidade como quilombola.

É marcante para o leitor que, ao narrar alguns dos principais acontecimentos de suas vidas revezando-se como voz narrativa, as irmãs revelam um Brasil cuja existência ainda parece presa a estruturas e relações do período colonial escravocrata. A época em que se passa a história é imprecisa, possivelmente a segunda metade do século XX, considerando elementos como a Ford Rural ou uma motocicleta que aparecem em dados momentos; a atemporalidade, contudo, reforça a noção de permanência de certas circunstâncias. Várias das características citadas na seção anterior, com as quais Costa (2010) caracteriza o trabalho escravo contemporâneo, são incorporadas ao romance de Vieira Junior representando um país cujo progresso recai como carga



sobre os trabalhadores explorados de muitas fazendas país afora. A ficcionalidade da obra em nada compromete sua habilidade de abrir os olhos do leitor para outras (tristes) experiências encontráveis no mundo real. Uma das características destacadas pelo estudo de Costa incorporadas à construção das personagens e do universo ficcional do romance, por exemplo, é o isolamento geográfico. Ao se ferirem com uma faca no início do romance, as irmãs, ainda crianças, são levadas ao hospital da cidade mais próxima, e Bibiana observa:

Nunca havíamos saído da fazenda. Nunca tínhamos visto uma estrada larga com carros passando para os dois lados, seguindo para os mais distantes lugares da Terra. [...] Nunca havíamos andado na Ford Rural da fazenda ou em qualquer outro automóvel. E como era diferente o mundo além de Água Negra! (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 19-20)

A falta de contato das famílias que trabalhavam na fazenda com outros meios decerto contribui para sua sujeição às condições impostas, e a grandeza do mundo exterior, ao mesmo tempo em que causava admiração à menina narradora, podia também causar espanto e insegurança. Depreende-se da história contada que as famílias de trabalhadores viviam na Fazenda Água Negra havia muitas gerações, e a lida com o campo sob as determinações dos proprietários eram o único modo de vida conhecido para a maioria. Sair da fazenda por qualquer motivo não era comum, e, fazê-lo por motivos econômicos, era por certo desencorajado. Durante um episódio do romance em que uma grande seca atinge aquelas pessoas e a fome começa a fazer vítimas, Belonísia conta que “o povo de Água Negra passou a seguir para a cidade antes de o sol raiar, sem conhecimento do gerente, se embrenhando pelas matas para não serem descobertos, na intenção de vender o peixe e comprar mantimento” (*Ibidem*, p. 106-107). De modo semelhante a fugitivos, evocando o escape de Alma no conto analisado anteriormente, os trabalhadores tinham que buscar, na cidade, o alimento – o mínimo para sua subsistência — furtivamente. Em períodos de estiagem

---

e fome, disputavam a palma com o gado da fazenda (*Ibidem*, p. 68), expondo que aos animais eram dispensados mais cuidados que aos trabalhadores.

As premissas para que novos trabalhadores se instalassem naquelas terras são manifestas:

Meu pai, incentivado por Sutério, havia convidado o irmão de minha mãe para residir em Água Negra. O gerente queria trazer gente que “trabalhe muito” e “que não tenha medo de trabalho”, nas palavras de meu pai, “para dar suor na plantação”. Podia construir casa de barro, nada de alvenaria, nada que demarcasse o tempo de presença das famílias na terra. Podia colocar roça pequena para ter abóbora, feijão, quiabo, nada que desviasse da necessidade de trabalhar para o dono da fazenda, afinal, era para isso que se permitia a morada. Podia trazer mulher e filhos, melhor assim, porque quando eles crescessem substituiriam os mais velhos. [...] Dinheiro não tinha, mas tinha comida no prato (*Ibidem*, p. 41).

Note-se pela citação que grande ênfase era colocada na dureza do trabalho e na dedicação esperada dos subordinados. O labor árduo era condição para que novas famílias fossem aceitas pelos donos e gerente da fazenda, e não havia pagamento previsto. A alimentação de cada família dependeria de sua capacidade de cultivar uma pequena roça própria próximo à moradia, desde que não negligenciassem a produção que enriqueceria o proprietário. A própria habitação, precária, assim deveria permanecer, para que muito conforto não trouxesse aos moradores a ideia de possuir qualquer direito sobre as terras. Em resumo, trabalho duro era esperado em troca de um modesto lugar para morar e cultivar a própria comida. De acordo com Shirley Carreira,

a fazenda Água Negra reproduz a estrutura autárquica das fazendas coloniais que centralizavam o exercício de poder. Exercício esse que continua a existir no Brasil do século XXI, em muitos latifúndios que, secretamente, impõem aos trabalhadores um sistema de escravidão (CARREIRA, 2021, p. 191).



As condições de vida e trabalho das personagens de *Torto Arado*, portanto, análogas à escravidão, dialogam com uma questão social presente e urgente, questão que não somente fala “de um tempo passado, [mas] estão bem presentes no Brasil de hoje” (*Ibidem*, p. 196), como buscamos neste ensaio argumentar.

Outra característica apontada por Costa (2010) como marca da escravidão moderna é o uso da força para coagir os servidores. O próprio estabelecimento das fazendas, segundo a narrativa de Bibiana, se deu por meio de uma autoridade paralela: “Os homens investidos de poderes, muitas vezes acompanhados de outros homens em bandos armados, surgiam da noite para o dia com um documento de que ninguém sabia a origem” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 22). O exercício do poder, portanto, não dependia das leis e autoridades estabelecidas, mas da força das armas e do medo. É o que se vê também no destino do primo Severo, assassinado em frente à própria casa por ousar levantar a voz para falar de direitos e injustiças.

Severo é uma personagem importante em *Torto Arado* por se afastar da crença de que as más condições impostas aos trabalhadores eram simplesmente como as coisas deviam ser. Desde a adolescência o rapaz sonhava com uma realidade diferente:

Ele se sentiu à vontade para falar sobre seus sonhos, tinha planos de estudar mais e não queria ser empregado para sempre da Fazenda Água Negra. Queria trabalhar nas próprias terras. Queria ter ele mesmo sua fazenda que, diferente dos donos dali, que não conheciam muita coisa do que tinham, que talvez não soubessem nem cavoucar a terra [...] (*Ibidem*, p. 72).

Assim como os escravizados do Brasil-colônia conheciam as técnicas e ofícios da produção muito melhor que seus senhores, Severo percebe o mesmo padrão na relação do proprietário da fazenda com os trabalhadores atuais. Imbuído de um forte senso de justiça, ele não se conforma e busca se envolver em atividades sindicais para viabilizar alguma mudança. A contundência das falas de Severo em sua comunidade tocam muitos a seu redor, o que é percebido como uma ameaça à ordem,

---

resultando em sua morte. Não sem que se multiplicasse sua voz em tantos outros, no entanto: Belonísia julgava “[...] que havia algo vigoroso e decisivo nas suas enunciações sobre o trabalho, sobre a relação de servidão em que nos encontrávamos” (*Ibidem*, p. 131-132), e Bibiana passa a compartilhar da mesma percepção de que estavam injustamente desamparados nas condições atuais:

Aquela fazenda sempre teria donos, e nós éramos meros trabalhadores, sem qualquer direito sobre ela. Não era justo ver tio Servó e os filhos crescendo espantando os chupins das plantações de arroz. Não era justo ver meu pai e minha mãe envelhecendo, trabalhando de sol a sol, sem descanso e sem qualquer garantia de conforto em sua velhice (*Ibidem*, p. 79).

Prevalece ao final do romance uma ideia de luta por direitos que foi semeada e não poderia mais ser reprimida. Interessa também notar que a narrativa se alterna entre as vozes das duas irmãs, mas a um certo ponto, uma terceira voz narrativa feminina é incluída: surpreendentemente, a nova narradora é Santa Rita Pescadeira, uma entidade mística do jarê, prática religiosa sincrética à qual se faz referência em várias passagens do romance, como traço cultural daquele povo. A narrativa de Rita Pescadeira acrescenta ao romance uma perspectiva histórica e social mais ampla, pois não trata de uma personagem, uma família ou uma comunidade, mas fala dos muitos sofrimentos infligidos ao povo negro durante a história do Brasil. São abundantes no relato da entidade os casos de violência contra os escravizados; segundo Fernandes (2021, p. 242), “a encantada apresenta um discurso de identificação dos perpetradores dessa violência e de reivindicação por justiça”. Em sua porção da narrativa são listados uma série de casos de que ela “se lembrava”, como o episódio do afogamento já mencionado quando tratamos do conto “Alma”:

Vi senhores enforcarem seus escravos como castigo. Cortarem suas mãos no garimpo por roubarem um diamante. Acudi uma mulher que incendiou o próprio corpo por não querer ser mais cativa do seu senhor. Mulheres que retiravam seus filhos ainda no ventre para que



não nascessem escravos. [...] Mulheres que enlouqueceram porque as separaram dos filhos, que seriam vendidos. Vi um senhor cruel deitar com mulheres negras e abandonar seus corpos castigados à morte, como se quisesse expurgar o mal que o fazia cair. Outro fez do corpo de seu escravo um reparo para o barco imprestável em que navegava. Entrava água na embarcação. O barco chegou ao seu destino com o homem afogado. (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 207).

As memórias da encantada – que é, por assim dizer, a menos “realista” das narradoras do romance – remete ao realismo máximo da obra ao traçar a linha entre o povo de Bibiana e Belonísia aos muitos povos maltratados e escravizados durante a construção do país. Sua voz estabelece a herança dessa comunidade quilombola em antepassados de outros tempos e outras práticas – mais perversas, decerto, embora as atuais condições desse povo também denotem exploração, negação de direitos, isolamento, entre tantos traços associados às novas formas de escravidão presentes na sociedade contemporânea.

## **Ainda sobre a nova escravidão: trabalho urbano**

Embora as novas formas de escravidão sejam mais facilmente encontradas em ambientes rurais, como mencionado anteriormente, também no meio urbano se encontram trabalhadores submetidos a relações de trabalho servis ou degradantes. Para exemplificá-las, comentaremos a seguir o conto “Doramar ou a odisseia”, publicado em 2017 em *A oração do carrasco*, e pela Editora Todavia em 2021, em volume intitulado *Doramar ou a odisseia*.

A protagonista do conto, Doramar, é uma empregada doméstica que serve a mesma família há mais de vinte anos, e vive, no início do conto, uma espécie de “antiepifania”<sup>4</sup> (JERONIMO, 2021, p. 227) ao sair para trabalhar e encontrar um cão

4 De acordo com Jeronimo (2021, p. 227-228), a experiência de Doramar pode ser considerada antiepifânica pois, ao contrário dos inumeráveis exemplos de epifanias (como visões de luz e beleza) na literatura, o que se tem no conto é o vislumbre de uma “experiência corrosiva” (p. 228). A visão

ferido, exalando um cheiro de podridão da carne dilacerada. A imagem do cão a fez descobrir “naquele fim de tarde a vida não programada” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 112), e “a lançou para um encontro consigo mesma” (*Ibidem*, p. 113). Um tanto desorientada, a mulher seguiu para seu dia de trabalho em meio a memórias difusas e pensamentos divagantes, entre a dúvida de voltar e abreviar o sofrimento do cão, e sua rotina e destino esperado.

O tal encontro consigo mesma ou mergulho nas memórias trazem ao leitor a história de pobreza e dificuldades que acompanhava a vida da mulher. Da infância:

[...] tinha a lembrança do que era a fome, do que era pedir aos motoristas parados nas sinaleiras. Sabia o significado de um polegar para baixo [...]. Para os moradores da cidade alta, ela era a mulher que servia para limpar os vasos e preparar o jantar (*Ibidem*, p. 117).

Da juventude, as memórias de Doramar a levam até o primeiro beijo com um rapaz que ajudava o tio na oficina e “sujava-se de graxa durante a semana” (*Ibidem*, p. 118), acabou se tornando um jovem infrator, e depois um assaltante de ônibus. Encontrado pela polícia em casa, foi capturado e “do camburão, navio negreiro, foi lançado ao chão” (*Ibidem*, p. 123) e morto com treze tiros “enquanto uma bala só bastava, o resto era prepotência, era vontade de matar” (*Ibidem*, p. 123)<sup>5</sup>. Destaca-se no excerto a comparação entre o carro da polícia e o navio que traficava pessoas da África às Américas<sup>6</sup>, clara denotação de que nos dias de hoje os excluídos, ainda que não sejam propriamente escravizados, são deixados à míngua da sociedade e tal marginalização resulta em possível apelo ao crime, ou mesmo à opressão policial sem razão. O exercício do poder público contra as populações negras e periféricas

---

do cão moribundo denuncia sofrimento e morte, e faz parte de toda uma gama de “percepções decepcionantes” (p. 228) que podem ser consideradas como epifania corrosiva ou entiepifania.

5 O último trecho transcrito estabelece intertextualidade com a crônica “Mineirinho”, de Clarice Lispector, “dialogando com as mazelas sociais que, sinalizadas por Clarice nas décadas de 1960 e 1970, permanecem, infelizmente, arraigadas nos muitos brasis que, representativamente, erguem-se em denúncia nas narrativas de escritores contemporâneos” (JERONIMO, 2021, p. 227).

6 Marcelino Freire faz a mesma analogia em seus Contos Negreiros (2005).



sempre se fez – e ainda se faz – com violência e criminalização, e, na passagem em questão, o jovem trabalhador que se tornou em adulto infrator da lei é desumanizado no tratamento da polícia como o eram os escravizados.

Tendo as mesmas origens humildes, Doramar não enveredou pelo caminho do crime mas, de forma semelhante, caminhou a trilha da servidão. A descrição do início de uma manhã no trabalho expõe a rotina da empregada doméstica:

Olho para a porta esperando que alguém chegue para pedir algo, pedem um copo d'água, pedem um prato e uma faca para cortar uma fruta, pedem para que eu lave o prato, pedem os sapatos que estão na área de serviço, pedem que eu diga onde está o casaco, pedem uma toalha de prato, pedem uma vela e uma reza, pedem que eu varra os farelos de algo no chão, pedem que eu passeie com o cão... (*Ibidem*, p. 125).

É evidente pela narrativa que a protagonista exerce toda sorte de funções dentro da casa, sendo continuamente solicitada pelos membros da família, sendo referência até mesmo para a religiosidade da família: era ela que detinha as “rezas”. A tarefa que se segue é ir até a feira comprar o peixe para o almoço – que ela mesma prepararia, decerto –, e nesse percurso os pensamentos da mulher vagueiam entre as memórias tristes de sua vida sofrida, até que se desvie de seu afazer e perca a lógica usual da vida cotidiana, atrapalhando-se com a sacola e o dinheiro. Doramar acaba por desviar-se do caminho, oferecendo os peixes comprados para que os gatos da rua matem a fome, enquanto ela se expõe à chuva que começa:

O chão vai se desfazendo em água. Meus pés amassam a lama. Meus pés marcam o caminho. Vou encontrando as árvores. Vou encontrando a água. Vou encontrando o abrigo. Vou tecendo minha cama no chão de lama para descansar da vida. Para poder deitar e dormir (*Ibidem*, p. 128).

As linhas acima concluem o conto, conservando um tom disfórico de cansaço e um olhar retrospectivo para a própria vida em que só vêm à lembrança de Doramar

---

trabalhos, dores, perdas. A plenitude da vida humana, com suas tristezas e alegrias, labores e conquistas, não se realiza na vida unicamente prestada ao serviço da personagem pobre. A introspecção que se inicia com a visão do cão moribundo desencadeia a visão de um filme em que há sofrimentos, mas não há realizações, um filme que se exhibe todos os dias pelas periferias do Brasil. A vida da trabalhadora urbana, portanto, também reproduz os padrões de servidão e exclusão de tempos passados; mas assim como Alma, que reverteu sua história fugindo da condição de cativa, e as irmãs de *Torto arado*, que buscam os direitos da comunidade quilombola, o despertar e o desviar-se do caminho de Doramar também apontam para a uma direção de resistência e rompimento com as estruturas que perpetuam sua exclusão.

## Considerações finais

As funestas práticas escravagistas do período colonial deixaram uma herança na estrutura social e nas relações de trabalho, cultura e raça da qual o Brasil ainda não conseguiu se desvencilhar. Parte inerente e naturalizada da organização social colonial, a exploração do outro e sua destituição dos direitos mais fundamentais foi exercida durante mais de três séculos, e a Lei Áurea não foi acompanhada de medidas para inserção dos ex-escravizados no corpo social da república que em seguida se constituiu. Deste modo, uma significativa parcela da população, a dos afrodescendentes, foi sistematicamente marginalizada e submetida a condições desiguais para o acesso aos bens e recursos comuns.

Se a escravidão propriamente dita é parte do passado do país, infelizmente não o são as atividades de exploração do trabalho daqueles em condição econômica e educacional mais vulnerável. Estudos recentes têm exposto a realidade de tal problema em vários países, inclusive o Brasil. Conforme mencionado anteriormente, as vítimas de tal sistema na atualidade são as populações mais pobres e, no Brasil,



estatisticamente há mais atingidos entre os não-brancos e os oriundos do Nordeste. Portanto, grande parte dos que sofrem sob o abuso dos empregadores são os descendentes dos outrora escravizados.

A literatura, espaço de reflexão e debate sobre as questões sociais mais relevantes, não se furta à representação de tal problema. Os contos e o romance de Itamar Vieira Junior comentados neste ensaio tocam de maneira profunda o tema da escravidão. Em “Alma” revisita-se o passado colonial e a protagonista que dá nome ao conto materializa a luta e resistência dos escravizados em busca de um novo espaço, uma nova existência, de liberdade. A narrativa conduz o leitor pela experiência da desumanização, e termina com a tônica do enfrentamento dos proprietários e da construção de uma nova rede de apoio mútua como estratégia de defesa e de reexistência.

Do passado ao presente, os escritos de Vieira Junior também exploram as novas formas pelas quais os trabalhadores negros são submetidos à servilidade. *Torto arado* reconstrói uma realidade que, lamentavelmente, não é rara de se encontrar pelas fazendas e sertões – e cidades – do Brasil. As condições em que vivem Bibiana, Belonísia e os demais moradores da Fazenda Água Negra revelam a reprodução de estruturas e relações que em muitos pontos se assemelham à escravidão. De modo análogo, a protagonista de “Doramar ou a odisseia” traz para o ambiente urbano a condição servil e desapossada dos pobres moradores das periferias nas cidades. Fadados a trabalhos não reconhecidos e em que os direitos são frequentemente suprimidos, os mais pobres são despojados do acesso pleno à sociedade e suas benesses. A obra do escritor baiano, portanto, expõe um Brasil herdeiro de infausta herança que se propaga em novas formas de escravidão.

---

## Referências bibliográficas

ALENCASTRO, Luiz Filipe. África, números do tráfico atlântico. In: SCHWARCZ, Lília M. Schwarcz & GOMES, Flávio. *Dicionário da Escravidão e Liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 57-63.

BALES, Kevin. *Understanding Global Slavery*. Califórnia: University of California Press, 2005.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Inscrições do real em *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior. *E-escrita*, v. 12, n. 1, 2021, p. 184-198.

COSTA, Patrícia Trindade Maranhão. *Combatendo o trabalho escravo contemporâneo: o exemplo do Brasil*. Brasília, Escritório da OIT no Brasil, 2010. Disponível em: <[https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/---ilo-brasilia/documents/publication/wcms\\_227300.pdf](https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/---ilo-brasilia/documents/publication/wcms_227300.pdf)>. Acesso 5 mai de 2022.

DEL PRIORI, Mary. *Histórias da gente brasileira*. v. 1: colônia. São Paulo: LeYa, 2016.

FERNANDES, Joyce. O legado traumático da escravidão em *Torto arado*. *Revista Entrelaces*, v. 11, n. 23, 2021, p. 229-248.

JERONIMO, Thiago Cavalcante. Clarice Lispector revisitada por Itamar Vieira Junior: a questão social. *Nau Literária*, v. 17, n. 1, 2021, p. 214-232.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Doramar ou a odisseia*. São Paulo: Todavia, 2021.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *A oração do carrasco*. Itabuna-BA: Mondrongo, 2017.

# Literatura contemporânea no Paraná: autoria feminina, identidades e representação

## Contemporary literature in Paraná: female authorship, identities and representation

Andriele Aparecida Heupa<sup>1</sup>  
Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira<sup>2</sup>

RESUMO: As mulheres, assim como outros grupos minoritários, foram constantemente silenciadas. Atualmente, o campo literário é um espaço que possibilita as manifestações desses estratos da sociedade. Este artigo tece reflexões sobre a literatura contemporânea de autoria feminina no Paraná a partir da análise de algumas personagens do romance *As filhas de Manuela* (2017), da escritora paranaense Bárbara Lia. Buscamos discutir acerca da literatura contemporânea de autoria feminina e voltar nossa atenção para os conceitos de identidade, exemplificando com passagens sobre a personagem Manuela, e representação, enfatizando os dois extremos opostos que permeiam a maneira tradicional de representar a mulher: a mulher-anjo, que remonta à figura de Maria (em comparação à personagem Miquelina) e a sua antítese, a mulher ligada ao pecado, muitas vezes a prostituta, em referência à Eva expulsa do Paraíso (em comparação à mãe biológica da personagem Maria Teresa). Por meio dessa análise, é possível compreender que a escritora paranaense constrói personagens subversivas, que contrariam as representações femininas canônicas. O arcabouço teórico é composto, principalmente, pelos textos de Agamben (2009) e Schollhammer (2009), discutindo o conceito de contemporâneo; Teixeira (2008, 2009) e Zolin (2009, 2019), abordando a escrita de mulheres; Hall (2006) e Bauman (2005), refletindo acerca das identidades; Chartier (1991) e Dalcastagnè (2007, 2012), versando sobre representação.

ABSTRACT: Women, as well as other minority groups, have been constantly silenced. Currently, the literary field is a space that makes these strata of society's manifestations possible. This article is about contemporary literature of female authorship in Paraná from the analysis of some characters in the novel *As filhas de Manuela* (2017), by Paraná writer Bárbara Lia. We seek to discuss about contemporary literature of female authorship and turn our attention to the concepts of identity, exemplifying with passages about the character Manuela, and representation, emphasizing the two opposite extremes that permeate the traditional way of representing the woman: the angel-woman, which goes back to the figure of Maria (compared to the character Miquelina) and her antithesis, the woman linked to sin, often the prostitute, in reference to Eve expelled from Paradise (compared to the biological mother

- 1 Graduação em Letras. Especializada em Neuroaprendizagem e Língua Portuguesa e Literatura no contexto educacional (CESUMAR), Mestra e Doutoranda em Letras pelo PPGL/UNICENTRO. Bolsista CAPES.
- 2 Pós-doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora associada da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro) e do Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma instituição. Coordenadora do Laboratório de Estudos Culturais, Identidades e Representação (LABECIR).

---

of the character Maria Teresa). Through this analysis, it is possible to understand that the writer from Paraná builds subversive characters, which contradict the canonical feminine representations. The theoretical framework is composed, mainly, by the texts of Agamben (2009) and Schollhammer (2009), discussing the concept of contemporary; Teixeira (2008, 2009) and Zolin (2009, 2019), approaching women's writing; Hall (2006) and Bauman (2005), reflecting on identities; Chartier (1991) and Dalcagnè (2007, 2012), dealing with representation.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita de mulheres; Bárbara Lia; *As filhas de Manuela*.

KEYWORDS: Women's writing; Bárbara Lia; *As filhas de Manuela*.



## Introdução

Virginia disse que ia contar a história das mulheres da minha família. Um dia contei o que sabia, ela disse que – tinha muitos buracos na minha narrativa. Adoro Virginia, mas acho que escritores são um pouco complicados. Eu disse para ela colocar o que quisesse nos buracos. Ela sorriu. (LIA, 2017, p. 134).

**R**efletir sobre o fazer literário é um dos traços recorrentes na literatura produzida atualmente, como podemos notar na epígrafe acima, na medida em que se trata “de literatura sobre literatura, ficção que discute sua própria construção e reflete sobre como tais mecanismos afetam a percepção do mundo que se costuma reconhecer como real” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 30). É uma tarefa difícil identificar características comuns entre as produções dos escritores contemporâneos, chamados de “Geração 00” por Schollhammer (2009), pois ela “ainda não ganhou um perfil claro, e nenhum grupo se identificou para escrever o manifesto e levantar sua bandeira de geração” (*Ibidem*, p. 17).

Entretanto, há um ponto em que tais obras podem ser comparáveis: “na liberdade exercida de modo muitas vezes irreverente, mas não superficial, na coragem de se arriscar em um caminho próprio, criando uma escrita desabusada que aposta na fabulação” (*Ibidem*, p. 147-148). Inseridas em um contexto de pós-modernidade, entendida como um “conceito ideológico amplo, alicerçado na infraestrutura industrial e econômica ocidental e na globalização, a partir dos anos 1960, que descreve profundas repercussões na expressão popular, na comunicação de massa, nas manifestações culturais, em geral” (ZOLIN, 2009, p. 105), essas produções literárias muitas vezes se configuram a partir da fragmentação, da multiplicidade e da heterogeneidade (HARVEY, 2004). Devido a isso, muitas vezes as produções contemporâneas são tidas como literatura, mas não podem ser lidas a partir dos antigos critérios literários, pois

---

não se encaixam em categorizações, são o que Josefina Ludmer (2010) chama de “Literaturas pós-autônomas”.

Além disso, ao pensar sobre a literatura contemporânea, adotamos a definição empregada por Agamben (2009, p. 62) a qual aponta que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...], que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. Nesse sentido, o romance *As filhas de Manuela* (2017), da escritora paranaense Bárbara Lia (1955) reflete estas características da literatura contemporânea, principalmente por representar a condição da mulher ao longo dos anos, mostrando permanências e mudanças: “É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Bárbara Lia nasceu em Assaí (PR) e vive em Curitiba (PR). Em seus romances, as protagonistas geralmente são mulheres: “Nunca consigo escrever histórias sem que as mulheres sejam fortes” (LIA, 2016, s.p.). O livro *As filhas de Manuela* é um exemplo disto. A história se inicia no século XIX com a personagem Manuela, a qual é amaldiçoada por um homem. Essa maldição atravessa gerações por meio de uma sombra vermelha que todas as mulheres da estirpe de Manuela possuem. O romance pertence ao gênero realismo mágico e retrata como cada mulher encara a “herança” que recebem. Neste artigo, abordamos aspectos relacionadas às identidades de algumas destas personagens e a forma como elas são representadas.

## Literatura de autoria feminina: vozes que passam a ser ouvidas

A pluralidade característica dos tempos atuais abre muitos caminhos e possibilita novos olhares para o mundo a partir das mais diversas perspectivas, pois “a ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria



voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno” (HARVEY, 2004, p. 52). As mulheres são um desses grupos que conseguiram se manifestar e a literatura se constituiu como um palco de lutas em favor dos direitos femininos. Mesmo encontrando resistência, os textos literários produzidos por mulheres ganharam cada vez mais relevância no cenário cultural e no ambiente acadêmico.

Por meio de reflexões empreendidas por muitas estudiosas, o olhar sobre o texto literário passou a ser diferenciado, pois “a constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pelas quebras de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativa” (ZOLIN, 2019a, p. 211). Muitos estereótipos negativos foram disseminados na Literatura por meio da representação de personagens femininas e a escrita de autoria feminina atualmente tem repensado essas construções e as identidades que foram impostas às mulheres ao longo da História.

No Brasil, entre as pesquisas sobre essa temática, houve uma recuperação histórica das contribuições de escritoras que estiveram excluídas do cânone literário, resgatando textos produzidos desde o século XIX. Zolin (*Ibidem*), com base em Showalter (1985), destaca que essas produções percorrem três fases: a fase feminina, marcada pela imitação e internalização dos valores da tradição patriarcal; a fase feminista, que rompe com os padrões vigentes e defende os direitos e valores das minorias; e a fase fêmea, um momento de autodescoberta e buscas de identidades próprias. Entretanto, não se trata de categorias fixas e na obra de uma mesma autora podemos encontrar todas essas fases (ZOLIN, 2019b).

Além disso, houve o questionamento acerca da existência ou não de uma “escrita feminina” e muitas escritoras até recusam esta nomenclatura por entenderem que ela inferioriza de certa forma seus escritos. Todavia, a literatura produzida por mulheres apresenta certas particularidades e “quando olhamos para as escritoras

---

de maneira coletiva, podemos ver um *continuum* imaginativo, a recorrência de certos padrões, temas, problemas e imagens de geração em geração” (SHOWALTER, 1985, p. 11, tradução nossa<sup>3</sup>). Diante deste cenário, salientamos que “é necessário considerar características que possam ser reconhecidas como predominantemente femininas pela sua sintonia com aspectos dominantes na vida das mulheres, a sua experiência corporal, interior, social e cultural” (TEIXEIRA, 2008, p. 52).

Ao longo dos anos, as mulheres foram conquistando mais liberdade para escrever e as personagens femininas de seus textos retratam a condição feminina sob muitos vieses, contestando os estereótipos a elas anteriormente atribuídos pelos escritores homens. Assim, “as marcas da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira, revelam sutis diferenças no desfecho das tensões dramáticas vividas pelas personagens femininas” (XAVIER, 2019, p. 94), de forma a construir novas identidades femininas mais livres do peso das relações opressoras entre os gêneros.

## Identidades da personagem Manuela: a opressão patriarcal

Entre as muitas mudanças que ocorreram nas últimas décadas, estão as questões relacionadas às identidades, que passaram a ser problematizadas e percebidas como heterogêneas e móveis. A mudança de perspectiva a respeito das identidades, passando da noção de uma identidade unificada e imóvel para uma visão de que as identidades são múltiplas e fragmentadas vai interferir na constituição dos sujeitos. Houve um processo chamado pelos Estudos Culturais de “deslocamento do sujeito”, o qual acompanha a transição de uma sociedade tradicional, unificada e lenta para uma sociedade moderna permeada por constantes e rápidas mudanças. Alguns pensadores que contribuíram para tal debate foram Hall (2006) e Bauman (2005).

---

3 No original: “when we look at women writers collectively we can see an imaginative continuum, the recurrence of certain patterns, themes, problems, and images from generation to generation”.



Hall (2006) distingue três concepções atribuídas ao conceito de identidade, muito diferentes entre si. O sujeito do Iluminismo seria completamente centrado e unificado: desde o nascimento, o indivíduo permaneceria o mesmo, teria uma essência interior. O sujeito sociológico não seria autônomo e autossuficiente, mas se constituiria a partir da sua relação com a sociedade, na qual o sujeito seria “costurado” à estrutura. Este indivíduo ainda possuiria uma essência interior, mas ele se formaria e se modificaria por meio do seu contato com o mundo exterior e sua interação com outras identidades. Em oposição a essas duas concepções, o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa. As identidades se formam e se alteram constantemente com base nas culturas em que o indivíduo está incluído e não se definem de forma biológica, mas sim histórica. Um mesmo sujeito assume identidades diferentes, que não estão unificadas em um ser coerente, pois são múltiplas, fragmentadas e até contraditórias. Por não serem fixas e acabadas, Hall sugere que ao invés de falar em identidade, pode-se refiri-la como identificação, que se relaciona também com o exterior, pois é complementada “pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (*Ibidem*, p. 39).

