



No caminho das Letras:
reflexões sobre língua e literatura

SANDRA MARA DA SILVA MARQUES MENDES
MAXMILLIAN GOMES SCHREINER
MAILSO ATANKEVCZ DA LUZ
(ORGANIZADORES)



SANDRA MARA DA SILVA MARQUES MENDES
MAXMILLIAN GOMES SCHREINER
MAILSO ATANKEVCZ DA LUZ
(ORGANIZADORES)

NO CAMINHO DAS LETRAS:

REFLEXÕES SOBRE LÍNGUA E LITERATURA



EDITORA
SCHREIBEN

2023

© Dos Organizadores - 2023
Editoração e capa: Schreiber
Imagem da capa: User4468087 - Freepik.com
Revisão: os autores
Livro publicado em: 06/10/2023

Conselho Editorial (Editora Schreiber):

Dr. Adelar Heinsfeld (UPF)
Dr. Airton Spies (EPAGRI)
Dra. Ana Carolina Martins da Silva (UERGS)
Dr. Deivid Alex dos Santos (UEL)
Dr. Douglas Orestes Franzen (UCEFF)
Dr. Eduardo Ramón Palermo López (MPR - Uruguai)
Dra. Geuciane Felipe Guerim Fernandes (UENP)
Dra. Ivânia Campigotto Aquino (UPF)
Dr. João Carlos Tedesco (UPF)
Dr. Joel Cardoso da Silva (UFPA)
Dr. José Antonio Ribeiro de Moura (FEEVALE)
Dr. José Raimundo Rodrigues (UFES)
Dr. Klebson Souza Santos (UEFS)
Dr. Leandro Hahn (UNIARP)
Dr. Leandro Mayer (SED-SC)
Dra. Marcela Mary José da Silva (UFRB)
Dra. Marciane Kessler (UFPel)
Dr. Marcos Pereira dos Santos (FAQ)
Dra. Natércia de Andrade Lopes Neta (UNEAL)
Dr. Odair Neitzel (UFFS)
Dr. Valdenildo dos Santos (UFMS)
Dr. Wanilton Dudek (UNIUV)

Esta obra é uma produção independente. A exatidão das informações, opiniões e conceitos emitidos, bem como da procedência das tabelas, quadros, mapas e fotografias é de exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

Editora Schreiber
Linha Cordilheira - SC-163
89896-000 Itapiranga/SC
Tel: (49) 3678 7254
editoraschreiber@gmail.com
www.editoraschreiber.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C183 No caminho das letras : reflexões sobre língua e literatura. / Organizadores : Sandra Mara da Silva Marques Mendes, Maxmillian Gomes Schreiner, Mailso Atankevcz da Luz. – Itapiranga : Schreiber, 2023.
156 p. : il. ; e-book.

E-book no formato PDF
EISBN: 978-65-5440-183-8
DOI: 10.29327/5319248

1. Literatura. 2. Análise do discurso literário. 3. Letras - Brasil. I. Título. II. Mendes, Sandra Mara da Silva Marques. III. Schreiner, Maxmillian Gomes. IV. Luz, Mailso Atankevcz da.

CDU 82(81)

Bibliotecária responsável Kátia Rosi Possobon CRB10/1782

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	5
<i>Sandra Mara da Silva Marques Mendes</i>	
<i>Maxmillian Gomes Schreiner</i>	
<i>Mailso Atankevcz da Luz</i>	
A VISÃO DA CRIANÇA SOBRE A MORTE NO CONTO “O TAMANHO DO MUNDO”, DE MIGUEL SANCHES NETO.....	8
<i>Bruno Aurélio Silveira</i>	
<i>Cláudio José de Almeida Mello</i>	
DISCURSO E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO DO HOMEM MONSTRO NO FILME A FORMA DA ÁGUA.....	16
<i>Érika Adriely Müller Rodrigues</i>	
<i>Denise Gabriel Witzel</i>	
APAGAMENTO E INDIGNIDADE: A LUTA DA MULHER NEGRA A PARTIR DE MARIA FIRMINA DOS REIS E CAROLINA MARIA DE JESUS.....	30
<i>Francielle Manini</i>	
<i>Dejair Dionísio</i>	
REFLETINDO SOBRE O DIREITO E O AVESDO: O CORPO E A DIFERENÇA EM UMA CRÔNICA DE RACHEL DE QUEIROZ.....	43
<i>Francysco Pablo Feitosa Gonçalves</i>	
<i>Maria Eneida Feitosa</i>	
OBRA MAUS DE ART SPIEGELMAN: UMA PROPOSTA DE ATIVIDADE DE LEITURA INTERDISCIPLINAR E MULTIDISCIPLINAR.....	53
<i>Jehan Alberto Bordin</i>	
<i>Sandra Mara da Silva Marques Mendes</i>	
A LITERATURA CONTEMPORÂNEA DOS ESTADOS UNIDOS À LUZ DO PÓS-COLONIALISMO: ALICE WALKER.....	67
<i>Mailso Atankevcz da Luz</i>	
<i>Elizandra Fernandes Alves</i>	
O CORPO SEM JUÍZO DE JUP DO BAIRRO: ENTRE O ARQUIVO DISCURSIVO DE CORPOS TRAVESTIS E A RESISTÊNCIA PELA ARTE.....	81
<i>Maxmillian Gomes Schreiner</i>	
<i>Denise Gabriel Witzel</i>	

UM OLHAR ACERCA DA (DES)CONSTRUÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E DA (RE) CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NA TRILOGIA CINEMATOGRAFICA <i>SHREK</i>	95
<i>Michele Teresinha Furtuoso</i>	
<i>Claudia Maris Tullio</i>	
COM LICENÇA POÉTICA CONSTITUI UMA PRÁTICA DE LIBERDADE?.....	107
<i>Pedro Anácio Camarano</i>	
UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM <i>XÍCA</i> , DE JOÃO FELÍCIO DOS SANTOS.....	116
<i>Renata Aparecida Ferreira Ribas</i>	
UM OLHAR SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E FICÇÃO TELEVISIVA: A LITERATURA COMPARADA COMO UM HORIZONTE POSSÍVEL.....	128
<i>Rondinele Aparecido Ribeiro</i>	
ESTUDOS CULTURAIS E LITERATURA: A NÃO-MATERNIDADE EM <i>A CACHORRA</i> DE PILAR QUINTANA...	139
<i>Sabrina Markoski</i>	
<i>Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira</i>	
ORGANIZADORES.....	153
ÍNDICE REMISSIVO.....	154

APRESENTAÇÃO

Todos os dias, escolas, universidades, grupos de estudo e debate e quaisquer outros lugares de interação entre pessoas se tornam berços de imensas produções de ciência e conhecimento. Os divulgadores e propagadores desses saberes atuam como construtores de pontes, como indivíduos que ajudam a abrir e fortalecer as estradas da educação, como pilares que tecem e sustentam as trilhas do conhecimento. É desse pensamento que surge a obra “No Caminho das Letras: reflexões sobre língua e literatura”, com o intuito de mobilizar e difundir as pesquisas científicas produzidas no vasto campo das Letras Brasil afora. Juntos, nesse esforço, estão os autores de cada capítulo da presente coletânea, de cujos textos falaremos mais a seguir.

Bruno Aurélio Silveira e Cláudio José de Almeida Mello, no capítulo *A visão da criança sobre a morte no conto “O tamanho do mundo”, de Miguel Sanches Neto*, fazem um passeio pela interpretação das crianças diante de um evento tão traumatizante: a morte de um familiar. A partir do conto *O tamanho do mundo*, do escritor paranaense Miguel Sanches Neto, os autores traçam importantes considerações acerca de como a morte, retratada na literatura, exerce impacto no entendimento de mundo de uma criança.

Érika Adriely Müller Rodrigues e Denise Gabriel Witzel, no texto *Discurso e processos de subjetivação do Homem monstro no filme A Forma da Água*, realizam uma análise sobre a construção da monstruosidade em dois personagens do filme *A Forma da Água*, de Guillermo del Toro, a saber, uma criatura mitológica tratada como monstro por conta de sua aparência, e um coronel que vai se tornando monstruoso por conta de suas ações.

Francielle Manini e Dejair Dionísio, no capítulo *Apagamento e indignidade: a luta da mulher negra a partir de Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus*, traçam um paralelo entre as denúncias sociais feitas no conto *A Escrava*, de Maria Firmina dos Reis, publicado no final do período do Brasil Império, e o livro *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, publicado na década de sessenta do século passado. Os autores enfocam as questões das lutas e resistências de mulheres negras no país, tematizadas em ambas as obras.

Francisco Pablo Feitosa Gonçalves e Maria Eneida Feitosa, no texto *Refletindo sobre o direito e o avesso: o corpo e a diferença em uma crônica de Rachel de Queiroz*, fazem uma análise do conto *Direito e Avesso*, da escritora modernista Rachel de Queiroz, refletindo, a partir da narrativa, sobre as questões que

envolvem as marcas que estigmatizam um corpo, como cicatrizes de queimaduras e deficiências físicas.

Jehan Alberto Bordin e Sandra Mara da Silva Marques Mendes, no capítulo *Obra Maus de Art Spiegelman: uma proposta de atividade de leitura interdisciplinar e multidisciplinar*, constroem um plano de trabalho sobre a história em quadinhos *Maus*, do escritor sueco-estadunidense Art Spiegelman, que retrata a perseguição sofrida pelo povo judeu na Alemanha nazista, visando estimular a leitura crítica dos alunos através da observação dos fatores linguísticos, semióticos e históricos envolvidos no surgimento da obra e nos sentidos produzidos por ela.

Mailso Atankevcz da Luz e Elizandra Fernandes Alves, no texto *A literatura contemporânea dos Estados Unidos à luz do Pós-Colonialismo: Alice Walker*, analisam dois contos da coletânea *Ninguém Segura Essa Mulher*, da escritora estadunidense Alice Walker, enfocando nas questões relativas aos processos de revide e resistência frente às opressões sofridas, sobretudo, por mulheres negras em sociedades que passaram pelo processo de colonização europeia, como é o caso dos Estados Unidos.

Maxmillian Gomes Schreiner e Denise Gabriel Witzel, no capítulo *O Corpo Sem Juízo de Jup do Bairro: entre o arquivo discursivo de corpos travestis e a resistência pela arte*, enfocam o trabalho de uma artista travesti negra da contemporaneidade e buscam as condições de emergência dos enunciados que compõem o videoclipe *Corpo Sem Juízo*, de Jup do Bairro, mirando a história de formação da (a)normalidade; os autores percebem como o discurso veiculado nessa materialidade conclama aos expectadores a assumir uma resistência ética em defesa das vidas travestis.

Michele Teresinha Furtuoso e Claudia Maris Tullio, no texto *Um olhar acerca da (des)construção das representações sociais e da (re)construção identitária na trilogia cinematográfica Shrek*, discorrem sobre as noções cristalizadas na sociedade sobre o que é um príncipe ou uma princesa nos contos de fada, e sobre qual seria o papel de um ogro nessas histórias. A partir dos filmes da saga *Shrek*, as autoras observam novas propostas de representações de identidades de quem pode ser considerado “príncipe”, “princesa” e/ou “vilão” no âmbito do cinema e da sociedade.

Pedro Anácio Camarano, no capítulo *Com licença poética constitui uma prática de liberdade?*, mobiliza o poema *Com licença poética*, da escritora brasileira Adélia Prado, em diálogo com os poemas *Poema de Sete Faces* e *Ser Mulher*, dos escritores Carlos Drummond de Andrade e Gilka Machado, respectivamente. A partir de conceitos da Análise de Discurso, em parceria com a Teoria Literária e com a Teoria Feminista, o autor propõe reflexões acerca da literatura como espaço possível do exercício de práticas de liberdade.

Renata Aparecida Ferreira Ribas, no texto *Uma análise da personagem Xica, de João Felício dos Santos*, traz à baila a discussão a respeito da representação da

mulher negra escravizada no romance histórico *Xica da Silva*, do escritor brasileiro João Felício dos Santos, no qual a protagonista homônima, baseada na história de uma mulher real, casa-se com um homem branco e aristocrático e causa espanto na população durante o período do Brasil Colônia.

Rondinele Aparecido Ribeiro, no capítulo *Um olhar sobre as relações entre Literatura e ficção televisiva: a Literatura Comparada como um horizonte possível*, lança luz à relação de proximidade entre obras literárias e as telenovelas, tendo as obras servido de inspiração para muitas das narrativas televisivas até os dias de hoje. Ao fazer um passeio pela história da teledramaturgia brasileira, o autor mobiliza conceitos da Literatura Comparada para nortear as discussões.

Sabrina Markoski e Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, no texto *Estudos Culturais e Literatura: a não-maternidade em A Cachorra de Pilar Quintana*, realizam uma incursão pela literatura de autoria feminina tendo como objeto de pesquisa o romance *A Cachorra*, da escritora colombiana Pilar Quintana. A obra trata do sofrimento de uma mulher que, atormentada pelo fato de não poder engravidar, entra em crise ao descobrir que sua cadela está prenha. Ancoradas nos Estudos Culturais e Literários, as autoras discorrem sobre a representação de uma mulher não-mãe na literatura.

Diversos temas e reflexões advindas de uma pluralidade de campos teóricos compõem esta obra que se apresenta aos leitores, confirmando a grande produção atualmente feita no campo das Letras. Esperamos que essa junção de textos sirva como base para novas pesquisas e como motivação às investigações ainda não feitas. Ofertamos essa frutífera e acessível coletânea a todos aqueles que desejarem trilhar os caminhos das letras.

Cordialmente,
Sandra Mara da Silva Marques Mendes
Maxmillian Gomes Schreiner
Mailso Atankevcz da Luz
Organizadores.

A VISÃO DA CRIANÇA SOBRE A MORTE NO CONTO “O TAMANHO DO MUNDO”, DE MIGUEL SANCHES NETO

Bruno Aurélio Silveira¹

Cláudio José de Almeida Mello²

1. INTRODUÇÃO

A morte é uma das grandes questões que perpassam a humanidade. Falar sobre a morte é algo que gera espanto, pois é considerado um tabu nas sociedades contemporâneas. Conforme Benjamin, a morte vem perdendo na consciência coletiva a sua força de evocação. Com o surgimento da burguesia e a criação de sanatórios e hospitais, as pessoas perderam o respeito à morte, a tal ponto que ela deixou de ser uma autoridade (Benjamin, 1994, p.207-208).

Na literatura de Miguel Sanches Neto a morte é um tema recorrente. Em seus vários livros já publicados, o autor traz nas narrativas identidades de pessoas simples que vivem em cidades interioranas no estado do Paraná. No conto “O tamanho do mundo”, extraído da coletânea *Então você quer ser escritor?* (2011), a morte é narrada a partir do olhar da criança. A narrativa traz o contexto econômico e cultural, também a imaginação e assimilação psicológica do personagem ao compreender a morte do pai. A história narrada em primeira pessoa pode ser entendida como um resgate da memória que traz o percurso e a assimilação da perda sofrida pela criança que não compreende a morte do pai, mas presencia os eventos fúnebres, criando realidades imaginárias ignoradas pelos adultos. Desse modo, discutiremos sobre como a criança vê e enfrenta a morte de um ente querido, e sobre como a representação da morte no conto de Miguel Sanches Neto assume proporções da própria realidade vivida e sentida pelas crianças e que também são estudadas na Psicologia.

Para tanto, além da reflexão no olhar da criança sobre a morte e análise do conto “O tamanho do mundo” de Miguel Sanches Neto, nos baseamos em estudo da Psicologia denominado Nível de desenvolvimento global, discutido

1 Graduado em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela UNICENTRO, Guarapuava.

2 Doutor em Letras pela Unesp, Assis. Professor efetivo do Departamento de Letras da UNICENTRO, Guarapuava. (Orientador)

pelas autoras Vendruscolo (2005), Mello e Baseggio (2013) e Kubler-Ross (2018). Analisamos também a dissertação de Christo (2017) em que a autora traz discussões sobre a literatura memorialista em Miguel Sanches Neto, defendendo a ideia de que os mortos continuam orientando nossas vidas a partir daquilo que nos deixaram de legado, como nossos sonhos e ensinamentos (2017, p. 366). A partir das possibilidades de leitura de “O tamanho do mundo”, Christo (2021) traz discussões sobre como a criança é vista na sociedade hoje. Esse estudo foi feito a partir de revisão bibliográfica do referencial teórico e posteriormente por meio de interpretação crítico-analítica, de cunho qualitativo.

Ao falar sobre a morte o silêncio se generaliza, pois não há palavra certa ao seu respeito. Além do medo que sentimos, evitamos falar sobre, pois desse modo nos distanciamos de nossas limitações sobre a finitude a que estamos sujeitos (Ceccon apud Lima e Kovács, 2011, p. 2.), além de que, não podendo reduzi-la ao conhecimento, diante da morte, entre sábios e ignorantes somos todos iguais (Libanori, 2011, p. 91). No entanto, falar sobre a morte é falar sobre a vida. Nesse sentido, atingimos a imortalidade assim que reconhecemos a sua chegada, pois prolongamos a nossa vida individual e passamos a viver mais intensamente (Morin, s.d., p. 25). Podemos confirmar desse modo, que a morte pode ser entendida como uma experiência, onde, ao assumir a finitude, nos abrimos para a possibilidade de superar a falta, a ausência, e a dor.

Diante dessas discussões, as crianças são as que mais sofrem com a perda, por não compreenderem a morte e por serem constantemente ignoradas pelos adultos que não se dispõem a explicar o que está acontecendo com a família. Diante dessa preocupação, o objetivo do presente trabalho é explicitar a partir da ficção uma forma de significar e superar o sentimento vivido no cotidiano familiar e social da criança, através do conto “O tamanho do mundo”, de Miguel Sanches Neto.

2. A MORTE NA CRIANÇA

Não podemos negar que a morte é inevitável, nem negar a consciência sobre o fim da nossa existência, ou mesmo, crer que a morte não ocupa a vida na infância. As crianças, embora reajam de forma distinta aos adultos com relação à morte, também sofrem com a perda: “falar sobre a morte com as crianças parece uma contradição, é como se a morte não tivesse nenhuma aproximação com a vida na infância” (Vendruscolo, 2005, p. 27). Ao não falar sobre a morte de um familiar, os adultos acreditam estar protegendo a criança, como se essa proteção aliviasse a dor e mudasse magicamente a realidade (Kovács apud Vendruscolo, 2005), fazendo com que ela se sinta confusa com a perda. Não raro, os adultos criam eufemismos como “mamãe foi morar com papai do céu” e outras histórias maravilhosas. De acordo com vários estudos como em Brun (2003) e Kubler-Ross

(2018), esse tipo de resposta faz com que o processo de luto não seja metabolizado pela criança. Para Kubler-Ross, a criança percebe algo de errado, e cria desconfiança nos adultos à medida que os parentes vão oferecendo novas variantes ao fato. Para a autora, essa negação da verdade faz a criança, em vez de internalizar o luto e superar a perda, criar uma experiência traumática e misteriosa, pois

Mais cedo ou mais tarde, a criança aperceberá de que mudou a situação familiar e, dependendo de sua idade e personalidade, sentirá um pesar irreparável, retendo esse incidente como uma experiência pavorosa, misteriosa, muito traumática, com adultos que não merecem sua confiança. (Kubler-Ross, 2018, p. 10-11).

Em “O tamanho do mundo”, conto de Miguel Sanches Neto, o personagem José narra sobre a perda do pai e as experiências vividas com a falta, o luto, e a mudança de cidade durante a infância. A incompreensão sobre a irreversibilidade da vida na infância é tema crucial na narrativa, uma vez que, após a morte do pai, o protagonista José acredita que ele ainda irá voltar para casa.

Falar com a criança sobre a morte de forma clara e objetiva ajuda no processo de luto e na superação da perda. Para Ceccon (2011), “as pessoas evitam falar sobre a morte, porque isto faz com que elas se vejam diante da necessidade de tomar consciência sobre as próprias limitações, incluindo a finitude à que estão sujeitas” (apud Lima, Kovács, 2011, p. 2). As sociedades contemporâneas supõem que a criança não compreende a morte, pois acreditam que “falar sobre” pode ser prejudicial a ela (Lima, Kovács, 2011, p. 2). Para Fronza et al, os adultos esquecem que a criança é capaz de captar tudo o que está ao seu redor, e esconder dela a realidade da perda pode ser uma das principais causas de manifestações patológicas desenvolvidas na infância (apud Lima, Kovács, 2011, p.2), podendo também ser “uma importância determinante para as futuras neuroses” (Freud apud Brun, p. 16).

3. A MORTE EM “O TAMANHO DO MUNDO”

Em “O tamanho do mundo”, conto de Miguel Sanches Neto, a forma como o protagonista José vê e entende a morte do pai é de análise crucial, uma vez que a criança compreende a morte de forma distinta aos adultos. A história foi inspirada no conto “Umas férias” de Machado de Assis.³ Publicado pela primeira vez em *Recontando Machado* (2008), sob o título “Abença pai”, o conto teve sua republicação em *Então você quer ser escritor?* (2010), cujas histórias trazem

3 Conforme Christo (2021), *Recontando Machado* (2008) foi uma publicação organizada por Luiz Antonio Aguiar no ano em que lembra o centenário da morte de Machado de Assis. Vários autores contemporâneos recriaram contos consagrados de Machado de Assis, como Cristovão Tezza e Alberto Mussa. Miguel Sanches Neto escreveu o conto “Abença pai”, baseado em “Umas férias” (Christo, 2021, p.305).

temáticas como a morte, a experiência da perda, a descoberta da sexualidade e também o fazer literário. A morte do pai é tema recorrente nas criações de Miguel Sanches Neto, perpassando realidades da infância do escritor, como os cenários em que viveu, e as relações familiares, resgatadas em sua literatura a partir da memória.

No conto “O tamanho do mundo” o protagonista José não compreende a morte do pai, pois acredita que mesmo morto, ele voltaria do trabalho para casa. A mãe, por sua vez, fica desesperada com a perda do marido que sustentava a família trabalhando fora da cidade. E o tio, o tio Zeca, é um fazendeiro que não comunica às crianças a morte do pai.

No início da história, José e a irmã Felícia recebem na escola a visita inesperada do tio Zeca. A professora nem o tio contam que o pai delas havia morrido. Os irmãos acompanham-no pelas ruas da cidade. Conforme o tio Zeca entra em estabelecimentos comerciais, José e a irmã Felícia criam pensamentos mágicos sobre o que lhes esperava em casa. Eles seguiram o tio confabulando que a família lhe tramava uma festa surpresa, com bolos, bexigas e pessoas alegres. Na verdade, o tio Zeca estava pagando as contas que o pai havia deixado para sustentar a família. Ao chegarem a casa, as crianças esperavam ver enfeites, e sentir cheiro de comida. Mas o que lhes esperava era o velório do pai:

Na cozinha, assim que nos viu, a mãe falou:

O pai de vocês morreu.

E a gente ainda manteve o sorriso, esperando a festa que nunca existiu.

Talvez por isso não tenhamos chorado em todo o velório. Ficamos em um canto, os olhos sonhadores, lembrando de tudo que nós nos prometemos durante a volta da escola. De certa forma aquilo já nos pertencia. Os brinquedos, as bexigas, a festa (Neto, 2011, p. 55).

Nessa passagem da história, José e a irmã Felícia não significam a morte do pai como o fim das relações presentificadas, nem sentem o assombro que se torna o rito de morte nas culturas ocidentais. No velório do pai, os irmãos imaginam uma festa com presentes e comidas. Isso pode ser entendido como o abandono das crianças. Em estudo realizado por Alzira Fabiana de Christo (precursora dos estudos literários em Miguel Sanches Neto), esta cena de “O tamanho do Mundo” pode ser entendida como o abandono simbólico que as crianças são submetidas, pois, conforme a autora, as instituições, como a família e a escola, não oferecem suporte para o desenvolvimento na infância, ignorando o sentimento de dor e desamparo sentido por elas (Christo, 2021). Nessa perspectiva, o “Tamanho do mundo” pode também ser refletido sobre “como vivem\sentem nossas crianças o mundo hoje” e “como a criança é representada na literatura contemporânea”.

O olhar sobre a criança é algo relativamente recente, pois a arte trouxe um *status* inovador para elas. A criança que antes era vista como “filhote do homem”

ou “ser em maturação”, assume nova concepção que é “criança como parte da humanidade”. Também como “fruto da tradição cultural, capaz de recriá-la, refundá-la” (Krames apud Christo, 2021, p. 309). Em seus estudos, Kubler-Ross (2018), Vendruscolo (2005), Brun (2003), Lima e Kovács (2011), também Mello e Baseggio (2013) dialogam um olhar em sobre como as crianças vêem a morte. Para ambas as autoras, as crianças distinguem o conceito e o fenômeno da morte conforme seu desenvolvimento cognitivo e afetivo:

As crianças têm reações diferentes diante da morte de um dos pais, passando de um isolamento e de um afastamento silencioso a um pranto convulso que chama a atenção, substituindo um objeto necessário e amado. Como as crianças não sabem ainda distinguir entre o desejo e a ação [...] podem sentir muito remorso e culpa. Podem sentir-se responsáveis por terem matado os pais, daí nascendo o temor de um castigo horrível como represália. (Kubler-Ross, 2018, p. 184).

Conforme Vendruscolo (2005), os estudos sobre como as crianças significam a morte teve seu início por Torres em 1934, onde o nível de desenvolvimento global é dividido em componentes que são: irreversibilidade - impossibilidade de voltar ao estado anterior do corpo. Não funcionalidade - compreensão de que todas as funções definidoras da vida cessam com a morte, e Universalidade - tudo o que é vivo morre (2005, p. 27). A forma como o personagem José reage à perda do pai, pode ser entendida por Vendruscolo (2005) como a criança que não consegue pensar conceitos abstratos e associa a morte ao sono. A sua ideia de morte ainda não é universal e tem grande medo frente à separação, à obscuridade, ao vazio (2005, p. 28). “A criança também vê a morte como algo não-permanente, quase não a distinguindo de um divórcio em que pode voltar a ver um dos pais” (Kubler-Ross, 2018, p. 6).

No conto, após uma série de convenções que o menino não compreende, como o cortejo, os dias de luto em que a mãe costurava roupas pretas, e a missa de sétimo dia, José ainda vê a morte do pai como algo reversível: “Era como se fosse uma outra pessoa, tão diferente estava. O que eu mais gostava no pai era sua maneira de fazer tudo com disposição. E aquele que estava no caixão nem se mexia; então não podia ser o pai” (Neto, 2011, p. 56). Segundo Freud, o inconsciente do ser humano tem certeza da própria imortalidade, enquanto o consciente entende a humanidade como um caráter efêmero (apud Setti, 2013, p. 09). Ainda para Freud, o psiquismo infantil possui um inconsciente que não conhece a contradição; não reage à escolha do “isso” ou “aquilo”, mas apenas ao modo de uma coisa não impedir a outra. Nesse sentido, “o desejo de morte não impede o desejo de vida” e “a hostilidade ou o ódio não impedem o amor” (apud Brun, 2003, p. 16).

Durante os dias de luto, enquanto a mãe e as visitas arrumavam as coisas para se mudarem de cidade, José, sentindo a falta paterna, passa os fins de tarde

imaginando que ele voltaria para casa. Para o menino: “O pai estava viajando, mas logo voltaria” (Neto, 2011, p. 57). Somente após relutar que o pai “não voltaria nunca mais”, é que ele compreende a realidade da perda. Conforme Lima e Kovács (2011) a criança entre 5 e 7 anos de idade compreende que uma flor, uma pessoa ou um animal não podem voltar a viver, e, nesse momento, a criança compreende que tudo o que vem a vida, naturalmente morre: (conceito de universalidade) (p. 5-6, 2011).

No contexto escolar e familiar do menino, ninguém lhe ampara ou conta abertamente sobre a morte do pai. Para Mello e Bassegio (2013):

a melhor forma de falar sobre o tema da morte com as crianças é através de uma comunicação aberta, discutindo ideias de maneira sincera, estando disposto a responder questionamentos e, principalmente, não evitando esse tema, pois, deve-se abrir espaço para a discussão sobre a morte na família e na escola. (2013, p. 24).

Além de abrir-se para a criança respondendo seus questionamentos com sinceridade, Torres aponta que o adulto deve usar a linguagem da criança, comunicando objetivamente, respeitando os seus limites, de modo a não ir além daquilo que ela procura saber (Lima e Kovács, 2011, p. 9).

A morte em “O tamanho do mundo” também pode ser entendida na perspectiva da experiência, pois José subverte a morte do pai como uma forma de recomeçar a própria vida.

Assim que a família espera a vinda do Tio Zeca para se mudarem de cidade, José resolve se despedir da escola. Ele se aproxima do buraco e se olha na poça d’água, como se refletisse, olhasse para o seu interior. Segundo Chavalier (1999, p. 726-727), em numerosos contos exotéricos retoma-se a imagem do poço como símbolo do conhecimento, onde as bordas significam o segredo, e a profundidade, o silêncio. O silêncio é a sabedoria contemplativa, o estágio superior da evolução espiritual e do domínio de si, onde a palavra se afunda e é absorvida por si mesma (apud Setti, 2013, p. 34).

Desse modo, o menino, ao olhar para o poço, está olhando para as suas profundezas, para o seu inconsciente. Ao sair “desse lugar” ele renasce, pois ao olhar para cima, desafia-se, “se elevando” para fora desse “olhar interior”, abrindo-se para a sua existência. Ele cria coragem e sobe até o degrau mais alto da caixa d’água que antes lhe causara medo. Avista o horizonte, fecha os olhos e deixa o vento lhe abraçar (Neto, 2018). Para Heidegger, quando nos abrimos ao mundo e aceitamos o nosso sofrimento, algo se apodera de nós, nos tomba e nos transforma (apud Larrosa, 2002, p. 25). Para Larrosa, o sujeito da experiência é uma superfície aberta onde acontecem coisas e instauram marcas e afetos (Larrosa, 2002). Nesse sentido, o sofrimento do menino é algo a ser superado,

pois ele aceita passivamente “o que lhe acontece”, abrindo-se para a transitoriedade da sua existência. Assim ele supera a morte do pai e vê que a sua vida precisa continuar.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa de conclusão de curso foi desenvolvida diante da necessidade de perceber sobre como as crianças sentem o mundo diante das perdas ao longo da vida, e não apenas, também sustentar a necessidade de uma comunicação assertiva da escola e da família ao tratar do tema com as crianças. A literatura, por sua vez, surge com essa necessidade de trazer questões humanas sentidas e vividas pelo outro por abrirem novas dimensões sobre a existência do eu, uma vez que “o outro é o responsável pela compreensão da minha própria identidade.” (2011b, p. 91). Nesse sentido, a escola e o ensino de literatura têm uma função formadora no indivíduo. Enquanto a literatura, considerada um artefato simbólico e um bem cultural de acesso e direito a todos (Mello, 2020), a escola, cumpre com essa tarefa de proporcionar a prática de leitura literária para assim, além de nos humanizar exponencialmente, também, compreender o processo de aprendizagem e do desenvolvimento dos seres humanos (Mello e Baseggio, 2013, p. 24). Devido a isso, insere-se nossa pesquisa ao falar do eu e desse outro que talvez não esteja mais no reino dos vivos, mas que governa o mundo junto conosco (Couto, 2008).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v.1).
- BRUN, Danièle. A relação da criança com a morte: paradoxos de um sofrimento. **Psiquê**, São Paulo. v. 7, n. 12, p. 13-25, 2003.
- CHRISTO, Alzira Fabiana de. A literatura para o ensino médio e a BNCC: possibilidades de leitura. **Linha mestra**, v. 15, n. 45, p. 304-311, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.34112/1980-9026a2021n45p304-311>. Acesso em 25 fev. 2023.
- CHRISTO, Alzira Fabiana de. **A presença de uma ausência: uma leitura de dois contos de Miguel Sanches Neto.** Dissertação (mestrado em Letras) Universidade estadual do oeste do Paraná, Cascavel. v. 13, n. 21, p. 363 – 380, 2017.
- COUTO, Mia. Quebrando as armadilhas da opressão no mundo. *In: Leitura: teoria & prática.* Revista da Associação de Leituras do Brasil. Ano 26, n. 50, jun. 2008.

KUBLER-ROSS, Elizabeth. **Sobre a morte e o morrer**. São Paulo: WMF Martin Fontes, 2018.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, jan-abr, 2002, p. 20-28.

LIBANORI, Evely Vânia. ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). **Estudos de ficção Brasileira**. *In*: O eu e o outro. Maringá: Editora da UEM, 2011a. p. 86-91.

LIBANORI, Evely Vânia. ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). **Estudos de ficção Brasileira**. *In*: O homem e a morte. Maringá: Editora da UEM, 2011b. p. 91-94.

LIMA, Vanessa. KOVÁCS, Maria. Morte na família: um estudo exploratório acerca da comunicação à família. **Psicologia, Ciência e Profissão**, v. 31, n. 2, p. 390-415, 2011.

MELLO, Amanda Reginato de. BASEGGIO, Denice Bortolin. Infância e morte: um Estudo Acerca da Percepção das Crianças sobre o Fim da Vida. **Revista de Psicologia da IMED**, Passo Fundo, v. 5, n. 1, 2013. p. 23-31.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Lisboa: Editora Europa-América, s.d.

NETO, Miguel Sanches. **Então você quer ser escritor?** *In*: O tamanho do mundo. São Paulo: Editora Record, 2011, p. 49-61.

SETTI, Tassia Raffo. **As representações da morte em Miguel Sanches Neto**. Trabalho de conclusão de curso. Curitiba: UFPR, 2013.

VENDRUSCOLO, Juliana. Visão da criança sobre a morte. *Medicina (Ribeirão Preto)*. v. 38, n. 1, p. 26-33. Disponível em: <https://www.revista.usp.br/rmrp/article/view/420>. Acesso em: 25 fev. 2023.

DISCURSO E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO DO HOMEM MONSTRO NO FILME *A FORMA DA ÁGUA*

Érika Adriely Müller Rodrigues¹

Denise Gabriel Witzel²

1. HOMEM-MONSTRO, MONSTRO-HOMEM

*E Frolo deu à criança um nome cruel
Um nome que significa meio formado, Quasimodo!
Agora aqui está um enigma para adivinhar se você puder
Cante os sinos de Notre Dame
Quem é o monstro e quem é o homem?
Os sinos de Notre Dame³*

Em 1996, a Disney lançou *O corcunda de Notre Dame*, uma animação musical inspirada no romance de Victor Hugo – *Notre-Dame de Paris* (1831) – que narra a história de Quasimodo, um órfão, corcunda, incumbido da função de sineiro na famosa igreja de Notre Dame, em Paris, França. A primeira música presente no filme, *The Bells of Notre Dame*, conta um pouco do cotidiano parisiense do século XIX, próximo à igreja cujo protagonista um é um misterioso tocador de sinos. Ninguém nunca o vira, portanto, questionava-se quem era essa *criatura*? Quem é ele? De onde veio, para onde vai e perguntava-se qual seria sua história? A música levanta tais questionamentos e, em seguida, apresenta o conto sobre *um homem e um monstro*. Ao final da história, surge um enigma na chave dos processos

1 Graduanda em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela UNICENTRO, Guarapuava.

2 Orientadora; Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste; Coordenadora do Laboratório de Estudos do Discurso da Unicentro (LEDUNI) e membro do GT Estudos Discursivos Foucaultianos da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. denise@unicentro.br.

3 Tradução livre do original: And Frolo gave the child a cruel name
A name that means half-formed, Quasimodo!
Now here is a riddle to guess if you can
Sing the bells of Notre Dame
Who is the monster and who is the man?
The Bells of Notre Dame

históricos de subjetivação: quem é o monstro e quem/o que é o homem?

Em 1886, cem anos antes da animação da Disney, Robert Louis Stevenson publicou o romance *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, o qual apresenta uma perspectiva muito diferente sobre o enigma entre homem e monstro. Na narrativa, levanta-se a hipótese de que, no interior de um homem, existem ambos, tanto o homem quanto o monstro. A partir desses, e de tantos outros exemplos, evidenciamos que a relação dicotômica entre homem e monstro, e vice-versa, não é nova. Ela emerge interdiscursivamente – como em uma rede interligando língua, sujeito e discurso - na música, na literatura, nos contos de fadas, enfim, em inúmeras histórias que se valem do instigante tema eternizado na escrita de Victor Hugo e privilegiado na epígrafe deste capítulo.

Guillermo del Toro também se enreda na trama do intrigante mistério que acompanha a dicotomia. Em 2017, *A forma da água* estreou nos cinemas em todo o mundo, encantando e gerando polêmicas. Sob sua direção, a narrativa conta a história sob o olhar de Elisa Esposito (Sally Hawkins), uma mulher muda que trabalha como faxineira em um laboratório de alta segurança. Elisa fora abandonada quando criança e cresceu em um orfanato. Ao longo do filme, o telespectador é apresentado ao mundo silencioso e cheio de detalhes da mulher que, não podendo tagarelar como a amiga Zelda (Octavia Spencer), observa tudo ao seu redor com muita atenção e cautela.

Durante a Guerra Fria, nos Estados Unidos, em meados dos anos de 1960, Elisa leva uma vida tão normal quanto poderia desejar, até que o laboratório no qual trabalha recebe uma nova cobaia para seus estudos. Durante uma atividade corriqueira de limpeza em uma das salas do laboratório, ela e os outros funcionários que formam a equipe são surpreendidos com uma notícia vinda do chefe de segurança, Sr. Fleming (David Hewlett). Logo após a declaração, as portas da sala se abrem e surge uma espécie de reservatório, acompanhado de um distinto senhor: o Coronel Richard Strickland (Michael Shannon). Enquanto as apresentações são feitas e conversas acontecem, Elisa se aproxima, curiosa, do reservatório. Assim que a faxineira tenta identificar o que poderia estar dentro da água escura, uma espécie de mão bate no vidro. Imediatamente a equipe de limpeza é removida da sala para que os cientistas e a equipe de segurança pudessem conter a criatura. No desenvolvimento da narrativa fílmica, o humanoide é referenciado com os seguintes nomes: forma, coisa/coisa imunda, criatura, cobaia, afronta. Entendemos, portanto, a partir desses enunciados, que a “forma”, este homem desfigurado, algo como uma mistura de humano e peixe, seria o monstro.

Com o passar do tempo, cada vez mais intrigada com a forma, com o homem-peixe preso no laboratório, Elisa acaba por desenvolver um vínculo afetivo

com ele. Durante seu horário de almoço, a faxineira alimenta o novo amigo, ensina-o a linguagem de sinais, até mesmo apresenta-lhe música e dança. Sempre que podia, ela procurava passar seu tempo em companhia com a cobaia. O relacionamento, que vinha sendo secretamente acompanhado por um dos cientistas do laboratório, Dr. Robert Hoffstetler (Michael Stuhlbarg), aproxima-se de um possível fim, quando Strickland recebe uma ordem de seu superior, General Hoyt (Nick Searcy): a criatura deveria ser eliminada.

Elisa fica alarmada com a nova possibilidade e recorre ao amigo mais próximo, Giles (Richard Jenkins), para que juntos resgatassem o homem-peixe. Giles não aceita de imediato, mesmo depois das fervorosas súplicas da amiga. A narrativa toma um rumo inesperado quando isso acontece. É nesse momento que o homem-peixe é visto como humano, pois Elisa se vê/ se indentifica na sua suposta monstruosidade: um ser que por ser diferente, é incompreendido e desprezado. Expõe, de maneira muito sensível, que quando o novo amigo olha para ela, não vê como ela é *incompleta*. Apenas a vê, compreende-a, gosta de estar com ela.

Nesse momento, ao atribuir humanidade a uma criatura monstruosa, deparamo-nos com o enigma semelhante ao da música *The Bells of Notre Dame: who is the monster and who is the man?*⁴, destacada no início deste estudo.

A partir do exposto e à luz dos pressupostos teóricos e metodológicos dos Estudos Discursivos Foucaultianos, propomo-nos, em um primeiro momento, explicitar a noção de monstruosidade inscrita em certa Ordem do Discurso (Foucault, 2014), isto é, dar visibilidade à constituição do sujeito monstro na narrativa, partindo do princípio de que as questões linguístico-discursivas priorizadas nestas reflexões apontam para elementos que dizem respeito ora a um ser humano, ora a uma destituição/dessubjetivação desse ser humano, o que implica a construção de certa monstruosidade, seguindo as formulações de Foucault (2014).

É, portanto, diante da dicotomia apresentada e fundamentada em formações discursivas⁵, tendo como norte a referência do embate de discursos que falam da monstruosidade e do ser humano, que buscaremos responder como se arquiteta, arqueológica e genealogicamente, a destituição da humanidade e a produção da monstruosidade, e vice-versa, na narrativa de *A forma da água*.

4 Tradução livre: quem é o monstro e quem é o homem?

5 Conforme aponta Castro (2009), Foucault, na Arqueologia do Saber (2011), descreve que as formações discursivas são um “conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (p.176).

2. O DISCURSO, O SUJEITO E A FORMA

Se eu contasse sobre isso... Se contasse...
Pergunto-me... O que eu contaria a você?
Contaria do tempo? Parece que aconteceu há séculos:
Nos últimos dias do reinado de um príncipe justo.
Ou eu contaria sobre o lugar? Uma cidadezinha litorânea, mas longe de
tudo.
Ou talvez... falaria sobre ela? A princesa sem voz?
Ou apenas lhe avisaria sobre a veracidade dos fatos
E do conto de amor e de perda, *e do monstro que tentou destruir tudo.*

(A Forma da Água, 2017, grifo nosso)

Em seu texto “Michel Foucault: uma teoria crítica que entrelaça o discurso, a verdade e a subjetividade” Gregolin (2016) aponta três aspectos que não devem ser descartados ao se ler Foucault pelo viés da linguagem, os quais se tornam essenciais quando se pensa em uma análise do discurso com Foucault. São eles: a) Não ter a ilusão de que há uma leitura “correta” do pensamento de um autor; b) Não se pode “aplicar Foucault” a objetos de investigação de algum campo do saber; c) é preciso ler Foucault em um lugar interdisciplinar, relacionando-o à análise do discurso de tradição francesa.

Dentre esses, destacamos o segundo aspecto, o qual nos permite compreender a natureza fundante do conceito de discurso no pensamento foucaultiano e, a partir dessa fundação, “articular a rede conceitual que gravita em torno dessa centralidade da linguagem na produção dos sentidos, na constituição dos sujeitos, nas relações entre os saberes, os poderes e a ética” (Gregolin, 2016, p. 18).

Compreender o conceito de discurso em Foucault, implica atentar para a centralidade do conceito de enunciado na *Arqueologia do Saber* (Foucault, 2020). Foucault define o enunciado concebendo-o muito além de uma estrutura, priorizando sua função de existência a partir de quatro critérios:

a) Referencial: um enunciado mantém com o referente uma ligação, concedendo sentido a um elemento, “não é constituído de ‘coisas’, de ‘fatos’, de ‘realidades’, ou de ‘seres’, mas de leis de possibilidade, de regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos” (Foucault, 2007, p. 103), revelando, no entanto, possibilidades de construção de um referente;

b) Posição-sujeito: o sujeito não é o sujeito gramatical, tampouco aquele idêntico ao autor da formulação. Trata-se de um sujeito que ocupa um lugar na história, na sociedade, que se inscreve em uma determinada formação discursiva;

c) Domínio associado: “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados” (Foucault, 2020, p. 119) e sua emergência nunca ocorre de

modo livre, neutro e independente, uma vez que se encontra inscrito na memória, reverberando, duelando e/ou atualizando outros enunciados;

d) Existência material: entende-se que o enunciado pode ser uma palavra, uma frase, mas não se restringe à materialidade escrita, vai para além, poder circular numa imagem, num gesto, num som, em muitas outras expressões passíveis de existência, repetição, diferenciação e atualização.

[...] ao mesmo tempo que surge em sua materialidade, [...] entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra em operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga. Assim, o enunciado circula, serve, se esquia, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade (Foucault, 2020, p. 128).

Em suma, como destaca Witzel (2011), o enunciado é um conjunto de signos em função enunciativa; entre o enunciado e o que ele enuncia há uma relação que envolve os objetos, os sujeitos, a historicidade e a própria materialidade. Não se trata de uma estrutura verbal e com um significado único, mas uma função, um exercício de significação que retoma sempre outros enunciados em rede.

Nessa linha de análise, é importante identificarmos cada um desses critérios a partir do enunciado que irrompe na materialidade discursiva do filme *A forma da água*, priorizando o domínio associado, no qual o enunciado *monstro* se interliga, via memória discursiva, a outros enunciados que dizem respeito à anormalidade de que trata Foucault (2001). Tornando possível sua emergência na atualidade. Concentramo-nos, pois, na construção histórica e social de uma monstruosidade que nos permite enxergar a relação dicotômica entre sujeito homem e sujeito monstro a partir da materialidade do longa *A forma da água* (2017), recortando dessa narrativa o corpo do homem-peixe – tomado como objeto do discurso, um enunciado (re)produtor de muitos sentidos, sobretudo em relação aos processos de subjetivação.

Sobre esse último ponto – processos de subjetivação - é preciso considerar que as coisas não preexistem às práticas discursivas, na medida em que são constituídas e determinadas por essas práticas. Como aponta Gregolin (2016), “a teoria do discurso subjacente às propostas foucaultianas deriva do seu objetivo fundamental de compreender como se articulam os *processos de subjetivação* e as *verdades* no âmbito da produção discursiva” (p. 19, grifo nosso). Um dos aspectos fundamentais no pensamento foucaultiano é a articulação entre subjetividade e verdade pelo viés histórico. Importa considerar a relação indissociável entre o discurso, o sujeito e a história.

