

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



Cadernos de Literatura e Diversidade  
3

*Poéticas*  
da diversidade

UERJ

# Cadernos de Literatura e Diversidade

3

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

Poéticas  
da diversidade

UERJ

São Gonçalo, RJ – 2022



## **REITOR**

**Mario Sergio Alves Carneiro**

## **SELO EDITORIAL**

### **POÉTICAS DA DIVERSIDADE-UERJ**

## **CONSELHO EDITORIAL**

Cláudio do Carmo Gonçalves (UNEB)

Daniele Ribeiro Fortuna (UNIGRANRIO)

Douglas Rodrigues da Conceição (UEPA)

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UFG)

Luciano Prado da Silva (UFRJ)

Luiz Manoel da Silva Oliveira (UFSJ)

Sílvio César dos Santos Alves (UEL)

Ximena Antonia Díaz Merino (UFRRJ)

## **COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Shirley de Souza Gomes Carreira (UERJ)

Paulo César Silva de Oliveira (UERJ)

## **REVISÃO TÉCNICA**

Débora Chaves (UEPA)

Larissa Moreira Fidalgo (UERJ)

Rafaela Rocha Macedo (UERJ)

© 2022 Dos autores.

Revisão: Paulo César Silva de Oliveira

Diagramação e capa: Shirley de Souza Gomes Carreira

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

## FICHA CATALOGRÁFICA

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

Cadernos de literatura e diversidade 3 [livro eletrônico] / orgs. Shirley de Souza Gomes Carreira, Paulo César Silva de Oliveira. -- 1. ed. -- São Gonçalo, RJ : Poéticas da Diversidade - UERJ, 2022.

PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-997417-2-2

1. Análise literária 2. Ciências sociais  
3. Colonialismo 4. Cultura 5. Cultura - Aspectos sociais 6. Diversidade 7. Diversidade cultural  
8. Educação e cultura 9. Identidade étnica  
10. Migração I. Carreira, Shirley de Souza Gomes.  
II. Oliveira, Paulo César Silva de.

22-139816

CDD-325.3

### Índices para catálogo sistemático:

1. Pós-colonialismo : Ciências sociais : Diversidade e cultura 325.3

Henrique Ribeiro Soares - Bibliotecário - CRB-8/9314

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>5</b>
<b>RELEITURA DE <i>É ISTO UM HOMEM?</i>, DE PRIMO LEVI NO SÉCULO XXI: LEMBRAR PARA NÃO ESQUECER</b> <i>Aline de Fátima Camargo da Silva</i>	<b>7</b>
<b>RACISMO, VIOLÊNCIAS E SILENCIAMENTOS EM <i>O AVESSO DA PELE</i>, DE JEFERSON TENÓRIO</b> <i>Caio Henrique da Silva Reis</i>	<b>23</b>
<b>REPRESENTAÇÕES E PERCEPÇÕES DO SUBALTERNO EM <i>PRECISAMOS DE NOVOS NOMES</i>, DE NOVIOLET BULAWAYO</b> <i>Caroline Nunes Albertino Chaillou</i>	<b>37</b>
<b>A RELAÇÃO SAGRADO <i>VERSUS</i> PROFANO EM <i>A MORTALHA DE ALZIRA</i>, DE ALUÍSIO AZEVEDO</b> <i>Elton Silva Miranda Costa</i>	<b>52</b>
<b>DISTOPIA OU VISLUMBRES DE SOCIEDADES POSSÍVEIS? <i>OS TESTAMENTOS</i> E O CORPO FEMININO COMO ESPAÇO DE OPRESSÃO</b> <i>Gabriela Alves Ferreira de Oliveira</i>	<b>63</b>
<b>UM EU DIVIDIDO: ENTRE FRONTEIRAS E MÍDIAS DE <i>HOWL'S MOVING CASTLE</i> POR DIANA WYNNE JONES (1986) E PELO ESTÚDIO GHIBLI (2004)</b> <i>Juliana dos Santos Machado Azevedo</i>	<b>80</b>
<b><i>A COR PÚRPURA</i>, DE ALICE WALKER: UM ROMANCE EPISTOLAR?</b> <i>Leonardo Júnio Sobrinho Rosa</i>	<b>101</b>
<b>FICÇÃO E HISTÓRIA EM <i>DESDE QUE O SAMBA É SAMBA</i>, DE PAULO LINS</b> <i>Letícia Araujo Lemos de Oliveira</i>	<b>112</b>
<b>FUNDAMENTOS DE UMA ESTÉTICA DO OLHAR N' <i>O PRIMO BASÍLIO</i></b> <i>Lucas do Prado Freitas</i>	<b>122</b>
<b>UM PASSEIO NA HISTÓRIA EM DOIS CONTOS DE ELENA GARRO</b> <i>Natália Pereira Martins</i>	<b>135</b>
<b>A INFLUÊNCIA PURITANA EM <i>AS BRUXAS DE SALÉM</i>, DE ARTHUR MILLER – UMA ABORDAGEM HISTÓRICO-CULTURAL</b> <i>Vanessa Dias da Silva</i>	<b>149</b>
<b><i>DUTCHMAN</i>: NAVEGANDO NAS PALAVRAS, ALEGORIAS E TELA</b> <i>Thaína Martins da Silva</i>	<b>160</b>

## Apresentação

O Selo Editorial Poéticas da Diversidade-UERJ visa à divulgação da produção resultante de pesquisas sobre a diversidade no âmbito da literatura e em diálogo com outras áreas do conhecimento.

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

Seguindo a perspectiva de Glissant, os *Cadernos de Literatura e Diversidade* compõem uma série que objetiva contribuir com a difusão de resultados de pesquisas que envolvam a participação de pesquisadores discentes da UERJ e de outras instituições de ensino superior, desde que com foco nos Estudos da Diversidade.