Bauman (2005) também aborda a questão das identidades sob um viés de mudança, pois, em sua visão, elas não são sólidas como uma rocha, nem estagnadas por toda a vida, “são bastante negociáveis e revogáveis, e [...] as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age [...] são fatores cruciais [...] para a identidade” (*Ibidem*, p. 17). Vivemos em uma sociedade fluida e essa característica de ser líquida se relaciona com o fato de não conseguir manter a forma por muito tempo. Com as identidades também ocorre esse processo: Bauman entende que se elas fossem fixas, coesas e sólidas, se configurariam como “um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha” (*Ibidem*, p. 60). Cada sujeito vai construindo suas próprias identidades, as quais passam por transformações ao longo da vida. Elas “flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras

---

infladas e lançadas pelas pessoas a nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (*Ibidem*, p. 19).

Quando tratamos das mulheres, muitas das identidades que lhes são atribuídas são resultado das percepções de outros sujeitos sobre elas e é necessário prestar atenção a essas designações, pois na maioria dos casos são fruto da ideologia patriarcal que rege nossa sociedade. A representação da mulher na literatura também apresenta relações com o contexto histórico e social em que esses textos são produzidos. A partir das produções de homens, muitos estereótipos femininos foram criados, tais como a mulher sedutora, perigosa, megera e/ou imoral, com uma conotação negativa; e a figura da mulher-anjo, indefesa e/ou impotente, que recebia uma conotação positiva por se enquadrar nos padrões sociais patriarcais que lhe eram impostos (ZOLIN, 2019a).

De acordo com Teixeira (2009, p. 90), a representação pode ser considerada como “a consolidação de um discurso que constrói uma identidade do feminino e do masculino que encarcera homens e mulheres em seus limites”. As noções de masculinidade e feminilidade perpassam aspectos psicológicos e culturais que vão muito além de elementos biológicos (BADINTER, 1993), ou seja, são construções sociais.

No romance *As filhas de Manuela*, de Bárbara Lia, temos a representação de muitas mulheres. A precursora desse enredo é Manuela, uma moça simples, que vive incomodada e frustrada com a visão que os homens de sua família tinham dela e com a aparente impossibilidade de mudar seu destino:

Indignação ao sentir que era como os porcos criados ali no chiqueiro dentro do quintal que – ao primeiro sinal de que encheriam a balança da venda – eram mortos com seus guinchos horripilantes que ela tentava apagar com as mãos em conchas nas duas orelhas, escondida atrás da porta. Detestava o dia da matança dos porcos e aquele olhar do irmão. O irmão mais velho era quem matava o porco e depois levava e o vendia e comemoravam. *Imaginou a comemoração ao livrar-se da mulher da família – a menina que não rende no trabalho pesado e nunca*



---

*traz dinheiro para casa. Dentro sua alma era um grito desesperado, mais alto que o grito dos porcos, mais dolorido* (LIA, 2017, p. 13, grifos nossos).

No trecho em destaque, percebemos a opressão que Manuela recebe por parte dos homens da família, pois ela “vive a olhar pela janela a dança dos tecidos, os lençóis como velas de um barco de esperança. Procura uma saída entre os lençóis, entre a cerca, entre as nuvens e entre a ramagem” (*Ibidem*). A moça está noiva de Julião, mas esse casamento arranjado não a agrada: “sentiu um arrepio ao perceber a amarração que faziam da sua vida e a do marinheiro desconhecido” (*Ibidem*, p. 12) e essa situação a entristecia muito: “os dias seriam trágicos, ela presumia” (*Ibidem*). De acordo com essa ordem patriarcal, Manuela deveria obedecer ao pai, aos irmãos e, posteriormente, ao marido, porque “[...] o domínio masculino era indiscutível. Os projetos individuais e as manifestações de desejos e sentimentos particulares tinham pouco ou nenhum espaço quando o que importava era o grupo familiar e, dentro dele, a vontade do seu chefe, o patriarca, era soberana” (SCOTT, 2013, s.p.).

Um dia, entre os lençóis pendurados no varal, aparece Miguel, um oficial da Armada Nacional, que estava procurando por um conhecido naquela região e pede um copo de água para Manuela. Ela se sente amedrontada, mas alcança e troca algumas palavras com o homem. Manuela percebe que precisará se casar com Julião contra a sua vontade (“como um tronco violentado por um raio, Julião ficou tomado de um torpor diante da bela escultura feminina, magra, arredia. Os olhares das mães cruzaram, estava feito. O homem escolhe. O homem escolhe. O homem escolhe” (LIA, 2017, p. 15)) e vê em Miguel uma possibilidade de ter um destino diferente daquele que a família impunha sobre ela: “onde estava aquela voz a chamá-la de senhorinha? Sentiu desejo de correr pela estrada íngreme e atravessar a serra do mar inteira. Todas as cidades e todos os lugares até chegar perto do moço e repetir com desespero sem parar: Me salva! Me salva! Me salva!” (*Ibidem*, p. 16).

---

Os casamentos arranjados eram muito comuns no século XIX, momento em que se inicia o enredo. Historicamente, esse tipo de união atende aos interesses das famílias envolvidas, na medida em que “pretende ser aliança antes de ser amor – desejável, mas não indispensável. Os pais desconfiam da paixão, destruidora, passageira, contrária às boas relações, às uniões duráveis que fundam as famílias estáveis” (PERROT, 2007, p. 46). A mulher deveria aceitar as decisões do patriarca, pois sua vontade não era levada em consideração.

Sob a égide do patriarcado, o amor conjugal [...] não era considerado uma meta, nem mesmo um ideal. O sexo (tolerado) no matrimônio tinha o fim precípua da procriação, sendo o desejo e o prazer vetados às esposas. Aos maridos, tais limites não eram aplicados, vigorando uma dupla moral que possibilitava que eles exercessem sua sexualidade como bem entendessem, inclusive, buscando satisfação fora do leito matrimonial (SCOTT, 2013, s.p.).

Manuela sente na pele as imposições desse sistema patriarcal, mas rompe com o que esperam dela ao ter encontros amorosos com Miguel. Ele é casado e não conta para Manuela, mas vai embora decidido a romper seu casamento e promete voltar para buscar a amada. Entretanto, Julião descobre os encontros e mata Miguel quando ele estava voltando para reencontrar a moça. Alguns meses depois, Manuela percebe que está grávida e tenta esconder sua condição dos homens da família. Sobre essa questão, Pinsky destaca o que se passava na cabeça das mulheres em situações como essa:

Solteira e grávida! A situação levou a garota ao desespero: como explicar aos pais que manchara a “honra familiar” e que traria vergonha a todos de casa? Como conviver com o fato de não poder ser mais respeitada como uma “moça de família” diante da evidência de ter “dado o mau passo”, “cedido às tentações”, “se desviado do caminho”? Sem um casamento em vista, que “reparasse a situação”, o que lhe reservava o futuro? (2013, s.p.)



O romance inicia com o momento de indecisão da moça sobre qual atitude deve tomar. Manuela decide ter o filho e sai à procura do homem que ela ama, com isso percebemos “a força da resistência [e] do desejo pelo qual uma mulher se afirma como sujeito e reivindica o direito de escolher seu destino” (TEIXEIRA, 2008, p. 116). Entretanto, durante essa fuga, Manuela é capturada por alguns homens, entre eles, Mauro Risério. Depois que ela conta sua história, ele se propõe a ajudá-la a encontrar notícias sobre Miguel, chegam ao Rio de Janeiro e descobrem que o oficial da Armada Nacional está desaparecido e, provavelmente, morto.

Mauro deseja Manuela, mas ela “não consegue sair do casulo da dor” (LIA, 2017, p. 34) causada pela perda do amado. Nem o fruto dessa união, a pequena Miquelina, é capaz de alegrar a mãe. Ao se sentir desprezado por essa mulher, Mauro agride Manuela e profere uma maldição:

– Eu te amaldiçoo. Amaldiçoo tuas futuras gerações até o fim dos tempos. Ninguém terá paz, amor, alegria pela vida inteira. Todas as mulheres que nascerem das tuas entranhas perderão seu amor, com dor. Como eu te perco agora. Perderão a luz, viverão nas trevas sem a pessoa mais amada, assistirão à sua morte... E cedo. Ninguém passará dos trinta anos sem viver uma dor do tamanho do mundo. Ninguém! Vai ser tanta dor que até a sombra vai sangrar... (*Ibidem*, p. 38).

Manuela, dominada pela dor e pela tristeza, morre. Com isso, notamos que nesse início do romance o domínio masculino sobre a mulher prevalece. Por mais que ela tentasse lutar, aparentemente, tudo foi em vão. Desse modo, “observa-se a denúncia da opressão no domínio privado vivida no corpo das mulheres e a opressão no domínio público palpável em sua inserção social” (TEIXEIRA, 2008, p. 52). Ao procurar a mãe de Manuela, Mauro enfatiza:

Então foi da senhora que saiu aquela insubmissa? Ela está morta. Perdida para sempre. Amaldiçoei todas as mulheres que nascerem dela. As mulheres que nascerem da mulher que nasceu dela, ele corrigiu [...]. Manuela achava que era só mandar. Faça isto, faça aquilo... E eu

---

sempre ficava numa balança entre o céu e o inferno. Até que decidi despachá-la e acabar com aquilo. Agora... Em um dia fico arrependido de ter amaldiçoado a geração de mulheres nascidas de Manuela; no outro eu tenho certeza que ela merecia. Mereceu. Mereceu (LIA, 2017, p. 48-49).

A filha de Manuela e Miguel, Miquelina, é abandonada em um convento e, com cinco anos, adotada por um casal, Luís e Ondina. Dessa forma, a história de Manuela não termina com sua morte, e, a partir das suas futuras gerações, há a possibilidade da conquista de mais liberdade de escolha para essas mulheres conseguirem concretizar seus desejos.

## **Representação na produção literária de Bárbara Lia: desconstrução de estereótipos**

As representações podem ser entendidas como modos de ver a realidade e são cristalizadas em formas textuais. Chartier considera que não há “prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e em confronto, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles” (1991, p. 177). A Literatura é um “espaço onde se constroem e se validam representações do mundo social [e] é também um dos terrenos em que são reproduzidas e perpetuadas determinadas representações sociais” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 19). A mulher foi constantemente representada na Literatura, mas, na maioria das vezes, era descrita pelo olhar masculino.

Mulher é assunto. Todos falam dela – como é, como deveria ser – e são muitas as representações que envolvem a figura feminina em todas as épocas. Dentre elas, há as dominantes, tomadas como modelo e referência, identificáveis com maior clareza em cada período. Algumas persistem no tempo, enquanto outras envelhecem a ponto de provocar riso, estranhamento ou não serem sequer reconhecidas pelas novas gerações (PINSKY, 2013, s.p.).



De acordo com Dalcastagnè (2007), o campo literário brasileiro se caracteriza como um espaço de exclusão: “o outro (mulheres, pobres, negros, trabalhadores) está, em geral, ausente; quando incluído nessas narrativas, costuma aparecer em posição secundária, sem voz e, muitas vezes, marcado por estereótipos” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 18). No cenário brasileiro contemporâneo, muitas minorias (e entre elas, as mulheres) têm buscado um espaço para manifestar suas percepções de mundo e as representações de si mesmos. O texto literário possibilita que esses grupos lutem por uma maior visibilidade, mas esse processo não acontece de forma tranquila:

Desde os tempos em que era entendida como instrumento de afirmação da identidade nacional até agora, quando diferentes grupos sociais procuram se apropriar de seus recursos, a literatura brasileira é um território contestado. Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. Daí os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes “não autorizadas” (*Idem*, 2012, s.p.).

Bárbara Lia é uma dessas novas vozes presentes na literatura contemporânea, que “[...] desenvolvida dentro da cultura dominante, força a abertura de um espaço dialógico de tensões e contrastes que desequilibra as representações simbólicas congeladas pelo ponto de vista masculino” (TEIXEIRA, 2008, p. 41). A escritora paraense faz parte do grupo de mulheres que se lançam no mundo da ficção com o intuito de se posicionar contra os estereótipos femininos engendrados a partir da visão patriarcal (ZOLIN, 2019b) e realiza isso quando representa mulheres inspiradas em figuras reais com a pluralidade e a fragmentação que perpassam a construção de identidades. O discurso cultural e suas representações simbólicas se relacionam com redes de dominação.

Quando se destacam discursos exaltando certas características femininas ligadas à submissão em detrimento de outras consideradas mais subversivas, por exemplo, essa representação de gênero nos permite perceber “a organização concreta e simbólica da vida social e as conexões de poder nas relações entre os sexos” (TEIXEIRA, 2009, p. 90). Neste trabalho, analisaremos brevemente duas representações associadas às mulheres que aparecem no imaginário social com bastante recorrência – a mulher considerada pura e indefesa e a mulher considerada impura e transgressora:

De fato, a sexualidade feminina, as funções biológicas e as secreções a elas ligadas costumavam ser matéria-prima para definir as imagens de mulher mais marcantes e recorrentes. E estas vinham aos pares – a “casta” e a “impura”, a “santa” e a “pecadora”, “Maria” e “Eva” – como polos opostos que ajudam a definir um ao outro. No Brasil não foi diferente. Mesmo a chegada do século XX não provocou grandes rupturas: permaneceram as heranças europeias do medievo que valorizavam a pureza sexual das mulheres e condenavam as que se deleitavam no sexo (PINSKY, 2013, s.p.).

Eva e Maria são símbolos culturais disponíveis que evocam representações opostas: “mitos da luz e da escuridão, da purificação e da poluição, da inocência e da corrupção” (SCOTT, 2019, s.p.). Essas visões sobre o feminino funcionam como arquétipos, “imagens prévias cunhadas de maneira transubjetiva, que integram o aparato herdado pelo ser humano” (ASMANN, 2011, p. 246). Entretanto, essas generalizações suprimem a singularidade de cada mulher, visto que quando se idealiza a figura feminina, são sacrificados os aspectos individuais e as especificidades em prol de uma representação geral de caráter universal (ASMANN, 2011).

No século XIX, a “moça de família” poderia seguir dois caminhos: casamento ou convento. A filha de Manuela, Miquelina, não queria seguir nenhum deles, pois “nunca quis ser freira” (LIA, 2017, p. 45) e também “achava engraçada aquela insistência [da mãe adotiva] em que eu encontrasse alguém para ‘formar uma família’. Eu não tinha vontade de casar-me” (*Ibidem*). Devido a isso, “minha vida intelectual



não agradava a mãe. Ela queria uma moça prendada para casar” (*Ibidem*, p. 46). Esta renúncia de Miquelina às imposições de sua mãe adotiva constitui uma ruptura com o que se esperava de uma moça naquela época, ou seja, essa personagem contraria os valores patriarcais vigentes:

[...] parecia não haver dúvidas de que as mulheres eram, “por natureza”, destinadas ao casamento e à maternidade. Considerado parte integrante da essência feminina, esse destino surgia como praticamente incontestável. A família era tida como central na vida das mulheres e referência principal de sua identidade: uma moça solteira era, sobretudo, “a filha”, uma senhora casada, “a esposa”. A dedicação ao lar, decorrência óbvia e inescapável, fazia do papel de “dona de casa” parte integrante das atribuições naturais da mulher (PINSKY, 2013, s.p.).

Depois da morte de seus pais adotivos, Miquelina se torna uma “espécie de missionária” (LIA, 2017, p. 55), ela “decidiu viver para fazer o bem e dedicava isto à alma dos pais, e para tentar limpar o ódio daquele homem que matou sua mãe” (*Ibidem*, p. 60) e adota Sarah, filha de uma prostituta que faleceu. Miquelina propõe que o nome de Sarah seja substituído por Maria Teresa, em homenagem à Maria, Mãe de Jesus, e à Santa Teresa d’Ávila. A religiosidade ligada à Miquelina, representa aspectos do ideal da mulher pura, que imita a Mãe de Deus.

A mãe biológica de Maria Teresa constitui a representação colocada como oposta: “não queria aquela rotina de mãos escalavradas de lavar roupa a que sua mãe se submeteu, começou a debandar para lugares onde podia levar *esta* fácil vida difícil” (*Ibidem*, p. 57, grifos nossos). A figura da prostituta era colocada como um modelo a ser evitado:

[...] as imagens das prostitutas tornaram-se as referências de como as mulheres não deveriam ser. Seus comportamentos, seu modo de falar, de vestir, de perfumar-se, eram aqueles que deveriam ser evitados pelas mulheres que quisessem ser consideradas distintas. Dessa forma, o fantasma das prostitutas servia para regularizar comportamentos (PEDRO, 2004, p. 254).

---

Notamos que, “ao representar a figura feminina, constrói-se, projeta-se e estabiliza-se a identidade social, em processos definidos histórica e culturalmente” (TEIXEIRA, 2009, p. 86). Contudo, Bárbara Lia, ao representar essas mulheres, desestabiliza os sentidos que geralmente lhes são atribuídos. Miquelina apresenta muitas características de uma religiosa, ajuda as pessoas, não se casou, mas não vive em um convento e tem atitudes não indicadas para uma religiosa, como sair sozinha à noite, por exemplo. Ela rompe com o destino que sua mãe adotiva lhe impõe. Miquelina gosta de estudar; o casamento e uma futura vida doméstica voltada para o cuidado da casa e da família não estão nos planos dessa jovem. Assim, ela não segue o que é prescrito e esperado das mulheres, mostrando resistência aos valores patriarcais.

Essa personagem tem a identidade fluida (BAUMAN, 2005), pois ao mesmo tempo que desconstrói estereótipos ao ter atitudes que revelam autonomia e desobediência ao que esperam dela, ainda mantém certa submissão por ter medo da maldição lançada contra Manuela: “não se atirara na vida [...]. Teve tanto medo de perder, que nem ao menos tentou agarrar com seus dedos algumas alegrias. Nunca teve um amor. Nunca viu nascer um filho. E penitenciava-se loucamente, vida afora” (LIA, 2017a, p. 60).

Assim, as representações femininas no romance destacam que as identidades são maleáveis e não são passíveis de definições estanques. A mãe biológica de Maria Teresa é prostituta, mas também não é construída da forma tradicional, é retratada com todas as dificuldades que enfrentou: “morreu jovem, com a tosse, com o corpo corroído, com a dor de não ter alcançado nenhum sonho” (*Ibidem*, p. 62). E Maria Teresa, ao refletir acerca de sua identidade, percebe que é mais parecida com a mãe biológica: “eu era muito mais humana que divina” (*Ibidem*). Entretanto, ela “herda” a maldição da família da mãe adotiva e também passa a carregar a sombra vermelha. Mesmo se sentindo desconfortável com isso, Maria Teresa decide que isso não afetará sua vida, pois a vida das mulheres como sua mãe biológica era muito mais difícil:



Eu decido que uma maldição não deve ser alguma coisa tão terrível assim. Lembrava as garotas do bordel, nenhuma delas contou-me sobre maldições de homens ou ciganas que deram receita de vida difícil a quem quer que fosse, e a vida delas era uma maldição viva. Uma vida sugada nas noites, corpos estilhaçados naquelas camas. Olhares nublados pela mágoa de não ter amor (LIA, 2017, p. 60).

Dessa forma, nenhuma dessas mulheres corresponde exatamente às representações cristalizadas do gênero feminino, pois assim como na vida real, cada mulher é única e suas identidades são múltiplas e fragmentadas. Nesse sentido, os textos de autoria feminina são constituídos enquanto diferença em relação às produções de autores homens, tendo em vista que tais obras reúnem “mentalidades que ainda não coincidem com imaginários socialmente consolidados” (ZIRPOLI, 2007, p. 37) e representam mulheres que transgridem os papéis sociais impostos pela sociedade patriarcal.

## Considerações finais

O romance *As filhas de Manuela* possibilita um olhar retrospectivo para os desafios enfrentados pelas mulheres desde o século XIX até os dias atuais, a partir de personagens femininas fortes e subversivas. Neste trabalho, voltamos nossa atenção para as primeiras figuras que aparecem na narrativa (Manuela, Miquelina, Maria Tereza e sua mão biológica). O romance aborda transgressões, mas também os desafios que as mulheres enfrentam, e a escritora elenca tais questões por meio de uma linguagem poética ao empregar imagens como a sombra vermelha que acompanha (e atormenta) essas mulheres, recurso que pode ser considerado uma simbologia para o patriarcado.

A obra de Bárbara Lia se oferece como uma espécie de definição, entre muitas outras possíveis, acerca do que possa vir a ser literatura na contemporaneidade. Suas narrativas descontrolam uma linhagem estética sedimentada sobre as bases

das fórmulas consagradas, a autora utiliza uma linguagem permeada de modelos expressivos e raciocínios ideológicos e ressignifica mediante uma crítica, cuja tônica recai não sobre as expressões em si mesmas, mas no contexto sociocultural que serve de base para literatura contemporânea. Suas reflexões se amparam em estratégias de expressividade contemporânea. Nas palavras de Bárbara Lia:

Tenho dificuldade com a forma, confesso. Dificuldade de quem começou escrevendo prosa. A forma é importante como estrutura. Mas, penso sempre que o conteúdo é imprescindível. É preciso a fagulha, a poesia dentro desta forma, senão é apenas uma arapuca [...]. Minha poesia-Cora-Coralina de vivências, leituras, e voos por céus e infernos. Poesia plantada na infância, e que brotou com as lágrimas das perdas. A poesia, minha terapia, meu ópio, minha pedra de Sísifo, meu paraíso perdido, meu manto de Penélope. Então, sou a estrangeira no baile da literatura. A Gata Borracheira. Exótica, talvez (LIA, 2005, s.p.).

Com este artigo, buscamos dar maior visibilidade para a literatura produzida por mulheres no Paraná, a qual ainda não possui o devido reconhecimento. Nesse cenário, Bárbara Lia desponta no quadro literário contemporâneo como uma escritora que potencializa a literatura feita por mulheres, um espaço para discursos transgressores capazes de questionar, deslocar e romper categorizações naturalizadas das identidades femininas.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BADINTER, Elisabeth. XY: sobre a Identidade Masculina. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.



CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Estudos avançados, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, abr. 1991. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 23 abr. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura brasileira contemporânea: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012. Edição Kindle.

\_\_\_\_\_. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 42, n. 4, 2007, p. 18-31. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/4110/3112/>>. Acesso em 28 jul. 2021.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Thomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004.

LIA, Bárbara. As filhas de Manuela. São Paulo: Triunfal Gráfica e Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. Uma Arte: Bárbara Lia por ela mesma. Centro de Documentação de Literatura de Autoria Feminina Paranaense – Universidade Estadual de Maringá (UEM). 2016. Disponível em: <<http://sites.uem.br/cedoc-lafep/indice-de-escriptoras/letra-b/barbara-lia/Uma%20Arte%20-%20Barbara%20Lia%20PARA%20O%20SITE.pdf>>. Acesso em 26 nov. 2019.

\_\_\_\_\_. Entrevista: Bárbara Lia. Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão. Germina — Revista de Literatura & arte, abril de 2005. Disponível em: <[https://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas\\_abril.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_abril.htm)>. Acesso em 17 jul. 2022.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Trad. Flávia Cera. Sopro, n. 20, p. 1-3, janeiro de 2010. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em 15 jul. 2022.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do sul. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2004.

PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações 1: A era dos modelos rígidos. In: \_; PEDRO, Joana Maria (Org.). Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2013. Formato Kindle.

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

---

SCOTT, Ana Silvia. Família: o caleidoscópio dos arranjos familiares. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2013. Formato Kindle.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *In*: Heloisa Buarque de Hollanda. Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. Formato Kindle.

SHOWALTER, Elaine. A literature of their own: british women novelists from Brontë to Lessing. New Jersey: PrincetonUP, 1985.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. *Guairacá, Guarapuava*, v. 25, n. 1, p. 81-102, 2009. Disponível em: <<https://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/view/1125/1082>>. Acesso em 18 dez. 2020.

\_\_\_\_\_. Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses. Guarapuava: Unicentro, 2008.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Leitura*, v. 2, n. 18, p. 87-95, 2019. Disponível em: <<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6825>>. Acesso em 13 nov. 2021.

ZIRPOLI, Ilzia. Dos textos que elas tecem: formas femininas de escrita contemporânea. 2007. 217 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <[https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7501/1/arquivo7465\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7501/1/arquivo7465_1.pdf)>. Acesso em 19 mar. 2021.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. *Revista Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 13, n. 2, p. 105-116, dezembro de 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19188>>. Acesso em 07 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. Crítica Feminista. *In*: ; BONNICI, Thomas. Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4 ed. ampl. e rev. Maringá: Eduem, 2019a, p. 211-237.

\_\_\_\_\_. Literatura de autoria feminina. *In*: ; BONNICI, Thomas. Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4 ed. ampl. e rev. Maringá: Eduem, 2019b, p. 319-330.

Recebido em 27/05/2022

Aceito em 26/07/2022

# Algumas notas sobre a mulher e o corpo em *As 29 poetas hoje* (2021)

## Some notes on women and body in *As 29 poetas hoje* (2021)

Daniel José Gonçalves<sup>1</sup>

---

RESUMO: A partir da leitura de alguns poemas de *As 29 poetas hoje*, obra organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, busca-se examinar a noção de mulher e suas relações com corpo. A proposta é fazer perceber como o tema pode se configurar num dos caminhos para pensar algumas tendências no plano da poesia contemporânea brasileira.

ABSTRACT: Based on a reading of some poems from *As 29 poetas hoje*, a work organized by Heloisa Buarque de Hollanda, we intend to examine the notion of woman and her relationship with the body. The purpose is to make us realize how the theme can be configured as one of the ways to think about some trends in contemporary Brazilian poetry.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Contemporânea; Mulher; Corpo.

KEYWORDS: Contemporary Poetry, Women, Body.

---

1 Graduado e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), especialista em Antropologia Cultural pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (PPGECLLP-USP). Professor do Instituto Federal do Paraná (IFPR).

---

Pensar o panorama da poesia brasileira produzida neste século não é tarefa das mais fáceis. Crise, diversidade, pluralidade e heterogeneidade são alguns dos termos usados para buscar compreender uma cena literária complicada de enquadrar em apenas uma palavra, em apenas uma moldura. Célia Pedrosa, por exemplo, a respeito da cena e da crítica da poesia contemporânea, fala da necessidade de enfrentamento de sua heterogeneidade e da “inevitabilidade de uma discussão radical sobre o valor mesmo das noções de poesia e de crítica” (PEDROSA, 2015, p. 321). Marcos Siscar, por sua vez, questiona-se sobre o que se deixa de entender ao recorrer “à diversidade como uma espécie de placebo crítico” e alerta: “tomada do modo como tem sido, a noção de diversidade funciona como modo de ocultamento das forças e violências que a mantêm” (SISCAR, 2016, p. 37).

De toda forma, os debates sobre a crise da poesia não são novos. O que parece ser realmente novo e próprio do nosso tempo é a ampla possibilidade de circulação de textos e a profusão de autores, devido às condições mais acessíveis de publicação, seja em redes sociais e *blogs*, por exemplo, seja em editoras ditas menores e, muitas vezes, com públicos dirigidos. O cenário de indefinição, no entanto, ou o sentimento premente de incerteza, poderia nos levar a refletir sobre a natureza ética da crise, ou seja, sobre o que o texto literário, no caso, a poesia, tem a dizer acerca do tempo que vivemos. Para Marcos Siscar, “o sentimento de crise deve ser reconhecido como um traço característico, de natureza ética, da constituição do discurso literário moderno” (*Idem*, 2010, p. 32). Sendo a crise um traço próprio do discurso literário moderno, um dos caminhos para a leitura do panorama pode ser pensar sobre o que representam crise, diversidade, heterogeneidade e pluralidade no discurso literário atual. Essa reflexão certamente passa pelo sentido histórico, político, ético e estético da crise, cujos contornos podem ser investigados na leitura dos redimensionamentos e deslocamentos da experiência da modernidade nos tempos atuais e suas abordagens pela poesia.



Assim, se, por um lado, como aponta Célia Pedrosa no artigo acima citado, o panorama aparenta uma impossibilidade de se definir um quadro de tendências hegemônicas, por outro, agora às portas da terceira década do século, talvez já seja possível apontar ao menos um continuum de temas que pode se configurar na chave para abrir caminhos mais claros para a leitura de tendências no cenário. A mulher e as relações com o corpo pode ser um desses temas.

Já conhecida pela sua capacidade de ler cenários em processo, pelo menos desde seu *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, escrito em 1979, Heloisa Buarque de Hollanda lançou em 2021 a antologia *As 29 poetas hoje*. Nela, entre outros temas de interesse, mulher e corpo são assuntos inseparáveis e, por meio de dicções variadas, propõem a configuração de um novo campo político da condição da mulher. De fato, a autora aponta na introdução ao livro a emergência de uma “nova consciência política” (HOLLANDA, 2021, p. 24), que ela prefere não chamar de feminista, mas com “atitude feminista”, e no lançamento do livro, disponível no *youtube*<sup>2</sup>, defende que a literatura feita por mulheres passa por um “boom” e é o que há de mais novo e instigante na produção poética recente.

Redefinindo mulher e corpo, algumas vezes de dentro para fora, outras, perscrutando e desafiando o olhar do outro, os poemas do livro “autopsiam” um corpo vivo, livre e em movimento, no sentido de um *fazendo a si mesmo*, de um processo de reconhecimento e choque, que coloca em xeque os conceitos socialmente construídos acerca do que é uma mulher e seu corpo, os papéis sociais atribuídos aos sexos e as próprias noções de identidade. Uma autópsia porque adentra as entranhas do corpo, desbravando lugares que vertem sangue, dor, desejo, prazer. Adentra também as entranhas do signo mulher, uma vez que sua relação com o corpo redimensiona seu espectro ideológico, a partir da abordagem da violência simbólica e física, do prazer,

---

2 *Poetas Hoje, com Heloisa Buarque de Hollanda e convidadas*, lançamento do livro no dia 08/03/2021. Disponível em: <<https://youtu.be/BJ8Sz71BYXA>> Acesso em 26/04/2021.

---

da configuração do que é um corpo de mulher, rondando e picando seus elementos para tratar da experiência de ser mulher em diferentes matizes.