É neste momento que podemos pensar mais claramente sobre o sujeito, uma vez que ele é, dentro desta perspectiva, constituído pelas práticas discursivas.

Em seu curso *A hermenêutica do sujeito* (2010), Foucault descreve a subjetivação como práticas do sujeito. Seria o governo, tanto de si quanto dos outros.

O indivíduo deve tender para um *status* de sujeito que ele jamais conheceu em momento algum de sua existência. Há que substituir o não sujeito pelo *status* de sujeito, definido pela plenitude da relação de si para consigo. Há que constituir-se como sujeito e é nisso que o outro deve intervir. Creio que aí se encontra um tema muito importante em toda a história da prática de si e, de modo mais geral, da subjetividade do mundo ocidental (Foucault, 2010, p. 117).

Conforme Gregolin (2016), “Foucault investiga quais são os efeitos de subjetivação a partir da própria existência de discursos que pretendem dizer uma verdade para o sujeito” (p. 22). Além disso, a relação entre subjetividade e verdade adquire relevo, pois,

Há provavelmente em toda cultura, em toda civilização, em toda sociedade, ou pelo menos em nossa cultura, em nossa civilização e em nossa sociedade, certos discursos verdadeiros referentes ao sujeito que, independentemente de seu valor universal de verdade, funcionam, circulam, têm o peso da verdade e são aceitos como tais (Foucault, 2016, p.12).

Os discursos de verdade se estabelecem sobre e para o sujeito, e a teoria do sujeito não existe sem uma relação com a verdade. Esses discursos tidos como verdadeiros, muitas vezes, respondem às vontades de verdade – um dos – procedimentos externos de controle e delimitação do discurso, conforme – segundo

A ordem do discurso (2014) - Nessa direção, entende-se que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (p.8, 9) emergindo como um sistema de obrigações, em que o sujeito deve produzir, ou aceitar, ou se sujeitar.

Nessa direção, entende-se que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (p.8, 9). Portanto, analisar discursos, mais precisamente o enunciado constitutivo da dicotomia homem x monstro, significa considerar as vontades de verdade inserida “numa tríplice tensão entre a sistematicidade da linguagem, da historicidade e da produção de subjetividades” (Gregolin, 2016, p. 19).

Com efeito, a construção da monstruosidade se estabelece no entrelaçamento de discursos que produzem sentidos, sujeitos e verdades. No que diz respeito ao monstro, Foucault, em seu curso *Os anormais* (2001), apresenta o que podemos chamar de uma *genealogia do anormal*, distribuídos em três figuras: o

monstro humano, o indivíduo a corrigir e o masturbador. Essas figuras são os elementos que constituem o domínio da anomalia, começando a se definir, a tomar forma, no século XVIII e sendo, portanto, absorvidos no século XIX. Dentre as três figuras, destacamos o monstro humano em sua atualização na constituição da monstruosidade no filme *A forma da água*.

O contexto de referência do monstro humano é a lei, é claro. A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica - jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma. O campo de aparecimento do monstro é, portanto, um domínio que podemos dizer “jurídico-biológico” (Foucault, 2001, 69-70).

Notamos aqui dois campos de transgressão: o jurídico e a natureza. Para Courtine (2013), o monstro tem outros modos de existência ao longo do século XIX e que vão além do campo da medicina e do direito. No entanto, há algo que podemos enfatizar com relação à monstruosidade: emerge no campo da anomalia. Portanto, tudo aquilo que foge à norma, tudo aquilo que é irregular, *deformado*, o que nos leva ao homem x monstro em *A forma d'água*.

3. O MONSTRO QUE TENTOU DESTRUIR TUDO

Na materialidade fílmica *A forma da água* (2017), os discursos que produzem processos de subjetivação, ora humano, ora monstro, entram em contato e conflito diante de um plano para resgatar o homem-peixe. Depois de Elisa reconhecer a forma como seu igual, a narrativa nos leva a um acontecimento semelhante envolvendo o Dr. Hoffstetler, o cientista que era um infiltrado dos soviéticos, o qual buscava destruir os planos do laboratório americano. No entanto, ao acompanhar uma parcela do que acontecia entre Elisa e o homem-peixe, guiado por um sentimento de compaixão, o doutor se posiciona contra a decisão de eliminar a cobaia, com a justificativa de que ainda teriam muito a aprender com ela. Muito contrariado com a decisão de seus superiores, Dr. Hoffstetler, ou Dimitri Mosenkov (sua verdadeira identidade), descobre por acaso que a faxineira planeja salvar o homem-peixe. Guiado pelas vontades de verdade que redefinem o sujeito cobaia, o que vemos aqui é um homem que decidiu desobedecer às ordens de seus superiores, tanto dos soviéticos quanto dos americanos, a fim de resgatar uma criatura que, apesar de tão diferente, era bastante humana.

Voltamos, portanto, o nosso olhar a outra figura que mantém certa relação com o homem-peixe: o Sr. Strickland. Desde o início da narrativa, Strickland aparece como um homem forte, distinto, determinado. Até mesmo misterioso

e destemido, dado a maneira como o personagem é introduzido na narrativa. O coronel Strickland faz parte da segurança no laboratório e foi responsável pela descoberta. Sobre esse acontecimento não se soube muita coisa de início. Depois de sua entrada triunfal no laboratório, Strickland aparece novamente no banheiro. Cumprimenta Elisa e Zelda, pede que elas não se incomodem com sua presença, apresenta-se e, depois de fazer suas necessidades, retira-se, agradecendo as faxineiras pela conversa.

O Sr. Strickland é apresentado como um bom homem, destemido e surpreendentemente gentil. Em certo momento, Elisa e Zelda ouvem barulhos de luta enquanto limpam um corredor. Ao olharem em direção do som, veem um homem ferido saindo de uma das salas do laboratório. Ambas passam a discutir o ocorrido durante o horário de jantar, sendo conversa interrompida quando o Sr. Fleming, chefe de segurança, aparece preocupado e chama-as para a sala em que aconteceu o acidente. Elisa e Zelda são alertadas de que teriam 20 minutos para limpar e sair, com muita urgência. No entanto, os superiores precisam ser chamados, já que Elisa encontra dois dedos de Strickland debaixo de um armário.

A postura de Elisa e de Zelda diante dos acontecimentos chama a atenção de Strickland, que decide chamá-las para conversar e atribuir a elas a missão de serem as únicas responsáveis pela limpeza da sala na qual acontecem os experimentos relacionados à forma. O coronel conversa com as faxineiras sobre suas vidas e revela certo conhecimento sobre a Bíblia, além de desprezo racial diante de uma mulher negra. Fica evidente que Strickland olhou o histórico de cada uma das duas e que dá enfoque à entrevista de Elisa. É neste momento que ele fica ciente de sua mudez.

Zelda revela que Elisa foi encontrada já ferida, ainda quando bebê, à beira da estrada e levada para um orfanato, onde passou grande parte de sua vida. A recente informação comove Strickland imprimindo em seu desejável caráter algo de bom, efetuoso, honesto, na esteira da construção subjetiva do sujeito ideal (homem) em oposição ao sujeito abjeto (monstro)

Além de aportar a importância das pesquisas relacionadas à forma, Strickland ainda revela como ela foi encontrada. O próprio coronel a retirou das águas da Amazônia, na América do Sul, e a trouxe para os Estados Unidos. Segundo ele, houve inimizade entre os dois desde o início. Ganham visibilidade e dizibilidade nessa sequência enunciativa do filme, os discursos que balizam o desprezo e aversão de Strickland pela forma, impulsionando os processos de subjetivação rumo a uma possível e desejável monstruosidade da forma.



Figura 1

Fonte: *A forma da água* (2017)



Figura 2

Fonte: *A forma da água* (2017)



Figura 3

Fonte: *A forma da água* (2017)



Figura 4

Fonte: *A forma da água* (2017)



Figura 5

Fonte: *A forma da água* (2017)



Figura 6

Fonte: *A forma da água* (2017)



Figura 7

Fonte: *A forma da água* (2017)



Figura 8

Fonte: *A forma da água* (2017)



Figura 9

Fonte: *A forma da água* (2017)

A figura do Sr. Strickland é construída de maneira a ser considerado o sujeito homem ideal, ou ainda, moralmente aceito aos olhos da sociedade. Possui um bom emprego, boa família. Além disso é educado, cristão, portanto, senhor do lar, e de mente sã. Características, como vimos, que o instalam no polo inverso da anormalidade. Em dado momento, Strickland aparece lendo um livro chamado “O poder do pensamento positivo” cujo título aponta para o efetivo em suas ações. Cumpre ordens de seus superiores sem questionar, até mesmo mantém a calma quando seu carro recém comprado é atingido por outro veículo, causando grandes danos materiais.

No entanto, enquanto há uma constituição de humanidade no homem-peixe, criatura monstruosa e “feia como o pecado”, a destituição da humanidade em Strickland também acontece em contraponto. Ao mesmo tempo que aparece rodeado por sua família, há algo de problemático nisso. Os filhos falam com ele animados sobre situações de vida, porém, o pai mantém-se alheio a eles. A esposa o convida para subir ao quarto do casal e mesmo a cena de intimidade entre eles revela a problemática. São flagrantes de acontecimentos que, na referência do enunciado monstro, começam a fazer ruirem os sentidos do bom homem, caro ao normal e ao não-monstro.

Isso se observa mais precisamente no fato de que Strickland possui uma possível paixão por Elisa, notada quando o Capitão aparece observando-a de longe e desviando o olhar quando ela o percebe. Também se evidencia quando se deita com sua esposa, pois ele exige que ela faça silêncio.

Em outro momento, Strickland aparece outra vez observando Elisa, desta vez através das câmeras de segurança. Em seguida, ele derruba um copo de água e pede que a faxineira seja chamada para limpar a bagunça. É neste momento que o interesse amoroso (ou obsessivo) é efetivado. Enquanto Elisa seca a água do chão, Strickland revela que tem pensado muito sobre ela. Ele se questiona se a faxineira, mesmo muda, é capaz de emitir algum tipo de som. Diz que alguns

mudos gritam um pouco, o que não é bonito, mas no caso de Elisa, ele não se importa se ela consegue falar ou não, mas que ele a interessa. Então, é neste momento que Strickland assedia Elisa.



Figura 10

Fonte: *A forma da água* (2017)

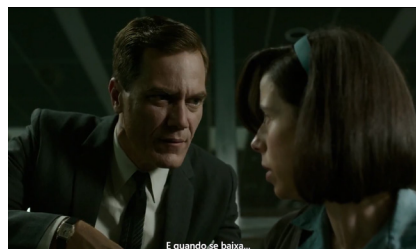


Figura 11

Fonte: *A forma da água* (2017)

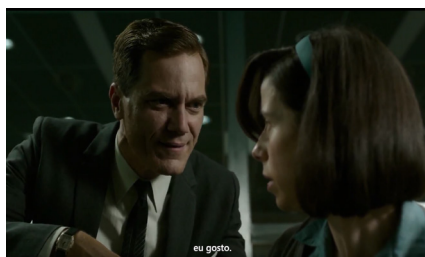


Figura 12

Fonte: *A forma da água* (2017)

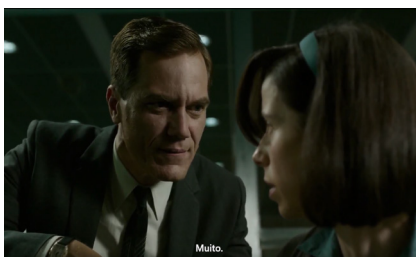


Figura 13

Fonte: *A forma da água* (2017)



Figura 14

Fonte: *A forma da água* (2017)



Figura 15

Fonte: *A forma da água* (2017)

Quando Strickland tenta tocar Elisa, ela se levanta assustada e foge. Toda a imagem de bom homem, construída a partir do Capitão, é desmanchada em meio à rede interdiscursiva, tramada nas sequências destacadas, conduzindo-nos a retomar *A ordem discurso* (2014), notadamente o fato de que toda sociedade tem subjacente às suas práticas, uma vontade de verdade, que opõe o verdadeiro ao falso, transformando-se de acordo com as contingências históricas. Há, nesse momento, uma aleração da posição sujeito no compasso da transformação das vontades de verdade, apoiada no suporte do filme e na distribuição do enredo

que coloca em embate o verdadeiro e o falso, exercendo sobre os discursos em torno da monstrosidade uma espécie de pressão, um poder de coerção.

Em outros termos, o sujeito cristão, casado, em conformidade com certo ideal de ser um homem não-mostro, revela-se intolerante diante das diferenças no momento da conversa com Zelda, e, além disso, infiel. Até mesmo uma possível ideia de romance entre ele e Elisa é desfigurada, pois não se trata de amor, e sim de uma obsessão pela ideia de submissão que acompanha uma mulher que não consegue emitir sons para se comunicar. Além disso, para que houvesse algum envolvimento entre eles, um casamento precisaria ser arruinado.

A vontade de verdade em relação à construção de uma monstrosidade a partir do Sr. Strickland atinge seu ápice quando, depois do desaparecimento do homem-peixe, o pensamento positivo dá lugar ao desespero e à fúria. Ele invade a casa de Zelda e assassina pessoas em sua busca da cobaia desaparecida. Por fim, ao descobrir onde estavam Elisa, o homem-peixe e Giles, Strickland vai até lá e, antes que o homem-peixe pudesse entrar na água, para enfim ser livre, o Capitão atira nos dois.



Figura 16: Homem-peixe baleado.
Fonte: *A forma da água* (2017)

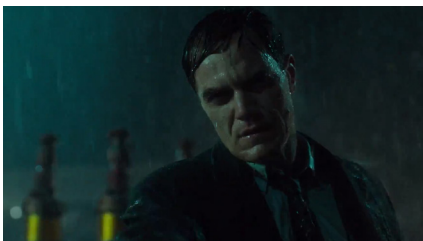


Figura 17
Fonte: *A forma da água* (2017)



Figura 18: Elisa baleada.
Fonte: *A forma da água* (2017)

Tendo em conta novamente em modos de subjetivação, ou seja, práticas de constituição do sujeito, pensamos em modos de objetivação do sujeito, isto é, “modos em que o sujeito aparece como objeto de uma determinada relação de conhecimento e de poder” (Foucault, 2010, p. 223). Dentre eles, destacamos os

modos de objetivação do sujeito que se caracterizam no que Foucault denomina *práticas que dividem*. Portanto, o sujeito divide-se em si mesmo ou em relação aos outros. É neste momento que se torna possível na linguagem uma relação entre homem e monstro. E, ademais, aqui enfatizamos a *arbitrariedade* da subjetividade, pois no mesmo momento em que a narrativa do filme apresenta Strickland como homem, também narra a destituição dessa humanidade e, então, a constituição da monstruosidade. Além disso, toda a construção de monstruosidade em torno do homem-peixe cai por terra quando Elisa, Dimitri e Giles atribuem humanidade a ele.

4. CONCLUSÕES E PALAVRAS FINAIS

Somos inextricavelmente ligados aos acontecimentos discursivos. Em um certo sentido, não somos nada além do que foi dito, há séculos, meses, semanas...

Ao longo do trabalho, coube a nós, de maneira geral, falar da monstruosidade em termos de discurso. Portanto, dar visibilidade à construção do sujeito monstro no filme *A forma da água* (2017), especificamente em relação ao Coronel Strickland em detrimento do homem-peixe, além disso, sob os olhos do outro, alteridade que produz discursos, sujeitos e verdades.

Ao retomarmos uma das grandes questões do pensamento foucaultiano, em relação ao enunciado, deparamo-nos com a seguinte questão: por que este enunciado e não outro em seu lugar? O método arqueogenealógico nos proporciona, então, investigar quais são as condições de existência para que um enunciado diga alguma coisa. Em relação ao monstro, entende-se que há nele o traço da transgressão. Conforme apontado por Foucault (2001), “a monstruosidade representa o desdobramento, mediante o jogo da natureza, de todas as irregularidades possíveis”. A partir desse exercício de análise, é possível questionar ideais monumentais como o de humanidade e monstruosidade, o que os caracteriza, quais são seus efeitos? Que corpos subjagam?

Ao apresentar uma arqueologia da anomalia, Courtine (2013) aponta para uma normalização do anormal. Ao atravessar uma história do olhar sobre o corpo e de mutação da sensibilidade relacionada ao olhar voltado para o corpo, há um questionamento:

O monstro cessou de ensinar uma norma que doravante o inclui. O “poder de normalização” mudou de natureza: a normalização do anormal sucedeu à sua exibição. Mas uma questão permanece: quem assume hoje a função, outrora reservada às monstruosidades humanas, de fazer a demonstração do anormal? Quem são os novos monstros, estes monstros “pálidos” da anomalia cujo advento Michel Foucault predizia? (Courtine, 2013, p. 142).

Voltamos, portanto, à questão inicial: quem é o monstro? Mas além disso, quais são as condições que possibilitam a emergência da monstruosidade? Pudemos perceber na retomada da narrativa *A forma da água* (2017) respostas a tais questionamentos.

Quando pensamos em “o monstro que tentou destruir tudo”, é evidente que se trata do Sr. Strickland e, por meio das análises, identificamos as condições de existência que possibilitaram a emergência do enunciado constitutivo da dicotomia homem x monstro, com especial relevo na construção da monstruosidade. Após uma normalização, historicamente falando, do corpo anormal, o monstro encontra seu refúgio nas subjetividades e possibilita que toda a carga de irregularidades, deformidades, repugnância e transgressões repousassem sobre aqueles que, mesmo muito humanos, encontram-se monstruosos.

REFERÊNCIAS

- A FORMA DA ÁGUA. Direção: Guillermo del Toro. Produção: Guillermo Del Toro; J. Miles Dale. Distribuição: Fox Searchlight Pictures. Estados Unidos, 2017.
- CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault** - Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2020.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos - volume IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel **Subjetividade e verdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. Michel Foucault: uma teoria crítica que entrelaça o discurso, a verdade e a subjetividade. In: FERREIRA, Ruberval; RAJAGOPALAN, Kanavillil (org.). **Um Mapa da Crítica nos Estudos da Linguagem e do Discurso**. Campinas, SP: Pontes, 2016.
- WITZEL, Denise Gabriel. **Práticas discursivas, redes de memória e identidades do feminino: entre princesas, bruxas e lobos no universo publicitário**. Tese (doutorado). Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa. Araraquara, 2011.

APAGAMENTO E INDIGNIDADE: A LUTA DA MULHER NEGRA A PARTIR DE MARIA FIRMINA DOS REIS E CAROLINA MARIA DE JESUS

Francielle Manini¹

Dejair Dionísio²

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa pretende analisar as questões concernentes ao universo negro e as questões da (des)igualdade social, desde o período da escravidão, apurando temas presentes no conto *A Escrava*. Igualmente analisa-se questões que vitimizaram o povo negro, anulando, esquecendo e romantizando sua luta de resistência e disseminando o mito de “democracia racial”, que apaga os negros de índices sociais, minimizando a situação de marginalização crescente e relegando estes à sombra dos direitos constitucionais, como visto em *Quarto de Despejo*. Sobre as autoras, Maria Firmina e Carolina, ambas descendentes de escravizados africanos, apura-se, de formas distintas, narrativas engajadas e preocupações com a dignidade de todo um povo desfavorecido econômica e socialmente. Em tipologias textuais e particularidades distintas, as autoras igualmente enfrentaram preconceito e discriminação em uma sociedade patriarcal e racista. Ambas, em períodos distintos da história do país, produziram obras que retratam a realidade social e política, especialmente no que se refere às desigualdades e injustiças sofridas pela população negra e pobre.

Pioneiras em suas áreas, enquanto Maria Firmina é considerada a primeira romancista brasileira, Carolina Maria de Jesus foi a primeira escritora negra a ter reconhecimento nacional e internacional. O engajamento delas, por meio da literatura (usando dessa como uma forma de resistência e de denúncia) tem o papel de estimular a reflexão sobre a marginalização e os direitos civis e a promoção da luta por igualdade racial. Da importância desse engajamento social, confeccionado artisticamente, reforça-se o pensamento de Antonio Candido sobre

1 Graduada do Curso de Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa da UNICENTRO - PR, francemanini@gmail.com.

2 Doutor em Letras pela UEL. Professor colaborador do Departamento de Letras da UNICENTRO - PR, dejair.dionisio@gmail.com.

a importância da literatura, em virtude de essa promover uma expansão da consciência humana, sensibilidade e empatia, exercício da reflexão e do senso crítico (Candido, 2012). Destaca-se, a partir das autoras selecionadas, uma capacidade reflexiva e argumentativa, quanto à opressão social vivenciada, de se visualizar enquanto mulher e negra, discriminada, e tomar seu papel de luta, produzindo textos combativos. Disso, lembra-se das palavras de Lélia Gonzalez, antropóloga brasileira que muito discutiu sobre o lugar da mulher negra dentro do movimento feminista e da sociedade: “A gente não nasce negro, a gente se torna negro. É uma conquista dura, cruel e que se desenvolve pela vida da gente afora”.

2. MÉTODO

Este projeto foi realizado a partir de leituras críticas e análise das obras selecionadas, juntamente com a reunião das biografias das autoras e estudos feministas afro-latino-americano de Lélia Gonzalez, bem como estudos da psicologia social do racismo, da psicóloga e ativista Maria Aparecida da Silva Bento. Procurou-se ainda compreender sobre os estudos de branquitude e branqueamento no Brasil, para discutir junto às obras literárias a discriminação racial, que repercute desde o período colonial até os dias atuais.

Utilizou-se as etapas da análise literária proposta pelo teórico Antonio Candido. Por meio de uma leitura atenta das obras selecionadas; análise dos elementos formais; análise dos elementos temáticos; e síntese interpretativa, que se relaciona, por fim, os elementos analisados e revelam o significado mais amplo da obra na história da literatura e da sociedade em que foi produzida.

3. A LUTA DA MULHER NEGRA

A partir de estudos de Lélia Gonzalez, se discute sobre os contextos de discriminação de raça, gênero e cor, sofridos por personagens de obras de Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus (igualmente, as discriminações sofridas pelas próprias autoras). Para isso, se analisa o conto *A Escrava* e o romance *Quarto de Despejo*. Ressalta-se as semelhanças apresentadas nas obras, uma vez que, ainda que difiram de tipologia textual e época de produção, as particularidades se aproximam em teor e contexto social – o Brasil de 1800, que dava continuidade às práticas de escravização, apoiadas pela Igreja, e o Brasil contemporâneo, que continua relegando o povo negro às periferias físicas e sociais, descoberto de direitos que estariam previstos na Constituição de 1988.

Observa-se, tanto na biografia das autoras quanto em suas intencionalidades, uma perspectiva engajada sobre a condição que a mulher negra se encontra, no século dezenove e na atualidade. O diário biográfico *Quatro de Despejo*, de

Carolina, denuncia discriminações e mazelas que sofre a mulher negra periférica nos anos cinquenta, em um ambiente de miséria, fome e violências. Carolina, como escrava da condição social que lhe foi imposta, percebe-se segregada às sobras das classes superiores e presa a uma condição indigente de subalternidade e humilhação.

Sobre os infortúnios desse “escravismo social”, que nos remete às consequências da condição histórica do negro no Brasil, observa-se uma configuração de indigência, já que Carolina não obtinha oportunidade de ascensão social e dignidade, e em consequência disso, seus filhos estavam igualmente expostos a um ambiente insalubre e de vulnerabilidade. Dessa marginalização, a antropóloga Lélia Gonzalez aponta que a mulher negra é relegada a subsetores de menor prestígio e pior remuneração; essas, por vezes, ocupam funções na informalidade do mercado de trabalho. Carolina é refém de uma situação miserável, consequência do modelo de colonização e escravidão no Brasil (representada no conto *A Escrava*), que resultou na periferização do povo negro.

Longe da ascensão social ou possibilidades de acesso ao mercado de trabalho formal, a mulher negra ficou relegada ao desemprego ou a ocupações de trabalhos ocasionais ou temporários desempenhando a ocupação de “servente”, sendo mal remunerada e vivendo em condições inferiores em termos de habitação, saúde, educação e demais direitos constitucionais que não teve acesso (seja por descaso ou desinteresse do Estado).

A falta de medidas públicas e, inclusive, a criação de uma ideia de “democracia racial”, buscou apagar a marginalização dos negros. Ressalta-se, sobre tal tentativa de desenhar uma “harmonia” racial – teoria do lusotropicalismo, partida de Gilberto Freyre - cujo Gonzalez aponta de ser principal articulador - parte do projeto político de romancear o racismo e a escravidão no Brasil, vendendo a noção de que as relações entre proprietários e escravizados não era tão ruim, mesmo e apesar do país ter sido o último a aderir a abolição da escravatura.

A teoria da democracia racial, que consiste em tal mistificação (ideia de que a relação entre senhores e escravizados era pacífica e que inclusive os povos indígenas, teriam aceitado brandamente a colonização), teria promovido uma relação democrática resultando na miscigenação - “embranquecimento da raça” (também em consequência de estupro às mulheres negras). Dessa forma, se buscava ignorar os racismos escancarados e estruturais, somados a desigualdade social.

Para Gonzalez (2020, p. 153):

As mudanças que ocorreram na sociedade brasileira durante os anos 1930 resultaram em certos rearranjos políticos e ideológicos e, entre eles, a elaboração do mito da democracia racial. Entretanto, apesar do fato de a política do branqueamento não ter se materializado em termos demográficos (embora tenha resultado no genocídio de uma grande parte da população negra), ideologicamente ela se manteve efetiva em outros níveis: a projeção do Brasil como um país racialmente branco e culturalmente europeu. Promovida junto com o mito da democracia racial e dessa forma produzindo um duplo nó, segue ainda hoje definindo a identidade dos negros no contexto social brasileiro.

Para o escritor e político Abdias do Nascimento, é a partir da interpretação dos fatos de uma maneira convincente (e deturpada) que os seguidores do mito da “democracia racial” edificaram a ideologia que ludibria não somente os dominados, mas também os dominadores: “Estes, sob o martelar do slogan, por vezes acreditaram sinceramente na inexistência de racismo no Brasil. Podiam, assim, oprimir sem remorso ou sentimento de culpa.”. Dessa maneira, a discriminação e falta de oportunidade ao povo negro continua mascarada, forte e presente em nossa sociedade.

Segundo Nascimento (1998):

Um dos efeitos mais cruéis desse tipo de ideologia é confundir e atomizar o grupo oprimido, impedindo-o de se organizar para defender seus interesses. Assim, por exemplo, se denuncia a discriminação racial de que é vítima, o negro se vê enquadrado nas categorias de “complexado”, “ressentido” ou mesmo de “perturbado mental”. Algum tempo atrás, poderíamos acrescentar as de “subversivo” ou “agente do comunismo internacional”, estigmas que as instituições repressoras de nosso País tentaram imprimir em minha própria pele e que me obrigaram a viver no exterior por mais de uma década.

Ademais, o apagamento histórico sofrido pela autora Maria Firmina, seguido de seu “embranquecimento” em retratos (violência tal como sofrida por Machado de Assis), se dá, igualmente, por conta de uma política de interesse do Estado – este que viria, séculos depois, omitir dados estatísticos da situação de carência do povo negro nos Censos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (Gonzalez, 2020, p. 33).

Verifica-se que Firmina sofre um apagamento histórico, discriminada por ser mulher e produzindo suas obras atrás de um pseudônimo. Igualmente escritora negra, lembra-se de Phillis Wheatley (que recebe o nome do navio negreiro que a levou para os Estados Unidos e o sobrenome da família que a comprou para servir como escravizada em solo norte-americano). Ainda, anterior à Maria Firmina, Phillis torna-se uma inspiração e um símbolo de liberdade para os afro-americanos. A autora sofria incredulidade sobre sua capacidade, tendo de submeter-se à avaliação pública em Boston, recebendo um certificado

público assinado pelo governador Thomas Hutchinson e outros “cidadãos de bem”, confirmando de que era “qualificada para escrever”.

Depois de emancipada (em decorrência da morte de seu “proprietário”) subalternizou-se ocupando trabalhos de doméstica, falecendo em 1784, com apenas 31 anos de idade, em situação de extrema pobreza. A escravidão seria abolida nos Estados Unidos somente em 1865, poucas décadas antes que no Brasil. Porém, a situação do povo negro, mesmo liberto, configurava-se difícil.

4. IMPORTANTES NOMES DA LITERATURA ENGAJADA

Sobre a indiscutível relevância de Maria Firmina, podemos sentir em sua protagonista Joana a dimensão do drama, em primeira pessoa, de quem viveu as mazelas da escravidão, muito diferente em profundidade e sensibilidade à causa, por exemplo, de *A Escrava Isaura*, obra de Bernardo Guimarães - escrita décadas após o conto *A Escrava*, que aqui se discute. Sobre o romance de Guimarães, Antonio Candido em seu texto *O Direito à Literatura* ressalta que não basta somente a intenção e o assunto, e que a obra de Guimarães seria de “má qualidade e não satisfaz os requisitos que asseguram a eficiência real do texto” (Candido 2012, p. 25). Mesmo contendo suposta pretensão ideológica abolicionista, Guimarães não teria sido capaz de “criar a organização literária adequada”. Do contrário, Maria Firmina, disseminando a causa abolicionista, é lembrada, inclusive pela composição de um hino em louvor à abolição da escravatura. Seu romance *Úrsula* (1859), considerado precursor da temática abolicionista na literatura brasileira, ainda é anterior à épica poesia de Castro Alves, *Navio Negreiro* (1880).

Na literatura contemporânea, podemos perceber, em inúmeras obras, a preocupação de autores em retratar a questão da subalternidade e discriminação aos negros no Brasil. Alguns nomes da literatura contemporânea que levam a representatividade negra e feminina são Conceição Evaristo e Cristiane Sobral, respectivamente em prosa e poesia: ambas trazem à tona a luta antirracista e o empoderamento feminino, emanando seus questionamentos e críticas sociais das páginas para o embate público. Porém, destaca-se aqui em especial, muito além da ficção, a obra de Carolina Maria de Jesus. Carolina expõe em sua obra “Quarto de Despejo” seu cotidiano sofrido, usando de breves relatos em que discute a miséria e a fome, dizendo-as a verdadeira guerra, essa que nunca parece cessar. Pode-se aqui exemplificar tal diário, como uma das obras mais impactantes em teor social das últimas décadas.

Carolina pôde ver o sucesso de sua obra, já que o *Best-seller* chegou a ser traduzido para treze idiomas, constituindo-se como referencial importante para estudos culturais e sociais. A autora, porém, nunca escapou de injúrias raciais e

preconceitos sociais, insultada de adjetivos como relata em seu diário: “Negra suja; Ordinária; Vagabunda; Lixeira;” (Jesus, 2014, p. 83) Verifica-se a situação marginalizada da autora Carolina, que descreve a realidade das ruas em que viveu e catou papéis. Sobre tal marginalização, aponta-se o fato da implicação de ser mulher, negra e periférica, adjetivos que a descredibilizavam.

Sobre o racismo, nem mesmo as mulheres que obtiveram ascensão social estão imunes. Em entrevista no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em março de 2022, a renomada jornalista Glória Maria revelou ainda sofrer discriminações raciais, mesmo depois de riqueza e fama: “Nada blinda preto de racismo, nada. E com mulher preta é pior ainda. Nós somos mais abandonadas e discriminadas, porque o homem preto não quer a mulher preta”, enfatizando ainda que nada poderia preparar ou proteger a pessoa dessa discriminação “(...) se você for esperar uma proteção universal, você está perdida. Você tem que fazer com que a vida te faça aprender a se blindar”. Glória também expõe sobre as discriminações sofridas pelas filhas, em falas ditas por adolescentes de “escolas de elite”.

Lélia Gonzalez, antropóloga brasileira, aponta em seus ensaios que, de maneira mais acentuada, verifica-se, ainda, uma discriminação à mulher agravada pelo poder econômico. Sofre a mulher negra, a partir da divisão racial e sexual do trabalho, um “processo de tríplice discriminação”, por motivos de raça, classe social e sexo. Para Gonzalez, (2020, p. 50):

Quanto à minoria de mulheres negras que, nos dias de hoje, atingiram níveis mais altos de escolaridade, o que se observa é que, apesar de sua capacitação, a seleção racial se mantém. Não são poucos os casos de rejeição, principalmente em multinacionais (que possuem como código de discriminação a sigla CR, “*colored*”, colocada nos testes de admissão de candidatas negras para cargos mais elevados como o de secretária bilingue ou trilingue, por exemplo). Quando nos anúncios de jornais, na seção de oferta de empregos, surgem expressões tais que “boa aparência”, “ótima aparência” etc., já se sabe seu significado: que não se apresentem candidatas negras, não serão admitidas.

Gonzalez aponta que o Censo do IBGE de 1950 teria sido, até então, o último a nos fornecer indicadores sociais básicos como os dados relativos à educação e ao setor da atividade econômica da mulher negra. Tal Censo já teria constatado o baixo nível de educação dessas, sendo o analfabetismo um fator predominante (lembra-se, aqui, que a autora Carolina estudou somente até o segundo ano primário). Ainda, do ponto de vista da atividade econômica, aponta-se a falta de oportunidade no mercado formal para as mulheres negras, que se submetem a trabalhos inferiores por diversos motivos.

Os negros foram simplesmente esquecidos na contabilização dos censos dos anos setenta e oitenta, com a desculpa de “dificuldades de ordem técnica”

(Gonzalez, 2020, p.33). O Regime Militar estava interessado em “invisibilizar” a crescente situação de massa marginal e os motivos do aumento dela.

Gonzalez apura a condição subalterna que a mulher negra ocupa e como é vista pela sociedade, verificando, ainda, em que medida essa discriminação advém de um conjunto histórico patriarcal eurocêntrico da sociedade, herança colonial do país. Em tal falta de perspectivas, somado aos estereótipos gerados pelo racismo e sexismo, a mulher negra, de um modo geral, é vista socialmente a partir de dois tipos de qualificação “profissional”: doméstica e mulata. Sobre tal profissão de “mulata”, Lélia considera que, fruto das recentes criações do sistema hegemônico, refere-se a “um tipo especial de “mercado de trabalho”. Segundo a pesquisadora, a profissão “é exercida por jovens negras, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema (...) Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais mas como provas concretas da ‘democracia racial’ brasileira.” (Gonzalez, 2020, p. 51)

5. UM POVO À MARGEM DOS DIREITOS

O compilado de diários de Carolina, que reúne cinco anos de relatos (1955 a 1960), ressalta-se como um legado cultural e social da literatura negra brasileira e da importância engajada de sua narrativa. A pobre migrante mineira, mãe “solteira” de três filhos, nascida em uma comunidade rural e filha de pais analfabetos, pôde prever alguma possibilidade de ascender socialmente, deixando o “quarto de despejo” para trás, esse “quarto de despejo”, que literalmente lê-se como lugar social periférico e subalterno, o qual discute em sua obra. Sob a perspectiva de quem vive na periferia, cata papel para alimentar a família, escreve seu diário em desabafo, utilizando-se de uma linguagem que contraria a gramática (norma culta), expõe de maneira realista a situação do povo que mora às margens do rio Tietê e às margens da dignidade. Carolina evidencia a marginalidade em que se encontravam as pessoas que residiam como ela na favela do Canindé, em São Paulo (favela desocupada em meados dos anos 60, dando lugar ao que é hoje, a Marginal do Tietê). Lê-se em seu diário a realidade vivida pelos favelados, onde se enfatiza sua condição de mulher negra, destacando o preconceito por ela vivenciado.

A autora levanta questões de política e cidadania, exemplificando, além de racismo e diversas discriminações sofridas pelo povo favelado, a marginalidade que englobava diversas classes de violência, pobreza, miséria, alcoolismo e condições insalubres para se criar os filhos. O ambiente pobre e hostil apresentava preocupação à Carolina, que ansiava mudar-se da favela, para dar à família condições melhores quanto à educação, já que na favela estavam expostos a discursos e práticas inadequadas, chegando a reproduzir palavreados de baixo

calão e arriscando imitar comportamentos degradados e violentos, conforme denunciava em seus textos.

Sobre a periférica miséria relatada em *Quatro de Despejo*, para Maria Aparecida da Silva Bento, psicóloga e ativista brasileira, em seu estudo *Branqueamento e branquitude no Brasil*, a discriminação racial resulta de uma defesa de interesses. O grupo privilegiado, usaria, portanto, da discriminação como ferramenta para manutenção de suas posições sociais e dos privilégios já adquiridos. Sobre essa discriminação, Bento constata: “O desejo de manter o próprio privilégio branco (teoria da discriminação com base no interesse), combinado ou não com um sentimento de rejeição aos negros, pode gerar discriminação” (Bento, 2016, p. 31).

Outrossim, verifica-se, sobre essa situação de “escravos da miséria”, referida por Carolina, que a abolição não tratou de dignificar a situação do negro. Os escravizados foram largados à própria sorte, muitas vezes continuando seu trabalho em troca de comida, na mesma situação de escravidão.

Para Gonzalez, (2020, p. 281):

A população negra brasileira se encontra numa situação que não é muito diferente de há noventa anos atrás, pois as formas de dominação e exploração não acabaram com a falsa abolição, mas simplesmente se modificaram. Continuamos marginalizados na sociedade brasileira que nos discrimina, esmaga e empurra ao desemprego, subemprego, à marginalidade, negando-nos o direito à educação, à saúde e a moradia decente.

Escravos da miséria, os favelados encontram-se na condição de escravidão de um povo alforriado, mas refém da fome e da desigualdade. Sobre isso, Carolina reflexiona com lucidez sobre a segregação social tão presente e estampada no Brasil, nos anos cinquenta, constatando que os brancos precisam muito dos negros para a constituição do país. Muitas vezes mostrando-se desiludida com a situação, descrente de que algum projeto ou iniciativa política chegaria até os vulneráveis, a autora divagava por vezes de maneira depressiva sobre sua condição, indignada em viver em condições tão desumanas. Exclamava que sua revolta era justa e estava começando a perder o interesse pela existência.

O diário, referindo a condição de miséria e fome de Carolina, que por vezes relatava a necessidade de pedir ossos e restos de alimento num frigorífico, lembra-nos intertextualmente da fome retratada no poema *O bicho*, de Manuel Bandeira (1974, p. 284):

O bicho

Vi ontem um bicho
Na mundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Tal crítica social, composta em 1947, já denunciava a realidade da alta inflação vivida na época, além da gritante marginalização e da fome implacável que atingia o povo brasileiro. Tal “Bicho”, descrito por Manuel Bandeira, retrata uma condição de desigualdade que imperava nos anos quarenta e reverbera ainda hoje (inclusive, realidade que assolava a época vivida por Carolina), atingindo tanto os centros urbanos quanto os povoados mais afastados, as minorias, vitimando todos brasileiros em vulnerabilidade em geral.

Carolina e as outras mulheres que recolhiam restos descartados dos frigoríficos não eram cão, nem gato, nem rato, muito, porém, submetiam-se como animais à procura de alimento. “Na imundície do pátio/ Catando comida entre os detritos” os favelados como ela, segundo seu diário, viviam e criavam sua prole, procuravam comida e, muitas vezes, não examinavam ou cheiravam, mas resignavam-se a consumi-la.

Carolina, envergonhada de sua condição, registra sua busca por alimento no dia dois de agosto: “(...) Eu saí e fui girar para arrancar dinheiro. Passei no Frigorífico, peguei uns ossos. As mulheres vasculham o lixo procurando carne para comer. E elas dizem que é para os cachorros. Até eu digo que é para os cachorros...” (Jesus, 2014, p. 88).

Em treze de maio, Carolina reflete sobre a data, sua simbologia, e suas dificuldades em alimentar a família: “E um dia simpático para mim. E o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos (...) A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. (...) E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual — a fome! (Jesus, 2014, p. 27).

6. CICATRIZES HISTÓRICAS

Sobre a histórica animalização do negro, a protagonista Joana, do conto *A Escrava*, em um relato sensível de suas mazelas, exemplifica a relação de algozes e vítimas do sistema de escravidão. Maria Firmina, ousada e corajosa, escreve, a partir da voz de uma personagem “Uma Senhora” discursos abolicionistas, com o fim de esclarecer e sensibilizar os presentes (no conto, um salão “*onde estavam reunidas muitas pessoas distintas e bem colocadas na sociedade*” recebe tal fala). Ressalta-se, a partir daí, que o lugar de fala do negro nesse ambiente frequentado por brancos burgueses (cenário eurocêntrico do branco dominador) é nulo, visto que só fazia parte daquele ambiente, em situação de servidão, tratado como um bem material de seu proprietário. Questões de sua classe passam, no conto, a ser discutidas por essas pessoas “distintas”, não tendo alguém de sua cor que os representasse. Firmina cria a personagem branca de uma senhora abolicionista para defender, então, os interesses dos negros e o discurso que esses não tinham voz / representatividade / espaço para defender.

Para Bento (2016, p. 28):

Considerando (ou quiçá inventando) seu grupo como padrão de referência de toda uma espécie, a elite fez uma apropriação simbólica crucial que vem fortalecendo a autoestima e o autoconceito do grupo branco em detrimento dos demais, e essa apropriação acaba legitimando sua supremacia econômica, política e social. O outro lado dessa moeda é o investimento na construção de um imaginário extremamente negativo sobre o negro, que solapa sua identidade racial, danifica sua autoestima, culpa-o pela discriminação que sofre e, por fim, justifica as desigualdades raciais.

O escravo, sob a chibata do colonizador, não somente é vítima do trabalho à força, mas por ser privado de liberdade e dignidade, “coisificado”, diminuído e condicionado a viver e ser tratado como animal. Podemos observar, a partir de *A Escrava*, características do contexto de produção da obra e o contexto que essa obra representa - momento em que se vivia sob influência euro-colonialista, patriarcal e escravista (contexto no qual a própria Igreja católica estava conivente com as práticas de escravidão).

Verificamos sobre os infortúnios do cenário vivido por Maria Firmina e representado em sua literatura, bem como o apagamento do povo afrodescendente em terras brasileiras:

(...) o legado da escravidão para o branco é um assunto que o país não quer discutir, pois os brancos saíram da escravidão com uma herança simbólica e concreta extremamente positiva, fruto da apropriação do trabalho de quatro séculos de outro grupo. Há benefícios concretos e simbólicos em se evitar caracterizar o lugar ocupado pelo branco na história do Brasil. Este silêncio e cegueira permitem não prestar contas, não compensar, não indenizar os negros: no final das contas, são interesses econômicos em jogo. (Bento, 2016 p. 30).

À Joana jamais é conferida empatia, por parte de seu proprietário, que vendeu sua liberdade ao seu pai e, após a morte desse, reescravizou-a ainda quando criança. Seu proprietário, chegando ao local onde a escravizada recebeu guarida, esbravejou:

Esta negra, continuou, olhando fixamente para o cadáver – esta negra era alguma coisa monomaniaca, de tudo tinha medo, andava sempre foragida, nisto consumiu a existência. Morreu, não lamento esta perda; já para nada prestava. O Antônio, meu feitor, que é um excelente e zeloso servidor, é que se cansava em procurá-la. (Reis, 2020, p. 64).

A visão do colonizador sobre o colonizado – a “animalização” e depreciação do subalterno - se enfatiza quando a personagem do proprietário não lamenta a perda desse bem que já não lhe provia serventia/lucro (momento representado pela morte da escravizada Joana). Joana, em vida, exaltava sua ancestralidade, afirmando uma condição de sujeito livre, quando pondera sobre seus genitores “- *Minha mãe era africana, meu pai de raça índia, mas eu de cor fusca.*” Em suas memórias confidenciais à personagem “senhora”, acrescenta ainda sua condição, antes de ter sido reescravizada: “*Era livre, minha mãe era escrava.*”

A protagonista Joana, tendo os filhos gêmeos tirados de si ainda crianças, reféns do tráfico interprovincial, se desespera entre fugas, recapturas e castigos. A partir daí, mais indignada, tentava fugir para encontrá-los. À mulher negra não era dado o direito sobre sua prole - invés disso, lhe era encarregado a serventia de ama de leite, ama do lar, da casa grande. À Joana lhe restou somente um filho por perto, Gabriel, qual recebe liberdade pelas palavras da personagem “senhora benevolente”. À Joana, a liberdade, ainda que poética, triste, veio pelas mãos da morte.

Sobre a condição subalterna dessa mulher, Gonzalez discorda do conceito de “mulher universal” de Simone de Beauvoir, dizendo que as dificuldades das mulheres brancas, mesmo as de classe social mais baixas, nunca foram as mesmas que as das mulheres negras. Ademais, enquanto as mulheres brancas, quase sempre de classe média ou alta, lideraram os movimentos feministas, as mulheres negras, em importância secundária, estavam em seus lares servindo como doméstica e/ou como babá (as amas de leite e criadas da “casa grande” contemporâneas). Dessa forma se verifica, segundo Lélia, um reforço dos estereótipos que limitavam o lugar que a mulher negra poderia ocupar na sociedade.