Este terceiro *e-book* da série apresenta doze trabalhos e abrange diferentes olhares sobre a questão da diversidade, desde uma releitura de *É isto um homem*, de Primo Levi, perpassando os diálogos entre mídias; a subalternidade e o racismo; o diálogo entre ficção e história; a ficção distópica como meio de questionamento dos mecanismos de opressão; até um olhar contemporâneo sobre a questão da antinomia sagrado/profano. Privilegia, assim, múltiplas poéticas da diversidade e focaliza questões que têm sido alvo do escrutínio dos Estudos Literários, Pós-coloniais e Culturais.

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

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

---

<sup>1</sup> Manguezal. Nesse ecossistema, há um entrelaçamento de raízes aéreas.

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

Os Organizadores.

## Releitura de *É isto um homem?*, de Primo Levi no século XXI: lembrar para não esquecer

Aline de Fátima Camargo da Silva<sup>2</sup>

### Introdução

Algumas obras literárias podem nos fornecer um baú de memórias, acontecimentos históricos e sociais. Há textos literários que permitem revisitar momentos e épocas que atestam ser a história do homem algo não linear, marcada por avanços e retrocessos. Aliás, grande parte das obras literárias serviram de registros para os sobreviventes de uma das maiores barbáries já praticadas durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) – em que milhões de judeus foram aniquilados nos campos de concentração nazistas – sob o comando do ditador alemão Adolf Hitler (1889-1945).

A obra *É isto um homem?* (1988), do judeu Primo Levi (1919-1987), reúne memórias vividas no campo de concentração em Auschwitz, em que o autor compartilha com o leitor as inúmeras práticas abusivas, xenofóbicas e desumanas sofridas por judeus e não-judeus (outras minorias e não simpatizantes ao regime nazista), as quais beiravam ao mais alto grau de selvageria. Levi é uma testemunha do que a indiferença e os discursos extremistas de ódio e intolerância podem provocar contra aquele que não se enquadra dentro de um padrão hegemônico, seja este social, político ou econômico. Ao representar o seu traumático passado por meio da Literatura, o autor expõe a importância de não se esquecer o que fomentou a *Shoah* e, igualmente, das graves consequências perpétuas para a humanidade.

Assim, o que objetivou essa pesquisa foi justamente a importância de se debater temáticas a respeito da *Shoah* na sociedade contemporânea. Para tanto, a partir de uma leitura crítico-analítica da obra em tela, destacamos como os discursos antisemitas foram disseminados em solo alemão até lograr os anseios do ditador Adolf Hitler, desejoso de uma suposta “raça ariana pura”.

Instigando-nos a não esquecer o passado, a Literatura cumpre o seu papel visto que

---

<sup>1</sup> Este artigo é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso, orientado pela Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro e defendido no dia 06 de abril de 2022, como requisito para obtenção do título de Graduação em Letras – Português/Inglês.

<sup>2</sup> Graduanda do Curso de Licenciatura em Letras, Português-Inglês, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão. Link do currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4267867218170823>. E-mail: [alinecamargo63@gmail.com](mailto:alinecamargo63@gmail.com).



dentre todas as áreas do conhecimento ela vai além de apontar dados, pois sua preocupação concentra-se em mostrar a complexidade da vida e das relações humanas sem censuras.

Antes de adentrar na esfera do antissemitismo, faz-se necessário traçar uma linha cronológica sobre a origem do povo semita, de seus costumes culturais e religiosos que se distinguiam conforme a necessidade de mobilidade territorial. Começando pela etimologia do termo semita, vemos que este aparece nos manuscritos bíblicos do Antigo Testamento, mais precisamente no Livro de Gênesis, estando interligado com a história da descendência de Sem, um dos filhos de Noé. De acordo com Fernandes (2014, p. 15).

Convencionou-se designar por “Semitas” os povos elencados em Gên. 10 como tendo descendido do filho primogênito de Noé, Sem, e dos seus cinco filhos, nomeadamente Elamitas, Assírios, Lídios, Arameus e algumas tribos árabes. Conquanto não figurem naquela lista entre os descendentes de Sem (mas sim do filho mais novo de Noé, Cam), Acádios, Fenícios e Cananeus estão incluídos nesta designação. Atribuem-se-lhes características físicas específicas, nomeadamente crânios dolicocefalos, cabelo abundante e encaracolado, barba forte, predominantemente escura, nariz proeminente e face oval.

Circundando as regiões que permeavam o Mar Vermelho, os semitas tinham como principal atividade laboral o pastoreio, mas devido aos problemas enfrentados pelo clima severamente árido e desértico, eram obrigados a se deslocarem para outras regiões em busca de novas terras para garantir a sua sobrevivência e subsistência, o que os caracterizava como um povo nômade. Assim, as tribos semitas, cada qual com suas famílias, línguas, religiões e tradições culturais, passaram a povoar solos não-semitas, sendo vistos então como invasores e possíveis inimigos.

Ainda dentro dessa ramificação semítica havia o povo hebreu (israelitas/judeus), que habitava a região da Palestina, localizada entre o deserto da Arábia, Líbano e Síria, nas proximidades do Mar Mediterrâneo cruzado pelo Rio Jordão. Frisa-se que no mundo antigo o território palestino era considerado como um dos mais poderosos e importantes centros de comércio, composto, portanto, por povos diferentes que disputavam espaço, território, poder e bens, servindo, inclusive até os dias atuais, de palco para a longa batalha histórica entre árabes e judeus. E é justamente nesse cenário conflituoso e marcado por guerras, litígios territoriais e perseguições que se inicia a formação identitária do povo hebraico (israelita/judeu), que nessa época já se separava dos demais em razão de sua crença religiosa monoteísta, qual seja, a afirmação de fé e reconhecimento em um único Deus, que posteriormente denominou-se como Judaísmo. Vale ressaltar que essa singularidade de costumes e religião dos hebreus, que

proibia a participação em cultos politeístas, idolatria a outros deuses e a não submissão à cultura e leis locais, os diferenciava do restante da população não semita ali inserida, fomentando desse modo, lutas violentas, êxodos e diásporas dos judeus, e que foram documentadas pela Bíblia em seus cinco Livros (Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio), Pentateuco/Torah no Antigo Testamento.

