

e-ISSN 2238-7587



Igarapé

Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade



v.17, n.1
2024



Igarapé



Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade

v.17, n.1
2024

e-ISSN 2238-7587

Área do conhecimento: Letras e Humanidades

Qualis B1 (CAPES 2017-2020)

<https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/index>

Copyright (c) 2023 Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade - Igarapé
Revista do grupo de pesquisa "Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade" (LECCA), vinculada ao Programa de Pós-graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL) da Universidade Federal de Rondônia (Brasil). Campus José Ribeiro Filho – Núcleo de Ciências Humanas, Prédio Ana Maria de Lima Souza (Bloco 1J), Sala 3 - BR-364 – Km 9,5 – CEP 76.801-059 – Porto Velho

Editor Geral

Miguel Nenevé

Editores Adjuntos

Gracielle Marques; Iluska Lobo Braga

Organizadores do número

Gracielle Marques; Miguel Nenevé

Conselho editorial

Albert Braz, University of Alberta – Canadá

Alex Santana Costa, Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Alice Botelho Peixoto, Pontifícia Universidade Católica (PUC, Minas)

Divanize Carbonieri, Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Eni Alves Rodrigues (GEED-CNPq)

Expedito Ferraz, Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Gisele Giandoni Wolkoff, Universidade Federal Fluminense (UFF)

Helio Rodrigues da Rocha, Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Iza Reis Gomes, Instituto Federal de Rondônia (IFRO)

James Hayes-Bohanan, Bridgewater State College - Massachussets - EUA

Juliana Maioli, Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Lílian Paula Serra e Deus (UNILAB)

Maria de Fátima Molina, Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Marilene Proença Rebello de Souza, Universidade de São Paulo (USP)

Marília Lima Pimentel Cotinguiba, Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Paulo Eduardo Benites de Moraes, Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

Roberta Maria Ferreira Alves, Universidade dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM)

Simone de Souza Lima, Universidade Federal do Acre (UFAC)

Sonia Maria Gomes Sampaio, Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Wellington Marçal de Carvalho, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Projeto gráfico e Design

Gracielle Marques

Capa

Com base em fotografia de Gracielle Marques: Algodão, Pará

Diagramação

Iluska Lobo Braga

Bibliotecária responsável

Rejane Sales de Lima Paula

Platform &
workflow by
OJS / PKP

 PORTAL DE
PERIÓDICOS 

Os artigos e trabalhos publicados são de responsabilidade exclusiva do(s) seu(s) autor (es/as), não representando, necessariamente, a opinião da Revista Igarapé ou de seus editores



Este trabalho está licenciado sob uma licença
[Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Sumário

- 4** **Apresentação**
Gracielle Marques; Miguel Nenevé
- 7** **A feminist perspective on motherhood in Chimamanda Ngozi Adichie’s “Zikora”**
Bruna Alessandra Kindinger
- 22** **Escrevivências e resistências: uma análise em contos afro-brasileiros de Conceição Evaristo e Elizandra Souza**
Joely Coelho Santiago; Rosália Aparecida da Silva; Iza Reis Gomes
- 40** **O neologismo no processo inventivo de Poemas da recordação e outros movimentos, de Conceição Evaristo”**
Jamile Ruana Velasques Gonçalves Brito; Gracielle Marques
- 54** **Explorando o Cronotopo da Mata: a representação literária do espaço e do tempo em Yuxin, Alma de Ana Miranda**
Juliana Freitas Budin Ferreira
- 75** **A estética literária dos narradores amazônicos no romance A história das crianças que plantaram um rio de Daniel da Rocha Leite**
Izabel de Brito Silva Nascimento
- 84** **Literatura de testemunho sobre o regime ditatorial brasileiro: uma análise de No corpo e na alma**
Janaína Buchweitz e Silva
- 103** **Adaptação literária em quadrinhos: recriação, palavra e imagem**
Andréa Moraes da Costa
- 119** **A derrubada de Dilma Rousseff nas charges de Carlos Latuff: uma análise discursiva”,**
Nayara Silva Mendes Vilela de Sousa Brito; Ilka de Oliveira Mota
- Resenha**
- 137** **GENDRY-KIM, Keum Suk. *A espera*. Tradução de Yun Jung Im. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2021**
Rosangela Aparecida Marquezi

APRESENTAÇÃO

Neste 17º volume, número 1, da *Revista Igarapé*, reunimos oito artigos e uma resenha acerca de produções literárias e artísticas contemporâneas, nos quais as autoras selecionadas buscaram focar em suas pesquisas a leitura crítica e interpretativa de discursos em voga, estilos e formas literárias, por meio de diferentes correntes críticas, conforme apresentamos a seguir.

O primeiro artigo que abre esta coletânea de textos, “**A feminist perspective on motherhood in Chimamanda Ngozi Adichie’s “Zikora”**”, de Bruna Alessandra Kindinger, discute as implicações e manipulações culturais para a experiência feminina no conto “Zikora”, da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie.

O seguinte artigo, “**Escrevivências e resistências: uma análise em contos afro-brasileiros de Conceição Evaristo e Elizandra Souza**”, das autoras Joely Coelho Santiago, Rosália Aparecida da Silva e Iza Reis Gomes, realiza o cotejo entre as autoras mencionadas, destacando as estratégias de resistência em suas produções ficcionais a partir do conceito de *escrevivência*, tecidas em contextos e vivências periféricas e no matriarcado negro. Por sua vez, Jamile Ruana Velasques Gonçalves Brito, Gracielle Marques e Érica em “**O neologismo no processo inventivo de Poemas da recordação e outros movimentos, de Conceição Evaristo**”, também buscam compreender através da noção da *escrevivência* evaristiana o processo de criação de neologismos literários em *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008), a fim de descrever seus possíveis efeitos estilísticos.

Já Izabel de Brito Silva Nascimento discorre em seu artigo “**A estética literária dos narradores amazônicos no romance A história das crianças que plantaram um rio de Daniel da Rocha Leite**” a estética da linguagem empregada pelos narradores da narrativa *A História das crianças que Plantaram um Rio*, de Daniel da Rocha Leite. Ainda no espaço narrativo da floresta, em “**Explorando o Cronotopo da Mata: a representação literária do espaço e do tempo em Yuxin, Alma de Ana Miranda**”, Juliana Freitas Budin Ferreira explora a representação das espacialidades do rio e das plantas, pertencentes a mata, na perspectiva do Cronotopo, de Mikhail Bakhtin (2002), a fim de refletir os efeitos de sentido proporcionados por uma percepção poética e sensorial do espaço narrativo que convida a “pensar com os sentidos”.

Em “**Literatura de testemunho sobre o regime ditatorial brasileiro: uma análise de *No corpo e na alma***”, Janaína Buchweitz e Silva a produção literária de Derlei como ato político de resistência e forma de democratização da escrita da história recente de nosso país.

Em “**Adaptação literária em quadrinhos: recriação, palavra e imagem**”, a autora Andréa Moraes da Costa discute sobre histórias em quadrinhos adaptadas de obras literárias, destacando o processo de criação de novos sentidos e formas de leituras ensejadas por essas produções tão em voga na atualidade.

Encerrando a seção Artigos, em “**A derrubada de Dilma Rousseff nas charges de Carlos Latuff: uma análise discursiva**”, as autoras Nayara Silva Mendes Vilela de Sousa Brito e Ilka de Oliveira Mota analisam, a partir dos pressupostos da Análise de Discurso Materialista, os meandros da tessitura de oito charges que denunciam o Golpe de Estado contra Dilma Rousseff e o povo brasileiro, revelando que elas estabelecem uma via lateral de interpretação e deslocamento da ordem discursiva hegemônica.

Para fechar a edição, a autora Rosângela Aparecida Marquezi nos brinda com a **resenha do livro *A espera***, uma *graphic novel* da escritora sul-coreana Keum Suk Gendry-Kim.

Por fim, não podemos deixar de registrar nosso agradecimento a todos(as) os(as) autores (as) que submeteram suas propostas para apreciação dos pareceristas da *Revista Igarapé*. Entre eles (elas) destacamos alguns colaboradores (as) do Rio Grande do Sul, que neste e em outros números, contribuíram com a *Igarapé*. Nossa solidariedade ao povo do Rio Grande do Sul Diante da tragédia das fortes tempestades que assolaram o estado.

A todos(as) nosso agradecimento e nossa esperança! Boas leituras!

Os editores

Gracielle Marques (UNIR)

Miguel Neneve (UNIR)

Artigos



**A feminist perspective on motherhood in Chimamanda Ngozi Adichie's
“Zikora”**

*Uma perspectiva feminista sobre a maternidade em “Zikora” de Chimamanda
Ngozi Adichie*

Bruna Alessandra Kindinger¹

Abstract: Considering that humanity transcends its nature, the present article aims to analyze which are (or might be) some of the cultural implications for motherhood and, even further, how they manipulate women's experiences towards this practice. In order to accomplish this objective, the short story “Zikora” (2020), written by Chimamanda Ngozi Adichie, an important figure to contemporary Nigerian literature as well as to feminism itself, was investigated through feminist lens regarding this perspective. The conclusive insights of this discussion demonstrate the existence of social mechanisms that inhibited the protagonist from achieving a concrete experience in her process of becoming a mother.

Keywords: Zikora; Feminism; Motherhood.

Resumo: Considerando que a humanidade ultrapassa sua natureza, o presente artigo busca analisar quais são (ou quais poderiam ser) as implicações culturais para a maternidade e, ainda mais, como elas manipulam as experiências femininas nessa prática. Visando atingir tal objetivo, o conto “Zikora” (2020), escrito por Chimamanda Ngozi Adichie, uma importante figura para a literatura nigeriana contemporânea, bem como para o próprio feminismo, foi investigado através de um viés feminista sobre esse assunto. As considerações finais desta discussão demonstram a existência de mecanismos sociais que inibem a protagonista de atingir uma experiência concreta no seu processo de tornar-se mãe.

Palavras-chave: Zikora; Feminismo; Maternidade.

¹ Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Paraná, UFPR, Brasil. Email: alekindinger@gmail.com.
Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-1927-1275>

Introduction

Chimamanda Ngozi Adichie is a contemporary Nigerian author who is worldwide recognized not only for her literary production but also for her activism in relevant topics such as gender and race. Throughout her writing, it is possible to identify her effort to dismantle what she calls “the dangers of a single story” (Adichie, 2009), which are the biased views propagated by the dominant narratives. In a general way, her preoccupation, along with the aesthetics of her fiction, is directed to elements involving both postcolonial and postmodern experiences, making her occupy an important position inside the Nigerian’s Third Generation of Writers (Adesanmi; Dunton, 2005). The acknowledgment of Adichie’s influence in the literary field is equally significant inside academia², where the complexity of her themes has driven the attention of many researchers. The present study, as expected, is part of this dynamic. By being instigated the contrast regarding the experiences on motherhood between the protagonist of “Zikora” (2020) and her mother, I aim to analyze the newest short story written by Adichie through feminist lens on this subject.

The usage of this approach seems especially interesting since the author is known for her feminist posture. As an example, I cite her popular speech “We Should All Be Feminists” (2013), published by TEDx Talks on YouTube, in which she explains the reasons that led her into becoming “a happy African feminist” and the implications of this ‘label’ in her life – not only personally, but professionally as well. In the face of persistent injustices that remain ignored because of some cultural assumptions that ascribe women as inferior because of their nature, Adichie proposes a review of these values towards a new consciousness that eliminates these gender expectations – “Boys and girls are undeniably different biologically, but socialization exaggerates the differences and then it becomes a self-fulfilling process” (Adichie, 2013, n. p.). One way of starting these changes, according to her, is trying to identify these discrepancies, especially those which are considered ordinary, and confront them through a reflexive attitude that legitimizes equal rights in society. Therefore, being a feminist should not be a political fight restricted for women but instead a recognizable cause that unites people despite their gender. “More of us should reclaim that word [feminist]. My

² See the section about “Bibliography” in “The Chimamanda Ngozi Adichie Website”. This is a domain maintained by Daria Tunca where she indicates many works that have been produced about Adichie’s literature.

own definition of feminist is a feminist is a man or a woman who says ‘Yes, there’s a problem with gender as it is today, and we must fix it. We must do better’” (Adichie, 2013, n. p.).

In regard of the selected work to be here investigated, it is possible to detect this confrontation of expectations in the way Zikora, the main character, deals with her pregnancy. Switching from present to past, the narrative shows which were the events that guided the protagonist until the birth of her son. During these moments, it is visible how the unexpected abandonment from Kwame, the father of the child, impacted her emotionally, but also the suffering she feels from her mother’s judgment at her struggles into this process. In this sense, my focus relies on the divergence between these two feminine characters and their beliefs about how women should handle the difficulties that (might) be part of their lives; more specifically into motherhood. By conciliating feminist theories to this exercise, I expect to elucidate some of the conservative behaviors that subjugate Zikora into a conflict state between her feelings and her own identity.

Thus, to begin the referred discussion and establish some of the comprehensions that I assume for the current exercise of analysis, the following section of this article briefly brings in considerations about the involvement amid feminism and literature. There, the objective is to ponder the essences of this revolutionary movement along with the circumstances in which literary works contribute to its purpose. Afterward, it is going to be presented the investigation of the already mentioned short story in accordance with feminist theories that underpin arguments for the selected passages. To conclude, the main elements of this research are going to be highlighted in order to demonstrate the contributions of this paper and to provide its final insights.

1 Literature and feminism

For many years women’s desires, experiences and knowledge have been neglected. It is not difficult to notice, when observing history, the obliteration of female theories and creations (scientifically, technologically, artistically) in relation to the remarkable empire of those produced by men. On behalf of feminism, however, this scenario has been positively transformed, allowing women to express and emancipate themselves in front of the (not always) slight control mechanisms established by the cultural patriarchy.

In the article entitled “Defining Feminism: A Comparative Historical Approach” (1988), Karen Offen explains that the concept of “feminism” embraces a historical plurality of ideals and demands that are not restricted, as some could think, to the claim of equal rights for women. Although many historians attribute the emergence of this movement to the women’s protest for voting at Seneca Falls, United States, in 1848, the researcher mentions that pro-women manifestations – which is not a synonym for an “anti-men” ideology – existed much earlier than that and include different requests, not necessarily directed to fairness laws. If we think about the influences and contradictions of modernity, though, we shall see how significant it was to the consolidation of this concept. According to Rita Felski in *The Gender of Modernity* (1995), the main characteristics of this period were supposedly concerned with humankind's valorization and progress as an opposition to the previously divine subordination. However, as she explains, those new principles were not, as expected, applied to everyone, making evident the conflict on *who* was effectively considered as “human”. “Thus in the early twentieth century the figure of the New Woman was to become a resonant symbol of emancipation, whose modernity signaled not an endorsement of an existing present but rather a bold imagining of an alternative future” (Felski, 1995, p. 14).

Even though we are far from fulfilling this ‘alternative future’, it is undeniable that feminists’ movements have been conquering important results in increasing women’s autonomy inside cultural and political institutions. In “Modernidade e Pós-Modernidade em Vozes Femininas” (2007), Miriam Adelman argues that instead of simply giving in the current theoretical tendency of perceiving postmodernism as the ultimate failure to humanity, we should acknowledge the social achievements that not so long ago would be unthinkable for groups of minorities. Since “[...] modern and the postmodern have been organized around a masculine norm and pay insufficient attention to the specificity of women’s lives and experiences” (Felski, 1995, p. 15), reading the world – or, in this case, literature – through feminist lens can engage us into a new perspective, one in which we can actively strive to destroy this sexual hierarchy.

As a cultural product capable of bearing and producing meanings, literary works have a considerable potentiality to provide insights about humanity. They can contribute not only for expanding our personal experiences but also for offering us a scenario where we can critically observe the configurations and deficiencies of our reality (Eagleton, 2020). As a personal representation of the world, though, these artistic objects are inevitably tied up to

their creators' perspectives of life. The apparent banality of this “logic” assumption masks, nevertheless, the underestimation on *how* certain characters are treated inside a narrative as well as *why* some themes are not taken into account as others. In the book “Literature After Feminism” (2003), Rita Felski enlightens these points by demonstrating how feminist criticism has been engaged in looking at fiction and, at the same time, in its studies tendencies through a political domain. If we considerate, as already discussed, that “Humanity is male, and man defines woman, not in herself, but in relation to himself” (Beauvoir, 2011, p. 26), then it becomes visible how many female representations, experiences and authorships have been overlooked in regard of their importance, specific qualities or ambitions. It also makes evident, according to the American professor, why feminist scholars have been especially interested in plot analyses – since many female characters “[...] are shaped by the preoccupations of masculine fantasy and cannot simply be read as accurate representations of women’s experience” (Felski, 1995, p. 21) – and their preference for narratives written by women.

This research aims to be part of this intellectual response once it contemplates some of the presented elements (such as a political view of the object, the priority for the plot, the option of a female writer – moreover a feminist one –, the narrative’s theme, among others) but mainly because it is through feminist theories that I expect to be capable of elucidating the behavioral divergence in what concerns motherhood – probably one of the most salient subjects related to women’s nature – between the two central female characters in “Zikora” (2020). I understand that as a *representation*, literature is not and should not be obliged to stand as a reliable construction of reality; it has values and patterns that resemble life but it is restricted to that: framing other human possibilities (Rosenfeld, 2014). However, on the other hand, I recognize that it is unfeasible the political or ideological neutrality of these works. Therefore, having in mind the given context and objective of this article, I assume the relevance of reading the selected short story not only within its textual elaboration but also as a cultural tool that helps us “[...] to create our sense of reality rather than simply reflecting it” (Felski, 2003, p. 13).

2 Zikora: “It’s the wanting that makes the difference”

In Adichie’s short story “Zikora” (2020), the reader is presented right at the beginning of the narrative to one of its crucial moments: Zikora’s laboring process. The description relies mainly on her feelings of pain and discomfort but it also gives us a hint about one key aspect about the plot, the relationship she has with her mother. At the very first sentence – “All through the night my mother sat near me but never touched me” (Adichie, 2020, p. 2) – we are presented with a disconcerting situation which is emphasized in the text by the word “but”. This sense of mismatch might be a result of the common association between the maternal figure and its values of care and kindness that, in the referred passage, seems to be incompatible with the action of avoiding to touch her daughter. However, as Simone de Beauvoir (2010) affirms in her famous book *The Second Sex*, human beings do not possess any “maternal instincts” and the women’s response to their children depends on how she integrates (or not) this “mother identity” among the other ones she already embodies. As part of this identification process is culturally influenced (Hall, 2019), it becomes interesting to notice how individuals behave and unconsciously create different expectations in relation to motherhood. In the story, the character’s cultural background, which is significant for their construction and also as an anticipation of the plot, is likewise presented at the beginning. “Once, I screamed, a short scream that lanced the air in the hospital room, and she said, ‘That’s how labor is,’ in Igbo, and I wanted to say, ‘No shit,’ but of course she didn’t understand colloquial Americanisms” (Adichie, 2020, p. 2). It is throughout the reading, though, that we discover why Zikora relates herself with the American culture while her mother is not be able to understand it. At first, the narrative suggests that the protagonist moved to the United States because their parents decided it would be better for her academic opportunities. However, later on, we understand that the most probable reason was, actually, due to their row regarding her father’s second wife. As the story explains, Zikora’s parents are not divorced, but because her mother could not provide a boy to inherent the father’s heritage, he decided, as the Nigerians laws permit, to have a second wife for this purpose. If we consider the cultural and political contrast of these countries, it is perspicuous the existence of a social divergence between these characters. This discrepancy regarding gender performance and duties is, actually, one of the major topics of the short story; however, for the purpose of

this study, I am going to concentrate on how the protagonist, in relation to her mother, faces these expectations on the subject of motherhood.

The first situation to be mentioned here in this respect is associated with the procedures of laboring. During the preparation for this moment, Zikora openly expresses her distress due to the pain she is feeling and imagines that she will not survive to it. “Then came a wave of exhaustion, a tiredness limp and bloodless. I was leaving my body. I could die” (Adichie, 2020, p. 2). Despite her suffer, the doctor announces that what she is feeling is “perfectly normal” which makes her more uneasy. Her emotional instability and, moreover, her “incapacity” to hold it for herself is seem by her mother not only as inadequate but also as shameful for women who should be self-respected. “I caught my mother’s glance, that icy expression she had when I was a child and did something in public where she couldn’t slap me right away as she would have liked” (Adichie, 2020, p. 3). Under the severity of this attitude, Zikora is diminished to the child she once was, subordinated to her mother’s authority and ruled by her beliefs. Notwithstanding, the story’s sequence brings in some events of the protagonist’s childhood in which she had “disgraced” her mother for not acting as she was supposed to. Although, currently, Zikora understands this manipulative posture and do not want to give in, she still feels somehow responsible for achieving her mother’s expectations.

I was disgracing her now; I was not facing labor with laced-up dignity. She wanted me to meet each rush of pain with a mute grinding of teeth, to endure pain with pride, to embrace pain, even. When I had severe cramps as a teenager, she would say, “Bear it, that is what it means to be a woman,” and it was years before I knew that girls took Buscopan for period pain. (Adichie, 2020, p. 3).

This idea of ‘that is what it means to be a woman’ is an important topic inside the feminist criticism, mostly because it deals with assumptions that are not restricted to nature but are equally influenced by culture. In what concerns motherhood, Gerda Neyer and Laura Bernardi in their work “Feminist Perspectives on Motherhood and Reproduction” (2011), state that feminists comprehend it as a process that is both biological and social, being the emphasis on the first one the reason why women become subordinated to that. In consequence, mothers might feel as if, to truly deserve the status of being a woman, they need to prove themselves for others (Beauvoir, 2010) by embracing their suffer as a condition inherited to their female nature, which disable them from an active and self-assurance posture

(Rich, 1995). This becomes especially evident when dealing with natural births, as in Zikora's case, because it functions as a "[...] prescriptive normativity on women's childbearing in a manner that deprives them of agency, inflates their expectations, and opens them to social stigmatization and a profound sense of shame if they fail to enact the ideal" (Jones, 2012, p. 108). This is what happens to the protagonist as she, under her mother's judgment and authority, endeavors to 'face labor with laced-up dignity' by not exposing her discomfort and personal thoughts, which puts her into a more passive state. The change in her behavior, as well as her mother's strict posture regarding the 'consequences of women's nature', can be noticed when Zikora gets the epidural anesthesia. At the time the doctor responsible for its application asks her mother to help him maintaining Zikora still, she refuses to do it because she believes that her daughter should be capable of supporting the needle's pain alone. "Before he finished speaking, my mother, still seated on the armchair, said, 'She can manage'" (Adichie, 2020, p. 4). The expression of surprise on the nurse's face, which reinforces the cultural divergency regarding the behavior expectations for the occurring situation, infuriates the protagonist – "It made no sense to be angry with the nurse, but I was angry with the nurse. Why did she have to make that face? Did it really surprise her?" (Adichie, 2020, p. 4) – but, this time, she kept the anger for herself. The moment she receives the injection is when we can perceive her silence and resignation more clearly. "I bent over and hugged the pillow and held still. There was the cold smear of a liquid on my back and the brief prick of a needle. Tears filled my eyes; my anger began to curdle into a darkness close to grief" (Adichie, 2020, p. 4). Differently from before, she does not plainly manifest her pain neither tries to fight it back but simply let herself be consumed by it.

Another demonstration of social idealizations towards motherhood that do not correspond to Zikora's reality is the act of birth itself. After all her trouble during the labor, the protagonist finally has her offspring but it is not as romantic as she imagined. "He came out with his mouth full of shit, and the bigger nurse, chuckling, said, 'Not the best first meal,' while somebody swiftly took him away to suction the feces from his mouth" (Adichie, 2020, p. 15). In addition, when she finally receives the baby in her arms there is no immediate or supreme bond towards her son which makes her confused. In the passage below, it is possible to visualize the influences of cultural portraits in this event which is supposed to be memorable and how it made the character lost herself between the physical sensations she was having and those emotional ones that she could not achieve:

Now here he was wrapped like a tidy sausage roll and placed on my chest. He was warm and so very small. I held him with stiff hands. I was suspended in a place of no feeling, waiting to feel. I could not separate this moment from the stories of this moment—years of stories and films and books about this scene, mother and child, mother meeting child, child in mother’s arms. I knew how I was supposed to feel, but I did not know how I felt. It was not transcendental. There was a festering red pain between my legs. Somewhere in my consciousness, a mild triumph hovered, because it was over, finally it was over, and I had pushed out the baby. (Adichie, 2020, p. 15).

This reveals how our emotions and life understandings are constantly interposed with cultural assumptions. Notwithstanding, feminists believe that the idealization of birth is what suppresses women from a true experience with it (Alcoof, 2012). In the story sequence, we see that while Zikora was still being medically treated, her mother promptly assumed the child’s care for herself and tried to schedule, without consulting his mother first, the newborn’s circumcision for that day. At first the protagonist reacts to that decision, affirming that she would not allow it, as a form to defy her mother and recover her control over the situation.

“I said I won’t circumcise him.” “Why?” She trained her eyes on me. “Barbarism,” I said, surprising myself, remembering a post on a pregnancy website. [...] I mostly ignored posts about baby boys because I thought I was having a girl [...]. But I remembered the post because I had disagreed, bristled at it. Now it was convenient ammunition. (Adichie, 2020, p. 16 – 17).

However, when her mother leaves the room, the nurse recommends the operation in case it is a cultural practice, remembering that children do not like to feel different from others. It helps Zikora to better accept the procedure but, after it is done, she feels resentful for acquiescing with it; she understood that it continued to be her mother’s manipulation and, therefore, not a decision entirely made by herself. For putting her son in face of pain, she realizes that he is under her responsibility and it is through this identification that her feelings towards him become to emerge.

I cradled him and hushed him and pushed my nipple into his mouth and then I, too, began to cry. Why had I done it? Why had I signed those forms, with my mother looking over my shoulder? I had caused my son unnecessary pain. My son. Those words: my son. He was my son. He was mine. (Adichie, 2020, p. 18).

This scene exhibits how Zikora's relationships – not forgetting hers with Kwame – interfere in how she connects with her offspring. In this line, Beauvoir (2010) defends that a mother's tie to her child depends as much on the woman's self-acceptance and subjectivity as on the support of those who are close to her. Although this study does not contemplate her relationship with Kwame, it is important to highlight, as does the philosopher, that the presence and assistance of the father is, in many cases, one significant factor to the creation of this motherhood bond. With this in mind, it becomes clear, nevertheless, why the main character could not relate initially with her son; not only she felt baffled for her broken expectations but also her mother's intimidation and Kwame's abandonment limited her willingness to devote herself to this new "part of hers". Thus, as many theorists point out (Beauvoir, 2010; Felski, 1995; Laney et al., 2015; Rich, 1995), becoming a mother is more related to the acceptance and incorporation of this identity than simply performing the birth for itself. It is about the capacity of (re)construction someone self in order to welcome this new "personality". As Elizabeth Laney *et al.* (2015, p. 139) conclude in their study, "Becoming a Mother: The Influence of Motherhood on Women's Identity Development", mothering is a transformational event that destabilizes women physically and psychologically together with the "[...] process of self-loss, identity fracturing, and redefinition". In face of postmodernity theories that classifies the individuals' subjectivity as dislocated and fractured (Hall, 2019), it is consistent that contemporary feminist scholars perceive both classifications of "woman" and "mother" as a flexible and circumstantial category (Neyer; Bernardi, 2011). All in all, motherhood can be interpreted as a result of personal and social performances upon the biological phenomenon in itself.

In "Zikora" (2020) this identity shift can be noticed, for example, when we observe the distinct attitudes of the main character in relation to her first pregnancy and the one we accompanied in the short story. The most evident indicative of her acceptance to this process is revealed when Zikora is talking to her colleague Donna and, although she feels apprehensive with her pregnancy because of Kwame's reaction, she states that "It's the wanting that makes the difference" (Adichie, 2020, p. 9). Despite the strangeness of her analogy – "I can't believe you're saying a baby is like body hair" (Adichie, 2020, p. 9) –, this confirms the idea that more than a physical change mothering is about its emotional identification. At the first time the protagonist got pregnant she was not able to embrace this condition – "I had never considered myself getting pregnant, never imagined it, and for

moments after the test showed positive, I sat drowning in disbelief” (Adichie, 2020, p. 19) – which made her feel disconcerted about what was happening to herself. Moreover, her refusal to identify with the baby did not permit herself to visualize it as a forming life but made this undesirable being look more like a parasite. “Something was growing inside me, alien, uninvited, and it felt like an infestation” (Adichie, 2020, p. 19). Her most obvious solution was to try an abortion. Without success in traditional – and usually dangerous – methods, she went to a specialized clinic where she received proper assistance for her purpose. Even though Zikora did not create in any instance a “mother identity”, it was inevitable the effects of this episode in her life. To Adrienne Rich (1995, p. 12) in *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, the fact of keeping the baby or not does not matter because “[...] her body has undergone irreversible changes, her mind will never be the same, [and] her future as a woman has been completely shaped by the event”. It is even possible that, because of her first negative experience with pregnancy, she was not emotionally prepared to feel attached to her son in the beginning. As already mentioned, her affection is triggered when she identifies with him and understands his dependency on her.

I had given birth to him and I was responsible for him and already he knew me, moving his face blindly at my breasts. He was mine, and his tiny translucent arms lay precious against my skin. He was mine. My son. I would die for him. I thought this with a new wonder because I knew it to be true; something that had never been true in my life now suddenly was true. (Adichie, 2020, p. 18).

Zikora’s recognition of how meaningful he suddenly became to her life reveals her identification as a mother. After repenting the suffering she caused to him, she goes through a psychological connection that provokes in her a sense of expanded consciousness towards her son; a common response, conforming to Laney et al. (2015), when women turn themselves into mothers. The protagonist’s amazement with this new fact in her life even makes her want to redeem herself with her mother – “‘Mummy, I would die for him,’ I said, partly to make peace with her and partly because I need to speak this miraculous momentous thing that was true” (Adichie, 2020, p. 18) –, but her mother, on contrast, continues to interpret this event as Zikora’s obligation as a woman. “‘Thank God you managed to get pregnant at your age’, she said” (Adichie, 2020, p. 18). Her answer exposes, once again, her conservative view of life, much influenced by her cultural background, that assumes pregnancy and motherhood as elements that compete above all to their nature as females and to their social duties as women.

Inside of a feminist perspective in this concern, that women are “complete” only when they become mothers because this is their “natural destiny”, this idea is strongly refuted once individual roles in society go beyond their very nature (Beauvoir, 2020).

Through the selected episodes mentioned until this moment we could see that motherhood, in a feminist perspective, is more related to an identity process, although imbued in social and cultural stigmas, than just a natural vocation. These constructions and expectations, however, are not restricted to the pregnant herself but also to the infant even before it is born. In this last part of the analysis, we are going to investigate how the baby’s gender affected Zikora and her mother once even this biological determination transcends to cultural impositions and beliefs.

Historically, male offspring were always preferable in place of female ones. They were the ones legitimated to inherent their families’ properties, power and lineage, as well as capable of performing their independence and influence in society that, for women, was forbidden. Nonetheless, many women still desire – as patriarchally continues to operate – for a boy when they get pregnant because this implicates in privileges for the both of them: the cultural power for the child and, for the mother, the accomplishment of providing a male to the family and community (Beauvoir, 2010). Zikora, in the narrative, does not seem to have a preference for either gender, but her mother, who could never have a boy, shows herself pleased for the first time in the story when she discovers that she gained a grandson. “‘Beautiful boy,’ my mother said, smiling down at him. To me she said, ‘Congratulations,’ and it stung of the perfunctory” (Adichie, 2020, p. 16). Zikora’s mother delight for the boy – and maybe, as her tone suggests, an envy feeling of her daughter – is better understood when we remember that her husband claimed for a second wife exactly because she was not able to provide him with a son.

[...] my mother’s story: a woman from a wealthy family marries a man from a wealthy family, has one daughter, three miscarriages, and an emergency hysterectomy, after which her husband decides to marry again because he needs to have sons, and she agrees, and it is those sons who will inherit the family property (Adichie, 2020, p. 21 – 22).

Not having any sons was, actually, the reason why Zikora’s mother ended up being separated from her family. First, her husband abandoned her and moved to his new partner’s house, remaining for her only the status of “first wife”. “Respect was her reward for acquiescing” (Adichie, 2020, p. 23). Then, Zikora turned against her because she believed that

it was her mother's fault her father left them behind. "If she had not raised her voice, if she had not pushed him, my father would not have left" (Adichie, 2020, p. 23 – 24). In the end, Zikora's mother is left alone, not comprehended for her own daughter and exposed to other's judgment. "'Stay and stand by me', my mother said, and I scoffed silently, thinking she was being dramatic" (Adichie, 2020, p. 26).

The protagonist only comes to realize that it was her father's ambition and sexist behavior that destroyed their future together when she notices that the sentiment for a child, both from mothers or fathers, should be more meaningful than its gender and social representation. "I looked at my mother, standing by the window. How had I never really seen her? It was my father who destroyed, and it was my mother I blamed for the ruins left behind" (Adichie, 2020, p. 24). The narrative makes it possible to visualize how women's lives are undermined upon historical, social and cultural traditions that continue to perpetuate conservative ideals that are far from corresponding to its subject's reality or contributing for a fairness humanity (Felski, 1995). Considering that Zikora's mother comes from a culture where male dominance is even more persistent, these remarks on the narrative function as explanations for understanding her attitudes during the protagonist's labor and process of becoming a mother. On the other hand, Zikora's mother situation demonstrates that it is in order to achieve those patriarchal expectations that women remain to passively embrace their "feminine sufferings and natural condition" once their value depends on their capacity to bring up (male) life (Rich, 1995). Although, as we can see in the story's sequence, Zikora's mother continues to act in accordance with her personal and cultural beliefs, at least the protagonist is now conscious of the implications of these events in their lives. Also, the baby ends up representing a link between these two characters as her mother stays to help Zikora to take care of him. "'I don't know what I'll do when you leave,' I said. 'My visa is long stay,' she said. 'I'm not going anywhere yet.' 'Thank you, Mummy,' I said, and I began to cry." (Adichie, 2020, p. 26).

Conclusion

In the present analysis, we could observe the implications of cultural and social stigmas in the process of motherhood. As this is an important theme for feminist studies (Neyer; Bernardi, 2011) the support of theories related to this scope made it possible to better

understand these political mechanisms disposed inside the narrative. By investigating how the beliefs and behavior of Zikora's mother influenced the protagonist's actions towards her offspring, we were able to visualize that motherhood transcends its common association with nature to one that is inevitably blended with cultural assumptions and gender expectations. In this sense, it became visible that her mother, influenced by her cultural background and personal experiences, reproduces "[...] an essentialist notion of femininity, one that allies 'the female' to a host of traditionally devalued cultural categories" (Jones, 2012, p. 107). Zikora, on the other hand, demonstrates how these invisible mechanisms, especially when coming from close relationships, strongly influences not only the performance of the birth itself but also the bond she might have with the newborn. Therefore, as previously discussed, becoming a mother, from a feminist perspective, is more about accepting and incorporating this new identity than expecting a "natural" and idealized connection with the infant.

Finally, this research aimed to contribute both for literary and feminist studies by bringing in a discussion that allows us to explore humanity from its production and ideology. With this article, I hope to manifest the importance of discovering new stories that might help us to expand our cultural, social and personal views of life in face of the hegemonic narratives. Future studies on "Zikora" (2020) in this feminist line might be interested in examining the main character's relationship with Kwame or developing further insights about what her son represents to the story. At last, I cite one final quote from Adichie that summarizes the conclusion of this paper: "The problem with gender, is that it prescribes *how we should be* rather than recognizing *how we are*" (Adichie, 2013, n. p., my emphasis).

References

ADELMAN, Miriam. Modernidade e Pós-Modernidade em Vozes Femininas. *In*: CODATO, Adriano (org.). **Para Viver no Século XXI**. Curitiba: SESC, 2007. p. 23 – 46.

ADESANMI, Pius; DUNTON, Chris. Nigeria's Third Generation Writing: Historiography and Preliminary Theoretical Considerations. **English in Africa**, v. 01, p. 3-19, 2005. Available at: <https://www.jstor.org/stable/40239026>. Access on: 17 aug. 2022.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Zikora**. Seattle: Amazon Originals, 2020. E-book.

ADICHIE, Chimamanda N. Chimamanda Adichie: O Perigo de Uma Única História. 2009. Tradução de Erika Rodrigues. Available at:

https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&ab_channel=TED. Access on: 17 aug. 2022.

ADICHIE, Chimamanda N. Todos Nós Deveríamos Ser Feministas. Trad. Janaina Pessanha. TEDxEuston. 2013. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc&ab_channel=TEDxTalks. Access on: 17 aug. 2022.

ALCOOF, Linda M. The Myths of Maternity – Editor’s Introduction. **Hypatia**, v. 27, p. 73 - 75, 2012. Available at: <https://www.jstor.org/stable/41328898>. Access on: 17 aug. 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **The Second Sex**. Translated by Constance Borde & Sheila Malovany-Chevallier. New York: Vintage Books, 2010.