Visualiza-se que a luta da mulher branca e negra não é comum, sobre os abusos infligidos a elas: “Há um sentimento de indignação com a violação dos direitos das trabalhadoras, mas só quando essa violação afeta o grupo de pertença” (Bento, 2016, p. 32). Além disso, segundo a pesquisadora, se verifica que os brancos não reconhecem sua responsabilidade sobre a manutenção das desigualdades no país, visto que, em recentes pesquisas e estudos, os negros são

o foco da discussão, enquanto não se comenta sobre os brancos e suas responsabilidades nessa estrutura:

Eles reconhecem as desigualdades raciais, só que não associam essas desigualdades raciais à discriminação e isto é um dos primeiros sintomas da branquitude. Há desigualdades raciais? Há! Há uma carência negra? Há! Isso tem alguma coisa a ver com o branco? Não! É porque o negro foi escravo, ou seja, é legado inerte de um passado no qual os brancos parecem ter estado ausentes. (Bento, 2016, p. 29)

Somado à baixa representatividade e a desigualdade no mercado de trabalho, como exemplificado, a mulher negra ainda atualmente se encontra mais sujeita a sofrer violência física, sexual e psicológica do que a mulher branca. Se enfatiza, portanto, que a luta contra a discriminação e o racismo deve ser constante, e o Estado tem uma grande parcela de responsabilidade de, a partir de iniciativas e políticas públicas, pensar uma sociedade mais justa, preocupando-se em: “promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação” (Brasil, 2016), tal como assegurado constitucionalmente no artigo terceiro.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo processo da pesquisa, constatou-se o não reconhecimento de Maria Firmina em sua época, e o preconceito e desvalorização vivido por Carolina Maria de Jesus. Ambas, atualmente reconhecidas pioneiras de suas literaturas, bem como a antropóloga Lélia Gonzalez em seu ativismo, ocupam destaque na luta das mulheres negras.

Observou-se, igualmente, a tentativa de apagamento da resistência do povo negro, em nome de uma tentativa de implementação de branqueamento e pelo conceito de “democracia racial” que se instituiu no Brasil. Apurou-se, então, a falta de políticas e descaso do Estado sobre os brasileiros em situação de vulnerabilidade, muitas vezes apagados das estatísticas e à margem dos direitos que a Constituição Federal prevê, relegados à miséria e à indignidade.

Ressalta-se a pertinência de se discutir as temáticas levantadas pelas autoras pesquisadas, bem como os espaços que as mulheres negras ocupam na literatura, na arte, na sociedade e na busca pelos seus direitos. Destaca-se, igualmente, a importância de refletir sobre a promoção da equidade, um meio para o Estado combater a marginalização das pessoas negras. Todas as autoras citadas contribuíram, de formas particulares, com sua arte e/ou estudo, para se repensar o espaço da mulher negra na sociedade e, inclusive, sua representatividade na literatura. Agora, devidamente reconhecidas e valorizadas, tais escritoras servem de modelo e inspiração para as demais mulheres negras brasileiras.

REFERÊNCIAS

A história da vida de LÉLIA GONZALEZ: Referência do Feminismo Negro Brasileiro Mulheres Admiráveis. Astrid Fontenelle, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u_6nroehlAI> Acesso em: 26.3.2023.

Biografias de Mulheres Africanas - Phillis Wheatley (1753–1784). UFRGS. BR, 2020. Disponível em:<<https://www.ufrgs.br/africanas/wheatley-phillis-1753-1784/>> Acesso em 5.4.2023.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.** Brasília, DF: Presidência da República, [2016].

CANDIDO, A. **Na sala de aula:** caderno de análise literária. Série fundamentos. 7.ed. São Paulo: Editora Ática, 1999. 95 p.

CANDIDO, A. **O direito à literatura** / organizadores : Aldo de Lima... [et al.] – Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012. 160 p.

Em sua primeira participação no “Roda Viva”, Gloria Maria fala sobre preconceito: “Nada blinda preto de racismo”. Conversa Franca, GZH 2022. Disponível em:<<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2022/03/em-sua-primeira-participacao-no-roda-viva-gloria-maria-fala-sobre-preconceito-nada-blinda-preto-de-racismo-cl0s6juws002901iwmylcwyo8.html>> . Acesso em: 2 maio 2023.

GONZALEZ, L. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano:** Ensaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

BENTO, M. A. S.; CARONE, I. **Psicologia social do racismo:** estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, RJ : Vozes, 2016. Vários autores.

JESUS, Carolina Maria de, 1914-1977. **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014. 200p.

NASCIMENTO, A. do (1998). Discurso do senador **Pronunciamento de Abdias Nascimento em 13/05/1998.** Publicação no DSF de 14/05/1998 - Página 8168. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/pronunciamento/226669>> Acesso em: 28.jul 2023.

REIS, Maria Firmina dos [1825-1917] **A Escrava** [recurso eletrônico] / Maria Firmina dos Reis. – Rio de Janeiro: Galuba, 2020. 24 p.

REFLETINDO SOBRE O DIREITO E O AVESSO: O CORPO E A DIFERENÇA EM UMA CRÔNICA DE RACHEL DE QUEIROZ¹

Francysco Pablo Feitosa Gonçalves²

Maria Eneida Feitosa³

1. CONSIDERAÇÕES PRIMEIRAS: SOBRE CORPOS E DESVIOS

Entre os objetos que podem ser vistos sob uma perspectiva sociológica, o corpo é um campo fértil para pesquisas e observações. Por muito tempo, o corpo permaneceu restrito a cientistas de outras áreas, como a medicina e a biologia — embora alguns o vissem num viés quase sociológico —, desde pelo menos meados dos anos sessenta do séc. XX se desnuda também ao sociólogo.

Assumimos a consciência de que, ao menos nas sociedades ocidentais contemporâneas, o corpo é socialmente construído, e, falando com Le Breton (2010), dizemos que o corpo é o que delimita o indivíduo do grupo, é o lugar e o tempo da identidade, é onde o social se faz pessoa. Seria possível recorrer a Bourdieu e Chartier para advertir que “o indivíduo biológico socializado é algo de social individuado” (Bourdieu; Chartier, 2012, p. 60) ou lembrar como o poder disciplinar fabrica corpos dóceis, fortes em termos econômicos de utilidade e, ao mesmo tempo, diminui as forças em termos políticos (Foucault, 2010).

Essa compreensão nos permite ver no corpo alguns traços que são abordados por outras sociologias, como a do *desvio*, entendendo aqui o desvio em uma perspectiva ampla de violação da norma, o que permite compreender como desviante, enquanto diverso, uma pessoa mais alta ou mais baixa que as outras ou alguém que tenha uma deficiência física aparente. O desvio visto, não tanto como uma característica de uma determinada pessoa, mas uma qualidade que lhe é

1 Uma versão prévia do presente trabalho foi apresentada no II Seminário Nacional Fontes Documentais e Pesquisa Histórica: Sociedade e Cultura.

2 Francysco Pablo Feitosa Gonçalves é Mestrando em Letras pela URCA, Doutor (UFPE-2017), Mestre (UNICAP-2011) e Bacharel (URCA-2007) em Direito. Licenciado em Filosofia (ETEP-2022). Professor do Centro Universitário Dr. Leão Sampaio - UNILEÃO. feitosagoncalves@gmail.com.

3 Maria Eneida Feitosa é Doutora em Artes (UFMG-2017). Mestre em Letras (UFPB-2001). Licenciada em Letras e Especialista em Literatura Brasileira (URCA-2000). Professora da Universidade Regional do Cariri – URCA. eneida.feitosa@urca.br.

socialmente atribuída, como algo que é alvo de um processo de estigmatização (cf. Caliman, 1998, 2006).

Neste ponto de vista sociológico temos no corpo, portanto, um campo fértil à investigação e um tema de diálogo, inclusive com outras ciências e áreas do humano, como a antropologia, a psicologia e a literatura, é nesta última que iremos nos deter com um pouco mais de atenção, mais especificamente, em uma escritora em especial: Rachel de Queiroz.

2. UMA NOTA SOBRE RACHEL E METODOLOGIA

Falávamos em campos férteis à pesquisa sociológica, a literatura de ficção é um deles, pode ser largamente empregada; seu uso vai desde as epígrafes, passando por citações, a título de exemplificação de determinados aspectos teóricos, até verdadeiros argumentos de autoridade — neste último aspecto algumas obras certamente são mais relevantes que outras.

Este caráter social da ficção fica evidente quando pensamos que nenhum discurso provém do vácuo nem é nele proferido, sempre vai se vincular a um estado de coisas, tanto pela inserção social daquele que *enuncia* como pelo fato de que aquele que *recebe* também está inserido no meio social. É certo que a comunicação tem algo de imprevisibilidade, não podemos controlar, absolutamente, como nossas falas são apreendidas, mas isso não significa de forma alguma que elas possam ser neutras — e o máximo que podemos conseguir, quando pretendemos a neutralidade, é vincular nossas falas e a nos vincular ao *status quo*.

As obras literárias, portanto, possuem um conteúdo histórico-cultural e possuem uma capacidade de diálogo com aspectos da sociedade que a envolve e que proporciona o seu surgimento (cf. Reis, 1999). A maior liberdade de interpretação que tais obras proporcionam, sobretudo quando comparadas com textos legais ou religiosos, por outro lado, longe de lhes retirar a credibilidade, lhes aumenta o potencial investigativo — aqui talvez pudéssemos pensar, aludindo à uma *hermenêutica tradicional*, em uma sobrevalorização do cânone da autonomia do objeto.

Acrescentamos que nenhum discurso provém do vácuo social nem nele é proferido, com isso queremos dizer que a produção das obras literárias invariavelmente é permeada por (pré)compreensões do autor e são recebidas pelo leitor a partir das suas próprias (pré)compreensões. É a partir deste ponto de vista que tentamos, neste ensaio, identificar uma sociologia do corpo em Rachel de Queiroz. A complexa Rachel — e falamos como se um ser humano pudesse não ser complexo — que vai do socialismo libertário a um certo conservadorismo em suas crônicas (cf. Bosi, 1994, p. 396).

Uma Rachel que parecia realmente não gostar de escrever, que assumidamente encarava o ato de escrever como uma profissão, era insatisfeita com o

que ela própria escrevia e chegava a aconselhar os jovens a largarem da literatura (cf. Queiroz, 1998, p. 17-22). A mesma Rachel que venceu a misoginia e foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, que já recusara Amélia Beviláqua — e com isso afastara o próprio Clóvis.

Da obra de Rachel, rica em referências às questões sociais e pontuada pela análise psicológica de suas personagens, separamos a crônica *Direito e Avesso*, que por demonstrar a forma curiosa como as pessoas se comportam em relação ao que as diferencia das demais, foi escolhida para ser o cerne do debate que queremos estabelecer, além dela, faremos incursões eventuais em outras crônicas da própria autora e obras de cunho sociológico que abordam a questão do corpo.

3. CORPOS AVESSOS, STATUS E ESTIGMAS

Rachel começa a crônica falando de uma moça que ocultava como a um crime uma cicatriz de queimadura que possuía no corpo:

Conheci uma moça que escondia como um crime certa feia cicatriz de queimadura que tinha no corpo. De pequena a mãe lhe ensinara a ocultar aquela marca de fogo e nem sei que impulso de desabafo levou-a a me falar nela; e creio que logo se arrependeu, pois me obrigou a jurar que jamais repetiria a alguém o seu segredo. Se agora o conto é porque a moça é morta e a sua cicatriz já estará em nada, levada com o resto pelas águas de março, que levam tudo. (Queiroz, 1976, p. 138)

A narrativa de Rachel é em primeira pessoa, sugerindo que a moça e a situação descritas realmente existiram. Evidentemente conhecemos, e não desprezamos, a distinção entre a autora e a narradora; a autora foi um ser humano que existiu, em carne osso; a narradora, por sua vez, existe apenas no texto (cf. Reuter, 2002), ou, em termos bakhtinianos, a diferença entre *autor-pessoa* e *autor-criador* (Bakhtin, 2010).

Sendo as crônicas permeadas por fatos do cotidiano, em *Direito e avesso* — e nas outras crônicas de Rachel que abordaremos — a narração em primeira pessoa, nos sugere especialmente que as pessoas e situações ali descritas realmente existiram ou poderiam — provavelmente — ter existido. Uma existência parece ser confirmada pelo esclarecimento no sentido de que só estamos tomando conhecimento da moça — e da sua cicatriz — porque ela está morta.

Um primeiro ponto que temos de apontar, desde já, é a analogia entre a *cicatriz* e o *crime* e como ambos precisam ser conhecidos para desencadear eventuais sanções sociais. Howard Becker (cf. 2008) nos lembra que, no intrincado jogo que leva uma pessoa a ser um *outsider*, ou não, um dos fatores é o conhecimento — e a acusação — do desvio.

Erving Goffman, por seu turno, percebeu que o conhecimento e a acusação

eram importantes para o internamento do louco (*cf.* 1996) e para a condição de estigmatizado (*cf.* 1988). Este, aliás, é outro ponto para o qual queremos atentar na narração de Rachel: a cicatriz, a marca de fogo, o *estigma*. Esta característica da marca decorrente do fogo e seus possíveis significados nos remetem necessariamente a Goffman:

Os gregos, que tinham bastante conhecimento de recursos visuais, criaram o termo *estigma* para se referirem a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o *status* moral de quem os apresentava. Os sinais eram feitos com cortes ou fogo no corpo e avisavam que o portador era um escravo, um criminoso ou traidor — uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que devia ser evitada, especialmente em lugares públicos. Mais tarde, na Era Cristã, dois níveis de metáfora foram acrescentados ao termo: o primeiro deles referia-se a sinais corporais de graça divina que tomavam a forma de flores em erupção sobre a pele; o segundo, uma alusão médica a essa alusão religiosa, referia-se a sinais corporais de distúrbio físico. Atualmente, o termo é amplamente usado de maneira um tanto semelhante ao sentido literal original, porém é mais aplicado à própria desgraça do que à sua evidência corporal. (Goffman, 1988, p. 11, *grifos do original*).

Em Goffman (*cf.* 1988, p. 13), o termo estigma é usado em referência a um atributo depreciativo, cujo conhecimento pelos demais indivíduos, leva a pessoa que o possui a ser *desacreditada*, num sentido que realmente é bem próximo ao original grego.

Goffman — que aliás costumava recorrer a excertos de obras literárias em seus trabalhos — não foi o primeiro a teorizar sobre o estigma no âmbito das ciências sociais, seus trabalhos, entretanto, são os mais significativos sobre os processos de estigmatização. Devemos a ele tanto a forma como empregamos, como o próprio emprego do termo estigma na atualidade.

Voltando a Rachel, percebemos que a moça esconde o estigma porque, caso ele seja conhecido, ela se tornará *desacreditada*. Enquanto as pessoas não o conhecem, ela não está socialmente marcada. Ela sabe disso, Sua mãe sabia disso e por isso lhe ensinou a ocultá-lo. Isto nos remete novamente a Goffman (1988), já que ele nos diz que o aprendizado sobre o encobrimento do estigma é uma fase da socialização dos estigmatizados e as pessoas que possuem um determinado tipo de estigma tendem a ter um aprendizado semelhante relacionado à sua condição.

Ainda a propósito do *estigma*, enquanto marca que leva ao descrédito, os parágrafos seguintes de Direito e Avesso são dignos de nota:

Lembrou-me isso ao escutar outra moça, também vaidosa e bonita, que discorria perante várias pessoas a respeito de uma *deformação* congênita que ela, moça, tem no coração. Falava daquilo com mal disfarçado orgulho, como se ter coração defeituoso fosse uma distinção aristocrática que se ganha de nascença e não está ao alcance de qualquer um.

E aí saí pensando em como as pessoas são estranhas. Qualquer deformação, por mais mínima, sendo em parte visível do nosso corpo, a gente a combate, a disfarça, oculta como um vício feio. Este senhor, por exemplo, que nos explica, abundantemente, ser vítima de divertículos (excrecências em forma de apêndice que apareceram no seu duodeno), teria o mesmo gosto em gabar-se da anomalia se em lugar dos divertículos tivesse lobinhos pendurados no nariz? Nunca vi ninguém expor com orgulho a sua mão de seis dedos, a sua orelha malformada; mas a má-formação interna é marca de originalidade, que se descreve aos outros com evidente orgulho. (Queiroz, 1976, p. 138-139, *grifamos*)

Aqui referimos novamente a Goffman, especificamente em sua descrição dos *símbolos de prestígio*, *símbolos de estigma* e *desacreditadores*. Goffman chama de *símbolos* os signos que transmitem informação social e que podem “ser acessíveis de forma freqüente e regular, e buscados e recebidos habitualmente” (Goffman, 1988, p. 53).

Quando os símbolos passam uma informação relativa a um status desejável, são chamados de *símbolos de prestígio*; quando traduzem atributos capazes de desacreditar o indivíduo num determinado contexto, são chamados de *símbolos de estigma*; os *desidentificadores*, por sua vez, são signos que tendem a lançar dúvidas sobre a veracidade da identidade, um exemplo são os óculos usados pelo analfabeto que tenta encarnar o estereótipo do intelectual (*cf.* Goffman, 1988, p. 53-54).

Dentro da classificação de Goffman, é interessante perceber como as *deformações*, quando são ocultas, acabam consistindo em um tipo de *símbolos de status*. Diferentemente dos símbolos usuais que aparecem por si só — *e.g.* insígnias nas fardas militares ou nas lapelas dos civis, o anel do bacharel, a roupa branca do profissional da saúde, a gola do padre — as deformações internas precisam ser declaradas, é o caso do coração defeituoso, e em alguns casos explicadas, como é o caso dos divertículos.

Embora sejam *deformações*, por serem internas, são motivos de orgulho, como uma *distinção aristocrática*, é *marca de originalidade*, e voltamos a Rachel que nos diz que “Doença interna só se esconde por medo da morte — isto é, por medo de que, a notícia se espalhando, chegue a morte mais depressa. Não sendo por isso, quem tem um sopro no coração se gaba dele como de falar japonês.” (Queiroz, 1976, p. 139)

Não sendo aparente, o *desvio oculto* — e nos referimos ao *desvio* naquela perspectiva ampla, do que é *diverso do normal* — é declarado para diferenciar o indivíduo dos demais, pouco importa que esta diferença represente limitações para metas e fins que são tidos como desejáveis, e aqui referimos novamente aos males

cardíacos que Rachel mencionou, que podem representar uma significativa diminuição na qualidade de vida de quem os tem, bem como os *males ginecológicos* a que Rachel se refere posteriormente, os quais comprometem a função reprodutiva.

4. DEFORMIDADES APARENTES, DIFERENÇAS, DEFICIÊNCIAS E EXCLUSÃO

Já vimos que quando são visíveis, as diferenças não são motivos de orgulho. Mesmo uma cicatriz de queimadura, que talvez não traga nenhuma alteração significativa além da estética, é escondida como um crime. O ponto, aliás, parece ser a estética, a exibição do estigma:

Parece que o principal impedimento é o estético. Pois se todos gostam de se distinguir da multidão, nem que seja por uma anomalia, fazem ao mesmo tempo questão de que essa anomalia não seja visivelmente deformante. Ter o coração do lado direito é uma glória, mas um braço menor que o outro é uma tragédia. Alguém com os dois olhos límpidos pode gostar de *épater* uma roda de conversa, explicando que não enxerga coisíssima nenhuma por um daqueles límpidos olhos, e permitirá mesmo que os circunstantes curiosos lhe examinem o olho cego e constatem de perto que realmente não se nota diferença nenhuma com o olho são. Mas tivesse aquela pessoa o olho que não enxerga coalhado pela gota-serena, jamais se referiria ao defeito em público; e, caso o fizesse, por excentricidade de temperamento sarcástico ou masoquista, os circunstantes bem-educados se sentiriam na obrigação de desviar a vista e mudar de assunto.

Mulheres discutem com prazer seus casos genecológicos; uma diz abertamente que já não tem um ovário, outra, que o médico lhe diagnosticou um útero infantil. Mas, se ela tivesse um pé infantil, ou seios senis, será que os declararia com a mesma complacência? (Queiroz, 1976, p. 139, *grifos do original*)

Esta rejeição ao que é *diferente, deformado, feio*, que por vezes parece ser natural — e a própria conclusão de Rachel, como veremos, pode autorizar leituras neste sentido, embora não nos pareça que é isto o que ela quer passar. Na verdade, esta rejeição é socialmente estabelecida e se direciona a valores que também socialmente estabelecidos.

Tanto a valorização do que é *similar, conforme e bonito*, como a própria similaridade, conformidade e beleza são construções sociais. Exemplificamos com uma alusão ao *body modification*, às práticas milenares de modificação corporal, hoje em dia tão em voga, que literalmente marcam o corpo e que podem representar beleza e pertencimento em determinados grupos e contextos e podem se tornar *stigmas* em outros — afirmando, ademais, a construção social do corpo.

As diferenças, quando visíveis — é o braço menor que o outro, é o olho coalhado pela gota-serena, o pé infantil e o seio senil — são uma tragédia. Podem ser mencionados pelos outros, podem ser apontados, criticados, podem despertar

do o asco às risadas. Quando é o possuidor que o refere, entretanto, os circunstantes bem-educados só podem se sentir inclinados a desviar a vista, a mudar de assunto, a ignorar a diferença e a anular aquele sujeito estranho. O próprio fato de o possuidor da anomalia vir a mencioná-la, para Rachel, é sinal excentricidade de temperamento sarcástico ou masoquista, não é *normal*, portanto.

Aqui talvez coubesse uma alusão aos estranhos, referidos por Bauman (cf. 1998 e 1999), não tanto na perspectiva das pessoas do lugar em oposição às pessoas que não são do lugar, mas sim de pessoas que, em virtude de sua aparência, não se parecem conosco. Se temos nosso corpo imaculado, o *outro* com seu corpo marcado, suas tatuagens, piercings e escarificações nos parece *estranho*. Quando somos o outro, com nossas marcas, é o corpo sem a arte que nos parece estranho. Não nos reconhecemos na pedra bruta e simples, precisamos que o escultor lhe dê forma. Quem possui a *anormalidade*, quem foge da norma com seu estigma à vista, nos parece estranho.

Indo um pouco além, gostaríamos de fazer outra relação entre o estigma, a deformidade física e a *deficiência* para a realização das tarefas socialmente tidas como desejáveis. A sempre relativa deficiência, relativa ao contexto em que o indivíduo se encontra, o olho cego e coalhado e o braço menor que o outro podem dificultar sobremaneira determinadas atividades, podem fazer o motorista menos eficiente, mas não necessariamente o farão o advogado ou o locutor.

A deficiência, socialmente estabelecida, tão relacionada à doutrina higienista dominante em tempos não tão distante — ao menos nos discursos oficiais, mais intensamente na Europa do que na América do Sul. A doutrina que pregava a realização da *asepsia social*, a busca de uma raça pura, saudável, bela, física e mentalmente apta (cf. Miskolci, 2005, Carmo, 1989, p. 41-42). Mesmo na atualidade, o sistema econômico onde a indústria — que requer pessoas aptas, fortes e ágeis — tem grande importância e a própria ideologia capitalista que valoriza as pessoas pelo quão eficientes elas demonstram ser; esta organização social não pode tolerar a *ineficiência*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: DE VOLTA AO CORPO AVESSE E SEUS SIGNIFICADOS

Diretamente relacionada à beleza e aos estigmas que lhe anulam, está a questão da eficiência e da deficiência socialmente estabelecida. Queremos remeter novamente ao excerto de *Direito e avesso* anteriormente transcrito, curiosamente o olho coalhado pela gota serena é tão cego quanto aquele que é límpido e surpreende a roda de conversa por não enxergar coisíssima nenhuma. A rigor ambos são igualmente ineficientes, mas apenas um deles estigmatiza, apenas um torna o indivíduo num deficiente. Numa sociedade onde o corpo é o lugar

inescusável da identidade, onde a beleza é uma condição desejável, senão necessária, à eficiência, ter um estigma corporal é ter uma identidade deteriorada.

Referindo-se ao racismo, Le Breton diz que “O processo de discriminação repousa no exercício preguiçoso da classificação: só dá atenção aos traços facilmente identificáveis (ao menos a seu ver) e impõe uma versão reificada do corpo. A diferença é transformada em estigma” (2010, p. 72). Acreditamos que isso vale para outras *marcas*, para o olho coalhado, para o braço mais curto, para o seio senil... São as marcas, os estigmas que nos tornam diferentes, nos tornam em *estranhos*:

A impossibilidade de identificação com o outro está na origem de qualquer prejuízo que pode encontrar um ator social pelo caminho: porque é velho ou moribundo, enfermo, desfigurado, de pertencimento religioso ou cultural diferente, etc. A modificação desfavorável é socialmente transformada em estigma, a diferença gera a contestação. O espelho do outro é incapaz de explicar o próprio espelho. Por outro lado, a aparência intolerável coloca em dúvida um momento peculiar de identidade chamando a atenção para a fragilidade da condição humana, a precariedade inerente à vida. O homem portador de deficiência lembra, unicamente pelo poder da presença, o imaginário do corpo desmantelado que assombra muitos pesadelos. Ele cria uma desordem na segurança ontológica que garante a ordem simbólica. As reações que provoca tecem uma sutil hierarquia do terror; classificadas conforme o índice de derrogação às normas de aparência física. Quanto mais a deficiência é visível e surpreendente (um corpo deformado, um tetraplégico, um rosto desfigurado, por exemplo), mais suscita a atenção social indiscreta que vai do horror ao espanto e mais o afastamento é declarado nas relações sociais. (Le Breton, 2010, p. 75)

O que faz o corpo deficiente não é, portanto, a característica limitante que o indivíduo possui, é o (des)valor que a sociedade agrega ao estigma, é o próprio estigma que retira a credibilidade do indivíduo, remetemos novamente aos olhos cegos, o coalhado e o cristalino, quanto mais a diferença for perceptível mais *estranho* e desacreditado é o indivíduo, mais ele se assemelha a um *mal* que incomoda, deve ser tratado ou afastado. A propósito, Rachel encerra *Direito e avesso* com referências à doença, à loucura e ao quão somos estranhos:

Antigamente havia as doenças secretas, que só se nomeavam em segredo ou sob pseudônimo. De um tísico, por exemplo, se dizia que estava “fraco do peito”; e talvez tal reserva nascesse do medo do contágio, que todo mundo tinha. Mas dos malucos também se dizia que “estavam nervosos” e do câncer ainda hoje se faz mistério — e nem câncer nem doidice pegam. Não somos mesmo muito estranhos? Gostamos de ser diferentes — contanto que a diferença não se veja. O bastante para chamar atenção, mas não tanto que pareça feio. (Queiroz, 1976, p. 139)

Sobre as doenças, elas não apenas se confundiram historicamente com as diferenças e desvios socialmente estabelecidos, mas também os modelos médicos foram referência para a normalização social. Sobre a loucura, sua substância social

— e não somente biológica —, que é evidente, fica desnudada tanto em Goffman como em Foucault. Em ambos os casos, temos doenças das quais se pode falar abertamente enquanto de outras se faz mistério, temos excentricidades com as quais podemos épatar uma roda de conversa, outras, contudo, devem ser ocultadas.

Aqui parece um bom momento para, já encerrando, retomar a questão dos estigmas a serem escondidos, na fala de Rachel, a marca do fogo que se assemelha ao crime, a deformação visível, mesmo que mínima, parece-se — e oculta-se — com um vício feio. Percebemos, a partir de Rachel de Queiroz, que o corpo e seus significados, são socialmente estabelecidos. Seres sociais que somos, nos afirmamos a partir de nossas diferenças, desde que elas não sejam visíveis, desde que não pareçam feias, desde que não sejam estigmas que nos desacreditem, que não deteriore nossa identidade. O corpo é, em suma, o lugar e o tempo da identidade, é onde o social se faz pessoa.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BECKER, Howard Saul. **Outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. **O sociólogo e o historiador**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CALIMAN, Geraldo. **Desafios, riscos, desvios**. Brasília: Universa. 1998.

CALIMAN, Geraldo. **Desvio social e delinquência juvenil**. Brasília: Universa, 2006.

CARMO, Apolônio Abadio do. **Deficiência Física: A sociedade brasileira cria, “recupera” e discrimina**. 1989. 243 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2010.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GONÇALVES, Francysco Pablo Feitosa; BENVENUTO, Jayme. *A proteção dos direitos da pessoa com deficiência na jurisprudência da Corte Interamericana e da Corte Europeia de Direitos Humanos*. In: Carolina Valença Ferraz; Glauber Salomão Leite; Glauco Salomão Leite; George Salomão Leite. (Orgs.). **Manual dos direitos da pessoa com deficiência**. São Paulo: Saraiva, 2012, p. 463-477.

LE BRETON, David. **A Sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2010.

MISKOLCI, Richard. *Do desvio às diferenças*. In: **Teoria & Pesquisa**. N. 47. jul/dez de 2005.

QUEIROZ, Rachel de. *Entrevista*. **Investigações: Linguística e teoria literária**. Recife, vol. 8, julho de 1998, p. 9-24.

QUEIROZ, Rachel de. *Direito e avesso*. In: **As meninas e outras crônicas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 138-140.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Coimbra: Almedina, 1999.

REUTER, Yves. **A análise da Narrativa**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

OBRA MAUS DE ART SPIEGELMAN: UMA PROPOSTA DE ATIVIDADE DE LEITURA INTERDISCIPLINAR E MULTIDISCIPLINAR

Jehan Alberto Bordin¹

Sandra Mara da Silva Marques Mendes²

1. INTRODUÇÃO

Ao voltarmos olhares ao espaço da escola, nos deparamos com futuros leitores e escritores, e cabe aos educadores, o papel de incentivar a leitura e a escrita, pois são recursos valiosíssimos no processo de ensino e aprendizagem, que fazem com que o educando venha conhecer o mundo que o cerca.

Isso só é possível se o ensino estiver centrado nos diversos gêneros textuais presentes nas práticas sociais de linguagem – escuta, fala, leitura, escrita e análise linguística. A escolha do gênero discursivo não pode ser aleatória, deve estar associada ao desenvolvimento de habilidades linguísticas e discursivas do educando.

Neste artigo, escolhemos como aliado no processo de ensino aprendizagem de língua materna, no desenvolvimento da habilidade de leitura crítica, principalmente pelo fato de ser um gênero textual multissemiótico, o gênero história em quadrinhos (HQs). O educando precisa ser exposto a atividades que o levem a reconhecer e significar linguagens diferentes para compreender o texto, já que, como esclarecem as Diretrizes Curriculares da Educação Básica (DCE):

Ler é familiarizar-se com diferentes textos produzidos em diversas esferas [...]. No processo de leitura também é preciso considerar a linguagem não verbal. A leitura de imagens, [...] que promovam com intensidade crescente nosso universo cotidiano [...]. (Paraná, 2008, p. 71).

Além desses aspectos, dependendo da HQ é possível o professor propor atividades que envolvem a interdisciplinaridade e a multidisciplinariedade. Para

1 Professor Graduado em Letras Português e Literatura de Língua Portuguesa, coordenado pelo Núcleo de Ensino a Distância (NEAD) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO. jehanbordin@hotmail.com.

2 Professora graduada em Letras Português e Língua Inglesa Moderna pela Universidade Estadual de Londrina - UEL(1995) e mestrado em Filologia e Linguística Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (1999). Participa Grupo de Pesquisa Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO. profesandramendes@gmail.com. (Orientadora)

analisar os aspectos multimodais, a interdisciplinaridade a multidisciplinariedade, elegemos a HQ MAUS de Art Spiegelman, que retrata o campo de concentração no período do regime totalitário que se instaurou na Alemanha no período da Segunda Guerra Mundial.

2. O PROCESSO DE LEITURA

A leitura é uma das habilidades a ser desenvolvida no ensino de língua materna e muito se tem discutido sobre os aspectos que envolvem a competência leitora do educando.

O trabalho de leitura em sala de aula deve priorizar a interação entre autor, texto e leitor, pois a leitura é “uma atividade interativa altamente complexa de produção de sentido [...] requer vasto conjunto de saberes no interior do evento comunicativo” (Koch, Elias, 2008, p. 11).

O processo de leitura envolve estratégias cognitivas de conhecimentos sociointeracionais, linguísticos e textuais, ou seja, para ler um texto é necessário compreender suas condições de produção, os meios de circulação, as intenções de comunicação, as interações entre os interlocutores e as diversas semioses presentes na constituição de cada gênero textual.

Um texto, na aula de língua portuguesa, não pode ser analisado considerando somente os aspectos linguísticos. O educador deve instigar a reflexão e a discussão sobre os gêneros a serem lidos com os educandos, o que os levará ao desenvolvimento progressivo da competência leitora ao longo das séries / anos, ou seja, o educador deverá ter cuidado na hora de selecionar os textos, que venham ser adequados para determinada turma e idade. Como nos orientam os PCN (1997),

Cabe ao educador, por meio da intervenção pedagógica, promover a realização de aprendizagens com o maior grau de significado possível, uma vez que esta nunca é absoluta — sempre é possível estabelecer alguma relação entre o que se pretende conhecer e as possibilidades de observação, reflexão e informação que o sujeito já possui. (Brasil, 1997, p. 38).

A leitura favorece o repertório de informações do leitor, indiferentemente do gênero, da modalidade e da esfera em que circulam os textos, tais como versos, mapas, aventura, informativo, notícias de jornais ou de provérbios populares, contos ou editoriais, em quadrinhos ou poesias, de língua portuguesa ou de história, todo tipo de texto é válido para nos dar embasamento em nossas falas e debates, estes e inúmeras outras diversidades de gêneros podem ser abordados em sala de aula.

Para entendermos melhor esta ideia de que o incentivo à leitura deve partir das ações do educador, podemos citar os quatro passos que Souza e Cosson (2011, p. 103-104) trazem para o trabalho da leitura em sala de aula como forma de oficina de leitura, são eles: motivação, introdução, leitura e interpretação. O

primeiro passo, a motivação, refere-se à atividade de pré-leitura do texto, que parte da escolha da obra e em seguida a apresentação das principais características, sendo assim um momento de incentivo, preparar o educando para adentrar no universo da leitura; o segundo, a introdução, refere-se à apresentação da obra/texto, do autor e do local social que ele ocupa, à análise do contexto histórico; o terceiro, leitura do texto, é um momento que deve ser acompanhado pelo educador, podendo instigar discussões sobre as leituras; e o último, a interpretação, é o passo em que se busca compartilhar visões pessoais em encenações, debates, julgamentos, rodas de conversas entre outras práticas de linguagem.

3. GÊNERO TEXTUAL HISTÓRIA EM QUADRINHOS (HQ) E PRÁTICAS DE LEITURA

Gêneros textuais multimodais como charge, tirinha, cartum, caricatura e história em quadrinhos são presenças marcantes em livros didáticos, em provas de vestibulares e do ENEM para avaliar a habilidade de leitura dos estudantes.

No passado excluídas do rol de gêneros textuais a serem trabalhados na sala de aula, já na atualidade as HQs são verdadeiros recursos a serem utilizados em diversas disciplinas além da língua portuguesa, no trabalho de temas transversais de forma multidisciplinar e interdisciplinar, que é um processo que ocorre “na articulação das disciplinas cujos conceitos, teorias e práticas enriquecem a compreensão deste conteúdo”, (Paraná, 2008, p. 27).

Isso pode ocorrer por meio de projetos de leitura e interpretações, debates e seminários, condizentes à realidade, disposição de educadores e estrutura de cada instituição escolar, em disciplinas distintas como história, matemática e língua portuguesa de forma conjunta, por meio da linearidade de assunto (interdisciplinar ou multidisciplinar), criativa e produtiva, viabilizando ao educando refletir, interpretar e relacionar as informações no processo de leitura.

4. CARACTERÍSTICAS DAS HQS

Como todo tipo de texto, as histórias em quadrinhos ou HQs, como são conhecidas, apresentam elementos básicos de uma narrativa, tais como: personagens, local, enredo, ápice e desfecho, é um gênero que atrai muita a atenção das crianças e é bastante utilizado no espaço escolar principalmente no início do processo de alfabetização (no ensino fundamental I) e de letramento (passagem do ensino fundamental I para II, mais destacado no 6º ano), pelo fato de ser um gênero multimodal, constituído pela modalidade verbal e imagética.

Os primeiros relatos do surgimento das HQs da forma que conhecemos nos dias de hoje surgiu nos jornais dos Estados Unidos, nos anos 90, com o objetivo

de ganhar novos leitores. Ao longo do tempo, foram se modificando, passou a retratar heróis na década de 40 - período da Segunda Guerra Mundial - e na atualidade ganhou as telas do cinema, com obras não apenas da ficção, mas fatos reais de diversos períodos da história como a ditadura militar e assim como a própria Guerra que é destaque no livro MAUS, de Art Spiegelman (Xavier, 2018, p. 4).

Nos anos 70 o gênero estoura na Europa e no Brasil (período de ditadura militar) já se falava das obras de Mauricio de Souza, se via quadrinhos apenas nas aberturas dos capítulos nos livros didáticos que surgiam. Nos anos 80, período de novos olhares para os super-heróis.

Nos anos 90 com maior aceitação do público, um material melhorado e já passavam a se dedicarem ao público adulto e o crescimento dos quadrinhos japoneses, (mangás), foi o ano de 1996 que o gênero foi aceito como ferramenta pedagógica na educação dentro do Brasil.

A partir dos anos 2000, graças a tecnologias, os quadrinhos ficaram mais realistas e passaram a serem estrelados nos cinemas. (Xavier, 2018, p. 4-7).

As HQs passam a cada vez mais estarem presentes no processo de aprendizagem as quais são capazes de proporcionar o incentivo à leitura, a aprendizagem de língua, o debate, a reflexão e é capaz de ser utilizado na realização de atividades lúdicas. (Santos, 2012).

As principais características do gênero (HQs) é o fato de ser conhecido como gênero multimodal, misto ou híbrido, rico em recursos de análise e interpretação, ou seja, apresenta mais do que uma modalidade de linguagem, verbal e não verbal, definido como um hipergênero.

As estruturas dos quadrinhos são formados por elementos linguísticos e icnográficos, ou seja, imagens que constituem um verdadeiro repertório simbólico, seus diálogos são formados por balões, diferentes entre si, não sendo apenas de fala normal, (linhas retas e contínuas), mas de cochicho (com linhas pontilhadas), grito (irregular), pensamento (em formato de nuvem) e inúmeros outros.

Os balões de diálogo substituem o travessão e possuem formato semicircular ligados a um apêndice, o rabicho que vai até a boca do personagem da fala, o que se torna importante na compreensão de balões duplos que significa ideia ou discurso longo, compostos por palavras, símbolos ou grafemas que busquem representar a ideia ou ação do personagem, além dos balões com mais de um apêndice, os uníssonos – fala de mais de uma pessoa ao mesmo tempo.

Nos balões também estão presentes as onomatopeias, que são sons de um animal, assim como o barulho de um soco, como um “pof”, dentre outros exemplos, que são representados por palavras, de formas e tamanhos diferentes em um diálogo, o qual dará sentido às ações dos personagens, geralmente aparecem de forma independente, ou seja, em um balão único, assim, devemos entender

que elas representam uma aproximação do som e não a exatidão da mesma.

Os discursos ocorrem de forma direta, onde o personagem profere suas próprias palavras, porém, os quadrinhos também possuem legendas, também chamado de recordatário, as quais são apresentadas de forma breve, dentro de um quadro ou retângulo, geralmente na parte superior do quadrinho, que serve para indicar a mudança de tempo ou local das cenas.

Cada cena de um quadrinho fica dentro de um quadrado, chamado de re-quadro, não possuem tamanho padrão, pois isso dependerá do assunto a ser tratado em cada quadrinho, e sua ausência representa a sensação de espaço ilimitado. Os quadrinhos comunicam seus leitores por meio das imagens, gestos e expressões dos personagens – código de comunicação não verbal, e também por meio de recursos linguísticos - gíria, sem falar da entonação de voz dos personagens, que são registrados por meio do uso de letras maiúsculas ou em negrito.

5. O USO DA HQ MAUS EM ATIVIDADES DE LEITURA

Considerando toda a discussão sobre os aspectos envolvidos no processo de leitura, da ênfase ao papel do educador, responsável pela elaboração de atividades de leitura reflexivas, elaboramos uma proposta de atividades de leitura da HQ MAUS, objetivando contemplar os aspectos que envolvem a prática de leitura, segundo os quatro passos de Souza e Cosson (2011).

A escolha dessa obra deu-se por ser uma HQ, gênero textual capaz de despertar o interesse do educando sobre o tema, levando-o a compreensão geográfica, histórica e social de um período contemporâneo, onde ensina ideias de liberdade, cidadania, respeito, política, conflitos antes e pós-guerras (como entre Judeus e Palestinos, vistos até os dias atuais). Estas informações podem elevar o conhecimento de mundo do aluno, possibilitando-lhe discorrer sobre o assunto em produções escritas e no ensino médio em provas de vestibulares e do ENEM.

5.1 PASSOS DA ATIVIDADE:

1º e 2º passos – motivação e introdução: Primeiramente o educador faz a apresentação do texto, quanto ao tema, autor, contexto histórico.

A obra MAUS é baseada em relatos de um período histórico ocorrido na Europa Ocidental, no regime Totalitário de Adolf Hitler, ditador que governou a Alemanha entre 1933, seguindo com o início da Segunda Guerra Mundial (1939), até 1945. Está relacionada à perseguição de judeus, aos campos de concentração ao preconceito e ao racismo.

A obra se divide em dois momentos, a primeira publicação, com seis capítulos onde o autor relata a relação que tinha com o pai e descreve a história

do mesmo até chegar na guerra, como ele e todos os judeus perderam seus bens e como tentaram evitar ser pegos e mandados para os campos de concentração nazista. A segunda publicação da obra se divide em cinco capítulos onde Vladek descreve o que viveu e como sobreviveu aos campos de concentração.

Os personagens centrais da história são o escritor Art, (escritor narrador) e seu pai, Vladek, - judeu - o qual busca relatar o que viu e viveu nos campos de concentração, além de Anja, a primeira esposa de Vladek, Mala, sua mulher atual, a esposa de Art – Françoise - e ao decorrer das cenas são apresentados nomes de amigos, sobreviventes e soldados que conviveram com Vladek. Um aspecto marcante da obra é a forma como cada personagem é representado, ao invés de figuras humanas, o autor representa cada nacionalidade em forma de animais, assim, os nazistas são gatos, os poloneses porcos, os americanos cães e os judeus ratos.

Além dessas informações, o educador pode fazer perguntas sobre o gênero HQ para sondar o que o educando sabe e consegue identificar de características textuais da obra, como tipos de balões que podem ser utilizados em histórias em quadrinhos e quais a obra MAUS apresenta. Aqui, o educando deve ser capaz de identificar que cada expressão dos personagens são apresentadas nas falas, assim existem os balões de diálogo simples e duplo, de pensamento, de grito, as onomatopeia, além de legendas, para retomada de ideias, dentre outros.

Ainda pode-se questionar o educando se os balões se adequam ao enredo, como os personagens são representados e por quê. Neste momento a orientação do educador e o contado com obra por parte dos educandos se torna fundamental, onde os mesmos devem analisar as falas, as representações feitas por meio das imagens e perceber a ligação do enredo com as cenas apresentadas e que apesar da obra retratar um fato histórico, os personagens são animais e não seres humanos, e demonstram um questionamento da ação humana no período retratado, no caso, do preconceito e racismo durante a Segunda Guerra Mundial.

Outro questionamento é a identificação do local do evento que a história narra, seu contexto histórico assim como estação do ano. Neste momento o educando deverá perceber que o momento histórico é o governo Totalitário de Adolf Hitler em plena Segunda Guerra, ou seja, na Europa, em um período de inverno muito rigoroso, o qual pode ser percebido pela vestimenta dos personagens representados em forma de desenhos, nas narrações feitas por Vladek.

3º e 4º passos – leitura e interpretação: Nesses passos da prática de leitura, pedir ao educando anotar informações verbais e não verbais imprescindíveis dar sentido do texto como:

a) o título: questionar a escolha (MAUS significa rato em alemão); ratos são seres que se propagam facilmente e ninguém quer por perto, por este motivo os judeus são representados como ratos, ou seja, não são aceitos na Polônia

(local onde ocorrem os fatos) no período da Segunda Guerra Mundial, aqui pode nascer a dúvida, se a Alemanha inicia a guerra, qual o motivo dos campos de concentração pertencerem à Polônia, quem pode nos auxiliar é a geografia e a história, que facilmente podem demonstrar como ocorreu o estopim da guerra.

b) os códigos não verbais utilizados na composição da capa – Pedir para o aluno descrever a capa observado cores, formas e expressões faciais.

Imagem 1 - Foto da capa da obra MAUS, de Art Spiegelman em sua 26ª reimpressão.



Fonte: (Spiegelman, 2009).