O Pentateuco (nomenclatura cristã) ou a Torah/Torá (nomenclatura judaica) além de conter todo itinerário hebreu a partir de seu patriarca Abraão até a morte de Moisés, ambos mensageiros de Deus incumbidos de conduzir o povo eleito até Canaã (conhecida hoje como o Estado de Israel), também relata os entraves vividos por esse povo, como por exemplo, as questões atinentes à manutenção/preservação da cultura, costumes, religião e etnia dos judeus durante o percurso à Terra Prometida. Em suma, nos Livros Sagrados de

Gênesis – Descreve a criação do mundo até a morte de José, um dos filhos de Jacó, patriarca do Judaísmo. Êxodo – Inicia na descrição dos descendentes de Jacó, no Egito. Descreve Moisés, sua vida e sua obra até a saída do povo judeu. Levítico – São descritas as leis judaicas. Números – “Deus manda Moisés levantar censo de Israel” – São descritos censos e a divisão de terras do povo judeu. Deuteronômio – Há os discursos de Moisés, leis e as “Obediências” do povo judeu. Até a morte de Moisés (MORENO, s/a, p. 3).

As passagens bíblicas salientam que a peregrinação deste povo eleito em direção a Canaã não foi fácil, uma vez que, reputados como forasteiros, sem pátria, praticantes de ritos e costumes diversos da sociedade local (DELUMEAU, 2009), os judeus logo sofreram nas mãos dos faraós e outros governantes do Antigo Império. No Livro de Êxodo, por exemplo, há relatos do longínquo período de opressão dos hebreus no Egito por ordem do faraó que, com o apoio da população local, impunha a eles “[...] a mais dura servidão, e amargurava-lhes a vida com duros trabalhos na argamassa e na fabricação de tijolos, bem como com toda a sorte de trabalhos nos campos e todas as tarefas que se lhes impunham tiranicamente” (BÍBLIA SAGRADA, Êx. 1, 13-14). A libertação da opressão egípcia só aconteceu tempos depois com a vinda de Moisés (um neonato lançado estrategicamente ao rio Nilo pelos pais a fim de evitar a sua morte), que recebeu de Deus a dupla missão de: libertar os seus escolhidos da escravidão imposta pelo faraó e também de conduzi-los a Canaã “[...] uma terra fértil e espaçosa, uma terra que mana leite e mel, lá onde habitam os cananeus, os hiteus, os amorreus, os ferezeus os heveus e os jebuseus” (BÍBLIA SAGRADA, Êx. 3, 8). Após a morte de Moisés, coube ao seu sucessor, Josué, liderá-los até a Terra Prometida. Segundo as passagens bíblicas, esses percursos foram repletos de obstáculos, abnegações, sofrimentos, já

que a presença deles ali provocava descontentamento e ira entre os outros habitantes, que por sua vez, os transformavam em bodes expiatórios e responsáveis pela calamidade e eventuais crises regionais<sup>3</sup>.

Com isso, a História demonstra que desde a Antiguidade os judeus foram obrigados a lutar pelo reconhecimento de sua dignidade humana, ocupação territorial, direitos à liberdade de culto, política e econômica, com o fito de evitar que sua descendência fosse aniquilada pela injustificável aversão ao seu povo. Nos textos bíblicos, destarte, é possível verificar os primeiros traços de antissemitismo popular contra os judeus, tendo essa ideologia no decurso do tempo, adquirido novas roupagens embora o alvo esteja sempre voltado ao extermínio em massa da comunidade judaica.

Considerado como uma forma de preconceito e racismo, o antissemitismo conquanto envolva aversão a tudo que advém da origem semita, tem seu ápice centrado nos ataques aos judeus. E explicar tal fenômeno ideológico é deveras complicado, visto que, tanto as histórias bíblicas quanto as seculares, demonstram que o ódio e a perseguição contra a comunidade judaica estaria interligada a múltiplas questões hipotéticas como: a) religiosidade – ao se autoproclamarem como o povo eleito de Deus e também ao responsabilizá-los como autores da morte de Cristo (prática de deicídio); b) racial – por serem julgados como raça inferior, a qual inclusive foi usada como pretexto pela ideologia nazista; c) estrangeirismo – acusados de diferentes/estranhos do resto do mundo, favorecendo as práticas xenofóbicas; d) econômica – tidos como acumuladores de poder e dinheiro e e) problemáticos – isto é, responsáveis por todos problemas mundiais. Com isso, entre muitos estudiosos que dissertam em relação a amplitude do termo antissemitismo, traz-se à baila o conceito defendido por Fein (2003, s/p) que o considera como

[...] uma estrutura latente persistente de crenças hostis em relação aos judeus como um coletivo, manifestado em indivíduos como atitudes e na cultura como mito, ideologia, folclore e imagens, e em ações — discriminação legal ou social, mobilização política contra os judeus e violência coletiva ou estatal — o que resulta em / ou é projetado para distanciar, deslocar ou destruir os judeus como judeus (FEIN, 2003, s/p., tradução nossa)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> No Antigo Testamento, o Livro de Josué, capítulo 15 narra minuciosamente como os judeus conquistaram Canaã (Israel) após a saída triunfal do Egito, e ainda detalha a divisão do reinado de Israel em duas grandes tribos, a saber: Israel e Judá. Vale salientar que, a tribo de Judá permaneceu vivendo em Israel, sendo chamados de judeus, qual seja, descendentes de Israel, da tribo de Judá.