EAGLETON, Terry. **Como Ler Literatura**. Translated by Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2020.

FELSKI, Rita. **Literature After Feminism**. Chicago: The University of Chicago, 2003.

FELSKI, Rita. **The Gender of Modernity**. Cambridge: Harvard University, 1995.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Translated by Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

JONES, Jane C. Idealized and Industrialized Labor: Anatomy of a Feminist Controversy. *Hypatia*, v. 27, p. 99 – 117, 2012. Available at: <https://www.jstor.org/stable/41328900>. Access on: 17 aug. 2022.

LANEY, Elizabeth K.; HALL, M. Elizabeth Lewis; ANDERSON, Tamara L.; WILLINGHAM, Michele M. Becoming a Mother: The Influence of Motherhood on Women's Identity Development. **Identity: An International Journal of Theory and Research**, v. 15, p. 126 – 145, 2015.

NEYER, Gerda; BERNARDI, Laura. Feminist Perspectives on Motherhood and Reproduction. **Historical Social Research**, v. 36, p. 162 – 176, 2011. Available at: <http://www.jstor.org/stable/41151279>. Access on: 17 aug. 2022.

OFFEN, Karen. Defining Feminism: A Comparative Historical Approach. **Sings: Journal of Women in Culture and Society**, v. 14, p. 119 - 157, 1988. Available at: <http://www.jstor.org/stable/3174664>. Access on: 17 aug. 2022.

RICH, Adrienne. **Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution**. United States of America: W.W. Norton & Company, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A Personagem da Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 9 - 49.

TUNCA, Daria. **The Chimamanda Ngozi Adichie Website**. Available at: <http://www.cerep.ulg.ac.be/adichie/index.html>. Access on: 17 aug. 2022.

Escrevivências e resistências: uma análise em contos afro-brasileiros de Conceição Evaristo e Elizandra Souza

Escritos y resistencia: un análisis de cuentos cortos afrobrasileños de Conceição Evaristo y Elizandra Souza

Joely Coelho Santiago ¹

Rosália Aparecida da Silva ²

Iza Reis Gomes ³

Resumo: Este estudo tem como objetivo geral analisar, nos contos “Olhos d’Água” e “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, da autora Conceição Evaristo (2016), e “Afagos” e “Antes que as águas da cabaça sequem...” da autora Elizandra Souza (2020), estratégias de resistência nas tramas construídas pelas autoras a partir de escrevivências que se interligam e se misturam ao longo da obra, tecidas em contextos de periferia e no matriarcado negro. Justifica-se, este estudo, mediante à possibilidade de vislumbrar narrativas de autoras afro-brasileiras que constroem textos literários a partir do que viveram, viram e/ou ouviram. Para isso, utilizamos o conceito de Escrevivência cunhado por Conceição Evaristo como ponto de partida para a análise das narrativas. A pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa perpassou pelos seguintes teóricos numa perspectiva decolonial e literária: Antonacci (2014), Evaristo (2016, 2020), Fanon (2008), Gomes (2002, 2008), Hall (2011), Hampaté Bâ (2010), King (2015), Quijano (1999) e Theodoro (1996). Espera-se ao final do estudo, registrar vivências da mulher negra e estratégias de resistência para sobrevivência, em meio a tentativas hegemônicas de silenciamento, opressão e apagamento da cultura, estética e ancestralidade negra.

Palavras-chaves: Conceição Evaristo; Elizandra Souza; Literatura Afro-brasileira; Escrevivência.

Resumén: El objetivo general de este estudio es analizar en los cuentos “Olhos d’Água” y “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, de la autora Conceição Evaristo (2016), y “Afagos” y “Antes que as águas da cabaça sequem...” de la autora Elizandra Souza (2020), estrategias de resistencia en las tramas construidas por las autoras a partir de escritos que se interconectan y mezclan a lo largo de la obra, tejidos en contextos periféricos y en el matriarcado negro. Este estudio se justifica por la posibilidad

¹ Doutoranda em Letras: Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre (PPGLI/UFAC). Bolsista Capes. E-mail: joely.santiago@sou.ufac.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4648-8665>

² Mestra em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Integrante do Grupo de Pesquisa em Educação, Filosofia e Tecnologias (GET/IFRO). Jornalista no IFRO. E-mail: rosalia.silva@ifro.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9474-6588>

³ Doutora em Sociedade e Cultura na Amazônia pela UFAM; Pós-doutoranda em Letras: linguagem e identidade pela UFAC; Bolsista BRASIL/CAPES; Professora dos Programas de Pós-graduação em Letras: linguagem e identidade da UFAC; Programa de Pós-graduação Profissional em Educação Profissional e Tecnológica do IFRO; Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNIR; Líder do Grupo de Pesquisa Criamazônia – Processos de criação na/da Amazônia do IFRO; Membro do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudos de narrativas da/na Amazônia da UNIR; Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literatura Infantil e Juvenil (GEPLIJ) da UNIFESSPA; E-mail: iza.gomes@ufac.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8668-1692>

de vislumbrar narrativas de autoras afrobrasileñas que constroem textos literarios a partir de lo que vivieron, vieron y/u oyeron. Para ello, se utilizaron herramientas metodológicas de producción y análisis de datos, concepto de “escrevivência” estudiado por Conceição Evaristo. Se analizará las narrativas a partir de investigaciones bibliográficas con enfoque cualitativo, con fundamentos teóricos de autores como Antonacci (2014), Evaristo (2016, 2020), Fanon (2008), Gomes (2002, 2008), Hall (2011), Hampaté Bâ (2010), King (2015), Quijano (1999) y Theodoro (1996).. Al final del estudio, se espera registrar las experiencias de las mujeres negras y las estrategias de resistencia para la supervivencia, en medio de intentos hegemónicos de silenciar, oprimir y borrar la cultura, la estética y la ascendencia negra.

Palabras Clave: Conceição Evaristo; Elizandra Souza; Literatura Afrobrasileña; Escrevivência.

Introdução

Este estudo tem como objetivo geral analisar elementos de resistência e empoderamento da mulher afro-brasileira na escrita de duas autoras contemporâneas, Conceição Evaristo e Elizandra Souza. O recorte escolhido para análise são quatro contos: “Olhos d’Água” e “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, de Conceição Evaristo (2016); e “Afagos” e “Antes que as águas da cabaça sequem...”, de Elizandra Souza (2020).

Pretende-se analisar elementos que evidenciem escrevivências e resistências da mulher negra nas tramas construídas a partir de escrevivências que se interligam e se misturam ao longo da obra, tecidas em contextos de periferia e do matriarcado negro. Dito isto, este estudo é norteado pela seguinte problematização: Quais elementos evidenciam estratégias de resistência nos contos selecionados das autoras negras Conceição Evaristo (2016, 2020) e Elizandra Souza (2020)?

A partir da pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa, com fundamentação teórica de autores e autoras como Antonacci (2014), Evaristo (2016, 2020), Fanon (2008), Gomes (2002, 2008), Hall (2011), Hampaté Bâ (2010), King (2015), Quijano (1999) e Theodoro (1996), analisaremos as narrativas numa perspectiva decolonial e literária.

2 Escrevivências e Resistências na Literatura afro-brasileira escrita por mulheres

A obra intitulada *Olhos d’Água* de Conceição Evaristo (2016) reúne 15 contos com temáticas diversas como ancestralidade, violência doméstica, assassinato, maternidade, classe social e gênero. O conto que iremos analisar encontra-se nessa obra. No que diz respeito ao

conto de Elizandra Souza (2020), está inserido na obra intitulada *Filha do Fogo*. Há 12 contos, que foram, desde o início, definidos como contos de amor e de cura.

A escrita de mulheres negras foi invisibilizada por muito tempo e por vários motivos. Escrever literatura pode ser considerado uma resistência, uma possibilidade de repassar à escrita uma identidade e uma resistência a todos os dispositivos de inferioridade que sofreram.

Segundo Theodoro (1996, p. 68):

Ao falar das mulheres negras na realidade brasileira, estou refletindo sobre mim mesma, saindo do silêncio em que, tenho certeza, está a quase totalidade das mulheres brasileiras, que convivem numa sociedade etnocêntrica, racista e sexista, que usa e abusa de uma linguagem que veio de longe, que exprime conceitos alheios à realidade global do país, além de projetar sobre os demais segmentos populacionais uma série de rótulos e categorizações. Penso aqui como sujeito de minha própria história, com direito à voz e vez.

O conjunto ‘mulheres negras’ apresenta uma carga identitária bastante expressiva, não se encaixa em padrões europeizados, possui sua própria história, suas experiências, lutas e dimensões políticas, culturais, econômicas, sociais e literárias. A autora abre a perspectiva de um sujeito da própria história, de uma voz e vez conquistada, e não herdada ou presenteada. A luta dessas mulheres coincide com a luta contra o racismo que ainda hoje é vigente. De acordo com Hall: “[...] a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação [...], que ela pode constituir um ‘posicionamento ao qual nós podemos chamar provisoriamente de identidade’ (Hall, 2011, p. 409). A identidade é algo em construção, em processo, não há como determinarmos, definirmos. Há uma variável de elementos que disputam e constituem essa hibridização, essa mescla de contextos estará sempre presente em todas as identidade. E a mulher negra traz a coletividade, o conjunto de um grupo que representa toda uma ancestralidade, uma resistência aos dispositivos de poder que tentam imperar e invisibilizar as produções, sejam artísticas ou não.

A trajetória das mulheres negras no Brasil perpassa por muitos obstáculos: escravidão, inferiorização, sexualização, menosprezo, incapacidade, subalternização. Giacomini (1988, p. 66) escreveu sobre a sexualização sofrida pela mulher negra:

A sexualidade da escrava aparece para o senhor livre de entraves ou amarras de qualquer ordem, alheia à procriação, às normas morais e à religião, desnuda de toda série de funções que são reservadas às mulheres brancas,

O informativo é uma forma de resistência ao desmando e à violência sofrida por essas mulheres que questionam seu lugar, sua voz e seus direitos. O informativo apresentava o seguinte texto:

Esse encontro tem por finalidade precípua, congregar mulheres de todo território nacional e levar-nos a refletir sobre a verdadeira razão que nos torna diferentes, ou a razão pela qual nos é dado um tratamento diferenciado dos demais indivíduos que compõe a sociedade [...]. Gostaríamos de deixar claro que não é nossa intenção provocar um ‘racha’ nos movimentos sociais como alguns elementos nos acusam. Nosso objetivo é que não só, mulheres negras, comecemos a criar nossos próprios referenciais, deixando e olhando o mundo pela ótica do homem, tanto o negro quanto o branco, ou da mulher branca. O sentido da expressão ‘criar nossos próprios referenciais’ é que queremos estar lado a lado com as(os) companheiras(os) na luta pela transformação social, queremos nos tornar porta-vozes de nossas próprias ideias e necessidades, enfim queremos uma posição de igualdade nessa luta [...]. Cabe lembrar ainda que o movimento social, como um todo, considera que a questão racial é secundária e que será resolvida na medida em que acabarem as desigualdades sociais.

Segundo Bianca Maria Santana de Brito, ‘participaram 450 mulheres negras, de 17 estados, que vinham de diferentes setores e experiências organizativas: governo, movimento feminista, movimento negro, sindicatos, associações comunitárias ou religiosas’. (2020, p. 92). Diante desse fato histórico, pontuamos a luta das mulheres negras em se posicionar e levantar pautas para que pudessem mudar uma realidade opressora. Uma realidade em que as identidades eram nem eram questionadas, mas aniquiladas. Continuando com Brito (2020), o tema central do encontro era a organização do movimento nascente de mulheres negras com os seguintes objetivos:

Denunciar as desigualdades sexuais, sociais e raciais existentes; fazer emergir formas locais de luta e auto-determinação, elaborar documento para uma política alternativa de desenvolvimento; encaminhar uma perspectiva unitária de luta dentro da diversidade social, cultural e política; estabelecer grupos de trabalho para registro e posterior retorno das participantes; realizar um diagnóstico das mulheres negras; discutir as formas de organização das mulheres negras; elaborar propostas políticas que façam avançar a organização de mulheres negras colocando para o mundo a existência do movimento de mulheres negras do Brasil de forma unitária e diferentes vertentes políticas.

Dessa forma, temos um passo que foi dado por essas mulheres negras em uma luta contra o racismo e em busca de suas identidades. As resistências criadas a partir daí são ações que abriram caminhos e proporcionaram que outras mulheres negras aparecessem e

continuassem a luta. Não basta criar condições, há uma necessidade de incomodar, de provocar, de retirar as “verdades cômodas” de seus lugares. E a escrita das escritoras negras trazem essa observância, essa proposta de sacudir o tapete e questionar “onde estão as vozes que foram caladas?”. Corroborando essa luta temos as palavras de Conceição Evaristo e seu termo ‘escrevivência’:

Eu venho trabalhando com esse termo desde 1994, 1995, quando eu faço a minha dissertação de mestrado, e aí eu começo a fazer um jogo entre escrever-viver, escrever-se-ver, escrever-se-vendo, escrevendo-se, até chegar ao termo escrevivência. Mas o ponto de nascimento dessa ideia traz um fundamento histórico, que é esse processo de escravização dos povos africanos e eu estou pensando muito nas mulheres africanas e suas descendentes escravizadas. E por isso que eu digo: ‘a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa grande, e sim para acordá-los de seus sonos injustos’.⁵

Nesta perspectiva, valida Conceição Evaristo (2020, p. 30), que a escrita de mulheres negras, dentro da Literatura Afro-brasileira, “é um fenômeno diásporico e universal” no qual:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sobre o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças.

Mulheres negras, nos últimos tempos, têm levado para o palco da Literatura Afro-Brasileira vivências, ancestralidades, linguagens e culturas. Em outras palavras, um discurso literário que retrata formas de vida, resistências e visões de mundo específicas e, que de acordo com a autora do conceito, Conceição Evaristo, a Escrevivência é “escrita e existência, é amalgamar vida e arte” (p.31). Desta forma, observa uma escrita e uma resistência coletiva no qual mulheres/autoras negras levam suas produções literárias, considerando que em outras épocas isso foi muito pouco visto na Academia. Uma escrita que marca a inserção de “novas” temáticas dentro de uma Literatura específica, a Afro-Brasileira, visto que “ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também” (Evaristo, 2020, p. 30). Não obstante, uma luta pelo direito à Literatura enquanto mulheres negras.

⁵ Entrevista concedida a Morgani Guzzo. Disponível em: <https://catarinas.info/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-das-mulheres-negras-reconstroi-a-historia-brasileira/>. Acesso em: 05 abr. 2024.

3 Apresentação e análise dos contos

3.1 “Afagos”

Em “Afagos”, o conto narrado em primeira pessoa, da autora afro-brasileira Elizandra Souza (2020), residem nas primeiras palavras (ou parágrafos iniciais), o espaço adequado para prender o leitor e dizer o que vai discutir no restante da trama. Souza (2020, p. 34) mostra que são os cabelos o ponto alto da história: “Eu não gostava de pentear os cabelos”. A declaração da narradora abre o caminho para desenvolver na história como passou a ter toda essa relação mais conflituosa com seus cabelos crespos. Quando a narradora afirma:

Eu não gostava de pentear os cabelos. Minha mãe esticava bastante os fios e tenho a impressão de que meus olhos se tornaram meio puxados de tanto que ela escovava minhas madeixas. Na época, era um sonho ter o meu cabelo levado pelo vento, mas ele vivia preso que nem pitbull. Passei a não gostar do toque, não sei, parecia sentir dor quando alguém ameaçava afaga-lo (Souza, 2020, p. 34).

Dara, a narradora, nos apresenta um inconformismo com seus cabelos, uma não identificação, aquele cabelo a incomodava. Podemos identificar aqui a influência da racialização branca, a proposta do colonialismo em embranquecer as pessoas negras. Essa falta de se reconhecer com seu cabelo traz o histórico do colonialismo e do preconceito contra as mulheres negras e seus cabelos. São identidades invisibilizadas que precisam ser discutidas e problematizadas. O conto traz essa realidade em relação ao espaço da escola. Gomes problematiza essa ideia:

[...] construir uma identidade negra positiva em uma sociedade que, historicamente, ensina ao negro, desde muito cedo, que para ser aceito é preciso negar-se a si mesmo, é um desafio enfrentado pelos negros brasileiros. Será que, na escola, estamos atentos a essa questão? Será que incorporamos essa realidade de maneira séria e responsável quando discutimos nos processos de formação de professores, sobre a importância da diversidade cultural? (Gomes, 2002, 43).

Pontuamos juntamente com a autora essa realidade cruel nas escolas. Meninas com cabelos crespos precisando se adaptar ou se explicar e até se anular diante de estereótipos que não são discutidos ou são invisibilizados. Dara nos traz essa realidade e nos faz problematizar como a escola está trabalhando essa temática.

A narradora vai intercalando com a relação social, cultural e histórica do próprio país, no caso, com a população negra e de recorte de gênero feminino. Historicamente, o corpo negro, sobretudo o cabelo afro, foi visto como sujo, feio, que precisaria ser disciplinado até atingir o ponto liso e *maleável*. Essa ideia de raça, afirma Quijano (1999, p. 26) é resultado de “processos históricos, políticos e sociais”, desde a modernidade, utilizada como justificativa para dominação e conquista dos povos não europeus, ou seja, um campo fértil que favoreceu a diferenciação entre os grupos sociais (Quijano, 1999). Corroboram Santiago e Assis (2017, p. 99) quando afirmam que:

[...] é no momento da diferenciação que se gera a discriminação, pois quando a sociedade atribui os valores hierarquizados às diferenças, se colocando numa posição incapaz de percebê-las como particularidades ou características equivalentes, que deveriam ser aceitas e respeitadas por representarem os aspectos que evidenciam a multiplicidade de características inerentes aos (diferentes) indivíduos e aos grupos por eles constituídos.

Nesta perspectiva, a escola (representada no texto), como instituição formadora, mostra em “Afagos”, a dura realidade de uma aluna negra em que a professora não conseguiu olhá-la nos olhos. O único momento que a tutora a olha nos olhos é para chamá-la a conferir se estava com piolhos, algo que não fez com mais nenhum dos alunos (uma classe composta por estudantes brancos com algum poder aquisitivo): “Pela primeira vez, a Profi tocou meus cabelos com as pontas dos dedos, como se eu as espetasse” (Souza, 2020, p. 35). O verbo utilizado pela aluna – “espetasse” – demonstra a relação de desrespeito à diferença, a ação é da professora (“a professora tocou meus cabelos”), mas a sensação de incômodo percebida pela aluna é como se os seus cabelos alfinetassem as mãos brancas da professora. Sem encontrar nada do que procurava, a professora só expôs à humilhação a própria narradora da história, a Dara: “A Profi deveria ter verificado os cabelos delas que estavam mais propícios à proliferação de piolhos do que o meu que estava sempre preso” (Souza, 2020, p. 35). Desta forma, esse exemplo anterior, é apenas um entre tantos outros do racismo que é exposto pela narrativa de Dara.

Os cabelos negros fazem parte da identidade, carregam uma simbologia própria. E minimizar ou tentar invisibilizar essa característica é negar a identidade, é desfazer de uma cultura, de uma representação importante. Gomes também pontua sobre os cabelos crespos:

Nessa mediação, um ícone identitário se sobressai: o cabelo crespo. O cabelo e o corpo são pensados pela cultura. Nesse sentido, o cabelo crespo e o corpo

negro podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra. Por isso não podem ser considerados simplesmente como dados biológicos (Gomes, 2008, 54).

Daí a importância de se valorizar todos os tipos de cabelos. De problematizar essas questões em sala de aula. A autora Elizandra Souto nos faz refletir com o conto e uma situação fictícia, mas que faz parte da escrivência das mulheres negras, do querer modificar uma realidade, de provocar problematizações e enxergar o Outro com suas próprias características, suas construções sociais, culturais, políticas e ideológicas.

Da infância à juventude – espaço de tempo em que irá conhecer o jovem Jawari (*paz amorosa*), passando pelas descobertas da adolescência em que inicia o processo de chapinhas e alisamento do cabelo, momento marcante no Ensino Fundamental, em que a estudante a partir de todo o contexto em que vive, inconscientemente passa pela tentativa de apagamento da sua identidade negra, tentando assumir-se outra, invisibilizando-se enquanto indivíduo com suas particularidades. Observando, pois, pela teoria de Fanon (2008, p. 28) que discute muito desse processo que se leva à inferiorização social, em que diz inicialmente “por mais doloroso que possa ser esta constatação, somos obrigados a fazê-la: para o negro, há apenas um destino. E ele é branco”.

O nó da trama vai ocorrer justamente ao lado de Jawari, quando ele mexe em suas *feridas* mais íntimas: “Estávamos conversando, eu deitada em seu colo e ele acariciando os meus cabelos, mas eu já estava me sentindo incomodada” (Souza, 2020, p. 38). Neste momento delicado é que ocorre o questionamento de Jawari por que alisar o cabelo. A libertação e aceitação de si, baseada nas lutas como do norte-americano Malcolm X é que vai resultar em solução, ao aceitar pela primeira vez sair sem fazer uma chapinha (usando um creme de pentear e afagando as pontas dos cabelos).

Para conclusão, demonstrando que realmente a frase de abertura do conto estava certa, de que o fato de não gostar dos cabelos era algo em processo, ou seja, para que Dara pudesse enxergar seus cabelos de forma natural, precisou que alguém mexesse na ferida, questionasse a amarra das chapinhas. A partir do momento em que esse questionamento é problematizado pela narradora, há uma autoafirmação de sua identidade, de sua cultura e de sua beleza.

3.2 “Antes que as águas da cabaça sequem...”

Narrado em terceira pessoa, “Antes que as águas da cabaça sequem...” dedicado às mulheres pretas rastas, da autora afro-brasileira Elizandra Souza (2020), mostrará o processo de Zahra (*brilhante* ou *luminosa*) na opção por penteado do estilo *dreads*. Sua pequena filha também quer ter os cabelos como os da mãe, cheios das bonitas tranças. Na escrita há uma ligação intertextual com a literalidade de uma história ancestral. Esta intertextualidade segue até o desfecho da história. O mergulho na cachoeira, que abre alas ao conto, será aquele que ela vai abençoar os seus cabelos e o da sua filha Nina após a ida à cabeleireira e amiga Aziza para fazerem *dreads*. O processo para sua decisão de libertar a si e os cabelos está na leitura que fez da escritora Alice Walker (EUA), de que cabelo oprimido seria um teto para o cérebro. Foi neste diálogo com o pensamento da escritora que se dirigiu um tempo atrás para o seu primeiro aplique, onde estava o nó a ser resolvido na história:

– Fico muito emocionada de receber vocês! Quer dizer que a Nina também irá dreadar os cabelos que nem os da mãe? Eu nunca vou esquecer como você chorava naquele sábado de primavera. Chegou aqui toda descabelada com um texto na mão. Hoje vem com essa flor! Me sinto honrada de fazer as mulheres dessa família feliz. [...] (Souza, 2020, p. 25).

Verifica-se nesta parte final do conto, no clímax, quase a encerrar a narrativa, que o processo por fim vai ter continuidade, na filha, sua pequena *abayomi*, e quiçá para o restante da família/descendentes. A desvalorização sobre o cabelo afro, pela sociedade, resultou aos negros, sobretudo às mulheres negras, a procura por processos e tratamentos corrosivos para alisamento dos fios. Durante muito tempo foi posto esse destino branco às mulheres, às mães, pois em grande maioria, elas levavam as filhas ainda na fase inicial da adolescência, para iniciar o alisamento dos cabelos. Mulheres negras de classe social econômica pobre prepararam a própria mistura química em casa mesmo, a partir de produtos adquiridos em supermercados e farmácias. Pastas em creme com formol e outros produtos fortes em sua composição que agrediram o couro cabeludo, deixando-o sensível por dias.

O processo de alisamento concluía-se com ferro de passar roupas ou chapas de cabelo, que também queimavam partes da cabeça, da testa e da nuca, pois o objetivo era quanto mais lisa a raiz, melhor. Para King (2015, p. 8): “os cabelos são considerados em diversas culturas como elementos marcantes na construção da beleza feminina”. No caso dos meninos negros, era muito comum os pais passarem a máquina *no zero*, evitando que o cabelo crescesse e

mostrasse sua curvatura não lisa. O cabelo afro, desde a colonização, foi ligado à insatisfação e à feiura.

Nesta direção, durante muito tempo, os homens negros mantiveram seus cabelos curtos, com o corte de cabelo *social* e, as mulheres resolviam essa questão com alisamentos dos fios. Em outras palavras, ao que tudo indica, as mulheres foram discriminadas quanto aos cabelos não alisados. Apesar dos avanços na valorização do cabelo afro em mulheres negras, sobretudo às de pele retinta, na categoria trabalho, elas ainda são as menos contratadas, para além dos trabalhos ligados a limpezas em casas de família⁶.

Dredar os cabelos, como nos ensina Elizandra Souza (2020), é um resgate ao que um dia foi classificado como sujeira. É a valorização das tranças, cultuadas pelas populações africanas desde a Pré-história, de não apagamento de identidade ou silenciamento de ser quem se é. Portanto, um processo para estimular homens, mulheres e crianças negras ao que eles querem ser, é mostrar-lhes caminhos para que esses grupos marginalizados possam fazer escolhas: liso, natural, com *dreads*, sem *dreads* e assim por diante. Não obstante, há dentro de todo esse movimento de valorização do cabelo afro, pela sociedade, outra forma de invasão ainda continua ligando cabelos afros com *dreads* à sujeira e mau cheiro: “Como que você lava isso aí? [...] Como você lava? É de lã? [...] Mas como você faz? Não seca? Não apodrece? [...] Ah, mas não fica fedido?” (Souza, 2020, p. 23). São escrevivências de mulheres negras que lutam por voz e vez nesse mundo considerado, erroneamente, hegemônico. Temos culturas que trazem a representatividade de vários povos, comunidades, etnias. Somos diferentes e precisamos valorizar essa alteridade, essa pluralidade cultural. Como disse Munanga (2005, p. 54):

As próximas gerações não podem abrir mão de viver, não podem abrir mão de sonhar. Um mundo melhor, não sei se existe, é nesse mundo concreto que estamos vivendo e que estamos lutando e cada um deixando para as gerações mais jovens a consciência da mudança. Transmitindo essa consciência para as outras gerações, e assim continuar a vida.

Precisamos que mais escritoras pratiquem a escrevivência, a escrita de suas experiências, de seus desejos, angústias e sonhos. Acordar a casa grande é o desejo de todos nós.

⁶ Matéria disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/09/preconceito-com-cabelo-crespo-reduz-contratacao-de-negras.shtml>. Acesso em: 25 dez. 2023.

3.3 “Olhos d’Água”

No caso dos escritos de Conceição Evaristo (2016), iniciando pelo conto “Olhos d’Água”, que é homônimo ao título da obra, a filha começa a se perguntar qual seria a cor dos olhos de sua mãe. Uma interrogação que vai ficando cada vez mais dolorosa, como uma saudade crescente no peito, de quem agora mora longe da casa materna. Narrado em primeira pessoa, o texto vai lembrando vários detalhes da matriarca. Das alegrias e tristezas, juntas, mãe e filha e as outras seis irmãs. “Mas de que cor eram os olhos dela?” (Evaristo, 2016, p. 16).

Nesta perspectiva, importa mencionar sobre heranças culturais repassadas de geração a geração, sobretudo pelos povos africanos, ancorados numa *tradição viva* (Hampaté Bâ, 2010). Em consonância, Antonacci (2014, p. 287): “atualizando crenças e valores, valendo-se do ritmo, do corpo, de linguagens visuais e verbais que ainda escapam a nossa compreensão e capacidade de abordagens que deem conta da plasticidade da arte da memória negra”. Ainda nesta perspectiva da ancestralidade, Antonacci (2014, p. 284-285) afirma que:

Em primórdios do tráfico Atlântico, já no navio negreiro, emergiram sinais de culturas orais africanas, enunciado tempos de subterrâneas lutas culturais nas Américas. Em meio a sutis subterfúgios, engenhosamente acionados por jogos e saberes de suas ancestrais civilizações, a beleza negra que hoje reencanta o mundo, em rebeldia a padrões de poder e imposturas de seus senhores da expansão europeia, vem renovando seus estoques culturais, marcando presença em inúmeros tempos, espaços e agenciamentos políticos.

De toda maneira, nesse reencontro com o passado, a filha revisita memórias da época com a mãe nos diversos espaços e tempos em que pôde viver com ela, tentando lembrar-se da cor de seus olhos. Uma tarefa difícil de fazer, pois a mãe mantinha-se sempre ocupada trabalhando e, porque talvez fosse algo que a filha, em outros momentos, não tinha observado. Até retornar à casa da mãe e redescobrir as cores daqueles olhos, as lembranças vão vindo à tona. Por fim, destaca o que viu, olhos d’água, lágrimas e correntezas. É como a Mamã Oxum, a Orixá das águas calmas, do amor e prosperidade. O dia de Oxum (Osum, Oshun ou Ochun) é em 8 de dezembro (data na igreja católica de Nossa Senhora da Conceição). Entre suas representações estão ser uma deusa da união, fecundidade e fertilidade. E o dom dos olhos d’água são ancestrais, porque a própria filha da narradora (que parece representar muito a própria escritora, até pela escrita em primeira pessoa) a vê do mesmo modo: “– Mãe, qual é a cor tão úmida dos seus olhos?” (Evaristo, 2016, p. 19).

3.4 “Ayoluma, a alegria do nosso povo”

O quarto conto, analisado neste estudo, é “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, que Conceição Evaristo (2016) escreve em terceira pessoa (indo à primeira pessoa do plural quando se envolve ancestralmente na narrativa). Mostra a história de um povoado (talvez de um povo todo) que vai perdendo tudo, inclusive os bens necessários à vida, como os sonhos. A escassez e o lamento levam idosos e jovens a deixarem de querer viver. Aqui, enfatiza-se a importância dos anciãos dentro das comunidades africanas, que segundo Hampaté Bâ (2010, p. 183): “são eles que ministram as primeiras lições da vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, fábulas, lendas, máximas, adágios etc. [...] O ensinamento não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida”. Logo, a vida nas comunidades africanas, pode ser interpretada entre um elo ou conexão estabelecida entre as gerações “que em disposições morais e estéticas ‘dançam a sua vida’” (Antonacci, 2014, p. 289).

Nesta direção, a possível interpretação em “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, é que os primeiros partem e os mais jovens começam inclusive a matar uns aos outros, embriagados pela vida amarga. Um contexto, portanto, de uma comunidade que todos estavam desesperançados, parecendo adormecidos à ancestralidade. “As velhas mulheres também. Elas, que sempre inventaram formas de enfrentar e vencer a dor, não acreditavam mais na eficácia delas próprias” (Evaristo, 2016, p. 112). E isso só vai ser alterado quando nasce a filha da esperança (*Bamidele*): “em que qualquer fenômeno observado permite remontar às forças de onde se originou e evocar os mistérios da unidade da Vida” (Hampaté Bâ, 2010, p. 183).

Quando esta mulher de nome *Bamidele* anuncia que em breve uma nova descendente chegará, algo acontece e faz aquelas pessoas despertarem, pois, “todos se engravidaram da criança nossa” (Evaristo, 2016, p. 113). Será assim que o povoado tomará a vida novamente em suas mãos e voltará a lutar buscando soluções: “Uma menina que buscava caminho em meio à correnteza das águas íntimas de sua mãe. E todas nós sentimos, no instante em que Ayoluwa nascia, todas nós sentimos algo se contorcer em nosso ventre, os homens também” (Evaristo, 2016, p. 114).

3.5 Um entrelaçamento de forças e afetos entre mulheres afro-brasileiras

Conforme visto, os textos escolhidos são contos urbanos, periféricos, da categoria universal da temática Afro-literária, com escrituras de autoras negras em destaque. Nos dois primeiros contos, “Afagos” e “Antes que as águas da cabaça sequem...”, da autora Elizandra Souza (2020), estão ligados à temática de cabelos crespos em homens e mulheres negras, sobretudo mulheres negras, os *dreads* que decidem fazer e os enfrentamentos às ações e discursos discriminatórios, racistas e sociais por quais irão passar em suas vidas, retratadas em espécie de fotografia, na qual a trama vai sendo delineada linear e objetivamente, de algum momento dado da vida dos personagens, com maior destaque para a referida criação literária contística.

Os dois últimos, “Olhos d’Água” e “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, da autora Conceição Evaristo (2016), amplia-se mais a temática, percebe-se uma forte ancestralidade, que se bem observada, está amalgamada também nas escolhas da primeira escritora. Como escreve neste trecho Evaristo (2016, p. 114): “Ficamos plenos de esperança, mas não cegos diante de todas as nossas dificuldades. Sabíamos que tínhamos várias questões a enfrentar. A maior era a nossa dificuldade interior de acreditar novamente no valor da vida”.

Amparado na teoria da criação literária, lê-se em Moisés (1989, p. 44): “[...] uma tensão poética que desencadeia no leitor sentimentos comovidos ou perplexos acerca da vida. Uma espécie de poesia das coisas, enternecimento diante do reiterado esforço humano de superar os limites da própria condição”. Também o empenho estilístico de Sousa (2020) confere beleza e sensibilidade ao abordar o tema e delimitar seu conteúdo a essa supracitada “poesia das coisas”, ou mais acertadamente, à poesia dos cabelos. O drama se apresenta ainda na fala das personagens e seus interlocutores:

[...] – Como você lava isso aí?
– Não entendi.
– Como você lava o seu cabelo?
– Eu coloco xampu, massageio e enxáguo...
– Então, do mesmo jeito que você lava o seu, eu lavo o meu! [...] (Souza, 2020, p. 23).

Não só nos diálogos e nas palavras proferidas, mas também nas pensadas, em atos e/ou gestos: “Quando a conversa desfechava na contramão, Zahra torna-se séria, ao ponto, que a outra pessoa se atrevia ao conserto da frase maldita” (Souza, 2020, p. 24). Apresentadas as

personagens e as circunstâncias da história, mais o momento/lugar singular em que se desenvolvera a ação, logo as histórias dão a complicação que movimenta a trama. Em ambos, o cabelo, com o diferencial de que no primeiro conto o processo de entendimento de quem se é está ainda por se desenvolver. E, no segundo conto, é quase como um segundo momento, em que já ocorreu a transição. E, mesmo a princípio, não achando bonito, aceita-se, transcrito no desfecho da ida para abençoar os *dreads* em um banho de cachoeira. Assim, a solução do conflito é vista na ação de descoberta interna das personagens.

Em detalhe, o tempo utilizado em cada um dos contos de Souza (2020) é um momento de vida das personagens (Dara e Zahra). Igualmente a unidade de espaço, pois apesar de haver ambientes secundários, que colaboram na criação da dramaticidade, o principal é aquele onde o cabelo teve destaque. O que colabora em dar o tom da história, reunindo o espaço e o tempo em uma estruturação harmoniosa, dentro de um drama de sentido único ou de um único objetivo, ovalado, pois conforme Moisés (1989, p. 23), demonstrou-se “preocupação do contista no sentido de provocar no espírito do leitor numa só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, acordo, ternura, indiferença, etc, seja o contrário delas”.

Estavam os contos comunicando uma emoção, ou um sentimento em relação aos cabelos de suas protagonistas em mimese ao contexto externo. A ideia de liberdade, de se autoamar e se autoproteger, que ocupou na escrita fragmentária de forma a levar ao público um único objetivo maior e, desta maneira, densa por seu estilo curto. Para arrematar as histórias, os epílogos recapitulam o mote inicial, numa estesia poética a partir do cotidiano de diferentes mulheres. A dor e o sofrimento de angústia interior das personagens alcançam a quietude criadora, pois, por fim, conseguem “encarar a vida como lutar” (Moisés, 1989).

Corrobora Hampaté Bâ (2010, p. 183): “a vida na comunidade depende da solidariedade e do esquecimento de si mesmo”. A própria mãe que tem olhos d’água, na tentativa de que suas filhas não vivenciem a falta do alimento é o próprio alimento-amor. Ela deixa-se ser brinquedo, era boneca negra e rainha, e as filhas-súditas a adoravam com todas as formas de presentear: “As flores eram depois solenemente distribuídas por seus cabelos, braços e colo. E diante dela fazíamos referência à Senhora” (Evaristo, 2016, p. 17). Dor, esperança e muito amor, tudo reunido nestas linhas das contistas analisadas. Acredita-se que os contos foram escritos para mostrar um efeito de luta coletiva contínua, visto que são de amor e cura.

Considerações Finais

O objetivo desta análise foi a identificação de resistência e empoderamento da mulher negra afro-brasileira nas autoras contemporâneas Conceição Evaristo (2016) e Elizandra Souza (2020). As obras selecionadas foram *Olhos d'Água* com os contos “Olhos d'Água” e “Ayoluwa, a alegria de nosso povo” da autora Conceição Evaristo (2016); e *Filha do fogo: 12 contos de amor e cura*, com os textos “Afagos” e “Antes que as águas da cabaça sequem” da autora Elizandra Souza (2020). Em ambas as obras, desde a capa, mulheres são o destaque. Na primeira, um olho-lágrima-rio de tristeza e felicidade é estampado ocupando quase toda a página, quase que em P&B (preto e branco), mas com as águas azuis da cor do mar/Planeta Terra. Na segunda obra, uma mulher-rainha-fogo se lança com olhos fechados e braços elevados para o amor e à cura.