Talvez não por acaso o poema que abre a obra se chame “O urubu”, de Adelaide Ivánova, e descreva um exame de corpo de delito, com a ironia ácida de quem, em situação de absoluta fragilidade, após um estupro, sofre mais uma violência em silêncio:

corpo de delito é  
a expressão usada  
para os casos de  
infração em que há  
no local marcas do evento  
infracional  
fazendo do corpo  
um lugar e de delito  
um adjetivo o exame  
consiste em ver e ser  
visto (festas também  
consistem disso)

deitada numa maca com  
quatro médicos ao meu redor  
conversando ao mesmo tempo  
sobre mucosas a greve  
a falta de copos descartáveis  
e decidindo diante de minhas pernas  
abertas se depois do  
expediente iam todos pro bar  
o doutor do instituto  
de medicina legal escreveu seu laudo  
sem olhar pra minha cara  
e falando no celular

eu e o doutor temos um corpo  
e pelo menos outra coisa em comum:  
adoramos telefonar e ir pro bar  
o doutor é uma pessoa  
lida com mortos e mulheres vivas  
(que ele chama de peças)  
com coisas.

(IVANOVA *In* HOLLANDA, 2021, p. 37-38)



Observe-se que o poema inicia com uma espécie de neutralidade de dicionário, com uma explicação convencional que não dá espaço a qualquer ponto de vista. Nos dois últimos versos da primeira estrofe, no entanto, a ironia da comparação da definição de “corpo de delito” com “festas” divide os corpos em dois lugares antagônicos (“fazendo do corpo / um lugar”) ocupados pelos sujeitos daquilo que será relatado na segunda estrofe. Essa divisão, de certa forma, anuncia uma espécie de inversão do lugar de importância, digamos assim, pois coloca o “sujeito do corpo de delito”, ao contrário do que se poderia esperar, em segundo plano em relação às ações do “sujeito da festa”, conforme se lê no decorrer da segunda estrofe. Esses corpos antagonizam lugares físicos e também simbólicos, o que oferece ao poema o tom de reificação, tanto do corpo quanto do sujeito feminino, experienciado naquele espaço, fazendo pensar, além da brutalidade da cena em si, na construção sócio-histórica desses lugares ocupados por esses corpos, por esses sujeitos. O estado de total vulnerabilidade da mulher e de seu corpo naquele espaço que deveria ser de acolhimento e humanização, dadas as circunstâncias, explica o antagonismo e a frieza da descrição, que não deixa escapar um tom de despeito nos versos.

O antagonismo se caracteriza nos papéis assumidos na cena (um em “festa”, detido nos assuntos casuais do dia a dia, o bar, o copo descartável, a familiaridade com os colegas de trabalho, vendo e sendo visto; o outro em violência física e simbólica duplamente sofrida: primeiro pela situação que a levou até aquele momento, segundo pela desumanidade do atendimento por quem não a vê, de fato); no sexo dos corpos dos envolvidos, revelando uma relação de poder e de descaso do homem para com a mulher (a autoridade do “doutor do instituto” que escreve seu laudo “sem olhar pra minha cara / e falando no celular”); e na posição dos corpos (um na maca deitado de pernas abertas, outros quatro de pé, tratando do primeiro como uma coisa, uma “peça”).

---

Fica sugerida no início da última estrofe uma conciliação para esses antagonismos, na busca pela aproximação entre os dois corpos, os dois lugares, os dois sujeitos: “eu e o doutor temos um corpo / e pelo menos outra coisa em comum”. Entretanto, a estrofe termina com um afastamento, reiterando o antagonismo, a ocupação de lugares opostos: “o doutor é uma pessoa”, mas as “mulheres vivas”, como os “mortos”, são “peças” para ele. O poema termina, portanto, com a crítica e o alerta que veio modelando ao longo de todo o texto: o corpo da mulher, e por conseguinte a própria mulher, não é coisa, não é peça, é vivo, é humano, é de uma pessoa, assim como o do médico. Ao final ainda percebe-se mais um elemento: o antagonismo e a inversão de importância já se anuncia no título, pois a definição de corpo de delito no início faz imaginar que o foco do texto seria a vítima e não quem a trataria (O urubu).

O foco aqui orienta o olhar do leitor sobre quais aspectos seriam mais importantes. Dessa forma, o poema faz com que o olhar do leitor se alterne entre um sujeito e o outro, entre o sujeito do corpo de delito e o sujeito que o realiza, entre o corpo vulnerável e o corpo que examina, entre a mulher e o homem, entre a “peça” e o “urubu”, delineando a violência sofrida como construção sócio-histórica que vem se perpetuando ao longo do tempo.

Para Tomas Tadeu da Silva,

[...] dividir o mundo social entre nós e eles significa classificar. [...] A identidade e a diferença estão estreitamente relacionadas às formas pelas quais a sociedade produz e utiliza as classificações. As classificações são sempre feitas a partir do ponto de vista da identidade. [...] Dividir e classificar significa, neste caso, também hierarquizar. Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados (SILVA, 2014, p. 82).

Os antagonismos acima descritos revelam, portanto, a evidente hierarquização dos corpos e dos sujeitos, uma hierarquização que influi nos lugares físicos e simbólicos ocupados pelos “sujeitos da identidade e da diferença”, por “nós e eles”.



Eis que a hierarquização, a reificação e a desumanização sugeridas no poema se constroem na provocação do olhar do leitor para os antagonismos, no ritmo que se estabelece no olhar que se alterna de um lado a outro, procurando o foco da cena, o foco do poema. Para isso, a abordagem do corpo enquanto lugar onde se expressam identidade e diferença é fundamental, pois cria um referencial objetivo que aguça o pensar acerca do tema nos espaços vividos por qualquer pessoa. Todavia, o poema, do ponto de vista ideológico, não apenas busca desvelar uma verdade escondida, mas além disso se posiciona, nomeia os atores da cena, chamando a atenção do leitor para o fato de que a reificação da diferença é também um caso de desumanização da identidade. Afinal, entre “peça” e “urubu” não há o que escolher, ambos perdem sua humanidade. E é a desumanidade, talvez, o elemento que os aproxime, a constatação em que o antagonismo aparentemente se dissolve.

O corpo humano é mais do que carne, ossos, órgãos e sangue, ele é elemento político com o qual estabelecemos uma série de negociações e batalhas na escala do indivíduo, mas também com outras escalas espaciais, seja nossa casa, bairro, cidade, país e outros países (SILVA; ORNAT, 2020, p. 12).

O corpo como elemento político que atua, enquanto “lugar”, no espaço, se coaduna ao que Milton Santos defende: “Ora, o espaço é matéria trabalhada *por excelência*: a mais representativa das objetificações da sociedade, pois acumula, no decurso do tempo, as marcas das práxis acumuladas” (SANTOS, p. 33, *grifo do autor*). Sob esse aspecto, o transcurso da cena, ocorrida no espaço dedicado a um exame de corpo de delito, ter se dado na forma descrita no poema demonstra as marcas históricas da construção da diferença, no caso, da construção do corpo da mulher e da própria noção de mulher. Assim, nos corpos-lugar e em suas relações com os espaços se inscrevem a reificação, a desumanização e a violência como processos sócio-históricos que persistem até a atualidade.

---

O poema “Vocação”, de Jarid Arraes, toma a relação mulher e corpo sob uma ótica correlata, a de (des)apropriação:

um corpo que carrega  
um útero  
é submetido ao decreto  
da incondicionalidade  
é submetida ao destino  
de um útero

os grandes sacerdotes  
e os pequenos  
as figuras de autoridade  
como as telas  
como os corredores brancos  
todos ensinam  
o percurso do útero

que haja vida  
porque um útero crescido  
– às vezes nem tanto  
deve fazer brotar vida  
pernas braços olhos  
espírito

um corpo que carrega  
um útero  
precisa de um espírito  
que o preencha  
o espírito forçado entre as pernas  
enfiado enfiado enfiado  
obrigatório

um útero é um sarcófago  
de uma mulher  
é a máquina  
inquebrantável  
de uma mulher

uma mulher é um útero  
que carrega algo  
há dias em que gente  
há dias em que chumbo  
(ARRAES *In* HOLLANDA, 2021, p. 135-136).



O poema apresenta o útero como o elemento físico, corporal, que decreta a submissão da mulher, incondicionalmente. Ele assim o faz porque subordina o destino, os ensinamentos, aquilo que ele deve conter, tanto no plano físico quanto espiritual, e faz da mulher sua própria definição, de fora para dentro, uma caracterização dita por outrem, em que o sujeito do corpo está impedido de interferir. O útero, assim, transforma-se em calvário, túmulo da mulher, de onde, ironicamente, espera-se, como destino e submissão, que brote vida. Uma vida com “pernas braços olhos”, provinda de um “espírito forçado entre as pernas / enfiado, enfiado, enfiado / obrigatório”. Independentemente se carrega chumbo ou gente, uma mulher define-se, obrigatoriamente, pelo útero explicado e orientado pelos outros – sacerdotes, figuras de autoridade, homens.

A auto-identidade não é um traço distintivo, ou mesmo uma pluralidade de traços, possuído pelo indivíduo. É *o eu compreendido reflexivamente pela pessoa em termos de sua biografia* [grifo do autor]. A identidade ainda supõe a continuidade no tempo e no espaço: mas a auto-identidade é essa continuidade reflexivamente interpretada pelo agente (GIDDENS, 2002, p. 54).

Privada do próprio corpo, à mulher é negada a construção de sua auto-identidade, compreendida reflexivamente, porque já lhe é oferecida de antemão uma biografia e uma identidade definidas, tudo em razão de que seu corpo possui um útero. Nesse sentido, há uma relação de poder que resigna a mulher nas mais variadas esferas da vida e tira-lhe a própria possibilidade de definir-se enquanto mulher, sujeito, e de apropriar-se do próprio corpo. Segundo Saffioti, “a resignação, ingrediente importante da educação feminina, não significa senão a aceitação do sofrimento enquanto *destino de mulher*” (SAFFIOTI, 1987, p. 34, *grifo da autora*). Educação oferecida por grandes e pequenos “sacerdotes” e “figuras de autoridade”, que abarca, portanto, o plano físico e espiritual, bem como o comportamento, e sofrimento que se evidencia em

---

diferentes versos do poema, como a alusão ao sexo “obrigatório”, com a finalidade da maternidade, e o carregar chumbo ao invés de gente.

Perscrutando as entranhas do corpo (o útero) e revelando o olhar do outro sobre o si mesma, todavia, o poema carrega um inegável tom de denúncia que, ideologicamente, subleva uma reflexão política. Trata-se de uma espécie de consciência acerca do próprio corpo que provoca reflexões sobre outras esferas da vida e do ser mulher: sobre o se apropriar do próprio corpo, do próprio destino, das próprias escolhas, da autoidentidade e identidade, por exemplo. Sobre o reconhecimento das dificuldades e do legado de mulheres que se rebelaram contra os modelos, contra a vocação feminina, Virginia Woolf afirma o seguinte:

E ao reconhecer tais obstáculos, medo e amargura converteram-se gradativamente em piedade e tolerância; e depois, passados um ou dois anos, a piedade e a tolerância se foram, e chegou a maior de todas as liberações, que é a liberdade de pensar nas coisas em si. [...] Com efeito, o legado de minha tia desvendou o céu para mim e substituiu a grande e imponente figura de um cavalheiro, que Milton recomendava para minha perpétua adoração, por uma visão de céu aberto (WOOLF, 2004, p. 46).

O reconhecimento, enquanto processo, é o primeiro passo para a libertação: “a liberdade de pensar nas coisas em si” e poder decidir. Desse modo, revelar como a ideologia se manifesta e se inscreve no corpo, decretando o curso de vidas, consiste na “substituição” da figura de opressão “pela visão de céu aberto”.

Um dos aspectos da apropriação do próprio corpo é a permissão ao gozo, ao prazer. Saffioti explica que, devido a educação dispensada às mulheres, lhe deixam “pouco espaço ao gozo do prazer. Sendo obrigada a assumir o papel de vítima, a encarnar a figura da sofredora, a mulher sente-se culpada quando se pilha desfrutando do prazer” (SAFFIOTI, 1987, p. 34). Assim, ao apropriar-se do corpo, do destino, da construção da autoidentidade e identidade, a mulher passa a se permitir o experimentar de novas dimensões de si e do mundo.



sou uma mulher de três bocas  
que gosta de ser explorada  
mas primeiro  
se ajoelha meu bem  
e reza  
que o templo de deus  
é uma boceta e se revela aqui  
entre as minhas pernas  
(VITROLIRA *In* HOLLANDA, 2021, p. 142)

O poema de Luna Vitrolira escancara o corpo como lugar de exploração para o prazer. Um corpo de dupla dimensão, que se revela físico e divino (um tanto herege, aliás), onde o prazer é compartilhado. O corpo também se veste de gozo no “Poeminha manhoso pra me cobrir todinha”, de Nina Rizzi “: ai, amor, nua não... / me veste de gala ...” (RIZZI *In* HOLLANDA, 2021, p. 187).

E o corpo da mulher também se abre à exploração do gozo em outro corpo de mulher no poema “Estudo da tração na sutileza da diferença”, de Maria Isabel Iorio “:colar a trajetória no epicentro: / uma mulher que ama uma mulher / aprende a lambar as coisas / por dentro (IORIO *In* HOLLANDA, 2021, p. 47-48).

Eis o prazer sem culpa, de quem não precisa descobri-lo, pois já o conhece. O gozo que lambuza e, num certo sentido, busca superar a transgressão, tema recorrentemente abordado quando se trata de sexualidade, por uma “visão de céu aberto”. O gozo que talvez também busque a superação do fenômeno do castrado freudiano, pois não se centra necessariamente no falo, na heterossexualidade ou no homem como agente principal do sexo e do prazer. Giddens, sobre as interpretações de Freud acerca da sexualidade feminina, diz o seguinte:

A interpretação de Freud da sexualidade feminina causou uma impressão duradoura sobre a literatura psicanalítica posterior. A sexualidade das mulheres era considerada essencialmente passiva, opinião esta que reforçou os atuais estereótipos. À luz das mudanças em curso no comportamento sexual, tornou-se claro que, até o ponto em que tal descrição correspondesse à realidade, ela era mais o resultado das

---

restrições sociais impostas sobre as mulheres do que características psicosssexuais permanentes (GIDDENS, 1993, p. 145).

O que esses últimos poemas parecem ilustrar, nesse sentido, é a passagem do tempo da reivindicação do desejo sem culpa, da própria sexualidade, para, a partir do reconhecimento e apropriação do próprio corpo, a concretização do gozo conhecido e explorado, sugerindo um plano de equidade entre os corpos e sujeitos envolvidos. Trata-se de um processo de transgressão, sem dúvidas, considerando a cisnormatividade e a heteronormatividade. Entretanto, é também um processo que vem se perfazendo ao longo do tempo e tomando características diferentes, a despeito da continuidade de inumeráveis formas de opressão. São processos subjetivos e sociais que vão redesenhando o signo mulher (não só ele) dialeticamente, de dentro para fora e de fora para dentro.

De acordo com Bakhtin,

É preciso dizer que toda expressão semiótica exterior, por exemplo, a enunciação, pode assumir duas orientações: ou em direção ao sujeito, ou, a partir dele, em direção à ideologia. No primeiro caso, a enunciação tem por objetivo traduzir em signos exteriores os signos interiores, e exigir do interlocutor que ele os relacione a um contexto interior, o que constituiu um ato de compreensão puramente psicológico. No outro caso, o que se requer é uma compreensão ideológica, objetiva e concreta, da enunciação. (BAKHTIN, 2004, p. 60)

Há que se considerar, ainda, que, para o autor, “se o conteúdo do psiquismo individual é tão social quanto a ideologia, por outro lado, as manifestações ideológicas são tão individuais [no sentido ideológico deste termo] quanto psíquicas” (*ibidem*, p. 59). Sob essa ótica, é possível sugerir, por meio dos exemplos de poemas abordados até aqui, que os fluxos dos discursos impressos pelos textos oferecem a essa literatura um caráter ideológico que busca “redesenhar” a mulher e o corpo, ora de fora para dentro, ora de dentro para fora, colocando em xeque noções enrijecidas de mulher,



de corpo, de identidade, de autoidentidade, de centro, de hegemônico, de normal, e assim por diante. Valendo-se do caráter dialógico da linguagem, segundo o qual os enunciados são responsivos e axiologicamente saturados e, portanto, estabelecem “relações sociais de índices de valor” (FARACO, 2003, p. 64), os poemas provocam o olhar do leitor a orbitar entre o plano subjetivo e objetivo, de dentro para fora e de fora para dentro, ou seja, entre esferas sociais, para a construção de noções de mulher e de corpo, senão inteiramente novas, ao menos em processo de fazimento. Tal “processo de fazimento” parece manifestar uma consciência política que não se restringe à denúncia, pelo contrário, é apropriação e ação, indignação e despeito. Isso privilegia uma das faces da dialogia, fazendo com que o dialético, aqui, não remeta necessariamente à síntese, mas à polifonia:

Por outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos. E aí, dialógico e dialético aproximam-se, ainda que não possam ser confundidos, uma vez que Bakhtin vai falar do eu que se realiza no nós, insistindo não na síntese, mas no caráter polifônico dessa relação exibida pela linguagem (BRAIT, 2005, p. 95).

Assim, falar que os poemas abordam a mulher e suas relações com o corpo, “redesenhando” o espectro ideológico do signo, não implica estabelecer uma definição unívoca, ao passo em que também insere o signo na arena do debate ideológico, do discurso, como um processo que se faz na história e na sociedade. Como coloca Bakhtin,

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (BAKHTIN, 1993, p. 88)

---

Um poema que parece abarcar a maioria dos elementos até aqui tratados e que acrescenta outro ao cenário é o de Raissa Éris Grimm Cabral, “Pra foder com a cisnorma”:

estudos comprovam:  
que o pau da mulher  
é  
biologicamente  
diferente do pau do homem.  
Não porque seja cor-de-rosa. Ou porque tenha cheiro de jasmim. Ou  
porque tenha gosto de cereja. Ou porque seja mais macia. Ou porque  
seus líquidos (ao invés de nascidos do corpo)  
vieram das salivas de medusa  
Não.  
Tudo isso são lendas.  
A diferença real  
cientificamente comprovada é que  
cada  
microcélula  
do pau da mulher é um portal  
aberto a mundos  
que só ela foi capaz de conhecer.  
Diferente do pau do homem  
falo-cimento  
fechado em si mesmo e  
obcecado por rigidez  
o pau da mulher é  
abertura  
ponte vibrátil  
arco-íris  
que serpenteia entre alfabetos e  
afetos  
conectando os amores que vieram  
aos que virão.  
(CABRAL *In* HOLLANDA, 2021, p. 172-173)

Rapidamente percebe-se que o traço novo é o “pau da mulher”. Observe-se que não é a “mulher com pau”. Emerson da Cruz Inácio, em texto sobre Geni e Gisberta, tratando sobre a “travesti/trava/transexual”, afirma o seguinte:



São corpos perceptíveis muitas vezes pelo serviço “social” que prestam, pela função de terem/serem/satisfazerem, no campo da experiência sexual, as fantasias de homens e mulheres para quem o corpo travesti constitui-se na experiência curiosa de haver, muitas vezes, num corpo-mulher um pênis. Essa demanda que relaciona a travesti ao sexo, ao contrário do que imaginamos, não liberta ou garante emancipação a este corpo; mas, antes, é a marca regulatória do lugar que esta travesti ocupa; o sexo no fim atua sob a forma de controle do seu corpo, posto que lhe circunscreva a um lugar de objeto e não necessariamente de sujeito: “uma mulher com pau”, um fetiche... (CRUZ, 2012, p. 34-35)

A alteração aqui (mulher com pau – pau da mulher), pois, sugere uma passagem que conduz à emancipação, pois tira a ênfase do corpo enquanto objeto de curiosidade e fantasia para tratar do sujeito mulher que tem pau. Nesse sentido, a alteração muda o curso do debate e tira a dúvida sobre a identidade de mulher, já que o tema a ser tratado passa a ser a diferença entre o “pau da mulher” e o “pau do homem”. Não mais o corpo “fetiche” ou a “experiência curiosa”, mas as diferenças entre os corpos desses sujeitos. Assim, agora, é preciso compreender o que é o pau dela, quais diferenças guarda em relação ao “pau do homem”. Para isso, o poema busca a explicação peremptória da ciência, ironizada num discurso que remete ao publicitário: “estudos comprovam”. Os discursos da ciência e da publicidade, dessa forma, são ironizados pelo poema, que traça uma explicação sobre o tema que se liga ao inefável, ao sublime poético, à metáfora. A despeito de, segundo o poema, o “pau da mulher” ser “biologicamente” diferente do “pau do homem”, nem o discurso científico (“A diferença real / cientificamente comprovada é que / cada microcélula”) nem a apologia publicitária (“estudos comprovam”) conseguem abarcar os significados contidos na expressão “pau da mulher”, só a poesia dá conta – ainda que, ironicamente, travestida de ciência e publicidade. E o pau que se desenha é uma “visão de céu aberto” (“abertura / ponte vibrátil / arco-íris”), em contraposição ao “falo-cimento / fechado em si mesmo e / obcecado por rigidez” do homem.

---

## Considerações finais

Este pequeno recorte de poemas aqui tratados, esta “autópsia” da mulher e do corpo expressa por eles, denota que o cadáver ainda respira. Retomando Bakhtin, a dialogia dos poemas aciona forças sociais que colocam o signo mulher em movimento, oferecendo novas perspectivas ideológicas que não conduzem necessariamente a conceitos fechados, nem sobre mulher nem sobre o seu corpo. Seja o fluxo discursivo proveniente “de dentro para fora” ou “de fora para dentro”, o que se evidencia é um processo de fazimento, aberto, polifônico, “uma visão de céu aberto” da mulher, do corpo e da sexualidade.

Nesse sentido, o novo campo político da condição da mulher, anunciado por Heloisa Buarque de Hollanda, talvez tenha relação com a tematização da abertura, não se restringindo à reivindicação ou denúncia. É um campo político que se coloca enquanto reconhecimento e choque, ocupação de lugar, apropriação de si, redefinição de fronteiras. Outro aspecto de suma importância e muito presente em nossos tempos é que, seja “de dentro para fora” ou “de fora para dentro”, trata-se de um discurso em que a mulher é tematizada por si mesma, em seus mais diversos matizes. A reflexão sobre o “signo colocado em movimento”, nesse sentido, não pode ignorar esse eu poético que se impõe, sem perder o sentido histórico e ético que esse fator representa.

Ademais, vale dizer, que do ponto de vista da forma, observa-se que o recorte de poemas aqui tratados revisita, por assim dizer, a estética modernista, abordando cenas do cotidiano, diálogos, paródia de gêneros textuais e anotações. São formas que a geração anos 1970 já havia retomado e que, especialmente na figura de Ana Cristina Cesar, Heloisa Buarque de Hollanda identifica como uma espécie de ponto de partida, “onde tudo começou” (HOLLANDA, 2021, p. 172-173) – ainda que até mesmo para a autora a afirmação pareça radical.



Os estudos sobre o panorama da poesia brasileira deste século, nesse aspecto, admitindo a relevância de *As 29 poetas hoje* e a qualificação de Hollanda como uma grande leitora de contextos, podem encontrar na abordagem dos problemas éticos da sociedade contemporânea um caminho para se pensar algumas tendências da poesia recente. Assim, o sentimento de crise, incerteza e impossibilidade podem ser revisados a partir da leitura dos deslocamentos e de como a literatura os aborda e trata da experiência de viver nos dias atuais.

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

\_\_\_\_\_. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In:\_. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

CRUZ, Emerson Inácio. Sobre Geni e Gisberta: baladas e amores trágicos (ou um relato de uma experiência estética dupla, acompanhado de alguns poetas e poemas). In: LUGARINHO, Mário Cesar (Org.). *Do inefável ao afável: ensaios sobre sexualidade, gênero e estudos queer*. Manaus: UEA Edições, 2012. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4034113/mod\\_resource/content/1/LUGARINHO%20Mário%20Cesar%20-%20Do%20inef%C3%A1vel%20ao%20af%C3%A1vel....pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4034113/mod_resource/content/1/LUGARINHO%20Mário%20Cesar%20-%20Do%20inef%C3%A1vel%20ao%20af%C3%A1vel....pdf)> Acesso 04 mai. 2022.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

\_\_\_\_\_. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

\_\_\_\_\_. (Org.). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

---

PEDROSA, Célia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos Avançados*, n. 29 (84), 2015, p. 321-333. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104967>>.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SILVA, Joseli Maria & ORNAT, Marcio Jose. O corpo como escala espacial. *REVISTA DESASSOSSEGOS*, v. 4, n. 1, 2020. Disponível em: <[https://issuu.com/revistadesassossegos/docs/desassossegos\\_vol\\_4](https://issuu.com/revistadesassossegos/docs/desassossegos_vol_4)>. Acesso 28 abr. 2021.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In:\_. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_. *De volta ao fim: o "fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

Recebido em 26/05/2022

Aceito em 28/07/2022

# A identidade fraturada no processo enunciativo de Grace Passô

## The fractured identity in Grace Passô's enunciative process

Wellington de Oliveira e Silva dos Santos<sup>1</sup>

---

RESUMO: O processo enunciativo da dramaturga Grace Passô propõe uma análise da necropolítica entranhada no corpo-feminino-negro de sua protagonista da peça de teatro "Vaga carne". Por meio da construção e desconstrução da escrita, permite-se uma reflexão sobre uma subjetividade negra em vivência a partir dos significados costurados pelos discursos políticos-culturais-sociais-literários que confrontam a camada dirigente.

ABSTRACT: The enunciative process of the playwright Grace Passô proposes an analysis of the necropolitics ingrained in the black-female-body of her protagonist of the play "Vaga carne". Through the construction and deconstruction of writing, it is possible to reflect on a black subjectivity in experience from the meanings sewn by the political-cultural-social-literary discourses that confront the ruling layer.

PALAVRAS-CHAVE: Vaga carne; Necropolítica; Grace Passô; Identidade fraturada; Processo enunciativo.

KEYWORDS: Vaga carne; Necropolitic; Grace Passô; Fractured identity; Enunciative process.

---

1 Graduação em Letras. Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (PPGECLLP-USP).

---

## Introdução

A dramaturgia brasileira “negra”<sup>2</sup> aborda, a partir da obra de determinadas/os autoras/es, assuntos a respeito dos corpos-pretos-periféricos, isto é, identidades fraturadas ao longo da história por meio de traumas coloniais, como afirma Grada Kilomba (2019), e por outros processos de marginalização social que acometem, até os dias de hoje, este grupo da sociedade. Sendo assim, a pergunta central que acompanha alguns leitores ao entrarem em contato com determinadas peças teatrais brasileiras, como as de Jé Oliveira, Cristiane Sobral, Jhonny Salaberg, Maria Shu, Jô Bilac, Luh Maza, Licínio Januário, Leda Maria Martins, José Fernando Peixoto, entre outros<sup>3</sup>, é: de que forma as identidades fraturadas são ressignificadas e (re)construídas no processo enunciativo das/os dramaturgas/os? Se focamos no trabalho de apenas uma escritora, o problema que acompanha a pesquisa acerca deste escrito pode ser: a carne e a voz descritas pela autora Grace Passô, no texto dramático “Vaga carne”, delinea uma compatibilidade de subjetivação ao se pensar num corpo-feminino-negro, ou seja, um corpo político?

Partindo do pressuposto de que a literatura é um signo e, portanto, precisa ser lida e interpretada, a análise do texto teatral de Grace Passô partiu do que a autora demarca em seus escritos a respeito da fratura acompanhante da construção de sua protagonista. A partir disso, é possível estabelecer diálogos com teóricas e teóricos – como Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003), Achille Mbembe (2016), Grada Kilomba (2019) e Michel Foucault (1986) – assim como com a poeta Tatiana Nascimento, os quais ajudarão a refletir sobre a problemática imposta pela escrita da dramaturga que ora se constrói, ora se desconstrói.

---

2 A intenção não é delimitar parte da dramaturgia brasileira e impor pressupostos a respeito da escrita teatral de autoras/autores negras/negros, porém, uso o termo entre aspas justamente para filtrar uma determinada temática existente dentro do grupo universal que é a dramaturgia. Para saber mais, leia Leda Maria Martins (2021).

3 As peças teatrais desses autores são referidas no livro *Dramaturgia negra* (2018).



Por fim, este trabalho propõe-se a examinar, também, as estratégias utilizadas pela escritora que desestabilizam as marcas dominantes do discurso hegemônico e notar como se estabelecem alguns diálogos com os vazios da história, cuja produção de silenciamento é inerente à ordem vigente.

## A necropolítica entranhada no corpo-feminino-negro, a fratura e o tempo na identidade

Protagonista: uma voz; cenário: um corpo de uma mulher. É a partir desses dois elementos que a dramaturga Grace Passô estruturou a sua peça de teatro chamada “Vaga carne”<sup>4</sup>. Por meio de um som – no caso, o produzido pela protagonista –, as leitoras podem acompanhar o movimento que a palavra faz em corpos animados e inanimados, e quais são seus pensamentos sobre cada espaço ocupado.

Alguns minutos atrás, por exemplo, eu penetrei em uma dessas cadeiras. Posso penetrar, invadir, ocupar tudo. Também não tenho começo, nem fim, nem começo. Também não tenho vida, porque eu não tenho fim. Se eu não tenho fim, eu não tenho vida. Eu penetro a matéria, saio dela, eu proclamo matéria, eu sou livre, eu posso. Posso encerrar tudo isto aqui e partir. Partir pra outra cerimônia, eu posso. Em outro lugar. Posso. Posso entrar na fonte de energia, por que não? Eu posso, eu posso... Posso entrar, inclusive... Dentro desta paisagem. (*Vê-se o corpo da mulher. Inerte. Sem ação no mundo. É de lá que agora a Voz fala*). (PASSÔ, 2018, p. 97)

O processo enunciativo da dramaturga propõe alguns pensamentos e inquietações sobre o objetivo do caminho que a “Voz” percorre, uma vez que, a princípio, ela não estabelece uma relação concreta com nenhum dos corpos em contato. Todavia, o mergulho no mundo interno de um ser humano permite a esta “onda sonora” um estremecimento sobre a sua própria realidade em conflito com outra matéria, e, por

4 A encenação de “Vaga carne” estreou no dia 31 de março de 2016, às 21 horas, no Teatro Paiol, em Curitiba (PR). Já a estreia no audiovisual ocorreu em março de 2020. Apesar disso, a análise deste artigo está tomando o texto da peça teatral como obra da literatura dramática.

---

isso, não há uma simples linearidade no direito de ir-e-vir, pois os incômodos inerentes ao corpo-feminino-negro e a mudez imposta pela máscara de silenciamento invadem a simples voz que, até então, navegava livremente por onde queria.