<sup>4</sup> No original: [...] a persisting latent structure of hostile beliefs towards Jews as a collective manifested in individuals as attitudes, and in culture as myth, ideology, folklore and imagery, and in actions – social or legal discrimination, political mobilization against the Jews, and collective or state violence – which results in and/or is designed to distance, displace, or destroy Jews as Jews.

Na Europa, durante a Idade Média, por exemplo, o antissemitismo retornou fundamentado na questão religiosa sob a alegação de que os judeus seriam a personificação do maligno, “os agentes de satã, o mal absoluto” (DELUMEAU, 2009). O fato de não seguirem os dogmas e ritos católicos, e tal qual, não reconhecerem o Cristo como Messias, o Filho de Deus enviado como estava prometido nas Escrituras Sagradas, contribuiu para que a Igreja Católica os enxergasse como altos inimigos do Cristianismo, alimentando-se assim na sociedade medieval, um deturpado medo coletivo que influenciou cristãos, governantes locais e circunvizinhos a promoverem ferrenhas perseguições, massacres, expulsões, difamações e barbaridades contra o povo judeu. Acusados injustamente de atos bizarros, profanos, crimes, bruxarias e feitiçaria, tornaram-se objeto de aviltamento, escárnio e zombaria social, sendo-lhes reservados os piores tratamentos e punições atrozes, entre as quais, configurava a conversão forçada ao Cristianismo, pois, na perspectiva social e doutrinal cristã a conversão seria o meio benéfico de “[...] arrancar os descendentes de Judas ao domínio de Satã” (DELUMEAU, 2009, p. 442).

Sob a justificativa de se proteger das eventuais “contaminações” judias, a Igreja Católica acentuou a segregação aos judeus, proibindo-os de exercerem a maioria das profissões, restando-lhes somente as impraticáveis pelos cristãos, tais como, o comércio de mercadorias de peixes e roupas usadas e a usura (empréstimo de dinheiro a juros), que na concepção eclesiástica era uma forma de vida abominável e desprezível pelo fato do usurário incorrer “[...] no pecado da avareza ao acumular dinheiro e bens, e no pecado da preguiça por sua atividade não resultar em trabalho” (FOLLADOR, 2016, p. 204). Tal cooperou para a criação estereotipada do judeu maldito, cruel, ganancioso ou a perpetuação de Judas Iscariotes “[...] o apóstolo cujo nome se parece ao de judeu. [...] conspirador necessário no Deicídio, arquétipo negativo do traidor, mas também do avaro” (MONSALVO ANTÓN, *apud* FOLLADOR, 2016, p. 205), reverberando em exacerbadas perseguições, chacinas, abolição dos direitos, restrições sociais (isolamento) e a obrigatoriedade de portar acessórios e vestuário diferente dos cristãos. As autoridades de vários países europeus obrigavam os judeus

[...] a usar uma rodela amarela distintiva nas vestes ou um grande chapéu cônico. O IV Concílio de Latrão (1215) estabeleceu, como princípio geral, o uso de vestimentas diferenciadas para judeus, sarracenos, heréticos, leprosos, prostitutas e outros personagens tratados como infames. Mas foi na França que nasceu a ideia de ‘marcar’ os indesejáveis com uma rodela amarela, cor-símbolo dos invejosos e malvados. Essa foi uma das fórmulas encontradas

para distinguir cristãos de párias (CARNEIRO, 2002, p. 34).

Esse assolador cenário antissemita não é indiferente em solo alemão. Os inimigos do Cristianismo, que causavam há décadas a desconfiança dos cristãos, deveriam ser perseguidos e dizimados, pois os valores nacionais, culturais, sociais, econômicos e religiosos estavam ameaçados por este “outro” pertencente a

[...] uma distinta minoria racial e religiosa que se alimentava com comida diferente, obedecia a leis diferentes, mantinham rituais religiosos distintos, e educavam seus filhos separadamente. [...] fortemente associados tanto à medicina quanto à magia, duas práticas abertas ao medo e à suspeita (RICHARDS, *apud* SILVA, 2005, p. 10).

Vê-se, então, que na Alemanha o antissemitismo forja-se na questão nacionalista encorpada pelo preconceito econômico e religioso que a Europa já vinha destilando desde o final do século XIX contra a comunidade judaica. O período entreguerras (1918-1939), que deixou muitos alemães na penúria, escassez de empregos e instabilidade político-econômica, proliferou uma onda de grupos nacionalistas que prometiam

[...] soluções políticas fundamentadas no *ideal de salvação*. Mitos políticos foram acionados para justificar atos de repressão às minorias étnicas, apontadas como perigosas à configuração de uma raça pura e à segurança nacional. Tradicionais clichês racistas foram resgatados e, sob o viés de falsas teorias científicas, serviram para legitimar a continuidade de alguns poucos no poder. A Paz de Versalhes, idealizada em 1919, esteve longe de resolver os problemas das minorias nacionais, que continuaram divididas por ódios seculares. Após a Primeira Guerra Mundial, a crise do capitalismo se fez acompanhar pelo declínio do Estado liberal. Os ideais democráticos foram questionados e as liberdades individuais, desacreditadas. A livre expressão do pensamento deu lugar à censura, enquanto a repressão tornou-se uma prática institucionalizada, sustentada pela ação de uma polícia política (CARNEIRO, 2002, p. 16, grifo da autora).