Como verificamos no estudo, as histórias se entrelaçam. Há um renascimento, uma *Ayoluwa* surgindo para trazer a esperança junto com a escrita de cada uma das autoras. É uma *abayomi* dreadando os cabelos, dando continuidade à história de resistência e beleza tal qual a mãe. E da mãe que se coloca como uma grande boneca negra para todas as filhas brincarem com seus cabelos e fugirem da difícil realidade vivida. Ou mesmo a filha que vê em sua mãe olhos d'água, úmidos, caudalosos como uma cachoeira de ancestralidade. Para as mulheres negras aqui apresentadas, a matemática do pensamento literário dos contos está nesta escrita cirúrgica. De mirar e acertar o alvo que é parte de sua constituição histórica e social. Da ancestralidade dos que vieram antes e dos que as irão suceder. De se fortalecer e fortalecer novamente aos demais de sua comunidade/povoado.

Em uma sociedade que impera hegemonia de uma cultura branca, a forma como a mulher afro-brasileira se coloca em seus textos visa ser uma estratégia para superar os silenciamentos impostos a todo momento, pois “as mulheres, sem dúvida, participaram/participam da produção histórica e literária, mas pelas ‘portas dos fundos’, assim como em todos os setores da vida produtiva e ativa das sociedades” (Tedeschi, 2016, p. 154). Questionamos até quando ou a que ponto conseguirão silenciar estas vozes? ou como diz a própria Conceição Evaristo (2016, p. 109) em outro conto de seu livro: “Eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia. ‘Escrever é uma maneira de sangrar’. Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito”.

Referências

- ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2. ed. São Paulo: educ, 2014.
- EVARISTO, Conceição. Olhos d'Água. *In*: EVARISTO, Conceição. **Olhos d'Água**. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. *In*: **Escrivência**: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado [Ogs.]. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras brancas**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GIACOMINI, S. M. **Mulher e Escrava**: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1988.
- GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte**. 2002. Tese (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo São Paulo, 2002.
- GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade**. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2011.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In*: **História Geral da África**, I: Metodologia e pré-história da África. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.
- KING, Ananda Melo. **Os cabelos como fruto do que brota de nossas cabeças**. Instituto da Mulher Negra. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/os-cabelos-como-fruto-do-que-brota-de-nossas-cabeças/>. 2015. Acesso em: 25 dez. 2023.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: Prosa. 21. ed. São Paulo: Cultrix 1989.
- MUNANGA, Kabengele (Org.). **Superando o Racismo na escola**. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.
- QUIJANO, Aníbal. Que tal raza! **Revista Ecuador Debate. Etnicidades e Identificaciones**. Quito: CAAP, n° 48, dez. 1999. Disponível em: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5724>. Acesso em: 14 out. 2023.
- SANTANA, Bianca. **A escrita de si de mulheres negras**: memória e resistência ao racismo. Orientador: Marco Antonio de Almeida. Tese (Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.

SANTIAGO, Joely Coelho; ASSIS, WASHINGTON, Luiz dos Santos. Estética moderna e subjetividade: o cabelo como símbolo do (auto)reconhecimento da identidade negra. *In*: FRAGOSO, Élcio Aloisio [et.al]. **Anais I Encontro Nacional em Análise de Discurso: exterioridade e ideologia**. Porto Velho: UNIR, 2017.

SOUZA, Elizandra Batista de. Afagos. *In*: SOUZA, Elizandra Batista de. **Filha do fogo: 12 contos de amor e cura**. São Paulo: MJIBA - Comunicação, Produção e Literatura Negra, 2020.

SOUZA, Elizandra Batista de. Antes que as águas da cabaça sequem... *In*: SOUZA, Elizandra Batista de. **Filha do fogo: 12 contos de amor e cura**. São Paulo: MJIBA - Comunicação, Produção e Literatura Negra, 2020.

TEDESCHI, Losandro Antonio. Os desafios da escrita feminina na história das mulheres. **Revista Raído** (Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD), 10(21) 153-164. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/5217> Acesso em: 25 dez. 2023.

THEODORO, Helena. **Mito e espiritualidade: mulheres negras**. Pallas Editora e Distribuidora, 1996.

O neologismo no processo inventivo de *Poemas da recordação e outros movimentos*, de Conceição Evaristo

Neologism in the inventive process of Poemas da recordação e outros movimentos, by Conceição Evaristo

Jamile Ruana Velasques Gonçalves Brito¹

Gracielle Marques²

Resumo: Neste artigo objetiva-se analisar o processo de criação de neologismos literários em *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008), de Conceição Evaristo a fim de descrever seus possíveis efeitos estilísticos relacionados à noção da *escrevivência* evaristiana. Com isso, visa-se demonstrar que os neologismos são o intento de revivificar vivências pessoais, memórias coletivas transmitidas oralmente e imaginadas, um mundo silencioso de esquecimentos passados e presentes que reverbera no cotidiano de existências marginais, pelo poder evocativo dos signos linguísticos. No tocante ao alcance do objetivo deste estudo bibliográfico, optou-se por estratégias de cunho descritivo e explicativo, a partir do conceito de estilo literário, abordado através de uma análise estilística com base nos teóricos Alicia Yllera (1979), José Lemos Monteiro (2009), Roberto de Oliveira Brandão (1989) e Nilce Sant'Anna Martins (1989), entre outros. Dessa forma, considerou-se a leitura dessa obra, bem como a coleta de dados mediante a seleção de onze neologismos nos quais se observa o efeito de estilo e a inventividade da autora.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; Escrevivência; Estilo; Invenção; Neologismo.

Abstract: The aim of this article is to analyze the process of creating literary neologisms in Conceição Evaristo's *Poemas da recordação e outros movimentos* (*Poems of Remembrance and Other Movements*, 2008), to describe their possible stylistic effects related to the notion of Evaristian *escrevivência*. The aim is to show that neologisms are an attempt to revive personal experiences, collective memories transmitted orally and imagined, a silent world of past and present forgetfulness that reverberates in the daily lives of marginalized existences, through the evocative power of linguistic signs. In order to achieve the objective of this bibliographical study, we opted for descriptive and explanatory strategies, based on the concept of literary style approached through a stylistic analysis based on the theorists Alicia Yllera (1979), José Lemos Monteiro (2009), Roberto de Oliveira Brandão (1989) and Nilce Sant'Anna Martins (1989), among others. In this way, we considered the reading of this work, as well as the collection of data through the selection of eleven neologisms in which we observe the effect of style and the inventiveness of the author.

Keywords: Conceição Evaristo; Escrevivência; Style; Invention; Neologism.

¹ Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (MEL/UNIR), Professora Seduc (RO). E-mail: jamileruana@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3986-6173>

² Doutora em Letras e Vida Social pela Unesp/Assis-SP, Professora Adjunta do Departamento de Línguas Estrangeiras (DALE/UNIR) e Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNIR. E-mail: gracielle.marques@unir.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6342-5231>

Introdução

O principal aspecto abordado nesta análise é aquele que diz respeito ao processo de criação dos neologismos em *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008), da poeta e romancista Conceição Evaristo, relacionado ao seu conceito de *escrevivência*. Em outras palavras, o tema estudado versa sobre as formações de novas palavras e seus sentidos, utilizadas por Evaristo em seus poemas, as quais sugerem a capacidade de revivificar vivências pessoais, memórias coletivas transmitidas oralmente e imaginadas, um mundo silencioso de esquecimentos passados e presentes que reverbera no cotidiano de existências marginais, pelo poder evocativo dos signos linguísticos. Com base nas contribuições conceituais da Estilística, o estudo se fundamenta em uma visão abrangente do sistema expressivo da obra e/ou do autor, explorando desde sua estrutura até o poder sugestivo das palavras (Yllera, 1979, p. 28). A partir dessa temática, emergem questões sociais que se entrelaçam com o projeto estético-político da autora, expresso na noção de *escrevivência*. Esses sentidos destacam como a escrita se torna uma ferramenta de ressignificação de experiências e contestação das estruturas opressivas, refletindo uma prática literária como ato de resistência e afirmação das comunidades marginalizadas.

Essas questões dão origem aos objetivos primordiais do presente artigo, isto é, delimitar o conceito de efeito de estilo dos neologismos, identificar e analisar o sentido contextual dos neologismos nos poemas “O menino e a bola”, “Vozes-Mulheres” e “Recordar é preciso” e, posteriormente, inventariar outros neologismos e seus sentidos nos poemas “Fêmea-fênix”, “Os sonhos”, “Bendito o sangue do nosso ventre”, “Ao escrever...”, “Todas as manhãs” e “Se à noite fizer sol”.

2 Poesia e autenticidade: *escrevivência* como ferramenta de expressão na obra de Conceição Evaristo

É possível dizer que todo falante e, também os escritores, lidam concomitantemente com dois níveis de linguagem no que diz respeito ao vocabulário: um acervo sobrejacente, de domínio amplo, que constitui a superfície dos usos linguísticos de uma comunidade, isto é, a quase totalidade do vocabulário de um texto, e um acervo subjacente à experiência de uso

comum, logo, mais específico, restrito a dado vetor linguístico e, por isso, possível vetor estilístico. É, pois, o uso criativo desse segundo nível que atua no processo de estilização.

Para alguns escritores, porém, esses dois supostos níveis de linguagem não são suficientes para dar conta de suas demandas criativas.

Para estes, é necessário reinventar a língua, seja por meio de um processo de deslexicalização (esvaziamento dos sentidos denotativos) ou pela criação de neologismos. Nesse viés, podemos ler a obra poética da escritora Conceição Evaristo, para a qual os dois níveis de linguagem descritos (sobrejacente e subjacente) não são suficientes, sugerindo os motivos pelos quais ela se utiliza da criação e do uso de neologismos.

Evaristo apresenta em *Poemas da recordação e outros movimentos* temas como o amor, a pobreza, a fome, a escravidão, o racismo, entre outros, os quais compõem os 65 poemas desta obra. A afinidade na relação entre a obra e o leitor se estabelece a partir do exercício de cognição provocado pelas associações semânticas decorrentes do uso de novas expressões (neologismos) o que conferem a obra maior afetividade e identidade, entre outros recursos poéticos.

Para fins de delimitação do conceito de neologismo empregados neste artigo, consideramos a “criação de novas unidades lexicais que consiste em empregar um significante atribuindo-lhe um conteúdo que não tinha anteriormente, quer esse conteúdo seja conceptualmente novo, quer tenha sido até então expresso por outro significante” (Dubois *et al*, 1973 p.314). O termo “neologismo literário” tem sido bastante importante no processo da criação do estilo de diversos escritores. Observamos o uso desse tipo de léxico em autores renomados como *Mia Couto* em (brinciações), *Dias Gomes* (agonizantista) e *Guimarães Rosa* (circuntristeza), para darmos alguns exemplos.

Evanildo Bechara, em entrevista ao canal Cultura em 2015, relata que os caminhos para que o neologismo chegue ao falante são vários, o primeiro deles é por meio da ciência e o segundo pelo processo de criação pessoal. Muitos escritores usam esse processo de criação para efeitos de estilo. Segundo Nilce Sant`Anna Martins (1989, p.02),

as características individuais podem incluir escolha, desvio da norma, elaboração, conotação, mostrando a dificuldade de tais classificações. O estilo pode contribuir na criação de uma atmosfera expressiva, atraindo a atenção do leitor. Conferindo maior originalidade e identidade a suas obras.

Cabe apontar, de acordo com Alicia Yllera (1979, p.152), que a definição de estilo como *desvio* da linguagem, tal como a expressou o estruturalista francês Michael Riffaterre em *Essais de stylistique structurale* (1971) – já presente entre os formalistas russos e estruturalistas de Praga – é uma das mais difundidas. Riffaterre observou que a noção de estilo como *desvio*, conforme aponta Yllera (1986, 154), só pode funcionar como um conceito operatório se a noção de *norma* não for tomada em termos absolutos. Na realidade, o efeito estilístico nem sempre pode ser considerado um desvio, possibilitando a Riffaterre mudar a noção de *norma* pela de *contexto*, isto é, o contraste com os elementos do entorno dos procedimentos expressivos analisados. Com essa ponderação, Riffaterre se distancia dos demais estruturalistas franceses, pois ao desvincular o efeito estilístico de aspectos puramente gramaticais “destacou o papel fundamental do leitor na comunicação literária e o caráter contextual do fenômeno estilístico” (Yllera, 1979, p.36).

Diante das muitas concepções de estilo existentes³, a que tradicionalmente é conhecida como a mais abrangente concebe o estilo como toda a revelação do artista, conforme a expressão de Buffon: “le style c'est l'homme même” — o estilo é o próprio homem — (Martins, 1989). Logo, o estilo pode ser considerado a mais pura revelação do eu, no qual se desvela a verdadeira essência. A partir das contribuições de Spitzer à estilística, Martins (1989, p. 07) destaca a relação entre emoção e linguagem, sugerindo que as mudanças emocionais podem afetar como nos expressamos. Isso implica que o estilo de um escritor reflete tanto sua experiência quanto seu estado emocional.

O estilo está relacionado à intimidade do escritor e suas vivências. Seus medos, suas frustrações, desejos e até mesmo ambições. O que provoca uma atmosfera de questionamentos pessoais no leitor, gerando um envolvimento a partir desse incômodo que o estilo semeia. O leitor se identifica e visa desvendar mais intimamente a obra. Para Yllera (1979, p.205), segundo as contribuições de Barthes, em seus escritos iniciais, “o estilo é [...] também as peculiaridades mais íntimas do escritor, muitas das quais só podem captar-se a nível subconsciente”. Esta peculiaridade do escritor muitas vezes pode não encontrar

³ Entre as correntes que tem como objeto os estudos referentes à Estilística é possível identificar as correntes Descritiva (Bally, Marouzeau, Cressot); Idealista (Leo Spitzer, Dámaso Alonso, Amado Alonso, José Luis Martín, Helmut Hatzfeld); Estrutural (Riffaterre, Samuel Levin, Dolezel); Gerativa (Ohmann); Retórica (Dubois); Poética (Jakobson, Cohen, Delas, Filliolet); Semiótica (Blanchard); Estatística (Guiraud, Monteiro, Roche)

oportunidade de surgir em sua personalidade. No entanto, na literatura, ela encontra um terreno fértil para poder brotar.

A análise que se segue examinará a seleção de poemas extraídos da obra "Poemas da recordação e outros movimentos", centrando-se na escolha de palavras e no uso de neologismos. Esta análise será conduzida à luz da teoria estilística, que nos proporciona uma lente precisa para compreender o impacto estético e expressivo das técnicas literárias empregadas pelo autor. Ao explorar como esses neologismos e seleções vocabulares são empregados nos poemas selecionados, buscamos desvendar não apenas seu significado, mas também sua função estilística e sua contribuição para o tema.

Conceição Evaristo, em *Poemas da recordação e outros movimentos*, utiliza-se da fusão e justaposição de termos na composição de sua poética. Pode-se observar que nesse processo ocorre um desvio semântico decorrente da fusão das palavras que passam a assumir novos significados, mas não mudam completamente, muito pelo contrário a composição de outras palavras amplia os seus significados. Por vezes a segunda palavra classifica a primeira atribuindo-lhe novo significado. Dessa forma, para alcançar o objetivo desta leitura sobre os efeitos estilísticos, a partir de neologismos relacionados à *escrivivência* evaristiana. Para isso, optamos por analisar 3 dos 65 poemas contidos na antologia e depois analisar 7 neologismos presente em outros poemas. É possível observar os sentidos dos neologismos em seu contexto nos poemas "O menino e a bola", "Vozes-Mulheres" e "Recordar é preciso". Tais reflexões podem ser observadas no seguinte poema:

O menino e a bola

A bola da vez
dança na rua
atrás dela ninguém.
O automóvel range
a sua raiva, o homem também.

O corpo-menino
sacode a morte.
Inútil.
A letargia dorme
no asfalto.

(Evaristo, 2021, p. 51)

A fusão de dois semas como, por exemplo, o termo “corpo-menino” presentes no poema “O menino e a bola”, a qual, nos leva a analisar outros elementos no poema como a ideia de que este termo faz referência a uma criança defunto. Essa ideia nos remete a temática dos crescentes casos de atropelamentos de crianças, como também, apresenta uma crítica ao sistema de segurança de trânsito. Revelando a sensação de impunidade que assola os marginalizados. Nota-se que tal composição se dá com a compreensão do contexto criado no poema. Não basta somente criar uma palavra, pois parte do significado é acrescido pelo contexto criado no discurso.

Sendo assim, os mesmos semas, juntos, podem ter sentidos diferentes quando acompanhados por contextos distintos. Observa-se que em outro contexto o *léxico corpo-menino* assume outro significado. Isso porque as relações possíveis de interpretação mudam a cada contexto. Um exemplo disso é a frase “O corpo-menino chuta a bola”.

Usar “corpo-menino” em vez de apenas “menino” destaca a importância do corpo na expressão da identidade. A expressão pode servir como um elemento principal para abordar a temática da ação física de chutar a bola. Agora entendemos que o corpo-menino é um jogador de futebol e não um defunto, como podemos concluir no poema mencionado.

Nesse contexto, o uso de neologismos se justifica a partir do desejo de preencher possíveis lacunas do texto, como também para alcançar uma maior expressividade por parte do autor. Monteiro (2009, p.32) explica que

Mas, de todos os recursos morfológicos, o metaplasmo mais frequente em muitos escritores é o neologismo. O fato se deve em grande parte ao desejo de suprir possíveis lacunas do repertório efetivo da língua, aliado ao intuito de atingir a máxima expressividade, pelo aproveitamento da própria constituição sonora do vocábulo como fonte de novas conotações.

Sabemos que muitos autores se valem da criação de novas palavras com o desejo de transmitir sensações mais aguçadas, muitas vezes impossíveis de serem percebidas no léxico já existente e que muitas vezes é necessário criar termos que explorem sentidos mais abrangentes.

No poema “Vozes-Mulheres”, por exemplo, encontramos neologismos que propõe embates linguísticos referentes à consciência de opressão que marca historicamente a realidade do negro no Brasil:

Vozes-Mulheres

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela
marginalizada- racismo

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

(Evaristo, 2021, p. 24–25)

Esse poema refere-se à ancestralidade da mulher negra no Brasil. A primeira questão a ser observada é o título “Vozes-Mulheres”, que convida o leitor a ouvir a história ancestral dessas mulheres através de suas vozes. No terceiro verso, podemos perceber o marco temporal do período histórico da escravidão. Os termos “nos porões do navio”, “brancos-donos” e “obediência” revelam uma cena de servidão.

A expressão “brancos-donos” faz menção ao homem branco e detentor de direitos em relação aos negros, no período da escravidão. Notamos que sua escrita é voltada para a temática da experiência negra. Em entrevista à “Tv Brasil” (Evaristo, 2017) a autora diz “A nossa *escrevivência* não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” em contrapartida a umas das funções das mulheres negras (mãe preta) que era de contar histórias até a que a prole adormecesse. No termo *escrevivência* (vida + ficção), nesse caso, ela também estiliza uma poética que registra de certa forma uma fusão de sentido. A fusão de expressões materializa a sua *escrevivência*.

Nessa perspectiva, Brandão (1989, p. 80) destaca que

Num plano mais criativo propriamente dito, a adjunção pode fundir duas expressões numa só, resultando um sentido composto, como nas “palavras-valise”: *évolution* (evolução) + *volupté* (volúpia) = *évoluption*. Em português, por exemplo, Manuel Bandeira inventou o verbo “teadorar” (neologismo) classificado por ele mesmo de intransitivo, com que manifesta seu profundo amor represado, significado expresso através da internalização do objeto te no próprio corpo do verbo.

A ideia imbuída na aglutinação das palavras escrever e vivência se relaciona com a busca por uma representação calcada na experiência étnica e de gênero, a qual se remonta às raízes ancestrais de mulheres racializadas, cujo passado, marcado pela escravidão, genocídio, exploração e deportação, manteve-se escondido e mascarado. Para tanto, conforme descortina Françoise Vergès (2020, p.135), não basta transformar em narrativa esse legado catastrófico, “mas encontrar as palavras que trouxessem de volta à vida aquilo que tinha sido condenado a não existência, mundos expulsos da humanidade”. Nesse sentido, o conceito de *escrevivência* encontra nos neologismos aberturas para um modo de ser plural e inacabado, desenhado virtualmente neste passado-presente fraturado. Os neologismos são o intento de percorrer as distâncias entre os mundos de homens e mulheres, antepassados e imaginados, colocando-se na perspectiva de outras existências, dando-lhes vida pelo poder evocativo dos signos linguísticos.

Ao lançar mão de expedientes criativos que fusionam palavras, as quais estão na base dos neologismos lexicais, Evaristo encontra não apenas uma forma de subversão e renovação da linguagem, mas sobretudo de ampliação de sentidos relacionados à complexa vivência social e identitária da experiência negra no âmbito da sociedade brasileira. Dessa forma, seus neologismos descondicionam uma realidade social narrada pelo aparato linguístico

dominante, imbuído da ideologia racista, para perceber, captar o valor e a importância das existências negras, inscritas com voz própria.

Os aspectos formais (estilísticos) referentes à criação de neologismos lexicais, em *Poemas da recordação e outros movimentos*, comunicam-se (ou estão em consonância) com o projeto estético-político da autora, ou seja, aquele que pensa a conexão entre ficção e experiência de vida de forma indissociável, para dar conta da complexa e heterogênea realidade das vivências negras. O efeito desses aspectos penetra o leitor que se sente representado de maneira íntima.

Voltando ao poema transcrito anteriormente, deparamo-nos com o início da abolição da escravatura. Nele, percebemos uma falsa sensação de liberdade “ecoou baixinho revolta”, contudo, os papéis sociais ainda reproduzem a estrutura anterior. Na quarta estrofe, ainda é possível perceber as consequências do período escravocrata como sendo a invisibilidade, a falta de direitos das mulheres negras que vivem à margem da sociedade. Apenas na quinta e sexta estrofe, inicia-se uma reviravolta. A fala e o ato, enfim, a coragem de reagir e buscar seus direitos constantemente. Outro aspecto importante para a criação desse espaço de enunciação da resistência negra é a enumeração de vozes e lamentos trazidos ao poema.

O eu lírico chama a atenção quando muda o tempo verbal do verbo ecoar em “ecoou”, (no pretérito) para assumir “ecoa” (presente) e na sequência “versos perplexos/ com rima de sangue/ e fome”, na quarta estrofe, referindo-se as consequências da escravidão, as desigualdades sociais. Nos versos “O ontem – o hoje – o agora./ Na voz de minha filha/ se fará ouvir a ressonância” é possível perceber a fusão dos tempos, onde o eco da vida e liberdade ressoa de forma contundente. Assim, conectando o passado, o presente e o futuro, mas também destacando a importância de dar voz às experiências, especialmente na busca por liberdade e igualdade.

Ressonância e eco dão a ideia de repetição de sons. A voz que não se cala, ressignificando e revivendo os acontecimentos, é essencial para evitar que a história dos negros e negras seja esquecida e silenciada, especialmente no contexto racial e de gênero. Nas entrelinhas, entende-se que o verbo ecoar dá a ideia de que as marcas da escravidão estão presentes até hoje e que é preciso lutar contra a cultura do racismo estrutural que permeia a sociedade brasileira. Embora muitas mudanças tenham acontecido, nada pode se comparar a 100 anos de escravidão. A privação de direitos aos negros deixou marcas profundas em toda a estrutura social.

Diante desse contexto, é essencial representar a comunidade negra, buscando não repetir as injustiças do passado e garantir a sua plena inclusão e reconhecimento na sociedade contemporânea. A representatividade negra promove a diversidade e a equidade, e pode fortalecer a luta contra o racismo e a injustiça social. É justamente esse movimento da memória, atuando na relação temporal e dialógica entre identidade e alteridade, que é evocado no poema intitulado “Recordar é preciso”, o qual ecoa a célebre frase utilizada por um general romano, “Navigare necesse, vivere non est necesse”, e reinterpretada por Fernando Pessoa, conforme podemos ler a seguir:

Recordar é preciso

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.
O movimento vaivém nas águas-lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.
Sou eternamente náufraga,
mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.
Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas.

(Evaristo, 2021, p.11)

Já na primeira estrofe, a personificação do mar que combinado às metáforas seguintes estabelece uma relação de memória esfacelada. A partir do movimento de vaivém das águas-lembranças. O mar adiciona uma camada de mistério por ser imenso e onduloso. Durante a leitura a expressão “águas-lembranças” chama atenção. Causando certa estranheza, porém despertando a curiosidade e interesse do leitor. Esse efeito é apontado por Monteiro (2009, p.33), que relata “Não raro, porém, o neologismo causa certa estranheza porque em seu lugar, já existe outra forma que normalmente o bloqueia, esse procedimento foi bastante utilizado por Guimarães Rosa e José de Carvalho e copiado por Dias gomes.”

Outra interpretação sugerida pelo poema é a de que os pensamentos e lembranças do eu lírico estão em constante fluidez assim como Mar. Na expressão marejados olhos há uma junção de sentidos que estabelece entre o mar e os olhos resultando na imagem de lágrimas que salgam o rosto. O verbo salgar revela uma “dor necessária à vida”. Por fim, há uma fusão de sentidos entre sabor do “sal” e o “salgar no rosto” (tato-paladar). Vale ressaltar que na

Bíblia o termo sal é lembrado como um elemento que diferencia os cristãos do mundo. Como no trecho “Vós sois o sal da terra” e “Vós sois a luz do mundo” (Mateus 5:13,14). É como se a dor das recordações fosse um combustível para a vida.

3 A estética da palavra: um estudo dos termos poéticos e seus sentidos

Ao longo da obra, selecionamos oito neologismos que trazem luz ao universo das experiências femininas negras. Esses termos, criados para descrever e compreender as complexidades dessas vivências, oferecem uma voz inestimável que desafia estereótipos e destaca a importância das histórias negras. Cada neologismo contribui para a construção de uma poética mais autêntica, evidenciando a resistência e a resiliência de mulheres diante das adversidades sociais.

Destacamos no quadro abaixo, alguns dos neologismos encontrados no livro *Poemas da recordação e outros movimentos*:

Quadro 01 - Neologismos

Título dos poemas	Expressão/neologismo	pág.	sentido
“Fêmea-fênix”	<i>Eu-mulher</i>	28	A sexualidade feminina
“Os sonhos”	<i>Sangue-raiz</i>	14	ancestralidade
“Vozes-mulheres”	<i>Vida-liberdade</i>	25	Abolição da escravatura e luta contra as desigualdades sociais.
“Bendito o sangue do nosso ventre”	<i>Vida-vazante</i>	35	A menarca
“Ao escrever ...”	<i>Buraco-estomago</i>	90	Fome
“Ao escrever...”	<i>Calor-esperança</i>	90	Pessoas em situação de rua com frio
“Todas as manhãs”	<i>Voz-banzo</i>	13	Uma voz de saudade
“Se à noite fizer sol”	<i>Casca-caramujo-corpo</i>	68	Defesa pessoal emocional

Fonte: elaboração nossa

Estas palavras foram analisadas a partir do contexto gerado em cada poema em que foi escrito. O uso de versos livres torna oportuno uma liberdade ao autor que pode utilizar-se da entonação para dar a ênfase nas palavras que deseja. A linguagem é marcada por uma

poética imagética que sugere diferentes percepções a partir da imaginação traçada nas palavras.

Os poemas “Eu-mulher” (2021, p. 23), “Fêmea-Fênix” (2021, p. 28–29), “Do feto que em mim brota” (2021, p. 30), “Bendito o sangue de nosso ventre” (2021, p.34–35) – dedicado a Ainá (Filha de Conceição Evaristo) –, “Para a menina” (2021, p. 36–37) e “Na mulher, o tempo...” (2021, p. 38–40), tratam da figura da mulher em seu processo de transformação (menstruação-virgindade maternidade). A autora faz questão de voltar às origens, homenagear seus ancestrais a partir de suas memórias. A temática desta obra é a valorização da mulher negra que, as margens da sociedade, enfrentam diversos problemas sociais decorrentes da escravidão, como o racismo, a desigualdade social e de gênero.

Esta não é a única obra da autora na qual é possível encontrar neologismos. No romance *Ponciá Vicêncio* (2003) encontramos expressões como “homem-barro (2003, p.21), “pensamentos-lembranças” (2003, p.39) e “rindo-chorando-falando” (2003, p.62). Em *Canção para ninar menino grande* (2018) aparecem “corpo-mulher, “corpo-cidade”, “lugar-corpo” e “corpo-maravilha” (2018, p. 52-53). Já em *Olhos D’água* (2014) localizamos “corpo-coração” (2014, p.60), “águas-lágrimas” (2014, p.61) e “mar-amor” (2014, p.104). Por fim, em *Becos da memória* (2006) verificamos as palavras “homens-meninos-vadios” (2006, p. 80), “dores-lágrimas” (2006, p. 130) e “fogo-fumaça” (2006, p. 131), entre outras.

Considerações Finais

A análise dos neologismos presentes no livro *Poemas da recordação e outros movimentos*, de Conceição Evaristo, revela a inventividade e o poder expressivo da autora. Através da criação de palavras compostas, Evaristo expande os limites da linguagem, estabelecendo conexões e significados singulares. Abrindo um leque de possibilidades, conferindo maior literariedade à obra.

Os neologismos analisados demonstram uma forte relação entre as palavras que compõem cada termo, gerando associações semânticas sensíveis e únicas. Eles ampliam a expressividade dos poemas, agregando camadas de significado e criando uma linguagem particular que dialoga intimamente com as temáticas abordadas pela autora.

A partir das palavras compostas, Conceição Evaristo constrói imagens poéticas marcantes. Esses neologismos capturam a essência das experiências vivenciais, evocando

sentimentos e sensações. Nesse sentido, o termo criado por Evaristo *escrevivência* descrever a fusão entre escrita e vivência, destacando a relação íntima entre a experiência de vida do autor e sua expressão literária, revisitando vivências, dores, alegrias e lutas por meio da arte literária. É através dos neologismos utilizados pela autora que se revelam os sentidos da *escrevivência* em questões sociais, de gênero e étnicas.

Através da análise estilística, percebe-se que os neologismos em Conceição Evaristo são frutos de um processo inventivo que vai além da mera criação vocabular. Eles são reflexo do estilo da autora, de sua visão de mundo. Evaristo utiliza esse recurso estilístico para transmitir uma voz singular e multifacetada, expressando sua subjetividade para registrar uma realidade que transcende os limites da ficção.

Nesse sentido, a obra de Conceição Evaristo se destaca não apenas pela relevância dos temas abordados, mas também pela forma inventiva de utilizar a linguagem. Palavras novas são instrumentos poderosos que ampliam as possibilidades do discurso poético, convidando o leitor a refletir sobre questões sociais e identitárias. Portanto, a análise dos neologismos presentes na poética de Conceição Evaristo evidencia não apenas o seu talento linguístico, mas também sua capacidade de criar uma linguagem própria, capaz de revelar mundos e despertar emoções.

Percebemos que o experimento literário promove e favorece de forma sensível e por vezes inusitadas o ecoar de uma voz que não se deixa calar até que mudanças significativas intervenham na realidade atual. Desse modo, a literatura cumpre o seu papel ao conferir materialidade ao universo por onde navega o autor e suas emoções.

A força poética de Evaristo vem de sua sensibilidade e habilidade artística para tratar temas poucos visíveis na literatura brasileira, os quais não se reduzem a uma perspectiva subjetiva e individual, contudo expressam as vivências de uma coletividade historicamente subjugada, isto é, impedida de registrar com voz própria sua história. Como reflete Jaime Ginzburg (2012, p.24): “O acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor, de um modo importante. Textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos”.

Assim, nesses neologismos da “escrevivências”, a escrita evaristiana apropria-se da língua portuguesa, para através das palavras, que encobriram as memórias da diáspora e das vidas negras no cotidiano das comunidades marginalizadas, inscrever a história coletiva de grande parcela da população brasileira.

Referências

BECHARA, Evanildo. **Neologismo: é uma maneira enriquecedora de trabalhar com as palavras.** Jornal Futura. Canal Futura. 01/2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uIdw55TfC_M. Acesso em: 10 mar. 2024.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada:** Antigo e Novo Testamentos. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2014.

BRANDÃO, Roberto de O. **As figuras de linguagem.** In: QUEIROZ, T. A. (Ed.). DELTA: Documentação E Estudos Em Linguística Teórica E Aplicada, v. 7, n. 1, 1989, Capítulo 1.

DUBOIS, J. *et al.* **Dictionnaire de Linguistique.** Paris: Larousse, 1973. (Dernière éd. 1989. Paris: Larousse. Tradução para o português: Dicionário de Linguística. São Paulo: Editora Cultrix).

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos.** Rio de Janeiro: Malê, 2021.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia.** Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à Estilística.** São Paulo: EDUSP, 1989.

MONTEIRO, José Lemos. **A Estilística: manual de análise e criação do estilo literário.** 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009, Capítulo I, pp. 41-99.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial.** Tradução de Jamile Pinheiro e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

YLLERA, Alicia. Problemas e Sínteses. In: **Estilística, Poética e Semiótica Literária.** Tradução de Evelina Verdelho. Coimbra: Almedina, 1979.

Explorando o Cronotopo da mata: a representação literária do espaço e do tempo em *Yuxin, Alma* de Ana Miranda

Exploring the Chronotope of the forest: the literary representation of space and time in Yuxin, Alma by Ana Miranda

Juliana Freitas Budin Ferreira ¹

Resumo: Este artigo aborda a construção literária da mata na obra *Yuxin, Alma* (2009), de Ana Miranda, a fim de explorar a representação de elementos geográficos, especialmente o rio e as plantas, através do olhar da narradora e protagonista Yarina, criação ficcional de uma indígena Kaxinawa do início do século XX. Essas espacialidades pertencentes a mata refletem a biodiversidade natural, sociocultural e a alteridade dos povos originários. Ana Miranda mescla essas riquezas com histórias e mitologias ancestrais, especialmente dos Kaxinawa, proporcionando uma percepção poética e sensorial que convida a “pensar com os sentidos”. O artigo aborda esse espaço-tempo na perspectiva do Cronotopo, de Mikhail Bakhtin (2002), que enfatiza a indissociabilidade entre tempo e espaço na literatura, utilizando-o como metáfora para analisar a condensação do tempo e a ativa participação do espaço no desenvolvimento do enredo e da história.

Palavras-chave: Ana Miranda; Cronotopo; mata; Yuxin, Alma; alteridade.

Abstract: This article addresses the literary construction of the forest in the work *Yuxin, Alma* (2009), by Ana Miranda, to explore the representation of geographic elements, especially the river and plants, presented to the reader through the eyes of the narrator and protagonist Yarina, fictional creation of an indigenous Kaxinawa woman from the beginning of the 20th century. These spatialities belonging to the forest reflect the natural, sociocultural biodiversity and the otherness of the original peoples. Ana Miranda mixes these riches with ancestral stories and mythologies, especially those of the Kaxinawa, providing a poetic and sensorial perception that invites us to “think with the senses”. The article addresses this space-time from the perspective of Chronotope, by Mikhail Bakhtin (2002), which emphasizes the inseparability between time and space in literature, using it as a metaphor to analyze the condensation of time and the active participation of space in the development of plot and story.

Keywords: Ana Miranda; Chronotope; forest; Yuxin, Alma; otherness.

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia. E-mail: julianabudin77@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7487-7118>

Introdução

A ficcionalização de distintos períodos históricos é uma constante na produção literária de Ana Miranda. Essa tendência de releitura do passado histórico, no romance *Yuxin, Alma* (2006), promove reinterpretações e sugere novos significados aos eventos que marcaram a trajetória histórica das populações indígenas, especialmente a dos Kaxinawa, que ocupam o território contínuo entre o Brasil e o Peru, nas bacias dos rios Juruá e Purus. Neste romance, tempos, espaços e personagens são tencionados para suscitar diferentes versões do passado, atravessado pela ação colonizadora.

A percepção espacial neste romance é organizada, interpretada e significada pelo olhar da narradora Yarina, criação ficcional de uma habitante da mata, a qual dá atenção à paisagem, que se faz constantemente presente nos espaços simbólicos dos rios, da flora, fauna e da cultura nativa. Ana Miranda se apropria dessas riquezas para compor o romance, mesclando-as com histórias e mitologias ancestrais de alguns povos originários do Brasil. A cultura desses povos, em especial a dos Kaxinawa (Huni Kuin), viabilizou, no momento de escrita do romance, uma singular percepção poética e sensorial, avultando uma forma particular de habitar o lugar, em tensão com o perpetuar da relação entre humanos e não humanos no tempo mítico e histórico, que nos instiga a “pensar com os sentidos”.