Nas primeiras oito páginas, as/os leitoras/es acompanham as opiniões lidas como fatos a partir da experiência deste “alguém” que nos guia durante o texto. As sensações ao se estar dentro de um café, um pato, uma cadeira, um cachorro, uma porção de creme, uma estalactite, um pouco de mostarda, entre outros, são compartilhadas com as pessoas que escutam as palavras da Voz – e, assim como o corpo invadido, ouvem em completo estado vegetativo. Em alguns momentos, eles agem porque a Voz pede, por exemplo, para que invadam, junto com ela, o corpo feminino ali presente enquanto cenário por meio de palavras. – E, até então, este “ser estranho”, para a ó público leitor, não havia tido contato com um corpo humano, apenas em uma ocasião em que era uma bala: “Entrei um dia numa arma apontada para uma mulher. Quando o projétil explodiu e o corpo dela caiu, eu fugi. Era você a mulher?” (*Ibidem*, p. 99)

Assim, chega-se a momento em que os leitores são apresentados ao cenário da peça: o corpo de uma mulher. Neste contexto, a Voz inicia sua viagem de descoberta mergulhando no sangue, tentando mover braços, olhos, encontrando-se com a bala perdida no corpo, sócias de osso humano, entre outros. A preocupação central – além de sua invasão como um vírus, que não pediu para entrar – é preencher este cenário com as próprias palavras. E com as palavras que vêm de outros seres humanos. A Voz quer falar: e quer fazer o corpo falar. Nota-se, inclusive, uma insistência nesse desejo, justamente pelo fato de se deixar clara a impossibilidade de ação desse corpo:

Ei, mulher, você quer falar alguma coisa? Fala! Você quer fazer um discurso? Faça! Quer que eu fale por você? Eu falo! (*Referindo-se ao público*). Como você quer que esses bichos te respeitem se você não fala? (...) (*Ibidem*, p. 102)



A construção política, cultural e social entranhada na narrativa de “Vaga carne” é percebida a partir do momento em que a Voz começa a nos provocar enquanto público leitor e, ao mesmo tempo, provocar o corpo, isto é, a sujeita alheia ao que acontece em seu entorno.

As possibilidades de provocações apresentadas no texto abrem interpretações no tocante ao que seria a “invasão do corpo” ali presente. Em outras palavras, indaga-se sobre a linha tênue de significação existente ora no poder dominador/explorador, ora no aprisionado/tolhido. Esta última linha de raciocínio, hipoteticamente, é colocada tanto na Voz quanto no corpo, dado que a primeira, enquanto performance dentro de um cenário, não consegue mais sair do local, e seu objetivo passa a ser, por um breve momento, retirar-se de dentro da matéria; já a segunda, pensando ainda no estado de alheamento, está passível de ações, pois já foi um corpo extremamente explorado e abusado por forças maiores, expressas por um poder econômico global que massacra determinadas existências do corpo social.

*(para o corpo que habita)* Pronto, companheira, é o suficiente, quero sair daqui. Chega. Acabou.

*Nada acontece.*

Eu quero sair, tem espaço lá fora, me deixa sair...

*Nada acontece.*

Você é teimosa, mas eu sou também. Eu vou ficar gritando aqui, até você não me suportar!

*Nada acontece.*

É pior pra você, eu estando aqui, ninguém vai te entender no mundo, você vai virar uma expressão estranha.

*Nada acontece.*

Anda, deixa de ser boba. Dá trabalho demais te mover, carne, eu vou me cansar, é exaustivo.

*Nada acontece.*

---

Isso é um absurdo, onde está o meu direito de ir e vir? Você não vai dormir porque eu vou ficar berrando aqui.

*Nada acontece.*

Idiota! Babaca! Otária! Egoísta! Gorda! Patética! Metida! Homofóbica! Pouco! Racista! Mal informada! Lésbica! Violenta! Insossa! Eu sei o que você quer, eu sei bem o que você quer, você quer me aprisionar, você quer que eu seja uma mera representação de você, carne, você é patética. (...) (*Ibidem*, p. 103-4, grifos do original)

A linguagem provoca, por meio da estrutura cênica dramaturgica, uma desestabilização nas conclusões daqueles que passam a ler/ouvir, e questiona-se sobre o porquê de a Voz não conseguir se retirar desta máquina nomeada “corpo”.

É possível observar o desejo deste ser sem humanidade de não fazer parte do sistema. Sendo assim, pode-se ter como hipótese que esta Voz construída e desconstruída continuamente pela dramaturga proponha uma tentativa de subversão em relação à ordem vigente. Inclusive, esta tensão é bem colocada a partir do movimento dialético que a “palavra” proporciona, haja vista que ela preenche o corpo, e, ao mesmo tempo, some para a Voz, já que esta esquece o que iria dizer.

*(andando pelo público)* Não! Eu não sou uma mulher andando entre corpos humanos. Eu só estou presa aqui. Eu me recuso a entrar nesse sistema, nessa ilusão. Há outras formas de vida e isto é necessário ser dito. Vingativa. Tem uma palavra na sua língua que eu adoro gritar, uma palavra que define muito bem toda essa situação. Eu vou gritá-la pra você, sua carne pequena insuportável, escuta e me larga, escuta esta frase com todos os sons: (*Ibidem*, p. 104)

Logo a seguir, há um grande espaço em branco que separa esta última linha dos dizeres: “Eu me esqueci.” (*Ibidem*, p. 105) E, alguns parágrafos a frente, a/o leitor(a) descobrirá que esse esquecimento se dá em decorrência do vazio que a Voz sente: “Sinto tudo esvaziar. Está tudo mais deserto. E vazio.” (*Ibidem*, p. 113) Tendo isso em vista, Grace Passô começa a discutir, de forma poética e cirúrgica, o solapamento das identidades negras fraturadas ao longo da história. O que há como questionamento



na metade da peça “Vaga carne” é justamente a marginalização das narrativas de mulheres negras.

Sob esse ponto de vista, a dramaturga, ao expor os argumentos de vazio, esquecimento e silêncio, subverte e tenciona o significado esperado da palavra “gostar” por aquela/e que lê a obra. Ou seja, o afeto é ressignificado e pautado na narrativa por meio de uma ligação com o vazio da história – não de modo romantizado, mas problematizando o apagamento de determinadas narrativas ao se pensar no corpo social. E refletir, de fato, é a ação que surge à Voz, o que a surpreende, uma vez que tal ato não fazia parte dela.

Por fim, esta protagonista funde-se, de certa forma, com o cenário. A sua preocupação não é mais sair daquele corpo, mas entender o que está acontecendo ali, qual o seu objetivo em um corpo que será reconhecido e racializado como o de uma mulher negra. Assim, após o reconhecimento, a Voz descobre que este corpo-feminino-negro tem algo a dizer, e, quando abre a boca para projetar as palavras que desejavam sair desde o início, um breu toma conta do ambiente e a peça é finalizada. Seria possível afirmar que este final potente é a manutenção da hierarquia social e racial reafirmando o que Gayatri Spivak postula como a impossibilidade do subalterno falar? Ou Grace Passô apenas procura, por meio da fratura silenciosa, explorar o incômodo introspectivo de seu espectador/leitor?

Partindo dessas inquietações, o corpo enquanto carne-máquina, em “Vaga carne”, possibilita a discussão sobre o aprisionamento de sujeitas-negras preteridas por um sistema hierárquico e social extremamente opressor diante de narrativas marginalizadas pelo poder epistêmico.

À luz disso, a Voz, ao se integrar ao corpo, expõe as dissidências dominantes observadas na sociedade. De outro modo, a Voz passa a narrar o corpo como construção social, e isso resvala na sujeita em crescimento dentro do ser-cenário. Partindo desse pressuposto, e tendo em mente o que a poeta Tatiana Nascimento afirma sobre

---

a civilização nos versos “(...) essa ideia de civilização é/Assassinato, é genocídio,/ Quer matar tudo/ Que ri, que goza, que dança,/ Quer matar a gente.”<sup>5</sup>, na peça de Grace Passô, a constituição de significados permite uma vertente interpretativa sobre a necropolítica entranhada no corpo-feminino-negro.

Neste sentido, segundo Achille Mbembe, no ensaio “Necropolítica”, um corpo (negro) invadido significa ocupação, “e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o *status* de sujeito e objeto.” (MBEMBE, 2016, p. 135) Notemos, portanto, que a linguagem construída por Grace Passô polariza as múltiplas significações a respeito da função deste corpo-cenário em destaque. O processo de ampliação discursiva, desta maneira, permite às/aos leitoras/es e espectadoras/espectadores confrontar-se com as camadas relacionadas à dimensão e ao valor do corpo, da voz e da palavra, devido ao espaço, seja ele qual for, sendo determinante na construção de subjetividades, como afirma Michel Foucault a respeito do conceito de heterotopia, postulado no século XX.

Sendo assim as heterotopias, como é que podem ser descritas e que sentido assumem elas? Poderemos apelar para uma descrição sistemática – não diria uma «ciência», pois esse é um termo demasiado em voga nos dias de hoje – uma descrição que numa dada sociedade tomará como objecto o estudo, a análise, a descrição e a «leitura» (como alguns gostariam de dizer) destes espaços diferentes, destes lugares-outras. Sendo uma contestação do espaço que vivemos simultaneamente mítica e (...) O seu primeiro princípio é o de que não há nenhuma cultura no mundo que não deixe de criar as suas heterotopias. É uma constante de qualquer e todo o grupo humano. Mas é evidente que as heterotopias assumem variadíssimas formas e, provavelmente, não se poderá encontrar uma única forma universal de heterotopia. (FOUCAULT, 1986, p. 4)

As hipóteses interpretativas aqui reunidas partem de duas constatações: a primeira é a de que a construção de uma subjetividade feminina negra parte da importância de um corpo negro em vivência, mesmo que inserido em um contexto de

---

5 Poema “Apocalypse Queer ou Cuér A. P. (ou oriki de Shiva)”, de Tatiana Nascimento.



violência e congelamento em relação ao seu entorno; a segunda é a de confrontação, por meio da linguagem, ao contexto político-cultural-social-literário dominante na estrutura epistemológica.

À vista disso, para desenvolver o primeiro ponto, é necessário postular que nós, enquanto sujeitos, somos feitos de tempo – e isso não diminui a importância do espaço, tendo em vista que Foucault hierarquiza estes dois conceitos, dando prioridade a “era dos espaços”. Nossa pele, corpo e lugar dizem respeito a não-linearidade do que se limita como palavra “tempo”. Diante disso, o questionamento acompanhante na pesquisa desta obra de Grace Passô é: até que ponto as discussões de autoria negra brasileira são pensadas enquanto lugar enunciativo em relação ao tempo?

[...] a língua compensa, efectivamente, a sua desterritorialização por intermédio de uma reterritorialização no sentido. Por deixar de ser órgão de um sentido, torna-se instrumento do Sentido. E é o sentido, enquanto sentido próprio, que preside à afectação de designação dos sons (a coisa ou o estado de coisas que a palavra designa), e, como sentido figurado, a afectação de imagens e de metáforas (as outras coisas a que a palavra se aplica sob certos aspectos ou certas condições). Não há apenas uma reterritorialização espiritual no «sentido», mas física, através desse mesmo sentido. Paralelamente, a linguagem só existe pela distinção e pela complementaridade de um sujeito de enunciação, em relação ao sentido, e de um sujeito de enunciado, em relação à coisa designada, directamente ou por metáfora. (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 45)

A provocação anterior pode ser colocada em pauta por meio do que Deleuze e Guattari discutem no texto “O que é uma literatura menor?”, pois o universo de sentido engendrado em “Vaga carne” permite uma constante reterritorialização e desterritorialização da palavra enquanto força enunciativa de um corpo-feminino-negro ao longo do tempo. Em outros termos, a tensão a respeito dos significados e significantes é constante na (des)construção do texto de Grace Passô, porque a Voz está em um processo incessante de resignificar a caoticidade encontrada em um corpo-sujeito-de-enunciação em razão de um intenso encargo político-histórico

---

proposto a partir da reflexão do tempo e suas consequências em uma identidade fraturada devido aos tentáculos espinhosos da colonização.

No tocante às narrativas preteridas, o corpo negro já foi território de muitos corpos, e há uma ligação estreita com o desenvolvimento da protagonista Voz ocupante de um corpo em estado de alheamento. Existe um cenário parado e passivo, de certa forma, com o que acontece em seu entorno; e esta carne-máquina expande o conceito de trauma clássico, postulado pela escritora Grada Kilomba, porque as crises psicológicas integradas ao corpo negro por meio de violência são vividas e revividas desde a colonização, sobretudo num corpo-feminino-negro estuprado, alvejado, violentado e assassinado de todas as formas por um outro corpo que nunca pediu licença para entrar. Logo, o trabalho com a linguagem realizado pela dramaturgia permite, de certa maneira, aos componentes recalcados, isto é, a realidade histórica, virem à tona explicitamente, colocando em xeque a própria subjetividade do “corpo-mulher-negra em vivência”, como sustenta Conceição Evaristo (2009), pois está a todo tempo a se pensar enquanto sujeita.

[...] o colonialismo é vivenciado como real – somos capazes de senti-lo! Esse imediatismo, no qual o passado se torna presente e o presente passado, é outra característica do trauma clássico. Experimenta-se o presente como se estivesse no passado. Por um lado, cenas coloniais (o passado) são reencenadas através do racismo cotidiano (o presente) e, por outro lado, o racismo cotidiano (o presente) remonta cenas do colonialismo (o passado). A ferida do presente ainda é a ferida do passado e vice-versa; o passado e o presente entrelaçam-se como resultado. (KILOMBA, 2019, p. 158)

Para explorar o segundo ponto, é crível apontar que o papel político da escrita feminina negra potencializa a percepção do ser num espaço de pluralidades. Neste viés, quando Grace Passô explora as unidades mínimas de interpretação constituintes da obra e engrandece-as por meio de uma discussão histórico-social, a autora expõe camadas de um fazer poético potente em decorrência de um devir aberto que



recusa, de certa maneira, a lógica de contenção de corpos imposta pelo silenciamento sistêmico – assim como discutido por Grada Kilomba em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019) –, conhecida como cânone. Esta é uma instituição que dialoga com o Poder. Desta maneira, argumenta-se que a dialética do cânone se dá por intermédio do Poder e da Nação. A construção do cânone está pautada, a princípio, na construção da identidade nacional. Nesta linha de raciocínio, o cânone torna-se uma tecnologia para produzir a imagem de uma Nação. Portanto, se a literatura produz nacionalidade em sua dialética, como lidar com personas, como as negritudes preteridas pela sociedade? Se há um tolhimento de determinadas identidades, há “dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral)”. (MBEMBE, 2016, p. 131)

É possível se aprofundar neste ponto ao recorrer à discussão sobre heterotopia, uma vez que o espaço heterotópico faz e se desfaz de acordo com as camadas de significação, e isso é observável no trabalho de escrita da dramaturga Grace Passô. Por conseguinte, se a Voz é estabelecida como navegante e o corpo passa a ser um lugar de passagem, não fixidez, o postulado por Michel Foucault pode ser discutido a partir da leitura de “Vaga carne”, pois diz respeito aos desvios, a um sistema de encarceramento, como prisão e hospício, que confinam comportamentos indesejados.

Do outro lado do espectro estão as heterotopias que estão associadas ao tempo na sua vertente mais fugaz, transitória, passageira. Refiro-me ao que assume o modo do festival. Estas heterotopias não estão orientadas para o eterno; bem pelo contrário, são de uma absoluta cronicidade, são temporais. (FOUCAULT, 1986, p. 6)

O corpo-cenário passa do limite imposto pelo aprisionamento, já que ele potencializa o indesejado por meio da Voz que anseia por palavras neste corpo considerado vazio. Neste ponto, há uma reflexão sobre condições não-hegemônicas, pois se pensa a respeito de momentos passageiros, dissidentes, que ora navegam

---

no interior da persona, ora exteriorizam os pensamentos e gestos por meio daquela que a domina: a Voz.

## Considerações finais

“Vaga carne” permite a reflexão do corpo-feminino-negro em vivência a partir da construção e desconstrução dos significados costurados por meio dos discursos políticos-culturais-sociais-literários que confrontam a camada dirigente, cuja imposição de quem fala e de quem morre é impactada nas identidades fraturadas inerentes à necropolítica.

Em suma, este escrito enceta inquietações sobre as possibilidades da estruturação de uma subjetividade alvejada, constantemente, pelo poder de silenciamento dado, inclusive, por meio da palavra arrancada de determinados sentidos poéticos, tornando-se, de certa maneira, violenta. Nesse sentido, é importante aprofundar-se nas estratégias enunciativas da dramaturga Grace Passô para se abrir mais questionamentos a respeito da subversão em relação aos processos de marginalização de determinadas narrativas literárias de autoria feminina negra, observando-se, dessa forma, uma efetiva contribuição dessas obras para a dramaturgia brasileira “negra”.

## Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In:\_. *Kafka para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 dez. 2009.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Trad. Pedro Moura. *Diacritics*; n.16, v.1, Primavera de 1986.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Cobogó, 2019.



---

LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio. (Org.). *Dramaturgia negra*. Rio de Janeiro: Funnarte, 2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios*, n. 32, PPGAV, EBA, UFRJ, dez. 2016.

NASCIMENTO, Tatiana. *Apocalypse Queer ou Cuíer A.P. (ou oriki de Shiva)*. Disponível em: <<https://medium.com/@arianaoalves/4-poemas-de-tatiana-nascimento-3f0c3971b432>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Recebido em 20/05/2022

Aceito em 28/07/2022

# A problematização da raça na produção literária de Mia Couto: uma breve análise de *O outro pé da sereia* em comparação com a produção de Miriam Alves

## The problematization of race in Mia Couto's literary production: a brief analysis of *O outro pé da sereia* compared to Miriam Alves' production

Cíntia Ribeiro da Rocha<sup>1</sup>

---

**RESUMO:** Esse artigo propõe uma leitura analítica e comparativa dos valores civilizatórios negro-africanos nas obras de Mia Couto e Miriam Alves. Serão problematizadas questões de raça com o objetivo de analisar as aproximações e distanciamentos nas obras dos dois autores quanto às representações do povo negro no continente africano e em perspectiva diaspórica. Nesse sentido, será observado como a enunciação negra na obra da escritora Miriam Alves dialoga com princípios de vida comunitária afrocentradas.

**ABSTRACT:** This article proposes an analytical and comparative reading of black African civilizational values in the works of Mia Couto and Miriam Alves. Issues of race will be problematized to analyze the approximations and distances in the works of the two authors regarding the representations of the black people on the African continent and from a diasporic perspective. In this sense, it will be observed how the black enunciation in the work of the writer Miriam Alves dialogues with principles of Afro-centered community life.

**PALAVRAS-CHAVE:** Valores civilizatórios; cânone; enunciação negra.

**KEYWORDS:** Civilizational values; canon; black enunciation.

---

1 Graduação em Letras. Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UFTPR) e Mestranda do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (PPGECLLP — USP).



## Introdução

Este artigo teve como fonte de inspiração o trabalho de conclusão de curso para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). A partir da pesquisa supracitada, foi realizada uma análise de aspectos da obra de Mia Couto relacionados à religiosidade e ancestralidade que são componentes norteadores para uma comparação entre a produção africana e afro-brasileira no presente texto.

Pretende-se aprofundar a observação de que no conjunto do projeto literário de Mia Couto há uma inclinação do autor para não problematizar ou, ainda, não representar os conteúdos raciais na literatura que produz, levando-se em consideração a maioria negra na constituição da população de Moçambique. O autor opta por não aprofundar em sua escrita o ponto de vista de suas personagens através de uma enunciação que se quer negra, ou seja, dando pistas da subjetividade desse sujeito negro através da sua percepção de como se vê e como os outros o veem. Mia Couto é considerado internacionalmente como um grande representante da literatura moçambicana, assim, contribui para a ideia de identidade nacional. Em entrevista, o autor expõe o seu pensamento sobre se atentar ao racismo e dá indícios de não concordar com abordagens que levam em consideração a raça:

(...) Um componente do racismo é que ele olha a raça para não ver a pessoa. É preciso fazer valer as histórias de cada um, acima da identidade racial. Não é a raça que produz o racismo, é o racismo que produz a raça. E às vezes a resposta que damos ao preconceito racial é fundada na raça, como, por exemplo, as políticas sociais afirmativas, de cotas. Não sou contra, mas além disso tem que haver a afirmação da individualidade. Porque, no fundo, o grande crime do racismo é que anula, em nome da raça, o indivíduo. (COUTO, 2014, s.p.)

---

Para Hall (2006) o conceito de raça não é válido por não ter valor científico e sim pode ser tomado como algo discursivo que reverbera nas práticas sociais, no uso da língua e nas características físicas, por exemplo. Tomando-se como base o continente africano, se as nações foram formadas arbitrariamente pela divisão da África imposta pelos colonizadores, o que gerou a aglomeração de diversos povos tradicionais, e somando-se isso, a imigrantes vindos de lugares distintos, não é coerente conceber raça como fator determinante de nacionalidade. Teria que ser pensada como uma categoria social que caracteriza a identidade situada acima da territorialidade. Contudo, múltiplas construções identitárias que são constituídas por fenótipos e condições sociais diversas, em um mesmo território, projetam-se no campo literário e estético. Para Hall (2006), as formações identitárias estão em constante movimento, por isso é praticamente ilusório imaginar que podem ser fixas. Esta questão também está para a ideia de rigidez dos cânones literários, pois são o reflexo das interações e produções humanas que estão em constante negociação ou tensionamento de quem “enuncia” e como “enuncia”.

A vasta e diversificada produção literária do escritor foi motivada pelo seu intenso contato com a imprensa e sua contribuição como jornalista na Frente de Libertação para Moçambique (FRELIMO), intensificada a partir de 1971. Mesmo após a independência do país, Mia Couto continuou atuando como um grande contribuinte para a disseminação de ideias anticoloniais através do jornalismo. Teve muitas crônicas publicadas em diversos periódicos nacionais e escreveu ao longo de sua carreira, ainda ativa, cerca de 30 títulos publicados, entre romances, contos e poesias. Suas obras foram traduzidas para mais de 6 idiomas e publicadas em 22 países, além de contar com uma grande fortuna crítica. Mia Couto é reconhecido e aclamado internacionalmente pela crítica, já ganhou prêmios importantes de literatura e é o único autor africano a fazer parte da Academia Brasileira de Letras.



A partir da análise de entrevistas concedidas por Mia Couto a veículos de comunicação distintos, SOUSA (2017) problematiza o fato de que, ao analisar o conjunto de obras do autor, há pouca representação de personagens declaradas como negras (e suas questões em um cenário multicultural em Moçambique). Mia Couto menciona *“a figura do escritor como ‘um construtor de mundos inventados’, que pode marcar a sua produção com as suas próprias identificações e repertórios, mas também pode construir universos que vão muito além do que é ou vive”*. Na percepção do autor, devido a sua grande identificação com o universo africano, segundo a entrevista analisada, até mesmo quando os traços fenotípicos não estão explícitos em seus textos, seus personagens são negros, a menos que especifique o contrário.

De certa forma, as experiências acumuladas pelo autor, de algum modo, influenciam o seu processo de escrita: filho de portugueses e nascido na cidade de Beira, província de Sofala, Mia Couto descreveu a região como sendo uma área de conflito pela presença e mistura entre brancos e pretos. Nesse sentido, o autor dá indícios de optar por uma visão mais híbrida das formações sociais. Contudo, é uma armadilha realizar o apagamento daquilo que deve ser representado pelo viés da racialização, uma vez que grupos humanos que são marcados na sociedade devido à cor da pele acabam sendo invisibilizados ou tendo as suas práticas culturais subalternizadas.

O objetivo deste trabalho será realizar uma análise de alguns exemplos de tensionamento das relações raciais na obra *O outro pé da sereia* e verificar momentos de aproximação e afastamento desta de valores civilizatórios negro-africanos. Já que o autor é visto como um grande representante do cânone moçambicano e do continente africano como um todo, qual é o tipo de representação que os grandes articuladores de crítica literária, meios acadêmicos, bem como o mercado editorial estão construindo e reforçando sobre a África? Sob essa perspectiva, o projeto literário miacoutiano reflete o continente africano em si mesmo? Até que ponto o processo de escrita do autor rompe com parâmetros brancos e ocidentais? Conhecedor do

---

universo africano, sua base mitológica, a partir de uma cosmovisão específica, como os valores civilizatórios que subjazem a formação da organização social, cultural e política do continente (dadas as especificidades de cada território) são trabalhados na escrita do autor na obra em questão? Estas são algumas perguntas que orientam a análise que será realizada.

## 1. Os modelos e parâmetros para a produção literária

De acordo com o estudo de SOUSA (2017), há uma descrição fenotípica das personagens do livro *Cada homem é uma raça*, título esse que já faz apontamentos para o que envolve a racialidade. Entretanto, nas outras obras do autor, isso quase não acontece ou ocorre de maneira implícita. No romance *O outro pé da sereia*, o autor cria uma narrativa que destoa da tentativa de “neutralização” do tratamento das tensões raciais (fomentadas pela formação multicultural de Moçambique, todavia, com predominância negra) em seu projeto literário.

Para além da cor da pele, essa discussão acerca das relações étnico-raciais no continente africano toca inúmeras produções de significado quanto à organização social, intelectual, cultural e linguística, para a construção de padrões de pensamento que sejam reconhecidos pelas categorias de origem/nacionalidade e raça na constituição da literatura. Isso posto, coloca-se como ponto de reflexão a ideia de formação dos cânones, principalmente dos Estados Nacionais africanos. Ao optar por minimizar ou partir do pressuposto de que os traços fenotípicos não importam em suas narrativas, Mia Couto, de certa forma, não conecta a historicidade, base filosófica e cultural africanas, com os sujeitos que tiveram as suas simbologias fraturadas durante a dominação europeia.

O sistema de colonização implantado na África e tudo que este reverbera na situação contemporânea do continente, em relação aos desarranjos políticos e eco-



nômicos, torna necessário, no que toca à literatura, bem como à representação dos indivíduos e de seus contextos de sociabilidade, racializar o olhar que se tem sobre a constituição literária, a fim de se verificar como se dá, de fato, a composição do cânone, nesse caso moçambicano.

A racialização — aqui compreendida como a tentativa de se encontrar elementos na ficcionalização das obras literárias, tais como a construção das personagens ou a representação do continente africano, em diálogo mais com o universo de valores e construções simbólicas da branquitude, da negritude ou com algo híbrido — pode criar uma chave de leitura para se compreender tradições distintas: a que está pautada nos valores do Ocidente, tendo a Europa como produtora de epistemologias a partir dos seus valores civilizatórios e cosmovisão, e o mesmo para o continente africano. Assim, talvez seja considerável direcionar essa lógica de raciocínio para como os escritores africanos operam com esses universos, não só em termos de temas, mas também nas escolhas que fazem parte da estética do texto literário. Até que ponto os gêneros literários, a posição do narrador, a construção da personagem e de sua dicção no texto apontam para um aprofundamento das questões que envolvem determinados grupos sociais, neste caso, o negro?

Schucman desenvolve uma análise sobre os estudos raciais que culmina em desenvolver um campo de trabalho sobre a branquitude, primeiramente elaborado nos Estados Unidos, a partir da década de 90. Em suas análises, a autora observa como o foco sobre o conceito de raça é deslocado para o branco. Desta forma, é investigado como o sistema colonial auxilia a colocar o corpo branco como norma, bem como a cultura produzida pela branquitude, o que acaba se refletindo na construção da identidade de todos:

Portanto, é nestes processos históricos que a branquitude começa a ser construída como um constructo ideológico de poder, em que os brancos tomam sua identidade racial como norma e padrão, e dessa forma outros grupos aparecem ora como margem, ora como

---

desviantes, ora como inferiores. Neste sentido, é importante pensar que as culturas nacionais e as identidades brancas e não brancas têm sido historicamente criadas, recriadas, significadas e redefinidas através das trocas circulares de símbolos, ideias e populações entre a África a Europa e as Américas, e assim este campo de estudo também aparece como trocas de pesquisas e ideias entre estes continentes. (SCHUCMAN, 2012, p.12)

As epistemologias elaboradas pelo ocidente, assim como outros aspectos sociais que se refletem na cultura e, talvez, conseqüentemente, o corpo branco, foram tomados como norma ou parâmetro, estabelecendo relações assimétricas com o restante do mundo, o que perpetua a hierarquização, seja por cor da pele, seja pela economia e acúmulo de riquezas nos países. Dado esse contexto oriundo do sistema colonial, ao “neutralizar” e não problematizar ao longo de suas escritas o quesito raça, de certa forma, Mia Couto dialoga com a invisibilidade do sujeito negro nas formações canônicas, tanto na Europa quanto nas nações em que o negro está em perspectiva diaspórica. Esta pode ser uma via de comunicabilidade que a escrita do autor em questão tem com as hegemonias de diferentes localidades, pois esse é um procedimento adotado na construção e escolha das personagens nas narrativas no Ocidente. Por conta disso, a escrita de autoria negra nas Américas e em Portugal, por exemplo, acaba tensionando a estética que predomina nas formações de cânone nas localidades mencionadas anteriormente.

Em construções literárias brasileiras de autoria negra, que se caracterizam como sistemas que caminham paralelamente ao cânone, o trabalho com as cores se materializa como algo que constitui a estética do texto para traduzir a percepção negra nesse território. Miriam Alves, em *Maréia*, através das características físicas da personagem principal, nome-título do livro, do ponto de vista da expressão do texto, utiliza substantivos que conferem plasticidade aos contornos de Maréia e adjetivos que ressaltam essas escolhas ao estruturá-los, referindo-se (coincidentalmente ou não)



aos elementos de composição da pintura ou da fotografia: sombra, luz, cor, linhas e perspectiva, o que favorece, assim, a leitura que se faz das artes visuais:

Na *meia luz* ambiente, destacava-se o rosto sereno de Maréia, na placidez do sono, com um sorriso de plenitude lhe enfeitando a face. Os lábios *carnudos* bem definidos, com o *arco de cupido* acentuado, a *parte superior* um pouco *maior* que a *inferior*, uma característica física, preponderante, daquelas que possuem abnegação para com as outras pessoas, que valorizam as relações de amizade. Os *cabelos pretos encarachados* espalhavam-se, em gracioso desalinho, por sobre a *fronha branca*, proporcionando um fascinante *contraste*. *Brilho* encantador destacava a tonalidade âmbar da pele, reluzia com o contato-carícia dos raios de sol da manhã que se infiltravam pelas frestas da veneziana. (ALVES, 2019, p. 26, grifos nossos)

Esta interdisciplinaridade, ativada no procedimento de escrita de Miriam Alves, também remete, do ponto de vista do conteúdo, ao universo mitológico afro-brasileiro pautado na cosmogonia dos Orixás, principalmente no que está relacionado ao feminino, com características do arquétipo de Iemanjá. Por conta da referência, dentre outros elementos, percebe-se o nome da personagem ser formado por um processo de aglutinação dos vocábulos “mar + areia”, o que ressalta os elementos da natureza que estão associados a esta labá. Além disso, “o contato-carícia dos raios de sol da manhã”, incidindo na pele da jovem, sugere a fusão do ser humano com a natureza, cuja harmonia é expressa de maneira delicada e importante para se reparar em um valor civilizatório de base negra-africana, que é contextualizado e atualizado na escrita da autora brasileira. Tudo isso para serem ativados sentidos sobre o corpo negro outrora espoliado e dilacerado semioticamente, uma vez que nessa narrativa há uma ressignificação deste, que direciona o olhar a uma apreciação estética de forma pedagógica, ao serem decompostos os elementos que abarcam este corpo e ao serem descritos de modo a suscitar o belo artístico. Essa leitura da plasticidade ganha potência por conta das cores e, conseqüentemente, se relaciona com a racialidade.