Podemos perceber nas imagens da capa um círculo branco, com o símbolo nazista, a suástica, sobre o qual há a representação de um gato, com uma expressão sombria, olhando, a sua frente, dois ratos com olhar triste, um mais alto, vestido com casaco azul, com golas evidenciando um modelo masculino, e o outro com casaco marrom, com gola tampando o pescoço, com característica feminina, representando um cenário de inverno rigoroso. Analisando a capa, já é possível perceber a ideia da obra, em retrata os ratos (judeus) sendo perseguidos por gatos (nazistas), informações que são recursos de análise da disciplina de história, já na disciplina de geografia, podemos estudar o clima europeu, entender as diferenças das estações frias no Brasil com a Europa, os períodos de frio rigorosas de determinadas épocas do ano, e compreender o período em que ocorreu a Guerra.

c) o tema explorado no texto – comprovar com partes/passagens do texto. É possível compreender a ideia da obra, relatar o antissemitismo, ou seja, a perseguição de pessoas de outras raças, como é o caso dos judeus, mas ainda podemos citar ciganos, negros e pessoal com alguma deficiências, ou seja, que não fossem compatíveis com a chamada “Raça ariana” – raça pura, defendida por Hitler, composta por pessoas altas, de pele clara, olhos claros e cabelo loiro, o que fica explícito essa não aceitação da figura do judeu em que Art buscou representar nas páginas 34 e 35 do livro:

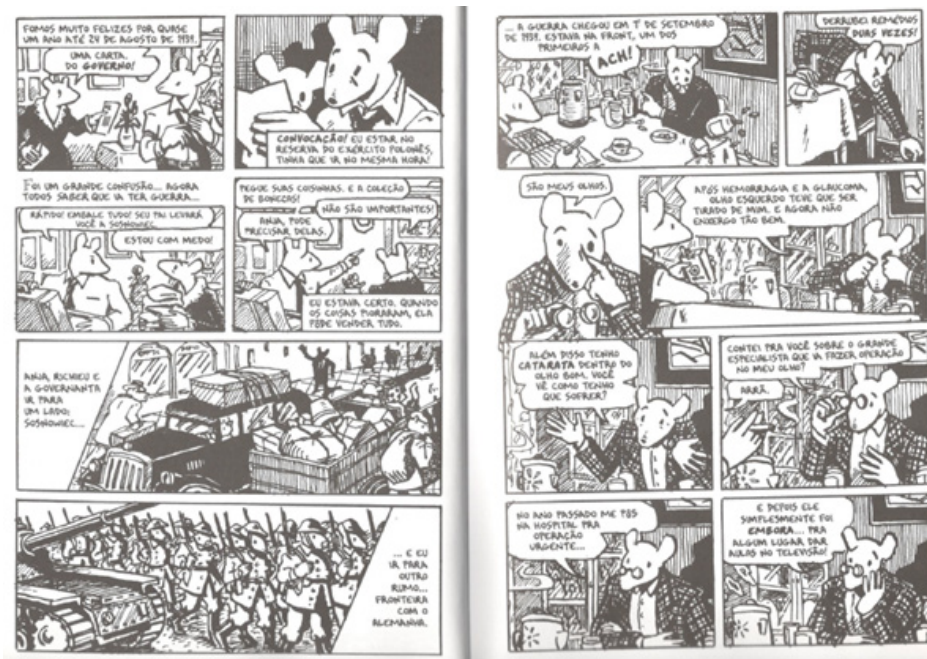
Imagem 2 - Representação da perseguição e preconceito para com os judeus, destacado o símbolo nazista – suástica.



Fonte: (Spiegelman, 2009, p. 34 e 35).

d) identificar as características textuais: características citadas, como balão de fala, rabicho, balão duplo, onomatopéia, legenda, requadro e entonação de voz, em que destacamos as página 40 e 41 para análise.

Imagem 3 - Representação algumas das características do gênero quadrinhos presentes na obra.



Fonte: (Spiegelman, 2009, p. 40 e 41).

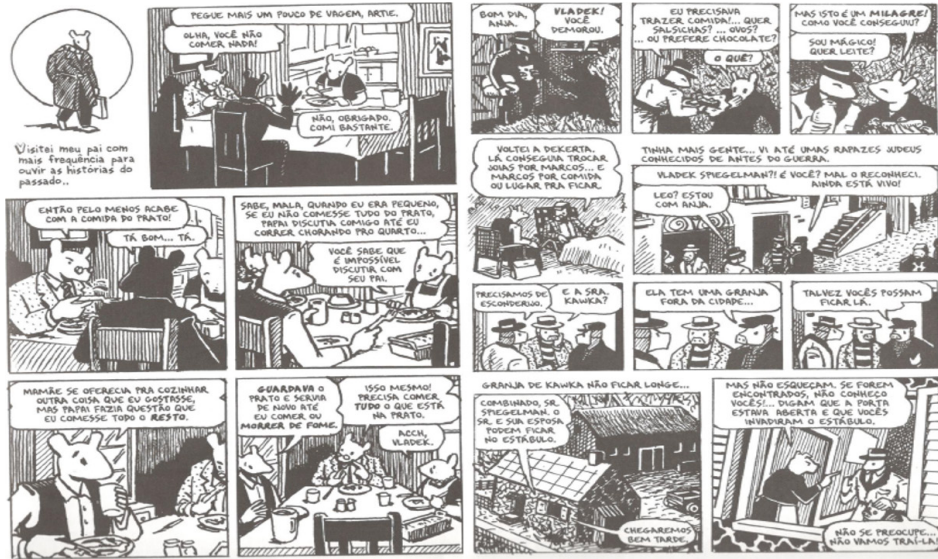
e) a escolha de animais diferentes para representar pessoas. Para entender a escolha de cada animal, é preciso acionar o conhecimento de mundo. Pedir para os alunos pesquisarem, caso não consigam entender a relação entre o animal escolhido para representar cada nacionalidade.

Na obra, judeus são ratos e os gatos são nazistas, já os poloneses, são representados como porcos, por aceitarem e ajudarem no terror que os nazistas estavam fazendo com aqueles que conviviam com eles (seus amigos, vizinhos, clientes, chefes, funcionários), os judeus, e os Estados Unidos são cães, pois também perseguem gatos, ou seja, são contra os nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, lutando contra os mesmos. Mais um assunto da área da história, o que permite relacionar por debate sobre a relação destes países na atualidade.

f) identificar na obra, passagens relacionadas à vida do autor: a obra é marcada por drama, períodos muito tristes em que Vladek retrata aos poucos a perda de todos os bens, de seus familiares, e amigos judeus, porém o autor consegue trazer momentos de graça ao apresentar o próprio pai narrando as cenas do livro e demonstrando que aquilo que seu pai viveu na guerra é algo quase inenarrável, o autor demonstra essa dificuldade em como representar o período e os momentos chocantes em forma de desenhos - o qual Vladek guarda consigo em suas ações, o que fica evidente na página 45 do livro ao retratar a insistência

do pai para que o filho coma, isso ocorre pelo fato de que no período da guerra ele teve que racionar e esconder comida, e chegou a passar fome, realidade no período de Guerra, expressa na página 141.

Imagem 4 - Representando o sofrimento em que os judeus viveram na Polônia durante a Segunda Guerra Mundial, perdendo todos os seus bens.



Fonte: (Spiegelman, 2009, p. 45 e 141).

6. A INTERDISCIPLINARIDADE E A MULTIDISCIPLINARIDADE NA PRÁTICA DE LEITURA DA HQ MAUS

O trabalho interdisciplinar ocorrer entre áreas de ensino que se comunicam, sendo assim duas ou mais áreas, por meio de um trabalho conjunto, que muitas vezes se torna um desafio.

Como iniciar este contato com o educando e o livro é uma das maiores preocupações de um educador, porém, se analisarmos o nosso diálogo até aqui, é possível conhecer um pouco da obra MAUS sem nunca tê-la lido ou ouvido falar dela, assim, ao apresentar um livro para se trabalhar leitura em sala de aula, o educador precisa ter lido, conhecer a obra que irá trabalhar, assim ele saberá de que forma aprofundar o gosto da turma em querer realizar a leitura do mesmo.

Souza e Cosson (2011, p.104 apud Pressley, 2002, s/d) ainda ressaltam que no processo de leitura estão presentes sete estratégias: conhecimento prévio, conexão, inferências (interpretação de uma informação não explícita no texto), visualização, perguntas ao texto, sumarização (buscar a essência do texto) e a síntese (forma como reconstruímos o texto por meio de informações essenciais

feito por meio da leitura).

Desta forma, o objetivo é mostrar como o gênero HQ é rico em recursos, trabalha a intersecção de outros gêneros literários contribuindo assim para a aprendizagem do educando.

Tomemos como exemplo interdisciplinar, as disciplinas de **língua** portuguesa e história, onde a disciplina de língua portuguesa poderá abordar a estrutura do gênero HQ, sua linguagem verbal e não verbal, para maior compreensão da leitura feita da obra, a ideia do racismo e do preconceito abordados na obra e voltando-se para a realidade social dos educandos.

A disciplina de História, poderá abordar o período histórico, assim como as ideologias Totalitárias do período, as ideias de preconceito marcados no antissemitismo.

Ainda se torna importante a realização da leitura conjunta, entre os educadores das disciplinas e educandos, para que ao final do trabalho os discentes possam desenvolver atividades de pesquisa sobre a importância do respeito, o que é o racismo, e de trabalhos de conscientização no meio escolar, produzindo cartazes, panfletos, jornal da escola e peça teatral.

Este trabalho pode ser ampliado como abordagem dos temas transversais ao se trabalhar ética, responsabilidade, cidadania, dentre outros, podendo ser ampliado a um projeto multidisciplinar, onde mais disciplinas consigam trabalhar de forma conjunta, assim várias disciplinas estudarão o mesmo elemento, contribuindo com informações de sua área.

Ao realizar um projeto mais abrangente, envolvendo todas as disciplinas, deve-se observar a realidade da escola, onde educadores e equipe pedagógica, consultar a PPP da escola para analisar as possibilidades de realização de um projeto conforme a realidade escolar.

Em suma ao se trabalhar a obra MAUS com todas as disciplinas de forma conjunta, o projeto deve dedicar momento de leitura coletiva da obra em espaços grandes como o ginásio de esporte, o saguão da escola, o anfiteatro, sala de vídeo, um espaço onde as turmas juntamente com todos os seus educadores possam compartilhar a leitura da obra.

MAUS descreve um período histórico, portanto, como já mencionado, fácil de ser trabalhado na disciplina de história e língua portuguesa, pelo fato de apresentar um recurso “didático que favorece o acesso a informação que propiciam questionamentos, comparações e construção de relações históricas” (Kleiman; Moraes, 1999 p. 110).

Também pode ser contemplado nas aulas de geografia, pois é uma ciência que auxilia a história e a língua portuguesa, conciliando mapas, localização geográfica com contexto histórico, que ocorre por “leitura de mapas e atlas [...]”

pois funciona como um resumo ou síntese das informações sobre a paisagem ou lugar” (Kleiman; Moraes, 1999, p. 111). O que falar da relação da obra com o que se pode vivenciar nas aulas de Educação Física e Ciências: “Trabalhar a saúde, a nutrição e o homem em sociedade” (Kleiman; Moraes, 1999, p. 112).

Ao falar do uso do gênero HQ (MAUS) de forma multidisciplinar podemos relacioná-lo com a disciplina de exatas, pois ao analisar a obra pode ser trabalhado com a ideia de estatística, probabilidades numéricas, assim como dívidas, habitantes, pobreza e porcentagem.

Diante deste olhar, uma obra vista como um simples recurso da disciplina de Língua Portuguesa se torna fonte de estudo interdisciplinar e multidisciplinar, a partir de adaptações da realidade escolar, o que Kleiman e Moraes (1999, p.118) destacam como um processo de didatização de um recurso em sala, mediante a realidade de seus educandos.

Diante deste viés, é possível perceber que ao realizar a leitura da obra MAUS, ela ocorre de forma interativa, em que o educando consegue compartilhar suas opiniões a partir do que ele já conhece, do que já trabalhou em outras disciplinas (como história e geografia), sendo possível trabalhar a multimodalidade deste romance gráfico, desenvolvendo sua criticidade.

Assim a possibilidade de se trabalhar em forma interdisciplinar e multidisciplinar parte do incentivo do educador pois o assunto citado evoca muito interesse de adolescentes e jovens, conseguindo desta forma uma aprendizagem mais significativa, ou seja, deixando a prática pedagógica tradicional, dando voz ao conhecimento do educando, assim como suas dúvidas, incitando o interesse e a curiosidade, levando o discente a

Compreender as linguagens como construção humana, histórica, social e cultural, de natureza dinâmica, reconhecendo-as e valorizando-as como formas de significação da realidade e expressão de subjetividades e identidades sociais e culturais (Brasil, 2018, p. 61).

Destacamos o trabalho interdisciplinar e multidisciplinar, os quais são capazes de colocar várias áreas do ensino em consonância, de ajudar a desenvolver o letramento além de proporcionar uma aceitação maior dos educandos quando todos os educadores falam sobre o mesmo assunto, isso evidencia valorização das atividades do espaço escolar.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura não é um processo isolado, necessita de comunicação e interação, os quais são despertados no espaço escolar, não deve ser desvalorizado, trabalhado de qualquer forma, é um meio de descobrir o mundo que nos cerca, é processo de formação social e cultura. Mas como incentivar e promover a leitura de forma saldável é o desafio de inúmeros educadores.

Através dos embasamentos feitos, ao falarmos de educação, não podemos nos limitar na busca de recursos que venham integrar a realidade do educando com o espaço escolar, o qual deve ocorrer por meio do trabalho conjunto de educadores, promovendo o incentivo à leitura, a investigação e a pesquisa, leva tempo, porém estimula o aprendizado dos educandos.

Onde muitas vezes ambos devem se reinventar, e entender que nenhuma disciplina é isolada e sem sentido, todas podem se relacionar, andar junta e a partir do momento em que entendemos o que é o trabalho interdisciplinar e multidisciplinar de fato, conseguiremos progredir no processo de ensino e aprendizagem.

Assim apresentamos o gênero quadrinhos como forma de se trabalhar em várias séries/ anos da educação básica, destacando a obra MAUS, de Art Spiegelman, e elaboramos propostas de atividades de leitura, priorizando a interdisciplinaridade e a multidisciplinariedade, por meio da motivação, introdução, leitura e interpretação enfatizada por Souza e Cosson.

A obra MAUS, apresenta este olhar para o meio educacional, o qual possui uma leitura que atende diversas faixas etárias, nos leva a compreensão de outros gêneros, assim como compreender um período histórico, sua relação com a geografia e com outras ciências.

Portanto, entende-se que o uso deste recurso – HQ - como de tantos outros, são fundamentais para estimular a aprendizagem, sair da rotina, estimular debates – inteligentes – capaz de integrar inúmeras ciências da educação, onde o educador é mediador do conhecimento.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. **Aula de português: encontro e interação**. São Paulo, Parábola, 2003.

ASSIS, Lúcia Maria; MARINHO, Elyssa Soares. **História em quadrinhos: um gênero para sala de aula**. p. 115 -12, UFF, São Paulo. Blucher, 2016.

BRASIL. **Parâmetro Curricular Nacional (PCN). Língua Portuguesa**. Brasília, MEC/SEF, 1997. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf>. Acesso em: Primeiro de jun. de 2020.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**. Brasília, MEC, 2017.

Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/imgens/BNCC-publicação.pdf>. Acesso em: 04 de jun. de 2020.

KLEIMAN, A.B.; MORAES, S.E. **Leitura e interdisciplinaridade: tecendo redes nos projetos da escola**. Campinas, Mercado de letras, 1999. Disponível em: <http://tpleitura.pbworks.com/w/file/fetch/125456024/Kleiman%20e%20Moraes%20Leitura%20e%20praticas%20disciplinares.pdf>. Acesso em: 31 de mai. de 2020.

KOCH, Ingedore Vilaça; ELIAS, Vandra Maria. **Ler e compreender os sentidos do texto**. São Paulo, Contexto, 2008. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1RHZNWpG4xvoV8GwRmV6ge6MfIT-Rm9dL/view>. Acesso em: 27 de jul. de 2020.

NEVES, Sílvia da Conceição. **A História em Quadrinhos Como Recurso Didático em Sala de Aula**. Trabalho de conclusão de curso de artes visuais, Universidade Aberta do Brasil. Palmas- Tocantins, 2012. Disponível em https://bdm.unb.br/bitstream/10483/5588/1/2012_S%C3%ADIviadaConcei%C3%A7%C3%A3oNeves.pdf. Acesso em: 29 de jul. de 2020.

PASSOS, Livia Almeida; VIEIRA, Mauricéia S. P. **A contribuição do gênero história em quadrinhos para o desenvolvimento da leitura**. São Paulo, UFLA, 2011. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosielp/wp-content/uploads/2014/11/1690.pdf>. Acesso em: Primeiro de jun. de 2020.

RIOLFI; ROCHA; CANADAS; BARBOSA; MAGALHÃES; RAMOS. **Ensino de Língua Portuguesa**. São Paulo, Cengage Learning, 2010.

SANTOS, Roberto Elísio. **Histórias em Quadrinhos no Processo de Aprendizado: da Teoria à Prática**. São Paulo, EccoS Revista científica, n. 27, p.81-97, jan./ abr. 2012. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002444866.pdf>. Acesso em: Primeiro de jun. de 2020.

SILVA; SIARES; SANTOS; CASTRO. **Literatura, Linguagem e Ensino: Novos Olhares, Outros Caminhos**. São Paulo, Pimenta Cultura, 2019.

SOUZA, Renata Junqueira; COSSON, Rildo. **Letramento literário, uma proposta para sala de aula**. Unesp, S/A. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40143/1/01d16t08.pdf>. Acesso em: 27 de jul. de 2020.

SPIEGELMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente**. Companhia das Letras, São Paulo, 2009.

XAVIER, Gláyci K. R. S. **Histórias em Quadrinhos: Panorama Histórico, Características e Verbo-Visualidade**. Darandina revista eletrônica, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários UFJF, Rio de Janeiro, vol. 10, n. 2 p.1-20 2018. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2018/01/Artigo-Glacy-Xavier>. Acesso 19 de mai. de 2020.

A LITERATURA CONTEMPORÂNEA DOS ESTADOS UNIDOS À LUZ DO PÓS-COLONIALISMO: ALICE WALKER

Mailso Atankevcz da Luz¹

Elizandra Fernandes Alves²

1. INTRODUÇÃO

Para falarmos sobre o Pós-Colonialismo, é necessário, primeiramente, conceituarmos o Colonialismo, processo cuja existência resultou nas emergências culturais e sociais que deram origem aos Estudos Pós-Coloniais. Segundo Bonnici (2005, p. 21) “O colonialismo consiste na opressão militar, econômica e cultural de um país sobre um outro, como foi a invasão europeia da África, Ásia e América a partir do século 15”. Nesse período, diversas potências europeias, como Inglaterra, França, Espanha e Portugal, gozando de superioridade bélica, dizimaram e subjugaram centenas de populações indígenas e civilizações milenares em mais da metade do território terrestre do planeta.

O processo de colonização dos territórios de África, América e Ásia não se deu, contudo, sem enfrentar resistência das populações originárias desses locais, e tal resistência ocorreu tanto de forma física, com a luta armada dos povos nativos contra os invasores europeus, quanto de forma simbólica, através, principalmente, de comportamentos de dissimulação frente aos mandos e desmandos dos colonizadores, bem como de produções artístico-culturais críticas e satíricas ao sistema, como as produções literárias.

Apesar de o termo “Pós-Colonialismo” ser entendido por alguns estudiosos como o período que diz respeito ao recorte temporal vivido pelos países colonizados apenas após o processo de independência, os Estudos Pós-Coloniais, dentro da perspectiva teórica defendida por Bonnici (2005, p. 27) compreendem todas as produções dos povos colonizados desde a invasão dos colonizadores europeus até os dias de hoje. Portanto, dentro da perspectiva adotada neste

1 Graduado em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO/Guarapuava. mailsoluz@gmail.com.

2 Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Maringá, UEM. Docente de Literaturas de Língua Inglesa no Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO/Câmpus Santa Cruz. ealves@unicentro.br.

trabalho, “os Estudos Pós-Coloniais versam sobre uma análise e uma estética que têm por objetivo compreender a realidade e as condições em que certos setores da humanidade se encontravam e se encontram excluídos pelos detentores da hegemonia colonial” (Bonnici, 2005 p. 9).

Sendo uma perspectiva transdisciplinar, ou seja, que atua em conjunto e perpassa diversas outras teorias, os Estudos Pós-Coloniais serviram e servem para o desenvolvimento de pesquisas em várias áreas das Ciências Humanas, como na História, na Antropologia, na Sociologia e na Literatura. É sobre esta última que nos debruçamos, buscando observar os movimentos de resistência e de revide frente ao poder hegemônico colonial apresentados através da produção literária de povos minorizados e outremizados pelo aparato colonial.

Tendo em vista que os locais e povos subjugados pelo poder colonial ao redor do mundo são inúmeros, e que, mesmo dentro de um único grupo étnico, os indivíduos são atingidos de forma diferente dependendo de qual classe ou gênero pertencem (Bonnici, 2012, p. 25), como gesto de delimitação de um *corpus* circunscrito dentro de um recorte de tempo e espaço, elencamos a produção literária feminina negra do final do século XX, nos Estados Unidos da América, para compor nosso objeto de análise, mais especificamente, a obra da escritora negra Alice Walker.

Diante da impossibilidade de analisarmos a obra de Alice Walker em sua totalidade, elencamos os contos “Como eu consegui matar um dos mais importantes advogados do estado? Foi fácil”, e “Uma carta dos tempos ou Este sadomasoquismo deve ser preservado?” presentes no livro *Ninguém Segura Essa Mulher*, publicado originalmente em 1982, para servir de objeto de análise do presente trabalho. Nossa metodologia consistiu em recortar trechos dos contos supracitados e realizar um gesto de análise desses trechos utilizando conceitos postulados por teóricos dos Estudos Pós-Coloniais, como Bonnici (2005, 2012), Bhabha (1998), Feldman e Silvestre (2019), bem como por teóricos dos Estudos Culturais, como Hall (2005), Cevalco (2003), e teóricas do Feminismo, como hooks (2019), dentre outros.

2. INQUIETAÇÕES LITERÁRIAS

Os Estudos Pós-coloniais tiveram seu nascimento no seio dos Estudos Culturais, corrente teórica surgida na Inglaterra na segunda metade do século XX, fruto do surgimento da chamada “Nova Esquerda” (Cevalco, 2003, p. 141), que consistia na união entre membros do proletariado insatisfeitos com as condições de trabalho e de vida da população, e de intelectuais preocupados com a representação cultural e com as questões identitárias das classes menos favorecidas frente à aristocracia inglesa do período. Dentre seus principais teóricos estão o crítico de cultura Raymond Williams e o sociólogo Stuart Hall, este

último responsável pelos maiores postulados sobre a questão das identidades na pós-modernidade.

Através de uma visão mais inclusiva para com as produções culturais proletárias, bem como de um olhar mais crítico aos valores burgueses das produções das elites inglesas, os Estudos Culturais começaram a se espalhar pelas Universidades e escolas da Inglaterra e, posteriormente, para países de outros continentes como Estados Unidos, Canadá, Índia e Austrália. Contudo, devido ao fato desses locais terem sido colônias inglesas, outras questões identitárias e culturais envolvendo a problemática colonial indicavam a necessidade de se pensar a cultura, a história, a antropologia, a literatura e as demais artes a partir da chave do colonialismo e dos processos derivados dele. Nessa toada surgem, então, os Estudos Pós-Coloniais.

Em se tratando dos Estados Unidos, cuja literatura é o foco deste trabalho, seu processo de revolução contra os valores da aristocracia inglesa ocorreram de forma bastante diferente da ocorrida dentro da própria Inglaterra, haja vista que sua Independência “foi realizada por um setor da população de colonizadores contra o regime colonial que em primeiro lugar constituía aquela população” (Ahmad, 2002, p. 60). Na Inglaterra, os revolucionários eram, em sua maioria, oriundos da classe operária, que era o setor mais empobrecido da sociedade, mas, nos Estados Unidos, os revolucionários eram membros da burguesia: grandes comerciantes e latifundiários herdeiros da economia de *plantation*, que se revoltaram contra a dominação britânica. Pessoas escravizados e indígenas eram, contudo, mantidas à margem, sem direitos assegurados e sem espaço de uma representação cultural reconhecida.

Na Literatura dos Estados Unidos, a influência dos valores estéticos do cânone inglês nas produções estadunidenses foram notáveis. Bonnici (2012, p. 20) afirma que “a literatura estadunidense foi considerada tributária até o século 19. A transformação do país nos séculos 19 e 20, de uma posição política periférica para a de dominante, contribuiu para a assimilação de parâmetros europeus”. O modo como os Estados Unidos se constituíram como potência mundial – através do Imperialismo – e a forma como sua sociedade se estruturou no período pós-independência – ancorado na escravidão – ressoaram nas mais diversas fases da produção literária nacional, como, por exemplo, no Modernismo, levando-se em consideração que

a tradição das letras que o modernismo norte-americano herdou de seu próprio passado de elite raramente fora informada pelas energias da classe operária; foi dominada em grande parte pelo otimismo sem limites e um tanto filistino dos pequenos produtores de mercadorias da Nova Inglaterra; e fizeram uma trégua, de modo geral, com o racismo e o mercantilismo de sua própria sociedade. (Ahmad, 2002, p. 61)

Essa espécie de “racismo institucionalizado” na Literatura estadunidense levou ao que Ahmad (2002, p. 61) chamou de “*establishment* literário norte americano”, caracterizado, sobretudo, por um profundo racismo e exclusão de grupos minorizados na sociedade da época dos espaços de publicação literária, como indígenas, imigrantes e escravizados e seus descendentes.

O século XX foi cheio de grandes acontecimentos que afetaram diretamente a vida dos estadunidenses, como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Grande Depressão (1929-1939), a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o período da Guerra Fria (1947-1989) e a Guerra do Vietnã (1959-1975), e, internamente, as políticas anticomunistas do Macarthismo, bem como as leis segregacionistas Jim Crow embasavam diversos crimes contra supostos traidores da pátria, e a perseguição, linchamento e morte de pessoas negras, sobretudo no sul do país. A onda de crimes e atentados contra a população afrodescendente levou a diversas lutas e protestos por parte das comunidades negras norte-americanas, o que, somado a movimentos feministas e antiguerra que ganhavam força na época, culminou numa significativa conquista de direitos.

É nesse contexto que se insere a escritora negra Alice Malsenior Tallulah-Kate Walker, mais conhecida apenas como Alice Walker, cuja obra fornece o objeto de análise deste trabalho. Nascida em 1944, na Geórgia, estado historicamente racista e com uma larga herança escravista, Walker cresceu convivendo com a segregação racial. Dentre seus principais trabalhos estão *The Temple of My Familiar* (1989), *Possessing The Secret f Joy* (1992) e *The Color Purple* (1982), romance que lhe rendeu o Prêmio Pulitzer de Ficção em 1983, e também recebeu uma adaptação cinematográfica que foi indicada ao *Oscar*, estrelada pela premiada atriz Whoopi Goldberg. Além de romances, Alice Walker também escreveu obras acadêmicas, poesias e contos. Voltamos nossa atenção para o livro de contos *Ninguém Segura Essa Mulher*, de 1982, em especial para os contos “Como eu consegui matar um dos mais importantes advogados do Estado? Foi fácil” e “Uma carta dos tempos ou Este sadomasoquismo deve ser preservado?”, dos quais falaremos mais detalhadamente a partir de agora.

3. NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA

O conto “Como eu consegui matar um dos mais importantes advogados do estado? Foi fácil” é o segundo conto da obra, e é narrado em primeira pessoa pela personagem principal, uma jovem negra entre dezessete ou dezoito anos que, ao acompanhar sua mãe, uma empregada doméstica que sofria ataques epiléticos, à casa de um importante casal branco para o qual ela trabalhava, passa a sofrer assédio e abuso do patrão de sua mãe, o advogado Bubba. No conto, o nome da protagonista não é revelado, o que interpretamos como uma possibilidade de a personagem principal da narrativa poder ser “preenchida” por quaisquer das inúmeras mulheres com histórias iguais a dela.

A trama se inicia com a jovem moça descrevendo o ambiente poluído, sujo e perigoso no qual ela e sua mãe viviam, e foi nesse lugar em que ela foi estuprada pela primeira vez na vida, já que lá “não era nada uma mulher ou uma menina serem estupradas.” (Walker, 1987, p. 30). Sobre este caso, ela conta o seguinte: “fui estuprada quando tinha doze anos, e minha mãe nunca soube, e eu nunca contei pra ninguém. Pra quê? O que eles podiam fazer? Foi só um rapaz que estava passando. O primo de alguém que veio do Norte.” (Walker, 1987, p. 30). Essa vizinhança perigosa, propícia para uma mulher ser sexualmente abusada, é o oposto da casa dos patrões de sua mãe, que parecia limpa antes mesmo de sua mãe limpá-la. Essa oposição entre a qualidade dos ambientes no qual vivia a família chefiada pela mãe negra e empregada e sua filha adolescente, e no qual residia a família branca, constituída pelo pai advogado, a mãe e esposa dona de casa e os dois filhos do casal, produz, inicialmente, um sentido de que a casa dos patrões fosse um ambiente seguro, livre da possibilidade do estupro.

Contudo, quando foi à casa dos patrões de sua mãe pela primeira vez, a protagonista brincou com seus filhos, pois ela ainda era uma criança, mas mesmo assim foi assediada no dia seguinte, quando Bubba a procurou na saída da escola e a fez entrar em seu carro, levou-a até seu escritório e a estuprou. Ela relata o abuso que sofreu da seguinte maneira: “E aí começou a me tocar, e eu estava amedrontada... e ele me estuprou. Mas depois me falou que não tinha me forçado, que eu sentia alguma coisa por ele, e me deu algum dinheiro. Eu estava chorando quando descí as escadas. Eu queria matá-lo.” (Walker, 1987, p. 31). Ao mostrar que a jovem foi vítima de violência mesmo no ambiente limpo e aparentemente seguro no qual a mãe da moça trabalhava, Alice Walker evidencia que não há local seguro para uma mulher negra, que sempre estará correndo perigo de sofrer violência.

A questão da opressão da mulher negra nas sociedades pós-coloniais, como é o caso dos Estados Unidos, país no qual se passa o conto, é algo que possui raízes nos processos de racismo e outremização vivenciados por eles, já

que os conceitos de raça e de outro são próprios das narrativas produzidas pelos colonizadores sobre os indivíduos das sociedades colonizadas. Acerca da noção de raça, Hall (2005, p. 63) postula que:

A raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como *marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro.

A partir desse conjunto arbitrário de características físicas e simbólicas, os colonizadores marcaram as populações nativas como sendo diferentes, como os *outros*, aqueles que, em hipótese alguma, poderiam se integrar ao grupo dominante. Isto é a outremização, definida por Bonnici (2005, p. 54) como “o processo pelo qual o discurso imperial fabrica o outro. O outro é o excluído que começa a existir pelo poder do discurso colonial.”. Nessa toada, as pessoas negras dos Estados Unidos, fruto do passado de tráfico humano que raptou e trouxe à força milhões de pessoas da África para a América, são classificadas pelo poder colonial e por aqueles que permaneceram no poder pós independência – as pessoas brancas, descendentes de donos de escravos – como sendo os outros, aqueles que possuem valores inferiores aos seus e que merecem, portanto, ocupar lugares de subalternização.

Entretanto, apesar de tanto os homens negros quanto as mulheres negras serem outremizados, é necessário ressaltar que a mulher negra enfrenta ainda mais opressão, devido à questão de gênero, já que “se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada. (Bonnici, 2012, p. 25). Dessa forma, a protagonista do conto sofre tanto por ser mulher quanto por ser negra.

Após o primeiro abuso, Bubba passou a procurar a jovem mais vezes e a dar dinheiro para ela, e o “caso” dos dois se prolongou por mais de dois anos. Mas tudo mudou quando sua mãe descobriu sobre a relação, e deu uma surra na protagonista. Diante do ressentimento contra a mãe, a jovem procurou o amante advogado e ele conseguiu enviar a mãe dela para um sanatório, do qual ela só saiu depois de morta. Quando a doméstica, já trancafiada no sanatório, arranjou um defensor público para tentar tirá-la de lá, uma audiência foi convocada e o seu defensor expôs o caso da protagonista e do advogado para toda a Corte, mas Bubba negou veementemente e disse jamais ter saído com a jovem. Essa fala dele, somada ao fato da protagonista ter visto a situação triste em que sua mãe se encontrava por conta dos maus tratos, das terapias e drogas que estava recebendo no sanatório, fez com que ela passasse a nutrir um profundo ódio por Bubba, o que a levou a matá-lo com um tiro de uma arma que ele mesmo mantinha no escritório de sua casa para segurança pessoal.

E depois de tudo isso, Bubba queria que continuássemos nos encontrando. Mamãe era apenas um obstáculo que ele sentiu que tinha resolvido. Mas de repente – de uma maneira que eu não tenho a menor pretensão de entender – eu acordei. Era como se tudo que tinha acontecido até aquele momento fosse uma espécie de sonho. E eu falei pra ele que queria tirar mamãe dali. Mas ele não faria isso; ele apenas continuou tentando me fazer deitar com ele. E algumas vezes – acho que por hábito – eu deitei. Meu corpo continuava fazendo o que era pago pra fazer. E mamãe morreu. E eu matei Bubba. (Walker, 1987, p. 33)

Notamos, então, um processo resistência frente ao poder colonial, expresso no conto através da morte de Bubba pelas mãos da protagonista. Como qualquer outra forma de opressão, o poder e a violência colonial também enfrentaram resistência e revidou por parte das populações locais. Feldman e Silvestre (2019, p. 31) postulam que “o revidou ou resistência é um modo de ir contra a dominação do poder imperial, de não aceitar as imposições colonialistas e de procurar reverter a situação para que os povos oprimidos possam resgatar sua subjetividade”. As autoras destacam alguns tipos de resistência como as resistências pacíficas direta e indireta, a resistência física e as resistências discursivas direta e indireta. Falaremos mais sobre elas.

A resistência pacífica, segundo Feldman e Silvestre (2019, p. 32), possui esse nome por se tratar de formas de resistir e combater o poder colonial sem recorrer à luta armada, à violência. Para as autoras, a resistência pacífica pode ser indireta, que é quando os sujeitos colonizados e subjugados passam a reclamar das funções que lhes foram impostas, a fazer de forma relaxada e vagarosa, contudo, sem que os colonizadores saibam que estão sofrendo resistência e revidou, ou pode ser direta, como protestos, greves, passeatas, marchas e outros tipos de manifestações, nas quais sempre o opressor tem conhecimento de que está sendo combatido. Há também a resistência física que, ao contrário das pacíficas, faz uso das armas e da violência no confronto direto com os opressores/invasores.

No que diz respeito à resistência discursiva, ou seja, aquela que se utiliza das palavras para resistir, podemos também dividi-la em direta e indireta. A resistência direta é aquela que pode ser feita através da publicação e divulgação de panfletos, jornais, cartazes, pesquisas acadêmicas, cujo conteúdo se oponha ao poder do opressor. Já a resistência discursiva indireta

é feita pelas artes, pela literatura, principalmente. Nesse tipo de literatura resistente, pessoas conseguem denunciar, questionar a história, mas isso é feito por meio da arte, da estética das palavras, das histórias de vida que, por meio do trabalho com a linguagem, passa a atingir um público muito mais amplo, afirmar identidades e gerar identificações. (Feldman e Silveira, 2019, p. 33-34)

Em se tratando de literatura, e, mais especificamente, do conto em questão, notamos tratar-se de uma exemplar de texto de resistência discursiva indireta, feita através da arte, no qual a autora se utiliza da narrativa ficcional de uma jovem seduzida, estuprada e abusada por um homem branco, advogado e patrão de sua mãe, que, quando percebe que não passaria de um divertimento para ele, e que ele era capaz de livrar-se de sua mãe de acordo com o que lhe era conveniente, decide partir para o revide, matando-o. Apesar da narrativa, enquanto texto escrito, ser um caso de resistência pacífica, já que não envolve pegar em armas e nem o confronto direto, a morte e a resistência física são dramatizadas, já que a protagonista do conto mata o advogado com um tiro no peito, e rouba todo o dinheiro que ele possuía no cofre.

Por fim, a morte do advogado é dada como um latrocínio – roubo seguido de morte –, pois a jovem se apossou de todo o dinheiro que havia no cofre do escritório da casa de Bubba, local onde ocorreu o assassinato, julgando ser o valor justo por todas as vezes em que ele a usara. Ela sequer foi investigada ou acusada do crime, afinal, na visão de todos, que não sabiam do caso dos dois, ela não teria motivos para cometer tal ato. No dia seguinte ao assassinato, a viúva de Bubba, sem saber da verdade por trás da morte do marido, procura a protagonista pedindo-lhe que ficasse com os filhos do casal, enquanto ela ia ao funeral do marido, e a jovem aceita. Valendo-se da “cortesia dissimulada” (Bhabha 1998, p. 139), que é o ato de portar-se de forma a fingir estar de acordo com os mandos do colonizador, ao passo que discorda e resiste dos valores coloniais quando longe dele, a protagonista usufrui do conforto da casa do homem que a abusou e que ela matou, se passando por inocente, enquanto o seu velório ocorria. E assim se encerra o conto.

O outro conto elencado neste trabalho é intitulado “Uma carta dos tempos ou Este sadomasoquismo deve ser preservado?” e possui a estrutura de uma carta, escrita pela professora universitária negra Susan Marie, endereçada a sua amiga Lucy, também professora universitária. O mote da narrativa se dá porque a professora Susan decide escrever uma carta para Lucy explicando os motivos pelos quais a ignorou em um baile beneficente, cujo tema pedia que as convidadas fossem vestidas como as feministas da história que mais admiravam, e Lucy compareceu vestida como Scarlett O’Hara, a protagonista do romance *E o vento levou* ([1936] 2015), de Margaret Mitchell.

Scarlett O’Hara é, no romance de Mitchell, uma senhora de escravos que, após a abolição da escravatura nos Estados Unidos, em 1863, passa por dificuldades financeiras e luta para manter seu patrimônio, e foi justamente o fato de Lucy ter elegido uma personagem literária que era escravista para comparecer a um baile coorganizado por uma professora negra – Susan Marie – que causou tanto desconforto em Susan e a fez não cumprimentar Lucy. Na carta, a

professora discorre sobre o contexto em que aquilo aconteceu, e como a insensibilidade de mulheres brancas frente às questões históricas que envolviam as mulheres negras estava em pauta em uma disciplina que ela estava lecionando no momento, para uma turma composta apenas por mulheres, mas mulheres muito diversas entre si.

Era uma turma extraordinária, Lucy! Com mulheres de todas as cores, todas as idades, todos os jeitos e tamanhos e todas as condições. Eram lésbicas, héteros, viciadas, celibatárias, prostitutas, mães, confusas e brilhantes amostras de todas as crenças. Uma turma maravilhosa! E quase todas elas, mesmo hesitando no primeiro instante em admitir – quem tem coragem de falar seriamente de “religião” hoje em dia? – imediatamente compreenderam o que eu queria dizer quando falava da companhia desse espírito interior, de “Deus”. (Walker, 1987, p. 130-131)

A fala sobre religião em questão diz respeito à proposta de trabalho que Susan desenvolveu para o semestre na disciplina. Como estava profundamente intrigada com as narrativas de mulheres negras escravizadas, como Sojourner Truth e Harriet Tubman, que afirmavam terem ouvido a “voz de Deus” enquanto atravessavam por um momento de intenso sofrimento, e que foi essa voz, que dizia exatamente o que elas precisavam ouvir nos momentos mais terríveis e desesperadores de suas vidas, que lhes deu força para prosseguirem e lutarem contra a escravidão, Susan deu a seguinte tarefa à turma:

Para preparar minha turma para compreender Deus dessa maneira, pedi que lessem as narrativas dessas mulheres negras capturadas e também que escrevessem suas próprias narrativas, como se fossem essas mulheres ou mulheres como elas. Ao mesmo tempo, pedi que escrevessem sobre seu próprio entendimento do que essa voz interior, “Deus”, significava. (Walker, 1987, p. 130)

“Deus”, nesse contexto, não significava o Deus cristão, já que é antiético obrigar alunas, que possam ter crenças diversas ou não ter crença alguma, a escreverem sobre um deus específico. O *Deus* em questão era a voz interior que dava forças às mulheres escravizadas para continuar lutando, e que foi chamada de “a voz de Deus” nas narrativas dessas mulheres, sobretudo por um contexto de imposição da doutrina cristã às pessoas escravizadas. Tal atividade objetivava, sobretudo, fazer com que as alunas realizassem um exercício de empatia para com as mulheres escravizadas, ao passo que produzissem uma narrativa literária: “Lucy, eu queria ensinar a minhas alunas como era se sentir capturada e escravizada. Eu queria que elas, quando deixassem meu curso, fossem incapazes de pensar nas mulheres escravizadas como exóticas, pitorescas, distantes, merecendo a escravidão.” (Walker, 1987, p. 131). Essa tarefa se estendeu durante todo o semestre e, a cada aula, uma das estudantes lia o que havia escrito.

Susan enfatiza que as alunas negras escreveram suas narrativas como se fossem senhores ou senhoras de escravos, pois achavam extremamente difícil e aflitivo se colocarem no lugar de escravizadas, ao passo que as alunas brancas optaram por se colocarem, na narrativa, como escravizadas e não como as escravistas. Contudo, apesar da diferença de narradoras, nenhuma delas trouxe uma visão romantizada da escravidão.

Negras e brancas e mestiças escreveram sobre captura, estupro, gravidez forçada para manter o estoque de escravos nos cercados do senhor. Escreveram sobre tentativas de fugas, sobre a venda de seus filhos, sobre os sonhos com a África, as tentativas de suicídio. Ninguém escreveu sobre consentimento ou felicidade, embora uma ou duas, impressionadas pelo espírito religioso que sempre irradiava das narrativas estudadas, descrevessem o êxtase e a alegria espirituais. (Walker, 1987, p. 131-132)

Porém, as discussões e o trabalho com a turma de conscientização sobre o passado de profundo sofrimento das mulheres escravizadas sofreram um grande abalo quando um especial sobre sadomasoquismo foi exibido na televisão, antes do final do curso, no qual um casal inter-racial de mulheres lésbicas se apresentavam como senhora (a mulher branca) e escrava (a mulher negra, com uma corrente no pescoço, em silêncio). Tal cena provocou indignação na maior parte da turma, tanto nas alunas negras quanto nas alunas brancas, mas também suscitou discussões sobre os limites da recreação do racismo e da escravidão, já que uma das alunas brancas, lésbica e praticante de sadomasoquismo, não achou a ação do casal tão problemática, “é tudo fantasia, ela falou. Não há nenhum mal nisso. Afinal, a escravidão real já acabou há muito tempo” (Walker, 1987, p. 132), já que o especial também trouxe casais formados por homens e mulheres, ambos brancos, e que também interpretavam senhores e escravas.

A partir desse trecho do conto, podemos pensar a questão das identidades, que, segundo Hall (2005), estão se descentrando e deixando de serem entendidas como únicas e estáticas no período da pós-modernidade, que é o nome dado aos cenários que compõe as sociedades a partir da década de 80 do século XX, data esta que coincide com o período em que o conto foi escrito. Salientamos que não é de nossa alçada afirmar que a autora Alice Walker escreveu o conto tendo o descentramento identitário, da maneira como foi teorizado, em mente, mas sim, propor um gesto de interpretação de alguns dos acontecimentos presentes na narrativa sob a ótica da questão das identidades, ou seja, apontar que as personagens do conto assumem posicionamentos diferentes em determinadas situações de acordo com a identidade que prevalece no momento, como a identidade de mulher, de pessoa negra, de professora etc.

Na pós-modernidade, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu”

coerente. (Hall, 2005 p. 13). Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall exemplifica a identificação múltipla e contraditória dos indivíduos como uma ou outra identidade, através dos posicionamentos assumidos por eles em diferentes cortes da sociedade frente à acusação de assédio que o juiz negro e conservador Clarence Thomas, indicado para a Suprema Corte dos Estados Unidos em 1991, teria cometido contra Anita Hill, uma mulher negra que havia trabalhado com Clarence anteriormente. Segundo Hall (2005, p. 18-19), “as mulheres negras estavam divididas, dependendo de qual identidade prevalecia: sua identidade como negra ou sua identidade como mulher”, ao passo que as mulheres brancas dividiam-se de acordo com suas identidades conservadoras, que pendiam para o apoio ao juiz, ou suas identidades mais feministas e liberais, que levavam a apoiar Hill.

Dessa forma, também podemos identificar o conflito identitário das alunas do conto em relação às identidades de gênero e de raça. A aluna branca e simpatizante da prática sadomasoquista não se sentiu ofendida com o especial de televisão em que uma mulher negra era apresentada como “escrava” de uma mulher branca porque, naquele momento, o que prevaleceu foi a identidade de mulher, e não houve identificação com nenhuma identidade de raça. O mesmo fato ocorreu com Lucy quando ela decidiu comparecer ao baile beneficente vestida de uma personagem proprietária de escravos, porque a história de Scarlett O’Hara provocou a identificação dela apenas nas questões de gênero, quando a personagem do romance de Margaret Mitchell luta para manter o patrimônio de sua família, mas não houve identificação com as personagens mulheres negras e escravizadas que eram maltratadas por O’Hara, como a jovem Prissy, que no romance foi dada de presente à Scarlett.

Contudo, se Lucy e a aluna branca identificaram-se apenas com a identidade de mulher, para Susan e uma aluna negra da turma, o que prevaleceu foi a identificação como mulheres negras, tendo a questão racial muito mais peso nesse caso, como podemos observar na fala da aluna negra:

Eu me sinto abusada. Eu sinto que minha privacidade como mulher negra foi invadida. Quem quer que tenha visto o programa de televisão, pode agora me ver parada em uma esquina, esperando um ônibus, e não me ver, mas ver em mim uma escrava, uma criatura que poderia estar usando uma corrente e um cadeado em volta do pescoço para uma pessoa branca – em 1980! – e estar aceitando isso. E gostando! (Walker, 1987, p. 133)

A explicação trazida pela aluna do porquê ter se sentido ofendida com o especial de televisão mostra a questão das mulheres negras sendo outremizadas pelas pessoas brancas. E isso ocorreu até mesmo dentro de algumas correntes feministas, quando negavam-se a reconhecer o impacto das relações raciais sobre a vida das mulheres negras. Foi necessário, então, muita luta de feministas

negras para que houvesse o reconhecimento do impacto da raça nas opressões sofridas pelas mulheres, pois, segundo hooks (2019, p. 89) “nenhuma intervenção mudou mais a cara do feminismo norte-americano do que a exigência de que pensadoras feministas reconhecessem a realidade de raça e do racismo.”. É por isso que, na narrativa, a aluna negra ressentia-se com a aluna branca e tenta lhe explicar que o especial era prejudicial às mulheres por conta do desserviço social nas questões raciais, e é por isso, também, que Susan ofende-se com a fantasia de Lucy, e tenta lhe explicar, por carta, os motivos de considerar ofensivo uma personagem branca que possuía escravos como a feminista que se mais admira, porque isso também não leva em consideração as opressões deixadas como legado da escravidão.