A narradora Yarina protagoniza esse universo de tal maneira que produz o que Baudelaire (1995, p. 789) chamou de “magia sugestiva”, pois nela está incluso ao mesmo tempo o objeto e sujeito, o mundo fora do artista e o próprio artista. O aprender a tecer na vida, e o tecer a vida pelas palavras. Em *Yuxin, Alma* o ato de rememorar por meio do canto e do bordar, únicas ações da protagonista no tempo da enunciação, remetem ao mito das Moiras, tecelãs do tempo/destino e à Penélope, que tece o tempo da espera.

Assim, a ação do bordado revela a iniciação de Yarina, ou seja, um ciclo da vida da menina Huni Kuin se encerra e inicia-se o ciclo da mulher tecelã, mulher kaxinawa, que domina a arte do Kene (bordado). Sua narrativa/bordado é marcada pela perda do marido, do filho e da aldeia em um cenário de guerras entre comunidades e parentes e perseguição e extermínio externo, provocado por caucheiros peruanos e seringueiros brasileiros, durante o primeiro Ciclo da Borracha. Um mundo em dissolução que a impele a fugir para a mata e, nesse momento, provoca o encontro da heroína, sozinha e faminta, consigo mesmo. É nesse

ponto que encontra as almas e passa pela transformação, através do conhecimento de seu nome verdadeiro.

Dessa forma, em *Yuxin, Alma*, o tempo se mostra circular, pois são as memórias de Yarina que, quando narradas, mesmo sendo histórias antigas, tornam-se mundo de novo, vivido no espaço-tempo das palavras, na ficção. O circular ainda nos remete a ação do tecer, que se interliga fio a fio formando figuras, no bordado, já no texto, palavra a palavra, o romance.

Essa arte exemplifica o desejo humano de tomar algo da natureza e transformá-lo em criação humana, e na narrativa, criação artística que materializa o Cronotopo, pois é narrativa composta de tempo (a ação do tecer) e espaço (o desenho tecido). Sob essa perspectiva, a apreensão dos espaços, foco da abordagem deste artigo², desenvolve-se a partir da análise interpretativa das espacialidades e por meio das proposições conceituais e teóricas do Cronotopo, conceito esse definido por Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1998, p. 211) como “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”. É nesse conceito que uma condensação do tempo, uma compactação dele, se tornará artisticamente verificável; já o próprio espaço torna-se ativo a ponto de adentrar no movimento do tempo, do enredo e da história. Também será utilizada a abordagem de Osiris Borges Filho (2007) acerca da relação entre espaço e literatura, principalmente no que se refere a atuação do narrador na criação dos espaços. Para essa participação, o autor ressalta: “[...] deve-se refletir sobre a maneira pela qual o narrador ou o eu-lírico cria o espaço na obra literária. Temos de desvendar quais recursos são utilizados, trata-se, portanto, de uma questão que remete à ideia de focalização (2007, p. 61)”.

Para darmos uma melhor visibilidade a construção estilística desse mapa tecido pelas palavras, priorizamos em nossa leitura a representação do espaço-tempo da mata, mais especificamente as espacialidades dos rios e das plantas da mata, além dos índices do tempo na concretude da paisagem que articulam a narrativa, e sua relação com a visão empírica e subjetiva da narradora protagonista, em relação ao espaço e o tempo.

² Esta pesquisa é um recorte de minha dissertação de mestrado intitulada *Cartografia de palavras: espaço-tempo em Yuxin, alma de Ana Miranda*, defendida em 2023, pelo Programa de Pós-graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia, sob a orientação da professora Dra. Gracielle Marques.

O tempo-espaço dos rios

Em *Yuxin, Alma*, a vida acontece quando Yarina, uma indígena filha do pajé de sua aldeia, busca conhecer a mata em sua ampla extensão, ao saciar-se no ver, ouvir, apalpar, saborear e cheirar o que compõe a mata, ao descrever a individualidade concreta dos lugares, das pessoas e situações, regada à musicalidade poética que as onomatopeias formam. A narrativa se volta para um simbolismo espaço-temporal, o qual ganha forma de transposição da escrita geográfica (cartografia) para o entrecruzamento com outras linguagens, como: a imagem, a cartografia e a música. Esse entretecer proporciona múltiplos diálogos, que envolvem discursos de natureza histórica, antropológica, religiosa e mítica, todos manifestos no texto por certos procedimentos artísticos, os quais evidenciam o desejo de reterritorializar a imaginação sobre o “Novo Mundo”.

Nesse viés, “a tentativa da autora é de ir para além da forma rígida e pétrea das palavras, ao convidar o leitor a sentir e ouvir a história do Outro” (Marques; Ferreira, 2021, p. 117). O conhecimento de mundo expresso pela narradora não advém, como o do parasita, da percepção de outrem, mas de suas vivências que escaparam da configuração mental de manter uma monocultura dentro de si, e que a envolveram com outras existências, alimentaram seu desejo de conviver com outras formas de vida, como árvores, peixes, montanhas e pássaros. Nesse sentido, exploraremos as nuances provenientes de arranjos sensoriais que nos dão acesso às espacialidades vivenciadas pela narradora.

Na relação entre personagem e espaço, nossa leitura se apoia nos gradientes de sensorialidade, os quais inclui, de acordo com Borges Filho (2007, p. 69)

[...] os sentidos humanos [básicos]: visão, audição, olfato, tato, paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço. Portanto, efeitos de sentido importantes são manifestados nessa relação sensorialidade-espaço.

Encontramos nas primeiras páginas do romance a presença do tempo, “[...] tempo da mãe da mãe da mãe da mãe, foi Siriane quem nos ensinou primeiro o bordado [...]” (Miranda, 2009, p. 17). Ele se apresenta infundido no espaço pela ação do tecer. O tempo também se mostra em um processo cíclico que, de certa forma, transforma o presente em retorno ao passado, privilegiando assim a memória ancestral, a crença de que só existe aquilo que se

pode retornar, já que qualquer informação que não seja periodicamente repetida está condenada a desaparecer.

É nesse contexto que contemplamos a espacialidade do rio. Ele ocupa um lugar de destaque na narrativa a partir das ações da personagem Yarina. Símbolo por excelência do curso da vida humana e da renovação cíclica da natureza, em *Yuxin, alma* é expresso como um espaço de pertencimento, o qual conjuga subjetividades individuais (humanas e não humanas) e referências socioculturais coletivas. Em sua percepção, o rio se apresenta vivo e multifacetado graças às experiências resultantes de práticas socioculturais (banhar-se, pescar, caçar) projetadas na hidrodinâmica do rio que (re)desenha a paisagem. No excerto abaixo, a narradora considera e ressalta essa percepção da dinâmica fluvial integrada à vida cotidiana:

[...] o banho de rio, eu gosto, acabado de derramar o sol, não é só entrar na água, é ir pelo varadouro até o rio, no meio da neblina, pela trilha de caçada, seguir os rastros de caça na barranca, banho de rio, o igarapé de água mais branca, os grutiões de profundezas quebradas, olhar as águas toldadas do paranã em fundo de lama, as ressacas, a cacimba de água fria: onde peixes gostam de morar, tudo isso é banho de rio, o remanso, campinas inundadas, margens, bojos de praia, areias-praias, praias de areia e águas limpas e brisa fresca, pular na água, arrepiar a pele, aguinha fria, brincar na água, pisar nas pedras, nas areias bem alvas, o tempo da seca, as cachoeiras, campinaranas, brenhas inundadas por águas pretas, leito de vazante, o rio no verão quando as águas paradas arremedam o céu e o dossel da mata, tudo isso, o rio nunca é o mesmo, sempre ele vira outro, [...] sempre o rio mostra sua vontade de ser, o rio nunca é silêncio, tem voz, diz quando está zangado, quando está manso, triste, [...] (Miranda, 2009, p. 137).

O rio não é caminho para exploração no olhar ameríndio, mas lugar para se desfrutar, seja pescando, tomando banho, seja matando a sede, mas o banho não é simplesmente para tirar a sujeira do corpo, é um ato mágico. Para Yarina, adentrar no rio é um ritual sinestésico. Primeiramente induz o leitor a criar um rio, inserido e impulsionado, ao compor sua relação poética com a natureza, ao apresentar seu fluir muito além das águas e do solo. Encharcada das imagens fluviais, compartilha seu relacionamento com o rio, e inicia indo ao seu encontro, não por um caminho traçado por seu conhecimento, mas pelo da própria natureza, o mesmo caminho que os animais percorrem, seja para matar a sede, seja para desfrutar do frescor de suas águas. Ela nos estimula a imaginar as múltiplas formas, cores e nomes que são

empregadas para conceber um rio. Concebido o rio, também seu temperamento é personificado, se mostrando manso ou triste, dependendo do momento.

O tempo influencia sua forma de ser, e “o rio nunca é o mesmo, sempre ele vira outro”. Também nos chama a atenção como ele é “localizado” ou “percebido” no tempo-espaço, através do advérbio “quando”: o rio [espaço] no verão [aspecto cíclico] quando [tempo] as águas paradas arremedam o céu [representação espaço-temporal]. As águas do rio marcam a passagem do tempo, pois se o rio seca, é verão; se ele enche, é inverno. A depender do ciclo [tempo], o espaço muda, mudando também a própria representação, pois quando ele seca, está “manso”; quando está cheio, engolindo barrancos e casas, “está zangado”, essa é sua vontade de ser. Afora isso, Yarina mostra bem como o conhece, já que, sendo indígena, não dispõe de conhecimentos científicos acerca do rio, mas do conhecimento empírico do rio, um saber “outro” que os habitantes da mata apreenderam e aprenderam para usá-lo a seu favor, o apreciando através de: “pular na água, arrepiar a pele, aguinha fria, brincar na água, pisar nas pedras, nas areias bem alvas, o tempo da seca”. Ou seja, ela se utiliza dos sentidos para conhecer o rio, conhecimento intuitivo, pois não racionalizado, afetivo, desinteressado.

O tempo cíclico da natureza se faz presente dentro da Yarina, como em seu exterior. Na narrativa encontramos o ciclo no espaço do bordar e no tempo de esperar todos os dias a volta do seu esposo: “[...] choveu, choveu, e eu dentro de casa, esperando Xumani, olhava a chuva, fazia colares sem fim, bordava, bordava, bordava, [...]” (MIRANDA, 2009, p. 109).

De acordo com das palavras de Gama-Khalil (2010, p. 2) sobre as possibilidades da construção temporal na ficção, podemos considerar que o enredo de *Yuxin* “explora através da retomada da oposição carimbos de tempo ‘antes’ versus ‘agora’, justificando uma construção imaginária baseada na oposição temporal entre um tempo passado de plenitude e um presente associado à falta”. É nessa falta (deserto) que o romance se constitui como revelador de um espaço-tempo, que se constrói com múltiplos conhecimentos dos povos da mata, com múltiplas vozes que ecoam no romance, mas foram silenciadas pelo mapa. A falta também se faz presente no tempo narrativo, uma vez que o tempo da enunciação do romance indica o deslocamento tempo-espaço, pois Yarina não está mais na sua terra natal, no Juruá, onde viveu as passagens mais significativas de sua vida.

Outra espacialidade da mata que marca o espaço- tempo das ações são as estações. Elas são identificadas no capítulo “*hanu*, agora” pela ação da natureza. No referido capítulo, nada parece estático, pois presente o movimento, que é a força fiduciária que atravessa todas

as peças que compõem as estações, como podemos perceber neste trecho “Depois o alencó cantou, os lagos ficaram com pouca água, ali o mergulhão amava, jaburu amava, eu sozinha, sem Xumani, casais de mergulhões passeavam nos paus à beira do lago caçando um canto mode fazer ninho” [...] (Miranda, 2009, p. 109). Percebemos como o cronotopo da mata se expressa na estação do verão de forma gradativa, o céu dá o seu sinal ao cantar do alencó, o lago ao se tornar leito dos casais apaixonados, ao secar suas águas, e a beira do lago se torna um lar para se ter filhos. O tempo, ao ser “localizado”, se torna “percebido” no espaço por meio dos seres da natureza, pois procriar, no caso do excerto supracitado, é estar inserido no tempo certo da procriação, é atender aos impulsos naturais da união. Logo, um casal de mergulhões diz tanto do tempo quanto diz da biodiversidade.

Para o teórico russo Bakhtin (1998, p. 211), a literatura é capaz de absorver de maneira complexa o tempo e o espaço, bem como o indivíduo histórico que se encontra habitando esse tempo e espaço. Dessa forma, “Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo”. Esse entrelaçamento de linhas e fusão de signos formam o Cronotopo artístico, que influencia no nascimento dos gêneros literários e suas variedades, pois é ele quem os determina (Holquist & Clark 2008, p. 293)

É na literatura forjada pelo tempo-espaço, camada social e histórica, que conceitos peculiares são difundidos, influenciando a imagem do indivíduo, que pode ser contemplado de certa forma nesse gênero. Os gêneros literários respondem à necessidade de comunicação social de sua época, ele guia todo o uso da linguagem, pois é utilizado como um suporte para dar forma à comunicação e manifestar a função a qual for designado. Ele define especificamente o ser humano no tempo narrado. Como afirma Irene Machado (1998, p. 38), o gênero é, assim, princípio construtivo elementar da estética da criação verbal, da poética histórica de Bakhtin.

Sendo assim, segundo Ozíris Borges Filho (2011), há dois pontos principais que se dão a conhecer sobre o *cronotopo*: o primeiro é que o espaço e o tempo são indissociáveis para ele; e, segundo, que o cronotopo é uma categoria conteudístico-formal da literatura (Bakhtin, 1998, 222). Isso explica o motivo do teórico russo abordar o cronotopo voltando-se à forma do romance, um gênero que permeia as histórias da humanidade, ela vai se metamorforseando em cada tempo, está presente na epopeia e vai se desenvolvendo até chegar aos nossos dias como a conhecemos. No entanto, muitos são os aspectos que dão forma ao cronotopo, segundo Irene Machado (1998, p. 37) está dentre eles

[...] a multiplicidade de cronotopos literários, aquele privilegiado por Bakhtin é o cronotopo relativo ao tempo histórico: história dos modos de vida, dos costumes, das instituições e das sociedades. O tempo histórico abarca os desígnios mais complexos dos homens, das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e classes sociais.

Esse processo de assimilação dos homens e mulheres da mata, suas gerações, as diferentes épocas que a protagonista apresenta ao leitor se fazem presentes no espaço-tempo, elas dão forma a elementos que compõem a morada de Yarina, a aldeia.

Não fazia sempre frio, nem sempre fazia escuro, existia o senhor do frio, o senhor da noite, tucano cantava ali, tucano diz com sua voz rouca kreõ kreõ kreõ kreõ, tucano canta, yaukwê kwê kwê, veado pequeno faz méee! méee! méeee! eu não pensava em coisa alguma, nada receava, vivia desassombrada, feliz, morava na aldeia perto do rio, feliz, felizes nós todos, uma roça boa oh! todos felizes, nossa gente não era pobre, nem mandada pelos outros, só o tuxaua meu pai mandava em nós, não era tão longe, não era tão perto do Curanja, era rio abaixo ... aqui é frio, os morros são altos, passa quase ninguém ... lá era bom, Xumani botava roçado, caçava, nada nos faltava, nossa gente fazia festa, vestia roupa redonda, roupa comprida, roupa de festa, os homens tocavam e as mulheres cantavam, de madrugada cantavam para acordar os outros, nossa gente cantava [...] (Miranda, 2009, p. 42).

Percebemos a incidência dos pretéritos: existia, cantava, pensava, vivia, morava, mandava etc – todos esses dizem respeito ao espaço em que a narradora vivia (morava na aldeia), ou seja, ela fala de um lá (espaço da narrativa), embora narre de outro espaço (espaço da narração). O “lá”, vetor espacial, é caracterizado/simbolizado como “tucano cantava, feliz, desassombrada, felizes nós todos, roça boa”, são todos elementos positivos relacionados a esse espaço, tanto na terra como no céu. Observamos também a incidência histórica do cronotopo, o “lá” é a região às margens do alto rio Envira, na bacia do rio Juruá, representa o “lar” (espaço de pertencimento e identidade) afetado pela diáspora Huni Kuin. Já o tempo, “não fazia sempre frio, nem sempre fazia escuro” um lugar quase paradisíaco, lembra um pouco o éden, pois ela se refere a uma espécie de vivência harmônica com a natureza, onde o frio e a noite, por serem personificados em senhores (mito), não são indesejados, mas naturalizados.

Já no novo ambiente, “aqui”, ela já fala que é sempre frio e os morros são altos – no geral, em morros altos não é lá muito fácil plantar roça, por exemplo, caçar etc, por isso, elementos negativos. O “aqui” é a região às margens do alto rio Curanja, na bacia do rio Purus, em terras peruanas, o lugar para onde os Huni Kuin migraram devido aos desentendimentos entre diferentes grupos, e para sobreviverem às perseguições organizadas pelos padrões seringalistas. Como Harald Schults (1955, p. 197) expõe “Os Kachináua do alto Curanja parecem ter migrado de afluentes do Envira, da bacia do rio Juruá, há uma geração ou talvez pouco mais, em virtude de desentendimentos entre os vários grupos”. Podemos perceber, então, épocas diferentes, combinações diferentes do espaço e tempo sendo interlaçadas na construção do cronotopo da mata, moldando assim a realidade externa do romance e criando uma nova dimensão, como afirma Holquist & Clark (2008, p. 296).

Bakhtin, tomando a deixa a partir da sugestão de Minkowski acerca de uma quarta dimensão, insiste na inseparabilidade dessas categorias. Insiste igualmente na natureza histórica de tais conceitos, no fato de que, em épocas diferentes, combinações diferentes de espaços e tempo foram utilizadas a fim de moldar a realidade externa.

Enfim, há dois espaços (o lá e o aqui) e dois tempos (o passado e o presente). Cada um desses dois, “lá”, passado, e o “aqui”, presente, são permeados por valores e símbolos que expressam um passado em equilíbrio, em liberdade, pois “nossa gente não era pobre, nem mandada por ninguém”, e um presente desequilibrado, onde “o frio” se faz presente: exteriormente, em relação ao desequilíbrio da natureza, e interiormente, por não mais serem ricos e livres, expressado por “lá era bom”.

Esse tempo de alegria vinha embalado em um som, som da mata que ecoa por todo o romance, seja por meio de animais, do vento, dos rios ou seja por meio das árvores. E na maioria das vezes, são as onomatopeias que são usadas como imitação das diversas vozes. Essa voz da natureza pode ser entendida como uma memória ancestral, a qual compõe os cantos dos povos da mata, como expressam as palavras de Cristine Takuá (2019, p. 2) “Eu sou por parte de pai Maxakali. Os Maxakali são um povo incrível de resistência, eles guardam cantos das mais diversas formas de animais, de seres yãmiy que existem na floresta. Tem mais de 35 cantos das abelhas”.

Nos voltando novamente ao espaço-tempo, observamos suas influências sobre as ações, o *cronotopo* torna-se organizador dos principais acontecimentos temáticos do romance. Como afirma Bakhtin (1998, p. 355-356):

Ao representar o homem vivendo situações, o cronotopo torna-se o centro organizador dos principais acontecimentos temáticos do romance. É aí que os nós do enredo são feitos e desfeitos. As ações nunca são imagens vazias, mas encarnam a dimensão do tempo e do lugar em que acontecem. Todos os elementos abstratos do romance – as generalidades filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual “se enchem de carne e osso”.

A estrutura narrativa de *Yuxin, Alma* é particularmente mediada pelo cronotopo para capturar verdades sobre tempo, complexidade causal e espacial. Ler o romance implica empreender um tipo de descoberta. E estas descobertas privilegiam a construção do espaço-tempo como uma reterritorialização, pois o discurso poético e, talvez, o ponto de vista da geografia não vêm dos conhecimentos dos exploradores, mas advindos de uma voz artística etnográfica, que busca assemelhar-se à visão do nativo. Na narrativa existe, assim, um apertado confronto de diferentes focalizações no mesmo espaço de representação. Trata-se de valorizar a dialogia das ideias, das muitas vozes que ecoam, compondo assim a história de Yarina e de seu povo. Sendo assim, a relação do espaço-tempo só pode ser considerada no contexto da experiência, quando a informação do mundo físico se transforma em signo e se manifesta como um gesto semiótico, seja ele ético ou estético, conforme afirma Irene Machado (2010, p. 206).

Mais um novo espaço surge na narrativa, lugar dos mistérios amazônicos, a barranca do rio. Essa se faz presente em *Yuxin, alma*, localiza-se entre a água e a vegetação, um espaço especial onde muitas das histórias da Amazônia ocorrem e se transformam em mistérios do mundo. Lugar onde se oferece consultas sobre origens, destinos e transformações, partidas e chegadas também se dão nas margens dos rios. E com Yarina não foi tão diferente. Foi na sua infância, primeiro ciclo da vida, que ocorreu um dos episódios marcantes, para a personagem. Foi seu primeiro encontro com os *yuxins*. Embora avisada por sua avó para não sair sozinha, Yarina sai e, sem perceber, vai ao encontro dos *yuxins* na barranca do rio.

[...] eu ando sozinha e não me amedronto, sozinha vejo os bichos, sozinha escuto os passarins, sozinha ouço o vento, sozinha aprendo os zumbidos, as zoadas, tiro os cantos de passarins sozinha, cujubim planta mudubim, céu bonitito com as nuvens, cujubim, mudubim, céu pintado oh! aquela foi a primeira vez que vi alma, eu era tão pequena, [...] peguei uma cabacinha para água, cheia, outra vez mais, cheia, vazia, oh, vazia, perto da envireira ouvi o canto, como era? eia ie i! eia ie i! fui devagar, eia ie i! ouvindo, por todo o caminho, perto, a jia eia ie i! pertíssimo, meu coração batia que nem pilão, será se eu ia virar jia? eia ie i! oh! ouvia cantar, eia ie i! mas não era a jia, era a alma à beira do rio, [...]. (Miranda, 2009, p. 57-58).

O estado de solidão se destaca, e logo o associamos a um ritual de iniciação, visto que os personagens que os praticam, na maioria das vezes, estão sozinhos, e transgridem uma ordem/conselho social/familiar, como a personagem transgrediu, ao sair sozinha. Em sua busca ontológica, Yarina irá passar por uma série de transformações, e essas transformações ocorrerão na medida em que ela se relacionar com as pessoas, com o meio-ambiente e, principalmente, com as almas, yuxins da floresta. Nesse sentido, a protagonista se aproxima de sua verdadeira essência, de seu verdadeiro “ser”, por meio de relações dialógicas e confrontos intermináveis presentes em seus relacionamentos. Ao estabelecer relações sociais e ambientais com a mata, que é repleta de interações entre pessoas e não-pessoas, bem como entidades metafísicas, as quais ela interage de forma holística.

[...] eu vi a alma, branca, branquíssima, fria, os cabelos de água compridos saindo da água, a alma sentada na beira do rio, meu peito ainda pula, o coração grita, os joelhos na testa, a alma levantou a cabeça, olhou para mim, abriu a boca e saiu a sua língua comprida, fina, ela queria me encantar, tremi, corri, gritei por todo o caminho, alma tem medo de grito, será se tem? em casa fiquei sentada com os joelhos na testa, feito alma, eu só pensava, será se eu ia virar alma? será se a alma tinha roubado a minha alma? será se eu estava encantada? será se eu já era alma? os olhos eu queria fechar, mas não podia ... a língua da alma-jia ... eia ie i! jia era yuxin ain mulher-alma... jia era alma cantando, eia ie i! eia ie i! eia ie i! eia ie i! alma é muito perigosa (Miranda, 2009, p. 57-58).

Yarina é atraída por um canto que a conduz por um caminho. Percebemos que é sempre a natureza que a conduz. No rio, foram as “trilhas das caças” (MIRANDA, 2009, p. 41), aqui não foi o canto das sereias, mas o canto da jia (rã) que “ouvindo por todo o caminho” (Ibidem, p. 57), foi atraída a ela. E é nesse momento que uma das muitas metamorfoses presente no livro acontece: a jia não é mais jia, mas uma alma “sentada na beira do rio”

(Ibidem, p. 58. Yarina chega pertíssimo, como percebido na citação acima. As almas vão se apresentar na narrativa como “[...] mythoi que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque panteísta, isto é, propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo” (Bosi, 1990, p. 487). A alma, por ser caracterizada como branquíssima, nos remete ao divino, mas ao abrir sua boca, sua língua comprida e fina encanta Yarina e a toca, pois sabe que a alma é fria. E ao sair gritando amedrontada e ao se perguntar se a alma roubou sua alma, o aspecto do mal se reflete na divindade.

Agora Yarina já não é mais a mesma, a boca do *yuxin* pode ser metaforizada como elemento propiciador de uma “morte simbólica”, em que transparece o processo de “mastigação” do velho eu, e a regurgitação de um novo eu. A língua responsável pela identificação dos sabores, simbolicamente, pode conceber múltiplos sentidos à protagonista. É o mythoi revelando uma visão global da existência, da personagem, como pode ser conhecido pela pluricultura presente nas palavras de Cristine Takuá (2019, p. 2).

Por que, ao longo da história também, a monocultura da fé, a monocultura alimentar, a monocultura mental, estão fazendo com que as pessoas se unifiquem, que as pessoas percam o sentido de entender a própria fruição da vida, a própria complexidade desses diálogos criativos que nos colocam em outro lugar, que nos colocam na relação natural com outros seres.

A língua também pode representar as palavras, que são expressas por meio dela. A interlíngua da protagonista, sem dúvida, é um componente fundamental que conecta as várias dimensões da natureza ao texto, pois é a tentativa de superar o caráter rígido e inflexível de uma única língua. Ela nos faz sentir e ouvir a alteridade presente na mata, embalada em sua musicalidade. A relação de Yarina com a natureza representa a maneira das culturas indígenas se relacionarem com a natureza, que aprende e apreende algo com ela. Essa conexão com os seres da mata, por meio de um pensamento literário, corresponde, segundo Evandro Nascimento (2021), a uma “literatura em sentido expandido”, a qual não se limita à ficção, drama, poesia ou peças de teatro dentro de uma estrutura convencional, mas sim em uma textualidade literária que se conecta com universos localizados muito além do reino humano.

Um desses universos são os seres metafísicos denominados *yuxin*. Eles se fazem presentes em todo o romance e exercem influência em Yarina, em outros personagens e no

próprio espaço. No primeiro encontro com o *yuxin*, Yarina vê a alma, fundida na natureza, sentada no barranco com os seus cabelos saindo do rio, com a voz de jia. Percebemos que a *yuxin* mulher, como a indígena a descreve, passa a fazer parte dela, “em casa fiquei sentada com os joelhos na testa, feito alma”. Em sua descrição sobre a alma, a personagem sempre usa seus sentidos sensoriais: a alma cantava, era branquíssima e fria.

Observamos, assim, que parte do espaço o qual, no primeiro momento, compõe a alma (terra, água e animal), passa a compor a indígena, e essa é uma das muitas metamorfoses que a acometerá, advinda da influência dos *yuxins* que compõe a vida de todos os seres da mata. Em notas do livro, Ana Miranda (2009, p. 337-338) designa o sentido do termo *yuxin*, segundo Eliana Camargo, como “uma palavra de sentidos muito complexos, a qual os Kaxinawa traduzem como alma”. Cecilia Mccallum (2002, p. 384-385) amplia nossos conhecimentos sobre o *yuxin* ao afirmar que:

Yuxin abarca várias entidades de seres mitológicos, os antigos, almas dos vivos e dos mortos e os espíritos da floresta e do rio [...] Na linguagem cotidiana é o equivalente a “espírito”. [...] componentes de todos os seres vivos, das plantas e das forças da natureza.

Os *yuxins* das plantas, dos animais e dos homens comunicam-se na linguagem das imagens. Segundo Els Maria Lagrou (1991, p. 50), é um entendimento que vem da capacidade de percepção, e a alma da percepção reside na pupila, ou seja, ela está dentro do ser, em seu interior, e coordena a sua forma de ver o interior e o exterior: o interior, por serem metafísicos, o exterior, por residirem na pupila. É para a alma e o saber das plantas representados no romance em questão que voltamos nossas atenções na próxima seção.

O saber e o tempo-espaço das plantas

O mundo amazônico de *Yuxin, Alma* manifesta a ecologia de saberes, os quais reconhecem a diversidade ilimitada de saberes e a necessidade de valorizá-los para a realização de ações verdadeiramente emancipatórias (Santos, 2006, p. 154), permitindo à protagonista acessar saberes permeados por elementos míticos que nos conduzem, com um dos remos, às profundas e mansas águas do conhecimento do povo da mata. Sendo assim, trataremos dos saberes ecológicos de maneira mais acentuada nas próximas linhas.

Si nas narrativas (neo)coloniais destacou-se as conquistas territoriais, nas quais os povos originários tiveram suas terras conquistadas/roubadas para dar passagem ao progresso econômico, de protagonismo, se esvazia de valor estético e ético, como se pode observar no mapa de Jules-André-Arthur Hansen, presente ao final da narrativa, no qual a existência das muitas populações indígenas não é mencionada. No romance em questão, percebemos que Ana Miranda busca decifrar um mundo diverso e para isso também diversifica os olhares e as falas. Dessa forma, a natureza é representada como organismo vivo e movediço, que alcança o lugar de entidade dentro do discurso narrativo, dissolvendo a imposição de uma linguagem única:

Os paus olham a distância, que nem eu, beira do rio, terra firme, jardim de sororoca, campina, grata, cocaia entranhada, em todo lugar mora uma ruma de paus, em terraço, em restinga, paus com âmagô e sem âmagô, paus altos e baixos, paus amarelos, verdes, azuis, encarnados, paus de flores pequenas ou flores grandes, paus de frutos que comemos ou não comemos, paus que fazem zoadá e paus calados, moramos mais os paus que gostam da beira de rio, moramos mais o mulateiro axu, anaurá, coquita, pifaia, castanha-de-macaco, matamatá, moramos mais os paus de leite [...] (Miranda, 2009, p. 49).

A vida das plantas se assemelha à vida indígena. Assim como vários animais e seres humanos olham, moram, são altos e baixos, amarelos, verdes e muitas outras cores, assim são descritos em sua diversidade, no romance na voz de Yarina. Nesse sentido, esse excerto também pode ser lido como uma alegoria, conforme nos explica Lagrou (2002, p.35, grifos do autor).

[...] cada ser é capaz de agência, percepção e subjetividade. Para ter forma e consistência, a matéria precisa estar imbuída de *yuxin*, visto que “sem *yuxin*, todas as coisas tornam-se pó, somente casca vazia. Você toca nelas e elas se dissolvem e então você vê nada mais que cinzas, pó” (Antônio Pinheiro, Kaxinawa). A definição de um ser como sendo um verdadeiro *yuxin* ou uma mera “coisa” depende, novamente, de uma escala gradual em que A necessariamente partilha da qualidade de B, em vez de um par diametralmente oposto em que para ser A, A não pode ser B.

A constante transformação de um ser em outro no mundo da mata nos obriga a reconsiderar as conexões entre percepção e criação, as várias formas de ver e compreender as coisas, implicando o relacional e nunca o essencial e substancial.

Pensando ainda sobre a ação de ver, que reflete sobre as árvores, é nessa ação que, segundo Bakhtin (1998, p. 244), “Os sentimentos externos, as emoções internas, as especulações e os conceitos abstratos se concentram [...]”. E essas emoções podem ser observadas nos quadros compostos pelas árvores que Yarina pinta ao leitor, quando descreve um jardim de sororoca, unidas, lado a lado “jardim de sororoca, campina, grata, cocaia entranhada, em lodo lugar mora uma ruma de paus, em terraço, em restinga, paus com âmagô e sem âmagô, paus altos e baixos, paus amarelos, verdes, azuis, encarnados, [...]” (Miranda, 2009. p. 49). Já as cocaia se entrelaçam, como fortes abraços que unem os corpos, os fazendo um só, e por fim os paus são descritos com âmagô e sem amago, como denominamos alguns homens. A vida da mata espargindo cores, aromas e texturas para todos os lados, num corpo a corpo com a natureza que se faz cultura, e vice-versa. Essa ruptura temporária das fronteiras entre os mundos natural e cultural, dentro de um enorme mundo vegetativo, concede ao leitor a capacidade de visualizar o resultado mais potente da poesia e da estética dos sensitivos, ofertando-se como uma floresta de sensações que passa a fazer parte das ideias do leitor sobre a espacialidade da mata.

Uma completude vai se construindo em meio ao romance, e a única imagem territorial que consta no livro, o mapa de Jules-André-Arthur Hansen da região das bacias do rio Juruá e Purus, entre o Brasil e o Peru, já não é vista como as únicas linhas de referências, como o único modo de se conhecer um território. Mas apenas um dos muitos modos que se pode conceber para se conhecer uma terra. Vemos que em *Yuxin, alma* há uma aposta em representar o conhecimento coletivo dos povos indígenas, de ocupar, usufruir, cuidar e se identificar com uma parcela específica de seu ambiente biofísico, o que, segundo o antropólogo Paul Elliott Little (2003, p. 4), é definido como territorialidade. Ele também usa o conceito “cosmografia”, termo utilizado para descrever e explicar determinadas territorialidades e que é acentuada, segundo ele, como o conjunto de:

[...] saberes ambientais, ideologias e identidades criadas coletivamente, e historicamente situados, o que incluiria seu regime de propriedade, os vínculos afetivos que mantêm com seu território, a história de sua ocupação

conservada na memória coletiva, o uso social que se dá ao território e as formas de defesa do mesmo.

Yarina vai além, ela não só desperta o senso da beleza que fibra na natureza, mas concede ao leitor a percepção de quem presenteou a humanidade “[...] quem nos deu os paus foram as almas, avó disse, as almas nos deram os paus, as almas semearam as matas, avó disse, semearam os paus, as almas plantaram e os passarins espalharam os paus, avó disse [...]” (Miranda, 2009, p. 50). Para Yarina são as almas da floresta. Para os que se denominam cristãos, no ocidente, é Deus, que criou toda a terra. Mas, para ambos, foi esta concedida à humanidade como presente, então por que a tratamos como um objeto qualquer que pode ser substituído por outro no momento em que se estragar? A dinâmica do cuidado com a mata se estende até mesmo aos animais, pois “[...] as cutias plantaram umari, plantaram tucumã-piranga, os ratos plantaram abiu, os quatipurus plantaram javari-mirim, titiri titiri titiri titiri wê... os morcegos plantaram caxinguba, as araras plantaram seringa [...]” (Miranda, 2009, p. 50). Entretanto, essa ação de plantar árvores, primeiramente, nasce dentro da nossa consciência, em nossos pensamentos, os quais podem ser gerados, dentro de nós, pelas palavras, sejam elas lidas ou ouvidas, e produzidas pela expressão artística, como Ernst Cassirer (1992, p. 115) a defini.

Há, porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada.

Yuxin, Alma, uma expressão artística, se constrói em uma linguagem onde a representação simbólica do universo da natureza relaciona-se nessa instância, não apenas como conhecimento, mas em um experimento sensorial de dimensão estético-representativa. No livro, as árvores não são objetos inanimados que compõe o espaço, mas parte que o compõe e o vivifica, podendo-se ler em seus atos (florada, queda das folhas, crescimento) marcas do tempo que também a compõe, apresentadas assim como seres vivos. E nos faz lembrar as palavras do pajé Yanomami Davi Kopenawa (2015, p. 476), que afirma

O entendimento do seu povo sobre a floresta povoada por uma miríade de espíritos que habitam cada animal, árvore ou rocha contrasta com as definições ocidentais da natureza: “No entanto, colinas e serras não estão apenas colocadas no solo, como eu disse. São moradas de espíritos criadas por Omama. Mas essas são palavras que os brancos não entendem. Pensam que a floresta está morta e vazia, que a natureza está aí sem motivo e é muda”.

É a mata que Ana Miranda nos apresenta em sua obra, sendo um universo simbólico que aproxima de outras (alter) realidades os seus leitores pela exploração criativa da linguagem, a utilização do estilo oral de forma a captar a sonoridade e a plasticidade. Um estilo que se alimenta da herança modernista, antropofágica, pois digere fontes linguísticas e estilísticas variadas, e amplia os conceitos pré-existentes reformulando a tradição das definições que caracterizam o que é a mata sob uma vertente do imaginário coletivo do povo que a habita. Ao contrário de se conceber a natureza morta, vazia e muda, encontramos uma mata que não compõe somente o tempo-espaço, mas a vida dos personagens. A natureza, a mata, está entretecida, seja na arte, história, espiritualidade, ela não pode ser dominada, é ubíqua, pois em tudo reside.

[...] Ah a biorana madura, mas o céu sempre cinzento, todos os dias vai cair chuva grossa, o tempo todo, dentro de casa tecendo redes, saias, montando colares, rurando sementes, fazendo cestos, cestinhas, cantando, Caçai os tucanos para tecer cocares com as penas caçai araras para fazer pulseiras para mim, contando histórias, o varão que virou poraquê, a onça que comeu os netos, o irmão enganando o irmão, a mulher piolhenta, o roubo do sol, a onça agradecida, o panema de mulher bonita, o veneno levado ao céu pela andorinha, e conversando, [...] (Miranda, 2009, p. 119, grifos do autor).