Convergente a isso, destaca-se o crescimento fanático de teorias biológicas racistas entre a população germânica, como o arianismo<sup>5</sup>, a qual serviu de base para que o ditador Adolf Hitler e sua cúpula nazista, posteriormente, manipulassem as massas e

---

<sup>5</sup> Nos dizeres de Maria Luiza Tucci Carneiro (2002, p. 27), o arianismo seria uma “doutrina que justifica a desigualdade entre os homens e adverte contra o cruzamento das raças. Arthur de Gobineau (1816-1882), seu mais importante teórico, faz distinção entre as raças semita e ariana. Suas ideias foram retomadas e divulgadas por Houston Chamberlain (1855-1927), um dos maiores teóricos do pensamento racista do século XX e fervoroso defensor da superioridade germânica”. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Holocausto: crime contra a humanidade*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

fabricasse uma revolução com intento de garantir o progresso de seu povo e conquistasse a soberania do Estado alemão (CARNEIRO, 2002). Os judeus que residiam na Alemanha despertavam ódio em grande parte da população, dado o seu poderio econômico, comunicativo e social desenvolvido ali. Muitos alemães não compactuavam a ideia desse povo e outras minorias gozarem dos mesmos privilégios e riquezas germânicas, o que realçava ainda mais o ódio coletivo aos judeus, classificados por Hitler como parasitas agregados no organismo de outras nações (CARNEIRO, 2002), necessitando, portanto, ser dizimados para evitar a sua proliferação.

O fato de a humanidade sempre estar nesta luta interminável entre classes e raças, que costuma excluir o mais fraco em detrimento do mais forte, adentra na ideologia nazista, que obsessivamente estava centrada em consolidar a pureza racial ariana e assim passa a utilizar todos os meios para extirpar o que seria classificado como ameaça aos ideais arianos Para Hitler,

A humanidade estava dividida em três grandes categorias: *fundadores, depositários e destruidores de Cultura*. Classificava os *arianos (raça superior)* como os fundadores da Cultura da humanidade (entenda-se aqui no sentido mais amplo: arte, ciência, técnica, etc.) enquanto as “raças” intermediárias (os japoneses, por exemplo) seriam os depositários da Cultura. Isso porque eles tinham condições de assimilar a civilização produzida pelos arianos. Entre os destruidores estavam os judeus e os negros (raças *inferiores*) apontados como fator de degeneração física (biológica) e cultural (CARNEIRO, 2002, p. 26, grifos da autora).

Esse ponto de vista ignóbil encontrou amparo na sociedade alemã exaurida tanto economicamente quanto politicamente e ainda afoita para encontrar um bode expiatório responsável por todos os males recaídos sobre o país. Ora, o imaginário germânico não precisava ir tão longe em busca do culpado, pois eles já estavam próximos, frequentando livremente os locais, usufruindo da riqueza advinda da terra, multiplicando e tomando posse dos direitos civis que os alemães julgavam pertencer somente a eles. Imperava, portanto, o desejo de eliminação desse povo, os judeus, e para isso, os alemães avistam no partido nazista, mais precisamente na figura imponente de Hitler, a solução, o ideal de salvação.

Assim, entre os anos de 1939 a 1945, o mundo testemunhou abomináveis atos praticados contra a humanidade: a Segunda Guerra Mundial, o ápice da prática do antissemitismo, maldades e hostilidades que abrangeram não somente a comunidade judaica, mas também, diversas minorias e pessoas contrárias ao regime totalitário nazista. Documentado não somente pelos livros de História, mas também pela Literatura e artes em

geral, a sociedade no auge de sua modernidade e avanços científicos e tecnológicos, experimentou o que o homem racional pode cometer contra a sua própria espécie. Hitler, apoderando-se de uma Alemanha enfraquecida e arrasada pela Primeira Guerra Mundial que enraizava culturalmente em seu seio a crença do judeu como o inimigo da nação, aproveitou dessa estreita relação que mantinham em relação as suas diferenças, para impulsionar as supostas ansiedades vigentes no meio social cumulando-as com outras fobias coletivas, principalmente contra aquelas que não seguiam determinados parâmetros socio-histórico-cultural hegemônicos e predominantes.

A “utopia racial”<sup>6</sup> do ditador nazista Adolf Hitler transformou os campos de concentração, inicialmente utilizados como espaços de abrigo dos soldados em campanha, em locais de medo, extermínio em massa por intermédio das práticas de crimes horrendos e experimentos científicos. Estima-se que até o final de 1941

[...] cerca de um milhão de judeus haviam sido exterminados por meios “convencionais”: fome, trabalhos forçados, execuções em massa, bombardeios, gás, etc. Nessa mesma época, o regime optou por um rígido sistema de seleção, tática que persistiu até abril de 1943. Por meio do programa de código *13 F 14 (Operação 14)* eram eliminados dos campos aqueles que não podiam mais trabalhar (velhos, crianças e doentes). A incineração de cerca de 2 mil prisioneiros em 5 fornos crematórios durava aproximadamente 12 horas. Na rampa de Auschwitz-Birkenau, dois médicos da *SS* tinham a tarefa de examinar as levas que chegavam nos trens cargueiros. Por intermédio de sinais, davam a conhecer sua decisão: os aptos para o trabalho eram enviados ao campo; os outros eram imediatamente encaminhados aos locais de extermínio. Muitas mulheres escondiam os filhos debaixo dos vestidos, mas, ao serem descobertos pelo comando de prisioneiros, sob a vigilância da *SS*, eram enviados às câmaras de gás (CARNEIRO, 2002, p. 51-52, grifos da autora).