Por fim, o conto encerra-se com Susan sugerindo à Lucy que ambas organizem um novo baile beneficente, levando em conta a questão racial como uma característica relevante na opressão contra as mulheres negras. De acordo com hooks (2019, p. 92) “importantes intervenções em relação à raça não destruíram o movimento das mulheres, mas o fortaleceram. Superar a negação de raça ajudou mulheres a encarar a realidade da diferença em todos os níveis.”, e compreendemos que a narrativa presente neste conto é, também, uma forma de resistência contra o poder colonial e seu legado, que insiste em colocar as mulheres negras em posição de serem vítimas de extrema violência.

4. CONCLUSÕES

O colonialismo deixou profundas feridas nas sociedades colonizadas por produzir narrativas de que apenas os indivíduos que pertenciam às metrópoles colonizadoras ou se pareciam, pensavam ou se comportavam de acordo com os valores hegemônicos, eram dignas de serem consideradas como seres humanos de plenos direitos, ao passo que marcaram as populações subalternizadas, como as pessoas escravizadas que foram traficadas da África, como indivíduos inferiores, e cuja cultura deveria ser apagada: os processos de outremização e a da criação do racismo.

Os Estados Unidos da América, que foram colônia britânica e um dos países que possuiu um dos tratamentos mais cruéis e sangrentos para com as pessoas escravizadas em toda a história, é um dos maiores exemplos de outremização das pessoas negras, o que, somado às questões de opressão de gênero, contribuiu para que o país se tornasse um dos locais mais perigosos e opressores do mundo para mulheres negras. Mas, como toda forma de opressão sempre enfrenta resistência, as populações negras, em especial as mulheres negras, ofereceram resistência e revide às violências sofridas, e essa resistência nem sempre precisou ser física, armada, mas deu-se também de forma pacífica, através

da produção de discursos que se opunham aos valores coloniais, e um grande exemplo desse tipo de resistência são as produções artísticas e literárias produzidas por essas mulheres, como a coletânea de contos *Ninguém Segura Essa Mulher*, publicada originalmente em 1982, da escritora negra Alice Walker.

A partir da obra supracitada, elencamos dois contos para realizar um gesto de interpretação pela ótica dos estudos pós-coloniais e dos estudos culturais. O primeiro conto selecionado, “Como eu consegui matar um dos mais importantes advogados do Estado? Foi fácil”, que conta a história de uma jovem abusada pelo patrão de sua mãe, um importante advogado dos Estados Unidos, e que decide matá-lo para fazer os abusos pararem, foi interpretado, neste trabalho, como uma narrativização de um processo de resistência física – pegar em armas e matar os abusadores – feito através de um movimento de resistência discursiva pacífica, através da escrita e publicação de um conto.

O segundo conto elencado, “Uma carta dos tempos ou Este sadomasoquismo deve ser preservado?”, escrito em formato de carta, pela professora universitária negra Susan Marie para sua amiga Lucy, em decorrência de explicar, através do exemplo das discussões realizadas em uma turma de Susan, sobre a opressão das mulheres negras por mulheres brancas em um especial de televisão que tratava do sadomasoquismo, o porquê de ela não ter cumprimentado Lucy em um baile beneficente em que ela apareceu vestida como uma personagem literária dona de escravos. Interpretamos os posicionamentos das personagens brancas e negras deste conto como reconhecimentos identitários conflitantes entre as identidades de mulher e de mulher negra.

Buscamos, com este trabalho, realizar um levantamento sobre o cenário literário dos Estados Unidos, cenário que, desde o princípio da colonização britânica até os dias de hoje, passou a ser pós-colonial, orientado para os valores brancos e hegemônicos, e que, através de estratégias de resistência e revide, possibilitaram o surgimento de publicações de autoras negras, que, utilizando-se das páginas de suas obras, produzem narrativas de resistência.

REFERÊNCIAS

- AHMAD, A. Teoria Literária e “Literatura do Terceiro Mundo”: Alguns Contextos. In AHMAD, A. **Linhagens do presente**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BONNICI, T. Aspectos da Teoria Pós-Colonial. In BONNICI, T. **Pós-colonialismo e literatura: estratégias de leitura**. Maringá: Eduem, 2012.
- BONNICI, T. **Conceitos-chave da Teoria Pós-colonial**. 1. ed. Maringá: Eduem, 2005.

CEVASCO, M. E. Estudos literários x estudos culturais e Estudos culturais contemporâneos. In CEVASCO, M. E. **Dez Lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

FELDMAN, A. K. T.; SILVESTRE, N. A. C. Estratégias de resistência, sobrevivência e continuidade no discurso de grupos étnicos colonizados: reflexões teóricas. In: **Perspectivas Multiculturais e Pós-coloniais**: irrompendo a literatura convencional. Alba Krishna Topan Feldman e Ruan Felliipe Munhoz (Orgs.). Maringá: Trema, 2019, p. 31-56.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOOKS, b. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019.

MITCHELL, M. **E o vento levou**. Tradução de Marilene Tombini. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, [1936] 2015.

WALKER, A. **Ninguém Segura Essa Mulher**. Tradução de Betulia Machado e Maria José Silveira. 1. ed. São Paulo: Marco Zero, [1982] 1987.

O CORPO SEM JUÍZO DE JUP DO BAIRRO: ENTRE O ARQUIVO DISCURSIVO DE CORPOS TRAVESTIS E A RESISTÊNCIA PELA ARTE

Maxmillian Gomes Schreiner¹

Denise Gabriel Witzel²

1. ENUNCIADO E HISTÓRIA: A PROBLEMATIZAÇÃO PELO ESTUDO DOS DISCURSOS

As teorias e análises linguísticas têm, constantemente, se voltado para o campo artístico com o intuito de analisar como os sentidos funcionam e são materializados em obras literárias, músicas, performances do corpo, instalações, fotografias, filmes e videoclipes. Elegemos para nossa análise o enunciado título de um videoclipe da artista Jup do Bairro, no intuito de compreender as relações estabelecidas no imbricamento entre discurso, corpo e campo artístico, materializadas não apenas na linguagem verbal, mas também na linguagem sonora, imagética, entretecendo laços e nós com a memória discursiva cuja atualidade possibilita localizar os já-ditos na composição descontínua da história.

Por estarmos no terreno da língua, faz-se importante a compreensão de que o estudo da construção dos sentidos nos leva, necessariamente, a pontuar não apenas a relação estabelecida arbitrariamente entre um significante e um significado, seguindo os preceitos saussureanos (Saussure, 2006), mas também a problematizar como os sentidos são construídos por aquilo que é externo à estrutura linguística, por meio da relação inescapável entre linguagem, sujeito e história.

Há várias maneiras de buscar entender, por meio da história, como o que é visto/mostrado, lido/dito se materializou e adquiriu significado a partir da linguagem verbal e não verbal. Destacamos, aqui, a concepção formulada pelo filósofo Michel Foucault (2017) ao propor uma analítica das práticas discursivas

1 Autor; Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste; Bolsista CAPES; Membro do Laboratório de Estudos do Discurso da Unicentro (LEDUNI) e do GT Estudos Discursivos Foucaultianos da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. maxgschreiner@gmail.com.

2 Orientadora; Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste; Coordenadora do Laboratório de Estudos do Discurso da Unicentro (LEDUNI) e membro do GT Estudos Discursivos Foucaultianos da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. denise@unicentro.br.

e a emergência dos enunciados a partir do método arqueológico. Esse possibilita, literalmente, escavar as materialidades para pensá-las enquanto práticas situadas historicamente. Enquanto parte dos estratos históricos, não lineares e teleológicos, mas em suas multiplicidades, emerge a noção de discurso, como uma teia que entrelaça, de maneira dispersa ao longo do tempo, os enunciados que formam redes com práticas discursivas.

Dessa maneira, Foucault (2017), em sua *A arqueologia do saber*, defende a tomada das materialidades enquanto monumentos e, a partir daquilo que foi efetivamente dito, os fazer falar por meio do estabelecimento de relações, ao passo que se deve procurar na história aquilo que retorna na forma de enunciados, ou seja uma função que atravessa o sujeito e estabelece verdades no seio social. A partir dessa perspectiva, o autor explica que ao descrevermos os discursos – que contêm seus enunciados como átomo -, procedemos por meio do recorte e da distribuição, o que nos possibilita organizar séries entre os enunciados de uma dada materialidade e estabelecer relações com acontecimentos ao longo da história para determinar as regras que tornaram possível um discurso emergir e ser materializado.

Contemporâneo de Foucault, Gilles Deleuze (2005) comenta que a preocupação do filósofo, nessa obra, não é a análise das frases, tampouco das proposições; sua perspectiva buscar estar alhures das estruturas e o faz mostrando que há algo a mais para ser descrito quando analisamos aquilo que foi efetivamente dito. Porém, no trabalho com os enunciados, não se trata de uma correlação lógica, ou mesmo contextual, mas sim de traçar de uma diagonal, que não aponta para o sujeito como detentor daquilo que diz, mas para o próprio discurso formando o lugar daquele que se insere no que é dito.

Não é necessário ser alguém para produzir um enunciado, e o enunciado não remete a nenhum *cogito*, nem a algum sujeito transcendental que o tornasse possível, nem sequer um Eu que o pronunciasse pela primeira vez (ou o re-começasse), nem Espírito do Tempo a conservá-lo, propagá-lo e recortá-lo. Existem, é claro, ‘lugares’ do sujeito para cada enunciado, por sinal bastante variáveis. Mas precisamente porque o enunciado é o objeto específico de um acúmulo através do qual ele se conserva, se transmite ou se repete (Deleuze, 2005, p. 16, grifo do autor).

Foucault (1995) enfatiza que para entendermos como os sujeitos se constituem em nossa sociedade, torna-se imprescindível refletirmos sobre como os discursos têm o poder de dizer quem somos. Na mesma esteira, e retomando Kant, o autor francês aponta para a importância de diagnosticarmos o tempo presente a partir da questão: “Quem somos nós hoje?” (Foucault, 1995, p. 239), e verificar por meio do funcionamento dos discursos como somos constituídos em um tempo determinado, repleto de estratos históricos.

Nessa concepção, os conceitos de sujeito e de discursos são tratados a

partir de uma perspectiva descontínua, não fixa, aberta a possibilidades de transformação. No entanto, ele explica que aquilo que dizem sobre quem nós somos é uma maneira que visa determinar nossas experiências sociais e mesmo individuais: é um processo de sujeição implicado diretamente em nossas subjetividades, com o qual temos de lidar constantemente. Assim é que, distinguindo-se do marxismo corrente, o autor não vê apenas as instituições detendo o poder de ditar normas sobre os sujeitos, mas os próprios sujeitos replicando normas, exercendo relações de poder livremente uns sobre os outros e sobre si mesmos e, justamente por isso, a possibilidade de as relações de poder existirem onde há um espaço de liberdade, mesmo que esta seja do sujeito consigo mesmo.

Na miríade de materialidades analisadas ao longo de seus livros encontramos desde documentos de práticas jurídicas, manuais de medicina, obras literárias e visuais, diários, projetos arquitetônicos, confissões sobre a sexualidade; o autor permite-nos pensar em uma série de mecanismos de poder materializados e equidistantes no tempo, mas com força para agir e promover a ação dos sujeitos uns sobre os outros e sobre si mesmos, portanto possíveis de serem pensados ainda hoje em uma perspectiva descontínua.

2. CINDIR OS CORPOS E AS SUBJETIVIDADES NO ESPAÇO: CONTROLE E NORMALIZAÇÃO

Uma das análises de Foucault que nos é bastante cara é a cisão promovida pela sociedade ocidental que visa classificar os sujeitos entre normais e anormais. Estabelecendo uma diagonal entre a história dos sujeitos anormais, ele demonstra como o aquele/a considerado anormal e monstruoso/a é formado por meio das relações entre as instituições jurídicas e científicas. Isso também ocorre com o sujeito delinquente, visto juridicamente e biologicamente se tomarmos as teorias da degenerescência bastante comuns no início do século XX. Esses discursos emergem discursos e atravessam os corpos e as subjetividades dos considerados loucos, doentes e pobres, exulta-se sua separação no espaço e criam-se os manicômios, as prisões, as fábricas, as escolas e os hospitais. A busca pela promoção da vida em sociedade é estabelecida a partir de uma série de lugares e documentos que visam à administração e ao governo das populações (Foucault, 2010a; 2010b; 2018).

É dessa maneira que, neste trabalho, visamos problematizar o enunciado *Corpo Sem Juízo* de Jup do Bairro, artista travesti e negra, buscando elucidar como seu discurso carrega em si uma memória interseccionalizada entre raça, classe e identidade de gênero. Nesse sentido, torna-se imprescindível observar como a formação de saberes sobre os sujeitos está inerentemente relacionada a práticas de poder, e como a sujeita louca aparece no campo da materialidade artística contemporânea feita no Brasil.

Retomando a história, vê-se no estrato da modernidade a emergência de uma noção bastante produtiva, a separação entre os sujeitos normais e anormais, alocando estes em espaços distintos, criados justamente para higienizar a sociedade; trata-se do estabelecimento da cisão entre a razão e a loucura, sendo a primeira prevalente em detrimento da segunda, justamente por possibilitar a distribuição dos sujeitos considerados loucos em lugares-outros para a correção de seus corpos e subjetividades; emerge dessa segregação a noção substancial de disciplinarização.

Em uma das vindas de Foucault ao Brasil, em outubro de 1974, ele realizou a conferência intitulada *O nascimento do hospital* no Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e explicou sobre a relação da doença, o cuidado médico e a medicalização da vida em sua relação inescapável com a disciplinarização social.

Fala-se, frequentemente, das invenções técnicas do século XVIII – as tecnologias químicas, metalúrgicas etc. – mas, erroneamente, nada se diz da invenção técnica dessa nova maneira de gerir os homens, controlar suas multiplicidades, utilizá-las ao máximo e majorar o efeito útil de seu trabalho e sua atividade, graças a um sistema de poder suscetível de controlá-los. (...) A disciplina é, antes de tudo, a análise do espaço. É a individualização pelo espaço, a inserção dos corpos em um espaço individualizado, classificatório, combinatório (Foucault, 2021, p. 180-181).

Enquanto prática que visa lidar com os corpos e as subjetividades (a)normais, a disciplina compreenderá o trabalho minucioso de organização do tempo e das atividades, visando a “docilização dos corpos” (Foucault, 2007). A vida passa a ser distribuída e encerrada em uma série de códigos modernos de trato consigo e com os outros, visando o que se chamou de “desenvolvimento” como mecanismo de extinção das lacunas entre o sujeito consigo mesmo, já que sua identidade passa a ser moldada por sua profissão, sua posição social - e podemos alocar aqui a questão da raça já que essa emerge na modernidade no final do século XIX atribuída aos humanos -, elementos esses utilizados estrategicamente, até hoje, para classificar os sujeitos, seus modos de vida e delimitar as experiências de seus corpos e, mais que isso, de seus desejos.

Concordamos com Jean-Jacques Courtine (2013) quando ele afirma que o pensamento sobre o corpo atravessa toda a obra de Michel Foucault e está presente quando ele demonstra a relação existente entre discursos, sujeitos, espaços e saberes, que vão agir diretamente, e em conjunto, sobre o corpo dos sujeitos. Trata-se, então, de uma maneira poderosa de determinar ações e, mais do que isso, de tornar o corpo como matéria (re)produtora de sentidos, agente dos mecanismos de saber e poder. Essas formas de mudar e especificar as atitudes, aquilo que os sujeitos dizem e suas ações é justamente o que o autor chamará de relações de poder, ou seja, “é um modo de ação de alguns sobre outros” (Foucault, 1995, p. 243).

No mesmo texto já citado, logo em seguida, Foucault (1995) explica as relações de poder e as relações de dominação. Enquanto essa se restringe a uma questão básica de violência em que é necessário se comportar ou fazer determinadas coisas porque se vive numa imposição totalitária, aquela só se encontra onde há espaços de liberdade. Dessa forma, ele entende que há, na ação de um sujeito sobre o outro, um espaço de liberdade incontornável que torna possível resistir e lutar contra as formas de sujeição.

Esse é o aspecto da teoria do sujeito de Michel Foucault o qual nos permite refletir especificamente sobre o fato de não haver uma liberdade total, mas sim espaços onde são permitidas ações de liberdade e a possibilidade de os sujeitos constituírem-se eticamente contra as sujeições, as classificações e as determinações identitárias. Contra as formas de poder, os sujeitos são chamados a agir, a irromper estrategicamente, a ressignificar aquilo que dizem sobre quem se é. Essa é uma relação bastante perigosa pois os discursos não emergem apenas das instituições e do Estado, mas proliferam de um sujeito contra o outro e de si consigo e formamos nossas subjetividades a partir dos discursos que dizem quem somos, inclusive nós mesmos.

3. O TRABALHO DAS TRAVESTIS NEGRAS COM A ARTE COMO MECANISMO DE RESISTÊNCIA AOS DISCURSOS INSTITUÍDOS

Tomar o imbricamento do sujeito nas e pelas relações de poder para compreender como os discursos emergem a partir de uma complexa rede de dispositivos, permitindo enunciados virem à tona e serem aceitos como verdade, torna possível o questionamento acerca da possibilidade de, também a partir dos discursos, oferecer resistência às formas de sujeição que agem sobre as subjetividades e os corpos.

Desta forma, voltamo-nos à experiência travesti para pensarmos a transição de identidades de gênero em nossa sociedade, alocada em discursos e relações de poder que visam colocar em embate a possibilidade de compreender gênero a partir de uma relação para além da dita verdade da biologia.

Compreender a emergência de *Corpo Sem Juízo* implica questionar os discursos que visam a subjetivar as travestis como sujeitas que não fazem parte da normalidade, da sanidade e ver na arte o meio de enfrentamento a essa vontade que tendeu, por muito tempo, a ser considerada verdadeira. A experiência artística, como veremos, é o mecanismo utilizado para acionar focos de resistência e exercer, conforme Foucault (1995; 2018), práticas de liberdade, pois a constituição ética do sujeito que resiste está materializada naquilo que enuncia.

Lançado em 2019, esse é o primeiro trabalho musical de Jup realizado de forma independente, e compõe o seu primeiro EP, também chamado *Corpo*

Sem Juízo (Jup do Bairro, 2020). A partir da fala da própria cantora, a letra da música já havia sido escrita há algum tempo antes, em sua adolescência, mas ela continuava fazendo sentido pois se tratava de uma experiência tanto pessoal quanto coletiva³.

A artista, que nasceu e cresceu no Capão Redondo⁴, periferia do extremo sul da cidade de São Paulo, usou de suas memórias para compor o EP *Corpo Sem Juízo*. Ela traz como referência musical uma ampla variação entre gêneros, o que torna seu trabalho bastante múltiplo, mesclando, por exemplo, *Facção Central*, *Björk*, *Sampa Crew* e *Slipknot*. Jup versa sobre as violências sofridas por corpos negros e travestis, o racismo sistêmico, a transição de gênero, a depressão e busca maneiras de questionar a construção de afetividades para além da compreensão patriarcal, onde seja possível alcançar a potência dos corpos ditos “marginalizados”.

Especificamente no videoclipe *Corpo Sem Juízo*, Jup conta com as participações de Conceição Evaristo e de Matheusa Passareli e cria dois movimentos que se interligam: i) trazer à tona uma rede de poderes que ferem os corpos, as sexualidade e, portanto, as subjetividades das sujeitas negras, que precisam encontrar meios de tratar da dor do luto e da revolta em face da violência sistêmica racial e cisheteronormativa; nessa direção emerge uma disputa por espaços no campo artístico para também ali poder se falar da potência dos corpos negros e permitir a constituição de uma nova subjetividade que não sucumba aos vários tipos de invisibilização institucional, e ii) estabelecer para os espectadores uma posição ética que defenda a possibilidade de vida das artistas negras para além da violência, constituindo novos modos de subjetivação que partam de um referencial que tenha a potência afetiva como base transformadora da cisgeneridade.

Seguindo Foucault (2017) e Butler (2019), compreendemos os sujeitos formados por discursos, assim como os gêneros, o sexo e os corpos são também construídos discursivamente, portanto, objetos de luta constante. Podemos averiguar a formação de um dado saber, como o direito à transição de gênero e de sexualidade, ao analisarmos como os discursos sobre essa questão histórica se espriam e passam a fazer parte do debate de várias instituições sociais. É nesse embate discursivo e corporal, portanto subjetivo, que toma conta dos cenários políticos, pedagógicos, médicos e também artísticos, que podemos ver como um dado saber é construído, multiplicado, justificado, debatido, transformado e disperso, no momento mesmo em que passam a ser importantes para várias áreas de conhecimento e adquirem valores de verdade que ora afirmam, ora negam

3 Entrevista disponível em: <https://noize.com.br/entrevista-jup-do-bairro-faz-das-margens-o-centro-no-ep-corpo-sem-juizo/#1>; Acesso em 23/09/2021.

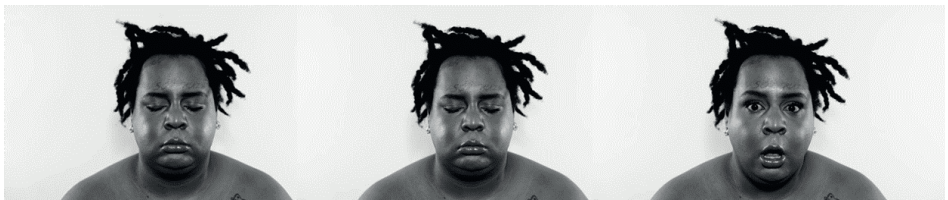
4 Mesma comunidade em que nasceu Ferréz, autor do livro *Capão Pecado* (2000) e também onde cresceu o artista Mano Brown, que foi um dos integrantes do grupo Racionais MC's.

essa experiência, sempre aqui pensada de maneira interseccionalizada.

Corpo Sem Juízo inicia com um áudio de várias vozes misturadas, como se estivessem na rua movimentada de uma feira. Ouvimos um aglomerado de vozes ao longe, todas misturadas e se sobrepondo. Emerge dessas vozes a de Conceição Evaristo, contando a saudade de sua filha que havia saído de casa por conta da não-aceitação do pai em decorrência da transição de gênero dela. Em seguida, ela se depara com o motivo da aglomeração das pessoas na rua: houve ali um assassinato. À medida que ela vai se aproximando, ela começa a se questionar: “De quem é esse corpo?”, que parece, ao mesmo tempo, ser tão próximo e ela, de imediato, não reconhece. Quanto mais se aproxima, mais ela lembra de sua filha, e sua memória traz à tona os momentos de afetos entre elas.

Alguém sussurra a ela que foi um crime de homofobia, e ela pensa “em Josué, seu filho que não é filho, e sim sua amada filha”. Ainda na mistura de vozes, ao longe um homem faz uma pregação em um megafone. Ela vai passando, e quanto mais se aproxima, mais memórias de sua filha vêm à tona, seu coração aumenta as batidas, até o momento em que algo explode em seu peito; sua menina não havia sido guardada, estava ali morta, assassinada diante dela. “Quem matou minha menina? O pai? Eu? Vocês? Quem matou minha menina?” (Jup do Bairro, 2019), é a pergunta que ela se faz e nos faz; é nesse encontro que ela compartilha conosco, expectadores, sua dor e seu desespero. No videoclipe, a imagem de Jup, que até esse momento estava de olhos fechados, acorda como que de um pesadelo.

Série 1: Do pesadelo que persegue a vida travesti



Fonte: Imagem adaptada da internet.

Identificamos essa pergunta, feita por Conceição Evaristo, como um enunciado que está materializado nos alarmantes índices de violência que acometem a população “T” no Brasil. De acordo com os dados lançados anualmente pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais, a ANTRA, o Brasil continuou, em 2022, a ser o país onde mais se mata e faltam direitos às travestis e às transexuais, pelo 14º ano consecutivo.

Toda a última década foi marcada por acontecimentos brutais que violaram a vida de inúmeras travestis e transexuais em todas as regiões do país, o ódio

motiva vários tipos de violência, empurrando essas sujeitas às margens historicamente⁵. A maioria das mortes compreende justamente aquelas que precisam da prostituição para sobreviver; há uma intersecção prevalente nos dados levantados pela ANTRA que nos permitem compreender como o corpo de Jup, na esfera social, é marcado para morrer: “travestis e mulheres trans morrem mais no espaço público e em sua maioria são negras, assim como são as travestis e mulheres trans as principais vítimas de assassinato” (Benevides; ANTRA, 2023, p. 14).

Essa violência cotidiana, que sempre está disponível para alcançar corpos como os de Jup, é também a ênfase do primeiro trecho narrativo do videoclipe. O medo do assassinato que ronda os corpos das travestis e da população trans cantado por Jup vai ao encontro de um enunciado que circula socialmente sobre a expectativa de vida de uma travesti ser de apenas 35 anos⁶. O medo de que fala Jup - “é como estar diante da morte e permanecer imortal, é como lançar a própria sorte e não ter direito igual” (Jup do Bairro, 2019) - mobiliza-nos a pensar que há um governo sobre a vida, mas também sobre a morte e implicam no cotidiano de grupos marginalizados. Tomando os estudos de Michel Foucault (2018) acerca do conceito de biopolítica, entendemos as instituições do Estado formando um duplo movimento de saber-poder, ao mesmo tempo em que são destinadas a cuidar da vida de toda a população com o intuito da preservação da espécie humana, podem deixar com que os corpos “não eleitos”, os corpos não dóceis, os corpos tidos como “doentes” estejam disponíveis para a morte.

É preciso atenção às intersecções dos corpos empurrados às violências. Foucault (2010a) evidencia no texto *Em defesa da sociedade* o controle biopolítico que permite ao Estado tornar evidente quem vai viver e quem será abandonado à morte. São, segundo Foucault bem como Akotirene (2019), Almeida (2019) e Mbembe (2018), as teorias raciais do tipo biológico que permitem ao Estado fazer funcionarem cesuras com a população, essa dividida em grupos que têm cor, classe, identidade de gênero, práticas sexuais. No caso do Brasil, tal como vemos e ouvimos no videoclipe em relevo aqui, os corpos de jovens negros periféricos têm sido os corpos executados pelo Estado, que quando não mata, permite matar.

5 Os boletins da ANTRA podem ser acessados através do link: <https://antrabrasil.org/assassinatos/>. Ainda, de acordo com o Atlas de Violência do ano de 2020 do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, o IPEA, há uma escassez de indicadores de violência contra LGBTQIA+, ou seja, a maioria dos canais de denúncia de violência não leva em conta nas fichas e boletins se os crimes são vitimados por questões de gênero não binário. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/62/atlas-da-violencia-2020-principais-resultados>; Acesso em: 18 de set. 2023.

6 De acordo com o reconhecimento de órgãos de monitoramento de violências, conforme pode ser acessado em: <https://www.dw.com/pt-br/brasil-lidera-ranking-de-mortes-de-pessoas-trans/a-64533930>; e <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/05/19/radio-senado-apresenta-reportagem-sobre-transfobia>. Acesso em: 18 de set. 2023.

Nessa trama complexa, o corpo, segundo Foucault (2018), ocupa um lugar de alvo do poder; e sobre ele incidem as violências históricas, mas é também pelo corpo que se pode experimentar tipos de liberdade e experiências singulares. Nas palavras de Johanna Oksala (2018, p.125), os “corpos são capazes de multiplicar, distorcer e transbordar os seus determinantes discursivos, e de abrir novas e surpreendentes possibilidades que podem ser articuladas de maneira novas”.

É pelo corpo que se resiste, conforme o enunciado destacado: “eu resisto, eu insisto, eu existo, não quero o controle de todo esse *corpo sem juízo*” (Jup do Bairro, 2019). Na imagem vemos o corpo de Jup gritar com toda a força e, em seguida, um riso. É nesse instante que emerge o refrão de *Corpo Sem Juízo* e ouvimos: “Um corpo sem juízo, que não quer saber do paraíso, mas sabe que mudar o destino é o seu compromisso” (Jup do Bairro, 2019).

Série 2: O corpo que se volta contra a violência, grita e ri da “normalidade”



Fonte: imagem adaptada da internet.

A partir dos pressupostos e das análises feitas por Foucault (2010b), vê-se o aparecimento do sujeito anormal no campo jurídico marcado por uma relação entre o corpo e a moralidade. Trata-se de uma junção de práticas tanto das práticas penais quanto das da medicina que irão compreender um saber sobre os corpos anormais, encerrá-los nos manicômios – que apenas no século passado passaram a ser extintos no Brasil - e hospitais para serem tratados, analisados, diagnosticados, enfim, controlados e disciplinarizados (Foucault, 2021).

Um *Corpo Sem Juízo*, tomado por uma perspectiva histórico-discursiva, é marcado por saberes médicos e jurídicos, como corpos anormais, corpos doentes, corpos perigosos, e por isso também, como corpos que escapam a um tipo de normalidade, um corpo tomado sob o signo do louco. Na imagem acima, as três feições de Jup durante o refrão mostram uma maneira de lidar com a norma e sua tentativa de disciplinarização, escancarando o quão problemático e risível é a tentativa ocidental de lidar com aquilo que não suporta se não estiver na clínica.

Ao decidir explorar as potências de seus corpos para além das normas - muitas vezes rompendo com elas -, muitos sujeitos e sujeitas deparam-se com uma dispersão de discursos sobre a loucura que datam de séculos atrás. Comprendemos pelo uso do artigo indefinido no começo da oração que muitos

corpos, dentre eles os corpos das travestis, ao negarem uma existência de mortificação nesta vida, passam a ser forjados interseccionalmente enquanto corpos que conservam a loucura, por não estarem no mesmo lado de uma normalidade e um padrão: as identidades de gênero cisgêneras correspondentes ao sexo biológico e o uso do corpo para a procriação; é contra esses saberes e essas formas de poder que *Corpo Sem Juízo* se ergue em resistência.

Nesse jogo discursivo que Jup utiliza, logo em seguida, um áudio da artista Matheusa Passareli, que explica como ela realiza seu trabalho em performance denominado *Corpo Estranho*, evidenciando a necessidade de ressignificar as imposições de fora contra a subjetividade travesti:

eu decidi explorar as potências de meu corpo, por isso unha, cabelo e tal tal, explorando as potências de meu corpo eu fiz esse trabalho, de acordo com toda a violência que eu sofri relacionada à minha mão gesticular, em ser viado mesmo. E...é isso, é sobre bichisse, é sobre ser quem eu quero ser, é sobre liberdade e ser uma referência de bicha, as minhas referências são bichas (Jup do Bairro, 2019).

Matheusa Passareli é uma potência para pensarmos o corpo que transita e transiciona por espaços da arte, partindo das memórias de seu corpo para forjar uma nova subjetividade e, portanto, uma nova ética. Infelizmente, Matheusa, 21 anos, passou a fazer parte da triste estatística de pessoas travestis assassinadas, em 2018. Assim como ela, tantas outras foram vitimadas ao longo da história por uma violência cisgênera e racista, que ainda tem o poder de matar cruelmente corpos trans.

O uso do áudio de Matheusa é imprescindível também para pensarmos o lugar que os corpos travestis negros ocupam no interior de um dispositivo artístico. Tais espaços são também lugares de disputa de poder, já que neles podemos vislumbrar uma tensão dos papéis sociais destinados a corpos transgêneros e, no entanto, a possibilidade de exercer práticas de liberdade. Nesse sentido, acreditamos que os enunciados destacados nas vozes de Jup, Matheusa e Conceição Evaristo têm o potencial de criarem um novo quadro de memória sobre a potência dos corpos negros para além da cisgeneridade e das mortes.

É preciso que tenhamos em mente que a ética pensada a partir do acontecimento *Corpo Sem Juízo*, de Jup do Bairro, bem como do *Corpo Estranho* de Matheusa, não atinge apenas a subjetividade das artistas. Ao falarem da violência e potência de seus corpos, na esteira de Evaristo (2015; 2017), da história sob a perspectiva da ancestralidade negra e do rompimento com uma ancestralidade apenas cisgênera, como nos ensina a professora doutora Megg Rayara Gomes de Oliveira (2020), as artistas travestis negras, conclamam aos expectadores a fazerem parte dessa resistência, a defender os corpos delas, a auxiliá-las na luta por espaços de práticas de liberdade.

Salientamos, conforme Jota Mombaça (2021) e, também, Frédéric Gros (2018) sobre a pertinência da desobediência civil, quando desobedecer às formas de dominação do Estado torna-se a única maneira de defender a vida negada pelo gerenciamento da população, quando o Estado age pelo racismo e pelo sexismo. É necessário resistir, inclusive, a uma forma de memória que apenas nega possibilidades aos corpos negros ao longo da história. Nesse sentido, sobressai a potência dos corpos negros por ensinar a resistir e a criar modos de vida para além das violências e das violações dos direitos, insistindo na urdidura da existência pelo afeto.

Apresentamos, a seguir, uma série enunciativa feita a partir de imagens das artistas Jup do Bairro, Conceição Evaristo e Matheusa Passareli, para atualizarmos redes de memória que principalmente visam afetar o público expectador, levando-o a romper com uma norma discursiva que dita experiências para os corpos das mulheres negras apenas sob o viés da violência e da invisibilização.

Série 3: A potência das artistas negras.



Fonte: Adaptada da internet.

Destacamos as imagens e as narrativas das vidas dessas artistas enquanto elemento de composição de suas obras, onde suas personagens quebram com estigmas e alocam os corpos e subjetividades negros/as para além dos dados de violência. Seja na música, no texto literário e mesmo na performance, elas abrem espaços onde o afeto e a memória da ancestralidade negra, inclusive não-binária, encontra espaço de existência.

4. PALAVRAS FINAIS

Evidenciamos, através dos estudos sobre a língua e a linguagem, da narrativa de um dos vídeos do EP *Corpo Sem Juízo*, da artista Jup do Bairro. Tomamos a perspectiva dos Estudos Discursivos Foucaultianos com o intuito de aprofundar em nosso gesto de análise como os sujeitos se constituem e são constituídos a partir dos discursos.

Analisamos, a partir do enunciado *Corpo Sem Juízo*, sua emergência no tempo presente, em torno do qual se manifestam as lutas das travestis e transsexuais negras que precisam resistir à formação de saberes e poderes que agem sobre seus corpos, fazendo deles a mira de assassinatos. Questionamos, a partir da problematização do dispositivo artístico, como as travestis não têm lutado apenas para continuar existindo, e seguem nos ensinando a resistir não só nos espaços acadêmicos, mas também nas ruas e nos espaços artísticos. Como vimos, os dispositivos de saber-poder criam funções específicas para corpos específicos, mas os sujeitos, quando estão em espaços que garantem sua liberdade, passam a poder exercer práticas que tensionam modos de existir no mundo, a história de si e de nossas sociabilidades, bem como nossas ações no presente.

Com isso, acreditamos ser *Corpo Sem Juízo* uma materialidade discursiva singular por possibilitar aos expectadores uma constituição ética de si mesmos e das travestis como corpos potentes no rompimento com a sujeição normativa da cisgeneridade, possibilitando a nós pensarmos sobre o uso do corpo, e encarar a transição também como uma prática de liberdade.

Por fim, entendemos que a presença de corpos não-binários nas universidades têm de ser garantida, já que por ser um espaço de debate científico, as universidades tem o dever de problematizar as violências que atingem inúmeros corpos cotidianamente pela questão da identidade de gênero, além de valorizar os saberes e os discursos advindos do campo da arte que estejam pautados nos modos e experiências de vida que visam romper com a padronização normativa dos papéis sociais atribuídos ao gênero, possibilitando a constituição de novos saberes e novos entendimentos dos modos de ser.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BENEVIDES, Bruna G; ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais). **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022**. Brasília: Distrito Drag; ANTRA, 2023. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2023/01/dossieantra2023.pdf>. Acesso em: 18 de set. 2023.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**. Tradução de Veronica Daminelli; Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins; Revisão da tradução de Renato Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 3a. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. *In*: RABINOW, P.; GREYFUS, H. **Michel Foucault. Uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.
- FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado; Eduardo Jardim Morais. 3a. ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 34a. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2a. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. Tradução de Eduardo Brandão. 2a. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 7a. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revi-

são técnica de Roberto Machado. 12a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

GOMES DE OLIVEIRA, Megg Rayara. **Nem ao centro, nem à margem! Corpos que escapam às normas de raça e de gênero**. Salvador: Editora Devires, 2020.

GROS, Frédéric. **Desobedecer**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. 1a. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

OKSALA, Johanna. Liberdade e corpos. *In*: TAYLOR, Diana (ed.). **Michel Foucault: conceitos fundamentais**. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2018.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. 27a. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

YOUTUBOLOGIA:

EVARISTO, Conceição, **Encontros de Interrogação**. (S.1.:s.n.), 2015. 1 vídeo (15 min 26 seg). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dHAaZQPIF8I>. Acesso em: 18 de set. 2023.

JUP DO BAIRRO, **Corpo sem Juízo prod. BADSISTA (Áudio Oficial)**. (S.1.:s.n.), 2019. 1 vídeo (7 min 21 seg). Publicado pelo canal Jup do Bairro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6il3R1ZSlgM>. Acesso em: 18 de set. 2023.

UM OLHAR ACERCA DA (DES)CONSTRUÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E DA (RE) CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NA TRILOGIA CINEMATOGRÁFICA *SHREK*

Michele Teresinha Furtuoso¹

Claudia Maris Tullio²

1. INTRODUÇÃO

A investigação deste trabalho tem como eixo a Teoria das Representações Sociais, a partir dos estudos de Moscovici (2003), e a Teoria da Construção de Identidade, vinculada a Hall (2006) ao efetuar a análise dos filmes *Shrek* (2001) dirigido por Andrew Adamson e Vicky Jenson, *Shrek 2* (2004) dirigido por Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conrad Vernon e *Shrek Terceiro* (2007) dirigido por Chris Miller (LX) e Raman Hui. A escolha dos filmes se deu pelos efeitos de estranhamento causados pelos protagonistas *Shrek* e *Fiona*, e pelo antagonista *Encantado*, os quais (des) constroem as Representações Sociais do príncipe encantado, do herói, da princesa e do vilão.

Correa (2006) assim preconiza

1 Graduanda no Curso de Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa - Universidade Estadual do Centro Oeste – Unicentro, Guarapuava/ PR. E-mail: michelefurtuoso@hotmail.com.

2 Doutora em Estudos da Linguagem (UEL), Especialista em Metodologia do Ensino (UEPG), possui graduação em Bacharelado em Direito pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (1994) e graduação em Licenciatura em Letras - Habilitação Português pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2000). Advogada. Atua como professora na Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), em Guarapuava-Pr. É líder do grupo de pesquisa em Linguística Forense e é pesquisadora no grupo de pesquisa Interfaces em Língua e Literatura; no grupo de pesquisa Ensino de língua e literatura, e no grupo Gramática(s) em perspectiva. Tem experiência na área de Letras/Linguística, com ênfase em Linguística Aplicada, atuando principalmente nos seguintes temas: Análise Crítica do Discurso, Linguística Forense, Representações Sociais, (re)construção da identidade. E-mail: claudiamaris@unicentro.br. (Orientadora)

Juntamente com a paródia, ressalta-se, em *Shrek I e II*, o grotesco na representação do protagonista, ogro feio e com hábitos grosseiros, mas que possui um bom coração, incapaz de fazer maldades, bem como na aparência da princesa Fiona. Essa ruptura com a tradição é percebida pelas crianças que, acostumadas a ver, nas ilustrações das histórias ou nos desenhos animados, somente pessoas belas, príncipes apumados em seus cavalos, de repente se deparam com o estranho, o inusitado, o diferente *Shrek*, o que desestabiliza as expectativas e provoca uma reflexão sobre a relação entre a aparência das pessoas e os valores humanos. (Correa, 2006, p. 89)

Dessa forma, o objetivo geral da pesquisa é verificar de que forma os estereótipos sociais são abordados pelo senso comum ao longo da história e como esses fenômenos são tratados no cinema. Como objetivos específicos, observamos como se dá a (des) construção das Representações Sociais e a (re) construção da Identidade das personagens *Shrek*, Fiona e Encantado. A análise, que tem como pano de fundo os contos de fadas, se faz necessária, pois estes têm um papel fundamental na imaginação e nas percepções das crianças que consomem esse tipo de trama

Para que uma estória realmente prenda a atenção da criança, deve entretê-la e despertar sua curiosidade. Mas para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação: ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções; estar harmonizada com suas ansiedades e aspirações; reconhecer plenamente suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam. Resumindo, deve de uma só vez relacionar-se com todos os aspectos de sua personalidade - e isso sem nunca menosprezar a criança, buscando dar inteiro crédito a seus predicamentos e, simultaneamente, promovendo a confiança nela mesma e no seu futuro. (Bettelheim, 1997, p. 5).

Para Costa (2003, p. 23), “cinema é, simultaneamente, narração e representação e pode ser visto como um dispositivo de representação com seus mecanismos, e sua organização dos espaços e dos papéis”. A linguagem cinematográfica articula, dessa maneira, um tempo-espaço que tem como ponto de referência o real, o que permite criar no público-leitor um sentimento de identificação. Stam (2003, p. 305) propõe uma abordagem a respeito das representações no cinema, focalizada nas vozes e nos discursos, pois para ele o cinema é “um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados”. Destarte, é possível compreender como estereótipos e imaginários sociais se produzem ou manifestam na narrativa fílmica, haja vista o cinema ser produtor de discursos, capaz de não apenas refletir a realidade, mas também instituir visões sobre ela.

De acordo com Pimentel (2011, p. 102), a interpretação de uma imagem cinematográfica é:

[...] dizer o sentido que ela tem para o receptor; não é se entregar a generalidades, a impressões primeiras ou mesmo a metáforas, a associações de dados já adquiridos sem que haja algum tipo de correspondência ao que está disponível na imagem. Se isto ocorre, a ponto de descaracterizá-la, temos indícios de certa deformação perceptiva, isto é, o receptor viu apenas aquilo que desejou ver na imagem. Muitas vezes, revela dificuldades de atenção, discernimento e necessidades de o receptor exercitar sua observação para conseguir, adequadamente, recriar e relacionar situações. (Pimentel, 2011, p. 102)

Segundo Moscovici 2011 (apud Reis; Bellini 2011, p.150) “as representações conservam a marca da realidade social onde nascem, mas também possuem vida independente, reproduzem-se e se misturam”. A representação é a maneira de classificarmos o que vemos em categorias e nomes, o propósito de todas as representações é tornar familiar algo não familiar e isso exprime que o indivíduo precisa conhecer o objeto ou sujeito para representar.

Assim, há que se observar o contexto em que o objeto e o sujeito se encontram inseridos e qual a relação existente entre eles, não havendo uma distinção entre universo exterior e indivíduo. Logo, se considerar a formação individual de cada sujeito e, ao mesmo tempo, que ele está exposto a várias informações e direcionamentos ideológicos, fica fácil compreender o processo de construção das Representações Sociais.

As representações sociais são as maneiras como a sociedade visualiza o indivíduo, elas nascem em determinado local, mas não necessariamente permanecem apenas nele, uma vez que elas podem migrar e se transformar com o passar do tempo e com a realidade vivida em cada estrutura social. Cabe ressaltar que, segundo Moscovici (2003), nas representações os estereótipos são tratados como memórias ou combinação de fatos verificados, os quais podem ser considerados como modelos calcados na sociedade, que, não raro, são matizes de uma deformação social, por exemplo, rotulando todos que exercem a profissão, como é o caso do advogado, do flanelinha.

As considerações acerca das representações sociais nos estudos culturais encontram-se concentradas nas questões relacionadas à identidade. Hall (2006), por exemplo, defende que todas as identidades se localizam no espaço e no tempo simbólicos e estão profundamente envolvidas, assim como também são formadas e transformadas, no processo de representação. As identidades culturais, por assim dizer, seriam como comunidades imaginadas, capazes de manipular no indivíduo um sentimento de identificação e de pertencimento. Para Stuart Hall (2006), a identidade não é uma estrutura fixa e nem deve ser tida como tal: ela é mutável e fluida, sendo uma ampla parcela na constituição do sujeito e da sua coletividade, sendo construída através das redes discursivas que marcam a vida do grupo ao qual o sujeito está inserido. A identidade pode ser

contraditória, pois é construída através da diferença de gênero, raça, profissão, cultura e etnia. As identidades não são qualidades próprias das pessoas, elas são compostas pelas práticas discursivas da coletividade.

No decorrer dos seus estudos, Hall (2006) categorizou três concepções de sujeitos: (i) o sujeito do Iluminismo, Sociológico e Pós-Moderno. O sujeito do Iluminismo é a visão individualista, definida pela centração e unificação do sujeito, que permanece igual durante toda a sua vida; (ii) o sujeito Sociológico, que considera o mundo um lugar complexo e reconhece que a identidade do indivíduo é constituída através da interação com outros, dessa forma o sujeito é individual e social, isto é, faz parte de uma coletividade sem abandonar a sua individualidade; (iii) o sujeito Pós-Moderno, que não tem uma identidade fixa, pois é formada e transformada constantemente, sempre sentindo a influência das diversas formas de discurso com a qual está interagindo no momento. O sujeito pode assumir traços históricos, sempre aglutinando novas identidades em diferentes contextos discursivos.