Um novo imaginário é tecido por meio da extração de muitas histórias da tradição Huni kuin, como “A mulher piolhenta”, “O roubo do sol”, “A onça que comeu os netos”, “O caxinauá que virou puraquê”, “O panema de mulher bonita”, “O irmão enganando o irmão”, “O veneno levado ao céu pela andorinha”, todas contadas pelos co-autores kaxinaua Bôra e Tuxinĩ ao historiador Capistrano de Abreu (1914).

Percebemos que diferente do olhar dos povos ocidentais, os povos originários reconhecem a existência dessa conexão explorada ficcionalmente pela literatura. A mata é um

mundo por excelência, pois é dela que também advém os papéis, que são casas para as ideias, quando os transformamos em livros. Segundo Luis Alberto Brandão (2013, p. 96).

Para Bakhtin o cronotopo é uma noção espacial que exalta valores próprios do gênero romance como a historicidade, transformação, concretude, materialidade, corporeidade, exteriorização e pode ser abordada como imagem, dado seu caráter metafórico.

Dessa forma, o cronotopo da mata é, na verdade, relativo e dialógico, pois se apresenta como um determinado espaço, com simultaneidades de experiências distintas que emergem em ações, transformações e permanência. Ou seja, o cronotopo da mata é um tipo de narrativa arquitetônica, que configura a forma de narrativa que entusiasma os modos de viver dos personagens em contextos temporais específicos.

Como temos visto até aqui na vida de Yarina, a mata não só faz companhia em todo os ciclos da sua vida, mas a influência, a ensina a como viver no espaço-tempo que a comporta. Sendo assim, esses sentidos que concebem a mata tornam-se uma pluralidade de visões de mundo: não a conhecendo mais como deserta, pois não é somente a visão que gera o desvendamento desse mundo, se mostrando como sentido prioritário, como se dá na cultura ocidental, responsável pela criação da representação do outro. Porém, na narrativa, são as memórias, os cheiros, o paladar e os sons que vão compondo a vida. Cláudia Barbieri (2008, p. 2) conceitua essa construção:

A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história. A percepção deste pela personagem e seu percurso dão ao leitor uma maior compreensão da constituição de ambos e ampliam as possibilidades de significação do texto.

É nesse ampliar de possibilidades de significação que percebemos a própria vida de Yarina se esvaindo por suas próprias mãos. São as mãos que tecem, tecem a arte do Kene na espera da volta do esposo, produzindo uma condição de visibilidade, mas foi também essas mesmas mãos que não permitiram ao amado retornar. Em outras palavras, as mãos se

associam aos vetores espaciais relacionados com a visibilidade e a invisibilidade, sugerindo a ambivalência da figura da fluidez e da instabilidade que rege a narrativa:

Minha mão doida, dançadora de festa de bordado, bordadeira de kene, minha mão maneira vai solta, sozinha, sabe de tudo, tudo ela quer fazer sem eu saber, se eu vou à roça ela pega macaxeira e eu nem vejo, estou pensando lá longe, a lonjura, [...] minhas mãos têm duas almas, uma brava e outra mansa, [...] (Miranda, 2009, p. 67).

A mão de Yarina ganha vida, independência, ela sabe de tudo e, embora a protagonista não saiba fazer, ela quer fazer. Mas como essas mãos, brava e mansa, impediram Xumani de retornar? Vejamos como o amado é descrito “[...] Xumani estava sentado, quando eu olhava de novo não estava mais, estava aqui, acolá parecia que ao mesmo tempo, tão ligeiro, feito um beija-flor! feito uma alma, será se... [...] (Miranda, 2009, p. 29). Aqui podemos perceber que a velocidade faz com que Xumani seja associado ao pássaro. Pássaro esse que é descrito como beija-flor.

Dessa forma, “[...] a linha de força da literatura moderna está em sua consciência de dar a palavra a tudo aquilo que, no inconsciente social ou individual, permaneceu não dito: esse é o desafio que ela renova constantemente” (Calvino, 2009, p. 125). É isso que *Yuxin, alma* proporciona ao leitor. A mata, que em certos discursos é silenciada, explorada, sempre alvo das ações e explorações humanas, na literatura de Ana Miranda, é agente/gente, se mostra parte do mesmo universo criativo e, por essa razão, interage mutuamente com seus personagens, sendo tempo-espço que compõe a narrativa e os compõe.

O mapa tácito semipermanente do mundo amazônico que as pessoas retêm em sua memória vai sendo recriado por um cronotopo da mata, tecidos por palavras. A coexistência de várias eras pode ser vista dentro de um pequeno espaço, no espaço-tempo mata, o que faz o observador sentir que as matas fazem parte do grande esquema do destino do universo. A mata é um imenso cronotopo da história humana. Embora muitos humanos ainda não a conheça. A dimensão memorial indígena percorre a poesia de *Yuxin, alma*, que está enraizada numa “fome arcaica” que se abre à memória de uma herança milenar dos povos originários do Brasil, a um saber elaborado e compartilhado pela comunidade, que deu sentido à sua existência e que muito tem a ensinar ao mundo, ainda nos dias de hoje.

Considerações Finais

A obra *Yuxin, Alma*, de Ana Miranda, nos leva a uma jornada sensorial através da densa mata brasileira, onde cada página é permeada pela riqueza da vida selvagem e pela profundidade cultural dos povos originários. Ao explorar a construção literária da mata, percebemos que a autora não apenas descreve o ambiente de forma realista e geográfica, mas também o preenche com uma dimensão ficcional que ressoa com mitos e histórias ancestrais. Através dos olhos dos habitantes da mata, somos transportados para uma realidade onde a natureza é mais do que um mero cenário; é um personagem por si só, vivo e pulsante. Os rios, a flora, a fauna e a cultura nativa são elementos essenciais que compõem a biodiversidade natural e sociocultural da região, refletindo a alteridade dos povos que a habitam.

Ana Miranda habilmente entrelaça essas riquezas naturais e culturais com as histórias e mitologias dos povos originários, especialmente dos Kaxinawa, proporcionando uma percepção poética e sensorial que nos convida a "pensar com os sentidos". Através da protagonista Yarina, somos guiados em uma jornada de descoberta e conexão com a mata, experimentando-a através da visão, audição, olfato, tato e paladar. Ao abordar o espaço-tempo na perspectiva do Cronotopo de Bakhtin, percebemos como a interligação entre tempo e espaço na literatura se manifesta de maneira vívida e dinâmica em *Yuxin, Alma*. O conceito de Cronotopo nos ajuda a compreender como a condensação do tempo e a ativa participação do espaço influenciam o desenvolvimento do enredo e da história, criando uma cartografia de palavras que nos transporta para as profundezas da mata e além.

Em suma, *Yuxin, Alma* nos convida a explorar não apenas a geografia física da mata, mas também sua geografia emocional e espiritual. É uma obra que transcende as fronteiras da narrativa convencional, tecendo um intrincado tecido de significados e experiências que ressoam com a complexidade e a beleza do mundo natural e humano.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 277-326

BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornori Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à toponálise. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberto Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. **Revista da ANPOLL**, v. 1, n. 28, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i28.166> Acesso em: 26 fev. 2022.

MACHADO, Irene. A. **Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos**: a textualização dialógica. *Revista Itinerários*, Araraquara, n.12, p. 33-46, 1998.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (org.). **O círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Campinas: Mercado das letras, 2010, v.1, p. 203-234.

MARQUES, Gracielle; FERREIRA, Juliana F. B. As tramas do bordado: literatura, história e subjetividades à margem em *Yuxin, Alma*. In: COSTA, Andréa Moraes da; MARQUES, Gracielle, MORAES, Paulo Eduardo Benites de. (Org.). **Reconfigurações da literatura contemporânea**: abordagens críticas. 1ed.Porto Velho: Edufro, 2021, v. 1, p. 100-119.

MIRANDA, Ana. **Yuxin, Alma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MCCALLUM, Cecília. Alteridade e sociabilidade kaxinauá: perspectivas de uma antropologia da vida diária. **Revista Brasileira De Ciências Sociais**, 13(38), 127–136, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69091998000300008> Acesso em: 26 fev. 2022.

NASCIMENTO, Evando. Floresta é o mundo: o pensamento vegetal. In: **o Ensaios FLIP**: plantas e literatura. Vianna, Hermano *et al.* Paraty: Ministério do Turismo, Associação Casa Azul, 2021, p. 83-102.

TAKUÁ, Cristina. Seres criativos da floresta. **Cadernos Selvagem**, transcrito por Camila Vaz, publicação digital, Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020. Disponível em: https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2020/11/CADERNO_4_TAKUA.pdf Acesso em: 10 nov. 2022

VOLKER, Camila Bylaardt. **Uma superfície líquida, barrenta e lisa**: A paisagem amazônica em Euclides da Cunha e Constant Tastevin. Orientador: Carlos Eduardo Schmidt. 2017. 401 f. Tese (Doutora em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis (SC), 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/180558/348946.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 nov. 2022.

A estética literária dos narradores amazônicos no romance *A história das crianças que plantaram um rio* de Daniel da Rocha Leite

The literary aesthetics of the amazonian narrators in História das crianças que plantaram um rio, by Daniel da Rocha Leite

Izabel de Brito Silva Nascimento ¹

Resumo: O presente artigo objetiva apresentar uma análise crítica da estética da linguagem empregada pelos narradores do romance *A História das crianças que plantaram um rio* (2013), de Daniel da Rocha Leite. A pesquisa desenvolveu-se a partir de levantamentos bibliográficos de autores que tratam sobre a estilística e o estruturalismo. Dão corpo à essa pesquisa M. Rodrigues Lapa (1984), Loureiro (2015), Martins (2008) e Todorov (2003). Nesta narrativa da coleção livro lamparina, a tessitura da história traz em sua composição espacial uma possível representação do contexto ribeirinho amazônico. Por consequência, o discurso poético utilizado para narrar a história dá visibilidade aos recursos estéticos que revelam esse contexto e são empregados pelo autor na construção dos narradores.

Palavras-chave: Literatura; Amazônia; narradores; estética

Abstract: This article wants to give a critical analysis of the aesthetics of the language addressed by the narrators in the narrative *A História das crianças que plantaram um rio* (2013), by Daniel da Rocha Leite. The work was developed based on the thoughts of authors who deal with the stylistics and the structuralism. M. Rodrigues Lapa (1984), Loureiro (2015), Martins (2008) and Todorov (2003) support this research. In this narrative, which belongs to the *Lamparina Book Collection*, the approach of the story brings in its spatial composition a possible representation of the context of the residents of the banks of the rivers in the Amazon. Therefore, the poetic language used in the story gives visibility to the aesthetic resources that reveal this context and is used by the author in the construction of the narrators.

Keywords: Literature; Amazon; narrators; aesthetics.

¹ Graduada em Letras/Português pela UNIR- Universidade Federal de Rondônia, mestre em Estudos Literários pela mesma Universidade, professora de Língua portuguesa do Ensino Fundamental da Rede Estadual de Ensino. Membro dos grupos de pesquisas Letramento literário e Criamãzonia. E-mail: izabepoesia@hotmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1271-7143>

Introdução

A história das crianças que plantaram um rio, do escritor Daniel da Rocha Leite, foi publicada em 2013. O autor transpõe para a ficção a experiência humana. A obra apresenta em sua trama personagens, tempo e espaço que são fundamentais para desenrolar os acontecimentos no decorrer da história.

Daniel da Rocha Leite elegeu o espaço ficcional ribeirinho como palco central da narrativa. É nesse cenário que emana magia, poeticidade e sonhos que a relação do narrador-personagem, sua avó e o rio se entrelaçam. Para tecer essa relação, o autor selecionou cuidadosamente as palavras, “sonhou” com elas, como cita na “orelha” do livro. A obra em estudo possui uma grande riqueza literária, dentre elas, como já mencionada, a linguagem.

Supomos que a seleção do léxico, como palavras do mesmo campo semântico e proximidades sêmicas, de figuras retóricas e criação de novas palavras foi escolhida pelo escritor para dialogar com a atmosfera ribeirinha que as personagens aspiram e propiciar que o leitor viva essa experiência juntamente com os personagens.

Daniel da Rocha Leite foi contemplado com diversos prêmios da literatura, como o prêmio de poesia de Carlos Drummond de Andrade, Sesc-DF-2007, foi finalista dos Prêmios Machado de Assis (Contos) e Monteiro Lobato (Literatura Infantil), SESC-DF, 2007 e 2011. Em nível estadual, venceu por três vezes o Prêmio de Literatura do Instituto de Artes do Pará - IAP, com Livros de Contos nos anos de 2004, 2007 e 2011. Em 2008, com o romance *Girândolas*, venceu o Prêmio Samuel Wallace Mac-Dowell da Academia Paraense de Letras em conjunto com o Governo do Estado do Pará.

Observamos que já há uma considerável fortuna crítica sobre a produção do escritor, destacamos desse rol as dissertações de mestrado de Brisa Caroline Gonçalves Nunes, oferecida ao programa de pós-graduação-PPGARTES da Universidade Federal do Pará – Instituto de Ciências e Artes, no ano de 2016, publicado na plataforma Sucupira.

Há também a dissertação de Joana Martins, que juntamente com Daniel da Rocha produziu uma versão falada da narrativa em apreço, e a partir dessa produção, a autora empreendeu sua pesquisa de mestrado intitulada *Lamparina para cegos: literatura acessível na Amazônia*, defendida no ano de 2016, oferecida ao Centro de Ciências Sociais e Educação do Programa de Pós-graduação em Educação - Mestrado, da UEPA - Universidade do Pará, publicada no site da Universidade.

Dentre os trabalhos publicados sobre a produção literária do autor, não se contemplou nenhuma pesquisa que analisou a narrativa sob o viés que se pretende discutir neste estudo. Por isso, esse artigo se propõe analisar a linguagem utilizada pelo narrador-personagem e sua avó sob a luz da corrente crítica estilística. A metodologia utilizada para este estudo é o da pesquisa bibliográfica.

1 A estética vocabular do narrador-personagem e de sua avó como elemento de composição poética na tessitura da narrativa

Apresentando o enredo da obra em análise, a história é narrada em um espaço físico ribeirinho, banhado por um rio que permeia toda a narrativa e é o elemento primordial para a tessitura da história. A relação estabelecida pelo narrador-personagem, sua avó e o rio é de ternura e cumplicidade.

O contexto ribeirinho, a convivência quando criança com o rio e sua avó evoca o narrador-personagem a um regresso ao passado e o desejo de voltar ao lugar onde viveu sua infância, daí inicia-se a narração de sua vivência nesse espaço repleto de imaginário e poeticidade: “Se eu fechar os olhos agora, volto a ser criança” (Leite, 2013, p. 19). [...] “Mergulho no rio” (2013, p 21). Para narrar o mundo inventado da narrativa e fazer-se compreender, os narradores (narrador-personagem e a avó) lançam mão de um vocabulário com grande carga poética.

É neste contexto que o imaginário estabelece uma comunhão com o maravilhoso, tornando propiciador de epifanias. Sob o esfumato do devaneio fecundado pela contemplação do rio e da floresta, olhando os horizontes das águas que lhe parecem como a linha que demarca o eterno, o homem da Amazônia foi dominando a natureza enquanto ia sendo por ela dominado como forma imaginal motivadora. (Loureiro, 2015, p. 26)

Para contar o afeto do narrador-personagem pelo rio e pela avó, Daniel da Rocha Leite seleciona para o discurso narrativo do narrador-personagem e de sua avó narradora palavras com estilos afetivos que causam efeito de sentido no leitor. A personificação, metáfora, antítese, comparação, aliteração são figuras de retóricas reincidentes no mundo ficcional

vivido pelo narrador-personagem. A repetição dessas figuras é fundamental para estruturar a tessitura da história.

Verbos e adjetivos também são classes de palavras que enriquecem e emolduram a narrativa. “o tempo crescia invisível, assim como cresciam as árvores, as sementes filhavam” [...] (Leite, 2013, p. 13). A substituição dos verbos “passar” pelo “crescer”, germinar/brotar por “filhavam”, possibilita observar a carga expressiva da linguagem do narrador-personagem. “Passar x crescer”: coloca o tempo em posição de comparação com as árvores. Se o crescimento das árvores é perceptível aos olhos, a substituição do verbo possibilita enxergar essa invisibilidade da passagem do tempo. O verbo “filhavam” tem o seu sentido relacionado com o verbo “crescia”, pois condiciona-se a ele tanto para sua expressividade, quanto para sua função ficcional na narrativa, como sustenta Lapa:

As palavras suscitam em nós as imagens das coisas a que se referem, mas como essas coisas podem revestir vários aspectos, cada um de nós apreende na palavra o seu aspecto pessoal, aquele que particularmente lhe interessa. (Lapa, 1984, p. 5)

Observamos em algumas obras de Daniel da Rocha Leite reincidências de palavras e temáticas que remetem ao universo ficcional infantil, como a fantasia e imaginação e de espaço composto pela natureza. O livro *A menina árvore* (2014) traz elementos em comum com a narrativa em discussão: “Sonho”, “história”, “tempo”, “noite”, “silêncio”, “voz”, “avó”, “chuva”, “barco”, “mar”, “fechar os olhos”. “Acorda. Está na hora, menina. É tempo. Acorda para o sonho” (Leite, 2014, p. 15). Pode-se verificar palavras com núcleos sêmicos em comum: Tempo/noite, mar/barco.

A seleção de palavras que promovem a poeticidade, como a substituição dos verbos, como já citado em parágrafos anteriores da obra em análise repete-se em *A menina árvore* (2014), dialogando com a narrativa que trata esse artigo: “Aprendi que o tempo é uma árvore que cresce em silêncio”. Aqui, a substituição do verbo “passar” pelo verbo “crescer” é responsável pelo valor literário da narrativa. Nessa discussão, não se pretende afirmar que o escritor das obras em destaques possui um estilo único, pré-definido, e sim, de como esses recursos estilísticos se constituem na estrutura interna de suas obras.

A estética vocabular do narrador-personagem expressa sua visão do mundo ficcional da narrativa. “A gente morava lá onde o longe tinha os pés descalços” (Leite, 2013, p. 11).

“Longe” é como o narrador-personagem nomeia o lugar fictício onde viveu a infância. A expressão “pés descalços” nos remetem à personificação do lugar, à imagem da infância cristalizada na memória do narrador, que o convida a retornar a esse lugar, que emanam uma atmosfera mítica, fantástica e poética.

Para (Martins, 2008) a linguagem deve se adequar a diferentes situações e contextos sociais. Não falamos com uma pessoa da família como falamos com um desconhecido. O contexto social onde viviam as personagens e a relação de proximidade, cumplicidade e afetividade do menino com o rio e a avó são externados por palavras cuidadosamente selecionadas: sinônimos, antônimos e aliterações: “Gente toda de nossa casa dormindo, eu sonhava com o rio, sonhava com suas profundezas, com seus mistérios, alturas e abismos, céu e chão, alma e lama” (2013, p. 31). Essa seleção de palavras permite também a nós, leitores, “mergulharmos” no rio junto com o menino, e nos sentarmos com ele para ouvir as histórias da vó.

A escolha dessas palavras não só contribui para a estética da narração, mas também para a estruturação da narrativa. Corrobora com essa análise (Todorov, 2003) quando diz que o sentido de uma palavra é o conjunto de suas relações possíveis com outras palavras. É perceptível a equivalência de sentido entre esses pares de palavras: “alturas/abismos”, “céu/chão”, “alma/lama”. Os pares de substantivos, embora nas classes de palavras não sejam classificadas como antônimos, associam-se entre si com valores de oposição, extremidade. Observa-se que esse par: “profundezas/mistérios” associa-se pelo sentido de que o mistério é escondido nas profundezas do ser. Ainda, a troca da posição das letras “a” e “l” em “alma” e “lama” estabelece a ideia de duas fases do rio: Quando o nível se elevava e quando o nível baixava.

Daniel da Rocha Leite possibilita ao leitor perceber traços de sua escrita no romance em análise por meio de utilização das figuras de retóricas, nos desvios de linguagens, na seleção de palavras do mesmo campo semântico, sempre direcionado ao contexto ribeirinho e à infância.

A construção de aliterações nos versos “Barcos e barro, farinhas e fomes, vida que vinha e ia, voltara o rio sempre” (Leite, 2013, p. 19) traz a oposição das suas estações vividas pelos ribeirinhos: inverno e verão. Sabemos que em ambas as estações os moradores desses espaços são comandados pelo rio: no inverno, para o narrador, tempos de “águas grandes”,

inundam-se as plantações, em tempos de seca, que para o protagonista era quando o rio “emagrecia”, dificulta-se a locomoção de pessoas e o transporte de alimentos.

Para Barbieri *apud* Lins (2009, p.111) “a criação do espaço literário serve a vários propósitos”. Em conformidade com essa ideia, Leite constitui para a diegese um espaço geográfico compatível para a utilização desse discurso poético.

2 A pesca das palavras poéticas no rio em *A história das crianças que plantaram um rio*

No romance em análise, a narrativa é inundada pelo rio. Ele é quem gera o conflito da história. Por meio dele é que se estabelece a relação do narrador-personagem com a avó e com o espaço onde viveu a sua infância. A carga poética da narrativa fica evidente pela forma como o menino-narrador nomeia o período em que o rio alcançava o nível alto: “Águas grandes”. “Sou menino crescendo nas palavras do rio que cresciam em mim. Trapiche de nossa casa. Águas grandes chegando. Inverno do norte. No chão da nossa casa o rio vinha morar” (Leite, 2013, p. 22).

Nessa atmosfera ribeirinha que flui o imaginário, subordinados ao rio, outros elementos também adquirem cargas poéticas: “Nossa casa tinha pernas magras e altas. O rio ficava ali, respirando noite e dia, embaixo de nossa casa aérea” (Leite, 2013, p. 22). Ao nível do rio, a tessitura da narrativa se constrói: “[...] O rio se arredava um pouco, voltava para o nosso quintal, esperava”. “[...] o rio emagrecia. Marés de quebra, lua mofina, rio miúdo. Águas paradas, tempo de tarrafas e tarefas” (Leite, 2013, p. 23).

O quarteto de adjetivos emagrecia/mofina/, miúdo/paradas que metaforizam os substantivos rio/lua/, rio/águas associa-se entre si o sentido de uma atmosfera de solidão e tristeza do período da baixa do rio que se contrapõe com o período de felicidade e poesia de “Águas grandes”. Confirma-se assim o potencial poético do “rio” e a sua importância na construção da narração. Em concordância com essa análise buscamos a contribuição de Lapa com a ideia de que:

Vemos, pois, que, em volta de cada palavra ou, para melhor dizer, de certas palavras, se estabelece uma atmosfera fantasiosa sentimental que constitui o seu valor expressivo. Há, evidentemente, palavra mais evocadoras do que outras. O bom escritor saberá aproveitá-las, para suscitar mais vivas e variadas imagens. Mas uma coisa é necessária a quem deseja conhecer a fundo a sua língua e utilizá-la para fins artísticos: pensar e sentir as palavras

como se elas fossem feitas de novo, e evocar o objeto a que se referem com a maior frescura e vivacidade possível. (Lapa, 1984, p.7)

A relação de afeto do narrador-personagem pelo rio é constituída por meio da personificação do rio como ser animado: “Sabia o rio dos meus sonhos: Um barco, canoa, casco ou montaria, sempre sonhos”? “Mãe d’água, folha navegando, formigas atravessando, correria de jacundás”? (Leite, 2013, p.35). Observamos então a seleção de substantivos e frases que se associam a um único valor sêmico: O rio. De acordo Wellek e Warrem citados por (Nabil Araújo, 2013) a análise estilística parece mais proveitosa ao estudo literário quando pode estabelecer algum princípio estético unificador que perpassa toda a obra, neste caso, elementos aquáticos imperam na narrativa.

Na narrativa, a avó do narrador-personagem que também se constitui como narradora é um elemento de fundamental importância para a construção da estética vocabular na narração. O carinho do menino-narrador pela avó é demonstrado pela forma com que ele a denominava: “A minha avó, bem velhinha, pequenina e magra, parecia um peixe saído do rio quando ela passava a me contar as suas histórias”. “A minha avó, os seus olhinhos miúdos” (Leite, 2013, p. 45).

É incontestável que comumente a figura da avó, por si só emana sentimentos de ternura, bondade e conhecimento. É verdade que o sufixo -inho serve para formar diminutivos; mas a noção de pequenez anda ligada geralmente em nosso espírito à de ternura, simpatia, graciosidade, contribui (Lapa, 1984). A referência à avó como “velhinha”, “pequenina” e de “olhinhos miúdos” é suficiente para que o leitor emane um sentimento de ternura e apreço por ela, a imaginando como uma vó repleta de bons sentimentos.

A similaridade da avó com peixe surge ainda nas descrições físicas: “As marcas da vida em seu rosto eram escamas do tempo que tentavam esconder a luz dos seus olhos negros” (Leite, 2013, p. 45). A presença das metáforas mostra a simbiose dos dois elementos queridos pelo menino-narrador: o rio e a avó. São esses elementos que suscitam no personagem-narrador o desejo de retroceder quarenta anos no tempo para rememorar suas experiências infantis no local onde viveu.

Na narrativa em discussão, é a avó que constrói e fortalece a relação do narrador-personagem com o rio. “Estávamos ali, sentados, lado a lado, na beira do trapiche, vendo o rio passr. Bem baixinho, com aqueles seus olhos de vó, ela me disse, quase em um sussurro, que

o rio queria conversar com a gente” (Leite, 2013, p. 42). Para construir essa relação, a avó passa a narrar a história de como o rio fora plantado.

Martins (1989) apresenta o conceito de estilística empregado por Câmara, o qual diz que a função essencial da língua é a representação mental da realidade, mas seu sistema é alterado pelos falantes com o fim de exprimir emoções e de influir sobre as pessoas. O rio permanece na memória do menino pela forma emotiva como a avó o ensinou amá-lo e contou para ele como o rio foi levado embora e o seu renascimento. “Houve uma noite, meu filho, que levaram o rio embora: “Ficou só a cama dele aqui, no meio do mundo da nossa terra. [...] eco solidão. “Vento que tinha arame farpado por dentro” (Leite, 2013, p. 68).

Notamos que os substantivos “eco solidão” se assemelham entre si em sentidos e trazem a imagem do vazio. Já em “Vento que tinha arame farpado por dentro”, a sinestesia apresentada na fala da vó propicia ao leitor experienciar o sofrimento do rio, que aqui se torna um ser animado, por meio de personificações.

Lapa, (1984) chama-nos a atenção para alguns substantivos abstratos que seus sentidos podem remeter a uma imagem de cor. Assim, por meio da linguagem peculiar poética ribeirinha empregada pela avó, para narrar ao neto o renascimento do rio, não só é promovido o efeito de sentido causado pela volta da vida e a alegria das crianças, como também nos é sugerido construir mentalmente imagens desse momento de transição entre o dia e a noite que se constitui um fator importante para o renascimento do rio, conforme lemos: “Lusco-fusco, o dia ainda era noite, meu filho. “Lusco-fusco. Dia ainda noite quando as crianças guardaram a chuvas em suas mãos” (2013, p. 70).

Considerações Finais

O intuito de se fazer uma análise estilística da escrita do autor Daniel da Rocha Leite, na obra *A história das crianças que plantaram um rio*, possibilitou perceber que, em seu projeto de criação, o escritor selecionou uma linguagem peculiar para os narradores contarem suas vivências e experiências no espaço ficcional onde localiza a narrativa.

Ao situar o artigo no âmbito da estilística, buscou-se problematizar como a escolha do contexto ribeirinho pelo autor para compor a realidade ficcional da narrativa contribui para a estética na narração da história. No percurso da análise não se concluiu que o autor da obra possui um estilo definido, mas foi possível observar em outros livros de Daniel da Rocha

Leite semelhanças na linguagem dos discursos criados para os narradores contarem suas vivências.

A obra ser classificada como infanto-juvenil, a constituição do enredo e do espaço físico do romance, onde floresce o encantamento, são fatores que possivelmente levaram o autor a selecionar o vocabulário dos narradores da obra. Nessa direção, não se pretende neste trabalho uma análise crítica definitiva, mas sim contribuir com a fortuna crítica do livro *A história das crianças que plantaram um rio*, de Daniel da Rocha Leite. Cabe ainda salientar que a narrativa abre possibilidades de análise literária em diversos aspectos e teorias, ampliando as pesquisas sobre a narrativa.

Referências

BARBIERI, Cláudia. (2009.) Arquitetura Literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney. (Org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Claraluz, 2009, p. 105-126

BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney (Orgs.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009.

LAPA, Rodrigues M. **Estilística da língua portuguesa**. 11. Ed. Coimbra: Coimbra Editora, Ltda, 1984.

LEITE, Daniel Rocha. **A história das crianças que plantaram um rio**. Coleção livro lamparina. Banco da Amazônia. 2013.

LEITE, Daniel da Rocha. **A menina árvore**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2014

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 4. Ed. Belém, PA: Cultural Brasil, 2015.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Encantaria da linguagem. Entrevista Concedida à Angela Almeida. Cronos, Natal-RN, v. 3., n. 1., p. 147-150, jan/jun., 2002.

MARTINS, Nilce Santana. **Introdução à Estilística- A expressividade da Língua Portuguesa**. 4. Ed. Ver. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. (Acadêmica 71)

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Literatura de testemunho sobre o regime ditatorial brasileiro: uma análise de
No corpo e na alma

Testimonial literature about the Brazilian dictatorial regime: an analysis of
No corpo e na alma

Janaína Buchweitz e Silva¹

Resumo: O presente trabalho visa analisar o testemunho da militante política Derlei Catarina de Luca, que foi perseguida, torturada, presa e exilada durante o período da ditadura militar brasileira, tendo postumamente relatado suas experiências no livro *No corpo e na alma*, que foi publicado no ano de 2002. Visando problematizar algumas características do testemunho, parto de autores como Agamben (2008), Sarlo (2007), Gagnebin (2009), Marco (2004) e Moreiras (2002) para tecer considerações sobre a referida produção literária de Derlei, no entendimento de que seu texto contribui para a manutenção da história e da memória que versa sobre o regime militar brasileiro, já que atua como uma poética do testemunho que opera enquanto ato político de resistência, na medida em que enfatiza a narração da experiência da ditadura como forma de democratização da escrita da história.

Palavras-chaves: Testemunho; Narração da experiência; Ditadura militar brasileira.

Abstract: The present work aims to analyze the testimony of the political activist Derlei Catarina de Luca, who was persecuted, tortured, arrested and exiled during the period of the Brazilian military dictatorship, having posthumously reported her experiences in the book *No corpo e na alma*, which was published in 2002. to make considerations about Derlei's aforementioned literary production, in the understanding that his text contributes to the maintenance of the history and memory that deals with the Brazilian military regime, since it acts as a poetics of testimony that operates as a political act of resistance, insofar as it emphasizes the narration of the experience of the dictatorship as a way of democratizing the writing of history.

Keywords: Testimony; Narration of the experience; Brazilian military dictatorship.

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Email: janaesilva@yahoo.com.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9911-2840>

Introdução

O período da ditadura militar brasileira foi marcado por intensa violência e repressão, ocasionando em um desejo de manutenção de memória por parte daqueles que vivenciaram o período e que sentem a necessidade em eternizar suas experiências pela via da palavra, como forma de luta ao esquecimento e ao apagamento de todas as atrocidades ora cometidas. Derlei Catarina de Luca, militante da Ação Popular que atuou intensamente no combate ao regime, tardou décadas até decidir verbalizar as experiências vividas, tendo publicado no ano de 2002 seu testemunho *No corpo e na alma*. Sua produção literária oportuniza a rememoração de um difícil período da história do Brasil que até o tempo presente necessita ser discutido, conhecido e elucidado.

O testemunho e a literatura de testemunho: do nascimento de uma categoria à ampliação de um conceito

No que tange o tema da literatura de testemunho, a pesquisadora Valéria de Marco (2004) destaca a existência de duas acepções que possuem similaridades e diferenças importantes: em comum, ambas apresentam o vínculo entre a produção literária e o resgate da história contemporânea, no entanto, divergem com relação aos pressupostos em que são pautadas. Uma acepção seria voltada ao registro de diferentes tipos de texto que registram e interpretam a violência das ditaduras da América Latina que ocorreram no século XX, e oriunda da pauta sobre testemunhos que foi formulada no ano de 1969 pelo Júri do *Prêmio Casa de las Américas*; a outra teria surgido na década de 80 a partir do testemunho de Rigoberta Menchú, sendo voltada exclusivamente para a literatura hispano-americana, e fazendo fronteira com os estudos culturais. Essa literatura de testemunho seria formulada partindo das seguintes premissas:

O perfil do texto literário seria a constituição do objeto livro como resultado do encontro entre um narrador “de ofício” e um narrador que não integra os espaços de produção de conhecimento considerados legítimos, mas cuja experiência, ao ser contada e registrada, constitui um novo saber que modifica o conhecimento sobre a sociedade até então produzido. Desenha-se o testemunho com traços fortes de compromisso político: o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar

uma crítica e um contraponto à “história oficial”, isto é, à versão hegemônica da História. O letrado – editor/organizador do texto – é solidário e deve reproduzir fielmente o discurso do outro; este se legitima por ser representativo de uma classe, uma comunidade ou um segmento social amplo e oprimido (Marco, 2004, p.46).

A referida corrente propôs definir a literatura de testemunho supondo o encontro de dois narradores, e estruturando-se sobre um processo de mediação, em que um editor ou organizador elaboraria o discurso de outro, representativo de um amplo segmento social ou de uma comunidade, e por isso considerado exemplar, na medida em que sua história seria comum à história de muitas outras pessoas de sua comunidade, como ocorre no testemunho de Rigoberta Menchú que foi copilado por Elisabeth Burgos. O testemunho de Menchú, ativista e representante da comunidade indígena quiché, uma das mais importantes da Guatemala, foi publicado em 1982 sob o título *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, e é reconhecido por muitos como paradigma do testemunho latino-americano. Foi organizado por Elisabeth Burgos, para quem o testemunho de Rigoberta possibilita a expressão de todos os vencidos da conquista espanhola: “Há neste testemunho de exceção, sobrevivente do genocídio de que foram vítimas sua comunidade e sua família, uma vontade feroz de romper o silêncio, de fazer cessar o esquecimento para enfrentar o empreendimento de morte de que seu povo é vítima” (Burgos, 1991, p.9, tradução minha)². Sobre a elaboração do testemunho de Rigoberta, Burgos esclarece que:

Logo decidi dar ao manuscrito a forma de um monólogo, já que assim voltava a soar em meus ouvidos ao relê-lo. Resolvi, pois, suprimir todas as minhas perguntas. Me situar no lugar que me correspondia; primeiro escutando e deixando Rigoberta falar, e logo me convertendo em uma espécie de duplo seu, no instrumento que operaria a passagem do oral ao escrito. Devo confessar que esta determinação fez minha tarefa mais difícil, já que devia fazer ajustes para que o manuscrito conservasse o ar de monólogo recitado de uma só vez, de um só sopro (Burgos, 1991, p.17-18, tradução minha).³

² No original: Hay en este testigo de excepción, superviviente del genocidio del que han sido víctimas su comunidad y su familia, una voluntad feroz de romper el silencio, de hacer cesar el olvido para enfrentarse a la empresa de muerte de la que su pueblo es víctima.

³ No original: Muy pronto decidí dar al manuscrito forma de monólogo, ya que así volvía a sonar en mis oídos al releerlo. Resolví, pues, suprimir todas mis preguntas. Situarme en el lugar que me correspondía: primero escuchando y dejando hablar a Rigoberta, y luego convirtiéndome en una especie de doble suyo, en el instrumento que operaría el paso de lo oral al escrito. Debo confesar que esta determinación hizo mi tarea más difícil, ya que debía hacer ajustes para que el manuscrito conservase el aire de un monólogo recitado de un tirón, de un solo sopro.