Em oito de maio de 1945, a Segunda Guerra Mundial terminava deixando um rastro desolador de mortes e uma experiência traumática. Os campos de concentração, como o de Auschwitz, na Polônia, serviram de palco para que judeus e outras minorias morressem lentamente, seja em trabalhos forçados e desumanos, seja em câmaras de gás. Vários sobreviventes, assim como Primo Levi, relatam o sentimento de desespero e medo ao desembarcarem dos vagões lotados, já que estar ali era o prelúdio de um destino cruel e monstruoso, que se não for exaustivamente lembrado ao longo dos séculos, pode repetir-se, pois, historicamente a constituição dos discursos hegemônicos é um processo longo que abrange as questões estruturais de ideologia e cultura de uma determinada época. Segundo

---

<sup>6</sup> A idealização de uma civilização alemã pura e ariana.

Gruppi (1978, p. 67), a imposição da hegemonia surge da seguinte forma:

[...] uma classe é hegemônica, dirigente e dominante até o momento em que – através de uma classe sua ação política, ideológica, cultural – consegue manter articulado um grupo de forças heterogêneas e impedir que o contraste existente entre tais forças exploda, provocando assim uma crise na ideologia dominante, que leve à recusa de tal ideologia, fato que irá coincidir com a crise política das forças no poder.

A partir disso, denota-se que as formas de hegemonia se modificam em conformidade com o agir da categoria dominante que a exerce. Conforme demonstrado no tópico anterior, a ascensão do nazismo e a legitimação de seus ideais se deu a partir da captação dos discursos antissemitas, nacionalistas, racistas e preconceituosos que circulavam preponderantemente na Alemanha enfraquecida pelo pós-guerra. Esses discursos hegemônicos ganharam força no seio social alemão a ponto de se tornarem correntes, incontestáveis e condescendentes. O bloco hegemônico, então amparado pela vontade coletiva prevalente, criou necessidades imperiosas em torno de questões sociais, culturais, raciais, religiosas, intelectuais, com a finalidade de universalizar, padronizar um ideal que deveria ser seguido coletivamente, impedindo o surgimento de resistências e descartando aqueles que eram diferentes, estranhos e desfavoráveis às suas orientações ideológicas. Para isso, empregavam os

[...] discursos visuais para difundir suas ideias políticas. O nazismo, particularmente, usou imagens em grande escala para seduzir as massas que diariamente se viam rodeadas de cartazes, jornais, revistas, livros, exposições e filmes doutrinários. Por intermédio desses veículos de comunicação, o *Reich* conseguiu reforçar junto ao povo a imagem negativa do judeu que não atendia aos padrões idealizados pelo regime. [...] Encontravam-se excluídos dessa categoria os judeus, os portadores de doenças mentais (congenitas ou incuráveis), os deficientes físicos e os homossexuais. Foram também concebidos como *inferiores* outros grupos que, segundo a lógica nazista, eram portadores de características culturais e biológicas visivelmente desviantes: os ciganos, por exemplo (CARNEIRO, 2002, p. 31, grifos da autora).

Sublinhe-se que a presença do “outro” é extremamente prejudicial para a estrutura dominante, que insatisfeita busca maneiras de dizimar o que é diferente e estranho à sua concepção de “normalidade” – para o poderio hegemônico, estranhos “[...] tendem a causar ansiedade por serem ‘diferentes’ e assustadoramente imprevisíveis, ao contrário das pessoas com as quais interagimos todos os dias e das quais acreditamos saber o que esperar”



(BAUMAN, 2017, p. 13-14, grifos do autor). Isso dá margem para o ressurgimento de campanhas de ódio, indiferença e intolerância semelhantes às aquelas praticadas pelo nazismo que, se apoderando do antissemitismo e dissabores da classe média em relação ao crescimento econômico do povo judeu, cometeu o genocídio.

Com o apoio voluntário e massivo da população que, durante décadas foi doutrinado para odiar os judeus e transformá-los em “bodes expiatórios”, Hitler achou o campo fértil para engendrar um dos crimes mais sanguinolentos e brutais contra a humanidade: a *Shoah*, o real exemplo da potencialidade brutal e perigosa de não contornar ou questionar a proliferação dos discursos hegemônicos a determinadas categorias sociais, já que a política totalitária nazista, cuja “[...] ideia racista era um imperativo de Estado” (CYTRYNOWICZ, 1990, p. 18), conseguiu achar brechas para também segregar e discriminar outras minorias que não fossem estritamente judaicas.

Apesar de a Era Contemporânea ter seu apogeu nos constantes avanços técnico-científicos, cooperando para o intercâmbio global, estreitando as relações interpessoais e econômicas, isso não a priva, por outro lado, de ainda entoar os mesmos discursos totalitários, supressores, racistas e xenofóbicos de décadas atrás contra classes minoritárias. Com isso, abordar o Holocausto no auge da Modernidade digital e midiática é de suma relevância, embora ressoe estranho aos olhos de uma grande parcela de jovens, adultos e representantes políticos (principalmente de grupos conservadores da extrema direita) que considera descabida a hipótese de que a ideologia racista e antissemita nazista possa “[...] conseguir renascer das cinzas e retornar disfarçada de modernidade, de se manter e se propagar conseguindo sempre novos adeptos” (CARNEIRO, 2002, p. 7).

Pelo fato de muitos desconhecerem as reais proporções criadas pelo nazismo e o dano irreparável provocado à humanidade em consequência dos ideais racistas e xenofóbicos de Adolf Hitler, é que ações criminosas e deploráveis como as veiculadas pelo site Yahoo<sup>7</sup> e a do *podcast* do site de notícias do G1<sup>8</sup> *Isso é fantástico* são reproduzidos constantemente na Era Contemporânea, angariando novos adeptos passíveis de manipulação ideológica, política e social, que pregam, por sua vez, mensagens de ameaças e extermínio a judeus, negros, homossexuais e outras minorias, chegando ao ponto de mostrarem-se “[...] empolgados com a

---

<sup>7</sup> Doutorando em Filosofia é investigado por racismo: “Negro exala um cheiro típico”. Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/doutorando-em-filosofia-e-investigado-por-racismo-negro-exala-um-cheiro-tipico-182241221.html>. Acesso em 04 fev. 2022.