Mesmo com a distância geográfica, observa-se que Miriam Alves, em sua escrita, estabelece diálogos e adota procedimentos que configuram uma identidade de suas personagens que é abordada pela tradição, mas que ainda assim compõe as matrizes culturais brasileiras. Isso se organiza em um sistema que concorre com a produção que foi colocada como protagonista para a formação do público leitor nacional. O trabalho da literatura comparada, como procedimento de análise dos fenômenos linguísticos, estéticos e sociais dá relevo à construção de uma lógica narrativa que está em consonância com princípios afrocentrados ou valores civilizatórios específicos e atualizados, de acordo com o contexto de produção, Inácio analisa o papel dos estudos comparados em função das transformações que ocorrem com os grupos sociais:

(...) A Literatura Comparada um território fronteiro que tangencia às línguas, às práticas discursivas e culturais, bem como discursos estéticos que pertençam quer a um ou mais sistemas literários ou simbólicos, nacionalidades, gêneros. Ressalte-se por esta visada, ainda, o potencial histórico, político e ideológico atinente às práticas literárias, bem como a circunstancialização de demandas contemporâneas, ligadas à urgência de certos atores sociais em se dizerem esteticamente a partir dos horizontes onde se ancoram suas subjetividades, sejam eles o sentimento de ausência ou de pertencimento a uma nacionalidade, inclusão ou não nos cânones literários e culturais ou mesmo a busca por novas dicções e expressões para o fenômeno literário. (INÁCIO, 2019, p. 18)

A dicção negra na literatura busca a transposição de sua tradição, que abarca historicidade, aproximando-se de raízes e narrativas mitológicas fundadoras, provavelmente com o intuito de se resgatar os laços familiares rompidos ao longo da escravidão. O fato de pouco se saber sobre a origem africana de famílias negras e seus nomes, provoca um efeito de sentido nos sujeitos afetados por isso, o que acaba gerando matéria para composição literária direcionada ao sentimento de não pertencimento. A partir disso, a busca pela resignificação deste silenciamento auxilia na



configuração de sistemas literários, com os quais escritoras como Miriam Alves, por exemplo, estabelece conexão e forma uma parte do público leitor brasileiro, ligado às comunidades de terreiro, por exemplo.

## **A Afrotopia e Afrocentricidade como Organizadoras de Valores Civilizatórios Negro-africanos**

Os valores civilizatórios são elementos constitutivos da organização das comunidades tradicionais africanas, que propiciavam uma vida, de maneira autônoma aos paradigmas e referenciais eurocêntricos. Para Trindade tais valores são:

(...) princípios e normas que corporificam um conjunto de aspectos e características existenciais, espirituais, intelectuais e materiais, objetivas e subjetivas, que se constituíram e se constituem num processo histórico, social e cultural. E apesar do racismo, das injustiças e desigualdades sociais, essa população afrodescendente sempre afirmou a vida e, conseqüentemente, constitui o/s modo/os de sermos brasileiros e brasileiras. (TRINDADE, 2013, p. 132)

Fábio Leite (1996) realizou um estudo mais aprofundado desses valores. O que se nota em muitos deles é que a conexão do homem com a natureza e, conseqüentemente, o seu contato com um plano superior ou invisível é muito perceptível.

Nesse sentido, natureza e cultura são inseparáveis, assim como o mundo visível e invisível. É possível se fazer algumas generalizações quanto à apreciação dos valores civilizatórios para as populações africanas; ainda segundo LEITE (1996), a força vital seria um dos primeiros a serem analisados. Esta se qualifica como a energia universal que é particularizada e habitada nos seres vivos, sejam humanos ou aqueles encontrados na natureza; tal força atua como elemento pertencente ao domínio da consciência social. Segundo o autor, a fonte mais importante dessa energia é a figura do preexistente, forjada de modo singular a cada sociedade. Ainda possui um

---

caráter divino, assim, em contextos de sua manifestação, ocorre a sacralização desses eventos em suas várias esferas. Especifica-se, também, como elemento estruturador e vital dos seres do reino animal, vegetal e mineral. Isso confere à natureza forças ligadas a diversos domínios de modo dinâmico, que vão se atualizando conforme as modificações do mundo.

Ao longo da diáspora africana, tais valores foram ameaçados por conta do processo de desqualificação das características negras para justificar a escravidão, foram colocados em uma posição subalternizada. Contudo, em todas as localidades ocupadas pelo negro-africano e afro-descendente, esses valores foram de alguma forma implantados. Sob essa ótica, pode-se compreender no campo da literatura que, ao se valer desses elementos para elaborar a estética dos textos, a atualização dos valores civilizatórios está em função das construções identitárias: no exemplo do procedimento de escrita adotado por Miriam Alves, a cor pode ser tomada como algo que auxilia na mediação do corpo negro e criação de novos significados. Em *O outro pé da sereia*, algumas personagens, como Nimi Nsundi, vão construindo aos poucos uma boa relação com essa cor, não necessariamente no que tange à cor da pele, uma vez que essa conexão acaba sendo reorganizada no inconsciente.

Percebe-se que Miriam Alves incorpora a cor como um componente civilizatório negro-africano para construções mais afrocentradas do universo de valores afro-brasileiros, ao passo que em *O outro pé da sereia* a cor é trabalhada nas regras dos valores civilizatórios brancos, ou seja, lançando-se uma projeção de imagem negativa sobre o negro. No trecho a seguir, um grupo de estrangeiros, entre brasileiros e americanos, chegam a Moçambique e são recepcionados por Mwadia, que os ajuda a se instalarem em uma hospedaria. Ele reflete sobre as idas e vindas desses estrangeiros em seu território e, na interação com os outras personagens, há uma reflexão e tensionamento sobre como as pessoas se referem à cor negra/preta de modo a não serem ofensivas:



(...) Avó Rosária era magra, quase sem peso. Como atravessara o oceano Índico, chamavam-lhe a “avó migratória”.

– Engraçado, a sombrinha tão grande, aberta no salão, comentou a brasileira.

– É para mostrar, afirmou Constança.

– Para mostrar o quê?

– Que naquela altura nós já não éramos pretos.

O ambiente quase gelou. A palavra “preto” actuara como um relâmpago agitando a casa. Benjamin Southman avançou, a cara torcida em meio sorriso:

– Não se diz preto, minha irmã. Diz-se “negro”. É assim que é correcto.

– Correcto, como

– Correcto.

– Mas, para nós, aqui, “negro” é que é insultoso. (COUTO, 2006, p. 178)

A discussão sugere que a cor de pele importa na interação entre a comunidade local e os imigrantes de diferentes lugares. Na busca por encontrar o que é mais adequado socialmente para tratar o sujeito negro, as personagens colocam em evidência o posicionamento ocidental, o incômodo dos locais e o conflito de visões. Ao longo da narrativa do livro, tanto na contemporaneidade da narrativa quanto no passado histórico, que é apresentado paralelamente, as personagens negras têm esse traço fenotípico bem definido, como algo a ser identificado pelo leitor a partir das múltiplas identidades existentes no continente, sobretudo como o olhar do branco dá evidências de inferiorizar o sujeito negro mesmo em seu contexto cultural, o que se configura em uma crítica desenvolvida na obra.

Para que a ideia de literatura nacional em Moçambique seja mais plural tanto quanto o país, outros sistemas literários, para além do projeto miacoutiano, com o seu hibridismo cultural, que apresenta e se comunica bem com uma estética na qual se constituem consideravelmente valores ocidentais e brancos, outros escritores com orientação afrocentrada poderiam ser colocados no circuito do mercado editorial de modo tão consistente quanto o autor supracitado. Dialogando com esta visão, o

---

escritor e economista senegalês Felwine Sarr utilizou os seus conhecimentos de formação acadêmica para atualizar e desenvolver ainda mais as ideias do movimento da negritude. Baseado em fatores econômicos, o autor aponta que a ideia de progresso e desenvolvimento que o mundo adota para medir suas riquezas e potencialidades, tendo em vista os Estados Nacionais, é totalmente europeia. O PIB, por exemplo, é uma grandeza que leva em consideração apenas aspectos materiais, não medindo a felicidade de acordo com aquilo que se faz, muito menos mensurando a presença da espiritualidade, tão atrelada aos valores africanos tradicionais que ainda estão presentes de alguma forma na vida contemporânea de diferentes povos do continente. Segundo o autor, é essencial que as análises (em qualquer campo) e investigações realizadas na África tomem como medida ou modelo o próprio continente, o que inclui a emanção de outros universos mitológicos para se pensar no “equilíbrio e harmonia de sentido”.

A ocidentalização das práticas, costumes, epistemes, dentre outros aspectos que envolvem a cultura, foram impostos e disseminados como universais como parte do sistema de dominação colocado pelo colonialismo. Mais do que a exploração e comércio de bens materiais e pessoas africanas (escavidão), a tradição e cosmologia ocidental também foram agregadas ao processo. Neste aspecto, a branquitude ocidental, de certa forma, continuou na Literatura, política, economia, cultura e até mesmo na língua, criando sistemas de pensamento que refutam outras formas de ser e estar no mundo. Sarr, inicialmente, em seu livro *Afrotopia*, discorre sobre os desafios contemporâneos de se praticar o que se propõe o conceito-título do livro: que os pensadores africanos tomem para si o desafio de buscar parâmetros que reflitam os anseios do continente, ou seja:

A afrotopia é uma utopia ativa, que se atribui a tarefa de, na realidade africana, trazer à luz, os vastos espaços do possível e fecundá-los. (...) O desafio consiste, pois, em articular um pensamento relacionado ao destino do continente africano, examinando o político, o econômico, o



---

social, o simbólico, a criatividade artística, mas também identificando os locais de onde se enunciam novas práticas, novos discursos e onde se elabora essa África vindoura. (SAAR, 2019, p.14)

O autor cita Wole Soyinka quanto ao assunto, uma vez que este foi um dos precursores da Literatura dita nigeriana (que já incorpora a ideia de nação) quanto “à auto-apreensão de si para si sem referência do outro”. Isso indica que o mesmo pensamento deve ser aplicado à formação dos sistemas literários ou do cânone, de acordo com o ponto de vista que se observa, para uma literatura propriamente africana.

À propósito de uma conferência sobre African Writers of English Expression, Thiong’o faz uma série de questionamentos relacionados à exclusão dos autores que escreviam seus textos em línguas africanas, o que aponta para uma tomada das línguas faladas no Ocidente como padrão ou norma para a produção literária:

What is African Literature? (...) Was it literature about Africa or African experience? Was it literature written by Africans? What about a non-African who wrote about Africa: did his work qualify as African Literature? What if an African set his work in Greenland: did that qualify as African Literature? Or were African languages the criteria? (THIONG’O, 1986, p.6)

Ngugi wa Thiong’o faz uma crítica ao fato de que línguas como português, francês, inglês e espanhol foram tomadas como agentes que unificaram a expressão literária no continente africano; contudo, as inúmeras línguas locais foram ignoradas nesse processo de produção escrita, e isso não é natural. Esse tratamento tenta colocar a expressão cultural e artística africana em um lugar de subalternidade em relação às produções de matriz branca europeia. Ngugi wa Thiong’o está chamando a atenção para um valor civilizatório que, pela sua materialidade, expressa a diversidade de povos no continente africano: a língua.

---

*O outro pé da sereia* se aproxima e rompe com os valores civilizatórios desenvolvidos pelas sociedades tradicionais. Esse movimento de aproximação e distanciamento e, ainda, a atualização de tais valores, são desenvolvidos na obra ao tratar de dois momentos históricos/narrativos separados por séculos, contudo, com eventos do enredo que ocorreram no passado e ecoam na contemporaneidade, como pode ser analisado muitas vezes ao se comparar a história oficial com a situação do continente africano na atualidade. O enredo desenvolve-se em torno da imagem de uma santa que une povos com características étnicas e religiosas distintas em tempos tão diferentes: em 2002, dez anos após acordos de paz entre o governo moçambicano e forças rebeldes, o país se encontra em recuperação. Um pastor, Zero Madzero e sua mulher, Mwadia Malunga, encontram uma imagem de Nossa Senhora nas margens de um rio da pequena localidade de antigamente. O casal resolve consultar um curandeiro, que os aconselha a procurar um lugar sagrado e apropriado para enterrar a imagem, já que macularam o espírito do rio e correm perigo. Mwadia (nome que significa canoa e que ao longo da história vai conectar tempos e lugares diversos: Portugal, Índia e Moçambique) é incumbida de voltar à Vila Longe, sua cidade natal, para deixar a estátua. Na narrativa é mostrado que esta imagem também segue, em 1560, com o jesuíta Gonçalo da Silveira, ao partir de Goa, na Índia, para converter ao cristianismo o imperador do Reino Monomotapa, localizado no que atualmente é a fronteira entre o Zimbábue e Moçambique. A imagem de Nossa Senhora é chamada pelos escravizados da embarcação portuguesa de Kianda, uma divindade das águas; outros africanos do contexto da narrativa também a tratam por Nzuzu, rainha das águas doces.

A estátua da santa consegue sintetizar uma série de discussões relacionadas a este jogo de identidades e soberania de ideias. Nimi Nsundi é um dos escravos presentes na nau; encarregado de guardar a pólvora e tomar conta dos fogareiros, ele faz uma associação direta da Santa Católica à Kianda. Ao ver a imagem da santa



tombar no lodo, durante o carregamento da nau, o escravizado se atira às águas, evitando que a imagem afunde. Mais tarde, ao ver D. Gonçalo da Silveira limpando os pés da santa, diz que ela não havia escorregado; que ela queria ficar ali, no pântano. A devoção do escravo à Santa comove o missionário, incapaz de compreender a quem Nsundi realmente cultuava. Esta passagem demonstra diferentes pontos de vista, bem sustentados e estruturados por universos axiológicos distintos em relação à estátua, ou seja, o mesmo significante produz significados diferentes, assim como memórias afetivas de cosmovisões também díspares.

É evidenciada na narrativa a relação complexa que colonizador/colonizado, branco/negro e Ocidente/África tem com a imagem da Santa/Deusa através de dois personagens: Padre Antunes, que se encontra em uma situação angustiante. Decidiu ser padre e, por causa de um amor proibido, acaba abdicando de seus votos sagrados ao perceber-se um homem diferente, depois do contato com os africanos e a paixão súbita pela indiana Dia, também passageira da nau Nossa Senhora da Ajuda. Para ele, o sacerdócio não fazia mais sentido, da mesma forma como não fazia sentido para o escravizado na nau, Nimi Nsundi, o que estava acontecendo com a imagem de sua divindade. Devido aos seus tormentos e ao que está acontecendo com a mesma, ele é preso no porão do navio e, antes de morrer, deixa um bilhete para a sua amante indiana. Neste momento, a questão da libertação de Kianda, de certa forma, pode ser relacionada com a ideia de libertação em vários aspectos: Nimi Nsundi diz escrever na “penumbra quase total do porão (...) O escuro até me ajuda: afinal, esta carta é um adeus. Ou, quem sabe, um agradecer aos Deuses?”, há a sugestão de uma relação positiva com o que é escuro, o que, de certa forma, ao longo da narrativa foi se colocando de maneira contrária ao demonstrar em Mwadia e Zero Madzero, muitas vezes, a negação (de maneira contraditória) dos valores africanos e das práticas rituais:

Enquanto apressava o regresso a casa, Zero Madzero ergueu os olhos para a noite como se nela procurasse chão. De repente, o pastor se arrepiou: um ruidoso fogo rasgou os céus como um chicote de luz.

---

Parecia um fósforo a ser aceso pelas mãos de Deus. Depois, foi a explosão, Madzero se apeou da alma, tal o susto. Parecia que o universo todo se estilhaçou. Sem pisar nem pensar, o pastor se ajoelhou. Seus lábios imploraram: - Me salve, Deus! E acrescentou, em célere sussurro: E me acudam os meus deuses, também. (COUTO, 2006, p. 16-17)

Isto é, o sujeito que incorporou imagens negativas de si devido ao outro (europeu), em momentos muito particulares, aceita-se, reconhece-se, ou seja, acalenta-se com aquilo que é seu devido à tradição e ancestralidade. Essa é uma maneira não ocidental de se olhar para a vivência africana, respeitando-se o sentido do invisível no visível. O escuro na passagem referente a Nimi Nsundi talvez possa ser analogamente pensado como a representação da pele negra em um mundo em que o colonialismo modificou as subjetividades. O escravizado, de modo interessante, segue seu pensamento em relação à Deusa:

Navegamos entre perigos e incertezas. Salvamo-nos de fogos e tempestades. Contudo, esta viagem não se está a fazer entre a Índia e Moçambique. É sempre assim: a verdadeira viagem é a que fazemos dentro de nós. Há ondas movidas por anjos, outras empurradas por demónios. Quem conduz o barco, porém, não é o timoneiro. Quem guia o leme é a Kianda, a deusa das águas. É ela que viaja no quarto do padre. É ela que está dentro da escultura da Virgem. Eu notei logo à saída de Goa quando a estátua resvalou e tombou nas águas. Quando a olhei de frente confirmei que era ela, a Kianda: os cabelos, a pele clara, a túnica azul. O que sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser a minha constante obsessão. Eu lhe mostrei na noite em que fizemos amor: na popa da nossa nau está esculpida uma outra Nossa Senhora. Deixo essa para os brancos. A minha Kianda, essa é que não pode ficar assim, amarrada aos próprios pés, tão fora do seu mundo, tão longe de sua gente. (*Ibidem*, p. 208)

A ideia de libertação fica bem expressa nesse fragmento não só pela própria questão da Deusa em si, mas também pelo pensamento de desprendimento dos valores ocidentais que o escravizado demonstra. O escritor coloca em paralelo um tempo simulado como mais contemporâneo e um tempo histórico. Uma visão mais



afrocêntrica com relação a um objeto e uma visão ocidentalizada. O híbrido nesse contexto dá voz e mostra a subjetividade de cada uma das personagens que, através da racialização do discurso, faz mais sentido, de fato, a partir do rompimento com um formato mais ocidental de se relatar ou contar uma história a partir de uma posição unilateral dos fatos e, assim, produzir imagens cristalizadas ou estereótipos devido ao procedimento de escrita. É possível de se pensar que Mia Couto esteja inaugurando um novo valor civilizatório necessário ao direcionar a leitura que o ocidente faz de África: a multiplicidade de pontos de vista dada a multiculturalidade do continente em virtude de suas próprias formações e processos históricos complexos com forte presença e ação europeias.

## 2. De qual Cânone a Crítica está tratando?

As teorias mais afrocentradas orientam o trabalho com a transmissão de valores e produção de conhecimentos através de bases propriamente africanas. O projeto literário como um todo, de Mia Couto, negocia o tratamento desses valores, ficando mais apagada a importância do quesito cor de pele nas discussões, quando há um contexto de produção cultural que tenciona este elemento e disputa espaço com outros tipos de produção. Mia Couto se aproxima e se distancia de tais valores, o que se justifica pela sua formação como escritor e por como suas experiências influenciam a sua escrita. A exclusão de grupos específicos que trabalham a linguagem de modo a criar sistemas de produção literária em função de uma dicção que se quer negra, como assinalado por Inácio quando analisa a Literatura Afroportuguesa:

Assim vistos, esses sistemas menores podem estar contribuindo para a constituição de um sistema maior e mais complexo, com tendências à conformação de uma expressividade estética afroatlântica. (...) Ainda que a tradição constitua uma série fictícia a que se atribui a aparência de uma "entidade", sua dialética sempre envolverá o jogo contínuo entre

---

tradição e ruptura e, nesse sentido, a cisão entre o institucionalmente canônico e as produções recentes. (INÁCIO, 2020, p. 56)

A partir dessa perspectiva, apesar do fato de Mia Couto ser tomado e aclamado pela crítica como um escritor representativo de dois grandes cânones, o moçambicano e o africano, ele está dando voz apenas a uma parte do país que se expressa pela minoria branca (em números), ou seja, ele representa a minoria de Moçambique e, possivelmente, a sua projeção significativa em mercados que movimentam e fazem circular as obras literárias se dá pela identificação dessa hegemonia com uma estética branca que foi transplantada pelo Ocidente em inúmeros lugares. Colocando-se no mesmo estatuto de igualdade com outras literaturas produzidas em Moçambique, a obra de Mia Couto compõe um sistema literário específico, uma visão com tendências mais ocidentalizadas do continente africano. A Literatura tem a possibilidade de apresentar mundos possíveis através da escrita, a valorização, reconhecimento e circulação de obras mais afrocentradas (como no caso de Miriam Alves, no Brasil), proporcionando uma imagem mais próxima da realidade dos países africanos, no entanto, é necessário que a formação do público leitor seja realizada com vistas a ler sistemas diferentes que são produto de cosmologias, experiências, apropriações da língua igualmente diversas. Do contrário, é possível que outras comunidades para além da África, através da normatização de padrões estéticos e linguísticos ocidentais/brancos/europeus tenham a falsa impressão de acessar o universo complexo existente na África através de uma única dicção.

## Referências bibliográficas

ALVES, Miriam. *Maréia*. São Paulo: Malê, 2019.

COUTO, Mia. O grande crime do racismo é que anula, em nome da raça, o indivíduo. Entrevista concedida a Fernando Gomes. *Gauchazh*, Porto Alegre, 07 de set. de 2014. Seção Entrevistas. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/>



porto-alegre/noticia/2014/09/Mia-Couto-O-grande-crime-do-racismo-e-que-anula-em-nome-da-raca-o-individuo-4591914.html > Acesso 02 ago. 2021.

COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. D&P Editora: Rio de Janeiro, 2006.

INÁCIO, E. da C. Novas perspectivas para o Comparatismo Literário de Língua Portuguesa: as séries afrodescendentes. *Revista Crioula*, v. 1, n. 23, 2019, p. 12-34. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2019.160606>

\_\_\_\_\_. Escrituras em Negro: cânone, tradição e sistema. *Cadernos de literatura comparada*. n. 43, 2020, p. 43-60

LEITE, Fabio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, v. 18/19, n. 1, São Paulo, 1995/996, p. 103-118.

SARR, Felwine. *Afrotopia*. São Paulo: N -1 edições, 2019.

SCHUCMAN, L. V. *Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia) — Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo.

SOUSA, L. M. C. *"Cada homem é uma raça"?: Questões raciais e a construção da modernidade moçambicana em narrativas curtas de Mia Couto*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal da Bahia. Salvador.

THIONG'O, Ngugi wa. *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Londres: J. Currey, 1986.

TRINDADE, Azoilda Loretto. Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros na Educação Infantil: salto para o futuro. In:\_. (Org.). *Africanidades brasileiras e educação*. Rio de Janeiro: ACERP; Brasília: TV Escola, 2013, p. 131-138. Disponível em: <<http://www.diversidadeducainfantil.org.br/p.PDF/Valores%20civilizat%C3%B3rios%20afrobrasileiros%20na%20educa%C3%A7%C3%A3o%20infantil%20-%20Azoilda%20Trindade.pdf> .> Acesso 02 ago. 2021.

# Um narrador pretensamente paterno: *Capão Pecado*

## An allegedly paternal narrator: *Capão Pecado*

Henrique Moura<sup>1</sup>

---

RESUMO: Este artigo busca refletir, sob a perspectiva hermenêutica, o romance *Capão Pecado*, de Ferréz, objetivando apontar as contradições e duplicidades narrativas realizadas pelo narrador. Esta análise baseia-se na concepção de “narrador”, segundo Arrigucci Jr (1998), “violência”, de acordo com Chauí (2017) e nas reflexões de Kehl (1999) sobre as escolhas linguísticas do grupo Racionais Mc’s.

ABSTRACT: This article seeks to reflect, from the hermeneutic perspective, the novel *Capão Pecado*, by Ferréz, aims to point out the contradictions and narrative duplicities made by the narrator. It is based on the analysis of the conception of “narrator”, according to Arrigucci Jr (1998), “violence”, as Chauí (2017) and Kehl’s reflections (1999) on the linguistic choices of the group Racionais Mc’s.

PALAVRAS-CHAVE: *Capão Pecado*; Narrador; Ferréz.

KEYWORDS: *Capão Pecado*; narrator; Ferréz.

---

1 Graduação em Letras. Mestre e doutorando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (PPGECLLP-USP). Bolsista CNPq.



## A título de introdução

O primeiro romance de Ferréz, *Capão Pecado*, foi publicado em 2000 e obteve vendagem expressiva, tal como interesse da mídia e dos meios acadêmicos. O autor identificou-se como um escritor marginal, pois não se considerava pertencente ao mesmo meio social dos escritores tradicionais. Com isso, outros autores da periferia surgiram e houve uma autoidentificação com a nomenclatura “literatura marginal”, que também pode ser chamada de “literatura periférica”<sup>2</sup>.

Esse movimento continua ativo e disseminado em saraus, páginas de redes sociais e livros, a exemplo das coletâneas *Pelas periferias do Brasil*, organizadas por Alessandro Buzo, desde 2007. Para mais, ainda há a presença dos *slams*, que são competições ou batalhas que os poetas, geralmente jovens periféricos, versam, engajada e criticamente, sobre as adversidades do cotidiano e requerem a reflexão de quem os ouve. Neves, ao comentar sobre ataques que esses grupos recebem, afirma:

Tampouco pacífica é a aceitação pelos cânones tradicionais dessa literatura marginal periférica, que cresce no Brasil no decorrer da década de 1990, e que rompe com a linguagem culta, valorizando os termos e as gírias das periferias. [...] É preciso legitimar essa nova voz, defende o autor, sem tratá-la como elemento exótico ou de valor estético inferior. (NEVES, 2017, p. 95).

Por conseguinte, é possível notar a existência de um movimento na literatura brasileira, iniciado há mais de duas décadas por Ferréz e em diálogo com outras escritoras, como Carolina Maria de Jesus, que continua em transformação e eferescência. Por isso, procura-se analisar uma das obras pioneiras dessa literatura e propor uma reflexão sobre a produção atual. Ao submeter *Capão Pecado* à análise,

---

2 Para maiores informações sobre a consolidação desse movimento, ver Brandileone e Martins (2018).

---

o foco narrativo do romance se destaca, observando um tom didático do narrador, e tenta-se desenvolver uma reflexão quanto ao sentido do que ele pretende ensinar.

A aproximação com a obra acontece aqui por meio da hermenêutica, este raciocínio busca a compreensão de uma *proposta de mundo*, utilizando a terminologia do filósofo francês Paul Ricoeur, para quem, a interpretação de um texto passa pela identificação do mundo do texto:

O mundo do texto de que falamos não é, portanto, o da linguagem quotidiana; neste sentido, ele constitui uma nova espécie de distanciamento que poderia dizer-se do real consigo mesmo. [...] Mas este referente está em ruptura com o da linguagem quotidiana; pela ficção, pela poesia, abrem-se novas possibilidades de ser-no-mundo, na realidade quotidiana; ficção e poesia visam o ser, já não sob a modalidade do ser dado, mas sob a modalidade do poder ser. (RICOEUR, 1989, p. 122)

A citação acima convém ao abordar os textos da literatura marginal/periférica, visto que o projeto empenhado por seus autores objetiva uma transformação da sociedade, na qual venha a ocorrer pela conscientização dos leitores e moradores das periferias, operando o que Ricoeur (1989) define, a partir de conceitos heideggerianos, como possibilidades de ser-no-mundo. Neste artigo, busca-se pensar o próprio ato de ler, o que possibilita a descontextualização, sociológica e psicológica, de determinado texto e a sua recontextualização em outra situação, aproximando-se do que Ricoeur (1989) denomina como “mundo do texto”.

Ainda conforme o filósofo: “[...] interpretar é tomar o caminho de pensamento aberto pelo texto, pôr-se em marcha para o oriente do texto” (*Ibidem*, p. 159). Desse modo, a tarefa de analisar obras da literatura marginal/periférica que é percebida implica em novas atitudes críticas, pois há questões que ultrapassam os limites literários. Ainda assim, os traços artísticos e estéticos devem ser bem observados e analisados, a fim de compreender essa literatura em suas especificidades constitutivas, bem como enquanto diálogo estabelecido com os leitores.



## O mundo armado na narrativa de ficção

Em *Capão Pecado*, há o cotidiano de jovens amigos moradores do bairro Capão Redondo, na zona sul de São Paulo, e suas reverberações nos vínculos familiares e empregatícios, mediados pela violência, ausência e pobreza. O foco narrativo de-tém-se principalmente no jovem Rael, com enorme esforço para retratá-lo como um bom rapaz. Em oposição aos outros jovens, o personagem valoriza a honestidade e os estudos como possibilidades de construir uma vida digna.

Nesta análise, pretende-se refletir não apenas o que está constituído no enredo, mas observar o trabalho artístico como um procedimento que leva o leitor a pensar por imagens, por isso vale a afirmação de Chklóvski, em Todorov: “[...] a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já ‘veio a ser’ não importa para a arte”. (2013, p. 91)<sup>3</sup>. A partir disso, reafirma-se a importância de observar os procedimentos que o artista utiliza em sua criação e a autonomia do objeto artístico em relação à intenção de seu criador.

Dessa maneira, é pertinente que a análise aqui empenhada procure estudar a estrutura do romance, bem como seus procedimentos construtivos. Aliás, voltando-se a ele, a necessidade de registrar o local onde as tramas se passam é percebida: *Capão (Redondo) Pecado*. A palavra “pecado”, ao ser empregada como se integrasse o nome do bairro, indica que as personagens estão inseridas em um contexto de desobediência, ao mesmo tempo, o uso ainda sugere um lugar de castigo, sem lei. Ao longo da narrativa, diversos elementos podem ser compreendidos como pecados, a exemplo de roubos, traições e assassinatos, embora haja um que se destaque em Rael: a luxúria.

Em linhas gerais, o romance pode ser definido como a história de um menino sério que tenta se afastar dos perigos da vida na favela, mas se apaixona pela namo-

3 Para uma análise mais ampla do romance, ver Pereira (2020).

---

rada de um amigo e vivencia a paixão que será fatal, uma vez que passa a desobedecer não apenas a ordem bíblica, mas também a lei dentro da própria favela: “A lei na quebrada não é a quantia, mas o respeito, que deve, acima de tudo, prevalecer” (FERRÉZ, 2016, p. 51).

Havendo a indicação prévia de marcação espacial no título, a epígrafe contribui para a tentativa de situar a voz narrativa e o próprio romance como distantes de um interlocutor que não esteja inserido no contexto do Capão Redondo/Pecado, em outras palavras, um interlocutor pertencente à categoria dos responsáveis pela existência de um lugar em tal situação, isto é, o sistema capitalista e uma classe dominante. Esses responsáveis aparecem indicados, com ironia, pelo emprego do adjetivo “querido” em: “Querido sistema, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa”.