A partir do fragmento acima citado, vemos uma das principais características do testemunho que predominou nas América Latina, principalmente durante os anos 80, período marcado pelas ditaduras em diversos países: a presença de um escritor letrado que buscava dar voz a um subalterno iletrado. Outra característica relevante do testemunho é seu caráter de coletividade, posto que as memórias presentes no testemunho ganham relevância por abarcarem a situação de um grupo, classe ou comunidade⁴. A seguir, a transcrição do primeiro parágrafo do testemunho de Rigoberta, representante da comunidade indígena quiché, no capítulo intitulado “La família”:

Me chamo Rigoberta Menchú. Tenho vinte e três anos. Quis dar este testemunho vivo que não aprendi em um livro e que tampouco aprendi sozinha já que tudo isto aprendi com meu povo e é algo que quis focar. Me custa muito lembrar toda uma vida que vivi, pois muitas vezes há tempos bastante sombrios, e há tempos que, sim, se aproveita também, mas o importante é, creio eu, que quero dar um enfoque de que não sou a única, pois muita gente já viveu e esta é a vida de todos. A vida de todos os guatemaltecos pobres e tratarei de dar um pouco a minha história. Minha situação pessoal engloba toda a realidade de um povo (Burgos, 1991, p.21, tradução minha).⁵

No entendimento de Marco (2002), esse tipo de testemunho propõe a necessidade em se repensar o cânone literário, e apresenta o caráter democrático da composição do testemunho que possibilita a entrada na cultura letrada de vozes até então silenciadas. Entretanto, a autora defende que essa ideia de literatura de testemunho se sustenta a partir de pressupostos problemáticos por, dentre outros, entender a voz dada aos subalternos como uma ampliação da democracia, e conseqüentemente o século XX como um momento de inclusão social, o que é refutado pela pesquisadora, que entende que o contexto contemporâneo é marcado pela violência a nível global, em um processo histórico de exclusão social:

⁴ A ideia de experiência individual que aponta para uma coletividade será bastante evidenciada no testemunho *No corpo e na alma*, publicado em 2002 por Derlei Catarina de Luca e analisado neste artigo.

⁵ No original: Me llamo Rigoberta Menchú. Tengo veintitrés años. Quisiera dar este testimonio vivo que no he aprendido en un libro y que tampoco he aprendido sola ya que todo esto lo he aprendido con mi pueblo y es algo que yo quisiera enfocar. Me cuesta mucho recordarme toda una vida que he vivido, pues muchas veces hay tiempos muy negros y hay tiempos que, sí, se goza también pero lo importante es, yo creo, que quiero hacer un enfoque que no soy la única, pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos. La vida de todos los guatemaltecos pobres y trataré de dar un poco mi historia. Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo.

Essa perspectiva, ao não considerar a interlocução com a leitura deste século de tanta violência como processo histórico de exclusão social, dificulta a reflexão sobre a inserção particular da literatura de testemunho das últimas décadas da América latina no mundo movente da literatura escrita por homens de diferentes línguas, utopias, etnias ou credos nesta nossa “era da catástrofe”, em que a violência e a barbárie, tanto quanto o capital, não encontram fronteiras geográficas, políticas ou étnicas (Marco, 2002, p.49-50).

Por conseguinte, a autora defende que a definição de testemunho proposta pelo Júri do *Prêmio Casa de las Américas* é bem mais aberta, por abarcar outras formas de testemunho, além do tipo de testemunho que se dá aos moldes do de Rigoberta, com a presença de um mediador. Essa diferente corrente do testemunho latino-americano, também marcada pelo compromisso político com as lutas sociais, seria mais aberta e dialogaria com o testemunho oriundo das catástrofes das grandes guerras:

No entanto, neste campo de pensamento, a figura do “outro” não é essencial e, caso o testemunho assim se apresente, não se restringe a concepção de “outro” a subalternos, iletrados ou excluídos dos espaços considerados legítimos produtores do conhecimento; pode-se falar de oprimido, mas este se identifica a opositor político à ordem vigente (Marco, 2002, p.51).

Assim, Marco conclui que essa aceção de literatura de testemunho, ao aceitar grande flexibilidade tanto na forma do texto quanto no embate ideológico que subjaz as experiências narradas propicia a análise da literatura do testemunho latino-americano dentro de um contexto mais amplo, que ultrapassa os limites geográficos da América Latina e se aproxima da geografia mundial da barbárie, proporcionando com isso uma problematização pautada nas relações entre violência, representação e forma literária.

Também Alberto Moreiras (2001) problematiza o testemunho e a questão da literatura, partindo da análise crítica de diversos pesquisadores que se debruçaram sobre o testemunho de Rigoberta Menchú, apontando para um conflito de interpretações de um grupo que se baseia na verdade textual do testemunho em detrimento do seu valor literário, e outro grupo que demonstra ser um equívoco a verdade fatural. Entendendo que a alta literatura sofreu uma perda considerável de capital cultural nos últimos anos, afirma que “a contestação dos cânones culturais tradicionais e a teorização contínua dos lugares de enunciação transnacionais, translinguísticos e transmidiáticos emergentes não explicam de modo

exaustivo a redução aparentemente radical do campo literário” (Moreiras, 2001, p.251). Assim, no caso da América Latina, percebe que a exaustão dos modelos literários do boom/pós-boom possui relação com as atuais condições, pós-Guerra Fria, já que a política de classes que então vigorava foi substituída por uma política identitária:

A dimensão cultural da política identitária é sobretudo comprometida com representações de identidade que não passam mais pela revolução ou pelas alegorizações nacionais/individuais e que são melhor, mas não exaustivamente, entendidas como resistência contra a força homogeneizadora da pós-modernidade global, mesmo que mediadas necessariamente pelas configurações de poder no nível nacional ou intranacional (Moreiras, 2001, p.252).

Para o autor, a escrita literária perdeu sua hegemonia cultural quando diversas condições globais mataram a possibilidade de reconstituição das tradições nacionais, e com isso tornou-se importante que críticos literários passassem a reconhecer uma possível morte da alta literatura, que perdeu eficácia e cedeu espaço à outras possibilidades culturais. Com isso, Moreiras adentra na questão do testemunho na América Latina, destacando a questão do estatuto literário do testemunho, posto que muitos teóricos tentam transformá-lo em um discurso exclusivamente referencial, desconsiderando que o discurso do testemunho sempre contará com a presença do literário. Porém, para Moreiras, a dimensão extraliterária do testemunho não pode ser desconsiderada. Assim, em se tratando de testemunho, propõe uma espécie de suspensão da simbolização: “O testemunho é testemunho porque suspende o literário, ao mesmo tempo em que se constitui como ato literário: como literatura, é um evento liminar que se abre para uma ordem de experiência não-representativa, drasticamente indicial” (Moreiras, 2001, p.254). Dessa forma defende que, mesmo que os testemunhos mais bem sucedidos contem com certa superioridade literária, a importância do testemunho é mais política do que literária, também porque sempre vem acompanhada de uma espécie de abandono do literário:

O testemunho oferece a seu leitor a possibilidade de entrar no que poderíamos chamar um sublime suavizado: a zona intermediária em que o literário rompe-se em algo mais que não é tanto o real quanto sua possibilidade inesperada. Essa possibilidade inesperada do real, que se pode considerar o próprio cerne da experiência testemunhal, é também sua reivindicação política mais preeminente (Moreiras, 2001, p.254).

Moreiras aponta ainda para a importância do que ele denomina de movimento de solidariedade, que se iniciou na década de 80, mesma época em que se proliferaram os testemunhos na América Latina, e que acompanhou tanto a produção quanto a disseminação dos testemunhos. Entretanto, acredita que na contemporaneidade o referido movimento praticamente desapareceu, destacando que o estudo do testemunho seria uma forma de “articular nossa reflexão sobre a produção cultural latino-americana sob as condições atuais” (Moreiras, 2001, p.255). O pesquisador salienta que a atração contemporânea do testemunho para a reflexão literária depende de uma série de fatores, uns mais determinantes do que outros, sendo os mais importantes a necessidade do testemunho para a consolidação de uma política identitária latino-americana, e o questionamento que este impõe à alta literatura, ressaltando, sobre o sujeito do testemunho, que:

O sujeito do testemunho, em virtude de seu testemunho, faz uma reivindicação do real, em relação ao qual apenas a solidariedade ou a sua recusa são possíveis. A noção de representatividade total da vida testemunhal, que de fato aponta para uma espécie de grau zero literário no texto testemunhal, paradoxalmente organiza a dimensão extraliterária da experiência testemunhal: a solidariedade não é uma resposta literária, mas aquilo que suspende o literário na resposta do leitor (Moreiras, 2001, p.267).

Em síntese, tanto Marco quanto Moreiras abordam questões relevantes sobre a escrita do testemunho, já que a literatura de testemunho potencializa a reflexão sobre as possibilidades e os limites em se exprimir os fatos vividos através do uso da palavra.

O testemunho também é tema de investigação do teórico Giorgio Agamben (2008), que reflete sobre a origem do termo *testemunha* partindo do latim e do grego, destacando que no latim existem dois termos para representar a testemunha: *testis* e *superstes*. O termo *testis* seria a origem do termo testemunha mais comumente utilizado, e seu significado seria “o terceiro”, aquele que se põe como o terceiro em um litígio entre outros dois. Já o termo *superstes* “indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (Agamben, 2008, p.27). No idioma grego, testemunha significa *martis* (mártir), que deriva de um verbo que equivale a “recordar”, e de onde os primeiros padres derivaram o termo *martirium*, “a fim de indicar a morte dos cristãos perseguidos que, assim, davam testemunho de sua fé” (Agamben, 2008, p.35). Segundo a perspectiva adotada pelo autor, só seria passível de prestar um testemunho legítimo aquele a quem denomina de

“testemunha integral: o privado da vida e do direito à palavra. Assim, o autor entende que o testemunho possível ocorre a partir de uma lacuna, em forma de pseudotestemunho:

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. Contudo, falar de uma delegação, no caso, não tem sentido algum: os submersos nada têm a dizer, nem tem instruções ou memórias a transmitir. Não tem “história”, nem “rostro” e, menos ainda, “pensamento”. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista (Agamben, 2008, p.43).

Refletindo sobre a estrutura do testemunho, Agamben comenta sobre sua possibilidade estética, relacionando testemunha e poesia partindo da metáfora do canto. O autor apresenta uma série de alusões à vida e à obra de Primo Levi, e em determinada passagem destaca as considerações deste sobre a poesia de Paul Celan, que considerava “um balbuciar desarticulado ou ao estertor de um moribundo” (Agamben, 2008, p.46), o que remete Levi às palavras desarticuladas utilizadas nos testemunhos que tanto escutou, que para Agamben:

Talvez cada palavra, cada escritura nasce, nesse sentido, como testemunho. E, por isso mesmo, aquilo que dá testemunho não pode ser já língua, já escritura: pode ser somente um não-testemunhado. Isso é o som que provém da lacuna, a não-língua que se fala sozinho, de que a língua responde, em que nasce a língua. E é sobre a natureza deste não-testemunhado, sobre a não-língua que é preciso interrogar-se (Agamben, 2008, p.47).

Deste modo, Giorgio Agamben tece considerações relevantes sobre a temática do testemunho, entendendo que o sobrevivente presta um testemunho possível, posto que é uma pseudotestemunha, ressaltando que o testemunho daqueles que sobreviveram substitui a narração daqueles que foram aniquilados, aqueles que o autor considera que seriam as testemunhas integrais. Ainda sobre a impossibilidade de um testemunho dito “integral”, Agamben argumenta que no cerne do testemunho está a impossibilidade de testemunhar:

Mas nem sequer o sobrevivente pode testemunhar integralmente, dizer a própria lacuna. Isso significa que o testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder o lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar. A língua do testemunho é uma língua que não significa mais, mas que, nesse seu ato de não-significar, avança no sem-língua até recolher outra insignificância, a da testemunha integral, de quem, por definição, não pode testemunhar. Portanto, para testemunhar, não basta levar a língua até o próprio não-sentido, até à pura indecidibilidade das letras (...); importa que o som sem sentido seja, por sua vez, voz de algo ou alguém que, por razões bem distintas, não pode testemunhar. Assim, a impossibilidade de testemunhar, a “lacuna” que constitui a língua humana, desaba sobre si mesma para dar lugar a uma outra impossibilidade de testemunhar – a daquilo que não tem língua.

O sinal, que a língua julga transcrever a partir do não testemunhado, não é a sua palavra. É a palavra da língua, a que nasce lá onde a língua já não está no seu início, deriva disso a fim de – simplesmente – testemunhar: “não era luz, mas estava para dar testemunho da luz” (Agamben, 2008, p.48).

Por conseguinte, o autor associa o testemunho a uma ideia de resto – testemunham aqueles que restaram para narrar: “as testemunhas – não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta deles.” (Agamben, 2008, p.162). Quem presta o testemunho se coloca, dentro da própria língua, na posição daquele que a perdeu:

Se voltamos agora ao testemunho, podemos dizer que dar testemunho significa pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam, situar-se em uma língua viva como se fosse morta, ou em uma língua morta como se fosse viva – em todo caso, tanto fora do arquivo, quanto fora do *corpus* do já dito. Não causa surpresa que tal gesto testemunhal seja também o do poeta, do *auctor* por excelência. A tese de Hölderlin, segundo a qual “o que resta, fundam-no os poetas” (*Was bleibt, stiften die Dichter*) não deve ser compreendida no sentido trivial, de acordo com que a obra dos poetas é algo que perdura e permanece no tempo. Significa, sim, que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar. (Agamben, 2008, p.160)

Sendo o exercício da palavra um dos nossos campos de atividade, a pesquisadora Gagnebin (2009) argumenta que aqueles que não vivenciaram o terror ou o massacre tem a tarefa de reestabelecer o espaço simbólico onde se possa articular o que ela denomina de um

“terceiro”, que seria “aquele que não faz parte do círculo infernal do torturador e do torturado, do assassino e do assassinado, aquilo que, ‘inscrevendo um possível alhures fora do par mortífero algoz-vítima, dá novamente um sentido humano ao mundo’”. (Gagnebin, 2009, p.57). Como resultado, defende uma ampliação para o conceito de testemunha, que assim abrangeria todo aquele que dá escuta ao outro:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (Gagnebin, 2009, p.57)

Outrossim, a discussão de possibilidade de representação da experiência vivida é intensificada quando lemos textos literários que partem de uma proposta de caráter testemunhal, que tematizam eventos históricos e caracterizam as experiências de determinadas comunidades ou grupos. Para a teórica Beatriz Sarlo (2007), os testemunhos produzidos sobre as ditaduras latino-americanas apontam para uma guinada subjetiva, posto que são marcados pela rememoração da experiência, pela revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, atendendo assim à reivindicação de uma dimensão subjetiva. Consequentemente, o testemunho possui um impacto que ultrapassa o cenário jurídico, passando a operar cultural e ideologicamente perante a sociedade.

O testemunho de uma militante política: análise de *No corpo e na alma*

Derlei Catarina de Luca foi uma combatente ao regime ditatorial brasileiro que militou na Ação Popular (AP)⁶, e que posteriormente narrou suas experiências no testemunho *No*

⁶ Nasceu em 1962, composta de cristãos progressistas ligados à Ação Católica, em particular à JUC – Juventude Universitária Católica. Nesse primeiro momento, definiu-se como “movimento político” (e não “partido”), inspirando-se em ideias humanistas. (...) Em seu “Documento-Base”, de 1963, propõe-se lutar por uma sociedade justa, condenando tanto o capitalismo quanto os países socialistas existentes. Seu peso maior estava

corpo e na alma, publicado somente em 2002, cerca de 30 anos após a ocorrência da maior parte dos acontecimentos. O testemunho de Derlei, partindo de Agamben (2008), opera como *superstes*, tendo em vista que a autora dá testemunho daquilo que vivenciou: “Ainda tenho marcas da Operação Bandeirante. No corpo e na alma. Minhas pernas trazem a recordação do horror nas suas cicatrizes. A alma, o espanto por ter sobrevivido” (De Luca, 2002, p.112).

A autora organizou sua obra em 18 capítulos, que vão desde reflexões sobre a luta e o trabalho interno da AP, o trabalho com a militância operária, a vida na clandestinidade e os exílios, as prisões, perseguições e sessões de tortura, bem como seus dramas pessoais, dentre eles o abandono de seu filho nascido durante a ditadura militar. A autora informa que para a produção de seu livro utilizou-se de registros de arquivos do DOPS e processos (alguns deles inclusive reproduzidos ao longo do texto), documentos internos da AP, cadernos pessoais e cartas. A narradora descreve seu ingresso na clandestinidade, que se iniciou com o AI-5:

Tínhamos orientações mais ou menos precisas da direção regional da Ação Popular desde o dia 7 de dezembro. Eu deveria passar imediatamente à clandestinidade se ocorresse o esperado endurecimento da ditadura. Caso contrário, ficaria na Universidade até março de 69, sendo então substituída por outros companheiros no Movimento Estudantil. Começava a política dos deslocamentos (De Luca, 2002, p.30).

Derlei se apresenta ao público leitor desde as páginas iniciais enquanto uma sobrevivente. A autora tem consciência da importância que é dividir a sua experiência com os demais, pois entende a história como um processo inacabado, que está sempre a se construir. O passar dos anos propiciou à Derlei o exercício da autocrítica, já que no decorrer de seu testemunho a narradora irá apontar os erros e acertos empreendidos por ela e seus muitos companheiros de militância. Apesar da dificuldade que sentiu em prestar seu testemunho, Derlei manifesta consciência da relevância em narrar o que foi vivenciado por ela e por muitos outros companheiros e companheiras, com o intuito de compartilhar as experiências

na área estudantil, onde a organização controlou as sucessivas diretorias da União Nacional dos Estudantes (UNE), preocupando-se também em penetrar nos meios operários e rurais, o que consegue, principalmente no Nordeste, através do Movimento de Educação de Base (MEB), vinculado à CNBB (Conferência Nacional de Bispos do Brasil). (...) A AP vai se modificando até se caracterizar como uma organização maoísta típica, assumindo uma linha política bastante semelhante à do PCdoB. Na prática, entretanto, a AP não chegou a envolver-se em ações de guerrilha. O espírito da Revolução Cultural provocou, na AP, uma “campanha de proletarianização” dos militantes, que consistia em deslocar para o trabalho em fábricas, ou para o meio rural, centenas de membros da organização, numa tentativa de transformar sua composição social, marcadamente de classe média. (BRASIL: NUNCA MAIS, 2018, p.98-99)

vividas partindo da perspectiva da militância que buscou combater o regime ditatorial no Brasil:

A guerrilha urbana, a preparação da guerra popular, a guerrilha do Araguaia, o sequestro de diplomatas, as reuniões clandestinas, a publicação de jornais e folhetos, a solidariedade pura e simples aos combatentes, a campanha pela anistia, foram táticas diferentes empregadas por diferentes grupos e revelam o espírito aguçado do povo brasileiro, destroem o mito de povo pacífico e constituem uma formidável história de luta. (...)

É importante revelar ao público nossa atividade. Para as gerações atuais e futuras e para evitar interpretações tendenciosas ou deliberadamente distorcidas ou falsas. Não se espere neste livro ações espetaculares. Não participei de nenhuma. Minhas tarefas eram bem específicas.

Não tenho a pretensão de esgotar o tema. Foram 20 anos de muitas lutas e muitas histórias. Vou contar a parte que me cabe e apoio todos quantos abrirem o coração para falar e se expor. Cometemos erros, hoje considerados primários. É muito difícil abrir o coração, contar as nossas dores, fraquezas, erros e vontade de chorar; sujeitar-se a críticas, ironias e comentários (De Luca, 2002, p.22).

A autora chama para si e para os companheiros a responsabilidade pelo testemunho, como forma de perpetuação da história por eles construída e de conservação da memória. Logo, o testemunho da autora opera como forma de libertação e purificação, em que o que estava reprimido é libertado pela via da palavra daquela que sobreviveu para narrar:

Este livro foi uma catarse. Também foi uma necessidade. Cada pessoa que me conhece pergunta como foi a clandestinidade, quer saber da prisão e da experiência da nossa luta. Uns questionam se valeu a pena... Se não foi em vão, tantos mortos e desaparecidos. Mas os heróis da Pátria não morrem. Desaparecem fisicamente, vivem, no entanto, na lembrança. Só morrem se nós permitirmos que a memória nacional não se crie ou se perca.

Dentro de 10 ou 20 anos nós morreremos. Quem se lembrará destes fatos se nós não colocarmos no papel? Se não assumirmos nossa história pátria, nossos erros, nossos acertos, quem o fará?

Nenhum partido político pode hoje assumir a tarefa de armazenar dados, ouvir depoimentos, escrever esses acontecimentos. Os historiadores fazem análises, as universidades preservam nossos arquivos, mas os relatos têm de ser nós os sobreviventes, a fazê-lo (De Luca, 2002, p.21).

Derlei enfatiza em seu testemunho a participação das mulheres nos bastidores da militância política que buscou reagir às atrocidades impostas pelo Estado durante o período da

ditadura militar brasileira. Seja narrando sua própria participação, ou a de suas companheiras, através do depoimento de Derlei é possível conhecermos um pouco mais sobre a atuação das mulheres neste importante período da história do Brasil, sendo que em diversas passagens a narradora enfatiza a ideia de coletividade que prevalecia sobre os interesses pessoais, tanto para ela quanto para os demais companheiros militantes.

Em capítulo intitulado “Na fábrica”, a narradora discorre sobre diferentes momentos de sua trajetória, tais como sua admissão na fábrica, a exaustiva rotina de trabalho, o atraso dos salários, o desemprego, a vida miserável dos trabalhadores, o encaminhamento da luta junto aos operários. Tendo sido destinada ao movimento operário, Derlei passou um período considerável de sua clandestinidade em uma fábrica têxtil, onde trabalhou como aprendiz de tecelã. Ao longo da narração, Derlei manifesta a consciência que tem sobre a importância de seu testemunho, bem como a necessidade que sente em expressá-lo e dividi-lo com os demais, percebendo-se como uma sobrevivente que tem a necessidade e a obrigatoriedade em narrar o que experienciou: “Voltei para a pensão. Não posso desesperar agora. Vou sobreviver. Ódio também é uma razão de viver quando não existe mais nada. Vou sobreviver. Vou criar o meu filho, vou contar essa história” (De Luca, 2002, p.293).

A clandestinidade a que teve de se submeter Derlei foi uma realidade de muitos outros perseguidos políticos no Brasil durante o período da forte e violenta repressão militar imposta pelo Estado aos cidadãos. Não somente os militantes políticos, mas também seus familiares e amigos eram perseguidos em busca de informações sobre o paradeiro daqueles que eram alvo do Estado. Com relação ao trabalho interno da organização, Derlei expõe em detalhes uma série de tarefas que executou enquanto membro da AP, tais como cobrir pontos de chegada de companheiros, enviar cartas às autoridades e jornalistas, receber materiais, organizar finanças, dentre outros; destacando as qualidades necessárias ao militante clandestino, bem como as inúmeras dificuldades encontradas para a execução das atividades, além da doação da vida pessoal em detrimento de uma causa coletiva.

A autora tematiza a repressão imposta pelo regime partindo dos mais diferentes aspectos, rememorando diversas peculiaridades da experiência da militância clandestina: a impossibilidade de viver a própria vida, usar o próprio nome, conviver com a família e os amigos, a perda do direito à palavra e à expressão. A militante adquiriu diferentes “identidades” ao longo de sua vida na clandestinidade, o que é bastante abordado em seu testemunho:

Em 29 de junho de 1970, fui ao cartório de registro Civil de Feira de Santana. Paguei a taxa devida e saí com minha certidão de nascimento, novinha em folha.

Maria Luisa Borges Vitalli, nascida em Dourados, Mato Grosso, filha de Elias Vitalli e Luisa Borges Vitalli.

As testemunhas foram as de sempre, do próprio cartório. Não sabiam que os dados eram inventados. (...)

Casamos sem comunicar às famílias. Depois escrevemos. Até hoje não entendo por que assinei aquele papel. Devem ser questões de costumes aprendidas na infância. Luta-se contra o governo, prepara-se a guerra para derrubar o sistema, no combate ao sistema se vive na clandestinidade, em função disto se usa documentação falsa. Para morar com um homem e fazer amor com ele é preciso assinar um papel. Na hora não penso nos desdobramentos futuros. Sou Maria Luisa, casada, feliz (De Luca, 2002, p.165).

Sendo o nome próprio parte de nossa constituição enquanto sujeito, o ato de não poder apropriar-se dele talvez seja uma das maiores usurpações de liberdade a que um ser humano possa ser submetido. Derlei foi obrigada a viver sob uma outra identidade, e arcou com as inúmeras consequências às quais a perda do nome próprio pode propiciar. Juntamente à impossibilidade do uso do nome próprio, a vida própria também não poderia ser vivida, já que os militantes passaram a ser refugiados dentro de seu próprio país, estando forçosamente isolados de seus familiares e amigos, tendo de abandonar seus estudos e empregos, passando a viver em uma clandestinidade compulsória, em nome de uma causa coletiva: “Éramos jovens, estávamos dispostos a dar a vida pelo nosso país. Acreditávamos no nosso potencial e na capacidade de mudar o rumo dos acontecimentos.” (De Luca, 2002, p.23).

Edson Teles e Vladimir Safatle (2010) defendem que a ditadura militar brasileira encontrou maneiras de permanecer nas relações contemporâneas, na medida em que a sociedade acabou por internalizar muitas das práticas autoritárias que vigoraram naquele período, muito provavelmente porque os delitos perpetrados pelo Estado não foram julgados. Para os pesquisadores, a ditadura brasileira deixou marcas que assombram nosso presente, insistindo em permanecer na estrutura jurídica, nas práticas políticas, na violência cotidiana e nos traumas sociais, apontando para as especificidades da ditadura que vigorou no Brasil:

Neste ponto, vale a pena lembrar como falar de “exceção brasileira” também tem outro sentido. Pois uma das características mais decisivas da ditadura brasileira era sua legalidade aparente ou, para ser mais preciso, a sua capacidade de reduzir a legalidade à dimensão da aparência. Tínhamos

eleições com direito a partido de oposição, editoras que publicavam livros de Marx, Lenin, Celso Furtado, músicas de protesto, governo que assinava tratados internacionais contra a tortura, mas, no fundo, sabíamos que tudo isto estava submetido à decisão arbitrária de um poder soberano que se colocava fora do ordenamento jurídico. Quando era conveniente, as regras eleitorais eram modificadas, os livros apreendidos, as músicas censuradas, alguém desaparecia. Em suma, a lei era suspensa. Uma ditadura que se servia da legalidade para transformar seu poder soberano de suspender a lei, de designar terroristas, de assassinar opositores em um arbítrio absolutamente traumático. Pois neste tipo de situação nunca se sabe quando se está fora da lei, já que o próprio poder faz questão de mostrar que pode embaralhar, a qualquer momento, direito e ausência de direito (Teles & Safatle, 2010, p.11).

Já para Agamben (2010), mais importante e útil não é o questionamento sobre a ocorrência dos delitos a que foram submetidos os seres humanos, e sim a indagação sobre “quais dispositivos políticos permitiram que seres humanos fossem tão integralmente privados de seus direitos e de suas prerrogativas, até o ponto em que cometer contra eles qualquer ato não mais se apresentasse como delito” (Agamben, 2010, p.167). A suspensão da lei e do direito perpetrada durante a ditadura militar brasileira é muito evidenciada ao longo do testemunho de Derlei:

A OPERAÇÃO BANDEIRANTE NÃO ERA UM PRESÍDIO. Era uma unidade de tortura, com grande mobilidade. Praticamente auto-suficiente. No início, ninguém ficava lá muito tempo. 3 ou 4 dias. Uma ou duas semanas no máximo. O roteiro era OBAN, DOPS, depois TIRADENTES.

Não tiravam impressões digitais. Não havia burocracia. Não havia registro de identificação algum. Nenhum escrivão tomava nota de depoimento. Podiam matar à vontade. Não há como provar.

Saindo dali não ficava nenhum registro do preso. Só as lembranças. Como tinham novos presos todo dia, até isto se apagava. Cada preso ficava numa cela, sem ver os outros (De Luca, 2002, p.111).

O relato acima é uma das muitas demonstrações presentes no testemunho de Derlei em que percebemos a suspensão do direito mencionada por Teles & Safatle (2010) e Agamben (2010), já que a autora denuncia, a partir de relatos de episódios dos mais diversos, situações em que as presas e os presos políticos foram submetidos às mais diferentes formas de degradação, em que o Estado considerou seus presos como corpos passíveis de serem mortos, mutilados, torturados. Derlei rememora a rotina do período em que permaneceu no DOPS, nas

celas solitárias e coletivas, com os presos homens e mulheres, e a rotina de interrogatórios e acareações. No decorrer do testemunho da autora são mencionados também os atendimentos médicos e religiosos que alguns presos e presas recebiam após as agressões sofridas nas prisões e interrogatórios, o período em que Derlei esteve na solitária e sua resistência em delatar locais e companheiros do movimento.

Pesando somente quarenta quilos, com diversas sequelas e problemas de saúde, e não sendo reconhecida por muitas pessoas quando saía nas ruas de Içara, sua cidade natal, Derlei foi encaminhada pela AP para a cidade de Salvador, tendo assim iniciado uma vida de clandestinidade e migrações em diferentes regiões do Brasil: da Bahia para o Paraná, depois para o Rio de Janeiro, para então retornar a Santa Catarina. Paralelo a atuação no movimento, são relatados diversos dilemas pessoais, como o casamento na clandestinidade, que sequer foi comunicado às famílias, e que ocorreu com documentos falsificados, e a posterior descoberta da gravidez em meio a intensificação da repressão. A seguir um fragmento em que a autora testemunha as condições do nascimento do único filho:

Zé Paulo nasce aos 11 de janeiro de 1972 e dois dias depois volta a ser hospitalizado por eritroblastose. Dedico-me a ser mãe desta criaturinha magra, de três quilos, com vastos cabelos negros, fazendo seu rostinho parecer miúdo. Está todo amarelinho e precisa fazer transfusão de sangue. O único lugar possível para injetar é na veia do pescoço. Ver o menino, com apenas 4 dias, naquele sofrimento, me desespera.

César chega ao hospital com a certidão de nascimento do bebê. No registro o nome do pai é verdadeiro mas a mãe é Maria Luisa Vitalli. Tentei reclamar:

- Mas, como? Maria Luisa? Vitalli?

- Tinha de registrar. É o único nome possível.

Vou dormir chorando. Não me conformo em não ser mãe do meu filho (De Luca, 2002, p.219).

O abandono do próprio filho talvez tenha sido a maior de todas as punições a que Derlei teve que se submeter: já excluída da sociedade, sem direito ao nome próprio e à vida própria, perdeu também o direito de ser mãe, tornando-se mais uma banida da sociedade pelo Estado. Durante o regime ditatorial brasileiro, muitos militantes políticos foram banidos da sociedade, passando a viver na clandestinidade, como perseguidos e fugitivos, sendo controlados pelo Estado através de prisões, sequestros e sessões de tortura. Estabeleceu-se no país o que podemos entender, partindo de Agamben (2010), como um “campo virtual”, em

que o direito foi suspenso e as pessoas passaram a ser perseguidas, presas, mutiladas, torturadas, sequestradas ou mortas:

Se isto é verdadeiro, se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na consequente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção, deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e qualquer que seja a sua denominação ou topografia específica (Agamben, 2010, p.169).

Destarte, o testemunho presente em *No corpo e na alma* apresenta um relevante panorama do regime de exceção que se estabeleceu no Brasil, denunciando a série de mazelas a que os militantes foram atrozmente expostos. No caso da ditadura brasileira, também a clandestinidade forçada, em virtude da forte repressão, se enquadra na ideia de campo virtual proposta por Agamben. Em *No corpo e na alma* a autora testemunha também os poucos momentos em que se relacionou com o filho enquanto viveu na clandestinidade – Zé Paulo foi encaminhado para Santa Catarina, tendo ficado aos cuidados da avó materna até janeiro de 1973, quando militantes providenciaram às escondidas um reencontro entre mãe e filho:

O carro dá voltas e voltas, atravessa a ponte, sai da ilha, dirigindo-se ao litoral catarinense onde eu estava.

Quando o menino chega nem acredito. Esperava um bebê de 3 meses e chega um menino caminhando, correndo, falando, nervoso, chamando pela vó. Não me conhece nem se emociona com essa mãe que não conhece nem nunca viu. Não quer ficar no meu colo. Só quando canto com ele nos braços fica quietinho, escutando como se gostasse e pede:

- Tanta, tanta mais...

Ficamos juntos dois dias. Quando levam-no embora, a tristeza é enorme. Ele crescia independente de mim e não havia possibilidade de ficar com ele em curto prazo (De Luca, 2002, p.255).

O testemunho da mãe que foi forçada a abandonar o filho em detrimento da causa coletiva que foi o combate ao regime ditatorial brasileiro enaltece o sentimento de coletividade que norteou a vida de muitos brasileiros e brasileiras que viveram os anos de chumbo lutando pelo retorno da democracia. Conhecer parte dessa história, no tempo presente, é uma forma de honrar a luta daqueles que sacrificaram suas vidas pessoais pela

coletividade, e de entender a sociedade que construímos no tempo presente.

Considerações Finais

As experiências testemunhadas por Derlei Catarina de Luca em *No corpo e na alma se* assemelham às vivenciadas por muitos outros militantes políticos, contudo, muitos deles foram impedidos de narrar suas experiências: são os sequestrados e mortos pelo regime. Dentre os que sobreviveram para narrar, as “pseudotestemunhas”, aos termos de Agamben (2008), muitos optaram por não o fazer, talvez numa tentativa de esquecimento ou apagamento, oriunda da ordem do trauma. Entretanto, outros militantes optaram por dividir suas experiências com os demais, prestando o testemunho possível, como no caso da autora em estudo, que em diversas passagens enfatiza a necessidade em relatar suas experiências de clandestinidade, prisão e luta, na tentativa de combater o esquecimento e o apagamento e de proporcionar a democratização da história e da memória de seu país.

O testemunho de Derlei atesta sua condição de *homo sacer* dentro do regime militar, e evidencia o estado de exceção que perdurou durante o período da ditadura militar brasileira, em que os perseguidos políticos do regime foram tratados enquanto vida nua e matável, de acordo com seu valor político, em uma situação de suspensão da lei e do direito que até a contemporaneidade não foi retratada ou corrigida pelo Estado, já que centenas de militantes continuam desaparecidos, e todos aqueles que praticaram os mais diversos delitos permanecem impunes. Nesse sentido, entende-se que o testemunho de Derlei é um ato de resistência, na medida em que rompe com o silêncio que envolve o período da ditadura no Brasil até a contemporaneidade.

A obra da autora opera também como resgate da história recente do país, através de um testemunho marcado pelo compromisso político com as lutas sociais, o que é apontado por Marco (2004) como uma das principais características da literatura de testemunho. Paralelo a isso, percebemos no texto de Derlei a narração da opositora política e letrada, que fala por si mesma, em um discurso que problematiza a violência do estado de exceção que vigorou por décadas na América Latina, e que pode ser entendido dentro de um contexto mais amplo e globalizado, conforme defende Marco (2004).

Entendendo que a dimensão extraliterária do testemunho não pode ser desconsiderada, percebe-se que o testemunho de Derlei apresenta importância política e literária, uma das

características da literatura de testemunho apontada por Moreiras (2002). Consequentemente, o testemunho de Derlei supre uma lacuna na história, na memória e na literatura que versa sobre o período da ditadura militar brasileira ao apresentar o ponto de vista e as experiências de uma militante mulher, na medida em que tanto a historiografia quanto a literatura, ao abordar o regime militar, priorizaram as experiências dos militantes homens, o que enfatiza a importância do testemunho analisado, que cumpre a função de combater um duplo silenciamento: o do período da ditadura e o da participação política das mulheres no combate à repressão.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

Brasil: nunca mais. Arquidiocese de São Paulo: prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. 41ª ed. 4ª reimp. Petrópolis: Vozes, 2018.

BURGOS, Elizabeth. **Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia**. 6ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1991.

DE LUCA, Derlei Catarina. **No corpo e na alma**. Criciúma: Editora do autor, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Editora 34, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova**. São Paulo: n.62, p.45-68, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452004000200004> Acesso em: 10 fev.2020.

MOREIRAS. A aura do testemunho. **A exaustão da diferença**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Adaptação literária em quadrinhos: recriação, palavra e imagem

Adaptation into Comics: Recreation, Word, and Image

Andréa Moraes da Costa¹

Resumo: Este trabalho tem por objetivo discutir sobre histórias em quadrinhos adaptadas de obras literárias, considerando as especificidades da linguagem típicas deste gênero textual, a fim de demonstrar que essas adaptações recriam marcas estilísticas da obra literária, proporcionando uma nova leitura do texto fonte. As discussões aqui apresentadas destacam também o sucesso do fluxo de obras literárias adaptadas para quadrinhos como resultado de um trabalho criativo e autônomo, por parte de seus adaptadores. Para conferir visão teórica, este estudo conta com ponderações de estudiosos que debatem sobre as temáticas em questão – adaptação e quadrinhos –, a saber: Linda Hutcheon (2011), Paulo Ramos (2009), Waldomiro Vergueiro (2010) Robert Stam (2009), dentre outros.

Palavras-chave: Adaptação; Histórias em quadrinhos; Literatura; Reescrita literária.

Abstract: This paper aims to discuss comic book adaptations of literary works, considering the particularities of the language of this textual genre, to demonstrate that these adaptations recreate stylistic marks of the literary work, providing a new interpretation of the source text. Its discussions also highlight the success of the flow of literary works adapted into comics because of creative and autonomous work by their adapters. To provide a theoretical perspective, this study draws on considerations from scholars who debate about adaptation and comics such as Linda Hutcheon (2011), Paulo Ramos (2009), Waldomiro Vergueiro (2010), Robert Stam (2009), among others.

Keywords: Adaptation; Comics; Literature; Literary rewriting.