<sup>8</sup> Isso é Fantástico - Neonazismo no Brasil: o que está por trás da explosão da intolerância no país? Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/podcast/isso-e-fantastico/noticia/2022/01/16/isso-e-fantastico-neonazismo-no-brasil-o-que-esta-por-tras-da-explosao-da-intolerancia-no-pais.ghtml>. Acesso em 07 fev. 2022.

ideia de poder colaborar para a formação de uma raça pura, num mundo em que violência e assassinato em massa emergem como métodos aceitáveis e, até mesmo, justificáveis” (CARNEIRO, 2002, p. 7).

Segundo dados apontados no *podcast* acima mencionado, estima-se que somente no Brasil, nos últimos três anos, houve um vasto crescimento de células neonazistas, alcançando o patamar de mais de 530 grupos que podem reunir até 10 mil pessoas, sendo que eles, em sua grande maioria, são compostos por menores de idade encarregados de executar pelas redes sociais ataques terroristas repletos de publicações ofensivas e de teor antissemita, homofóbico, intolerante, violento e racista destinados a determinadas minorias sociais, inflamando, dessa maneira, a captação de novos integrantes, desencadeando medos coletivos e uma normalização de crimes inaceitáveis que ferem a total dignidade da pessoa humana e sua singularidade no meio social. O progresso descomunal do antissemitismo não é mais uma realidade unicamente europeia, uma vez que a propagação dos discursos hegemônicos que fomentam essa ideologia é compartilhada na esfera digital.

Desse modo, o atual retorno em larga escala do antissemitismo em termos mundiais é um aviso perturbador de que a sociedade ainda é falha em aceitar a diferença dos seus semelhantes e não aprendeu que o ódio que começou contra os judeus não terminou, pelo contrário, expandiu a outras minorias e não simpatizantes ao regime totalitário nazista. O Holocausto é a trágica e cruel resposta da capacidade que os discursos hegemônicos distorcidos podem causar no corpo social. Assim, rejeitar o seu acontecimento só banaliza os riscos de que novas barbaridades aconteçam, porquanto que, ao desdenhar-se de tal possibilidade “[...] damos as costas a esses poucos obcecados que se irritam com a nossa indiferença” (BAUMAN, 1998, p. 107).

Com o intuito de evitar a reverberação de tais atos execráveis como os mencionados acima, é imperioso, nesta era global, o ininterrupto debate a respeito de tópicos como *Shoah*, alteridade, nazismo e as origens do antissemitismo contra o povo judeu ao longo dos tempos, posto que suscita diálogos preventivos e contra hegemônicos. O estudo sobre essas temáticas é vital na atualidade, esta conspurcada pelos enraizados e bem elaborados discursos supremacistas latentes e permissivos ao alastramento de regimes extremistas carregados de ódio e violência contra as minorias. Relembrar o genocídio judeu contribui para que a sociedade futura não se esqueça de que ele foi real e ocorreu numa época de florescimento cultural, científico e social humano. Aqui ressaltamos o papel das artes, em especial da Literatura, que tem servido de abrigo para esses sobreviventes da *Shoah*, transformando-se numa autêntica porta-voz desse passado histórico tenebroso e macabro, afinal

[...] Longe de ser um apêndice de instrução moral e cívica, ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, - com altos e baixos, luzes e sombras. Ela não corrompe nem edifica, portanto, mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o mal, humaniza no sentido profundo, porque faz viver (CANDIDO, 1972, p. 805).

Para além da fruição, o texto literário pode ressaltar vozes marginais e grupos minoritários, otimizando com isso a desconstrução de muitos discursos hegemônicos discriminatórios e de ódio em voga, visto que ao leitor é dada a chance de assimilar, questionar, amadurecer, qual seja, ele “[...] abandona temporariamente sua própria disposição e preocupa-se com algo que até então não experimentara. Traz para o primeiro plano algo diferente dele, momento em que vivencia a alteridade como se fosse ele mesmo” (ZILBERMAN, 1999, p. 84).

Dessa forma, a obra literária autobiográfica *É isto um homem?* (1988), publicada inicialmente em 1947 pelo sobrevivente de Auschwitz, Primo Levi, é um importante legado mundial, uma vez que os horrores relatados pelo autor são dirigidos àqueles que “[...] vivem seguros em suas cálidas casas, vocês que, voltando à noite, encontram comida quente e rostos amigos” (LEVI, 1988, p. 9), que são conformados com a obviedade dos fatos, que não tem medo de que o passado nazista se repita. Levi mediante seu ponto de vista particular, além de exemplificar a cruel experiência vivida por ele e os demais prisioneiros dentro dos campos de concentração nazista, também exorta e ensina o leitor sobre os perigos do silêncio contumaz da sociedade no que tange a normalidade da repetição dos discursos hegemônicos totalitários e racistas, que por sua vez, cooperam para abertura de brechas a fim de excluir o diferente, transformando-os em seres odiosos e inimigos capitais do bem-estar coletivo. O autor ressalta que

[...] Quando isso acontece, porém, quando o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo, então, como último elo da corrente, está o Campo de Extermínio. Este é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas consequências com uma lógica rigorosa. Enquanto a concepção subsistir, suas consequências nos ameaçam. A história dos campos de extermínio deveria ser compreendida por todos como sinistro sinal de perigo (LEVI, 1988, p. 7).