Em vista disso, a identidade é um processo contínuo de transformação, que não tem um fim e está sempre se revelando através da diferença. A convivência do sujeito com outras pessoas acaba por modificar e moldar sua identidade a cada novo encontro, como ocorre com as personagens Shrek, Fiona e Encantado.

Maia e Maia (2014, p. 168) também abordam em seus estudos as obras cinematográficas Shrek e Shrek 2 e explicitam que

O enredo dos filmes estudados é baseado em um conto homônimo dos livros William Steig. Neste conto contemporâneo, questiona-se valores antigos dos contos de fadas, como o maniqueísmo que associa beleza e bondade em oposição à feiura e a maldade, além da crítica aos sujeitos da nobreza. (Maia; Maia, 2014, p. 168).

Assim, não se trata de roteiro original, mas de adaptação do conto de fadas escrito em 1990 por William Steig intitulado Shrek.

Os contos de fadas modernos são repletos de magia, encanto e atingem tanto crianças quanto adultos, quando não mais os adultos do que os pequenos. Ocorre que nem sempre foi assim, pois em seu início os contos de fadas eram oralizados e tratavam de problemas sociais e econômicos e não eram recitados para as crianças.

Hoje, alguns contos de fadas são feitos não apenas para as crianças, tendo um papel lúdico, de entretenimento e, muitas vezes, de reflexão. A ambientação é mágica, com cores vivas, pitadas de humor e roteiros envolventes. Os pontos mais profundos, muitas das vezes, somente são captados pelos adultos, e, ainda assim, exigem uma visão de mundo mais aprofundada, em forma de

intertextualidade. De acordo com Koch (2007, p. 78) “(...) identificar a presença de outro(s) texto (s) em uma produção escrita depende e muito do conhecimento do leitor, do seu repertório de leitura. Para o processo de compreensão e produção de sentido, esse conhecimento é de fundamental importância. ” Entende-se por intertextualidade um texto que faz referência a outro, e pode ser de forma implícita ou explícita. A implícita exige que o leitor tenha um conhecimento de mundo maior para conseguir captar a referência de um texto para o outro, a explícita é mais fácil de ser identificada.

2. TECENDO OS FIOS DE SHREK, SHREK 2 E SHREK TERCEIRO

Para proceder às análises, delimitamos cada cena selecionada como uma sequência discursiva (SD), nos termos de Courtine (2009, p. 55), que a define como “[...] sequências orais ou escritas de dimensão superior à frase” e que não correspondem a frases que se sucedem e são delimitadas por sinais de pontuação, mas a discursos que se organizam e funcionam juntos no processo de produção de sentido. Desse modo decidimos delimitar enquanto SD1 a cena do primeiro filme, onde Shrek salva a Fiona. Segundo Bilotta (2010, p. 127) “[...] quando Fiona é resgatada, torna-se objeto de desejo masculino, tal qual uma mercadoria. E, por fim, a película mostra, que o homem não tem que se transformar em um gentleman para agradar a mulher. ” Na imagem a seguir, vemos Fiona logo após ser resgatada ainda com a forma física de uma princesa convencional.

Figura 1



Filme Shrek (2001) 41 minutos e 20 segundos

Podemos ver claramente os aspectos físicos de cada uma das personagens, o Shrek é um Ogro verde e desajeitado e a Princesa Fiona ainda tem os atributos físicos de uma princesa conforme o padrão ditado pela sociedade. Observa-se claramente a manutenção da representação social da princesa e a quebra da representação social do “mocinho”, do “príncipe encantado” que salva a princesa

na figura do Shrek, que usando roupas simples e um capacete de príncipe medieval, acaba por se tornar o herói da história. Geralmente os contos de fadas apresentam um padrão pré-definido para os príncipes e as princesas, desde as características físicas até as psicológicas. O primeiro filme do Shrek quebra esse paradigma, pois temos um ogro verde salvando a princesa e junto com ele um burro falante. Quebrando o estereótipo de príncipe perfeito montado em um cavalo branco.

Conforme Santos (2009), o ogro na literatura reporta às figuras dos vilões a serviço do mal, tanto que se pode afirmar ser sua função nas histórias representar as forças maléficas e até demoníacas. O autor prossegue ser o ogro o “gigante dos contos de fadas que se alimentava de carne humana, de origem controversa, provavelmente do latim Orcus, divindade infernal” (Santos, 2009, p. 68). Dessa forma, os ogros seriam incapazes de bondade, pois são criaturas cruéis e monstruosas que se alimentam de humanos. Destarte, Shrek pode ser considerado, para a sociedade, absolutamente anormal, haja vista ser inadequado em relação às práticas sociais estabelecidas, como, por exemplo, os arrotos à mesa ou a falta de traquejo social.

No decorrer da trama, percebemos que esses desajustes em relação às regras adquirem outras conotações, ou seja, passam a ter um papel secundário na (re) construção da identidade do Shrek como um herói, nada convencional. Santos e Osório (2017, p. 177) afirmam que

Indo em outra direção, Shrek poderia ainda ser entendido como um herói moderno. Para Dumaresq (2007), um herói moderno é aquele que, ao descharacterizar certo protótipo, cumpre uma função mais questionadora que afirmativa. Também E. Silva (2007) considera Shrek como um herói moderno, porque consciente de si como anômalo, crítico e despido de falsa perfeição. (Santos e Osório, 2017, p. 177)

Segundo Hall (2006) a identidade não é estanque, ela é fluida e mutável, tanto que as mudanças libertam o indivíduo de tradições que os seguem durante toda a sua vida. As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes, acreditava-se que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças. O status ou classificação de uma pessoa “grande cadeia do ser” – a ordem secular de divina das coisas - predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano (Hall, 2006, p. 25).

A modernidade trouxe várias transformações nos papéis da sociedade e de identidade, um exemplo claro é a imagem analisada, pois sempre quando líamos ou ouvíamos contos de fadas, imaginávamos uma princesa que estava em apuros e um belo príncipe, forte, alto, montado em seu cavalo branco que iria salvá-la. É o que está cristalizado em nosso imaginário. Por isso, quando

assistimos o filme do Shrek, a primeira coisa que notamos é essa quebra desse estereótipo. Como preceitua Hall (2006):

“[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes e não algo inato, existente na consciência no momento no nascimento. Existem sempre algo “imaginário” ou fantasia-do sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, “em processo”, sempre “sendo formada”. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas na forma adulta.” (Hall, 2006, p. 38)

O excerto anterior nos diz que a identidade não é inata ao ser humano, ela se constrói e se reconstrói com o passar do tempo, de acordo com as vivências particulares do indivíduo. Ao se expor e absorver novas experiências, a tendência natural é que a pessoa vá moldando sua personalidade de acordo com o que ela provou de novo, grupos sociais como escola, igreja, família, faculdade, dentre outros, influenciam diretamente nesse processo.

Tanto é assim, que a princesa Fiona ao ser resgatada afirma que não poderia ser o Shrek, seu salvador, porque ela esperava um príncipe. No entanto, no decorrer da trama há um processo de (re) construção da identidade da Fiona que se reconhece como uma ogra e se aceita ao conviver com o Shrek. Uma vez que o beijo do amor verdadeiro ocorre no fim da trama e dá início ao “felizes para sempre” do casal. A quebra do paradigma se dá no término do feitiço lançado sobre a princesa, pois o esperado por todos era o retorno da princesa à forma física padrão a qual ela se mantém até o pôr do sol. Entretanto, o beijo a transformou em definitivo uma ogra verde, para o espanto de todos os presentes no casamento.

Ao projetar um casal de ogros verdes, totalmente indelicados, fugindo do padrão estético e comportamental pré-definido, o autor realizou talvez a maior quebra de paradigma de toda a trilogia, pois a felicidade maior foi destinada ao casal que, geralmente, seria relegado a aparência em outras obras.

No filme Shrek 2 (2004), o príncipe encantado é representado de forma totalmente diferente das encontradas nos contos de fadas, com finais felizes. Egoísta, narcisista e mimado são as características do príncipe encantado no filme, porém ele é loiro, tem olhos claros, alto, e possui cabelos esvoaçantes, perfil estético ao qual estamos habituados a encontrar nos livros ou em obras cinematográficas. Shrek, por sua vez, vai contra todas as características citadas acima, ele é grande, verde e mora em um pântano, talvez seja esse contraste que faz com que o personagem seja único e cativante.

O fato de Shrek e Fiona, ao cabo do filme, terminarem ogros, felizes com isso, e desejando voltar ao pântano, quebra padrões estabelecidos, questiona valores dessa cultura contemporânea guiada pelo consumo, que coloca como desejável a beleza, o luxo, os produtos exageradamente disponíveis pela organização social em que tudo é comercializável e abre espaço a essa leitura e à discussão da marginalização e da intolerância de que o ogro, no filme, é vítima: por não ser belo, por não possuir fama, nem dinheiro; em suma, por não se adequar ao Reino Tão Tão Distante, Tão distante dele. (Santos, 2012, p. 98).

Se no primeiro filme Shrek salva princesa Fiona apenas para conseguir livrar o pântano de criaturas mágicas, e com o decorrer da trama Fiona e Shrek acabam se apaixonando. No segundo filme Shrek precisa lutar para manter seu casamento, passando por certas dificuldades para conseguir viver seu felizes para sempre com Fiona. Como mostra a imagem 3, onde Encantado finge ser Shrek depois que tomou uma poção mágica, para virar um príncipe com os padrões estéticos exigidos. Como cita Bilotta (2010, p. 126), “são ideias a respeito do que seja ou não aceitável quanto a aparência”.

A influência social ajuda o indivíduo a não se apegar os costumes pré-estabelecidos. A partir disso conseguimos perceber que as identidades são fluidas, podendo ser divididas e criadas na contradição. Dessa forma conseguimos entender melhor o desfecho das atitudes do príncipe, o qual por mais que Encantado tenha o perfil estético de um príncipe, ao qual estamos habituados, as atitudes mostram o contrário, ele quer ter um reino a qualquer custo, mesmo às custas de mentiras e estratégias que sua mãe a fada madrinha elabora. Na SD2, temos o momento em que Encantado finge ser Shrek após tomar a poção mágica roubada da Fada Madrinha.

Figura 2



Filme Shrek 2 (2004) 59 minutos e 46 segundos

A figura acima exposta é parte do segundo filme da trilogia a ser analisada no presente corpus. A imagem retrata a princesa Fiona na exata forma de quando foi resgatada pelo Shrek na primeira película, acompanhada do príncipe Encantado. O enredo do filme reserva a complexidade que banha a imagem escolhida e a torna digna da presente análise. Na trama, o Rei de Tão, Tão Distante, o pai da princesa Fiona, é confrontado pela Fada Madrinha sobre um acordo que ambos fizeram anteriormente onde Fiona foi prometida a Encantado. Com o casamento da Princesa com Shrek, o acordo foi frustrado sob efeito de magia, Fiona retorna ao seu estado anterior e acredita que Shrek adquiriu a forma física de encantado. Logo, na imagem, Fiona crê estar dançando com seu marido e não com o vilão da trama.

A crença reafirmada pela Fada Madrinha várias vezes ao longo do filme de que “Ogros não são felizes para sempre” pode ser lida como o senso comum sobre a estética dominante na atualidade, onde se é praticamente impossível ser feliz e se aceitar se estiver fora do padrão estabelecido. Como cita Bilotta (2010, p.126) “Nesse sentido, apesar das muitas subversões apresentadas ao longo do filme, a ideia de que o belo é aquilo que é igual se mantém. Portanto, o diferente é feio, anormal, monstruoso”. A identidade de um sujeito é constituída através da diferença, conforme os discursos que são expostos no grupo ao qual ele se insere.

Podemos notar que o fio condutor da trama é a estética de seus personagens. Ao garantir que o final feliz seja com os protagonistas fora do padrão, a película passa uma mensagem importante de coragem, inclusão e empoderamento.

Figura 3



Shrek Terceiro (2007) 5 minutos e 47 segundos

A clara aversão que os personagens apresentam na imagem anterior aos trajes que estão vestindo suscita reflexões. O príncipe e a princesa aparecem vestidos em trajes da realeza totalmente formais e ambos estão em sua forma de ogro. Mostram-se extremamente desconfortáveis com tal situação, onde suas feições e postura corporal denunciam um certo pavor da conjuntura imposta a eles. Outra vez, de forma

muito perspicaz, a direção do filme consegue unir padrão e quebra de padrão em uma única cena, tornando rico e muito mais profundo o enredo da película.

Ao retratar o casal em forma de ogro tentando se adequar ao padrão da realeza, fica límpido e cristalino o embate entre o posto, as roupas que são usadas por príncipes e princesas totalmente padrões, e a quebra do padrão, por meio da forma física juntamente com a personalidade de ogro que o casal possui. Mesmo que em forma de alívio cômico, a situação do casal na cena expõe a rigidez de conceitos de beleza e nobreza que o senso comum transpassa de geração em geração, ao passo que o casal se mostrar desconfortável com as roupas configura um rompimento com tais tradições.

A imagem ilustrada acima mostra Shrek e Fiona precisando cumprir o papel da realeza, mudando sua forma de vestir e se comportar. Na atualidade, as animações digitais têm como tema frequente a quebra de estereótipos, assunto esse que perpetua ao longo da história. Segundo Silva (2010, p. 34) a “história da humanidade tem sido marcada por ritos e registros dos mais diversos. Estes descrevem e tratam, através do tempo, as marcas do homem no que tange à sua existência, ao seu espaço na sociedade, assim como à sua relação com o outro.” O rito demonstrado é nobreza se portando como tal, e a quebra desse rito é um casal de ogros se vestindo como a nobreza o fazia. A confrontação de tal paradigma se faz berrante em toda a trama, mas nessa imagem ela é especialmente frisada.

O casal protagonista foi criado de uma forma singular, comparado com a expectativa que temos dos contos de fadas. O casal da trama acaba quebrando esses estereótipos, com os quais somos acostumados nos contos e em obras cinematográficas como uma constante na trilogia, os padrões são expostos para logo em seguida serem quebrados. Os personagens, no decorrer de suas aventuras, vão abrindo caminho para reflexões necessárias e pertinentes, dignas não somente deste, mas de inúmeros outros estudos sobre o tema.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente estudo expôs alguns pontos sobre temáticas de suma importância para a sociedade. A questão da identidade abordada pelos autores que serviram de leme para análise da trilogia se mostra cada dia mais atual, principalmente, com os fenômenos sociais que temos presenciado ante nossos olhos. O senso comum abordado por Moscovici (2003) engloba grande parte da sociedade, que se mostra incapaz de compreender qualquer definição minimamente embasada em dados científicos, em detrimento a conceitos pré-estabelecido carregados oralmente de geração para geração.

A representação social por ele descrita se mostra infalivelmente presente no cotidiano. O indivíduo tem necessidade de estar incluído em um grupo

social, acabando por se moldar de acordo com os hábitos e padrões pré-definidos. Perceber como uma trilogia aparentemente infantil pode trazer tantas reflexões, tantas perguntas, tantos estereótipos expostos, quebrados e ridicularizados também é parte latente do labor de pesquisa. As três tramas, cada uma com sua particularidade, levantam nuances importantes a serem analisadas. A estética do príncipe e da princesa idealizados é constante durante os três filmes, afirmando e reafirmando que não se faz necessário se encaixar em padrão algum para poder ser agraciado com “felizes para sempre”.

O sucesso das animações serviu tanto para o entretenimento quanto para levantar questionamentos a todos os telespectadores. Cada vez que as indagações foram feitas por telespectadores de todas as idades, que se divertiam com as aventuras vividas pelos personagens foi plantada uma semente, a semente da dúvida, do questionamento, que deve ser regada com as teorias dos autores citados e de muitos outros que se aprofundam sobre essas questões. O resultado de tal combinação só pode ser frutos de conhecimento a serem usufruídos pelo máximo de pessoas possível.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. **Na terra das fadas: análise dos personagens femininos (extraído da obra A psicanálise dos contos de fadas)** / Bruno Bettelheim; tradução de Arlene Caetano. / Rio de Janeiro: paz e terra, 1997.

BILOTTA, Fernanda Aprile. **Heroínas: da submissão à ação. Uma análise junguiana de personagens em filmes de animação.** (Tese - Mestrado em Psicologia Clínica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP. Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica Núcleo de Estudos Junguianos. São Paulo, p.165. 2010.

BOGDAN, Robert. E BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação Qualitativa em Educação. Título original da publicação: Qualitative Research for Education-** 1982. Revisor Antonio Branco Vasco. Porto Editora.

CORREA, Adâni. **O ogro que virou príncipe: Uma Análise dos intertextos presentes em Shrek.** Dissertação (mestrado) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Letras Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, p. 134. 2006. COSTA, Antonio. **Compreender o cinema.** Tradução Nilson Moulin Louzada: revista técnica Sheila Schvarzman. – 3 ed. São Paulo: Globo, 2003.

COURTINE, Jean-Jacques. **O Chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político.** IN: INDURSKY, F e LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Org.). Os múltiplos territórios da Análise do Discurso. Porto Alegre: Sagra_Luzzatto, 1999.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na Pós-Modernidade.** Tradução Tomaz

Tadeu da Silva, Guaracira-11. Ed Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOCH, Ingedore Villaça. **Ler e compreender: os sentidos do texto** / Ingedore Villaça Koch e Vanda Maria Elias. 2. ed., 1ª reimpressão. - São Paulo: Contexto 2007.

MAIA, Cláudia. MAIA, Renata Santos. **A (des) Construção de Gênero Nos Filmes Shrek**. História, história, revista do programa de pós-graduação em história – UnB, Brasília, vol. 2, n. 4, p.167- 186, 2014. Universidade estadual de Montes Claros (Unimontes).

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Editado em inglês por Gerad Duveen; traduzido do inglês por Pedrinho A. Guareschi. – Petrópolis, RJ: vozes 2003.

PIMENTEL, Lucilla da Silveira. Leite. **Educação e cinema: dialogando para a formação de poetas**. São Paulo: Cortez, 2011.

REIS, Sebastiana Lindaura. de Arruda.; BELLINI, Marta. **Representações Sociais: Teoria, procedimentos metodológicos e educação ambiental**. Acta Scientiarum. Human and Social Sciences Maringá, v. 33, n. 2, p. 149-159, 2011.

SANTOS, Mayana Wolff Brachmann dos. OSÓRIO, Antônio Carlos do Nascimento. **Os ogros como. Cebolas: diferentes ofertas de subjetivação presentes na personagem Shrek**. Pro. posições, v. 28, N. 1(82), p. 169 – 192, jan. / abr. 2017.

SANTOS, M. R. dos. (2009). **O “diferente” e o “feminino” em Shrek: uma análise das formações discursivas**. Dissertação de Mestrado em Estudo de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, BA, Brasil.

SHREK, Direção: Andrew Adamson, Vicky Jenson; Roteiro: Willian Steig, Título Original: **Shrek**. Ted Elliot; Distribuição: Universal Pictures, 2001.

SHREK 2, Direção: Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conrad veron; Roteiro: J. David Stem; Título Original: **Shrek 2**. Distribuição: Universal Pictures, 2004.

SHREK TERCEIRO, Direção: Chris Miller (LX), Raman Hui; Roteiro: Andrew Adamson, Jeffrey Price; Título Original: **Shrek The Third**; Distribuição: Paramount Pictures, 2007.

SILVA, Ana Bárbara Alcântara da. **Relendo Shrek: lidando com o diferente** / Ana Bárbara Alcântara da Silva. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras. Salvador, p. 106. 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

COM LICENÇA POÉTICA CONSTITUI UMA PRÁTICA DE LIBERDADE?

Pedro Anácio Camarano¹

Este ensaio é resultado de reflexões emergidas na disciplina *Representações de gênero: interseções multiculturais*, ministrada, no segundo semestre de 2022, pela Profa. Dra. Níncia Borges pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro).

Para início de conversa, destaco que o objetivo principal é fazer uma leitura de *Com licença poética*, escrito por Adélia Prado em 1976, cotejando-o ao *Poema de sete faces*, escrito por Carlos Drummond de Andrade em 1930 e a *Ser Mulher*, escrito por Gilka Machado em 1915, todos poemas com viés autobiográfico. Para tanto, recorro à teoria literária, com Woolf (1985, 2019), à teoria feminista, com Lugones (2014) e Rago (2004), e à teoria dos estudos discursivos, bebendo majoritariamente em Foucault (1979; 2017), junto com Gregolin (2007), Castro (2009), Revel (2011) e Alves (2015); mas também valendo-me de princípios da escola pècheutiana, com Orlandi (2001) e, em alguma dose, aos postulados do Circulo de Bakhtin, com Fiorin (2018).

Assim sendo, elucidado logo de entrada que Adélia Prado não está sendo avaliada. Não refiro-me à indivíduo empírica, mas à *posição de autora* conforme tencionada por Foucault - uma projeção do tratamento que se dá aos textos a partir de sua filiação dentre as relações de poder. Pensando o sujeito como figura discursiva, Foucault “trata do *efeito-autoria*, entendendo-o como uma instalação, no discurso, da evidência de um sujeito submetido às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção de sentidos” (Gregolin, 2007, p. 102). Sendo assim, “é preciso investigar as circunstâncias historicamente constituídas que permitem aos indivíduos que escrevem possuírem certa personalidade autoral” (Alves, 2015, p. 80).

O esforço aqui realizado visa, sobretudo, mostrar a força dos processos de objetivação, “isto é, modos em que o sujeito aparece como objeto de uma determinada relação de conhecimento e de poder” (Castro, 2009, p. 408), e, ao mesmo tempo, a literatura como possível prática de liberdade.

Sobre a prática de liberdade, temos que considerar que “Foucault marca,

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). E-mail: magopac@hotmail.com.

em muitas retomadas, sua distância em relação a todas as teorias da libertação e prefere para elas o que ele gosta de chamar, pelo contrário, de práticas de liberdade” (Revel, 2011, p. 97). Foucault (1979) se interessa pelo poder enquanto relações, isto é, o poder se exercendo dentro de um sistema de vinculação de forças: *CONDUTA CONDUZIDA* ↔ *PODER* ↔ *PRÁTICA DE LIBERDADE*. Não há, pois, no entendimento desse filósofo, uma liberdade absoluta.

Assim para pensar a liberdade, em acepção foucaultiana, temos que ter em mente que:

trata-se de condutas, comportamentos e reações pelas quais o sujeito se constitui a si mesmo, dá-se uma forma. (...) Como vemos, a liberdade, o sujeito e o poder não são tão somente temas intimamente entrelaçados; a liberdade é a condição de existência do poder e do sujeito. Na falta de liberdade, o poder se converte em dominação, e o sujeito, em objeto. (...) Por isso, não se trata de liberação, mas de práticas de liberdade, isto é, da forma que podemos dar à subjetividade (Castro, 2009, p. 247).

Nesse sentido, as práticas de liberdades não devem ser tomadas no sentido de libertação absoluta, mas como microrresistências pensadas estrategicamente. Isto posto, vamos às reflexões.

Em 1929 a escritora britânica Virginia Woolf publicou um texto muito famoso, *Um Teto Todo Seu*, no qual desenvolve, por meio da metalinguagem e do fluxo de consciência da personagem principal, a tese de que a posição ocupada pela mulher na sociedade produz dificuldades à produção literária feminina. “As mulheres, portanto, não têm tido a menor oportunidade de escrever poesia. Foi por isso que coloquei tanta ênfase no dinheiro e num quarto próprio” (Woolf, 1985, p. 132).

A produção literária de sucesso de sua contemporânea e compatriota, Agatha Christie, poderia ser argumento para refutação, pois essa escreveu, em 1932, um dos romances mais lidos de todos os tempos, *Assassinato no Expresso Oriente*. Contudo, para Woolf, o romance é uma forma literária mais fácil de as mulheres escreverem, pois “é mais fácil interromper ou retomar um romance do que um poema (Woolf, 2019, p. 12).

As mulheres seriam então menos capazes de escrever? Não. E, o fato Agatha Christie ter sido uma escritora de sucesso, reconhecida em vida, comprova isso. Entretanto, ela foi exceção. Ser escritora realmente é muito mais difícil do que ser escritor, e não é por falta de capacidade. Pelo fato de estar atrelada ao lar, sendo, na esmagadora maioria das vezes, a única responsável pelo zelo residencial e pela tutela dos filhos, a mulher não dispõe do mesmo tempo disponível do homem para dedicar-se à escrita. Além disso, a mulher vivência poucos eventos não relacionadas ao âmbito familiar, o que resulta em um repertório orientado para temas de cunho lamúriosos e/ou domésticos. A biografia de Agatha Christie indica que, nesse quesito, ela foi venturosa por ter prestado

serviço voluntário num hospital, durante a I Guerra Mundial e por ter acompanhado o seu segundo marido em viagens de missões arqueológicas.

Em consonância com o pensamento woolfiniano, entendemos que, do ponto de vista dos processos de subjetivação das escritoras brasileiras, a década de 1930 foi marcada por vários acontecimentos discursivos significativos. Na conjuntura sócio-política nacional, surge uma nova Constituição em 1934, estipulando a permissão do voto de mulheres em processos eleitorais, além da implementação de direitos trabalhistas (previdência social, salário mínimo, férias remunerada, jornada de trabalho de 8 horas, repouso semanal, proibição de diferença salarial para um mesmo trabalho por motivo de gênero). No contexto literário também ocorreram fatos importantes para a escrita feminina: em 1930, especificamente, Rachel de Queiroz publica o romance *O Quinze* e Cecília Meirelles assume um cargo de chefia do *Diário de Notícias*, um jornal do Rio de Janeiro. Nasce Hilda Hilst. Patrícia Galvão, a Pagu, casa-se com Oswald de Andrade. Aumenta a popularidade de Gilka Machado, com a tradução de seus poemas para o espanhol.

Contudo, foi Carlos Drummond de Andrade, um homem, quem escreveu, neste ano, um dos poemas mais conhecidos de todos os tempos da produção nacional: *Poema de Sete Faces*, no qual há interdiscurso com a passagem bíblica e onde o poeta vale-se de sete estrofes para traçar um perfil do eu lírico.

Sobre este poema, o escritor e professor universitário Eucanaã Ferraz escreve que há um tom humorístico, construído por meio de sátira e caricatura:

Ali, cada estrofe corresponde a uma das faces, mas o retrato resultante é sobretudo fragmentário, ainda que se possa ver a condução de determinados traços ao longo do poema, propagados pela força da predição: “Vai, Carlos, ser gauche na vida”. As faces se atiram e imprimem um retrato deformado, em que sobressaem a malícia, o tédio, a fraqueza (...) o poeta não deixa de caricaturar a si mesmo” (Andrade, 2013, p. 81).

É verdade. Parece haver um imbricamento entre o eu lírico e o poeta, sobretudo, porque eles têm o mesmo nome e as mesmas características físicas em que se encontrava daquele momento histórico (usando óculos e bigode).

Na primeira estrofe é enunciado *Quando nasci, um anjo torto desses que vivem na sombra e disse disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida*. Quem seria esse anjo que vive na sombra? Pelas pistas interdiscursivas, como a referência ao texto bíblico², esse anjo seria algum mau conselheiro, tentador como satanás. Se levarmos em conta que, embora não seja uma expressão do cotidiano brasileiro, *gauche* é um termo dicionarizado, com sentidos de adjetivo (torto, desajeitado, acanhado), metaforicamente esse anjo pode significar alguém, uma má influência.

² Em 2 Pedro 2:4 diz que Deus lançou anjos pecadores ao inferno, entregues às escuridão.

De forma geral o poema é a voz bêbada desse eu lírico, atordoado por se considerar errante. Com alterações na ordem do olhar, o sujeito ora mostra-se solitário, ora triste, ora comovido. Além disso, há outra intertextualidade com texto bíblico, dessa vez no quinto parágrafo, quando ocorre uma súplica: *Meu Deus, por que me abandonaste*³. Interessante observar também que, em determinado momento, é enunciado *Mundo mundo vasto mundo/se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução*, corroborando por meio da metalinguagem a ideia de fragilidade. Segundo o Dicionário de Nomes Próprios⁴, Raimundo significa “sábio protetor” ou “aquele que protege com seus conselhos”.

Poema de Sete Faces é um poema cuja intertextualidade mostra como os discursos são produzidos numa rede de memórias, dialogismos⁵, inspirações, paráfrases. Este poema, nesta mesma direção, é retomado em vários momentos da produção artística brasileira, constituindo-se como um *discurso fundador*, que, segundo Orlandi (2001, p. 13), pode ser compreendido como aquele que “cria uma nova tradição”, resignificando o que veio antes, instaurando a possibilidade de novos discursos e criando novos sítios de significância.

Sim, *Poema de Sete Faces* ressignifica, por exemplo, o poema *Ser Mulher* de Gilka Machado, escrito quinze anos antes. Um soneto que se inicia com *Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada* e por meio do qual a autora mostra, com a voz do eu lírico, a condição do gênero feminino na sociedade: *Ser mulher, e oh! Atroz, tantállica tristeza! / Ficar na vida qual uma águia inerte, presa / Nos pesados grilhões dos preceitos sociais!* E, sim, *Poema de Sete Faces* instaura a possibilidade de novos discursos, como acontece com o poema *Com licença poética*, escrito por Adélia Prado em 1976, com a música *Até o fim* escrita por Chico Buarque em 1978 e com a música *Let's Play That*, escrita por Torquato Neto em 1983.

Tomemos, pois, *Com licença poética* de Adélia Prado para verificarmos como ocorre os novos sítios de significância. Numa leitura desavisada, pode parecer um poema feminista, já que a voz feminina parece rebelar-se contra seu destino – *o que sinto escrevo (...) inauguro linhagens, fundo reinos*. Mas não, não é um poema feminista. Ao contrário, é carregado de uma carga de machismo

3 Em Salmos 22:1 Jesus profere: Meu Deus! Meu Deus! Por que me abandonaste? Por que estás tão longe de salvar-me, tão longe dos meus gritos de angústia?

4 Disponível em: < <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/raimundo/> >. Acesso em: 21/10/2022.

5 Conforme ensina Fiorin (2018, p.22), *dialogismo* na concepção de Bakhtin é a base da interação social. As “relações dialógicas não se circunscrevem ao quadro estreito do diálogo face a face, que é apenas uma forma composicional, em que elas ocorrem. Ao contrário, todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio”.

internalizado. As regularidades discursivas (textual e extratextual) comprovam isso, como veremos. De maneira dissimilar está *Ser Mulher* de Gilka Machado.

Para Jamyle Rkain, quem organizou o livro *Poesia Completa de Gilka Machado: Gilka escreveu o erótico porque queria liberdade. Negava mordanças à sua escrita, à sua arte*⁶. Gilka Machado foi uma mulher negra, de origem pobre. Trabalhou como diarista e como cozinheira. Participou de movimentos em defesa dos direitos das mulheres, sendo, inclusive, uma das fundadoras do primeiro partido político feminino. Conheceu críticas ácidas pela sua audácia. Rui Barbosa, por exemplo, enunciou sobre ela: *como seria possível conciliar o espírito das senhoras de boa sociedade com o espírito de uma poetisa que tem o mau gosto de escrever essas coisas plebéias*⁷.

Adélia Prado, por sua vez, foi uma mulher branca, religiosa, filha de pai rodoviário e mãe dona de casa. Foi professora. Manteve ao longo da vida o pensamento provinciano conquistado em seu município de nascença, Divinópolis, Minas Gerais. No início de sua carreira como escritora, foi apadrinhada por ninguém menos que Affonso Romano de Sant’Anna, quem assinava uma coluna de crítica literária no Jornal do Brasil na época, e por Carlos Drummond de Andrade. Adélia negava veementemente uma verve feminista, em enunciados como os pronunciados na entrevista do programa Roda Viva de 1994⁸: *o ato criativo é essencialmente masculino; o papel do feminino é servir, o papel do feminino é o papel do segundo lugar, do anonimato, é a permissão para que o homem aconteça*. Nesse sentido, Adélia Prado parece não conseguir se ir além da lógica “categorial”⁹, configurando-se como uma “mulher cordial”¹⁰, mas não por ter por assumir o modelo do “homem cordial”, àquele cuja subjetividade é privatista, “que se manifesta através de comportamentos e práticas de apropriação privatizadora do mundo público, práticas de apossar-se do espaço, fazendo do público o quintal da própria casa” (Rago, 2004, p. 286), mas por ser uma mulher que reafirma o lar, ao invés de abandoná-lo. Rago (2004), na esteira do pensamento de várias feministas, entende que é preciso abandonar o lar, porque ele, enquanto lugar de constituição de identidades, é frequentemente local de sexismo.

O título do poema de Adélia revela uma relação direta com o poema de Drummond. Num documentário, disponível pelo canal do *YouTube* da

6 Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/obra-de-gilka-machado-volta-a-circular/>>. Acesso em: 21/10/2022.

7 Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/obra-de-gilka-machado-volta-a-circular/>>. Acesso em: 21/10/2022.

8 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CPXpd4BwgjY>>. Acesso em: 21/10/2022.

9 Para essa Lugones (2014, p.935), “a modernidade organiza o mundo ontologicamente em termos de categorias homogêneas, atômicas, separáveis”.

10 Segundo Rago (2004, p.288) essa cordialidade não corresponde a adjetivos como bondade, hospitalidade, generosidade, simpatia, tradicionalmente atribuídos ao povo brasileiro.

Assembleia de Minas Gerais¹¹, Adélia conta que deu este título ao poema porque sentia que devia pedir licença a Drummond para fazer a paráfrase.

A reformulação do poema drummondiano se dá durante todo o poema de Adélia, acarretados em novos rumos de sentidos. Por exemplo, ao reformular *Quando nasci um anjo esbelto, desses que tocam trombeta*, anunciou: vai carregar bandeira, o eu lírico transfere a concepção da influência negativa (anjo caído), para influência positiva (anjo bendito). Contudo, para a compreensão desse novo efeito de sentido, é preciso perceber deslocamentos: em *Poema de Sete Faces* a analogia com os seres celestiais se dá dentro da perspectiva de querubins¹². Em *Com licença poética* a analogia com os seres celestiais se dá dentro da perspectiva de serafins¹³. Assim, esse *anjo esbelto, desses que tocam trombeta*, está relacionado a um conduzir da conduta por meio do exemplo, mas também do medo: na escatologia cristã, a Bíblia (Apocalipse 8:1–2) fala de anjos com trombetas dentro de eventos apocalípticos durante o período da tribulação no fim dos tempos.

Dentro dessa leitura, o *carregar bandeira*, está correlacionado à cruz carregada por Cristo, *tomar a sua cruz diariamente* (Mateus 16:24; Marcos 8:34; Lucas 9:23), representando a aceitação de sua domesticação, a fim de seguir seu destino natural. A ordem natural das coisas, segundo os cristãos, é que a mulher veio a existir para: aliviar a carência do homem (Gênesis 2:18), procriar (1:28), cozinhar e cuidar da higiene da casa (Provérbios 31:13-20), costurar (Provérbios 31:24-27), vestir-se modestamente, com decência e discrição (1 Timóteo 2:9-10), sujeitar-se ao marido (Efésios 5:22), ser dócil e tranquila (1 Pedro 3:1-6). A bandeira para o eu lírico é aceitar com complacência que o ato criativo é essencialmente masculino e que o papel do feminino, sendo um segundo lugar, é servir. *Carregar bandeira* pode ser lido como o criar condições de subsistência para o homem.

Aceitando os subterfúgios designados ao feminino, tais como casar, ter filhos, ser dona de casa, o eu lírico de *Com licença poética* diz aceitar essa sina; embora reconhecendo seu peso. Por outro lado, enuncia uma desobediência: *o que sinto escrevo*, o que reflete uma subjetividade marcada pela antítese.

Em outro momento, direciona o discurso ao sentimento de tristeza, mas ao contrário da tristeza drummondiana (observada pelo vício, pela dor, pela solidão e pelo arrependimento), trata-se de uma tristeza não sofrida, uma tristeza estabelecida pela vontade de alegria – *dor não é amargura*.

Por fim, assumindo sua condição de gênero colonizado¹⁴, o eu lírico

11 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=QMsVYzNkUmU>>. Acesso em: 21/10/2022.

12 A Bíblia fala dos querubins como zeladores, como em Gênesis 3,24 e em I Reis 6.

13 A Bíblia fala dos serafins como anjos louvadores do Senhor (Isaías 6: 1-3).

14 Segundo Lugone (2014, p.937), a colonização instituiu o homem como “o ser humano por excelência”.

identifica-se como aquela destinada a desdobrar-se para dar conta de cumprir sua missão (servir) e ir além disso (escrever). Vê-se, então, que embora não seja uma voz feminista¹⁵, é uma voz feminina e que, em certa medida, resiste, criando tensão entre a objetivação e a subjetividade ativa¹⁶.

À guisa de termos conclusivos, retorno ao título do ensaio: “*Com Licença poética*” *pode ser uma prática de liberdade?* Do ponto de vista do feminismo, não. “O feminismo (...) é a luta para tornar mais móveis, fluidos e transformáveis, os meios pelos quais o sujeito feminino é produzido e representado” (GROSZ apud Rago, 2004, p. 291). Na perspectiva dos estudos feministas,

Essa luta não é uma luta de sujeitos para serem reconhecidos e valorizados, para serem ou serem vistos, para serem o que eles são, mas uma luta para mobilizar e transformar a posição das mulheres, o alinhamento das forças que constituem aquela ‘identidade’ e ‘posição’, aquela estratificação que se estabiliza como um lugar e uma identidade (Rago, 2004, p. 292).

E o eu lírico de *Com Licença poética* reafirma essa identidade com toda a força: *Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. Mulher é desdobrável. Eu sou. Ao menos tivesse enunciado “eu estou”...*

Do ponto de vista de foucaultiano, também não. Pois, apesar de desobedecer ao discurso machista, no qual o ato criativo é essencialmente masculino, não há tentativa de rompimento com a ideia de que o feminino é um segundo lugar. Afirmo que não houve prática de liberdade, também, porque, dentro da síncrise causada pelo eu lírico, não há uma **crítica** à condição da mulher, não há desejo de agenciamento de desobrigar-se a servir.

Sobre a crítica, diz Foucault (2017, p. 5 – grifo meu),

se a governamentalização é mesmo esse movimento pelo qual se tratasse na realidade mesma de uma prática social de sujeitar os indivíduos por mecanismos de poder que reclamam de uma verdade, pois bem, eu diria que a **crítica é o movimento pelo qual o sujeito se dá o direito de interrogar a verdade sobre seus efeitos de poder e o poder sobre seus discursos de verdade; pois bem, a crítica será a arte da inservidão voluntária, aquela da indocilidade refletida. A crítica teria essencialmente por função a desassujeitamento.**

A crítica não feita no poema diz respeito ao questionamento das

15 Aqui consideramos como feminismo a recusa de que a mulher tem de ter a sua subjetividade marcada por sentimentos, desejos e funcionamentos psíquicos inatos. Nas palavras de Rago (2004, p.282-283), “a construção de um modelo feminino universalizante foi imposta historicamente pelo discurso médico vitoriano, pelo direito, pela família, pela igreja, enfim, pelo olhar masculino (...). Já são inúmeros os estudos, pesquisas, livros, publicações e revistas que desconstruem (...) a associação estabelecida entre origem e finalidade, que justificava a definição de uma suposta essência feminina a partir de sua missão para a maternidade”.

16 Lugones (2014, p.940,) utiliza o conceito de *subjetividade ativa* “para captar a noção mínima de agenciamento daquela que resiste a múltiplas opressões”.

representações canônicas da subjetividade feminina, que impõem formas sujeitadas de existência à mulher. O poema não descoloniza, pois não interroga a verdade bíblica. No poema não há uma indocilidade refletida. Ao contrário, há uma escrita como ímpeto¹⁷.

Em *Com Licença poética* não há prática de liberdade porque não há combate premeditado a domesticação da vida. Não há insubmissão da subjetividade.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Marco Antônio Sousa. **A autoria em questão a partir de Foucault: autor, discurso, sujeito e poder.** Rio de Janeiro: Matranga, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada Ave Maria.** São Paulo: Editora Ave-Maria, 2000.
- CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- DIAS, Júlio Cesar Tavares. **Ser Mulher: a liberação da mulher na poesia de Gilka Machado.** Vitória da Conquista: Fólio, 2016. Disponível em: < <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/2765/2313> > . Acesso em: 20/10/2022.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **O Que É A Crítica?** Portugal: Texto & Grafia, 2017. Disponível em: < <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/critica.pdf> > . Acesso em: 20/10/2022.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Contexto, 2018.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos.** São Carlos: Claraluz, 2007.
- LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial.** Santa Catarina: Revista Estudos Feministas, 2014.
- MACHADO, Gilka. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.
- MORGAN, Janet. **Agatha Christie: Uma biografia.** Rio de Janeiro: BestSeller, 2018.

¹⁷ Em dois momentos Adélia reafirma isso: 1) No programa Roda Viva de 1994, ela enuncia: 1) *o que alimenta minha poesia é o próprio susto e o próprio espanto que eu tenho com a vida*; 2) No documentário, disponível no canal do *Youtube* da Assembleia de Minas Gerais, ela enuncia que *Com Licença poética* foi um dos poucos poemas que começaram e acabaram de uma vez só. *Isso é a explosão de algo que já estava pronto. Foi muito espontâneo.*

ORLANDI, Eni. **Discurso fundador**. São Paulo: Pontes, 2001.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RAGO, Margareth. **A “mulher cordial”**: feminismo e subjetividade. São Paulo: Verve, 2004. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5015/3557>>. Acesso em: 20/10/2022.

REVEL, Judith. **Dicionário Foucault**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

WOOLF, Virgínia. **Mulheres e ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM *XÍCA*, DE JOÃO FELÍCIO DOS SANTOS

Renata Aparecida Ferreira Ribas¹

1. INTRODUÇÃO

O romance histórico é um gênero literário que cria cenários, eventos e pessoas baseados em dados históricos, porém sua combinação é tão perfeita, que como leitores não conseguimos separar o que é ficcional ou histórico, pois ambos se tornam um só, constituindo a obra. Nesse trabalho, usamos o romance histórico de João Felício dos Santos “*Xíca da Silva*” (1976), nessa narrativa, sua base história é a pessoa de Francisca da Silva (1732-1796) e o período colonial do século XVIII, nota-se que como é da particularidade do gênero, o escritor não pretende descrever fatos históricos, mas discuti-los. Nesse romance em questão, ele pretende trabalhar com a representação social da mulher negra ex-escrava mais famosa da comarca de Diamantina, durante o século XVIII.

O trabalho pretende descrever a personagem ficcional, a pessoa histórica de Francisca da Silva e contextualizar a representação social da mulher negra escravizada no século XVIII. Afim, de revelar possíveis relações entre essa tríade, que resultou no trabalho de interpretação do autor com a construção da sua personagem. Assim, o trabalho tem como objetivos específicos: revelar características particulares da personagem, da pessoa histórica e da identidade da mulher negra; levantar semelhanças e discrepâncias entre os objetos de análise. E por fim, descrever como a imagem de Francisca foi trabalhada no personagem ficcional, e os possíveis aspectos que influenciaram nessa construção.

Considerando a importância da relação literatura e história, o trabalho fará em um primeiro momento a explanação sobre essa relação, como forma de ressaltar que a história é o plano de inspiração para a construção da narrativa ficcional, não sendo uma obra que busca imitar fatos históricos, mas ir além, no imaginário do cotidiano dos personagens para discuti-lo. Para assim, podermos contextualizar os objetos de estudo, e enfim realizar a análise comparativa com seus devidos aportes teóricos. Ao fim, pretende-se que esse trabalho contribua com os estudos acerca da relação história e literatura e de construção de personagem ficcional.

¹ Doutoranda em Letras - UNICENTRO. E-mail:reeapferreira@hotmail.com.

2. ROMANCE HISTÓRICO

Para Bakhtin (1990) o romance é um espaço de criação, ao mesmo tempo, que busca representar algo do mundo real, de um determinado ponto de vista. Pois, ele não busca imitar algo, mas traz em sua narrativa a representação de um determinado tempo ou espaço. Assim, podemos reforçar que o romance histórico se trata de um gênero híbrido, composto pela relação entre história e ficção. E, por mais que ele sustente personagens ou fatos históricos, ressalta-se que se trata de uma ficção e não de uma transcrição do real.

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. (Lukács, 2011, p. 60).

Desse modo, essa modalidade de narrativa tem como objetivo apresentar uma leitura de como os indivíduos de determinado período agiam, pensavam ou sentiam, assim nos propondo um conhecimento da constituição social daquela época. Nesse sentido, por meio do romance de João Felício dos Santos, temos contato com a esfera cultural e costumes dos indivíduos no contexto do período colonial.

[...] Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, fizessem e agissem da forma como o fizeram. Trata-se de uma norma da figuração literária, aparentemente paradoxal, que se alcança esta apreensão focalizando os detalhes do cotidiano que parecem insignificantes. Os grandes dramas e as figuras históricas centrais são próprios para a epopéia. O mundo do romance é o da esfera popular. Esta, tensionada pela revolução, pode revelar suas forças, surgindo naturalmente os heróis que para a história são incógnitos. (Weinhardt, 1994, p. 51).