Na epígrafe, que se constitui como recado, registra-se mais do que o afastamento em relação a quem se dirige, pois há uma ideia de marcação de (o)posição instaurada com viés de resistência, na medida em que ainda que o outro não leia o romance, sua capa ao menos foi vista. Desse modo, o anseio de que o lugar seja enxergado pelo sistema capitalista e pelos membros da classe dominante é depreendido, mesmo que de forma superficial. Tal direcionamento a princípio pode parecer bastante politizado, entretanto, legitima o capitalismo como uma força existente e imutável. Nesse sentido, mesmo antes de começar, a narrativa se arma sobre dois aspectos: de um lado, a consciência crítica, e de outro, um certo conservadorismo que tende a aceitar com lamento os acontecimentos da realidade objetiva.

## Um romance de duplicidades

Esta seção procura explicitar como a narrativa se arma sobre um constante jogo de oposições, e quais são as suas implicações. A primeira delas foi identificada na construção que opõe o sistema (capitalista) à capa do romance. Cabe, dessa ma-

neira, indagar o que há nessa capa. Esta análise se detem na última edição revista e autorizada pelo autor, publicada pela Editora Planeta, que apresenta a capa observada na imagem a seguir.

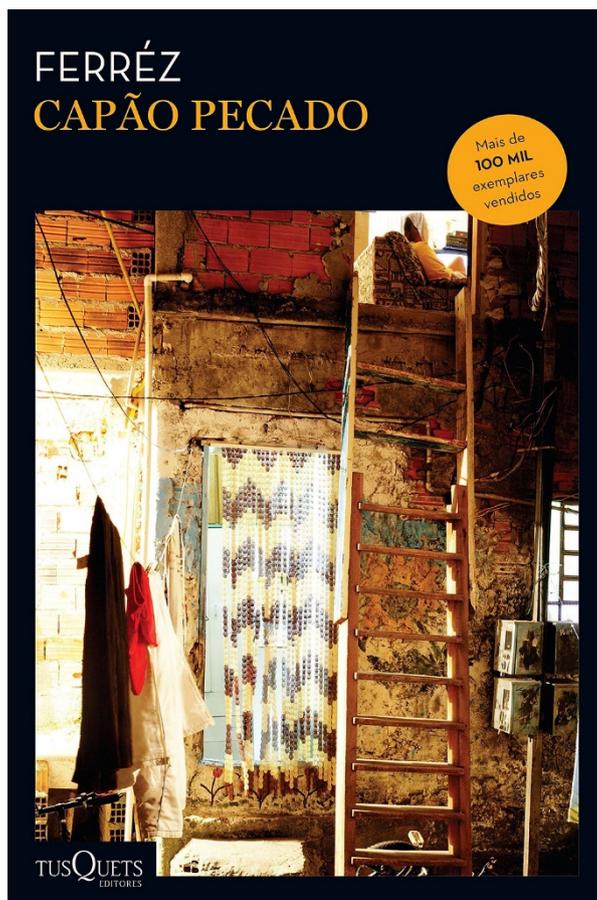


Imagem 01: Capa do romance *Capão Pecado*

Na parte superior da capa de fundo preto, está o nome do autor em letras brancas, e em sequência, o do romance na cor laranja. Em igual cor do título do livro, está um círculo que indica a vendagem que ultrapassou 100 mil exemplares e um pouco abaixo, há a fotografia de uma casa de dois andares na periferia. Ela está sem acabamento, com tijolos sem reboco e cimento aparente. Apesar da porta de baixo estar aberta, tem seu interior protegido por uma cortina simples com material de plástico. Do lado de fora, observam-se roupas no varal, um tanque apoiado por dois

---

pequenos muros sem acabamento, duas bicicletas quase imperceptíveis e o poste de energia. Porém, no andar de cima, conectado por fora por uma escada de obras, aparece algo misterioso: uma mulher sentada em um sofá, com o rosto coberto por um pano branco que parece um véu de noiva ou mortalha, e atrás dela há uma televisão ligada, com livros acima. Aparecem ainda desenhos de flores no exterior da casa, indicando uma tentativa do fazer artístico apesar da limitação material. Ademais, na parte inferior da capa, há o selo editorial *TusQuets Editores*, sinalizando contradição com a noção de literatura marginal/periférica.

O sistema pode ver uma casa de periferia, porém a imagem da mulher no sofá aponta contradição, pois não se trata de uma manifestação artística espontânea, sem interesse de composição, e sim de algo planejado. Assim, cabe observar como o romance está armado: constitui-se em vinte e três capítulos, divididos em cinco partes. Na primeira edição, com exceção do primeiro capítulo, cada unidade se inicia com o texto de um outro autor e que não tem relação com a história narrada. Entretanto, na edição em análise, esses textos ficaram no final do romance. Observa-se a tentativa de presentificar o bairro e sua violência já no primeiro capítulo:

- Já vi de tudo aqui no Capão, coisa que até o diabo duvida, mano, cê tá ligado?
- Sobrevivo comendo coisas que ganho, mano, até reviro os lixo, é mó treta com os cachorro, cê tá ligado?
- Já fui esfaqueado duas vezes, mano; uma pelo Luís Negão e a última pelo Sandrinho e o China, uns moleque forgado da porra. (FERRÉZ, 2016, p. 19)

A mobilização do discurso direto na narrativa contribui para que haja uma noção do bairro, a partir dos próprios moradores, com seu suposto linguajar (falta de concordância, variação linguística e palavras de baixo calão) e também com a percepção do contexto de violência no qual estão inseridos, apontado pelo fato de que um dos rapazes fora esfaqueado. Em relação à violência, é perceptível, no que diz



respeito a uma palavra polissêmica, que aparece no romance por vezes como uma situação que produz danos físicos, em grande parte levando ao óbito. No entanto, pode ser pensada de acordo com Chauí:

É evidente que ela [a violência] se opõe à ética porque trata seres racionais e sensíveis, dotados de linguagem e de liberdade, como se fossem coisas, isto é, irracionais, insensíveis, mudos, inertes ou passivos, instrumentos para o uso de alguém. Na medida em que a ética é inseparável da figura do *sujeito* racional, voluntário, livre e responsável, tratá-lo como se fosse desprovido de razão, vontade, liberdade e responsabilidade é tratá-lo não como humano e sim como coisa [...] (CHAUI, 2017, p. 36)

A autora compreende a ética, em primeiro lugar, com a implicação da noção de um agente ético, de suas ações e o conjunto de noções que notabilizam o campo de uma ação que seja considerada como ética. Consequentemente, tal agente será compreendido como um sujeito ético, ou seja, um ser racional e consciente, com livre-arbítrio e responsável por suas ações. Ora, de tal modo, entende-se a violência como a negação do sujeito enquanto agente ético, ao contrário, nela há a sua coisificação. A base mais importante da literatura marginal/periférica está justamente na defesa do morador da periferia enquanto possibilidade de ser ético — deve-se destacar que o grupo mais importante de RAP, estilo musical com o qual a literatura marginal/periférica tem profunda relação, chama-se *Racionais MC's*, ou seja, há indicação de procura por racionalidade e consciência em ambas as formas artísticas.

A segunda oposição acontece de modo interessante, pois se há a observação de uma oposição entre sistema e capa, há, por outro lado, na armação da ficção por parte do narrador, com registros escritos de acordo com a norma culta da língua portuguesa, ao passo que as personagens têm marcas de variação linguística, sobretudo, as sociais, correspondentes, por exemplo, às de falta de instrução escolar.

Ora, destacadamente, há a explicitação de que a literatura marginal/periférica é feita por moradores da periferia para moradores da periferia. Entretanto, há uma

---

diferença entre o modo como o narrador conta a história e a maneira como aparece representada pelo discurso direto, a fala que representa a voz dos marginalizados. Tal diferença pode ser percebida na sofisticação do narrador em contraposição às gírias, palavrões, desvios da norma culta e tentativas de reproduções fidedignas à realidade, como abaixo:

— Ô Burgos, na moral, num fica dando rolê com esses mano, não. Cê tá ligado que tá mó treta aí nas quebra, mano.

— Num esquento não, Zeca, eu num chego nesses rolê sozinho, cê tá ligado? O Ratinho e o China tavam comigo. (FERRÉZ, 2016, p. 36)

A fala das personagens é marcada pela falta de concordância, pelo uso de gírias e, por vezes, pela supressão do “r”, marcador de infinitivo. Assim sendo, instaura-se a fala dos marginalizados como a de pessoas com pouca instrução escolar. Em contraposição, constata-se um narrador com marcas distintas do registro linguístico das personagens. Há em seu discurso, por exemplo: “Matcheros só namorava a Paula” (*Ibidem*, p. 54), diferentemente do registro cotidiano e coloquial “namorava com”; ademais, nota-se o uso do pretérito mais-que-perfeito, raro em linguagem coloquial: “Ele seria o novo morador daquele lugar que tantas alegrias trouxera a Rael”. (*Ibidem*, p. 140).

Do mesmo modo, aparece o uso do “havia”, pouco usual em situações informais, em detrimento do “tinha”; o “ir ao” em lugar do “ir na” e palavras como “adentraram”, raras em registros coloquiais: “Logo que adentraram o ônibus, Paula disse que estava com fome e que havia muito chamava Matcheros para irem ao Esfiha Chic, mas ele sempre tinha uma desculpa” (*Ibidem*, p. 67). Na pequena passagem, consegue-se perceber a distinção das escolhas lexicais do narrador e das personagens. Ao passo em que os marginalizados, de uma maneira geral, aparecem afastados do registro culto, a linguagem não apresenta dificuldades ao narrador.



Apesar de haver na construção narrativa uma linguagem própria da periferia, nota-se uma distância, que pode ser pensada a partir da leitura que Maria Rita Kehl faz da gíria “mano”:

O tratamento de “mano” não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de fratria, um campo de identificações horizontais, em contraposição ao modo de identificação/dominação vertical, da massa em relação ao líder ou ao ídolo. (KEHL, 1999, p. 96)

É possível observar que há relação de irmandade entre as personagens, assim como entre o leitor e público-alvo. Para Kehl, tal aspecto visa estabelecer conexão com os excluídos, a fim de reverter a noção de marginalidade. Destaca ainda a psicanalista, o atributo coletivo que o RAP opera, observado igualmente na literatura marginal/periférica:

A força dos grupos de rap não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades. (*ibidem*, p. 96)

O projeto dos grupos de RAP, analisado por Kehl (1999), mostra-se relevante aqui, pois contribui com a reflexão sobre o ponto de vista do narrador. Aliás, as ligações entre RAP e literatura marginal/periférica são nítidas: Ferréz gravou um disco de RAP e diversos grupos participaram com textos especiais na publicação de seu romance.

Ademais, quanto a ideia de que o narrador, segundo Benjamin, é um homem que sabe dar conselhos, posto que a narrativa, para o ensaísta, apresenta uma peculiaridade utilitária: “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (1987, p. 200). Tal observação se mostra pertinente, porque o próprio narrador em *Capão Pecado*, demonstra sua duplicidade pelo caráter didático, com a narração e a instrução. Talvez

---

por isso haja o traço de distinção, pela sofisticação da linguagem, distante das escolhas lexicais dos marginalizados. Entretanto, a escolha do ponto de vista não é aleatória:

Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto e indireto, tem implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe uma visão de mundo, supõe dimensões outras, questões que são problemas do conhecimento, epistemológicas, questões que podem ser também metafísicas, ontológicas [...] (ARRIGUCCI JR, 1998, p. 20)

Refletindo à luz desse comentário, cabe questionar o narrador da obra, bem como refletir o que ele pretende ensinar. Em primeiro lugar, deve ser observado seu aspecto didático, visto que esse teor algumas vezes interrompe o fluxo da narrativa, com a ideia de transmitir lições e valores, principalmente a partir da metade do livro:

Como não estava passando nada que prestasse [na televisão], foi ao quarto da mãe a viu dormindo; o pai estava no chão ao lado da cama, totalmente sujo. Ele [Rael] tentou entender como um homem pode perder todo caráter diante do álcool, mas decidiu não pensar nisso, não iria perder seu tempo novamente [...] (FERRÉZ, 2016, p. 65)

Ao notar o problema do pai de Rael, mostra a insatisfação dele com tal situação. Outra vez utilizando sua capacidade de onisciência narrativa, afirma que “Os pensamentos do homem o transportavam a algo real e persistente. Caminhos em círculo. Paranoia do cotidiano. [...] O homem sabe que alguns poucos homens mandam no resto dos outros homens, o homem conversava com sua própria consciência” (*Ibidem*, p. 74).

Quando apresenta determinado personagem e perspassa aspectos da consciência dele, o narrador procura conscientizar o leitor politicamente sobre a questão da exploração econômica. Se já alertara sobre a problemática dos vícios, aqui aponta sobre os perigos da criminalidade:

Simplesmente o ar entrou pelo furo e provocou um frio insuportável, são dois os tiros, e então três, mas o frio impedia seu raciocínio e ele



viu um médico, sua mãe o pegou no colo e beijou sua testa, seu pai lhe deu um caminhão no Natal, seus amigos lhe fizeram uma linda festa surpresa, sua primeira namorada foi a Regina, filha da dona Dulce, seu amigo lhe deu um CD do Gog de presente e ele escutou: "Um corpo estendido no meio da rua, somente Deus por testemunha". (*Ibidem*, p. 92)

Na passagem acima, indica uma consequência trágica na vida de jovens que entram para o mundo do crime, logo o narrador ensina pelo exemplo. Em relação ao uso de drogas, os ensinamentos surgem de maneira ainda mais clara:

Rael não conseguia parar de pensar no ocorrido e sabia que explicar não era fácil. O que aconteceu realmente, só quem sentiu o gosto do crack pra saber. Rael já havia experimentado e sabia que só pelo gostinho, só por aquele momento de felicidade, o pequeno Testa faria tudo de novo. Havia em sua cabeça a certeza de que certas drogas nunca deveriam ser experimentadas, o exemplo estava ali. O álcool sempre lhe fora imposto: meu filho é macho, não é maricas, não, olha só, o bichinho até bebe cerveja com o pai, né não, filhão? E Rael sabia que para se iniciar no vício nem precisava muito esforço. O álcool vinha como uma herança genética, era uma dádiva passada de pai pra filho, de filho pra filho, e assim se iam famílias inteiras condicionadas ao mesmo barraco; padrão de vida inteiramente estipulado. (*Ibidem*, p. 95)

A passagem acima exemplifica a maneira como o narrador manipula a narrativa, buscando transmitir ensinamentos morais como, por exemplo, afastar-se das drogas e estudar. Expõe-se, dessa forma, seu cunho didático e levanta o questionamento a respeito de sua autoridade. É Kehl quem, mais uma vez, oferece possibilidade de reflexão sobre essa questão:

O Brasil é um país que se considera, tradicionalmente, órfão de pai. Não prezamos nossos antepassados portugueses; não respeitamos uma elite governante que não respeita nem a lei, nem a sociedade, nem a si mesma; não temos grandes heróis entre os fundadores da sociedade atual, capazes de fornecer símbolos para nossa auto-estima. Nossa passagem do "estado de natureza" (que é como, erradamente, simboliza-se as culturas indígenas) ao "estado de cultura" não se deu com a chegada de um grupo de puritanos trazendo o projeto de fundar

---

uma comunidade religiosa, como no caso dos Estados Unidos, mas pelo despejo, nessas terras, de um bando de degredados da Coroa portuguesa. Não vieram para civilizar, mas para usufruir e principalmente, usurpar. Pelo menos é assim que se interpreta popularmente, com boa dose de ironia, a chegada dos portugueses ao Brasil. (KEHL, 1999, p. 98)

Pode-se notar que o narrador do romance parece tentar preencher a ausência paterna, pensada sob a ótica explicitada por Kehl (1999), que teria a capacidade de ensinar, de dar bons exemplos e de educar. Em diálogo direto com a realidade, não é só o país quem carece da presença de pai, mas grande parte da população brasileira também. Essa constatação não implica uma visão conservadora e patriarcal, enfatizando o homem (pai) na base da estrutura familiar, uma vez que existem outras formas de arranjos familiares que independem dessa figura.

Evidentemente, ensinamentos podem ser adquiridos através de fontes que não estejam limitadas ao âmbito familiar, tais como demais pessoas envolvidas no convívio social, grupos religiosos, insituições educativas, lideranças comunitárias, agremiações políticas, entre outras. No entanto, notar que o romance se estrutura enquanto peça de transmissão de ensinamentos, coincide com a afirmação de Jessé Souza de que um diferencial importante entre a classe média e a “ralé” reside justamente na possibilidade que a primeira tem de transmitir valores da própria classe aos seus filhos, tais como autocontrole, autodisciplina, pensamento prospectivo, respeito ao espaço alheio e aponta que tal aprendizado acontece de modo afetivo e silencioso. Para o sociólogo, “existe um número considerável de famílias da classe média em que as crianças, além de aprenderem ‘como devem se comportar’, aprendem também que elas são ‘um fim em si mesmas’ porque são amadas de modo incondicional pelos pais” (SOUZA, 2018, p. 448).

Desse modo, pretenciosamente o narrador busca ensinar aos seus leitores como devem agir, o que devem evitar e enfatiza as consequências de ações que não



estejam alicerçadas nesses ensinamentos. Além disso, o romance evidencia a falta de ensinamentos transmitidos em uma relação parental, por exemplo, na vivência de Rael com os pais, que é marcada pela ausência; enquanto a mãe está sempre cansada, o pai aparece frequentemente alcoolizado. Assim sendo, o aspecto didático do narrador tenta suprir a falta de conselhos, ou ensinamentos, que deveriam ser passados por seus genitores e insere-se como uma fonte de aprendizado para os leitores. No entanto, os próprios personagens, às vezes, também são didáticos uns com os outros, como no diálogo:

- É foda mesmo, no final todo mundo que morre neste fim de mundo é classificado como a mesma coisa. Por isso que eu falo, truta, eu quero continuar a estudar e, se Deus permitir, mano, eu quero ter um futuro melhor. E o pior é que, se você analisar os fatos vai notar que de todos os trutas só um ou dois patrícios tão querendo algo. Por exemplo, você. Você tá vacilando, Matcheros, tem que se ligá, mano.
- Aí, Narigaz, vai atrás do seu, maluco, que o meu tá garantido.
- Tá, eu tô vendo. Sua vaga tá no São Luís te esperando, fica fazendo essas fita errada aí, que você vai ver. (FERRÉZ, 2016, p. 99)

O tom de diálogo, com marcas de gíria e tentativa de reprodução da oralidade, torna o ensinamento ainda mais direto para o leitor, o personagem que ensina e alerta sobre a importância do estudo, ao que contrapõe a uma possível morte. Notar a perspectiva didática nos diálogos, revela a peculiaridade de composição da obra com uma indicação instrutiva. Assim, estão amalgamadas as falas do narrador e das próprias personagens, com o intuito de ensinar.

Todavia, pensando em aspectos estruturais, esse narrador que pretende ensinar, pode ser entendido como pouco assertivo. Neste sentido, o Capítulo 4 é bastante notório, embora a princípio seja um dos com melhor construção, ao representar a morte de três membros da família, as quais aparecem em forma de aviso sobrenatural, antecipadas na interpretação da morte de uma barata. O ritmo acelerado da narrativa registra a conversa do casal sobre a barata, a primeira morte na família e

---

a orientação de Raulio, pai da família, com o pai de santo, que interpreta a história da barata como prenúncio das mortes – nessa composição, o fato de que já falecera um membro da família é ignorado. Voltando à sequência, em seguida há a prisão por engano de Raulio; a morte de outro filho e o momento em que encontra a esposa já morta. Todas essas ações ocorrem em apenas quatro páginas e não se verifica coesão entre elas. É possível pensar na falta e o problema de composição artística, ou em uma tentativa de mostrar a efemeridade da vida em contextos periféricos regidos pela força da violência.

Entretanto, há outra incoerência, dessa vez localizada no Capítulo 3: ao abordar Capachão, o narrador afirma que a personagem ao chegar em casa, encontra sua avó, como de costume e na página seguinte diz que Capachão mora sozinho, pois fora expulso de casa pela própria avó. Nessas incongruências narrativas, o narrador pode estar buscando explicitar o caráter testemunhal, passível de lacunas, esquecimentos e confusões. Por outro lado, o próprio narrador perde-se e, isto é perceptível na mudança de ritmo e no distanciamento em relação ao narrado no Capítulo 14, ao contar a história do alcoólatra Carimbê:

Jacaré corre, se esgueira rapidamente entre as apertadas trilhas com laterais rústicas, de madeira, um verdadeiro labirinto. Pregos não totalmente pregados às tábuas recolhidas na feira para montar barracos rasgam sua pele. Só o ar frio da noite e o calor da fuga não o fazem sentir dor. (*Ibidem*, p. 97)

Evidencia-se uma mudança brusca de ritmo, a narração acompanha a velocidade da fuga de Jacaré: “É uma festa, ele, meio doido, esbarra num homem, no homem errado. Ele grita. Em meio às tábuas por cima das quais acabara de passar, havia um prego, e agora ele está fincado no seu pé” (*Ibidem*, p. 97). Acontece, desse modo, a entrada de um poema em prosa, inexistente em outras partes do livro e a leitura flui melhor, o processo que engendra essas passagens, constitui-se no uso de assonância (repetição de sons vocálicos), como neste pequeno trecho destacado: a,



e, i o, u; também da aliteração (repetição de sons consonantais): m, n, s, rr: “**É uma festa, ele, meio doido, esbarra num homem, no homem errado. Ele grita. Em meio às tábuas por cima das quais acabara de passar, havia um prego, e agora ele está fincado no seu pé**” (*Ibidem*, p. 97, grifos meus).

Além do ritmo extremamente marcado, há também uma operação de mudança em relação a fala das personagens que vinham recheadas de marcas de oralidade, como já apontado, nesse momento mesmo que continuem aparecendo as gírias, surge também o “r” final marcador de infinitivo, o “es” na frente do “tava”, o “u” do pretérito perfeito, quando antecedido da vogal “o” (montou e não montô, por exemplo). Como na passagem abaixo:

— Que nada, era um corinthiano! Sabe, era sossegado... Bem, pelo menos parecia, né? Sempre andava de agasalho e jogava bola todo sábado lá no campão, tinha até um time que ele mesmo montou. Todo mundo estranhou quando ele apareceu morto, todo sujo de merda, sabe? Ninguém entendeu o que aconteceu, mas a Deia, aquela tiazinha lá da rua Doze disse que ele estava com uma treta com os caras da Cohab. (*Ibidem*, p. 98)

O narrador parece convencido de que já não precisa estreitar o laço de referencialidade com o leitor, como estabelecido na mimesis, agora parece buscar sua autonomia. Assim, há uma transmutação do narrador e a resposta, para isso encontra-se na argumentação de que há um jogo de duplicidade engendrado pelo romance, como na oposição entre capa e sistema, que reaparece no interior da própria obra, isto é, o narrador ao mesmo tempo em que se constitui com tom didático, voltando-se ao leitor da periferia, de referências e conselhos, também tenta dialogar com o leitor de fora da periferia. Se ao primeiro, ele chama à consciência; ao segundo, procura denunciar as mazelas que afligem a periferia.

Outro fator merecedor de destaque é a inserção geográfica do bairro, que marca a ideia de territorialidade. Então, o Capão Redondo inscreve-se no romance

---

enquanto a afirmação de um espaço periférico, pela oposição ao centro, não propriamente geográfico, mas econômico:

Zeca buscou a cerveja e continuou bebendo, mas de repente se lembrou de uma reportagem que tinha lido naquela manhã, a matéria dizia que São Paulo era uma das cidades mais badaladas do mundo, uma das únicas que funcionam vinte e quatro horas por dia, na matéria se destacavam casas noturnas, restaurantes, e todos os tipos de comida que eram encontrados nas noites. Zeca comparou aquilo que os playboys curtiam e o que ele tinha ali em sua frente, resolveu parar de pensar nisso, andou alguns metros e foi comer um churrasquinho na barraca da dona Filó. (*Ibidem*, p. 36)

Na passagem acima, pode-se depreender um exemplo de dualidade: o restaurante dos “playboys” e a barraca da dona Filó. Destaca-se isso, porque a posição em relação ao bairro acontece não pela geografia (centro e periferia), mas sim pela economia (periférico e “playboy”). Tal oposição marca a questão central do romance, ou seja, os moradores da periferia, constituídos enquanto grupo social e compartilhando destinos comuns, mais precisamente, a morte violenta. Assim destaca, conseqüentemente, a luta de classes.

Enfatiza-se no romance o que Jessé Souza (2018) explica ser escondido pela percepção conservadora, isto é, a noção de que os desvios são meros acontecimentos individuais e não condicionados pelas condições de classe. Provocativamente, pelo raciocínio de Souza (2018), pode-se pensar na mais violenta das oposições: gente de um lado e subgente de outro.

Convém refletir com atenção o que o romance denuncia, em primeiro lugar, a pobreza e a violência. A segunda, principalmente, na relação com a polícia, representante do estado, como no trecho:

Carimbê se aproxima ainda agarrado à companheira e tenta dizer que foi sem querer, que ele simplesmente estava dançando e que... mas não dá tempo nem de pronunciar a palavra seguinte, já leva um tapão na cara, sua companheira tenta falar que a culpa era só dela e...



também leva um sopapo na orelha. Os dois ficam cabisbaixos e não tentam esboçar mais nenhuma reação, o sargento ordena que todos vão embora, pois a festa havia terminado. (FERRÉZ, 2016, p. 104)

A passagem traz uma agressão policial descabida e a violência operada na narrativa se desvenda pelo uso das reticências, marcando o silenciamento imposto e a impossibilidade de reação frente ao ato. No entanto, não é apenas esse tipo de violência que é denunciada nas páginas de *Capão Pecado*, há outra tão profunda quanto, mas que só pode ser observada ao analisar a trajetória de Rael, que em seu caráter de representar o destino coletivo, denuncia a inverdade da ideologia da meritocracia, conforme pontua Jessé Souza (2018):

[...] podemos falar que a ideologia principal do mundo moderno é a “meritocracia”, ou seja, a ilusão, ainda que seja uma ilusão bem fundamentada na propaganda e na indústria cultural, de que os privilégios modernos são “justos”. Sua justiça reside no fato de que “é do interesse de todos” que existam “recompensas” para indivíduos de alto desempenho em funções importantes para a reprodução da sociedade. O “privilégio” individual é legitimado na sociedade moderna e democrática, fundamentada na pressuposição de igualdade e liberdade dos indivíduos, apenas e enquanto exista essa pressuposição. (*ibidem*, p. 49)

Ora, na falha de Rael instaura-se a principal denúncia do livro, que o fracasso não é individual e sim coletivo. Portanto, conclui-se que para os leitores das classes dominantes, há a denúncia de que a meritocracia é uma farsa; enquanto para os periféricos, transmite-se um aprendizado por meio do exemplo.

Pensar a trajetória de Rael resulta em compreendê-la como uma narrativa exemplar, uma vez que o narrador que a conta, apresenta um caráter didático e com ele objetiva ensinar ao seu leitor. De acordo com Arrigucci Jr. (1998): “[o saber do narrador] É um ‘saber de experiências feito’, que está na base da sabedoria épica da verdade que ele extrai da própria experiência ou da experiência que recebeu do outro.” (*ibidem*, 1998, p. 30). De tal forma, a cada história que conta, o narrador

---

transmite uma experiência e, desse modo, procura conscientizar. Em relação a Rael, compartilha um ensinamento para o leitor sobre a importância da honestidade, pois qualquer erro pode implicar uma punição rigorosa ou até mesmo fatal.

## Considerações finais

Este artigo buscou destacar a relevância de Ferréz e do projeto literário do qual integra, como um dos nomes de maior destaque, a literatura marginal/periférica. Para isso, o romance *Capão Pecado* serviu como base para analisar a escolha do ponto de vista do narrador.

Depreendeu-se que o romance apresenta duplicidades, incongruências e contradições em relação ao projeto de uma literatura marginal/periférica, que se constituiria enquanto uma literatura feita por autores moradores da periferia para leitores periféricos. No entanto, a composição da obra destacou elementos que indicam como tenta estabelecer diálogo não apenas com moradores da periferia, mas também com pessoas não identificadas com essa ambientação, ou seja, as classes médias e altas.

A partir disso, uma análise hermenêutica foi realizada para discutir como a forma literária também estabelece uma contradição e isso mostrou ser perceptível na análise do narrador, pois à medida que o projeto literário poderia imaginar um narrador identificado com a periferia, o que, curiosamente, acontece é o oposto: O narrador apresenta diferenças linguísticas em relação aos personagens (distante da coloquialidade e sem desvios da norma culta) e, sobretudo, com um tom marcadamente professoral.

Então foi interpretado que tal escolha de foco narrativo exerce um papel paterno, como observou Kehl (1999) em análise sobre o grupo de RAP *Racionais Mc's*, por conseguinte, foi possível depreender que esse narrador pretensamente paterno exerce as funções de aconselhar e dar exemplo de vida, para que os jovens da peri-



feria procurem estudar e se distanciar da criminalidade ou das drogas. No entanto, o enredo do livro contradiz o próprio narrador, ao trazer uma narrativa exemplar e mostrar que mesmo o personagem que procura se manter distante dessas coisas, vai para a prisão e, posteriormente, acaba morto. Mostra, dessa maneira, que o ambiente onde os personagens estão inseridos não permite quaisquer erros e que a cobrança aparece em condenação de morte.

Acredita-se que cabe aos pesquisadores envolvidos com as literaturas marginais/periféricas investigar se houve mudanças nas escolhas dos pontos de vista articulados nas narrativas e nos eu-líricos dos poemas, como os que são apresentados nos *slams*, e refletir o que essa transformação ou permanência pode representar, ao longo de mais de vinte anos dessa literatura.

## Referências bibliográficas

ARRIGUCCI JR., Davi. *Teoria da narrativa: posições do narrador*. *Jornal de Psicanálise*, n. 31, v. 57, São Paulo, p. 9-43, set. 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:\_. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRANDILEONE, A. P. F. N.; MARTINS, M. L. N. Vozes sobre a literatura periférica: A recepção crítica das edições da Caros Amigos "Literatura marginal — A cultura da periferia". *Revista Crioula*, n. 21, São Paulo, p. 67-84, 2018.

CHAUI, Marilena. Sobre a violência. ITOKAZU, Ericka Marie. CHAUI-BERLINK, Luciana. (Org.). 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Editora Planeta: 2016.

KEHL, Maria Rita. Radicais, Raciais, Racionais – a grande fratira do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em perspectiva*, n. 13, v. 3, p. 95-106, 1999.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams — letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água*, n.30, v. 2, p. 92-112, 2017.