¹ Doutora em Letras, Teoria da Literatura, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP. É docente do Departamento de Línguas Estrangeiras e do Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, na Área de Estudos Literários (PPGMEL) da Universidade Federal de Rondônia – UNIR. Líder do Grupo de Estudos da Tradução da Amazônia – GETRA, credenciado pelo CNPq. E-mail: andrea@unir.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7470-2943>.

Introdução

A relação entre o dueto escrita e imagem há muito, e sob diversos ângulos, tem transitado nos debates acadêmicos, compondo a literatura do universo da linguagem. Para além dos portões da academia, é possível também observarmos discussões que trazem em seu núcleo esse dueto, afastando, assim, a ideia de que escrita e imagem são elementos ou tópicos a serviço de uma suposta comunidade detentora do saber formal. Não precisamos alongar nossos olhares para muito distante do nosso cotidiano para encontrarmos a exemplificação para minha afirmativa.

No entanto, darei alguns passos ao encontro do passado, especificamente até o surrealismo. Interessa-me, com isso, apontar para as reflexões suscitadas por René Magritte, a partir de sua obra surrealista *Traição das imagens* (1928-1929), considerada ícone da arte moderna. O artista apresenta, para seu público, uma arte em que a imagem de um cachimbo é imediatamente acompanhada da frase: “*Ceci n'est pas une pipe*” (*Isto não é um cachimbo*²). Trata-se de uma “diabrura”, uma “armadilha”, segundo o olhar de Michel Foucault (2014, p. 8).

Ora, sem querer simplificar, não é difícil compreender a relação estabelecida por Foucault, isto é, associação da obra do artista belga ao aspecto mau da linguagem, incitado por sua própria obra, pois uma série de questionamentos relacionados à ordem hierárquica entre texto e imagem são despontadas por meio da obra que tem em seu centro a imagem do cachimbo, “a coisa”. Ao apreciador da obra é oferecida, então, a revelação de que há distinção entre nomes ou imagens de objetos e o próprio objeto. Os admiradores de Magritte são desafiados a: desvincular, negar a ideia, a tradição em que texto e imagem se configuram no mesmo plano, para dar lugar à compreensão de que suas identidades são distintas. Penso que as características que ao mesmo tempo as distinguem uma da outra – escrita e imagem – possibilitam uma parceria entre ambas, pois complementam-se entre si.

Talvez uma questão surja, motivada por esta assertiva: De que maneira isso seria possível? Para respondê-la, adentro o campo das *untranslatable words*³. Ella Frances Sanders (2015), atenta ao fato de que há palavras, expressões, emoções e experiências em

² A autoria das traduções, informadas neste texto, é conferida a mim, enquanto autora deste artigo.

³ Palavras intraduzíveis

determinadas culturas que são indescritíveis na língua inglesa e em outras culturas, se apoiou em imagens para representá-las, a partir de sua obra *Lost in Translation*.

Sanders referencia, por exemplo, a palavra *gurfa*, pertencente ao léxico árabe. E, além de valer-se da imagem para tentar explicar ao seu leitor a que se refere a palavra em árabe, a autora ainda complementa sua explanação por meio de texto: “s. A quantidade de água que pode ser mantida em uma mão⁴” (Sanders, 2015).

A arte de Sanders clarifica como escrita e imagem podem atuar em comum acordo, ensejando o desvendar de significados, descortinando-os. E, com isso, a autora, de maneira primorosa, valida a ideia de que o dueto a que me referi inicialmente ultrapassa o âmbito acadêmico. Visivelmente, as limitações da linguagem escrita favorecem a presença da imagem, que surge, nesse caso, para dar subsistência a ela.

Mas devo ainda situar a questão em pauta na esfera de nosso cotidiano e, para isto, recorro às telas do cinema. Em *Palavras e imagens* (2014), obra cinematográfica do diretor Fred Schepisi, a “diabrura” mencionada por Foucault está presente ao longo do seu roteiro. Como cenário principal desse filme, temos uma escola secundária, em que um conflito entre dois professores é estabelecido: um deles, escritor e professor de literatura; a outra, pintora e professora de artes plásticas. O conflito gira em torno da defesa da supremacia, ora da palavra, ora da imagem. O professor atribui maior relevância às palavras, enquanto a professora entende que fotos e quadros (imagens) são dotados de aspectos que as fazem mais importantes, logo, conferindo-lhes superioridade em detrimento das palavras.

Compreendendo que há distinções entre escrita/texto e imagem, mas, sem compactuar com pressupostos, como o ilustrado por meio do roteiro de *Palavras e imagens*, os quais advogam a favor da possível existência de supremacia no âmbito da linguagem, pretendo fomentar esta discussão. O presente estudo, portanto, joga luz sobre histórias em quadrinhos – gênero textual impregnado de imagens –, especificamente, as adaptadas de obras literárias. Em minhas ponderações, considero as especificidades da linguagem típicas desse gênero textual, a fim de demonstrar que essas adaptações, por meio do processo de recriação, envolvendo imagens, proporcionam uma nova leitura do texto fonte, estimulam à leitura, promovendo também a circulação de obras literárias.

Encaminho, assim, reflexões que imprimem a valorização tanto do texto reinventado por meio dos quadrinhos, quanto do adaptador literário. Nesse sentido, nas discussões que

⁴ N. The amount of water that can be hold in one hand (Sanders, 2015).

apresento aqui, destaco também o sucesso do fluxo de obras literárias adaptadas para quadrinhos como resultado de um trabalho criativo e autônomo, por parte de seus adaptadores. E, para conferir visão teórica à discussão proposta, conto com ponderações de estudiosos que debatem sobre as temáticas em questão – adaptação literária e quadrinhos –, a saber: Linda Hutcheon (2006), Paulo Ramos (2009), Waldomiro Vergueiro (2010) Robert Stam (2006), dentre outros.

Quadrinhos, palavra e imagem: breve nota

Em linha similar à de Foucault, Pierre Fresnault-Deruelle (1972, p. 21) destaca que há implicações no ato de desenhar um objeto, haja vista que esta atividade tem como implicação uma mudança radical no que diz respeito à natureza desse objeto. Para Fresnault-Deruelle, a imagem não é o objeto em si, não é o real. É, simplesmente, seu desenho, sua representação. Em outras palavras, há uma espécie de transformação, por meio da recriação. Assim, para compreendermos uma determinada imagem, seria necessário que tivéssemos informações, conhecimentos antecedentes ao nosso confronto com a imagem apreciada.

No que tange aos quadrinhos, há um casamento firmado entre palavra/escrita e imagem, pois é um gênero que tem como meio de representação a imagem e a palavra. Assim como a literatura escrita, os quadrinhos se propõem, em primeira mão, a apresentar narrativas ao seu leitor, sejam elas convencionais ou não, adornadas com conteúdo político, econômico, religioso, por exemplo, ou, simplesmente, para distração.

Se vasculharmos o surgimento do *Capitão América*, em 1941, descobriremos que sua criação está associada ao confronto dos Estados Unidos contra os ideais e ações nazistas. Nessa época, a nação americana possuía uma base militar no Havaí, em Pearl Harbour, que foi atacada pelos japoneses. À vista disso, as histórias em quadrinhos protagonizadas por esse herói traziam inferências a esse confronto político.

Quaisquer que sejam suas temáticas, as HQs – como este gênero é popularmente conhecido – sempre estabelecerão um elo com elementos presentes na vida do homem, configurando-se, desta forma, como uma produção resultante da própria existência humana em sociedade.

Adaptações de textos literários: HQs, “avessos de tapeçarias”?

Se folhearmos para trás algumas páginas da história da literatura traduzida à procura de estudos, teorias ou críticas que mencionam aqueles sujeitos que ousaram conceber novas obras a partir de um texto literário preexistente, vamos observar diversas reações e os mais diferentes julgamentos relacionados a eles. John Milton (1998) dedicou algumas linhas iniciais na seção introdutória de *Tradução: teoria e prática*, exemplificando as metáforas aludidas ao tradutor literário. E o que o estudioso nos revela é uma série de referências que inferiorizam o tradutor e sua tarefa. Milton (1998, p.1) menciona que, no período renascentista, a imagem do tradutor era associada ao “servo ou escravo”, uma vez que, ao olhar da época, o seu trabalho era entendido como inferior em relação ao escritor, sendo então, considerado “uma função servil”.

As metáforas citadas pelo autor giram em torno de depreciações do trabalho desempenhado por esse profissional da tradução, como aquela que compreende que a tradução seria “o avesso de uma tapeçaria, ou a luz da vela comparada à luz do sol” (MILTON, 1998, p. 2), ou ainda como a de Lope de Veja, que percebe o tradutor como um “contrabandista de cavalo”, segundo John Milton (1998, p. 4).

Em se tratando de adaptação por meio de quadrinhos, a inferioridade e a depreciação também cavalgam por este universo. Não é incomum olhares retorcidos para novas possibilidades de vida para textos literários. Há certa resistência na compreensão de que, como defende Hutcheon, (2006, p. 169), a adaptação é um trabalho derivado que não é derivativo. Ela é, portanto, uma segunda obra que não é secundária.

É preciso contemplar o valor estético que é oferecido pelo quadrinista. Seu trabalho nos brinda com a expertise de tratar palavra e imagem de modo a se complementarem com a finalidade de nos apresentar uma narrativa elaborada com pinceladas de inventividade. Ao adaptador, no caso das HQs, cabe a tarefa de dar sobrevida à narrativa (texto fonte), ao mesmo tempo em que tem a incumbência de agregar linhas criativas para captar leitores.

O texto adaptado, na prática, não apresenta as mesmas características do texto fonte, até mesmo se um grande esforço for realizado neste sentido, pois, como observa Mikhail M. Bakhtin (2003, p. 279), “os gêneros textuais são enunciados escritos ou orais, que permeiam o dia a dia da sociedade, possuindo cada um suas próprias características”.

Isso nos ajuda a compreender que, assim como a imagem do artístico cachimbo de Magritte, que não pode fazer as vezes do objeto real, as HQs também não se configuram como o próprio texto fonte, por mais que haja o desejo e esmero, por parte do adaptador, para realizar uma ação “fidedigna”.

Mas isso não quer dizer que as nuances que distanciam a narrativa do texto fonte à do texto de chegada – devido também às peculiaridades de cada gênero – chancelem pressupostos que as identificam como produções inferiores, marginais frente aos textos “originais”. No entanto, uma questão deve ser considerada: não serão os HQs também textos “originais” na medida em que podem também se constituírem como textos base para outras produções?

Concepções que se reservam a discriminar estão presentes em nossa sociedade como uma herança de ideias conservadoras, tradicionais, que tiveram sempre no texto escrito seu norteador da intelectualidade. Balizados por tais ideias, eruditos e educadores creditavam aos textos gráficos uma espécie de profanidade em oposição ao teor sagrado que outorgavam aos textos escritos.

No que se refere a essa problemática acerca de adaptações em geral, Linda Hutcheon infere que:

Para alguns, como argumenta Robert Stam, a literatura sempre terá superioridade axiomática sobre qualquer adaptação dela por causa de sua antiguidade como forma de arte. Mas essa hierarquia também envolve o que ele chama de iconofobia (uma suspeita do visual) e logofilia (amor da palavra como sagrado) (2000: 58). É claro que uma visão negativa da adaptação pode ser simplesmente o produto de expectativas frustradas por parte de um fã desejando fidelidade a um amado texto adaptado ou por parte de alguém ensinando literatura e, portanto, precisando de proximidade com o texto e talvez algum valor de entretenimento para fazer isto. Se adaptações são, por essa definição, criações inferiores e secundárias, por que então elas são tão onipresentes em nossa cultura e, de fato, aumentam constantemente em números? Por que, mesmo de acordo com as estatísticas de 1992, são 85% de todas as adaptações dos melhores filmes do Oscar? Por que as adaptações representam 95% de todas as minisséries e 70% de todos os filmes de TV da semana que ganham prêmios Emmy?⁵ (Hutcheon, 2006, p. 4).

⁵ “For some, as Robert Stam argues, literature will always have axiomatic superiority over any adaptation of it because of its seniority as an art form. But this hierarchy also involves what he calls iconophobia (a suspicion of the visual) and logophilia (love of the word as sacred) (2000: 58). Of course, a negative view of

Não é recente a tentativa de confrontar discussões que apontam para a suposta marginalidade do texto adaptado, entendendo, assim, que essa produção causaria um empobrecimento do texto clássico. Na década de 1940, nos Estados Unidos, por exemplo, delineou-se um movimento para estimular a leitura de HQs com narrativas adaptadas de textos clássicos. Editores dessa época, visando também o lucro, mobilizaram-se para que sua discriminação fosse suprimida.

Sobre esse momento, Heitor Pitombo destaca que:

A forma mais evidente de colocar o conteúdo de obras literárias num gibi foi, justamente, a adaptação de grandes clássicos da literatura para os quadrinhos. Nos Estados Unidos, a primeira publicação a fazer isso foi a *Classics Illustrated*, do editor Albert L. Kanter, um título que visava combater o preconceito que os comics sofriam – que vinha de educadores em geral, que, nos anos 1940, achavam que os quadrinhos acostumavam mal as crianças a uma leitura supostamente pobre (Pitombo, 2008, p. 7).

Em se tratando do contexto brasileiro, nos últimos anos, temos visto atitudes díspares daquelas de alguns séculos atrás, no que tange à qualidade e à importância deste gênero. Cada vez mais a academia tem oportunizado espaços para investigações que trazem em seu centro essas histórias, que são contempladas com a arte gráfica, e que têm se popularizado nos últimos decênios.

Nosso país contou com um importante estimulador para a veiculação dessa arte no contexto nacional, o Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE. Este Programa foi criado pelo governo federal, em 1997, e tem como finalidade a promoção do hábito da leitura e a ampliação do acesso à cultura e à informação. Por meio do Programa, as escolas públicas recebem acervos de obras de literatura. Contudo, as HQs não foram contempladas de início pelo PNBE.

adaptation might simply be the product of thwarted expectations on the part of a fan desiring fidelity to a beloved adapted text or on the part of someone teaching literature and therefore needing proximity to the text and perhaps some entertainment value to do so. If adaptations are, by this definition, such inferior and secondary creations, why then are they so omnipresent in our culture and, indeed, increasing steadily in numbers? Why, even according to 1992 statistics, are 85 percent of all Oscar-winning Best Pictures adaptations? Why do adaptations make up 95 percent of all the miniseries and 70 percent of all the TV movies of the week that win Emmy Awards?" (Hutcheon, 2006, p. 4).

Foi em 2006 que esse Programa passou a incluir, pela primeira vez, os HQs em suas ações, com a publicação do Edital de convocação para inscrição de obras de literatura no processo de avaliação e seleção para o Programa Nacional Biblioteca da Escola, em que constava:

4.1.1. Cada acervo será composto por 75 (setenta e cinco) títulos, contemplando textos de: 1 – poesia; 2 – conto, crônica, teatro, texto da tradição popular; 3 – romance; 4 – memória, diário, biografia; 5 – livros de imagens e livros de histórias em quadrinhos, dentre os quais se incluem obras clássicas da literatura universal artisticamente adaptadas ao público jovem.

4.2. Serão aceitas traduções e adaptações. Os critérios de tradução e adaptação utilizados e sua adequação ao público leitor serão também avaliados, conforme consta do anexo IV deste Edital (BRASIL 2006).

A inclusão das adaptações em quadrinhos nesse Edital estava em consonância com o que rege a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, a LDB, de 1996, visto que nesse documento há a orientação para que seja oportunizado o acesso a diferentes linguagens ao longo do aprendizado na escola. A ideia era que o contato com a linguagem caminhasse para além do que a tradição do ensino de língua portuguesa, até então, oferecia.

Com isso, o panorama de circulação e leitura de adaptações de quadrinhos passou a tomar outro rumo, pois não se pode mais negar, como advoga Linda Hutcheon que:

Adaptações estão em toda parte hoje: na tela da televisão e do cinema, no palco musical e dramático, na internet, em romances e quadrinhos livros, em seu parque temático mais próximo e videogame. Um certo nível de autoconsciência sobre – e talvez até mesmo aceitação – sua onipresença é sugerida pelo fato de que filmes foram feitos sobre o processo em si, como Spike Jonze's *Adaptation* ou Terry Gilliam's *Lost em La Mancha*, ambos em 2002. As séries televisivas também exploraram ato de adaptação, como o documentário BRAVO de onze partes 'Páginas para as Telas'. Adaptações obviamente não são novas para o nosso tempo; Shakespeare transferiu as histórias de sua cultura de uma página para outra e os disponibilizou para todo um novo público. Aeschylus e Racine e Goethe e da Ponte também recontou histórias conhecidas de novas maneiras. Adaptações fazem tanto parte da cultura ocidental que parecem afirmar a visão de Walter Benjamin

de que ‘contar histórias é sempre a arte de repetir histórias’ (1992: 90)⁶ (Hutcheon, 2006, p. 2).

Além desses aspectos descritos por Hutcheon – que destacam a presença das adaptações em nosso cotidiano –, do ponto de vista da releitura, as adaptações literárias para quadrinhos ganham relevância, ainda, quando atualizam, por meio da imagem, o leitor. Isto, de maneira recorrente, acontece, por exemplo, quando o contexto da obra adaptada se passa em épocas passadas. O quadrinista colabora para a compreensão da narrativa na medida em que suas imagens oportunizam ao leitor o acesso ao contexto, o que nem sempre é possível por intermédio da palavra. Esse profissional, portanto, assim como o tradutor convencional de obras literárias, ao recriar um novo texto, projeta essa nova obra em outros tempos, em outros espaços culturais, a partir de seus próprios recursos estilísticos que tendem a valorizar a nova obra. E, é claro, oportunizando novas interpretações a partir de sua leitura.

A contemporaneidade tem despertado em nós a possibilidade de revisar certas inferências culturais, colocando em xeque ideias de supremacia cultural, promovendo a queda de pressupostos que classificam negativamente determinados comportamentos sociais e culturais. Portanto, estamos, progressivamente, deixando nas fontes do passado aquelas determinações que indicam qual lado da tapeçaria é designado a ser seu avesso.

E é com o objetivo de enfatizar que adaptações não representam prováveis avessos de produções literárias, mas que, ao invés disto, recriam obras, proporcionando novas leituras, que dedicarei a discussão a seguir.

⁶ “Adaptations are everywhere today: on the television and movie screen, on the musical and dramatic stage, on the Internet, in novels and comic books, in your nearest theme park and video arcade. A certain level of self-consciousness about—and perhaps even acceptance of—their ubiquity is suggested by the fact that films have been made about the process itself, such as Spike Jonze’s *Adaptation* or Terry Gilliam’s *Lost in La Mancha*, both in 2002. Television series have also explored the act of adaptation, like the eleven-part BRAVO documentary ‘Page to Screen’. Adaptations are obviously not new to our time, however; Shakespeare transferred his culture’s stories from page to stage and made them available to a whole new audience. Aeschylus and Racine and Goethe and da Ponte also retold familiar stories in new forms. Adaptations are so much a part of Western culture that they appear to affirm Walter Benjamin’s insight that ‘storytelling is always the art of repeating stories’ (1992: 90)” (HUTCHEON, 2006, p. 2).

Adaptações literárias para HQs: oportunidade de uma nova leitura

Enquanto, na década de 1940, nos Estados Unidos, editores se empenhavam no sentido de combater o preconceito com relação às adaptações literárias recriadas em formato quadrinístico – como mencionei anteriormente –, no Brasil *O Guarani* (1857), de José de Alencar, era lançado na versão adaptação para quadrinhos. Foi então, em 1947, que a primeira obra literária ganhou as páginas das artes gráficas em terras brasileiras.

De lá para cá, tivemos por aqui uma sequência de clássicos e não clássicos adaptados para esse universo que congrega texto escrito e imagem, por exemplo: *Memórias de um sargento de milícias* (1853) de Manoel Antônio de Almeida, *Noite na taverna* (1855) de Álvares de Azevedo, *Dom Casmurro* (1899) e *O Alienista* (1882), de Machado de Assis, *O Ateneu* (1888) de Raul Pompeia, *O Cortiço* (1890) de Aluísio de Azevedo, *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, *O Peru de natal* de Mário de Andrade (1942), *Dois irmãos* de Milton Hatoum (2000) e muitos outros.

A adaptação trouxe para os leitores novas formas de apreciação de uma obra. Esse recontar artístico, que mescla linguagem e ilustrações, atingiu e continua a atingir, com certeza, não apenas aqueles cuja competência leitora está desenvolvida, mas também aqueles que ainda não a desenvolveram, aqueles que ainda não possuem o hábito da leitura. Assim, eis aqui uma de suas grandes contribuições para que a leitura seja disseminada.

A perspectiva de entrar em contato com um clássico literário, a partir do trabalho e do olhar de um quadrinista, tem fomentado a veiculação do gênero. Essa arte – HQs – tem servido muitas vezes também como um primeiro degrau para que o leitor se aproprie, na sequência, de textos mais extensos e mais complexos no formato tradicional. Para aquele que já manteve contato anterior, é dedicada uma nova oportunidade de leitura, uma releitura. Será experiência inédita, uma vez que novos elementos estarão presentes na narrativa.

Para ilustrar a discussão, vejamos o caso do inseto de Kafka, em *A Metamorfose* (1915). A história descreve a mutação de Gregor Samsa, um caixeiro viajante, que se anula, para prover a subsistência familiar e que um dia, ao acordar, se vê transformado em um inseto nas narrativas do tradutor Lourival Holt Albuquerque (2010) e do adaptador Peter Kuper

(2010). A escolha paratextual⁷ de Peter Kuper conta com o acionamento da elipse, recurso que suprime o todo, revelando apenas uma parte desse todo. Uma parte do corpo do inseto é apresentado na capa. Isto reivindica, já de início, a cooperação do leitor, para atuar na interpretação da mensagem ilustrada pelo adaptador. Neste momento não há a presença da linguagem escrita, excetuando o nome da obra e o nome do adaptador.

Entretanto, é possível extrair uma mensagem por meio da arte apresentada por Kuper, pois além de parte do corpo do inseto, há ainda uma sombra humana iluminada pela claridade, também representadas pelo mesmo recurso estilístico empregado na estampa do inseto. Esse conjunto de imagens, associando luz e escuridão, sugere a tensão que a narrativa vai proporcionar ao leitor.

Kuper (2010, p. 11), para dar início à *A Metamorfose*, opta pela linguagem escrita centralizada em uma página de fundo preto: “Ao acordar naquela manhã de sonhos perturbadores, Gregor Samsa viu-se transformado...”. Ao cotejarmos este excerto com a narrativa escrita, proposta pelo tradutor Lourival Holt Albuquerque (2010), verificaremos indícios claros de recriação narrativa por parte de Kuper. Albuquerque (2010, p. 11) introduz a história com indicações mais precisas sobre o protagonista: “Certa manhã, após um sono conturbado, Gregor Samsa acordou e viu-se em sua cama transformado num inseto monstruoso”.

Na adaptação de Kuper, a descrição textual do inseto em que o protagonista da obra se vê transformado é omitida, cedendo espaço à caracterização visual daquele inseto, engenhada pelo adaptador, aos quadrinhos.

Merece nossa atenção a omissão de detalhes na descrição escrita, pelo quadrinista, quanto à transformação do protagonista em um inseto. De forma proposital ou não, essa atitude se revela uma opção confortável adotada pelo adaptador, pois evita um confronto direto entre a sua própria visão/representação de um “inseto monstruoso” e aquela provocada pelo texto fonte. Evita-se, no caso, o próprio confronto entre a palavra e o objeto, outrora suscitada por Magritte em *Traição das imagens* (1928-1929).

Na proposta de adaptação de Kuper, ficam por conta do leitor as conjecturas a respeito do inseto que ele apresentará graficamente na próxima página, após a introdução. Será o próprio leitor, neste caso, que avaliará se a ilustração do aludido inseto lhe causa repulsa,

⁷ Segundo Gérard Genette (2009, p. 9), “paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público”. Inclui-se aqui, por exemplo, capa, anexos, página de rosto, notas de rodapé, epígrafe, ilustrações, títulos, entrevistas do autor da obra e cintas.

estranheza, desconforto ou lhe instiga humor, por exemplo, enquanto na narrativa de Albuquerque há o atestado de monstruosidade explicitado no texto. Desta maneira, o tradutor entrega a imagem e um conjunto de sensações ao leitor advindas de sua própria interpretação do texto que o orientou na tradução.

Já em outro contexto, Simão Bacamarte, protagonista de *O Alienista* (1882) de Machado de Assis, ao ganhar fôlego, tendo sua existência estendida também ao gênero quadrinhos, teve seu narrador modificado por seus adaptadores, Fábio Moon e Gabriel Bá, embora a estrutura do conto tenha sido mantida.

Para relembrarmos, Simão Bacamarte é um importante médico que, depois de anos na Europa, opta por viver em Vila de Itaguaí, no Rio de Janeiro. Pretendendo aprofundar suas investigações acerca da loucura humana, o médico constrói a Casa Verde, local para isolar os ditos loucos. Ele, então, é financiado pelos políticos de Vila de Itaguaí. Mas, logo, começam a surgir alguns problemas: habitantes da localidade, tidos como ajuizados, são diagnosticados como loucos e trancafiados, desencadeando temor e revolta na Vila.

Fábio Moon (2006) comenta a respeito de questões ligadas ao processo artístico de suas ilustrações, especificamente acerca de *O Alienista* (2007):

O Alienista foi a história mais difícil que eu já desenhei. Só a ideia brilhante de usar aguada e não somente o preto e branco chapado já acabou duplicando o tempo da arte final. Além disso, o processo de adaptar o texto do Machado de Assis foi demorado, começando um mês antes do desenho, continuando todos os dias enquanto eu fazia as páginas [...] (Moon, 2006).

Ao recriar uma determinada obra, o quadrinista/artista tem a função de escolher o estilo gráfico que será empregado no novo formato da narrativa. Isso pode ser decisivo na compreensão da história. O estilo, as cores, as técnicas adotadas para apresentar a plasticidade da nova obra interferem também na sua leitura. As cores podem indicar o humor dos personagens, suas características psicológicas. Onde a palavra está ausente, a arte por meio de seus traços ou as cores que a revestem assumem a vez de informar. No caso em questão, os adaptadores, com o objetivo de criar um clima de antiguidade, de tempos passados, além de aprimorarem-se nos detalhes – acessórios dos personagens, edificações, para citar alguns. —, empregam tom envelhecido aos quadrinhos. Essa preocupação quanto à ambientação da

história, o modo como os personagens foram traçados, assim como a escolha de acessórios dos personagens compatíveis com a época, compõem o efeito estético e narrativo.

No que se refere a elementos estruturais, Moon, discorrendo ainda sobre *O Alienista*, explica o abandono da apresentação em capítulos:

Nomear cada capítulo e dividir a obra [...] significa utilizar um espaço da página para isso. Na prosa, não faz muita diferença começar um capítulo no meio de uma página, nem faz diferença terminar o capítulo no meio da página e deixar o resto em branco, pulando para a próxima no começo do próximo capítulo, pois o ‘espaço’ da história é o da mente do leitor. Na página, estão apenas as palavras. Na História em Quadrinhos, o espaço da história acontece na página, na virada de página, no tamanho e na composição dos quadrinhos. Nós tínhamos um limite de páginas para fazer a adaptação, e para nós, dividir a HQ em capítulos significaria quebrar o ritmo da leitura das páginas de maneira desnecessária. O mais importante na leitura é envolver o leitor e a quebra do ritmo de leitura o distrai, o afasta do universo da história, então acabamos abandonando a divisão visual dos capítulos (Moon, 2010, p. 128).

Conforme destaca o adaptador, o mais importante nesse processo de leitura é o leitor, é mantê-lo confortável durante essa prática. A estruturação de um texto adaptado importa menos que a história em si. Olhar para escolhas dos recursos estilísticos empregados durante a adaptação nos informa a medida dos esforços empregados pelo artista em sua empreitada. As inquietações estéticas experimentadas pelo adaptador não são as únicas a se manifestarem nesse processo. Moon destaca outra problemática que rodeia sua vida enquanto profissional e que desafia a maioria dos adaptadores:

A adaptação precisa ter cara de obra, de produto final (sic), e não de subproduto. O fato de ser uma adaptação deve despertar uma curiosidade sobre a obra original, mas a adaptação deve sobreviver sozinha enquanto história, enquanto História em Quadrinhos. O crítico fala da obra e aponta para ela, mas a crítica só existe baseada à obra e coexistindo com a mesma. A adaptação deve ser uma obra em si que dispensa o conhecimento da obra original (Moon, 2010, p. 127).

Apesar da adaptação literária se constituir como um novo texto, é possível percebermos, com frequência, o apego do adaptador ao texto fonte, como podemos constatar no depoimento de Moon. Assim, como menciona Coracini:

[...] o tradutor encontra-se entre a ânsia de fidelidade e a impossibilidade de ser fiel, entre a busca das intenções do autor e a impossibilidade desse encontro, entre o consciente e o inconsciente, entre a necessidade e a impossibilidade da tradução, entre a reprodução e a criação... (Coracini, 2006, p. 178).

Esta é uma questão cara ao tradutor/adaptador, que o coloca em situação delicada, uma vez que, afoito por realizar um trabalho de referência, depara-se com o afloramento de sua criatividade mediante o texto fonte e, como no caso das traduções de textos convencionais, o quadrinista, então, terá que abrir negociação em prol de um resultado satisfatório.

Negociação implica diálogo, encontro de caminhos para resolução de conflitos, perdas e ganhos. É neste cenário que novas produções literárias, como as adaptações para quadrinhos são realizadas, partindo da negociação, assumindo escolhas para que o novo surja e dê o fôlego necessário para a obra adaptada até que o próximo lampejo de sua sobrevivência recaia sobre ela em forma de uma nova arte.

Considerações finais

Se compactuarmos com pressupostos que insistem em sublinhar a existência de hierarquias quando palavra e imagem estão em cena, se atendermos aos chamados que sobrepõem a linguagem escrita à linguagem gráfica, estaremos ratificando a ideia de que os clássicos da literatura são e serão sempre os textos sagrados e que seus sucedâneos assumirão sempre o lado profano no sistema literário. Endossaremos, assim, imortalidade de ideias tradicionais que julgam o mundo dividido em duas partes.

Na tentativa de contribuir para o afastamento dessas inferências que conduzem as artes de acesso popular, como as HQs, a um lugar em que a luminosidade não chega, desenvolvi aqui uma discussão que, antes de tudo, baseou-se no princípio de que há diferenças entre escrita e imagem, sem reconhecer, no entanto, soberania de qualquer ordem no campo da linguagem.

Referências

ALMEIDA, Manoel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Penguin, 2013.

- ANDRADE, Mário de. **O Peru de Natal**. São Paulo: Editora Ática s.a, 2003.
- AZEVEDO, Aluísio de. **O Cortiço**. São Paulo: Penguin, 2016.
- AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. São Paulo: Principis, 2019.
- BAKHTIN, Michel. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB**. Lei nº 9.394/96, de 20 de dezembro de 1996.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **PCN+ ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias. Conhecimentos de Literatura**. Brasília: MEC/SEF, 2006.
- BRASIL. Ministério da Educação. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. **Edital de convocação para inscrição de obras de literatura no processo de avaliação e seleção para o Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE/2006**. Brasília. Disponível em <https://www.fnde.gov.br/centrais-de-conteudos/.../109-editais?...349:edital-pnbe-2006>. Acesso em: 13 set. 2023.
- CORACINI, Maria. José. **A Celebração do Outro: arquivo, memória e identidade – línguas (materna e estrangeira), plurilingüismo e tradução**. Campinas, Mercado das Letras, 2006.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Penguin, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. **La Bande Dessinée: Essai d'Analyse Sémiotique**. Paris: Hachette, 1972.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- HATOUM. Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York and London: Routledge, 2006.
- KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Trad. Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Abril, 2010.
- KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Adaptação de Peter Kuper. São Paulo: Abril, 2010.
- MACHADO. Assis. **O Alienista**. Adaptação de Fábio Moon e Gabriel Bá. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- MACHADO, Assis. **Dom Casmurro**. Adaptação de Aguiar, José Aguiar e Wellington Srbeq. São Paulo: Nemo, 2011.
- MACHADO. Assis. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Escala, Sd.
- MACHADO. Assis. **O Alienista**. Adaptação de Luiz Antônio Aguiar e César Lobo. São Paulo: Ática, 2013.
- MAGRITTE, René. **Traição das imagens (1928-1929)**. Óleo sobre tela. Museu de Arte do Condado de Los Angeles – LACMA, Califórnia, 1929.
- MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOON, Fábio. As próximas duas semanas. 10 Pãezinhos. 2006. Disponível em: http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2006-10-01_2006-10-31.html. Acesso em: 07 jun. 2023.

MOON, Fábio. Sob os quadros da Casa Verde: uma entrevista com Fábio Moon. Depoimento [2010]. Opiniões. Entrevista concedida a Costa, L. P. A.; Lopes, E. C., 2010, p. 124-133. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opinias/article/view/108698/107132>. Acesso em: 10 jun. 2023.

PITOMBO, Heitor. Literatura e quadrinhos: uma relação onde não existe crise. **Discutindo Literatura. Especial Quadrinhos**. São Paulo: Escala Educacional, n. 5, 2008, p.7-11.

POMPEIA, Raul. **O Ateneu**. São Paulo: Penguin, 2013.

RAMOS, Paulo. **A linguagem dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009. 159p. (Coleção Linguagem & ensino).

SANDERS, Ella. Frances. **Lost in Translation**: Na Illustrated Compendium of untranslatable Words from Around the World. London: Square Peg, 2015.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis, Brasil. Vol.0.no.51, jul./dez.2006, p.19-53.

VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQS no ensino. *In*: Rama, Ângela, Vergueiro, Waldomiro (Orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 7-30 (Coleção Como usar na sala de aula).

A derrubada de Dilma Rousseff nas charges de Carlos Latuff: uma análise discursiva¹

La destitution de Dilma Rousseff dans les dessins de presse de Carlos Latuff: une analyse discursive

Nayara Silva Mendes Vilela de Sousa Brito²

Ilka de Oliveira Mota³

Resumo: Este estudo consistiu em analisar as representações imaginárias da derruba da ex-presidenta Dilma Rousseff nas charges do cartunista Carlos Latuff e seus efeitos de sentido. Para isso, apoiamos na Análise de Discurso Materialista, que trabalha no entremeio entre Linguagem, Inconsciente e História. O corpus é constituído de oito charges que compreendem 2015, ano que antecedeu o Impeachment, e 2016, ano de sua concretização. A análise apontou para o fato de que as charges, mais do que denunciarem o Golpe de Estado contra Dilma Rousseff e o povo brasileiro, também funcionam como uma forma de política dos/pelos sentidos, uma vez que, ao instaurarem uma interpretação outra, rompem com e deslocam a interpretação hegemônica produzida pela ordem do discurso da mídia burguesa corporativa.

Palavras-chaves: Charge; Texto; Formação Discursiva; Golpe; Brasil.

Résumé: Cette étude analyse les représentations imaginaires de la destitution de l'ancienne présidente Dilma Rousseff dans les caricatures du caricaturiste Carlos Latuff et leurs effets de sens. Pour cela, nous nous appuyons sur l'Analyse du Discours Matérialiste, qui travaille à mi-chemin entre le Langage, l'Inconscient et l'Histoire. Le corpus était composé de huit caricatures couvrant les années 2015 et 2016. L'analyse a mis en évidence que les caricatures, plus que dénoncer le coup d'État contre Dilma Rousseff et le peuple brésilien, fonctionnent également comme une forme de documentation (archive) qui, en établissant une interprétation, elle rompt avec l'interprétation hégémonique produite par l'ordre du discours médiatique bourgeois.

Mots clés: Dessin de presse; Texte; Formation Discursive; Coup d'État; Brésil.

¹ Agradecemos ao Erich Lie Ginach pela interlocução perspicaz, inteligente e produtiva durante a produção desse artigo.

² Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus Três Lagoas; Email: prof.nayarabrito@edu.treslagoas.ms.gov.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8514-4596>.

³ Mestrado em Linguística e Doutorado em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas. Estágio Pós-doutoral pela UNICAMP, sob supervisão de Maria José Coracini. Professora associada III da Universidade Federal de São Carlos. É professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; E-mail: ilka.mota@ufscar.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6637-4310>.

Introdução

Em 2016, mais precisamente em menos de 25 anos, um segundo *impeachment* presidencial marca a história do Brasil. No dia 31 de agosto de 2016, Dilma Rousseff, presidenta da República eleita democraticamente, é destituída do cargo, após um processo questionável, atravessado de questões complexas de ordem técnico-jurídica.