Essas particularidades da narrativas pertencentes ao romance histórico que a autora cita, são nítidas na obra de João Felício dos Santos, pois o enfoque histórico de sua obra está na vida cotidiana das personagens, que expressam em suas ações e descrições seu modo de vestir, de se comportar, de pensar e sentir, coerentes com o século XVIII. Exemplo disso, é quando a narrativa enfoca a personagem principal, Xíca da Silva, que é uma mulher negra e ex-escrava, que tem uma mudança brusca de vida, ao se casar com o homem mais poderoso da Comarca Diamantina, o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira.

Nesse momento, é que ocorre a grande problemática da narrativa, como ela que era pobre, ex-escrava e negra conseguiu unir-se a João Fernandes. Assim, para essa lacuna da história, a narrativa apresenta o dia-a-dia de Xíca como esposa do contratador e como a sociedade a trata e a vê ao ocupar o lugar de esposa, que até então, era destinado apenas para as mulheres brancas e da elite, isso dentro do contexto do período colonial. E com essa reflexão, observa-se a revolução histórica, que é uma característica do romance histórico que Weinhart (1994) apresenta em seu texto, pois ao Xíca ocupar esse lugar de esposa, temos a quebra de um grande paradigma social da época, mostrando que sua cor não a torna impossibilitada de ocupar essa posição social que lhe é dada.

O romance histórico se alimenta do entusiasmo com uma apreensão realista do mundo, onde integra o elenco das grandes narrativas de consolidação do sentimento nacional, e, ao mesmo tempo, de legitimação do impulso universalizante. Como vemos:

Parte-se do princípio, tirando partido da atual descrença no estatuto científico da história, de que, se tudo são versões, o autor tem toda a liberdade de apresentar a sua própria versão, seja a partir do exercício puro e simples da imaginação, seja a partir de pesquisas documentais que servem de base para a composição do enredo. A versão ficcional pode se constituir pelo viés do humor, desconstruindo a “grandiosidade” dos gestos consagrados pela história oficial, para oferecer ao leitor cenas dos bastidores, segredos de alcova, mexericos de antigamente. O humor, nesse caso, não é o instrumento através do qual se criticam alguns aspectos do passado em nome de um projeto futuro – e, sim uma forma de preencher o espaço vazio deixado pela ausência de projeto e, por isso, sua ação corrosiva não tem alvo determinado, atingindo a tudo e a todos. (Figueiredo, p. 5-6).

Assim, percebemos que o romance histórico tem como objetivo em relação à história, apontar a existência de inúmeras interpretações possíveis a respeito de fatos históricos já ocorridos. Dessa maneira, resultando na descrença da possibilidade de conhecer de forma objetiva o passado, indagando a historiográfica de seus fatos considerados como verdades absolutas, e nos mostrando que pessoas de diferentes classes e com diferentes funções fizeram parte de fatos históricos, o que pode levar a inúmeras formas de interpretá-los.

3. CONTEXTUALIZANDO XÍCA DA SILVA, DE JOÃO FELÍCIO DOS SANTOS.

No romance, Xíca da Silva ao casar-se com João Fernandes causa o maior escândalo social, pois são indivíduos de esferas sociais diferentes e a união não é bem vista para a imagem do rapaz socialmente. Na obra, para a sociedade da época, a única possível explicação para o fato seria a atração física, sentida por João Fernandes por Xíca. Nesse sentido, ela é descrita como uma mulher muito bonita e sedutora como podemos ver nos seguintes trechos: “...Xíca era de matar um homem!” ou demoras impróprias “Xíca valia a pena...” “Xíca, filha-da-puta mais traíçoeira do que leite posto a ferver em fogo alto, realçava o macio enxuto de suas curvas em sortidos gingos de inocentes cores.” (Santos, 2006, p. 20).

O livro tem grande teor erótico, mostrando que além de extremamente atraente, ela possui algo peculiar, quando se trata-se de encontros sexuais, pois ela é descrita como uma mulher que gostava de sexo, e que apresentava tendências sádicas, ou seja, tinha prazer em causar sofrimento em seu parceiro. Seu lado sádico aparece pela primeira vez na descrição de uma relação sexual entre ela e o Sargento-mor. Conforme a seguir:

“É que, se a cura ou o restabelecimento das forças não se desse já longe do alcance das právidas mãos da mulata terrível, senão ainda debaixo dos mais ardentes tapas e dentadas cruentas, por todo o corpo, complementos exigidos para a satisfação da libido originalíssima, sua vítima havia de retornar fatalmente à inconsciência total, após os mais complexos e renovados orgasmos.” (Santos, 2006, p. 46).

Assim, percebe-se o quanto a personagem Xíca da Silva é construída na narrativa como uma mulher depravada sexualmente. Em sequência, quando casa-se com João Fernandes torna-se extravagante, possuindo inúmeros vestidos importados e realizando outros exacerbados luxos pessoais, como a construção em seu pátio de uma lagoa com um navio, para simular que estava em alto mar. Desse modo, ao longo da narrativa, a personagem é descrita como uma pessoa que não se encaixa em nenhum molde que se espera para uma mulher da época e menos ainda, de uma esposa de alguém tão importante na época, que era João Fernandes, o contratador de diamantes. Levando o leitor a acreditar que ela estava ocupando um lugar que não lhe pertencia dentro daquela sociedade.

3.1 A PERSONA HISTÓRICA DE FRANCISCA DA SILVA E SEU CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL

A representação da imagem da mulher negra interligada com o da sexualidade percorre toda a esfera social do século XVIII, tanto na História como na Literatura. Segundo Rosa (2011) “isto porque, as informações no que tange esta questão são notoriamente carregadas por estereótipos negativos, como se elas tivessem a obrigação de sempre estarem prontamente dispostas a realizar os desejos de seus respectivos senhores” (p. 1), em todos os sentidos. Assim, sua imagem sempre esteve ligada não apenas aos afazeres domésticos da casa grande, mas à satisfação sexual de seus donos. A maioria das representações literárias direcionam suas interpretações a respeito, de que elas faziam esse papel, por sentirem mais apetite sexual do que as mulheres brancas, porém na realidade o que ocorria é que elas eram submetidas a essas relações por imposição de seus donos.

É crível afirmarmos que o preconceito imposto às negras se deve principalmente ao rebaixamento da condição feminina à de “bestas ou mercadoria sexual”. Ou seja, comparada como burros de cargas e induzidas à prostituição, o século XIX, para elas, teria sido um misto de dor e aflição. Além disso, uma série de normas proibia o casamento entre as “duas raças”, entretanto, este impedimento não tinha valor algum quando o foco em questão envolvia a prática sexual. Como comenta Chiavenato (1993, p. 136) essa “situação levou ‘naturalmente’ a entender-se como função da negra escrava o satisfazer as necessidades sexuais do senhor: nem sempre isentas de desvios sádicos, quase sempre orientados por um forte sentimento de depravação” (Rosa, 2011, p. 1).

Em contrapartida, com o contexto social apresentado na narrativa de João Felício dos Santos, a autora evidencia a brutalidade do sistema escravagista em relação à mulher negra. Esta era inferiorizada ao ponto animalesco da existência humana, sendo submetida a inúmeras atividades sexuais. Os desvios sádicos e a depravação que na literatura são aliados a sua imagem, são recorridos como forma de justificar essas relações sexuais, entretanto, essas, na realidade, se figuravam como agressões que elas sofriam pelos seus donos.

Nesse universo de brutalidade e exploração sexual, se encontrava a nossa pessoa histórica Francisca da Silva. Nascida entre 1731 e 1735 e falecida em 1796, era filha de uma escrava negra com homem branco. Vários documentos a descrevem ora como parda, ora como negra. Foi comprada em 1753 por João Fernandes de Oliveira. A composição de seu nome sugere considerações interessantes, sendo o sobrenome Silva indicativo de um indivíduo sem procedência ou origem definida, ou seja, ela entrou ao mundo dos livres por conta própria. Após o nascimento de sua primeira filha com João Fernandes, seu nome passa a ser visto em documentos oficiais como Francisca da Silva de Oliveira,

pressupondo um pacto entre o casal, já que a união deles não poderia ser registrada oficialmente.

Furtado (2003) revela que a pouca existência de material histórico sobre Francisca refere-se a uma estratégia familiar de apagar sua condição inferior, de ex-escrava, assim seu marido e filhos poderiam conseguir lugares de ascensão social. O casal teve 13 filhos e todos receberam o sobrenome do pai e boa educação. Sempre descrita na Literatura como uma mulher poderosa e que exercia poder sobre seu esposo português, fazendo-o atender a todos os seus caprichos. O maior deles foi pedir ao marido para construir um açude, onde lançou um navio com velas, mastros, igual às grandes embarcações, já que não conhecia o mar. Entretanto:

Através dos documentos pesquisados e do comportamento de toda a sua vida foi possível montar uma colcha de retalhos que contradiz completamente a personalidade da Chica conhecida por todos nós”, relata Júnia. Segundo a professora, a própria estabilidade do casamento com um nobre branco, o fato de Chica freqüentar a elite e todas as irmandades brancas do Tijuco e de ter sido enterrada no cemitério da Igreja de São Francisco de Assis (destinado aos brancos ricos) são provas suficientes de que ela era uma mulher que se portava de acordo com os padrões morais e sociais da época. “Caso contrário, seria impossível que Chica tivesse esses privilégios”, reforça a pesquisadora. (Corteleti, 1998).

Apesar das descrições literárias e de alguns historiadores que seguem a linha de pesquisa de Joaquim Felício dos Santos. Junia, durante a entrevista acima, reforça que não teria como Francisca não estar dentro dos moldes que se esperava de uma mulher branca e da elite, pois sua ascensão é notada por meio de inúmeros privilégios que recebia da elite. Sendo esses, apenas consentidos a quem estivesse dentro do padrão social imposto pela época. Assim, podemos concluir que Chica mantinha seu agir e pensar, dentro do que era imposto a uma mulher da elite, pela sociedade da época em que viveu.

4. UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM XICA

Candido (2011) afirma que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem o mundo do enredo. Enredo e personagem exprimem ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (p. 60). Nesse viés, é por meio do personagem que ocorre o sentido de movimento da narrativa, criando seu efeito de verossimilhança. Assim, para obter sucesso nesse recurso, a primeira tentativa do escritor ao construir seu personagem é criar credibilidade de sua existência no leitor, por meio de uma descrição mais empírica possível a nossa percepção de semelhante.

Relacionando a *Xica da Silva*, o escritor usa esse recurso nomeando-a com o nome de uma pessoa real historicamente, fazendo supor que essa poderia ser

uma narrativa que iria contar a vida da pessoa histórica de Francisca da Silva. Ele também coloca o nome dos demais personagens de pessoas que para a historiografia poderiam ter convivido com Chica. Deste modo, criando para o leitor um ambiente verossímil na narrativa.

A obra tem um narrador onisciente, pois ora é narrado em 1º pessoa, ora é narrado em 3º pessoa. Quando narrado em 1º pessoa, conhecemos o íntimo dos personagens, seu fluxo de consciência. E quando em 3º, observamos tudo o que está acontecendo. Por meio desse tipo de narração, Brait (2017) ressalta que se trata de um artifício, “uma manifestação quase espontânea da tentativa de criar uma história que deve ganhar a credibilidade do leitor” (p. 31). Pois, o leitor tem conhecimento pleno do enredo e do que se passa com os personagens.

Candido (2011) distingue pessoa e personagem pela forma que podemos interpretá-los, pois da pessoa temos um conhecimento fragmentado, já que não podemos saber exatamente o que pensa e sente. Já, no romance, “o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica do personagem” (p. 61). Assim, o escritor pré-estabelece dados e os seleciona de forma a limitar-se em busca de uma lógica, e todos os seus dados ficam à mostra para o leitor. Para entendermos melhor esse processo do personagem, o autor apresenta a seguinte diferenciação de personagem”:

As personagens planas eram chamadas temperamentos (humors) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes chamadas caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esférica.

As personagens esféricas não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. “A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende é plana. (Candido, 2011, p. 62-63)

A distinção de personagem citada acima é aplicável a personagem Xica da Silva, ela se encaixa em personagem plana, pois ela é uma mulher sensualizada na narrativa, e toda vez que pretende-se voltar-se a ela no desenrolar da narrativa, é uma característica referente a essa ideia que é resgatada. A personagem apresenta uma curva em direção a esférica, quando casa-se com João Fernandes, ela se torna também frívola, mas todo o direcionamento de seu movimento como personagem ocorre de forma linear a ideia de sua construção, não sendo apresentado algo que nos surpreenda no decorrer narrativo.

Para manter a linearidade do personagem, o escritor cria palavras-chave quando direciona o foco narrativo para ela, como: “Xica-mulata-sestrosexo”, “Xica-Loucura”, Xica-Turbilhão”, Xica-Fabulosa”, “Xica-Vingança”,

“Xica-Teatro”, “Xica-Foguete”, entre outras. Assim, o escritor usa desse recurso como se a palavra chave resumisse em um estado ou ação de Xica, como forma de reforçar a ideia principal que teve ao construir a personagem, de que uma escrava sempre será escrava, por mais que alcance ascensão social, ela nunca conseguirá se portar dentro dos moldes de uma outra categoria social. E, por estar em um lugar que não deveria ser seu, teria um fim trágico, pois nessa narrativa ela acaba sozinha e o Contratador João Fernandes preso por denúncias de sua relação depravada com a ex-escrava.

Vale ressaltar que por mais que tratamos de personagens ficcionais espelhados em sujeitos sociais reais, além da diferença do acesso que temos de uma pessoa ser fragmentado e do personagem ser coeso, o escritor os aproxima em suas linhas de ação e sentimento serem iguais aos dos seres humanos, mas em proporções diferentes, como podemos ver a seguir:

O Homo fictus é e não é equivalente ao Homo sapiens, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. (Candido, 2011, p. 63)

Essa afirmação do escritor nos faz observar que toda narrativa tem enfoque maior nas experiências e sentimentos. Raramente irão aparecer descrições de refeições e dos personagens dormindo, e quando aparece nunca será na mesma proporção que nós seres humanos fazemos. Mas isso não faz com que a obra perca sua credibilidade com o mundo real, pois como leitores não criamos expectativas com esses fatos, e sim com a possibilidade de conhecer alguém por sua totalidade, como conhecemos o personagem, pelo seu exterior e seu interior.

No romance histórico, por mais que o escritor tenha como base dados históricos colocados tanto no enredo como nos seus personagens, ele nunca terá como objetivo fazer uma mera cópia do conteúdo que escolheu. A personagem Xica é um exemplo, pois ela tem algumas características que são as mesmas da pessoa de Francisca da Silva de Oliveira, como: ex-escrava, negra, seus donos são descritos os mesmos no romance e pela história, o concubinato com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, o luxo de suas vestimentas. Porém, há diferenças, pois na narrativa não temos conhecimento de alguns fatos da vida de Francisca, como seus 13 filhos e seu lado caridoso de ajudar os mais necessitados, inclusive, pessoas em situações de escravidão.

Ademais, não temos como conhecer cada detalhe da vida de Francisca e no caso da personagem *Xica da Silva* ela é uma interpretação do autor dentro de uma lógica, que ele cria para explicar lacunas sobre a história de Francisca, como por exemplo, como um homem poderoso como João Fernandes se apaixona por uma escrava como ela. Na tentativa de responder o questionamento, o

escritor recorre a imagem da mulher com apetite sexual e atraente, tão difundida na época, pois para a visão do “branco”, era a única possível explicação para o relacionamento em duas classes tão distintas. E considerando que o escritor trata-se do sobrinho do renomado historiador Joaquim Felício dos Santos, supõe-se que ele tenha lido o trabalho de seu tio a respeito de Francisca e seguiu a mesma linha ideológica que ele, como vemos:

De acordo com Júnia, a ex-escrava tornou-se conhecida por sua crueldade e pelo grande apetite sexual graças ao livro *Memórias do Distrito Diamantina*, do século XIX, escrito por Joaquim Felício dos Santos. “A publicação faz de Chica a única negra a figurar em um registro histórico e o autor encontra no sexo e na perversidade os pretextos para uma escrava merecer tal destaque”, diz. (Corteleti, 1998)

Dessa maneira, podemos observar que o historiador relaciona a imagem de Francisca ao sexo e perversidade, o que pode estabelecer uma possível relação do trabalho do historiador com a construção da personagem ficcional. Pois, nota-se essas características na descrição da personagem de João Felício dos Santos, já que a perversidade aparece no seu lado sádico aparente em suas relações sexuais, e sua sensualidade está em todas as descrições feitas de sua aparência no decorrer da narrativa. Além do mais, como trata-se de uma obra ficcional, inúmeros são os possíveis contatos do escritor com obras textuais e extratextuais, que de alguma maneira influenciaram a composição de sua personagem.

Dessa forma, é possível compreender que o “diálogo” entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual. (Carvalho, 2006, p. 53).

A personagem ficcional Xica é uma interpretação da histórica e lendária Francisca da Silva, pois é impossível o escritor conseguir fazer uma cópia da pessoa histórica e essa nem é sua intenção, pois se tratando de uma pessoa temos um conhecimento fragmentado dela, não sendo possível conhecermos o seu interior. Já a personagem podemos conhecê-la em sua totalidade, mas o que torna isso possível é a construção ficcional, pois as lacunas sobre a vida da pessoa são preenchidas pelo escritor no momento da ficcionalização.

Por outras palavras, pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, aproveitar integralmente a sua realidade? Não, em sentido absoluto. Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção. (Candido, 2011, p. 65)

Assim, observamos que a personagem Xica se assemelha muito a pessoa histórica de Francisca da Silva de Oliveira, porém por se tratar de uma construção ficcional, ele recorre não apenas aos conhecimentos historiográficos sobre a pessoa, mas também a possíveis interpretações de sua história, relacionando a sua constituição como indivíduo social, que é a de uma mulher negra e ex-escravizada.

Segundo Silva (2000) a constituição da identidade ocorre por meio do discurso, ou seja “isso significa que sua definição- discursiva e linguística - está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas” (p.74). Nesse sentido, podemos justificar que a linha de pensamento tanto de Joaquim Felício dos Santos, como a de João Felício dos Santos, seguem uma interpretação da constituição identitária da mulher negra no século XVIII. Essa que tinha como parte de suas imposições sociais ser ativamente sexual e impossibilitada de ascensão social.

Ademais, Furtado (2003) afirma que o concubinato “era praticamente a única forma de uma negra entrar na sociedade branca naquela época” (p. 112). Porém, dentro dos aspectos culturais da época, e devido a riqueza de João Fernandes de Oliveira, a única justificativa para tal relacionamento ocorrer, conforme os textos de Joaquim e João Felício dos Santos, estaria atrelado aos desejos carnavais, que seria algo, que talvez uma mulher branca não conseguisse lhe proporcionar.

Assim, percebemos que o escritor João Felício dos Santos sofreu algumas influências, tanto textuais como sócio-culturais da sua época, em seu trabalho de construção da personagem.

O conceito de influência tem duas acepções diferentes. A primeira, a mais corrente, é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor. A segunda acepção é de ordem qualitativa. Influência é o “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor. A expressão “resultado autônomo” refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros. (Nitrini, 2015, p. 127).

Por meio do conceito de influência podemos afirmar que a construção da personagem Xica, é o resultado de uma relação de contatos, sejam textuais ou extratextuais, ocorrendo de forma intencional ou não, eles compõem a totalidade da personagem. E se tratando de uma obra do gênero romance histórico,

é impossível não estar atrelado ao ficcional e histórico a visão do escritor, que quando faz uso desse gênero tem como objetivo debater com algum assunto, enfatizando a possibilidade da historiografia ter acesso a verdade absoluta de determinado fato.

Portanto, não é a imitação ao mundo real que dá vida ao personagem, mas digamos que uma personagem nos parece real quando “o romancista sabe tudo a seu respeito”, ou dá esta impressão, mesmo que não o diga. É como se a personagem fosse inteiramente explicável e isto lhe dá uma originalidade maior que a da vida, onde todo conhecimento do outro é, como vimos, fragmentário e relativo. Assim, temos o conforto, a sensação de poder que nos dá o romance, proporcionando a experiência de “uma raça humana mais manejável, e a ilusão de perspicácia e poder” (Candido, 2011, p. 68). Deste modo conquistando a credibilidade de seu leitor com sua história.

O escritor é “incapaz de reproduzir a vida”, e a medida que tenha como objetivo reproduzi-la, seu romance tende a ser um fracasso, pois o encanto está na criação de um novo mundo. Nesse caso, se o escritor se propusesse a reproduzir a pessoa histórica de Francisca da Silva, sua personagem não causaria tanta empatia no leitor, pois o encanto da obra está nas lacunas preenchidas pelo ficcional, as quais a historiografia não é capaz de responder.

5. CONCLUSÃO

No meio literário, o papel central da narrativa está na personagem, pois ela é quem dá vida ao enredo e produz o movimento na narrativa que causa o efeito de veracidade. Quando trabalhamos com personagens ficcionais inspiradas em pessoas históricas, temos contato com uma estratégia de construção de personagem atrelada com a finalidade de estabelecer a credibilidade da narrativa no leitor, como uma espécie de pacto entre obra e leitor.

Nesse sentido, na obra de João Felício dos Santos, por mais que sua personagem seja inspirada em uma pessoa real, precisamos entender que a figura histórica de Francisca da Silva e a personagem Xica da Silva são seres distintos, pois o papel do personagem ficcional não é imitar uma pessoa real, mas se aproximar o mais real possível do que se espera de um ser humano. Assim, enquanto conhecemos uma pessoa por fragmentação, na Literatura, temos o conhecimento da totalidade do personagem ficcional, e esse recurso é o que nos faz como leitores aceitar o pacto de veracidade de uma obra.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)**. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1990.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: CANDIDO, Antonio *et al.* A personagem da ficção. 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CORTELETI, Marco Antônio. **Pesquisa contesta mito de Chica da Silva**. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/boletim/bol1207/pag4.html>>. Acesso em: 12 jan. 2020.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. **O romance histórico contemporâneo na América Latina**. Disponível em: <<http://lfile.tripod.com/Vera.html>>. Acesso em: 12 jan. 2020.
- FURTADO, Júnia Ferreira. **Chica da Silva e o contratador dos diamantes**. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LUKÁCS, G. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 3ed. São Paulo: EDUSP, 2015.
- ROSA, Alexandre Valdemar da. **A cor do pecado: no século XIX, a sensualidade da mulher negra**. 2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-cor-do-pecado-no-seculo-xix-a-sensualidade-da-mulher-negra/>>. Acesso em: 7 dez. 2019.
- SANTOS, João Felício dos. **Xica da Silva**. 3ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.
- WEINHARDT, Marilene. **Considerações sobre o romance histórico**. Letras, Curitiba, v. 43, n. 1, p.49-59, jan. 1994.

UM OLHAR SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E FICÇÃO TELEVISIVA: A LITERATURA COMPARADA COMO UM HORIZONTE POSSÍVEL¹

Rondinele Aparecido Ribeiro²

1. INTRODUÇÃO

O acesso à ficção constitui-se como uma necessidade fundamental da humanidade. Enquanto meio de expressão oral, escrito ou sincrético, o ato de narrar apresenta uma variedade de formatos onipresente em todas as sociedades. De modo assertivo, Marcelo Bulhões (2009) salienta que o advento das mídias no século XIX e XX foi responsável por modificar as formas de promoção do entretenimento e de redistribuição da ficção para a sociedade. Em suas incursões sobre os escaninhos por onde a ficção se propaga, o estudioso destaca que as principais fontes, durante séculos, brotavam de diversas formas de narrativas orais, tais como, o mito, a lenda e a fábula. No entanto, a partir da ascensão das mídias massivas audiovisuais, como, rádio, cinema, televisão, computador e videogames, novos suportes surgiram.

Tomando como parâmetro a produção televisiva, podemos destacar que esse veículo, desde seus primórdios, recorreu à literatura como uma fonte para abastecer os seus formatos. Nesse sentido, essa prática confirma o assertivo ponto de vista de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010), que assinala a vocação da Literatura em se constituir como uma poderosa fonte para abastecer a voracidade dos meios eletrônicos na contação de histórias.

Denominada pela estudiosa como deslizamento de narrativas, essa estratégia se constitui como um “processo contínuo de reciclagem das intrigas ficcionais, recriadas para circular em diferentes plataformas” (Figueiredo, 2010, p. 11). Mesmo que esse fenômeno tenha ocorrido desde a implantação da televisão no Brasil, vale ressaltar que vigorou por bastante tempo no meio acadêmico

1 Uma versão preliminar deste trabalho foi publicada pela Revista Travessias. Para esta publicação, o texto foi praticamente reescrito.

2 Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista (FCL-UNESP/ASSIS). Bolsista Capes. E-mail: ribeiorondinele@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

uma visão preconceituosa situada em torno de critérios meramente hierárquicos. Dessa forma, podemos assinalar seguramente que a trajetória da teledramaturgia no país revela um longo curso sinuoso, marcado sobretudo por silenciamentos, generalizações, preconceitos, assimilações, resistências e adaptações.

Este artigo concebe a Literatura Comparada como um arcabouço teórico para se analisar as relações estabelecidas entre Literatura e ficção seriada televisiva. Trata-se de uma relação recepcionada pelos estudos comparados devido às especificidades interdisciplinares assumidas por esse campo de investigação que, ao se articular com várias teorias e métodos, fornece um instrumento teórico coerente para se ater aos laços estabelecidos pela Literatura com outras manifestações culturais.

Seguindo uma postura contrária e mais ajustada às especificidades vivenciadas pela nossa época, intensamente atravessada pela preponderância da imagem e, conseqüentemente, pela mobilidade de temas e de formas, o presente estudo recepciona a relação estabelecida entre literatura e outras expressões culturais distante de determinadas posturas acadêmicas excludentes, conduta, aliás, justificada pelo próprio traço do cenário contemporâneo, que diluiu certas hierarquizações, comumente empregadas para se rotular as expressões culturais.

2. LITERATURA COMPARADA: POSTURA, MÉTODO E CAMPO (INTER)DISCIPLINAR

Em suas incursões na seara comparatista, Silvana Oliveira (2008) salienta que a Literatura Comparada pode ser vista como uma estratégia interpretativa e uma metodologia para se compreender a literatura no tempo e no espaço. Dessa forma, como pondera a estudiosa, a proposta básica dos estudos comparados é “colocar lado a lado obras que podem esclarecer-se mutuamente, e isso significa dizer que obras com elementos de composição semelhantes podem, quando comparadas, servirem de referência uma a outra” (Oliveira, 2008, p. 167).

Enquanto ramo dos estudos literários surgido na França, no contexto de fortalecimento do conceito de Estado-Nação, a Literatura Comparada, como destaca Carvalhal (2006), inicialmente centrava-se seu olhar apenas para o estabelecimento de comparações entre manifestações literárias semelhantes. Dessa forma, os estudos empreendidos nesse período estavam calcados na aproximação entre literaturas estrangeiras, mais precisamente, centravam-se no estudo das fontes e influências, além de perpassarem pelo conceito de autoria e de hierarquização.

Ao situar a origem dessa metodologia, Carvalhal (2006) salienta que a Literatura Comparada se vincula à corrente cosmopolita do século XIX, caracterizada pelo emprego da investigação de base cientificista herdada das Ciências Naturais. Desse modo, como já explicitado, em sua fase incipiente, os estudos comparados centravam suas análises em uma perspectiva calcada na análise de

estrutura ou de fenômenos análogos.

É importante acrescentar que, nessa fase inicial, os estudos comparados eram fortemente atravessados pela influência advinda do cientificismo no ramo das Ciências Humanas, que acabou se irradiando para a Literatura. Nesse sentido, obras como *Lições de Anatomia Comparada*, de Cuvier (1800), *História Comparada dos Sistemas de Filosofia*, de Degèrand (1804) e *Fisiologia Comparada*, de Blanville (1833) exemplificam perfeitamente a recepção cientificista da disciplina. Como observa Carvalho (2006), além desse viés cientificista, a dissolução do gosto clássico foi outro fator decisivo para o alastramento da área. Nas palavras da autora, “a definição da Literatura Comparada coincide, portanto, com o abandono do predomínio do chamado gosto clássico, que cede diante da noção de relatividade já estimulada” (Carvalho, 2006, p. 10).

O ponto de vista de Sandra Nitrini (2015) complementa o ponto de vista de Carvalho (2006) sobre o florescimento da Literatura Comparada ocorrido no contexto de consolidação do Estado Moderno:

O termo Literatura Comparada surgiu justamente no período de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda a Europa. Portanto, desde suas origens, a Literatura Comparada acha-se em íntima conexão com a política (Nitrini, 2015, p. 21).

Para usarmos as definições de Nitrini (2015), o campo da Literatura Comparada é formado pelo resultado de uma construção teórica calcada no século XIX, em especial, no desenvolvimento da modernidade operado no campo social, tecnológico e cultural. Na atualidade, podemos destacar que essa área dos estudos literários se mostra fortemente atravessada por uma espécie de postura indisciplinar. Por esse motivo, os estudos comparados centram seu foco de atuação na investigação entre as literaturas e entre outras manifestações culturais. Assim, Carvalho (2006) salienta que essa corrente pode ser definida na atualidade como “a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana” (Carvalho, 2006, p. 74).

Ainda conforme as orientações de Carvalho (2006), no cenário contemporâneo, as estratégias comparatistas são amplas, haja vista o analista, a partir de seu interesse de estudo, eleger um ponto de interesse em comum em obras variadas. Como aponta Oliveira (2008), há uma forte possibilidade de relação comparativa entre literatura e outras manifestações culturais, tais como cinema, pintura e televisão. “Dessa maneira, são propostas discussões críticas muito produtivas, que esclarecem tanto os modos de funcionamento da literatura como das artes com as quais ela pode ser comparada para fins de análise e compreensão” (Oliveira, 2008, p. 172).

Em suas definições, Carvalho (1991) evidencia o caráter interdisciplinar assumido pela Literatura Comparada:

Este novo modo de entendimento acentua, então, um traço de mobilidade na atuação comparatista enquanto preserva sua natureza “mediadora”, intermediária, característica de um procedimento crítico que se move “entre” dois ou vários elementos, explorando nexos e relações. Fixa-se, em definitivo, seu caráter “interdisciplinar” (Carvalho, 1991, p. 10).

Com base nas pressuposições da estudiosa, é possível assinalar que essa relação entre literatura e outras expressões culturais adquiriu uma recepção mais produtiva do meio acadêmico e passou a ser vista como mais uma relação possível no campo dos estudos literários. Nesse sentido, o ponto de vista de Eduardo Coutinho (2011) ilustra perfeitamente a renovação teórica que possibilitou um novo olhar para as configurações culturais. Para o crítico, a Literatura passou a ser destituída de sua aura de esteticidade e ganhou o rótulo de produto de cultura, peculiaridade que a situa como uma espécie de prática discursiva.

Sobre o aspecto interdisciplinar da Literatura Comparada, ainda vale citarmos o influente estudo empreendido por Carvalho (1991):

Vista assim, é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos, mas na sua interação com outros textos, literários ou não (Carvalho, 1991, p. 13).

A partir das considerações da autora, observa-se uma inclinação dessa disciplina em se voltar para as relações interartísticas entre duas ou mais mídias, duas ou mais artes, mídias e artes. Trata-se, como já sinalizado, de um fenômeno comum que abrange todas as culturas e épocas, portanto não está restrito à arte dita erudita, ainda mais em um contexto em que os traços entre erudito e popular foram ressignificados. Dessa forma, com a ampliação das possibilidades abarcadas pela Literatura Comparada, ocorreu uma verdadeira ampliação nos procedimentos analíticos dos textos literários. Conforme a autora destaca: “já não é mais a diversidade linguística que serve de base à comparação, mas a diversidade de ‘linguagens’ ou de ‘formas de expressão’, próprias e divergentes” (Carvalho, 2003, p. 37). Assim, é preciso enfatizar que essa possibilidade de mover-se entre várias áreas acentua a importância da Literatura Comparada e dos seus estudos interdisciplinares como forma de investigação dessas manifestações culturais complexas.

Igualmente relevante para a compreensão da seara comparatista é o ponto de vista de Rita Terezinha Schmidt (2010). Para a autora, a Literatura Comparada pode ser vista na contemporaneidade como uma disciplina acadêmica fortemente acentuada pela não identidade disciplinar e pela flexibilidade estratégica:

Tomando por princípios o que constitui, por assim dizer, o ethos comparatista – a razão dialógica, o respeito à diferença e o reconhecimento da diversidade – em contraposição à hegemonia, à homogeneização e ao monolinguismo, a literatura comparada tem dado uma resposta teórico-crítica de impacto no tratamento das complexidades do literário, suas intersecções com o social e o político, bem como sua relação com outras linguagens, o que constitui seu diferencial no elenco das áreas que se ocupam de estudos literários (Schmidt, 2010, p. 10).

Com base no ponto de vista da autora, um exemplo prolífico dessa particularidade dos estudos comparados pode ser facilmente observado na relação estabelecida entre a literatura e os formatos audiovisuais, dentre eles os gêneros televisivos. Ao se falar desse intercâmbio de gêneros, ainda é necessário ressaltar que a importância dos estudos comparados para a aplicação de uma análise conjunta entre duas obras de semioses diferentes mostra a vitalidade desse campo de investigação, que emerge como campo fértil na tarefa de analisar as relações marcadas por trocas e deslizamentos culturais estabelecidos entre a literatura e outras formas de expressão. Dito isso, expressões como “morte da literatura”, “subversão” e “empobrecimento”, corriqueiramente atribuídas pelos estudiosos mais ortodoxos e apocalípticos para se referir à relação entre literatura e mídia, ainda que ecoem na área de Letras, perdem importância nesse cenário marcado pela hibridização, portanto exigente de novas formas de análise.

3. DO IMPRESSO AO AUDIOVISUAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Hélio de Seixas Guimarães (2003) salienta que o fenômeno da adaptação se notabiliza por ser um processo cultural complexo relacionado ao aspecto fragmentário da produção cultural contemporânea. Apesar de não se tratar de um fenômeno recente, esse fenômeno, como pondera o crítico, foi recepcionado de maneira pejorativa pelo meio acadêmico, que o sentenciou como uma ameaça para a literatura. Vale ressaltar que a crítica, movida a determinados critérios hierárquicos, concebia a obra adaptada como uma obra inferior. Essa postura amplamente marcada por uma relação conflituosa é claramente tratada por Guimarães (2003) como uma espécie de sintoma de outros tipos de relações sociais.

Sobre adaptação, cabe ressaltar as seguintes considerações do autor:

As adaptações continuam a nos colocar diante de problemas irresolvidos da cultura contemporânea, em que as tradicionais hierarquizações entre as expressões artísticas e culturais são constantemente questionadas e em que os limites entre a alta e baixa cultura, cultura de massa e cultura erudita, originalmente e cópia são constantemente redefinidos. As adaptações, portanto, estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes, muitas vezes produzidas em tempos diferentes e voltadas para públicos também muito diferentes entre si e bastante heterogêneos. Justamente por

estarem nesse terreno conflituoso é que as adaptações colocam questões de interesse, tais como a apropriação e ressignificação de produtos culturais do passado pelos meios de comunicação de massa, projetando-os para diferentes públicos e atribuindo-lhes novas significações e sentidos (Guimarães, 2003, p. 110-111).

Desenvolvendo-se em torno da essência melodramática, conjugada a situações notoriamente realistas capazes de envolver sentimentalmente o telespectador, a teledramaturgia nacional criou certa pauta capaz de regular as intersecções entre a vida pública e a vida privada, como perfeitamente destacou Esther Hamburger (2005) em sua obra voltada para as relações estabelecidas entre a telenovela e as dinâmicas sociais do país. Com base no posicionamento da autora, ainda destacamos que, ao incorporar em seu enredo os dilemas da sociedade brasileira, a teledramaturgia forneceu um amplo quadro de referências identitárias por meio de seu discurso.

Com respaldo em Walty (2011), é possível perceber que a literatura do novo milênio, imersa num contexto em que a mobilidade dita a tônica de produção cultural, insere-se num contexto de fragmentação e de revitalização do cânone em que múltiplas tendências e formas de ficção surgem. Dessa forma, estabelecendo trocas com as mídias, tem-se um cenário cultural marcado pela diversidade de gêneros, de temas e, sobretudo, de suportes, o que evidencia o caráter híbrido da cultura contemporânea.

Com efeito, a relação entre Literatura e audiovisual pode reside no fato de ambos partirem de um processo imaginário de fabulação que, como produto da criação humana, encontra terreno de operação ou alicerce em vários suportes. Ademais, essa relação pode ser explicada como uma rica forma de recontar a literatura e veiculá-la para um público maior, uma vez que, na era da mobilidade, o homem passou a depender das mídias para a finalidade de entretenimento, de informação e de ficção. Assim, em nosso cotidiano, estamos envolvidos a uma série de textos que circulam em diferentes mídias, tais como espetáculos teatrais, filmes considerados adaptações, histórias em quadrinhos, canções, telenovelas, minisséries e séries. Mesmo contando com a tentativa de seriados exibidos em duas edições semanais, das adaptações de obras literárias, sejam romances ou peças teatrais, em sua fase inicial, a televisão ainda não contava com um produto específico. Assim, ocupando papel notório na tevê brasileira, o *Teleteatro TV de Vanguarda*, que permaneceu no ar durante quinze anos, encenou peças de origem estrangeira e nacional, bem como peças clássicas e contemporâneas³.

3 Como características de produção, pode-se falar que empregava recursos oriundos do rádio e, em termos visuais, recorria-se também à linguagem cinematográfica. Nas palavras do crítico de mídia Artur da Távola (1996, p. 63): “Nesse período de 1952 a 1967, o *TV de Vanguarda* levou ao ar perto de quatrocentos espetáculos. O programa era quinzenal, tempo necessário para sua organização e ensaios a fim de ser preparado para ser exibido no formato “ao vivo”.

Esse deslizamento de narrativas também é uma constante na telenovela. Gênero tributário das narrativas folhetinescas do século XIX, esse folhetim encontrou uma boa recepção nos lares brasileiros. Ao explicar a gênese dessa narrativa, José Roberto Sadek (2008) destaca que a telenovela pode ser incluída na forte tradição de contar e de ouvir histórias. Assim, a partir do posicionamento do estudioso, percebe-se que a essência do gênero, responsável pelo sucesso e pela aceitação no Brasil, fundamenta-se primeiramente em uma necessidade humana: o gosto pela narração.

A estudiosa Sandra Reimão (2004) apresentou um painel sobre telenovelas adaptadas a partir de obras literárias. Para a autora, “a literatura ficcional nacional e, em especial, os romances, têm frequentemente, fornecido personagens, tramas e enredos a este formato televisivo” (Reimão, 2004, p. 18). O ponto de vista da autora, nesse sentido, exemplifica a vocação da literatura em se constituir como uma inesgotável fonte para abastecer a voracidade dos meios audiovisuais.

Não é forçoso assinalar que o rico diálogo estabelecido entre literatura e audiovisual pode ser concebido como uma espécie de relação imanentista pelo fato de a literatura frequentar os mais diversos gêneros televisivos, como muito bem definiu Guimarães (1995). Assim, desde o pioneirismo dos teleteatros, passando pelos casos especiais, pelos seriados, pelas telenovelas e, mais recentemente, pela minissérie, que despontou a partir dos anos 1980 como um formato consagrado na transposição de narrativas, a recorrência à literatura como fonte mostra-se recorrente.

A pesquisa realizada por Reimão (2004) revelou dados importantes para visualizarmos a presença da Literatura na ficção televisiva brasileira. Tomando como parâmetro o período compreendido entre 1951 e 1963, fase incipiente da televisão em que a telenovela ainda não era exibida diariamente, a pesquisa apontou a exibição de 164 telenovelas. Desse número, 95 se enquadram como adaptações literárias, sendo que dezesseis correspondem a transposições de romances de autores brasileiros.

Para nos atermos a alguns exemplos de obras literárias transpostas para a televisão, podemos destacar: *Senhora e Diva*, adaptadas pela TV Paulista, Canal 05; *Helena, Casa de Pensão*, adaptadas em 1952; em 1953, *Iaiá Garcia* e *A Muralha* (obra que contou com duas versões: uma da Record, em 1954, e outra da TV Tupi em 1958); em 1958, foram adaptadas *Éramos Seis* (Record, 1958 e TV Tupi, 1959) e *O Guarani*. Em 1961, foram adaptadas: *Gabriela*, da obra de Jorge Amado, *Helena, Olhai os Lírios no Campo* e *Clarissa* (TV Tupi); em 1962, *A Muralha* contou com uma nova adaptação agora pela TV Cultura, e *Senhora* também teve mais uma adaptação (em 1963 pela Tupi). No mesmo ano, a TV Paulista adaptou *O Tronco de Ipê*, de José de Alencar.

A partir dessa relação entre audiovisual e Literatura, seguramente podemos assinalar que prevaleceu uma forte dependência do novo suporte e do novo gênero em relação aos meios anteriores. Com isso, ao se valer da inspiração ou, até mesmo, da adaptação de obras literárias, essa peculiaridade revela que o gênero estava em busca de uma forma de se legitimar enquanto uma produção artística, uma vez que “o livro, este objeto de existência multissecular, [passou] a conviver, especialmente a partir do século XX, com outros meios de comunicação de massa e, entre eles, com a televisão” (Reimão, 2004, p. 14).

A pesquisa realizada por Reimão (2004) também se estendeu para o período em que a telenovela sofreu mudanças estruturais, passando a ser exibida diariamente. Tomando como recorte os anos compreendidos entre 1963 e 1969, a autora elencou cerca de 167 produções.

Desse conjunto, é importante destacar que apenas seis foram adaptadas de romances nacionais:

Sonhos de Amor (adaptação de *O Tronco do Ipê*, de José de Alencar), Record, 1964; *O Moço Loiro*, de Joaquim Manoel de Macedo, Cultura, 1965; *As Minas de Prata*, de José de Alencar, Excelsior, 1966; *Éramos Seis*, de M. J. Dupré, Tupi, 1967; *O Tempo e O Vento*, de Érico Veríssimo, Tupi, 1967 e *A Muralha*, de D. S. de Queiroz, Excelsior, 1968. Em 1965, a TV Globo transmitiu em telenovela em versão de *O Ébrio*, que já havia sido sucesso em música (disco), em cinema (Cinédia, 1946), em versões teatrais e em livro; fica difícil saber qual dessas linguagens serviu de base para a adaptação televisiva (Reimão, 2004, p. 22).

O estudo de Reimão (2004) também revelou que a telenovela se afirmou no período compreendido entre os anos 1980 e 1990 como produto comercial: ela adquiriu linguagem própria e passou a representar um “ponto de prestígio da tv brasileira” (Reimão, 2004, p. 29). Com efeito, é preciso também destacar que, a partir da década de 1980, ocorreu uma diminuição do número de telenovelas adaptadas de obras literárias.

Situação bastante diversa ocorreu com a minissérie, que apresenta formato fechado e conta com um número de capítulos bem menor que a telenovela. Assim, dadas as relações diretas que esse gênero mantém com a literatura, além de sua produção elaborada com parcelas de refinamento estético mais apurado que a maioria das telenovelas, que são produzidas em um ritmo mais industrial, a minissérie passou a ser vista de forma menos preconceituosa que a telenovela pelo meio acadêmico. Pode-se dizer, ainda, que esse prestígio se deve ao fato de a maioria das minisséries produzidas no Brasil corresponder a transposições de obras literárias, como demonstrou Ana Maria Balogh (2002; 2009).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve por objetivo promover uma reflexão sobre o fenômeno da adaptação da narrativa literária para o meio audiovisual, mais precisamente na televisão. Ao investigar as relações entre literatura e outras expressões culturais, a Literatura Comparada, seguramente, oferece um instrumento teórico valioso para cotejar os artefatos culturais. Com efeito, Carvalhal (1991; 1994), ao explicitar as especificidades desse campo, ressalta que a evolução dos estudos teóricos no campo comparatista foi responsável por permitir evoluir e modificar seus paradigmas tradicionais.

Se na época do seu surgimento, como teoriza a autora, o comparatismo estava preocupado em estabelecer relações entre duas literaturas diferentes ou, ainda, perseguia a migração de um elemento literário de um campo para outro; na atualidade, sua atuação se ampliou significativamente estendendo-se para outras práticas culturais. Nesse sentido, a autora atribui essa reconfiguração a mudanças de paradigmas responsáveis por impor mudanças metodológicas na disciplina. Assim, passada a fase em que era concebida apenas como subsidiária da historiografia literária, Carvalhal (1991) salienta que essa disciplina deixou de exercer uma função internacionalista “para converter-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Sociais” (Carvalhal, 1991, p. 09).

É possível entrever que as concepções da estudiosa convergem no sentido de conferir um dimensionamento inter e transdisciplinar à Literatura Comparada, posto que, antes, essa disciplina estava confinada em uma restrição de campos e formas de atuação. Na atualidade, destaca-se a possibilidade de procedimento em várias áreas. Desse modo, o comparatista deve se apropriar de diversos métodos, bem como de diversos campos, em razão da existência de uma complexidade nas formas de existência social em que os fenômenos não são mais concebidos como uma forma pura e pertencente a uma única área de conhecimento. “O comparativista terá de aprofundar-se em mais de uma área, ou seja, em todas aquelas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutro terreno com igual eficácia” (Carvalhal, 1991, p. 12).