PEREIRA, Henrique Moura. *A hora e a vez da periferia: A literatura marginal/periférica e o cinema feito em Pernambuco a partir da retomada*. Dissertação (Mestrado

---

em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

RICOEUR, Paul. *Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Rés-Editora, 1989.

SOUZA, Jessé. *Ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

TODOROV, Tzvetan – *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

# Práticas inespecíficas e pós-autônomas em *Sombrio Ermo Turvo*

## Non-specific and post-autonomous practices in *Sombrio Ermo Turvo*

Paulo Alberto da Silva Sales<sup>1</sup>

---

RESUMO: Busca-se, neste artigo, entender o regime de leitura que implica no abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, mais conhecido como pós-autonomia, na escrita de Veronica Stigger, em sua última obra *Sombrio Ermo Turvo* (2019). Por meio de textos inespecíficos que exibem intensa porosidade de fronteiras, verificam-se “frutos estranhos” que não pertencem a um meio específico e nem se reconhecem enquanto espécie.

ABSTRACT: This paper seeks to understand the reading regime that implies abandonment of such traditional categories of critic and the notion of literary value, better known as post-autonomy, in Veronica Stigger's writing, in her last work *Sombrio Ermo Turvo* (2019). Through non-specific texts that exhibit intense border porosity, it is verify in this work “strange fruits”, that do not belong to a specific field and do not recognize as species.

PALAVRAS-CHAVE: Práticas inespecíficas; Pós-autonomia; Veronica Stigger.

KEYWORDS: Non-specific practices; Post-autonomy; Veronica Stigger.

---

1 Docente da área de Linguagens no Instituto Federal Goiano, Câmpus Hidrolândia, e do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás, Campus Cora Coralina. Desenvolve Estágio Pós-Doutoral em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense.

---

## Poéticas (in)subordinadas do contemporâneo

Na apresentação do *Indicionário do contemporâneo* (ANDRADE *et al.*, 2018), as primeiras palavras que vem à baila para (in)definir os verbetes que serão apresentados pelos autores são as noções de insubordinação, de inquietação e de independência no pensamento das artes e das literaturas atuais. Engajados no eixo temático das políticas literárias do contemporâneo, os estudiosos se valem das condições iniludíveis para ser contemporâneo, ou seja, de entender as práticas e as noções artísticas e críticas marcadas pela heterogeneidade, expansividade e inespecificidade de “objetos verbais não identificados”<sup>2</sup>. Para a adoção de uma perspectiva de perpétuo desajuste com o seu tempo presente, duas noções apresentadas nesse *Indicionário* merecem destaque no que se refere ao aparecimento de obras inclassificáveis no cenário da produção literária brasileira contemporânea: a de práticas inespecíficas e a de pós-autonomia. Tais noções possibilitam que textos como *Sombrio Ermo Turvo*, de Veronica Stigger, sejam lidos para além das esferas da autonomia da arte e da especificidade de meios definidos.

Publicada em 2019, a obra mais recente de Stigger concatena elementos da narrativa curta junto às dicções de epifanias, de causos, de diálogos, de poemas e até mesmo a supostos *papers*. Em todas essas construções, é comum a multiplicidade de registros que não abrem mão da ironia, do fantástico, do humor e da violência, sem que haja, na maioria das vezes, distinção entre essas dicções. Uma questão fulcral, que aparece em vários textos desse livro inespecífico, reside na constatação de certa gravidade por trás de atos aparentemente banais. Dividido em quatro partes, que embora apresentem “movimentos” distintos que integram uma mesma “sinfonia”, o livro expande sua abordagem aos elementos da música clássica bem como a de

---

2 Expressão de autoria de Christophe Hanna, que Flora Sússekind vai tomar emprestada para avaliar a produção brasileira em ensaio a que dá esse mesmo título.



outros campos artísticos e/ou discursivos, o que os pode configurar como textos pós-autônomos segundo críticos da América do Sul.

Em “Literaturas Postautônomas”<sup>3</sup> (2007), Josefina Ludmer destaca a ambivalência de textos latino-americanos (basicamente ficcionais) produzidos nas últimas décadas, que se posicionam, ao mesmo tempo, dentro e fora do que tradicionalmente se denominava como literatura e ficção. Nesses escritos, há um trânsito de diferentes tipologias textuais com as quais se “fabricam realidades” por meio do discurso. Essa literatura pós-autônoma seria, segundo Ludmer, o nome de um regime de leitura que implicaria o abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, um modo de ler que colocaria o texto literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não, e deslocaria seu foco do fenômeno literário, o que Ludmer chama de “imaginação pública” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 165-166). Nesse sentido, mais do que textos, se trataria de uma abordagem pós-autônoma, um reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos que ademais permitiriam reler os textos do passado com outra perspectiva.

Essa perspectiva da literatura pós-autônoma, no processo de expansão para além de seu próprio campo, em que se desconfiguram os binarismos realidade *versus* ficção e verdade *versus* simulacro, a perspectiva de jogo é incorporada ao texto literário, que, por sua vez, passa a ter outros suportes e outras funções, resultando, tal como definiu Wander Melo Miranda (2014, p. 135-136), em seu ensaio “formas mutantes”. Nesse estudo, Wander Miranda apresenta a noção de formas mutantes para se referir a corpos mutilados de textos que apresentam desconexões temporais entre pensamento e palavra. Tais criações se configuram por meio de outras realidades. Essa proposta de uma construção mutante apresenta amplo diálogo com a noção de pós-autonomia criada por Josefina Ludmer. Segundo Miranda (*Ibidem*), as formas mutantes assemelham-se aos textos pós-autônomos que, por sua vez, não

---

3 Ludmer também propõe o neologismo *realidadeficção* nesse mesmo texto-manifesto de 2007.

---

podem mais ser lidos por meio de categorias literárias consagradas como as de autor, de obra, de estilo, de *écriture*, de texto ou de sentido: “São e não são literatura; são ao mesmo tempo ficção e realidade. Produzem novas condições de produção e circulação que modificam modos de ler” (*Ibidem*).

A pós-autonomia propõe, então, o abandono de categorias exegéticas tradicionais ou mesmo estanques do que a teoria e a crítica literária, sobretudo até a metade do século XX, costumavam se ocupar. Vale ressaltar que essa perspectiva pós-autônoma do texto literário tem raízes mais profundas, principalmente relacionadas com as indagações levantadas por Barthes (2004) e por Foucault (2007), ao questionarem a relação entre autor e texto, ainda nos anos 1960. O que se depreende dessas problematizações dos pensadores pós-estruturalistas e que chega à tona no cenário da escrita ficcional do século XXI é a constatação de uma proliferação de narrativas altamente híbridas, ou seja, que se valem de outras formas e meios. Ora, a perspectiva da pós-autonomia evidencia, essencialmente, a “dissolução das fronteiras (ou o reconhecimento de que elas nunca existiram senão como na ficção necessária para a sustentação do paradigma), entre gêneros literários, entre realidade e ficção, entre o dentro e o fora do texto, entre a literatura e outras formas de expressão” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 168). Resultam-se, nos escritos fictícios da contemporaneidade, em obras inclassificáveis, ou melhor, em “frutos estranhos” (GARRAMUÑO, 2014).

No ensaio *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da arte contemporânea*, Garramuño se vale de modos como a instalação<sup>4</sup> questiona a especificidade da linguagem artística ao combinar uma série de elementos diversos. Ao remeter essa noção à recente ficção brasileira, pode-se relacioná-la a textos que põem em xeque as marcas canônicas da narrativa ficcional, seja o conto, o romance e/ou a crônica, por exemplo, ao adotar estratégias, formas, imagens, discursos e elementos de ou-

---

4 “Fruto estranho” é um título de uma instalação do artista brasileiro Nuno Ramos, exposta no MAM do Rio de Janeiro, de setembro a novembro de 2010. Nessa obra, ressalta-se a convivência de diferenças e heterogeneidades que a compõem.



tros campos artísticos ou não-artísticos. Por meio dessa apropriação de meios que, agora, passaram a se imbricar e a se reagrupar na matéria romanesca, esses frutos estranhos nos levam a nos interrogar sobre seu pertencimento a um domínio artístico específico. Aliás, como afirma García Canclini (2016, p. 23), “a história contemporânea da arte é uma combinação paradoxal de condutas dedicadas a afiançar a independência de um campo próprio e outras obstinadas em derrubar os limites que o separam”. Nessa transgressão das formas tradicionais e das fronteiras genéricas, a arte contemporânea aposta, então, segundo Garramuño (2014, p. 16), no inespecífico, uma vez que as obras elaboram uma linguagem comum que partilham meios diversos do não pertencimento e da não especificidade de uma arte ou uma ideia. Por essa razão, trata-se de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras. Garramuño retoma, também, a noção de instalação, isto é, construções linguísticas questionadoras que põem em xeque os limites aos quais certos gêneros pertenciam e que passaram, então, a apostar na inespecificidade e, também, no hibridismo de gêneros, de discursos e de dicções. Podemos considerar, então, que há uma interpenetração entre a noção de instalação e a de literatura, já que nesse tipo de obra de arte encontramos textos compostos de fragmentos, fotografias, discursos de outras áreas do conhecimento, outras formas e outros gêneros. O texto ficcional torna-se, assim, uma instalação. Logo, não há como distinguir o que seria verdade ou simulacro e nessa indistinção pessoal se imbrica também a indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras dessas práticas do não pertencimento – a negativa a se articular de modo fechado e a colocar os limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida (*Ibidem*, p. 21).

A fim de verificar exemplos de práticas inespecíficas e pós-autônomas na recente ficção brasileira que não se subordinam a certos moldes da crítica tradicional,

---

evidenciam-se as composições de Veronica Stigger, que tem se destacado na recente prosa brasileira por apresentar uma poética do inespecífico e para além da autonomia. De fato, suas obras ficcionais desestruturam e mesclam os gêneros, tanto literários quanto não literários, ao criarem uma “máquina performática e uma literatura em campo experimental” (AGUILAR & CÁMARA, 2017).

### ***Sombrio Ermo Turvo* e as insubordinações dos gêneros**

A produção literária de Veronica Stigger integra a de outros escritores que desenvolveram estilos próprios e que não deixaram de lado as influências surgidas na “geração 90”: “[uma] característica da ficção que se inicia no início da década de 1990 é a intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 38). Essa geração apostou também no retorno do autor na ficção, desestruturando a tradicional divisão entre biografia e ficção. Nota-se, também, que Stigger aposta em uma escrita performática, ou seja, há uma construção do eu no papel por meio do que Barthes (2005) chamou de biografemas – resquícius do autor construídos no texto ficcional por meio dos sentidos sensoriais e, principalmente, pelo desejo da *écriture*. Os experimentos narrativos da ficcionista gaúcha, além de romperem as fronteiras dos gêneros e introduzir neles elementos de outros campos, permitem que sejam, também, considerados como literatura em campo expandido<sup>5</sup>.

No início de *Sombrio Ermo Turvo*, mais especificamente na quarta página, após a dedicatória, há uma pauta musical com três notas sol repetidas que se referem à quinta sinfonia de Beethoven. No entanto, a quarta nota sol que integra o famoso “tan-tan-tan-tan” é suprimida da pauta. Deduz-se por meio dessa apropriação que a

---

5 A noção de literatura em campo expandido é uma derivação da noção de arte, ou melhor, de escultura em campo expandido proposta por Roselind Krauss (1984), em seu estudo “A Escultura em Campo Ampliado”.



obra será composta por diversas formas de supressão, de acréscimos, de entrecruzamentos, de hibridações e de transgressões na tessitura pamlipséstica dos textos inespecíficos. Além disso, revela a autora em diversas entrevistas que o título *Sombrio Ermo Turvo* se refere, a princípio, a nomes de cidades interioranas do sul de Santa Catarina, na fronteira com o Rio Grande do Sul, perto de onde Stigger nasceu. Logo, percebem-se as constantes inespecificidades com as quais os leitores irão confrontar.

A escritora divide sua obra em quatro partes que são nomeadas como: I. *Allegro ma no troppo, un poco maetoso*; II. *Scherzo grazioso*; III. *Adagio molto semplice e cantabile* e IV. *Andantino con fiocchi di neve e sabbia dela spiaggia*. Pelos títulos, ficam evidentes as diferentes cadências e movimentos que compõem a “sinfonia” literária de Stigger. Nela, percebe-se o jogo interdisciplinar com os significados dos nomes apropriados, os quais apresentam associações com finalidades paródicas e lúdicas. *Allegro ma non troppo, un poco maestoso* (rápido, mas não muito), além de fazer alusão ao início do primeiro movimento da nona sinfonia de Beethoven – composta para piano – refere-se à indicação ao musicista sobre a duração da composição que, nesse caso, apresenta duração breve. Os nove textos inespecíficos que integram o primeiro movimento dessa sinfonia são intitulados como “O poço”, “A ponte”, “A caixa”, “O maquinista”, “O herói”, “O boi”, “O anão”, “A pele” e “A festa”. São composições que desconfiguram os binarismos que separavam – ou pelo menos tentam diferenciar os procedimentos de leitura crítica oitocentista e formalista – a realidade e a ficção e a verdade e o simulacro.

A composição “O boi” ilustra bem esse entrecruzamento de elementos prévios que estão a ponto de ser a que Canclini (2016) se refere ao tratar da arte da iminência. Nessa narrativa, a realidade *per se* não seria um meio suficientemente adequado para explicar a multiplicidade de registros. Percebe-se, por meio da voz heterodiegética, a mescla de dicções literárias e não literárias, bem como a presença da ironia, do trágico e, em certa medida, do cômico em uma situação de violência cotidiana

---

que é banalizada não só nele, mas em grande parte da produção de Stigger. A esse respeito, por se tratarem de estrangeirismos comumente utilizados nos livretos de óperas e de sinfonias, *Allegro*, *Adagio* e *Scherzo* aparecem no livro de Stigger como novos acontecimentos composicionais permeados pela ironia, pelo riso e pelo tom trágico. Na maioria das vezes, tais dicções estão amalgamadas e não se percebe uma diferenciação na forma representacional entre uma ou outra perspectiva.

É imprescindível ressaltar em “O boi” a presença do hibridismo entre referencialidades e dicções que esmaecem as fronteiras entre os campos e os discursos. Observe-se nela como a extensão dos simulacros cria uma paisagem na qual certas pretensões das artes – surpresa, transgressão da ordem – vão se diluindo: “José tinha sido claro: o tiro deveria ser dado pelas costas e na cabeça. Se o boi desconfiasse que estava prestes a morrer, a carne endureceria. Eduardo assentiu sem uma palavra. Porém, ao se aproximar do boi, sussurrou algo, talvez um nome, talvez uma prece, para que o animal se voltasse e, no instante do tiro, o olhasse nos olhos”. A menção ao nome de Eduardo, comum também em outros textos desse e de outros livros de Veronica Stigger, refere-se ao artista e fotógrafo Eduardo Sterzi, seu esposo. Soma-se a essa “coincidência” uma narração que evoca elementos da realidade da ficcionista gaúcha – menção à fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai – que, ao mesmo tempo, são amalgamados à construção de uma cena enigmática – relacionada à possível prece ou oração não identificada – em que a personagem Eduardo é a protagonista. A ação da narrativa é suprimida no momento em que Eduardo mira nos olhos do animal antes de atirar uma bala na cabeça na altura dos olhos. A narrativa curta termina sem uma provável ação e, por sua vez, “[...] as distintas indefinições entre ficção e realidade confundem-se devido ao ocaso de visões totalizadoras que situam as identidades em posições estáveis” (CANCLINI, 2016, p. 22).

Ainda em “O boi”, nota-se uma não diferenciação na forma de representar os sentimentos de perplexidade/piedade, bem como não se verifica, como a crítica



tradicional costumava ler textos ficcionais do século XIX, uma distinção entre ficção e realidade. Ao contrário, a construção de Stigger “instala” – e essa ideia de instalação é produtiva, uma vez que reverbera na ideia de performance – uma tensão por meio de uma “[...] sorte de intercâmbio entre potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma” (GARRAMUÑO, 2014, p. 22). “O boi”, bem como nos outros textos de *Sombrio Ermo Turvo*, aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade. No conjunto da obra, observa-se uma tentativa de saída da especificidade – do autobiográfico, do real, do estritamente ficcional – em prol da expansão desses campos, tornando-os, ao mesmo tempo, ficção e não ficção, sem oposições binárias. “O poço” é outra pequena narrativa que integra a primeira parte do livro e que também apresenta transgressões na escrita que permeiam vida e afeto. Por ser o primeiro texto do livro, apresenta-se como um convite aos leitores a adentrarem nas diferentes realidades e ficções simultâneas presentes nas instalações “turvas”:

#### O poço

*Para Donizete Galvão*

Deitei-me de corpo inteiro, como um papa, à beira do poço, com as costelas roçando o chão e as formigas vermelhas subindo pela minha barriga em direção aos meus braços, que naquele instante preciso enlaçavam a borda inesperadamente quente do poço, mas, quando inclinei a cabeça para beijar a água pura como fazia todos os dias ao fechar os olhos antes de pegar no sono desde o domingo em que deixara o poço para trás, não havia água; o poço não era mais um poço, era um buraco negro, infinito, de onde emanava um calor abafado, que me fez sorrir ao perceber que finalmente encontrara o que tanto procurava naqueles anos todos em que, sob a desculpa de matar a sede, me deitei de corpo inteiro, como um papa, à beira do poço: o único caminho de retorno possível ao útero ardente da terra. (STIGGER, 2019, p. 13)

A voz autodiegética, que pode ser da narradora, da autora e/ou manifestada por meio de um jogo autofictício em que a ambiguidade se instaura entre real e

---

ficcional, entrecruza diferentes refencialidades de universos distintos. Imagens desconexas – quando pensadas na realidade exterior ao texto – aparecem associadas na descrição de um acontecimento que fica em aberto: um corpo deitado no chão que se assemelha à imagem de um papa (?) está à beira de um poço com bordas escaldantes. Elementos contrastantes se emparelham em uma construção que não quer instruir o espectador, mas sim, [...] “produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação” (RANCIÈRE, 2012, p. 18). Não se consegue vislumbrar um espaço e/ou um tempo definido, tampouco há uma justaposição de elementos que desencadeiem uma ação premeditada. Por se tratar de uma instalação, ou melhor, uma construção pós-autônoma, cria-se uma realidade que não quer ser representada porque, em si mesma, já é pura representação: “[...] um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático” (LUDMER, 2007, p. 2). Aqui, entrelaçam-se todos os realismos históricos, sociais, mágicos, os costumes, os surrealismos e os naturalismos. Para Ludmer, a escritura pós-autônoma absorve e funde toda a mimese do passado para que se possa construir, a partir da emancipação do espectador tal como discutido por Jacques Rancière (2012), ficções do/no presente. O resultado dessas práticas impertinentes e de hibridação se distinguem das propostas de representações ficcionais clássicas e modernas, já que na arte pós-autônoma a realidade cotidiana não se opõe a noção de “sujeito” e nem a de “realidade” histórica. Muito pelo contrário, criam-se textos inespecíficos que emancipam os espectadores por meio do embaralhamento da fronteira entre os que leem e o quem escrevem. Por se tratar de textos performáticos, ou seja, que projetam situações inusitadas e hipotéticas, Stigger, a nosso ver, une

[...] o que se sabe ao que se ignora, ser[em] [leitores e autor] ao mesmo tempo *performers* a exibirem suas competências e espectadores a



observarem o que essas competências podem produzir num contexto novo, junto a outros espectadores. Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores. (RANCIÈRE, 2012, p. 25, grifo do autor)

Tanto em “O boi” quanto em “O poço”, a perspectiva de jogo é incorporada ao texto literário que, por sua vez, passa a ter outros suportes e outras funções resultando em formas mutantes. Nelas, há uma dicção heterogênea que revela heterotopias por meio das quais a ideia de arte que seria autônoma e independente aparece suplantada por uma arte outra que afigura como parte do mundo, revelando um “dispositivo da montagem que os constrói se realiza por meio de cortes, de migrações e de sobrevivências de figuras em que os eventos narrados se transformam” (KIFFER *et al*, 2014, p. 13).

Na segunda parte da sinfonia, intitulada *Scherzo grazioso* – que indica um gênero musical composto por obras com movimentos de maior duração – encontram-se outras construções pós-autônomas emblemáticas. Nelas, muda-se o movimento na composição dos textos, cuja extensão dos escritos será mais lenta aos olhos dos espectadores/leitores. O jogo irônico se instala no título *Scherzo*, que em italiano também significa “piada”, “chiste”. Não por acaso, uma das composições mais emblemáticas da obra abre o segundo movimento sinfônico. Denominada como “O livro”, essa construção se apresenta, simultaneamente, por realidades que excedem os limites de representação fictícia. O enredo é tecido por meio da fusão de dicções permeadas por elementos da autoficção, do ensaio, da palestra e da performance teatral. Em “O livro”, representado como um livro dentro de outro livro, observa-se como a escritora articula o processo de duplicação que é feito por meio do jogo entre

realidade e ficção ao adotar uma escrita *mise en abyme*. Contudo, a proposta vai além do processo de espelhamentos. O texto se apresenta como uma espécie de palestra no qual o/a pesquisador/a promete falar a respeito de um livro inédito de Stigger, denominado Rancho. Em uma hipotética nota de rodapé, na primeira página dessa construção mista, consta que essa palestra foi proferida em 10 de março de 2017, em São Paulo, e em 1º de junho do mesmo ano, em Porto Alegre. Eis como se inicia o suposto *paper* e/ou performance e/ou ficção pós-autônoma:

Boa noite a todos. Gostaria primeiramente de agradecer o convite para estar aqui. É uma grande alegria poder falar de minhas pesquisas recentes para uma plateia tão qualificada. Pretendo discorrer um pouco sobre um livro inédito, chamado Rancho, o mais recente e talvez derradeiro volume de Veronica Stigger, escritora gaúcha que venho estudando há algum tempo. Como todos sabem, Stigger está desaparecida há quase quatro anos. Ela foi vista pela última vez às cinco horas e quarenta e cinco minutos da manhã de 14 de outubro de 2013, na esteira de número três da retirada da bagagem do desembarque internacional do aeroporto de Guarulhos. Sete dias depois do seu sumiço, chegou ao meu endereço, um envelope enviado de Montevideu, com data do carimbo ilegível, contendo um livro feito artesanalmente em tamanho padrão (14x21 centímetros), capa em cartolina amarelo-gema, costurado à mão de maneira grosseira, com linha vermelha, como se pode ver aqui no slide: os pontos são largos, tortos e desiguais. Salta aos olhos a qualidade pouco refinada da impressão – o que contrasta com o luxo das publicações dos seus livros pela editora Cosac & Naify, que encerrou suas atividades em novembro de 2015. (STIGGER, 2019, p. 45)

A/O conferencista e/ou narrador-autodiegético e/ou ensaísta faz a apresentação da obra Rancho à plateia. Nessa composição, há vários entrecruzamentos de realidades entrecruzadas de outros universos tanto ficcionais da própria Stigger – referências intertextuais às obras *Opisanie Swiata*, *Os anões*, *Sul* e *Trágico e outras comédias* – bem como a performances de fundo autoficcional e de comentários digressivos e metaficcionalis. “O livro” trata da obra



Rancho [que] conta a história, em primeira pessoa, de uma mulher, Verônica, que percorre o mundo promovendo apresentações em que ela lê sempre o mesmo texto: um poema longo, em tercetos, dividido em três partes (Stigger sempre se achou muito hegeliana). A personagem afirma, no livro, sem qualquer modéstia, que aquele poema é a sua Divina Comédia. Essa ausência total de modéstia, diga-se de passagem, é (ou era: não sabemos que fim levou Stigger) uma característica também da autora, não só da personagem, como explicarei logo mais. (*Ibidem*, p. 47)

Dentre outras questões, “O livro” apresenta um jogo irônico entre autoficção e ensaio, o que possibilita refletir sobre a sua natureza enquanto texto literário. Na construção, de forma irônica, a autora é chamada de narcisista, já que no suposto livro Rancho há uma personagem que também se chama “Verônica Stigger” que sai pelo mundo a ler um longo poema feito a partir de tercetos. Essa projeção de elementos autorais circunscritos no papel, que Barthes (2005) chamou de biografemas – resquícios do autor construídos no texto ficcional por meio dos sentidos sensoriais e, principalmente, pelo desejo da *écriture* – são narrados por meio do suposto “sumiço” da autora Stigger. Nota-se uma outra performance do eu, ao contrário da narrativa “200m<sup>2</sup>”, de *Os anões*, na qual Stigger se mata:

Verônica estava trífeliz (sim, ela era gaúcha) com seu apartamento novo no centro. O amigo Donizete, mineiro, organizou um chá de panela para celebrar a compra. Verônica e Eduardo (seu marido, também gaúcho) prepararam pães, patês, bolos e sangria para a noite de sábado. O apartamento ficou cheio de gente. Todos estavam encantados com a amplitude das peças. No meio da festa, Verônica foi até a cristaleira, pegou a pistola que herdara do avô e colocou-a na boca e disparou. Seus miolos foram parar na parede azul. Então, como combinado, Eduardo leu um conto que ela deixou – e que, como sempre, ninguém compreendeu. (STIGGER, 2018, p. 18)

Sucedem o texto “O livro” as composições “O bar”, “O sangue”, “O concunhado” e “A casa”. Já na terceira parte – *Adagio molto semplice e cantabile* (do latim *ad agio*, “comodamente”, que indica andamento musical lento comum nos segundos e ter-

ceiros movimentos de uma sinfonia) – Stigger envereda-se pelo diálogo teatral – que já aparece, também, no texto “A casa” do movimento anterior, no qual há o diálogo entre Lena e Lina – intitulado “A piscina”. Trata-se de um único texto e, por essa razão, há uma duração maior na apresentação da ação.

Por fim, na última parte da obra, há o conjunto de textos intitulado *Andantino con fiocchi di neve e sabbia dela spiaggia* (Andantino com flocos de neve e areia da praia) que retoma a rápida execução presente no início da sinfonia. Os textos “A neve”, “A praia”, “Os pobres”, “O passeio”, “O fado”, “O boneco”, “A visita”, “O fogo” e “O fim” encerram o movimento sinfônico. Dessa última parte da sinfonia, especificamente no último texto do movimento, ressalta-se a dicção híbrida que mescla elementos do gênero distopia e da própria sinfonia em si mesma ao fazer menção às três notas musicais apropriadas de Beethoven usadas como epígrafe. Não obstante, alude-se, ainda, aos três nomes *Sombrio Ermo Turvo*, grafados em cores brancas sobre um fundo esverdeado, tal como vêm apresentados na capa:

#### O fim

Quando, anos depois do fim do mundo, o mar recuou inesperadamente e de uma só vez algo em torno de dez quilômetros, apareceram à tona da terra os restos de uma grande chapa de aço que, apesar de oxidada e corroída pelo sal da água onde permaneceu submersa por décadas, ainda permitia ler, não sem uma certa dificuldade, arrolados em sua superfície, três funestos adjetivos grafados em branco sobre um fundo que um dia foi verde, como se estes fizessem as vezes de três aves de mau agouro que, no passado, grasnavam às horas mortas a anunciar a ouvidos sempre mouros o tempo por vir, ou as vezes de três notas musicais, rápidas e incisivas, a mesma nota repetida três vezes, as notas que principiam uma sinfonia só possível de ser tocada às margens escuras e ardentes do inferno. (STIGGER, 2019, p. 141)

Por fim, pensados como textos em campo expandido, por meio de hibridismos, de práticas inespecíficas, pertencentes a contextos diversos e transmigrados todos para a “realidade” pós-autônoma, os textos de *Sombrio Ermo Turvo* possibilitam fun-



dir, na mesma experiência literária, diversos campos e/ou registros. Neles, criam-se novas realidades discursivo-literárias que não podem ser explicadas por meio das noções tradicionais de representação.

## Referências bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo & CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ANDRADE, Antonio *et al.* Pós-autonomia. In:\_. *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 165-204.

\_\_\_\_\_. Práticas inespecíficas. In:\_. *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 205-230.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In:\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64..

CANCLINI, Néstor. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

FERRAZ, Bruno. O conto autoficcional de Veronica Stigger. *Letras de hoje*, n. 56, p. 173-181. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2021.2.40138>.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2006.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 47-68.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. Apresentação. In:\_. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 7-15.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. *Ciberletras Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n. 17, 2007.

MIRANDA, Wander. Formas mutantes. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 135-152.

---

STIGGER, Veronica. *Delírio de Damasco*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.

\_\_\_\_\_. *Grand Cabaret Demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Opisanie Swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Os anões*. São Paulo: SESI-SP, 2018.

\_\_\_\_\_. *Sombrio Ermo Turvo*. São Paulo: Todavia, 2019.

\_\_\_\_\_. *Sul*. São Paulo: Editora 34, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.



**ENTREVISTA**

# “Mas há algo de contorno ou travessia no dia”: entrevista com Francesca Cricelli

## “Mas há algo de contorno ou travessia no dia”: interview with Francesca Cricelli

Sandro Adriano da Silva<sup>1</sup>  
Cleber da Silva Luz<sup>2</sup>

---

RESUMO: Entrevista com a poeta, tradutora e pesquisadora Francesca Cricelli.

ABSTRACT: Interview with poet, translator and researcher Francesca Cricelli.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Tradução; Francesca Cricelli.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian poetry; Translation; Francesca Cricelli.

- 
- 1 Professor de Teoria Literária e Literatura brasileira da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) *Campus* de Campo Mourão. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
  - 2 Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor de Língua Portuguesa do Sistema Elite de Ensino.



**Francesca Cricelli** é poeta, tradutora e pesquisadora. Com pesquisa acerca das cartas de amor de Giuseppe Ungaretti à Bruna Bianco, a escritora é mestra em Ciências Políticas e doutora em Literaturas Estrangeiras e Tradução, ambas as titulações pela Universidade São Paulo – USP. Graduiu-se em *Media* e *Giornalismo* pela Università degli Studi di Firenze.

Publicou, em poesia, as obras *Repátria* (2015, Demônio Negro; 2017, Carta Canta), *16 poemas +1* (2017, edição da autora; 2018, Sagara Forlag) e *As curvas negras da terra* (2019, Nosostros). *Errância* (2019) é uma obra múltipla, que reúne crônicas de viagem, poemas, traduções e um texto autoficcional em prosa.

No ofício da tradução, Cricelli traduziu para o português obras de Elena Ferrante, Igiaba Scego, Jhumpa Lahiri, Claudia Durastanti entre outros. Atualmente, a poeta mora em Reykjavík, onde estuda língua e literatura islandesa, e se dedica à escrita, à tradução e à maternidade.