A este acontecimento muitos estudiosos e analistas políticos chamaram de Golpe de Estado (Jinkings, 2016). Löwy (2016), por exemplo, denomina Golpe de Estado “pseudolegal”, “constitucional”, “institucional”, parlamentar. Outros afirmam que, além de parlamentar, este foi um golpe que teve apoio do aparelho jurídico de Estado (Cavalcante, Venerio, 2017), sob a tutela do imperialismo norte-americano. Por outro lado, divergindo da interpretação de golpe, há aqueles que declararam se tratar de um processo legal e justo, em prol do desenvolvimento do país. Não é à toa a denominação da Plataforma Política do Governo Temer “Uma ponte para o futuro”, que viria a ser colocada em funcionamento após a derrubada de Dilma. A questão nada esclarecida até o momento é: “futuro” de quem?⁴

Essa divisão política dos sentidos que se assentou na divergência de interpretação entre especialistas (juristas, cientistas políticos, sociólogos etc.), políticos de diferentes partidos e cidadãos comuns sobre o enquadramento da questão – *impeachment* ou golpe? – foi intensa, resultando em uma acirrada disputa dos e pelos sentidos.

Desse acontecimento na história do Brasil, resultaram diversas manifestações linguageiras esteticamente elaboradas como as charges, objeto de nosso interesse neste artigo. Nele, nosso objetivo é compreender as representações imaginárias da destituição de Dilma Rousseff da Presidência do Brasil, a partir de um *corpus* analítico constituído de oito charges de autoria do cartunista Carlos Latuff. Tais charges foram produzidas entre o ano de 2015 e 2016 e retratam o Golpe de Estado de 2016 que destituiu a presidenta sob o pretexto de irregularidades contábeis, também conhecidas vulgarmente pelo grande público como “pedaladas fiscais”, que, tal como Löwy (2016) assevera, foi “uma prática corriqueira em todos os governos anteriores”. Para isso, o trabalho se apoia teórica e metodologicamente na Análise de Discurso Materialista, que trabalha no entremeio entre Língua, História e Inconsciente.

⁴ Muitos especialistas afirmam que um dos principais motivos para o golpe de 2016 foi o fato da não aceitação dessa Plataforma ultra neoliberal por Dilma.

A título de organização do artigo, descrevemos os pontos que farão parte dessa nossa análise. Antes de apresentar e analisar o *corpus*, explicitaremos o lugar teórico de onde enunciamos, trazendo para a consideração as noções de texto, formação discursiva e memória. Em seguida, explicitaremos o funcionamento discursivo do texto chargístico, atentando para as suas regularidades. Por fim, antes das considerações finais, apresentaremos o *corpus* e analisaremos o seu funcionamento discursivo, observando as representações da destituição da presidenta Dilma e seus efeitos de sentido no fio que tece a materialidade discursiva ora analisada.

1 Texto, discurso e formação discursiva

Se, do ponto de vista pragmático, o texto é um objeto empírico com início, começo, progressão e fim, discursivamente ele é concebido como unidade complexa de significação (Orlandi, 2001). Diz-se complexa porque, todo texto é produzido a partir de determinadas condições de produção, estabelecendo relação com outros textos, outros discursos. Dito de outro modo, enquanto materialidade simbólica, os textos são construídos a partir de outros textos, de outros discursos, sempre dentro de condições de produção específicas e a partir da exterioridade que lhe é constitutiva.

Vale dizer que, dentro dessa perspectiva, texto não é somente aquilo que é da ordem do verbal. Uma foto, uma pintura, um desenho também são textos, uma vez que, além de funcionarem como uma unidade de significação (unidade de sentidos), eles estão relacionados a condições de produção específicas, significando para e por sujeitos também determinados histórica e ideologicamente (Mota; Silva; Araújo, 2019).

Do analista de discurso, espera-se que o texto, enquanto espaço heterogêneo no qual sujeitos se subjetivam, seja remetido ao discurso, sendo este compreendido como prática simbólica, produzida historicamente.

Discursivamente, os sentidos não preexistem às palavras ou não estão grudados nelas, mas são determinados pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são enunciadas.

Pela mobilização da noção de formação discursiva, o analista compreende o processo de produção de sentidos engendrado no texto, permitindo que ele compreenda o seu funcionamento discursivo.

As formações discursivas são regionalizações do interdiscurso, configurações específicas dos discursos em suas relações (Orlandi, 1999). O interdiscurso disponibiliza dizeres, determinando, por meio do já dito, aquilo que constitui uma formação discursiva em relação a outra(s).

2 O funcionamento discursivo das charges: ironia, retomada e *ethos*

Em AD, interessa ao analista o funcionamento em detrimento da função. O discurso é compreendido como parte de um mecanismo em funcionamento, pertencente a um determinado lugar no interior de uma formação social. Orlandi (1988) concebe o funcionamento como a estruturação de um discurso determinado, por um falante determinado, para um interlocutor determinado, com finalidades específicas.

Discursivamente, o funcionamento é pensando como contraparte do conceito de tipo. Enquanto o funcionamento é atividade estruturante, o tipo corresponde à cristalização, a fixações de processos discursivos. No entanto, é preciso levar em conta, como Orlandi (1988, p. 25) ensina, que, do ponto de vista da operacionalização,

a noção de tipo tem função metodológica fundamental: permite que se generalizem certas características, se agrupem certas propriedades e se distingam classe. É um princípio organizador equivalente ao de categoria. [...] todo dizer tem necessariamente sua configuração. Por isso é sempre possível se reconhecer um tipo em qualquer instanciação de linguagem.

Ou seja, a noção de tipo pode ser muito produtiva quando pensada para além de um mero produto, isto é, a partir do contexto sócio histórico e ideológico em que é produzido. Neste sentido, compreendemos que as charges são um tipo de texto que se caracteriza pelo jogo entre os planos verbal e não verbal conjuntamente, o que rompe com a ideia hegemônica de texto como um conjunto de palavras organizadas. Enquanto texto, as charges funcionam majoritariamente pelo recurso da síntese (condensação), um tipo específico de *elaboração dos sentidos* (Freud, 1905).

Outro aspecto importante da charge diz respeito ao fato de que, enquanto manifestação estética, ela está relacionada com o político. Noutros termos, as charges tendem a disputar sentidos, colocando em xeque interpretações hegemônicas produzidas e perpetuadas pela

ordem do discurso da mídia corporativa que trabalha sob a égide da política do silêncio ou silenciamento (Orlandi, 1997).

Para compreender o jogo de sentidos que tece as charges é preciso que o leitor consiga, no processo de leitura, recuperar fatos e/ou enunciados veiculados na mídia e que motivaram a sua criação (Carmelino; Possenti, 2019).

A manifestação da crítica leva-nos a afirmar que as charges não são um mero objeto de entretenimento e brincadeira; elas implicam relações sociais e políticas sérias, funcionando muitas vezes como forma de posicionamento político e crítica social contundente. Neste sentido, concordamos com Mota (2018), que não nega que o humor está relacionado ao lúdico e ao prazer, mas afirma que, da perspectiva do discurso, mesmo esse seu lado não faz dele “mera brincadeira”, fruto de uma imaginação ingênua ou de pura descontração sem implicações para a constituição dos sujeitos e da política dos sentidos. Numa abordagem psicanalítico-discursiva do humor, como a autora evidencia em suas análises, há relações subjetivas, ideológicas e políticas importantes.

A comicidade está presente em parte das charges. Em parte, porque nem todas as charges, principalmente de alguns cartunistas como Carlos Latuff, fundamentalmente aquelas que ele retrata o genocídio do povo palestino pela Estado de Israel, apresentam o humor como seu componente principal.

Enquanto uma prática de linguagem, o campo da comicidade, conforme a distinção estabelecida por Freud (1905), se manifesta, em sua maioria, na relação conjunta entre a materialidade linguística e imagética (Mota, 2018). Recorrendo a recursos expressivos constitutivos da própria estrutura significativa do sistema linguístico (tais como duplicidade de efeitos discursivos, ironia, ambiguidade, equívoco, trocadilhos, jogos de palavras), e do sistema imagético (desenho, caricatura, palavras iconizadas, palavras onomatopaicas, só para citar alguns exemplos), o campo da comicidade atesta, pois, o caráter oscilante da língua(gem), desestabilizando-a das estruturações lógico-matemáticas a que ela, muitas vezes, é submetida (Ferreira, 2000).

Carmelino e Possenti (2019) apontam algumas características elementares do gênero charges. Duas delas nos interessam sobremaneira nesta pesquisa, qual seja: o *ethos* e a retomada.

Faz parte da comicidade a presença do que Maingueneau (1998) chamou de *ethos*, termo advindo da Grécia antiga e apropriado por perspectivas teóricas da linguagem. Para o

autor (1998, p. 60), qualquer discurso “implica certa representação do corpo de seu responsável, do enunciador que se responsabiliza por ele”. Nesse sentido, o discurso é proferido em certo tom, que implica uma corporalidade e um caráter, traços físicos e psicológicos, respectivamente, que, de acordo com Carmelino e Possenti (2019, p. 35), são traços atribuídos ao enunciador pelo leitor/ouvinte a partir de representações por vezes estereotipadas.

Quanto à retomada, ela está intimamente relacionada com a noção de memória.

Sendo da ordem da coletividade, a memória se refere a um implícito (Pêcheux, 1999), responsável por estruturar o discurso. Desse modo, a memória, longe de ser individual, é coletiva, uma vez que evoca elementos anteriores e exteriores a um enunciado. De acordo com Courtine (2009), existem dois movimentos fundamentais entre discursividade e memória: a retomada de discursos, ainda que transformados no eixo da formulação, e o esquecimento.

A ironia é um dos elementos muito presente nas charges em geral. Seu funcionamento atesta a afirmação de Michel Pêcheux (1983, p. 53) de que todo enunciado é “intrinsecamente suscetível de tornar-se outro”, o que significa dizer, noutros termos, que o sentido pode deslocar-se para outras regiões de saber que lhe é distinta, abrindo lugar à interpretação. Para o autor, é a presença do *outro* nas sociedades e na história que faz emergir, no processo de leitura, pontos de deriva possíveis, compreendidos estes como espaços que permitem ao leitor, determinado histórica e ideologicamente, interpretar.

Na ironia funciona o que Brait (1996, p. 58) denomina de “afrontamento de ideias e de normas institucionais, como a instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva.”

Da perspectiva do discurso, a ironia atesta o fato da incompletude da linguagem (Orlandi, 1983). Incompletude que se funda no fato de que todo discurso estabelece relação com outros discursos e com a situação em que é produzido (exterioridade constitutiva).

Segundo Orlandi (1983), faz parte do funcionamento da ironia romper com os processos de significação estabelecidos institucionalmente. Lugar do outro sentido, a ironia abre para o equívoco da língua (o real da língua). Nesta mesma perspectiva, segundo Ferreira (2000, p. 108), em todas as formas possíveis de manifestação da linguagem, o equívoco instaura “a ruptura do fio discursivo e o impacto efetivo na condição de fazer e desfazer sentidos”.

Por fim, a sátira é outro recurso estético linguageiro presente em charges. Para Figueira (2019), a sátira “prescinde da repetição (mesmo que por vezes recorra a ela) e apresenta um teor crítico (eventualmente, ideológico) acentuado – ela ridiculariza e ataca seu objeto.”

3. Análise das charges de Carlos Latuff

Neste tópico, nosso objetivo é trazer para a consideração a análise de oito charges de autoria do cartunista Carlos Latuff, produzidas entre os anos de 2015 e 2016. O objetivo, como já sinalizado, consiste em compreender o funcionamento discursivo das charges do referido cartunista, focando o nosso olhar nos modos de representação imaginária da destituição da presidenta Dilma Rousseff e seus efeitos de sentido.

Charge 1: Nascimento e morte da Democracia

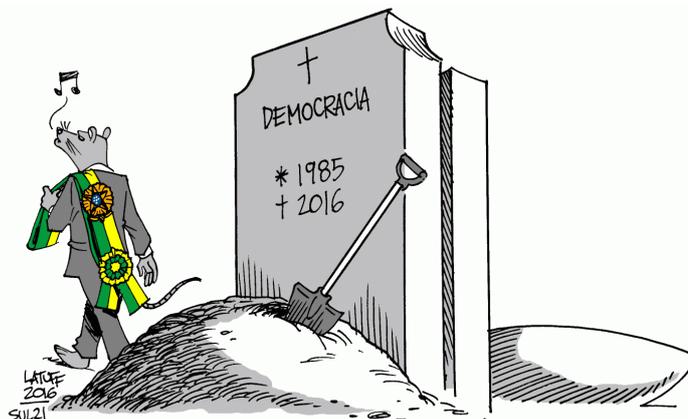


Fonte: Carlos Latuff, 2016.

A charge 1, acima, é metafórica, simbolizando o funeral da democracia, que é personificada como se fosse uma pessoa morta. Vale dizer que a data de 15 de março de 1985 se refere ao início da chamada Nova República, que sucedeu a Ditadura Militar (1964-1985), enquanto 12 de maio de 2016 diz respeito à data na qual o Senado abriu o processo de impeachment, afastando Dilma Rousseff do cargo de presidenta da República do Brasil, isto é, na interpretação do cartunista, a Nova República teria "morrido" com o golpe de 2016.

Essa mesma interpretação, ou seja, esse mesmo movimento de sentidos pode ser vislumbrado na charge 2, a seguir:

Charge 2 - O enterro da Democracia e a vitória dos ratos



Fonte: Carlos Latuff, 2016.

Tanto o golpe, representado pela figura de um rato, quanto a democracia, uma pessoa morta enterrada, mais uma vez comparecem personificados. A personificação, uma das regularidades do trabalho de Latuff, é um recurso estético que permite a crítica do cartunista ao acontecimento de 2016, que depôs Dilma Rousseff. Note-se que o rato sai vitorioso, cantarolando, com a faixa presidencial no ombro.

É possível notar ainda que o cartunista condensa as duas imagens, o **prédio** do Palácio do Congresso Nacional, em Brasília, onde o golpe se consumou, e a de uma **lápide**, onde a democracia foi enterrada. Trata-se, portanto, de condensação de sentidos no plano imagético que se faz pela via da tradução interssemiótica.

Charge 3: Puxando o tapete de Dilma



Fonte: Carlos Latuff, 2015.

A charge acima faz referência explícita à conhecida expressão linguística brasileira "puxar o tapete", que é figurada, metafórica. Na charge, como se trata de uma expressão visual, mesmo que o interlocutor não saiba português, mas conheça o contexto, é capaz de compreender o jogo de sentido aí implicado. No caso em questão, a charge, ao modo de uma narrativa, denuncia a traição do vice-presidente Temer, representado, na charge, puxando o tapete da presidenta Dilma. Diríamos que a ideia de "puxar o tapete", tal como aparece no plano visual, é um tipo de tradução intersemiótica, recurso estético não verbal bastante utilizado por Carlos Latuff em seus trabalhos.

Charge 4: Enfiando a faca



Fonte: Carlos Latuff, 2015.

Trata-se de mais uma charge usando mais uma vez uma expressão figurada, "enfiar a faca pelas costas", sendo que a "faca" em questão é o processo de impeachment (escrito na lâmina da faca vermelha), atrás da qual o cartunista pôs a sigla PMDB. A propósito, o processo foi conduzido por parlamentares do PMDB e pelo próprio vice-presidente, o peemedebista Michel Temer.

Salienta-se que, nas charges 3 e 4, as expressões "puxar o tapete" e "enfiar a faca pelas costas", respectivamente, significam traição da qual Dilma foi vítima, ou seja, tais expressões retomam, na memória discursiva, acontecimentos e pessoas a eles relacionadas. Essa interpretação está vinculada à formação discursiva a partir da qual Latuff enuncia como sujeito de linguagem, formação esta que reconhece o golpe de Estado de 2016, isto é, não o nega, afirma-o.

Charge 5: Sabotando Dilma



Fonte: Carlos Latuff, 2015.

Esta é uma charge não verbal e, de novo, metafórica, se referindo à sabotagem de Michel Temer e golpistas. Na materialidade visual, Temer, com um sorriso estampado no rosto, aparece serrando o piso debaixo da mesa da presidenta Dilma, numa imagem que alude a desenhos animados. Mais uma vez, Temer é retratado como alguém não confiável, que age de modo a prejudicar o governo Dilma.

Charge 6: Disputando o poder



Fonte: Carlos Latuff, 2016.

Esta é mais uma imagem metafórica. Aqui, o *impeachment* é simbolizado pela figura de um rato que disputa o poder com Dilma, poder esse representado metonimicamente pela faixa presidencial. Observe-se que não se trata de um rato qualquer, mas o *rato do impeachment* que traveste gravata porque simboliza os deputados golpistas que comandaram o processo. Mobiliza-se uma memória, qual seja: terno e gravata são historicamente o traje político oficial.

Resta dizer que a metáfora do rato dá o tom e o caráter dos políticos, garantindo a crítica àqueles que apoiaram o aludido golpe: ratos > avaros > asquerosos > inescrupulosos > golpistas. Isto é, a figura do rato faz evocar, na memória, sentidos (*ethos*) como: avaro, asquerosidade, inescrupulosidade, golpismo, portanto.

Charge 7: Impeachment



Fonte: Carlos Latuff, 2016.

Nesta charge, o impeachment comparece metaforicamente como uma ave de rapina com bico curvo e garras que estão prestes a agarrar a faixa da presidenta, símbolo (metonímia) do poder. As linhas ao redor da faixa reforçam que ela é o alvo.

A ave, formada pela palavra “impeachment”, é carnívora que, como tal, mata e preda. Representada com traços negativos, ela é representada como preste a tomar ou roubar o poder.

Importa dizer que essa é uma representação sombria, negativa, do impeachment, pois é como o autor o significa, isto é, a partir da formação discursiva contrária ao golpe de Estado com a qual ele se identifica ideologicamente. Em uma outra formação discursiva pró-impeachment, os sentidos seriam outros.

Charge 8 - Golpe



Fonte: Carlos Latuff, 2016.

Na charge 8, a faixa presidencial é símbolo do cargo que o vice-presidente de Dilma Rousseff, Temer, conquistou com um golpe, não por direito. Observe-se que o golpe é simbolizado pelo murro que ele deu na faixa, deixando-a de olho roxo. Mais uma vez o cartunista mobiliza o recurso da personificação via plano verbo-visual, uma das figuras que, como já sinalizamos, ele mais usa em todo o seu trabalho. Inclusive Temer interage com a faixa, ordenando que ela cale a boca: “Calaboca, que você agora é minha!”.

É interessante observar que, diferentemente das charges anteriores, nesta Latuff nomeia explicitamente a derruba de Dilma como ‘golpe’, tal como é possível ler na luva de box. O jogo de sentidos, garantido pelo recurso da condensação, se dá entre um golpe (porrada) e o golpe de Estado, engendrado em 2016, por políticos da direita e extrema direita, setores da burguesia brasileira, tendo como apoio e interferência agentes externos, fundamentalmente o imperialismo norte-americano (Silva, 2021), como já afirmamos.

Vale destacar que, na época em que ocorrera o *impeachment* da presidenta Dilma, em 2016, os termos "traição", "golpe", "corruptos", "morte" ou "assassinos da democracia" foram mobilizados por diferentes interlocutores políticos da formação social brasileira, mas com diferentes sentidos. Discursivamente, eles foram disputados ideologicamente em vários

setores da sociedade brasileira como, por exemplo, da mídia corporativa e alternativa, e não somente do cenário político.

Charges como as do cartunista Carlos Latuff são um dos focos de resistência à interpretação hegemônica da mídia que tentou e tenta a todo custo silenciar e censurar o fato de que o que tivemos em 2016 foi um golpe de Estado. Noutros termos, a resistência das/nas charges, seja pelos planos não-verbal ou verbo-visual, mostra, de forma estética, o que a mídia burguesa brasileira censura: um golpe para fazer valer uma agenda ultra neoliberal, materializada na plataforma política do partido de Michel Temer “Uma ponte para o Futuro”. Portanto, é dentro dessas condições de produção do discurso que as charges de Latuff são produzidas.

Para a maior parte da esquerda, em cuja formação discursiva se situa Latuff, o processo de impeachment é um golpe e/ou uma traição, os corruptos são os políticos de direita do Congresso Nacional, que inclusive venderam seus votos para o impeachment, e o processo todo culmina com a morte da democracia ou ao menos da Nova República.

Para diferentes alas da direita e alguns setores da esquerda como o PSTU e algumas figuras do PCB, quem traiu o povo foi Dilma, não cumprindo o que prometeu ou se elegendo como um governo progressista e governando como neoliberal. O que fica silenciado nesta versão, sustentada pela formação discursiva pró-*impeachment*, é o fato de que havia sido levantado um clima golpista que se estabeleceu desde a declaração da vitória de Dilma, não aceita pelo adversário derrotado Aécio Neves, e as pautas neoliberais encabeçadas pelo líder da Câmara, deputado Eduardo Cunha, no ano seguinte. Para esses setores sociais, inscritos nessa formação discursiva, o *impeachment* é um processo justo e regular, os corruptos são Dilma e os petistas (que vinham sendo fustigados e caçados como bandidos pela operação jurídico-midiática da Lava Jato) e a derrubada do governo petista é o caminho para um país melhor. Trata-se, portanto, de sentidos em disputas produzidos por formações discursivas díspares⁵.

Portanto, as charges de Carlos Latuff sobre o tema, posicionando-se com a leitura da esquerda e se filiando a ela, estão num espaço de crítica e resistência à interpretação dominante. Ele estaria disputando os sentidos dentro desse contexto sobre o qual acabamos de discorrer. Ao retomar o evento do *impeachment* nas charges, Latuff satiriza-o a partir de

⁵ É importante considerar que, na época, a interpretação da esquerda não era a dominante, perdendo para a narrativa da grande mídia, que se impunha ao país com base nos ataques da oposição, da operação Lava Jato e outros setores que acabaram acentuando a crise econômica para tornar a derrubada de Dilma mais fácil.

elementos como ratos e aves de rapinas⁶. Portanto o modo de formulação – colocar na cena enunciativa animais como ratos, por exemplo, um *ethos* asqueroso – produz uma sátira política do acontecimento *impeachment* e desqualifica, ao mesmo tempo, todos aqueles que dele participaram.

No que diz respeito à sátira, as charges retomam acontecimentos, mas apresenta-os com um teor crítico. Mais precisamente, ao repetir (retomar), Latuff o faz ridicularizando e atacando o objeto sobre o qual retrata. Isto é, vale-se da memória para construir as charges numa versão satírica e, por vez, irônica.

Em síntese, os trabalhos de Latuff não retratam apenas o cenário político, mas fundamentalmente revelam uma disputa acirrada pelos sentidos, já que se trata de uma arte que, engajada politicamente e filiada a uma formação discursiva progressista, anti-golpe, joga com e peita a interpretação hegemônica produzida pela ordem do discurso midiático burguês e jurídico. As charges, ao contarem uma outra versão da História, estão funcionando como documentos, arquivos da memória sobre o Golpe de 2016. Em outras palavras, as charges são parte da memória sobre e do Golpe de 2016.

Considerações Finais

Neste trabalho, analisamos as charges de Carlos Latuff a partir das quais ele retrata o golpe de Estado de 2016 perpetrado pela burguesia brasileira e o imperialismo norte-americano. Pudemos observar que, ao retomar os acontecimentos de 2016, é produzido um deslocamento de sentidos, convocando uma interpretação outra, qual seja: a de que houve sim um Golpe de Estado, muito mais que um *impeachment*. Com isso, as charges estão funcionando não somente como crítica e denúncia, mas, principalmente, como registro (arquivo) da memória, resistindo à interpretação hegemônica e à política de silenciamento instaladas naquilo que nomearam como “*impeachment*”.

⁶ Há outros animais a partir dos quais Latuff extrai os *ethos* para representar aqueles que apoiaram o golpe de 2016 em outras charges que serão analisadas em outra ocasião.

Referências

- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- CARMELINO, Ana Cristina; POSSENTI, Sírio. **Charge, memória e polêmica: o caso Bolsonaro**. Revista Diálogos Pertinentes, v. 15, nº. 2, p. 27-50, 2019.
- COURTINE, Jean Jacques. **Análise do discurso político**. São Carlos: EdUFSCar, 2009.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Da ambiguidade ao equívoco: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso**. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 2000.
- FIGUEIRA, Filipo. Memória discursiva e sátira política: a paródia da (auto)designação “cidadão de bem” pelo The Piauí Herald. **Estudos Linguísticos**, 48(1), 223–241. Disponível em <https://doi.org/10.21165/el.v48i1.2304>. Acesso em 02 mai. 2024.
- JINKINGS, Ivana. O golpe que tem vergonha de ser chamado de golpe (Apresentação). In: JINKINS, Ivana; DORIA; Kim; CLETO, Murilo (Orgs). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LÖWY, Michel. Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil. In: JINKINS, Ivana; DORIA; Kim; CLETO, Murilo (Orgs). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MANGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise de discurso**. Trad. M. V. Barbosa e M. E. A. T. Lima. Belo horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- MIGUEL, Luis Felipe. A democracia na encruzilhada. In: JINKINS, Ivana; DORIA; Kim; CLETO, Murilo (Orgs). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MOTA, Ilka de Oliveira; SILVA, Maria Norma Lopes Souza; ARAUJO, Joelma Alves. Branca de Neve e os Sete Anões: Uma Análise Discursiva do Filme de Walt Disney. **Revista DisSoL - Discurso, Sociedade e Linguagem**, (9), 5-23, 2019.
- MOTA, Ilka de Oliveira. **Humorless Approach: análise discursiva de quadrinhos de humor em livros didáticos de inglês como língua estrangeira**. São Paulo, SP: Editora Appris, 2018.
- OLIVEIRA, Teresa C. Freitas. A tragédia e a farsa: algumas considerações sobre os golpes de Estado de 1964 e 2016. In: SANTOS, Lyndon de Araújo; BACCEGA; ABREU, Marcus Vinícius de; MATEUS, Yuri Givago Alhadef Sampaio (org.). **O golpe de 2016 e o futuro da Democracia no Brasil**. São Luís: EDUFMA, 2021. 133 p.
- ORLANDI, Eni. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Editora Pontes, 1999.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 42ed. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 1997.

ORLANDI, Eni. **Efeitos do verbal sobre o não-verbal**. RUA, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 35–47, 1995.

ORLANDI, Eni. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez e Editora da UNICAMP, 1988.

ORLANDI, Eni. **Destruição e construção do sentido: um estudo da ironia**. Trabalho apresentado no colóquio do Departamento de Linguística do IEL, UNICAMP, Campinas, SP: 1983.

PÊCHEUX, Michel. O papel da memória. *In*: ACHARD, Pierre et al. **Papel da Memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1988.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 1997. Edição original: 1983.

SILVA, Berenice G. Foi um golpe contra a democracia. *In*: SANTOS, Lyndon de Araújo; BACCEGA; ABREU, Marcus Vinícius de; MATEUS, Yuri Givago Alhadeff Sampaio (org.). **O golpe de 2016 e o futuro da Democracia no Brasil**. São Luís: EDUFMA, 2021.

Resenha



**GENDRY-KIM, Keum Suk. *A espera*. Tradução de Yun Jung Im. São Paulo:
Pipoca & Nanquim, 2021.**

Rosangela Aparecida Marquezi ¹

Resumo: Nesta resenha, apresenta-se uma leitura de *A espera*, uma *graphic novel* da escritora sul-coreana Keum Suk Gendry-Kim. Autora premiada por outros livros, tais como *Grana*, em *A espera* Keum Suk nos apresenta Jina e sua mãe Gwija. Mulheres fortes, corajosas, em busca de seus sonhos: o de Jina, o de tornar-se uma escritora reconhecida; a de sua mãe, Gwija, reencontrar o filho perdido durante a Guerra da Coreia, na década de 1950. A narrativa, com desenhos em preto e branco, vai se desenvolvendo ora com a fala de Jina, ora com a fala de Gwija, e leva o leitor ao entendimento de que qualquer guerra só traz dor e sofrimento, e que normalmente são as mulheres as que mais sofrem, mas também, são as mais esperançosas e corajosas.

Palavras-chaves: *A espera*; Literatura sul-coreana; Guerra da Coreia.

Abstract: This review presents a reading of *The Waiting*, a graphic novel by South Korean writer Keum Suk Gendry-Kim. An award-winning author for other books, such as *Grass*, in *The Waiting*, Keum Suk introduces us to Jina and her mother Gwija. Strong, courageous women in search of their dreams: Jina's is to become a recognized writer; her mother Gwija's is to reunite with her son lost during the Korean War in the 1950s. The narrative, with drawings in black and white, develops from Jina's words at times and from Gwija's speech at other times, and leads the reader to understand that any war only brings pain and suffering, and that it is usually women who suffer the most, but they are also the most hopeful and brave.

Keywords: *A espera*; South Korean literature; Korean War.

¹ Mestre em Educação pela Universidade Estadual Paulista (*Campus* Marília) e doutoranda em Desenvolvimento Regional (UTFPR). Docente do Departamento de Letras da UTFPR, *Campus* Pato Branco. Autora de poemas, crônicas e contos publicados em coletâneas e antologias no Brasil em Portugal. Email: marquezi@utfpr.edu.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8597-583X>

A espera, da sul-coreana Keum Suk Gendry-Kim, foi lançada na Coreia do Sul em 2020, trata de um tema doloroso para duas nações que já foram uma: a Coreia do Sul e a Coreia do Norte. Duas coreias, tão próximas, mas ao mesmo tempo tão distantes, sobre as quais a autora assim se refere no posfácio: “Será que o Norte e o Sul continuarão nessa relação de linhas paralelas que jamais se encontram?” (Gendry-Kim, 2021, p. 247).

Publicada no Brasil em 2021, pela editora Pipoca & Nanquim, em elaborada edição de capa dura e com sobrecapa macia ao toque, em tons de azul, e com tradução direta do coreano por Yun Jung Im, com apoio do *Literature Translation Institute of Korea* (LTI), *A espera* tem 252 páginas e trata de perdas, ao narrar um dos capítulos da Guerra da Coreia: a separação das famílias. É uma *graphic novel*, termo que surge nos Estados Unidos, a partir de Will Eisner, quando escreve *Um contrato com Deus*, em 1978, em uma tentativa de fazer a diferenciação entre o que estava produzindo e as Histórias em Quadrinhos (HQs) tradicionais (García, 2012).

A autora, Keum Suk, estudou pintura em seu país e também na França, e sua arte tem ganho destaque em diversos países. Estreou em 2012, com *Le chant de mon père*, que é uma história autobiográfica. Ela tem outras *graphic novels*, tais como *Gramma*, uma narrativa sobre as “mulheres de conforto”, termo machista e dolorido utilizado em relação às mulheres que foram submetidas à escravidão sexual pelo Exército Imperial Japonês. Não se sai sem derramar algumas lágrimas após a leitura de *Gramma*. Com esse livro, a autora ganhou alguns prêmios, dentre os quais o *Harvey Awards*, na categoria Melhor Livro Estrangeiro (2020). Além disso, foi eleito o Melhor Quadrinho do Ano de 2019 pelos jornais *The New York Times* e *The Guardian*. Prêmios esses que mostram a potência da escrita e dos desenhos dessa escritora e quadrinista sul-coreana.

As histórias de Keum Suk partem de suas vivências ou de vivências de pessoas próximas. É o caso desta *graphic novel* ora resenhada, em que a autora relata que a ideia da história surgiu a partir de uma conversa com sua mãe, que lhe contou que havia se separado de sua irmã mais velha durante a ocupação japonesa: “Foi quando ela contou sobre sua família, coisa que nunca havia feito antes” (Gendry-Kim, 2021, p. 246). Dessa forma, sabe-se que o livro é baseado nas lembranças da mãe da autora e nos testemunhos de outras duas pessoas, Sra. Lee e Sr. Kim, e que também é uma forma de não deixar morrer essas histórias,

visto que, como a Gendry-Kim observa (2021, p. 247), “As pessoas de hoje quase não tem interesse na reunificação e considera a guerra como um passado muito longínquo e irreal”.

A *espera* é uma história muito potente e não se restringe apenas, apesar de ter como mote principal, à Guerra da Coreia, pois se pode fazer uma leitura universal dessa narrativa, afinal, guerras não são exclusivas das coreias ou dos países asiáticos. Acontecem em qualquer lugar desse planeta chamado Terra, quando o poder do opressor fala/grita mais alto. A história se inicia com a narradora, Jina, de certa forma um alter ego de Gendry-Kim, deixando Seul e estabelecendo-se na Ilha de Ganghwa, afastando-se, dessa forma, da companhia de sua mãe. Alternando capítulos entre o presente e o passado, a partir do olhar de Jina e de Gwija, a *graphic novel* vai mostrando os horrores da Guerra da Coreia, tanto nos momentos em que a antecederam até as suas tristes consequências – que ainda hoje são vivenciadas pelos que sobreviveram. No relato da mãe, muitas vezes o leitor se sente espectador de um inferno. A personagem Gwija lembra, em alguns momentos, o Virgílio de Dante Alighieri, guiando o leitor por um mundo caótico.

O enredo é muito bem construído, mas o que realmente emociona são os relatos da mãe, que começam no ano de 1937, no distrito de Gapsan. Nesse momento, se tem um impacto muito grande, por exemplo, ao se conhecer a história do cãozinho Meia, história que já aponta para o problema da miséria e da fome e de como isso irá afetar toda a vida de Gwija, como ela mesmo diz: “Até hoje, sinto um aperto no coração quando penso nisso” (Gendry-Kim, 2021, p. 71).

E os apertos no coração não param por aí. Os desenhos em preto e branco, como já apontado, de Keum Suk retratam sentimentos, ausências e dores de uma Coreia forçada a se dividir e que deixou tantas famílias separadas. Uma cena que marca em relação à ausência, por exemplo, é quando se descreve a ação dos soldados russos, logo após o desembarque em Cheongjin, em que se torna muito significativo o fato de eles não terem os seus olhos desenhados. O que essa ausência pode estar a dizer a partir do não dito, do não mostrado? Talvez o que a narrativa aponta quando coloca que “[...] russos ou japoneses, tanto faz, ambos saqueiam igualmente as coisas de outro povo” (Gendry-Kim, 2021, p. 90), ou seja, não importa a nacionalidade. Quando está em guerra, o homem se desumaniza.

Outro momento muito significativo da história é quando Gwija se perde do marido e do filho Sang-Il na caminhada rumo ao Sul. É mostrado, de uma forma bem dura, principalmente pelos desenhos, pois a escrita aqui quase não é necessária, o desespero de uma

mãe que perde um filho e que, por longos anos, vai acalentar no coração a esperança imorredoura de um reencontro. Nessa parte, a narrativa e os desenhos de Keum Suk marcam fortemente o leitor, pois mostram como uma guerra é cruel, principalmente com as mulheres, que nunca desistem: “A noite caiu e muitos dormiram na estrada, mas eu continuei andando. [...] Tenho que encontrá-lo. Tenho que encontrá-lo” (Gendry-Kim, 2021, p. 149-150).

Todos esses sofrimentos levam o leitor a ter um sentimento muito forte de empatia para com Gwija e torcer para que ela reencontre o filho. Fica-se, na verdade, na expectativa desse encontro, pois o livro traz a informação que as coreias têm, esporadicamente, em épocas de boas relações, proporcionado esses encontros, mesmo que seja um número pequeno que pessoas que terão essa oportunidade, afinal, como lembra a autora, “[...] o número de inscritos ao final de maio de 2018 era de 132.124 pessoas, das quais 75.234 já eram falecidas, restando apenas 56.890. Dos sobreviventes, cerca de 85% são idosos com mais de 70 anos” (Gendry-Kim, 2021, p. 192).

A história também aponta para o quanto as guerras são mais impiedosas com as mulheres. Uma passagem que transmite esse sentimento é quando se mostra uma cena de reencontro de famílias, de um casal que foi separado e que o homem tinha refeito a vida na Coreia do Norte, “[...] mas a mulher viveu todo aquele tempo cruel sozinha, criando o único filho” (Gendry-Kim, 2021, p. 182). Essa passagem mostra que o homem conseguiu reconstruir muito mais facilmente sua vida do que a mulher, que ficou à espera de reencontrar seus entes queridos. *A espera* apresenta mulheres fortes, batalhadoras, que, mesmo tendo que refazer a vida, não esqueceram jamais os que foram deixados para trás.

Os dois últimos capítulos mostram bem a coragem e esperança que move a protagonista Gwinja: ela refaz sua vida, casa-se novamente, tem filhos (Jina é um deles), mas jamais deixa de ter o sonho de reencontrar seu filho. Nesses dois capítulos, a partir do relato de Jina, o leitor entende os não ditos da história e se solidariza mais ainda com Gwinja, desejando que o reencontro seja possível.

Pode-se afirmar, por fim, que *A espera* é uma história que deve ser lida por aqueles que se interessam por belas narrativas, belos quadrinhos e potentes histórias. Entender o passado e ver como este se entrelaça muitas vezes com a história de um país, por exemplo, é uma das melhores formas de não se promoverem guerras. E, talvez, essa seja a grande mensagem dessa *graphic novel*: nos entretences de tantas histórias de vida, vai se entendendo

que os grandes erros da humanidade trazem dor e sofrimento, mas que se precisa, por outro lado, ter esperança – e esta, normalmente é tecida por mulheres.

Referências

GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GENDRY-KIM, Keum Suk. **A espera**. Tradução de Yun Jung Im. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2021.