Para usarmos as definições da autora, a exigência dessa múltipla especialização, acarreta a distribuição de esforços que seriam destinados a apenas uma área. Carvalhal (1991) vê nesse aspecto algumas vantagens, dentre elas, a do enriquecimento metodológico responsável por possibilitar a leitura de modo mais enriquecedor. Vista dessa forma, essa disciplina torna-se, no mínimo, duplamente comparativa, devido sua peculiaridade de atuar simultaneamente em mais de um campo de conhecimento.

Ademais, sua configuração acentuada pela interdisciplinaridade contribui sobremaneira para a disseminação de uma postura centrada na eliminação de

preconceitos relacionados às manifestações culturais. No âmbito das transposições audiovisuais, foco deste artigo, ainda é importante destacarmos que esta complexa relação imanente tem sido teorizada a partir de diversas perspectivas reunidas em torno das teorias da adaptação.

Embora Literatura e televisão sejam dois sistemas semióticos perpassados por linguagens diferentes, existe uma relação fecunda entre eles. Utilizando as definições de Xavier (2003), convém assinalarmos que a transposição enquanto produto final de uma relação complexa dialoga com o texto de origem, mas também com o contexto da adaptação, até mesmo atualizando a pauta do livro, transcendendo-a e redefinindo “o sentido da experiência das personagens” (Xavier, 2003, p. 61-62). O ponto de vista do estudioso centra-se numa recepção crítica da transposição baseada numa compreensão que transcende os preconceitos marcados por critérios hierárquicos que tomavam a noção de fidelidade como um parâmetro para se analisar esse rico fenômeno.

Como explica Xavier (2003), a obra transposta propõe uma intervenção no processo da cultura atual, e esta contribuição social não é, evidentemente, a mesma que a atividade do autor da obra literária utilizada como fonte. Nesse sentido, qualquer estudo comparativo, como adverte o crítico, deve enfatizar a escolha da fonte e do resultado pelos autores.

O fato é que as transposições constituem um fenômeno cultural complexo. Nesse sentido, podemos destacar que a parceria estabelecida entre Literatura e televisão mostra-se prolífica, seja em virtude de permitir a continuidade de um discurso sobre a representação da nação, seja como forma de possibilitar a oferta de ficção em outros suportes.

REFERÊNCIAS

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações: da Literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2009.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais**. São Paulo: Ática, 2009.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 1, n. 1, p. 9-21, 1991.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

COUTINHO, Eduardo. Literatura Comparada e Interdisciplinaridade. In: OU-

RIQUE, João Luís Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto. **Literatura crítica comparada**. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011. p. 21-30.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Literatura em Televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV**. Campinas: Dissertação de Mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, 1995.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia; **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac. Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91- 114.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada. História, teoria e crítica**. 3. ed. 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Silvana. **Teoria da Literatura III**. Curitiba: IESDE, 2008.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: correlações**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Apresentação. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. **Sob o signo do presente: intervenções comparatistas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. p. 09-13.

WALTY, Ivete. Percursos de Leitura. In: MARTINS, Aracy Alves; MACHADO, Maria Zélia Versiani; PAULINO, Graça; BELMIRO, Celia Abicalil. **Livros e Telas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 108- 123.

ESTUDOS CULTURAIS E LITERATURA: A NÃO-MATERNIDADE EM *A CACHORRA DE PILAR QUINTANA*

Sabrina Markoski¹

Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira²

1. PALAVRAS INICIAIS

Estudar a escrita de mulheres e suas infinitas nuances é uma emergência mundial das últimas décadas; conhecer e analisar a autoria feminina é uma necessidade dentro e fora dos estudos literários e linguísticos. No interior desses estudos, o mundo real transportado ao literário não é limitado apenas ao universo feminino. Representar as sociedades, as relações e tensões humanas não é uma obrigação da literatura, porém sabe-se que isso é algo que ela faz. É isso o que está associado ao seu elo com o “exterior”: nós humanos nos fazemos e somos feitos de linguagem, assim como a literatura que é capaz de retratar a humanidade nos mais variados aspectos, chamando atenção para o que está latente, engrandecendo, escondendo, maquiando, minimizando, denunciando, explicando e legitimando. Nesse sentido, a literatura de autoria feminina possibilita, além de mais e diferentes visões sobre a vida, a denúncia da vivência em condições indignas e de preconceitos, a (re)constituição da história pela perspectiva feminina, a valorização da produção artística de identidades femininas, a validação de suas vivências e, até mesmo, o progresso do dismantelamento do patriarcado.

Tendo isso como mote, versamos, nesta pesquisa, acerca do livro *A cachorra*, escrito pela colombiana Pilar Quintana e publicado pela primeira vez em 2017. Nele, objetivamos analisar a representação literária de uma mulher não

1 Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste -UNICENTRO, pela qual também é graduada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa. Membro do Laboratório de Estudos Culturais, Identidades e Representação - LABECIR. markoskisabrina@gmail.com.

2 Pós-doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professora Associada da Universidade Estadual do Centro Oeste e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Coordenadora do Laboratório de Estudos Culturais, Identidades e Representação (LABECIR-UNICENTRO). nincia@unicentro.br.

mãe junto do retrato das concepções sociais compulsórias em relação à maternidade, considerando as ligações estabelecidas entre essas no que diz respeito ao que é socialmente esperado e imposto à mulher.

Metodologicamente, a pesquisa foi realizada por meio da revisão bibliográfica e como método utiliza-se a hermenêutica literária, a teoria da interpretação do sentido (Bleicher, 1992). O método hermenêutico não busca esgotar os sentidos da obra analisada, isto é, não é pretendido, nem seria possível em um artigo, apresentar todas as interpretações possíveis de *A cachorra*. A pesquisa situa-se em uma articulação entre os Estudos Literários (EL) e os Estudos Culturais (EC), chegando ao respaldo da crítica feminista com seus trabalhos a respeito da maternidade.

2. ESTUDOS CULTURAIS E LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Os Estudos Culturais (EC) surgem na Inglaterra no fim da década de 1950 como uma área de estudos que busca não conter investigações pelos limites das disciplinas, realizando, então, estudos acerca da sociedade e da cultura pela intersecção de várias delas. Uma característica comum das investigações abordadas pelo Estudos Culturais é a “contestação dos limites socialmente construídos (por exemplo, de classe, gênero, raça, etc.) nas mais diversas realidades humanas.” (Baptista, 2009, p. 452).

Os EC relacionam-se com questões de gênero, sexo, colonialismo, colonialidade, raça, etnia etc. Sendo que desde sua emergência possuem estudos ligados ao feminismo. Dessa maneira, numa abordagem considerando a hegemonia e a contra hegemonia, os Estudos Culturais possibilitam a visibilidade daqueles que estão a margem em detrimento dos que estão no centro.

Como isso pode ser associado aos estudos literários? Walter Moser, em seu texto *Estudos Literários, Estudos Culturais* (1998), trata “que os textos literários têm a dizer sobre as práticas culturais e sobre suas próprias condições de existência” (Moser, 1998. p. 76), entendendo “o texto literário como um texto que depende de um discurso entre outros e que interage ativamente com todo um sistema discursivo, do qual, por outro lado, ele mesmo faz parte.” (Moser, 1998. p. 76). Essas práticas discursivas e essa política presente nos textos literários interessa aos EC e, nessa articulação, pode ser observado, analisado e questionado ideologias e organizações de diversas facetas do mundo e das sociedades.

Variadas são as representações apresentadas pela escrita de autoria feminina, que se opõem e contestam as representações (hegemônicas) das mulheres na literatura produzidas por homens, em sua maioria brancos, heterossexuais, de classe média e de “primeiro mundo”. Em *A cachorra*, pode-se identificar a representação (contra hegemônica) de uma mulher condizente com identidades

reais. Damaris, a protagonista, é alguém às margens da sociedade, mas não é reduzida à vítima do sistema. Na narrativa, desenvolve-se sua personalidade, sua história, seus gostos, angústias, desejos, seu contexto geopolítico e os discursos que permeiam a ela e à sociedade da qual faz parte.

No que concerne à maternidade, partimos da noção de que, ao longo da História, a mulher foi caracterizada como aquela que gera filhos, que tem a procriação como função e identidade. Maternidade e mulher tornaram-se indissociáveis e, ainda hoje, essa ideia permanece forte, mas não estática, no imaginário social. Com a luta feminista, em conjunto com os estudos e literaturas de autoria feminina, essa visão da mulher vem mudando e tornando-se mais real.

Quanto ao entendimento do que é representação, Stuart Hall (2016), um dos expoentes dos Estudos Culturais, explica que damos sentido às coisas por meio da linguagem, os significados dos conceitos da nossa mente são produzidos por meio dela, essa produção é a representação. “É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos *referirmos* ao mundo “real” dos objetos, pessoas e acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios.” (Hall, 2016, p. 34. Grifo do autor). Nesse sentido, temos sistemas de representação, um “pelo qual toda ordem de sujeitos, objetos e acontecimentos é correlacionada a um conjunto de conceitos ou *representações mentais* que nós carregamos” (Hall, 2016, p. 34. Grifo do autor); outro que compreende agrupamentos de conceitos (sistemas conceituais) com “diferentes maneiras de organizar, agrupar e classificá-los, bem como em formas de estabelecer relações complexas entre eles” (Hall, 2016, p. 35).

Hall (2016) ainda observa que não são os próprios objetos, sujeitos e acontecimentos que se dão sentido, tampouco são as palavras sozinhas que o fazem, somos nós que atribuímos sentidos por meio de sistemas de representação, os quais firmam-se de maneira que passamos a entendê-los como naturais. Levando isso em consideração podemos compreender que os sentidos – como *necessariamente* mãe - dados às mulheres durante parte da História e na literatura hegemônica não são intrinsecamente nossos, mas foram naturalizados por sistemas de representação que refletem as condições as quais as mulheres são submetidas na vida real e fictícia.

3. A NÃO-MATERNIDADE E O ESFACELAMENTO PATRIARCAL

Para falar de não-maternidade é indiscutivelmente preciso tratar de maternidade, pois a visão social daquela, todas as suas implicações e a sua vivência estão ligadas às dessa. Com o auxílio de teóricas que trabalham com os temas, analisaremos, então, o retrato literário da não maternidade em uma sociedade patriarcal. As estudiosas selecionadas para o suporte são Elisabeth Badinter (1985; 2011), Zeidi Araujo Trindade e Sônia Regina Fiorim Enumo (2002) e Luci Helena Baraldo Mansur (2003).

É corrente a ideia de que a maternidade faz parte do ser mulher. Badinter (1985), porém, demonstra que as ideias de maternagem e amor materno como instintos das mulheres são fruto do determinismo biológico que entende a mulher como a fêmea de outras espécies animais que agem conforme um comportamento instintivo. Um dos pensamentos em que se respalda tal noção é o seguinte: a mulher procria para que a espécie sobreviva “dado que a espécie sobrevive e que o amor materno é necessário a essa sobrevivência, o amor materno existe necessariamente.” (Badinter, 1985, p.17). Entretanto, a ideia de sempre amar e cuidar dos filhos como se tem hoje nem sempre existiu na história. Como a filósofa francesa lembra, já foi comum deixar os filhos aos cuidados das amas de leite, até mesmo enviando-os para longe para que isso acontecesse. E, ainda, já foi aceito em algumas sociedades o feticídio feminino. A concepção do que/quem é a mãe e da forma como ela deve ser, portanto, varia ao longo do tempo e como muitas outras identidades e/ou papéis sociais, atende o contexto cultural, político e econômico de determinado período e espaço.

Dessa maneira, Badinter (1985) mostra que o amor materno pode ter sempre existido, mas não em todas as mulheres, o que não transforma em aberrações e/ou anormalidades biológicas as que não possuíram, desenvolveram e/ou cultivaram esse amor. Não é ele a bondosa causa da sobrevivência da espécie humana. A criança pode ser maternada por diferentes pessoas além da mulher mãe, mas é evidente que a divisão sexual do trabalho desde períodos remotos designou à mulher esta área, o que tomamos como algo puramente natural (também por redes de representação). Aliás, é necessário pontuar que diferentes pessoas exercerão a maternação de formas distintas, o que dependerá de suas condições sócio-históricas, econômicas e de sua própria personalidade e história pessoal. Além disso, “não é só o amor que leva a mulher a cumprir seus ‘deveres maternos’. A moral, os valores sociais, ou religiosos, podem ser tão incitadores e poderosos quanto o desejo de ser mãe.” (Badinter, 1985, p.17)

Entendemos que apontar a miticidade do amor materno pode ser espantoso, porém de forma alguma afirmamos aqui que as mães não amam seus filhos, - é certo que há as que não amam – o que pretendemos manifestar é:

Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escape ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É “adicional”. (Badinter, 1985, p. 367)

A partir, principalmente, da segunda metade do século XX, esse mito passa a ser refutado, porém, como a autora explica, ele renova-se desde que foi elaborado e ressurge nas sociedades. Em detrimento desses retornos, entende-se que “o desejo de ter filhos não é nem constante, nem universal. [...] e não é mais possível falar de instinto, ou de desejo universal” (Badinter, 2011, p. 15). Quanto a decisão de ser mãe, os seus contextos na contemporaneidade não são os mesmos de quando ter filhos era o simples destino incontestável da mulher, hoje existem os métodos contraceptivos, o planejamento familiar, as diferentes configurações familiares e a diversidade das vidas femininas, portanto, parece que atualmente a maternidade é uma escolha. No entanto, a filósofa ainda demonstra que a decisão de gerar filhos parte “mais amplamente do afetivo e do normativo do que da consideração racional das vantagens e dos inconvenientes” (Badinter, 2011, p. 17). Vê-se, então, que a escolha pela maternidade não é plenamente livre, como pode-se fazer parecer. Ademais, quando se escolhe não ter filhos, em volta disso são feitos questionamentos, julgamentos e culpabilizações. O que estendo também às conjunturas em que não se pode fisicamente gerar filhos, como é a condição de Damaris, protagonista de *A cachorra*. Nesses cenários, a mulher pode ser vista como má, estranha, indecisa e imatura. No caso da infertilidade, pode ser percebida com pena, como uma coitadinha ou, ainda, como castigada.

Trindade e Enumo (2002) observam que apesar dos estudos sobre infertilidade não apontarem mais essa como uma doença psicossomática associada à “conflitos relacionados ao papel materno, a problemas com a identidade sexual feminina, à imaturidade feminina e à neurose” (Trindade; Enumo, 2002. p. 3), existem ainda representações e visões sociais de que a mulher que não pode biologicamente ter filhos é incompleta, menos mulher e menos feliz/passível de felicidade do que as mulheres que são mães. Isso porque a fecundidade é entendida como parte da feminilidade, então, nesse sentido, a maternidade é essencial, considerada “ora como destino biológico inarredável, ora como valor social inseparável da concretização da identidade feminina.” (Trindade; Enumo, 2002. p. 13).

Mansur (2003) em *Experiências de Mulheres sem Filhos: a Mulher Singular no Plural*, aponta algo, apesar de simples, bastante pertinente, o fato de que, embora exista a presença das pressões da instituição maternidade em ambas as situações, há diferenças entre não querer ter filhos e querer e não poder, como

é o caso de Damaris. Nas duas situações a feminilidade da mulher é colocada em xeque pela concepção sinonímica entre mãe e mulher, porque a mulher não mãe é a diferente, por algum “motivo terrível” ela não desenvolve a maternidade como deveria. Quando a mulher a deseja, mas por motivos físicos não pode tê-la (aqui não sendo levada em conta a adoção), vem a ideia de que lhe falta biologicamente algo que é visto como organicamente feminino.

Dito isso, é importante ressaltar que nesta pesquisa trata-se da maternidade institucionalizada, usada para servir e manter ideologias que estabelecem papéis restritivos às mulheres e que validam apenas determinados tipos de comportamentos, pensamentos e vivências, ignorando, deslegitimando e estigmatizando todas as outras. Sabe-se que, em sua diversidade, a maternidade é experienciada e querida de infinitos modos.

4. MULHERES SECAM E CACHORRAS MORREM

A cachorra, livro da colombiana Pilar Quintana, passa-se num povoado fictício da Colômbia situado entre a selva e o Oceano Pacífico: “O povoado de Damaris era uma rua comprida de areia firme, com casas de lado a lado. Todas elas estavam em estado precário e se elevavam do chão sobre estacas de madeira, com paredes de tábua e telhados escuros de bolor.” (Quintana, 2020, p. 10)

Apesar do tempo não ser especificado, é possível compreender que a história ocorre na contemporaneidade, o que se comprova, por exemplo, pela presença da televisão e do telefone. Contudo, dada a localização e o condicionamento social de Damaris, as modernidades não lhe são facilmente acessíveis.

O enredo de *A cachorra*, narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, inicia-se na ocasião em que Damaris, a protagonista, encontra e adota a cachorra Chirli, cria da cadela de Dona Elodia, proprietária de um bar local, que havia sido envenenada logo após parir dez filhotes. Damaris, ao saber do ocorrido, duvida que tenha sido algo proposital, pois não acredita que alguém seria capaz de fazer isso e decide, então, levar um dos filhotes consigo.

No caminho para casa, um casebre também em mau estado que “não ficava na praia, e sim em um rochedo cercado de mata onde as pessoas brancas da cidade tinham casas de veraneio” (Quintana, 2020, p. 16), a mulher leva a cachorra “contra o peito. Ela cabia em suas mãos, cheirava a leite e fazia com que sentisse uma vontade enorme de abraçá-la bem apertado e chorar” (Quintana, 2020, p. 10). Damaris temia a reação do marido Rogelio em relação ao filhote, este já tinha três cachorros, os quais usava para proteção da propriedade onde moravam. Com eles não era carinhoso e apesar de falar de um com admiração, os chicoteava quando estavam distraídos comendo e até já tinha cortado o rabo verminoso de outro.

Chegando em casa, Rogelio vê a cachorra e diz que não irá cuidar de mais

um animal, ao que Damaris replica dizendo não ter lhe pedido nada. A partir daí começam os cuidados da mulher com a fêmea, ela tenta várias estratégias para alimentá-la, faz um longo caminho para lhe buscar comida, carrega-a no sutiã “entre os seios macios e fartos, para mantê-la quentinha” (Quintana, 2020, p. 15), a acaricia e, durante a noite, deixa na caixa de papelão onde a cachorra dorme uma garrafa de água quente e uma camiseta sua, para que o cheiro de Damaris esteja sempre com ela. Quando chove, os trovões tremem a casa e a água entra, então a mulher fica próxima do filhote assustado “sentindo-se diminuta, menor e menos importante no mundo do que um grão de areia do mar, até que a cachorra se aquietava” (Quintana, 2020, p. 15)

A protagonista desenvolve uma relação maternal com o animal, o que se comprova cada vez mais, um exemplo disso é o nome da cachorra: Chirli. Pelo qual Damaris gostaria de chamar sua filha. Quando a narrativa revela isso, a mulher está recebendo uma visita de sua prima-irmã Luzmilla, a qual zomba de Damaris pela escolha do nome. A prima, diferente de Damaris, é mãe.

Damaris não pôde ter filhos. Juntou-se com Rogelio aos dezoito anos e, depois de dois anos de relacionamento, as pessoas começaram a questionar: “Os bebês vêm quando?” ou “Por que que estão demorando tanto?”. Eles não estavam fazendo nada para evitar a gravidez, e então Damaris passou a tomar infusões de duas ervas da mata, erva-de-santa-maria e erva-do-espírito-santo, que ouvira falar serem muito boas para a fertilidade. (Quintana, 2020, p.21)

As pressões sociais quanto à maternidade aqui são nítidas, o casal precisa justificar sua ausência, a qual recaí, principalmente, sobre Damaris, pois é ela quem deveria ser mãe e gerar a prole. Conforme Badinter (2011), muitas vezes decide-se pela maternidade na busca ou tentativa, comumente inconsciente, de cumprir papéis sociais, atender a família, amigos, Estado e Igreja, melhorar a relação conjugal, realizar em outra pessoa as próprias ambições frustradas, ter companhia etc. Além disso, tal decisão aumenta, para a mulher, “o peso das responsabilidades em um tempo em que o individualismo e a “paixão de si” nunca foram tão poderosos” (Badinter, 2011, p. 20.).

Ainda de acordo com Badinter (1985), ter filhos é algo que, social e historicamente, tange a mulher, entende-se que esse é seu papel e identidade, portanto, quando o corpo social não recebe o que espera, ele questiona e estigmatiza, porque se é natural que a mulher seja mãe, há algo de errado quando ela não o é. Será visto que isso afeta a protagonista, fazendo-a não gostar de si mesma e pensar-se uma abominação, tal como acontece com mulheres reais.

A única realidade da mulher que Damaris conhece é a da mulher mãe, ela foi criada, como a maioria das pessoas, com a ideia de que mulheres devem ser mães e com a representação de mulheres mães em sua vida. O determinismo

biológico que busca legitimar tal caracterização e compara humanos aos demais animais está tão presente em seu pensamento que ela e marido falam sobre os filhos serem machos e fêmeas.

Chegando aos quarenta anos, “a idade em que as mulheres secam, como ouvira dizer uma vez [...]” (Quintana, 2020, p. 29), Damaris considera “seu caso como perdido” (Quintana, 2020, p. 30), ela acredita também que todos os outros a veem dessa forma. “Mulheres secarem” diz cruelmente a respeito da idade fértil, o que, segundo Badinter (2011) também impacta sobre a decisão e vontade de ter filhos: “O relógio biológico força as mulheres a escolher, e por vezes se tem a impressão de que é a exigência da idade e o medo de perder a possibilidade de ser mãe que determinam as mulheres a procriar, mais do que o desejo irresistível de filho” (Badinter, 2011, p. 26).

Quanto mais velha uma mulher fica, menores são suas possibilidades de gestar, então ficar grávida e ter filhos, numa sociedade de maternidade compulsória, torna-se mais urgente ao longo do tempo. Isso abala profundamente a protagonista do livro que vê suas esperanças esvaindo à medida que envelhece. Aceitar o fato de não ser mãe é algo muito difícil para Damaris, pois ela vive e foi criada nessa sociedade, além disso, seu condicionamento social e econômico limita seu acesso ao conhecimento e à saúde. Desse modo, aceitar atenuadamente a não-maternidade, ter apoio psicológico ou tentar tratamentos como inseminação artificial são praticamente impossíveis para a personagem.

Ainda quanto a ideia comum em nossa dimensão social de que mulheres secam ao envelhecer, constata-se novamente a associação entre fertilidade e completude feminina, e a equivalência entre mulher e mãe. Se algo seco é algo que está morrendo ou já sem vida, então, nessa visão, qual/o que é a vida de uma mulher infértil? Parece que nada. O mundo atravança as possibilidades da mulher não mãe e cruelmente determina-a como uma casca anomalística.

Seguindo a narrativa, descobre-se que os outros filhotes, irmãos de Chirli, morrem um após o outro, sendo os únicos sobreviventes o de Damaris, de Dona Elodia e de Ximena, “uma senhora de uns sessenta anos que vivia da venda de artesanato no outro povoado.” (Quintana, 2020, p. 32), o que surpreendia Damaris, já que a senhora era irresponsável e alcoólatra. As mortes assustavam a protagonista que tinha medo de que Chirli morresse por sua culpa, como Luzmilla havia apontado ao dizer-lhe que pegava muito a cachorra no colo.

A cadela cresce e carregá-la no sutiã torna-se pesado, mas o animal continua sempre junto de Damaris. Diferente do que ela esperava, Rogelio não implica com Chirli, “a única coisa que ele fez foi dizer que já era tempo de tirá-la do casebre, para que não se acostumassem a ficar onde estavam e a estragar coisas na casa grande.” (Quintana, 2020, p. 33).

A casa grande³ é uma casa que fica no rochedo onde Damaris mora, ela pertence a um casal que reside em Bogotá. O tio da protagonista, Eliécer, era o dono do rochedo até os anos de 1970, quando ele o dividiu e vendeu em quatro partes. Uma das partes foi comprada por madame Rosa, para quem Damaris trabalha fazendo serviços domésticos, outra parte foi vendida a Luis Alfredo e Elvira Reys, o casal da casa grande. Tio Eliécer e tia Gilma criaram Damaris, que cresceu num casebre mantido por eles na propriedade de madame Rosa. A mãe da protagonista foi abandonada pelo progenitor de Damaris quando estava grávida e para sustentar a filha precisou trabalhar para uma família em Buenaventura, longe da filha. Depois de certo tempo, a mãe de Damaris pode voltar a morar com ela, mas foi morta por uma bala perdida quando a filha completou quinze anos.

Os Reyes, na época em que compraram o terreno e construíram a então moderna casa, tinham um filho da mesma idade que Damaris, o Nicolasito. Eles vinham de Bogotá passar o verão na casa todos os anos e com isso as crianças, Damaris, Nicolasito e Luzmilla, tornaram-se amigas: “Nicolasito dava uma de explorador com elas e organizava caminhadas pelo rochedo nas quais Damaris fazia as vezes de guia [...]” (Quintana, 2020, p. 36-37)

Em um dezembro, quando estavam próximos de completar oito anos, eles resolveram ir até “um ponto baixo e cheio de rochas onde as ondas lambiam o rochedo” (Quintana, 2020, p. 37). Damaris e Nicolasito seguiram até seu destino e estando lá o menino quis aproximar-se dos rochedos para sentir respingos da água, Damaris o alertou, disse que era perigoso e tentou fazer com que ele não fosse até o lugar escorregadio, mas Nicolasito ignorou os perigos e foi puxado por uma onda violenta. Esse acontecimento e seus desdobramentos ficaram marcados na memória de Damaris e, como veremos, influenciaram profundamente a maneira como ela vê a si mesma.

Depois que seu amigo foi levado pelo mar, a menina Damaris, em pânico pela selva que a assustava imensamente, voltou às propriedades do rochedo e contou aos adultos o que havia acontecido. Os pais de Nicolasito culparam-na pelo ocorrido, pois de acordo com eles ela conhecia o lugar e deveria ter cuidado de Nicolasito. E seu tio Eliécer açoitou-a com um galho por trinta e três dias, a quantidade de dias que o mar demorou para devolver o corpo do menino.

Como pode-se constatar, apesar de Damaris ser uma criança e ter exatamente a mesma idade que Nicolasito quando o acidente aconteceu, ela foi responsabilizada porque como mulher deveria ser mais “madura” do que o menino,

3 A casa grande é uma marca colonial nítida na vida da personagem e no retrato da Colômbia e da América Latina, que sofreram colonizações e possuem enraizadas em si traços desses processos. Devido ao recorte temático e a extensão limitada do artigo, infelizmente não será possível aprofundar aqui a análise sobre como *A cachorra* aborda as configurações de colonialidade.

impedindo a tragédia sobre a qual ela não possuía nenhum controle⁴. Repara-se aqui um traço do que a organização misógino-patriarcal atribui à mulher e a seus papéis sociais. Vemos como isso atinge Damaris a ponto de ela temer que a morte de outros, como da cachorra, sejam sua culpa.

Depois do acidente, os Reyes nunca mais voltam ao povoado e ao rochedo e após certo tempo deixam de “reajustar o salário dos caseiros e de enviar os produtos necessários para a manutenção da propriedade” (Quintana, 2020, p. 43), quando morre um homem que cuidava da propriedade e recebia por isso um pagamento escasso, Damaris liga para Seu Luis Alfredo avisando sobre a morte. Ele, então, usando da culpa infligida a Damaris, pede que ela tome conta da propriedade. Emocionada com a oportunidade de voltar habitar o lugar onde cresceu e confrangida e perturbada pela memória da morte de Nicolasito, Damaris passa a tomar conta da casa grande e morar no casebre próximo a ela, sem receber salário e materiais para limpar e consertar a casa.⁵

Após explicar o passado da protagonista, a narrativa prossegue tratando da relação entre Damaris e Chirli, sendo que em tal relacionamento a mulher materna a cachorra. Certa noite, na qual Damaris está sozinha, o animal ouve um barulho, corre floresta adentro e não volta. Damaris, desesperada, por horas o procura pela mata, mas sem encontrar sua cachorra, retorna para casa onde sonha com a selva que:

[...] tinha invadido o casebre e a envolvia, que a cobria de lama e lhe enchia os ouvidos com o barulho insuportável dos bichos, até que ela mesma se transformava em selva, em tronco, em musgo, em barro, tudo ao mesmo tempo, e então se encontrava com a cachorra, que lambia seu rosto para dizer oi. (Quintana, 2020, p. 66-67)

Por dias a mulher procura a cachorra, pelo povoado, pelos vizinhos e pela selva, onde Rogelio regularmente lhe acompanha. Vinte e três dias depois do sumiço, dez dias a menos do que demorou para o corpo de Nicolasito ser encontrado, em meio a selva que Damaris considera terrível, ela conclui que a cachorra morreu e volta em sua mente “ao mesmo lugar e à mesma hora da morte de Nicolasito” (Quintana, 2020, p. 74). A mulher relaciona a morte do amigo de infância ao desaparecimento da cachorra e por ambas se sente culpada.

4 As ações dos pais de Nicolasito e do tio de Damaris configuram-se conforme a colonialidade de gênero, cunhada por María Lugones (2008), que pensa a “intersecção entre raça, classe, gênero e sexualidade para entender a preocupante indiferença que os homens demonstram pela violência que é sistematicamente infringida a mulheres de cor.” (LUGONES, 2008. p. 75. Tradução nossa).

5 Damaris é submetida pelos Reyes a uma situação análoga à escravidão. Além disso, aqui podemos apontar a colonialidade do poder “padrão de dominação global que se constitui como a face oculta da modernidade” (Quintero *et al.*, 2019, p. 5), que mantém uma lógica colonial nas relações entre brancos e negros.

Trinta e três dias depois de sumir, Chirli volta para casa, Damaris, em êxtase, comemora, cuida dos machucados da cachorra e a alimenta fazendo com que ela fique nutrida novamente. Entretanto, o animal volta a fugir repetidamente, Damaris deixa-o amarrado por uma corda durante alguns dias, em outros solta-o e sempre que está livre, ele some e reaparece. Na primeira vez que o amarrou, enlaçou a corda por seu pescoço e fez um nó corredeiro, o que poderia ter o enforcado, por isso, Rogelio ensinou-lhe como prender o animal sem que existisse esse risco.

Certo dia, Rogelio informa-lhe que a cachorra está prenha. A partir daí, a relação de Damaris e Chirli, já afetada pelos traumas da dona, passa a ser ainda mais instável.

A tristeza cobriu Damaris e tudo — levantar-se da cama, preparar a comida, mastigar os alimentos — era um tremendo esforço para ela. Sentia que a vida era como a angra e que ela precisava atravessá-la caminhando com os pés enterrados no barro e a água até a cintura, sozinha, completamente só, em um corpo que não lhe dava filhos e só servia para quebrar coisas. (Quintana, 2020, p. 105)

Como Badinter (1985) aponta, existe uma comparação entre mulher e fêmea dos demais animais que é utilizada para tratar da maternidade e designá-la como algo inerente e obrigatório às mulheres. *Aos olhos de Damaris*, portanto, a cachorra fez aquilo que ela, com seu corpo inadequado e errôneo não era capaz de fazer: engravidar. Logo, ver o animal tornou-se insuportável, uma lembrança constante de seu fracasso e desejo inatingível.

Quando os filhotes nascem, a cachorra não parece, para Damaris, uma boa mãe, “na segunda noite comeu um dos filhotes e nos dias seguintes abandonou os três que restaram [...]” (Quintana, 2020, p. 108). Isso enfurece ainda mais a protagonista que decide procurar lares para os cachorrinhos. Entre os filhotes, foi difícil encontrar um dono para a fêmea, pois “as pessoas não gostavam de ficar cuidando das fêmeas no cio, muito menos se responsabilizar pelas crias.” (Quintana, 2020, p. 113).

Foi Ximena, que já desejava uma cachorrinha, quem decidiu ficar com o filhote fêmea. Porém, a mulher demorou muitos dias para buscá-lo e fez com que Damaris pensasse que ela não queria mais o animal, por isso, a protagonista deu-o a um casal que também não tinha filhos, imaginando que por isso ele seria muito amado. Contudo, eventualmente Ximena aparece para levar a cachorrinha para casa e fica brava quando Damaris lhe conta que havia entregado o filhote para outras pessoas. Então, ela decide dar a cachorra Chirli para Ximena, que aceita o animal, mas ele volta ao casebre poucos dias depois. Estressada, Damaris espanta-a jogando água nela, o que, para sua surpresa, lhe dói: “Aquela tinha sido sua cachorra: Damaris a tinha resgatado, carregado em seu sutiã, ensinou-a a comer, a fazer as necessidades nos lugares adequados e a se comportar como devia até que

ficou adulta e não precisou mais dela.” (Quintana, 2020, p. 127).

Mesmo assim a cachorra volta ao rochedo, então Damaris a leva até a casa de Ximena e fala a mulher que amarre o cachorro e não lhe deixe voltar à sua casa. Então descansa e dois dias depois decide fazer uma faxina na casa grande. Pensando sobre os antigos moradores da propriedade ela imagina que um dia como aquele seria perfeito para a volta deles, “para que percebessem que era uma trabalhadora de valor mesmo quando não lhe pagavam nem um peso, que era uma boa pessoa.” (Quintana, 2020, p. 139)

Divagando, Damaris lembra-se de Nicolasito, das cortinas e do jogo de cama do menino, ilustrados, como ele contou-a na infância, com imagens do filme *O Livro da Selva*, que contava a história de um garotinho perdido na selva e salvo por animais. Enquanto lava cuidadosamente as cortinas estampadas, pensa que era sim culpada pela morte do menino, “[...] que era merecedora de todos os olhares feios das pessoas, de todas as suspeitas e acusações e todas as chicotadas do tio Eliécer [...]” (Quintana, 2020, p. 142-143). Na manhã seguinte Damaris vê que as cortinas deixadas secando no varal estavam no chão. A cachorra, tendo voltado, as havia rasgado e sujado. Num rompante enraivecido, a mulher amarra a cachorra pelo pescoço com um nó corrediço e aperta-o fortemente. Percebendo que estava prenha novamente, ela aperta cada vez mais, até que uma poça de urina é formada no chão e a cachorra morre.

Depois de um longo período sentada no chão, numa espécie de choque, ela tira a corda do pescoço da cachorra e até pensa em fazer-lhe carinho, mas não faz. Leva o corpo do animal à floresta e deixa-o em um lugar que para ela era especial. Volta para casa, dobra as cortinas e as guarda em um saco plástico dentro do armário do quarto de Nicolasito. Durante a noite, perturbada ela pensa em como deveria ter adquirido o olhar de assassina, semelhante ao de uma mulher, assassina do marido, a qual ela havia visto certa vez. Pensa em justificativas para tentar sentir-se menos culpada, pensa nos abutres que comeriam a carcaça da cachorra e no que diria às pessoas que perguntassem por ela.

Pela manhã, depois de limpar a urina, todo o local próximo da área onde tinha matado a cachorra e tomar banho, julgando que o cheiro que sentia talvez estivesse nela, avista ao longe Ximena encaminhando-se até a casa, vindo à procura da cachorra.

Em um primeiro momento, contemplou a ideia de ficar ali até que Ximena chegasse, deixar que visse as mãos e o olhar de assassina e que notasse o cheiro de urina, aceitar seu erro e o castigo que lhe cabia, mas disse a si mesma que nem Ximena nem a gente do povoado poderiam castigá-la como merecia. Então pensou que talvez devesse ir para a mata [...] para se perder como a cachorra e o menino das cortinas de Nicolasito, lá, onde a selva era mais terrível. (Quintana, 2020, p. 157)

No início da narrativa, Damaris não crê que alguém pudesse ter envenenado propositalmente uma cachorra, ela recusa-se a acreditar que as pessoas pudessem realizar tamanha maldade. Ao fim, ela enforca a cachorra a quem destinou a maternidade que não pode ter. Com isso, um pensamento que pairava em sua mente sem formar-se completamente acaba por se elaborar: Damaris, pelas mortes que vivenciou e pela não maternidade entende-se tão terrível quanto a selva que teme.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cachorra, ao desenvolver uma representação da não-maternidade, exhibe o estigma que a envolve e o sofrimento que é infligido, principalmente àquelas que não desempenham a maternidade, pela ideologia de que mulheres devem ser mães para cumprirem seu papel natural e social e assim atingirem a felicidade. Por isso, o livro rompe com um *sistema de representação* (Hall, 2016) socialmente consagrado e naturalizado. A maternidade, a não-maternidade e tudo que as envolve é conceituado em nossas mentes pela linguagem e, segundo Hall (2016), é a ligação de conceitos e linguagem que torna possível nos referirmos ao mundo real e imaginário. Portanto, o objeto da pesquisa, provocando o questionamento desse sistema representativo, faz com que revisitemos e modifiquemos nossas perspectivas quanto as temáticas da obra, o que acontece em ambos os mundos, devido, justamente a representação da vida real que a literatura pode realizar. Quando as artes literárias trazem representações femininas contra hegemônicas, com a mulher não-mãe em *A cachorra*, elas constroem um sistema de representações “novo” que desafia e desmantela o misógino-patriarcal, criando, como já dito, representações mais próximas da realidade.

Essa representação em *A cachorra* não é um alento, não possui um final feliz e por isso a consideramos bastante verdadeira, não porque as vidas e histórias não são/devam ser felizes nas suas durações e finais, mas porque a História das mulheres e as vivências atuais de muitas delas são cruéis como a de Damaris. Porém, *A cachorra* de forma alguma nos conforma, ela nos impulsiona, fora e dentro do campo acadêmico, a continuar lutando para que apenas sintamos a selva dentro de nós devido a força, coragem, valor, inteligência e beleza que possuímos.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth. **O conflito: a mulher e a mãe**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. 2^o ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BATISTA, Maria Manuel. Estudos culturais: o quê e como da investigação. **Carnets**, n^o. Première Série -1 Numéro Spécial, p. 451–461, 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/carnets/4382>. Acesso em: 12 jan. 2023.

BLEICHER, Josef. **Hermenêutica contemporânea**. Lisboa: Edições 70, 1992.

HALL, Stuart. O papel da representação. In: **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio: Apicuri, 2016. p. 31-133.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-101, 30 dez. 2008. Disponível em: <https://www.revistatabularasa.org/numero09/colonialidad-y-genero/>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MANSUR, Luci Helena Baraldo. Experiências de mulheres sem filhos: a mulher singular no plural. **Psicologia Ciência e Profissão**, v. 23, n. 4, pág. 2–11, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/qnKD9ggzVd4DvzpJV-vNvtcx/?lang=pt>. Acesso em: 12 jan. 2023.

MOSER, W. Estudos literários, estudos culturais: reposicionamentos. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 62-76, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/16197>. Acesso em: 12 jan. 2023.

QUINTANA, Pilar. **A cachorra**. 1^o ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patrícia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. Trad. Sérgio Molina e Rubia Goldoni. São Paulo: MASP Afterall, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

TRINDADE, Zeidi Araujo; ENUMO, Sônia Regina Fiorim. Triste e Incompleta: uma visão feminina da mulher infértil. **Psicologia USP**. [S.L.], v. 13, n. 2, p. 151-182, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psup/a/jR8vxx-3VJBfcQcppNcwhztj/?lang=pt>. Acesso em: 12 jan. 2023.

ORGANIZADORES

Sandra Mara da Silva Marques Mendes

Professora colaboradora na Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Doutoranda em Letras (UNIOESTE). Mestra em Linguística e Língua Portuguesa (UNESP) e Licenciada em Letras Anglo (UEL).

<http://lattes.cnpq.br/0361924575446057>

E-mail: profesandramendes@gmail.com; sandramendes@unicentro.br.

Maxmillian Gomes Schreiner

Mestrando em Letras (UNICENTRO). Licenciado em Letras (UNICENTRO), Bacharel em Comunicação Social (UNICENTRO). Pesquisa a interface entre língua e literatura tomando como aporte teórico os Estudos Discursivos Foucaultianos.

<http://lattes.cnpq.br/7065885316754559>

E-mail: maxgschreiner@gmail.com.

Mailso Atankevcz da Luz

Licenciado em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa (UNICENTRO). Autor de capítulos de livros voltados aos Estudos Linguísticos.

<http://lattes.cnpq.br/5001490185728204>

E-mail: mailsoluz@gmail.com.

ÍNDICE REMISSIVO

A

A forma da água 17, 18, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29
Ancestralidade 40, 90, 91
Arqueologia 28, 29, 82, 93
Audiovisual 133, 134, 135, 136

C

Carlos Drummond de Andrade 6, 107, 109, 111
Carolina Maria de Jesus 5, 30, 31, 34, 41
Colonialismo 6, 67
Com licença poética 6, 107, 110, 112
Conto 5, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 19, 30, 31, 32, 34, 39, 45, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 98
Contos 6, 10, 13, 14, 17, 54, 68, 70, 79, 96, 98, 100, 101, 104, 105
Corpo 5, 6, 12, 20, 28, 29, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 73, 81, 84, 86, 87, 88, 89,
90, 92, 93, 119, 145, 147, 148, 149, 150
Corpo Sem Juízo 6, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 92
Criança 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 40, 71, 96, 142, 147
Crônicas 44, 45, 52

D

Direito e avesso 45, 49, 50, 52
Discriminação 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 50
Discriminação racial 31, 33, 37
Discurso 6, 17, 19, 20, 21, 26, 28, 29, 39, 44, 56, 72, 80, 81, 82, 83, 98, 105, 107, 110, 112,
113, 114, 125, 133, 137, 140

E

Enredo 26, 55, 58, 98, 103, 104, 118, 121, 122, 123, 126, 133, 144
Escravidão 30, 32, 34, 37, 39, 69, 75, 76, 78, 123, 148
Escravo 39, 41, 46
Estudos Culturais 7, 68, 69, 80, 139, 140, 141

F

Feminista 31, 78, 107, 110, 111, 113, 140, 141
Ficção 7, 9, 15, 34, 44, 56, 115, 117, 124, 127, 128, 129, 133, 134, 137

G

Gêneros textuais 53, 55

H

História em quadrinhos 6, 53, 55, 66

Histórico 7, 20, 23, 33, 36, 44, 55, 57, 58, 63, 65, 89, 109, 116, 117, 118, 121, 123, 124,
125, 126, 127

Humanidade 8, 12, 18, 25, 28, 68, 104, 128, 139

I

Identidade 14, 20, 22, 33, 39, 43, 47, 50, 51, 76, 77, 83, 84, 88, 92, 95, 97, 98, 100, 101,
103, 104, 113, 116, 125, 127, 130, 131, 141, 143, 145

Identidade de gênero 83, 88, 92

Interdisciplinaridade 53, 54, 65, 66, 136

J

João Felício dos Santos 6, 7, 116, 117, 120, 124, 125, 126

Jup do Bairro 6, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94

L

Leitura 6, 9, 14, 19, 31, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 65, 66, 79, 99, 102, 107, 110,
112, 117, 124, 136

Linguagem cinematográfica 96, 133

Linguagem verbal 63, 81

Literatura 1, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 14, 17, 30, 31, 34, 36, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 51, 52, 53, 66,
68, 69, 70, 73, 74, 79, 80, 95, 100, 107, 116, 120, 121, 126, 127, 128, 129, 130, 131,
132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 151, 152, 153

Literatura Comparada 7, 127, 129, 130, 131, 136, 137

Literatura contemporânea 6, 11, 34

M

Maria Firmina 5, 30, 31, 33, 34, 39, 41, 42

Materialidade 6, 20, 21, 22, 82, 83, 92

Matheusa Passareli 86, 90, 91

Michel Foucault 19, 28, 29, 81, 84, 85, 88, 93, 94

Miguel Sanches Neto 5, 8, 9, 10, 11, 14, 15

Modernidade 51, 69, 76, 77, 80, 84, 100, 111, 130, 148

Monstruosidade 5, 18, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 29

Morte 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 34, 40, 47, 70, 73, 74, 88, 132, 148, 150

Mulher 5, 7, 17, 23, 27, 31, 32, 33, 35, 36, 40, 41, 45, 58, 71, 72, 76, 77, 79, 99, 108, 110,
111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 127, 139, 140, 141,
142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152

Mulheres negras 5, 6, 32, 35, 40, 41, 72, 75, 77, 78, 79, 91

Multidisciplinariedade 53, 54, 65

Música 16, 17, 18, 86, 91, 110, 135

N

Não-maternidade 7, 142, 146, 151

Não verbal 53, 56, 57, 63, 81

Negro 30, 31, 32, 33, 34, 37, 39, 41, 77

O

O tamanho do mundo 5, 8, 9, 10, 11, 13, 15

P

Patriarcal 30, 36, 39, 86, 142, 148, 151

Pilar Quintana 7, 139, 144

Poema 6, 37, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114

Poética 6, 40, 107, 110, 112, 113, 114

Preconceito 30, 36, 41, 42, 57, 58, 60, 63, 120

Psicologia 31, 44, 106

Psicologia 8, 15, 42, 105, 152

R

Rachel 5, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 109

Representações Sociais 6, 95, 96, 97, 106

Romance 7, 16, 17, 27, 31, 34, 64, 70, 74, 77, 108, 109, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123,
124, 125, 126, 127, 138

Romance histórico 7, 116, 117, 118, 123, 125, 127

S

Segunda Guerra Mundial 54, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 70

Silêncio 9, 13, 25, 39, 76

Subjetividade 19, 20, 21, 28, 29, 73, 86, 90, 108, 111, 112, 113, 114, 115

Sujeito 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 40, 49, 54, 76, 81, 82, 83, 84, 85,
89, 93, 97, 98, 103, 107, 108, 110, 113, 114

T

Televisão 76, 77, 79, 128, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 144

Travesti 6, 83, 85, 87, 88, 90