No que concerne à cena literária brasileira, Francesca Cricelli pode ser considerada uma poeta representativa do gênero, sobretudo pelo trânsito entre as línguas, culturas, nacionalidades com quais as convive e pelas quais viaja ao redor do mundo. A viagem, inclusive, se revela um tema recorrente na obra da poeta, comparecendo sobremaneira nas crônicas de Cricelli, que registram, entre outros momentos, os festivais de poesia, compartilhando, assim, a literatura brasileira além das fronteiras brasileiras. Nas palavras da poeta e professora universitária Prisca Agustoni, em prefácio à obra *Errância*, na obra de Francesca Cricelli é possível traçar “caminhos inesperados no território, nos afetos e nas línguas” (2019, p. 7).

Buscando estabelecer um diálogo acerca de sua obra, apresentamos a entrevista que segue, realizada entre os meses de janeiro e abril de 2022, por e-mail, na qual Francesca Cricelli reflete sobre o lugar da poesia e da/do poeta no contexto de um Brasil devastado pela política do atual governo; sobre a sensação de não-pertencimento relacionada aos descolamentos culturais; os principais temas que norteiam

---

seus escritos, como a melancolia, a morte, o erotismo, o silêncio... Outras linhas de forças de sua poesia também são postas em evidência, como o trabalho de tradução, de autotradução e das relações entre sua obra e a literatura italiana. Por fim, a poeta comenta sobre sua compreensão da linguagem poética na dimensão do gesto criador.

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** Poesia, ainda?

**Francesca Cricelli:** Poesia sempre, mesmo quando não escrevo. Poesia como forma de estar no mundo em busca de uma palavra, de uma visão, de um encaixe.

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** Em “Correspondência entre ausentes”, crônica escrita em março de 2017, ao contar sobre o festival de poesia que participou em Granada, na Nicarágua, você relembra ter comentado o golpe ocorrido no Brasil, no ano anterior, 2016. Você afirma, nesse mesmo texto, que “lutar por um espaço de liberdade e paz é em si um ato político” (p. 25). À vista disso, como você vê o lugar da poesia, e do papel do poeta e da poeta frente a um país assombrado pelo espectro de um governo fascista, genocida e destruidor?

**Francesca Cricelli:** Penso o quão assustador tornou-se o mundo e o Brasil desde que fiz aquela viagem. Também para os meus amigos escritores que moram na Nicarágua. Certamente não imaginava o quão terrível seriam os anos seguintes. A poesia é sempre matéria de resistência quando não se é um poeta “oficial” de um país. É uma arte pobre, não tem nenhum valor agregado e por essa sua natureza marginal sobrevive a tantas intempéries. Não consigo atribuir um papel nem à poesia nem ao poeta – o que devem fazer sob fascismo? Resistir, denunciar. Sob a democracia? Observar, narrar, ir aonde os olhos não chegam. Dito isto, não acredito muito em poesia engajada. Mas não é possível fazer poesia sem estar atravessado pela política e pela história. Como sujeitos, estamos inseridos num presente e estamos em relação com o nosso passado, sob esse prisma toda poesia é política (em alguma medida) e



---

testemunha um momento histórico. Sinto que a poesia e a leitura em geral tornam-se mais urgentes diante da barbárie que nos assola, tanto como refúgio quanto como lente interpretativa. Eu continuo lendo muita poesia e traduzindo o que posso. Esse seria o momento para traduzir e publicar livros de poesia escritos em outros momentos históricos sob outras ditaduras em outras línguas, fazer um corpo a corpo com essas palavras até encontrarmos as nossas em meio à afasia. Penso em *Canto a su amor desaparecido* de Raul Zurita.

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** Versos do poeta Dirceu Villa estão dispostos como epígrafe do seu primeiro livro: “um apátrida em seu próprio país/ um apátrida em qualquer parte”. Nesses versos lemos duas percepções sobre a imagem de um “apátrida”, imagem que percorre diversos cantos de seus escritos. É uma condição de não-pertencimento em relação à sua produção literária? E isso se relaciona também à sua experiência transcultural?

**Francesca Cricelli:** Acho que a epígrafe com os versos de Dirceu traduz um sentimento de estar no mundo e de certa forma anuncia o que está por trás dos poemas contidos naquele livro. Esse não-pertencimento mais como experiência vivida do que produção literária. Claro que há o desejo de ser lida, mas o desejo de criar vínculos, raízes e pertencimento é anterior à escrita, tem suas origens na infância, talvez o primeiro desterro de qualquer sujeito. A escrita nasce como tentativa de nomear ausências e ser tessitura de vínculos, construção de jangadas para zarpar de uma ilha à outra na solidão do ser. Minha experiência biográfica fala de múltiplas migrações, então de uma vivência transcultural, mas *Repátria* abre uma janela para outros desterramentos e solidões. Não acho que foi minha intenção, mas é o que percebo no retorno de leitores em vários cantos do mundo.

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** Há um pathos melancólico presente em suas obras, tanto em poesia quanto em prosa, de maneira bastante

---

recorrente, sobretudo diante das imagens da dor, do vazio, da falta, do amor e da morte. Poderia comentar a dimensão que estes temas assumem em seus textos?

**Francesca Cricelli:** Fiquei pensando agora: será que esse traço desapareceria com a chegada do meu filho, minha maior alegria? Mas acho que não. Sinto que há sempre uma gravidade nas coisas, o maior amor que já senti (que é o de ser mãe do meu filho) também está atravessado por muita ambivalência – não só pelo papel imposto socialmente às mães, mas porque é próprio da existência esse sentimento. Um filho é um rasgo sem remendo. Minha escrita nasce sempre de um imperativo, de uma necessidade de conhecer algo que só irá se revelar no processo de escrevê-lo. Ao mesmo tempo, minha escrita só pode existir no tempo roubado ao tempo da produção mais clássica. Antes da minha escrita há meu trabalho como tradutora literária, meu ganha pão, por muitos anos havia também meu trabalho acadêmico, agora há meu filho, o cotidiano doméstico... mas eu continuo escrevendo mesmo quando não escrevo, estou sempre em processo de escrita. Escrevo enquanto leio, enquanto traduzo, enquanto vejo meu filho dormir. Nesse sentido, sou mais partidária de Glória Anzaldúa do que Virginia Woolf. Agora respondo à sua pergunta sentada na cama, meu filho dorme em meu colo, um seio está fora da blusa, os olhos oscilam entre a tela do celular e a janela do quarto. Lá fora, a última neve antes da chegada definitiva da primavera, um sol frio e intenso reluz sobre o atlântico norte, azul e prateado. O céu está limpo de nuvens, mas o azul nesta latitude nunca é intenso, está sempre um pouco esmaecido. A melancolia é uma lembrança lúcida de quem já fez a travessia do luto múltiplas vezes, de quem sabe que esse ciclo não termina – nascer e morrer muitas vezes enquanto estamos vivos. Acho que não respondi direito, mas por vias tortas, à sua pergunta.



**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** “Há que se fazer o silêncio”... enuncia o eu poético do poema que abre *Repátria*. O silêncio, sob diferentes tons e poéticas, comparece em toda sua poesia. O que pode dizer/calar o silêncio?

**Francesca Cricelli:** O som, a palavra, precisam do silêncio para existir. O silêncio é sempre meu ponto de partida, só quando “se faz o silêncio” podemos ouvir uma conversa num ônibus, num banco em frente ou atrás de nós, talvez alguma palavra naquela conversa entre desconhecidos faça um conluio com um pensamento ou com um gesto e aí talvez nasça um verso. Esse silêncio interior pode ocorrer em meio ao caos urbano, muitos poemas do *Repátria* foram se escrevendo enquanto eu andava de metrô ou ônibus pela cidade. Já aqui na Islândia, em geral, estou imersa no extremo oposto, o silêncio de uma capital que é grande como um povoado, o silêncio da baixa densidade populacional, da ausência de conhecimento da língua. Esse tipo de silêncio abre espaço para que outros ruídos sejam ouvidos, ruídos internos. O que produz em mim esse amontoado de signos desconhecidos?

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** Alguns poemas de seus livros trazem como título datas e espacializações. Pode-se dizer que essas referências constituem uma forma de “recuperação da paisagem” por meio da écfrase e da memória?

**Francesca Cricelli:** Fiquei pensando aqui que um poema ecfástico seria a descrição vívida de uma cena ou de uma obra de arte, sinto que é sim um recurso muito presente em minha escrita, mas sei que não é uma escolha consciente, muitas vezes é uma forma de exercício sobre o qual não sinto ter um completo domínio. Gosto de fruir da arte em suas diversas manifestações, é algo que alimenta minha existência e por isso respinga na escrita. Quanto às datas e espacializações, não há um registro proposital ou sistemático, mas algumas vezes os poemas levam essa informação. Às vezes, apago esse detalhe, outras vezes ele permanece, como se fosse um lembrete para mim mesma – olha só onde você estava neste dia. A escrita é sempre uma for-

ma de recuperação, para mim, da paisagem não só física, mas da paisagem como memória. Mas todo esforço para recuperar uma lembrança mistura-se à invenção, é sempre uma ficção o que conseguimos narrar a nós mesmos.

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** Traduzir, Traduzir-se, *Intradução*... Poderia comentar especialmente sobre esta última noção que aparece em *Repátria*, e sobre seu trabalho como tradutora, o exercício de “retro-tradução” e de tradução de seus próprios textos? A tradução literalizante de alguns de seus poemas (especialmente os de *Repátria*) é uma escolha deliberada?

**Francesca Cricelli:** Há uma parte do livro *Repátria* que chamei de *intraduzidos* porque não consegui verter os poemas como queria ao português, mas queria que fizessem parte daquele livro. Quanto ao exercício específico desse livro, os poemas foram trabalhados ou “perlaborados”, como gosto de dizer roubando o termo “perlaboração” da psicanálise, longamente para que pudessem existir em formas análogas nas duas línguas. O exercício de verter um poema do italiano ao português ou vice-versa me fazia mudar o poema de partida, a tradução trazia um problema que colocava em cheque o original... algo muito peculiar e desenvolvido para esse livro. Não é algo que surge em outros poemas mais recentes, não é algo presente em meu próximo livro, *Inventário de ébano*. De toda forma, não posso separar a porta da tradutora, acho que estou sempre traduzindo, mesmo quando escrevo, uma tradução do pensamento e das imagens e sonoridades em palavras. Ora numa língua, ora em outra.

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** *16 poemas + 1* apresenta poemas inéditos, mas a maior parte deles foi publicada em *Repátria*. Contudo, em *16 poemas + 1*, os poemas são vertidos para o inglês e para o espanhol, colocando em comunhão a tua palavra e a língua escolhida para essa versão dos poemas, às palavras e à língua de outros e outras. Também é o caso de *As curvas negras da terra*, em que se apresentam os poemas em língua portuguesa vertidos para o espanhol.



---

Como você vê esse trânsito entre línguas e vozes, que se materializam nessas obras bilíngue e trilingue?

**Francesca Cricelli:** Acho que são projetos específicos que respondiam à necessidade daquele momento – meu *Repátria* estava esgotado e eu viajava pelo mundo participando de festivais, acabei fazendo uma edição “de autora”, registrei meu CNPJ como pequena editora, financiei minha publicação e parti para Nova York acompanhada por outras escritoras, Ana Rüsche e Ana Paiva, com nossos lindos livrinhos feitos pelo Bloco Gráfico. Nesses anos, eu havia feito leituras dos meus poemas em diversos círculos de poetas latino-americanos que moravam em Miami, participei do festival internacional de Granada, na Nicarágua, e precisava ter um livro em mãos, muitas das versões são minhas em colaboração com outros poetas que conheci viajando pelo mundo. Já a plaquette *As curvas negras da terra* integra o projeto editorial da Nosotros; editora capitaneada por Lubi Prates e Carla Kinzo que tem como foco autoras contemporâneas da América Latina. Em 2019, Lubi me convidou para publicar com elas e me senti muito honrada, fizemos essa linda plaquette, a capa é do meu amigo designer KinJin. Esse trânsito de línguas faz parte do meu próprio trânsito pelo mundo, pelo menos até chegar a pandemia e a maternidade. Enraizar-me e desterritorializar-me são movimentos contínuos, minha forma de existir. Mesmo agora em que estou há dois anos e meio sem deixar a Islândia, ainda preservo esses movimentos, pois corresponde à uma pulsão interna, não somente à concretude das viagens, mas algo que se carrega nas leituras, no fato de estar agora em outro país circundada por outra língua e vivendo a maternidade que é, a sua maneira, também uma forma de desterro. Tudo que eu tinha à disposição, que era tempo, agora se contrai e existe nas entrelinhas, respondo às suas perguntas no estacionamento do supermercado, antes de voltar para casa, ou na espera pela revisão do carro. Nesses intervalos, existo de outra forma, o trânsito entre as línguas segue esse fluxo que corresponde, muitas vezes, às escolhas afetivas e biográficas.

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** A maior parte de sua produção literária se dá na poesia. Em entrevista à Mariana Mendes, da Casa Bondelê, em ocasião da FLIP 2018, você comenta que será “sempre poeta, mesmo escrevendo prosa”. Alguns textos de *Errância* transcendem as amarras de gênero, contudo, tomados isoladamente, como “Memória do vítreo/Prosa autoficcional”, é possível antever um desenho estético-formal mais próximo de uma narrativa lírica. E em “E agora que estou no futuro”, publicado na *Chiricú Journal*, você comenta fazer parte de um futuro romance autoficcional. Seus livros são pensados *a priori* como um projeto? Poderia comentar sobre este em especial, “esse campo aberto ao mistério”, como você afirma em “E se destituíssemos os anteparos?”

**Francesca Cricelli:** Acho que não há muito planejamento no campo da poesia, é um exercício quase diário e também como um diário, depois olho com atenção e vejo o que preciso descartar, manter, reescrever ou completar para fazer um livro. Comecei a escrever *Inventário de ébano* na sequência do *Repátria*, aos poucos, alguns poemas saíram em outras plaquettes ou revistas, outros não. Mas eu não pensei “vou escrever um novo livro”, simplesmente continuei escrevendo. Já o *Errância* nasceu após o convite da editora Lúcia Rosa, da Dulcinéia Catadora. Aí decidi escrever um livro de viagem, algumas das crônicas já haviam sido publicadas na revista *Cult*, outras não – neste caso, sentei e planejei o livro, antes sozinha, depois conversando com a editora. O texto autoficcional também foi escrito como convite de outra editora, Tatiana Lima, para a revista *Ventana Latina*, de Londres. Esse texto me impulsionou a pensar numa novela/romance com questões autoficcionais ou, como diz minha amiga Anita Deak, alter-ficcionais, pois trata-se sempre de uma alteridade. Por enquanto, está em pausa, produzi outro trecho que saiu na revista *Chiricú*, mas antes tive que me dedicar ao doutorado, depois minha mudança para a Islândia consumiu muita energia, os trabalhos de tradução etc., aí veio a gravidez, maternidade. Tive que fazer espaço para a vida que pede para ser vivida, não escrita. Mas sigo sempre escrevendo,



de alguma forma, sem datas de entrega. No meio tempo, a partir de novas leituras, tive a ideia de outra novela, de ficção, também abordando a maternidade. Acho que o campo aberto ao mistério é sempre habitado pela poesia, na prosa há mais controle e outro tipo de pesquisa. Por agora, conseguir revisar e entregar meu livro de poemas já será uma conquista, depois aos poucos, voltar a escrever. Na prosa sim, acho que há mais planejamento prévio, na poesia é a edição da produção que vai apontando o caminho de um livro.

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** Em conversa com a escritora Carola Saavedra, publicada pelo *Jornal Rascunho*, em 2021, você comenta a experiência de um “exílio linguístico”, vivenciada na ocasião de sua mudança para a Islândia, que gerou uma espécie de sentimento de perda da “persona pública” que era. Como você observa as reverberações desse autoexílio e a sensação de ser “sequestrada”, em relação à assertiva de que “em nós fala um outro”, afirmação que dá título à conversa entre você e Carola?

**Francesca Cricelli:** A sensação de sequestro nasce da desconstrução da imagem que tinha de mim mesma, muito amparada pelo trabalho, pelas relações sociais, amizades, sensação de pertencimento a um meio, domínio da língua. De repente tudo isso se perdeu, por uma escolha própria. Como no poema “a minha língua aqui é muda” do meu livro vindouro, é preciso deixar algo para trás para que o novo encontre lugar, como abandonar uma antiga pele, carapaça, algo assim. Um tipo de morte. Algo cessa de existir, não por completo, mas se desfaz, a partir desse silêncio um novo som, a partir desse vazio um novo corpo. Não há como fazer essa passagem sem viver um luto, a dificuldade foi ter uma escolha tão íntima e pessoal, rodeada por questões incontornáveis e incontornáveis como a pandemia, tantas mortes, o estado de abandono do Brasil, um país tomado pelo espírito perdedor e conservador... então as sensações se amplificam. Há uma solidão por estar em outro meio em que

---

ninguém conhece a história do seu país, da sua língua... há um apagamento. Acho que em paralelo a estas questões há o fato de que em nós fala um outro. Nunca somos, por sorte, totalmente acessíveis a nós mesmos. A escrita é essa baixa maré que deixa em evidência o que há sob a superfície, as pedras, as algas, como diz uma das personagens do romance *A casa do pai*, de Karmele Jaio. Também escrevi essa imagem numa carta que publiquei na revista *Deriva*, endereçada ao escritor Julián Fuks após ler seu romance *A ocupação*. Enfim, sinto que na escrita há o espaço para essa voz, este outro que fala através da ficção, da invenção.

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** Ainda sobre a tradução de poesia, você poderia comentar sobre esse trânsito transcultural e transpoético?

**Francesca Cricelli:** Acho que muito da minha apreensão do mundo se dá pela tradução, traduzir é uma forma de leitura profunda, para mim. Me interessa também o que no momento se faz necessário para minha sobrevivência, tanto física quanto psíquica, por exemplo, traduzo sempre algum poema do islandês para o português e italiano. Vou assim aprendendo a língua e me apropriando um pouco da tradição do país que me hospeda nesse momento, uma troca. As traduções também alimentam minha própria escrita, veja o poema que traduzi hoje para a página “um poema nórdico ao dia”, é impossível não se sentir tocada e impelida a responder com outro poema, que sei que virá, mais cedo ou mais tarde:

#### IDENTIDADE

O meu coração  
é um pássaro a oeste em Flatey  
Como você  
um ser complexo  
seria capaz de entender isso



## IDENTITÀ

Il mio cuore  
è un passero ad ovest a Flatey  
Come saresti tu  
un essere complesso  
in grado di capirlo

[SJÁLFSMYND]

Hjartað í mér  
er fugl vestur í Flatey  
Hvernig ættir þú  
margslungna manneskja  
að geta skilið það

(Nína Björk Árnadóttir)

(traduzido do islandês por/tradotto dall'islandese da Francesca Cricelli)

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** Ungaretti, poeta que você traduziu e sobre o qual escreveu uma tese, afirma que a poesia pertence a “duas ordens de problemas: os problemas do ofício e os da inspiração”. Você concorda com essa perspectiva? Poderia comentar um pouco sobre a influência do poeta em sua obra?

**Francesca Cricelli:** Poderia falar daqui até o infinito sobre Ungaretti. Poeta do meu coração, de cabeceira, primeiro inigualável amor poético. Não sei exatamente de onde você tirou essa citação traduzida de Ungaretti, mas pensando aqui sem abrir os livros, lembro-me do que ele dizia sobre o trabalho da poesia, no seu caso algo que ele fazia nos recortes do tempo possível entre seus outros trabalhos para sustentar a família, mas também o trabalho do fazer poético, que ao escrever um poema segue-se um som, uma ideia, mas nunca é realmente o que imaginamos aquilo que de fato conseguimos escrever, Ungaretti afirma, se não me engano numa entrevista concedida à RAI, “a palavra é sempre impotente”. A poesia também sempre foi um trabalho

---

arqueológico para Ungaretti, pensemos em seu primeiro livro *Il Porto Sepolto*, ele era obcecado pela ideia de memória e inocência, a poesia como veículo para recuperar algo perdido, alguma verdade última, conciliar essas duas coisas impossíveis, a inocência diante da passagem do tempo, do acúmulo de memória. Será que respondi ao que você me perguntou? Ah, a influência dele... imensa. Talvez no *Repátria* seja mais evidente com o tipo de versos mais enxutos, Ungaretti tem essa característica de expressar-se, pelo menos o primeiro Ungaretti, por fragmentos, penso aqui na resenha que Haroldo publicou nos anos 70 sobre sua poesia, *Ungaretti e a estética do fragmento*<sup>3</sup>, também retomado mais tarde em *Ungaretti: o efeito de fratura abissal*<sup>4</sup>. Outro aspecto muito importante para mim é justamente o trânsito de Ungaretti entre seus países e línguas, italiano nascido no Egito criado na francofonia... viveu no Brasil, sofreu grandes dores e perdas, não por acaso sua obra completa se chama *Vita d'un uomo*, vida de um homem.

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** Para além de Dante, Leopardi, Calvino, Pavese, Eco e, mais recentemente o fenômeno Elena Ferrante, como você avalia a presença da literatura italiana no Brasil, em termos tanto de mercado editorial como de público leitor? Poderia comentar, especialmente o caso da poesia italiana (Enrico Testa, Caproni, Pasolini, Sereni, Antonella Anedda...)

**Francesca Cricelli:** Vou comentar o que concerne ao meu trabalho, ou seja, tradução literária para o mercado editorial. Ferrante foi reabrindo um espaço para a literatura italiana, tanto contemporânea quanto moderna e até medieval (veja-se a edição com nova tradução da Divina Comédia), não quero dizer que isso seja ligado à Ferrante, mas que os olhos do público leitor estão mais abertos e atentos. Para

---

3 CAMPOS, Haroldo de. Ungaretti e a estética do fragmento. In: UNGARETTI, Giuseppe. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 77-90.

4 CAMPOS, Haroldo de. Ungaretti: o efeito de fratura abissal. In: UNGARETTI, Giuseppe. *Daquela estrela à outra*. Trad. Haroldo de Campos e Aurora Bernardini. Lucia Wataghin (Org.). São Paulo: Ateliê, 2003, p. 187-194.



além de Ferrante, acho que a maior expansão veio com a chegada de Igiaba Scego através da editora Nós, com certeza Simone Paulino é uma das editoras mais corajosas e inovadoras que temos. Há carência de traduções de poesia italiana porque em geral há carência de um espaço para estes livros no mercado, não são tantos os leitores, então há muitas boas traduções espalhadas em revistas, especialmente eletrônicas. No campo da tradução de poesia italiana contemporânea acho importante lembrar-nos dos nomes dos tradutores e pesquisadores Maurício Santana Dias (Pasolini, Sereni), Patricia Peterle (Enrico Testa, Caproni), Lucia Wataghin (não só Ungaretti, mas tantos outros não contemporâneos como Dino Campana, as colaborações com Patricia Peterle), também Prisca Agustoni (Fabio Pusterla), Claudia Alves (Patrizia Cavalli). A dificuldade é ter um financiamento para levar a cabo um projeto de tradução de poesia.

**Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva:** Um dos temas poéticos de sua obra é o corpo, o erotismo feminino e suas figurações. Poderia comentar sobre essa “erótica verbal”, como propõe Octavio Paz?

**Francesca Cricelli:** Sempre tive dificuldade de ver minha poesia sob essa lente, do erotismo, do corpo, mas quando li o recorte que a professora Ana Cristina Joaquim fez na belíssima coleção de antologias “Anamorfose”, me convenci que sim, havia também isso em minha poesia. Em relação à erótica verbal proposta por Paz você entende o que ele elucida no livro *Dupla Chama: o amor e o erotismo*? Pensei aqui em “a poesia erotiza a linguagem e o mundo que ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo”. Acho que poderíamos reler Paz partindo da leitura de poemas escritos por mulheres, um pouco na contramão dos poetas trovadores, ou talvez só salvando as trobariz, as trovadoras, mas é claro que digo isso como provocação! Mas acho que caberia melhor do que qualquer comentário, aqui, este poema de Wislawa Szymborska que vai além do erotismo:

---

## OPINIÃO SOBRE A PORNOGRAFIA

Não há devassidão maior que o pensamento.

Essa diabrura prolifera como erva daninha  
num canteiro demarcado para margaridas.

Para aqueles que pensam, nada é sagrado.  
O topete de chamar as coisas pelos nomes,  
a dissolução da análise, a impudícia da síntese,  
a perseguição selvagem e debochada dos fatos nus,  
o tatear indecente de temas delicados,  
a desova das ideias — é disso que eles gostam.

À luz do dia ou na escuridão da noite  
se juntam aos pares, triângulos e círculos.  
Pouco importa ali o sexo e a idade dos parceiros.  
Seus olhos brilham, as faces queimam.  
Um amigo desvirtua o outro.  
Filhas depravadas degeneram o pai.  
O irmão leva a irmã mais nova para o mau caminho.

Preferem o sabor de outros frutos  
da árvore proibida do conhecimento  
do que os traseiros rosados das revistas ilustradas,  
toda essa pornografia na verdade simplória.  
Os livros que os divertem não têm figuras.  
A única variedade são certas frases  
marcadas com a unha ou com o lápis.

É chocante em que posições,  
com que escandalosa simplicidade  
um intelecto emprenha o outro!  
Tais posições nem o Kamasutra conhece.



---

Durante esses encontros só o chá ferve.  
As pessoas sentam nas cadeiras, movem os lábios.  
Cada qual coloca sua própria perna uma sobre a outra.  
Dessa maneira um pé toca o chão,  
o outro balança livremente no ar.  
Só de vez em quando alguém se levanta,  
se aproxima da janela  
e pela fresta da cortina  
espia a rua.



**POESIA, CONTOS  
E OUTRAS PROSAS**

# Memórias de Pindjiguiti

Vinícius Mallick Silva<sup>1</sup>

Era uma tarde, mas não qualquer tardezinha de Bissau. 03 de agosto de 1959, diversos trabalhadores foram massacrados por agentes da PSP<sup>2</sup> e da PIDE<sup>3</sup>. Malditos portugueses! Não me recordo com precisão de todos os fatos, mas não me sai da memória a imagem do corpo dela, esticado no chão. Perdi minha mãe aos 10 anos de idade. Eu era apenas um moleque sonhador, que brincava em meio ao caos, e não sentia medo, porque a tinha como escudo e proteção. Na verdade, ela não deixava que o terror perturbasse minha cabeça.

São tantas lembranças de mamá, daquela voz doce, dos afagos confortantes. Tenho saudades de quando ela me colocava no colo e ninava-me para dormir. Não há como esquecer de seus cuidados e do cheiro único do *bagri fumado*<sup>4</sup> de nossa casa. Aquele aroma incendiava o ambiente. Como eu adoro *bagri fumado ku kandja*<sup>5</sup>! Lembro-me de um dia ter-lhe pedido uma camisa do Brasil, mas era muito cara. Fiquei triste, mas entendi que ou ela me dava a camisa ou faltaria o nosso arroz em casa. Também recordo do rosto triste de Dona Felismina, por não ter comprado a prenda.

A dor me consome todos os dias e as lembranças são vívidas em meu dia a dia. Não tem sequer um momento em que eu não pense nela e naquelas intempéries do 03 de agosto. Estávamos na *tabanka*<sup>6</sup> quando chegou a notícia do ocorrido. Foi uma fatalidade no Porto de Bissau. Trabalhadores, estivadores e marinheiros que

---

1 Nome artístico de Marcos Vinícius da Hora Silva. Graduação em Letras. Graduando em Humanidades pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB), Especialista em psicopedagogia e Mestrando em Estudos Literários pelas Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Bolsista CAPES. Escritor, autor da obra *Transbordar* (2021).

2 Polícia de Segurança Pública.

3 Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

4 Bagre defumado.

5 Iguaria composta por bagre defumado e uma espécie de patê de quiabo.

6 Comunidade do interior/povoação.

---

reivindicavam apenas os seus direitos foram mortos e violentados pelos funcionários coloniais e toda aquela gente engendrada na polícia, os ditos civis.

Chorei até faltarem-me as lágrimas nos olhos. A dor profunda que senti é irreparável. Com o tempo, aprendi a geri-la, mas jamais esquecerei das cenas terríveis do Massacre de Pindjiguiti. Vi o corpo de mamá jogado ao léu, desprezado como a carniça de um animal, a ser corroída pelos urubus. Sofri, sofro e não quero mais sofrer, mas estas memórias da dor são difíceis de apagar. Será que um dia irei esquecer, *mon Dieu*<sup>7</sup>?

Vi muitos corpos abatidos, pessoas feridas, uma agitação do porto e cada vez que via um *tuga*<sup>8</sup>, meu coração enchia-se de ódio, mas eu era apenas uma criança, nada poderia ter feito para vingar a morte de minha mãe. Naquele mesmo dia, meu pai tinha ido à *tabanka* dos meus avós para fazer uma consulta com um *djambakus*<sup>9</sup>. Estava em casa com meus dois irmãos mais velhos. Senti a incapacidade de perto. Era um misto de dor e ódio.

Com o passar dos anos, fui nutrindo cada vez mais a sede de justiça. Queria, de algum modo, vingar a morte de Felismina. Já adulto, entrei para o grupo dos jovens que lutariam para a independência da Guiné-Bissau. Eu sabia dos riscos, poderia morrer na guerra, mas nada me importava, eu queria vingar a morte dela e expulsar aquelas pragas da minha terra.

Minha mãe e seus companheiros de luta foram motivados por vingança, estavam fartos das humilhações e do salário incompatível que lhes era pago. Cresci com as memórias do massacre, via na feição dos sobreviventes a tristeza profunda e o desalento de um país que não favorecia as camadas mais baixas da nossa Guiné. Algo teria que mudar, nem que me custasse a vida.

---

7 Traduzido do francês: Meu Deus.

8 Forma como são chamados os portugueses na Guiné-Bissau.

9 Entidade religiosa. Uma espécie de feiticeiro.



---

Em 72, eu estava metido na guerra, com os dois pés fincados no movimento. Eu tinha sede, iria vingar a morte da minha velha. Sei bem que não a traria de volta, mas honraria sua memória e a de toda aquela gente que foi massacrada em Pindjiguiti. Ao vingar sua morte, estaria vingando também toda a nação, vítima do colonialismo. Eu não queria matar, apenas expurgar os brancos das nossas terras.

No período da luta, uma anciã disse-me:

– Filho, que as forças dos nossos ancestrais esteja contigo.

Ela colocou-me um colar consagrado e disse que o objeto traria proteção.

E como ela tinha razão!

# (Re)existir

Mayna Yaçanã Borges de Ávila<sup>1</sup>

O toque do sol na pele nua  
Terno  
O toque de um abraço  
O acolhimento da liberdade  
Do novo mundo  
Mundo de olhares cúmplices  
As máscaras revelaram o valor  
Dos olhares  
Do gesto  
Em um mundo de tantos desencontros  
O isolamento revelou o valor  
Do encontro  
E no respirar  
A vida teima em se reafirmar  
(Re)existir

---

1 Graduação em Nutrição e em Saúde Coletiva. Mestre em Saúde Coletiva pelo Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no ano de 2015.