Levi (1988, p. 7) encontra na Literatura o direito de fornecer à sociedade mundial os “[...] documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana [...] e de suas convicções que jazem no fundo das almas como uma infecção latente”, capazes de conceber

seres humanos manipuladores e manipulados, bem como a criação de discursos intolerantes e violentos contra as diversas minorias que compõem a camada social.

Ademais, Levi relata o seu desejo de “[...] chamar a atenção sobre o fato de que o Campo foi também (e marcadamente) uma notável experiência biológica e social” (LEVI, 1988, p. 127), em que todos, judeus e não-judeus exerciam extenuantes horas de trabalho forçado, convertendo-se em seres desprovidos “[...] não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim rigorosamente tudo que possuía; [...] reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento” (LEVI, 1988, p. 19), segregado do mundo por arames farpados, vivendo de incertezas e medos futuros, como expressa o autor no excerto abaixo:

Não sabemos, porém, para onde vamos. Talvez sobrevivamos às doenças e escapemos às seleções, talvez aguentemos o trabalho e a fome que nos consomem, mas e depois? Aqui, longe (por enquanto) das blasfêmias e das pancadas, podemos retornar dentro de nós mesmos e refletir, e torna-se claro, então, que voltaremos. Viajamos até aqui nos vagões chumbados; vimos partir rumo ao nada nossas mulheres e nossas crianças; nós, feito escravos, marchamos cem vezes, ida e volta, para a nossa fadiga, apagados na alma antes que pela morte anônima. Não voltaremos. Ninguém deve sair daqui; poderia levar ao mundo, junto com a marca gravada na carne, a má nova daquilo que, em Auschwitz, o homem chegou a fazer do homem (LEVI, 1988, p. 78).

Entre os inúmeros crimes e barbáries praticadas rotineiramente dentro do campo de concentração, convém destacar o momento em que Levi narra a sua morte simbólica para o mundo, o apagamento da sua subjetividade e identidade. Na seção intitulada “No fundo” o autor expõe sua dor: o homem, Primo Levi, não existe mais, agora é uma peça, uma coisa, o número 174.517, seu novo batismo era realizado em forma de tatuagem no braço esquerdo (LEVI, 1988) que só se apagaria com a morte corporal. Era o registro de uma memória traumática vivida no campo de concentração, uma amostra da intolerância e indiferença humana contra certas minorias, em especial, ao povo judeu que sempre serviu como culpado para diversas conspirações ao longo do tempo.

Visto como diferente, o outro, o estranho, doravante perdia também a sua condição humana de ser, perdia o seu nome, sua história. Sua marca no mundo tornara-se um número, uma estatística a ser computada nos futuros livros de História. E com o intuito de rememorar o passado, Primo Levi escolhe a Literatura para exprimir sem censura o seu testemunho autorreflexivo sobre as barbáries cometidas dentro do campo de concentração nazista e também para exortar as sociedades futuras de que o silêncio contumaz sobre a *Shoah* é um

perigo para a criação de outros crimes, outras barbáries, uma vez que o ódio iniciado a princípio contra os judeus não terminou somente neles.

### **Considerações finais**

Vimos, ao longo desta pesquisa e partindo de estudos sobre as questões envolvendo a *Shoah*, que a literatura pode ser utilizada como importante veículo para tratarmos de assuntos envolvendo os perigos de se facilitar a propagação de discursos de ódio, preconceito e antissemitismo, seja contra judeus, seja contra outras minorias, sempre rotuladas como o “outro”, o diferente, o estranho, e igualmente, objetos de medo e zombaria pelas instâncias de poder hegemonicamente estabelecidas pela sociedade.

O crescimento de partidos políticos de extrema direita ao redor do mundo tem contribuído para o surgimento de líderes governamentais intolerantes e avessos às diversas “outridades” que compõem a sociedade. Portanto, ao perseguirmos os objetivos elencados, pudemos comprovar que a obra de Levi nos faz refletir acerca do perigo da emergência de discursos e práticas nazistas/neonazistas/fascistas na atualidade, daí a importância da leitura de *É isto um homem?* (1988).

Entre tantas obras literárias que narram os horrores praticados contra os judeus e outras minorias durante a Segunda Guerra Mundial, a escolha do *corpus* conseguiu mostrar ao leitor a dupla face da personalidade humana: a do opressor e a do oprimido. Portanto, abordar os perigos da *Shoah* ocorridos durante o período nazista é um assunto que deve ser debatido incansavelmente na sociedade.

### **Referências**

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BÍBLIA, A. T. Êxodo. Português. In: *Bíblia Sagrada Ave-Maria*. 183. ed. Tradução Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Ave-Maria, s/d, Cap. 1, vers.13-14; Cap. 3, vers. 8.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá, PR: Eduem, 2003. p. 205-221.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 24, n. 9, p. 803-809, set. 1972.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Holocausto: crime contra a humanidade*. São Paulo: Ática, 2002.

CARNEIRO; M. L. T.; LAFER, C. *Judeus e o judaísmo na obra de Lasar Segall*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

CYTRYNOWCZ, Roney. *Memórias da barbárie: a história do genocídio dos judeus na segunda guerra mundial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Nova Stella 1990.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

FEIN, Helen. In: Anti-Semitism in the European Union: Introduction. *Jewish Virtual Library*. Dezembro de 2003. Disponível em: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/anti-semitism-in-the-eu-introduction>. Acesso em 17 fev. 2022.

FERNANDES, Maria C. Religião e Justiça entre os Semitas: Os Descendentes de Sem e o Espaço. Caridade, Justiça e Solidariedade: consciências e práticas. *Semanário Ecclesia*. 25 de setembro de 2014, nº 1447. Ed. Agência Ecclesia. Disponível em: [https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/15229/1/Ecclesia1447\\_pp014-019-MariaCFernandes.pdf](https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/15229/1/Ecclesia1447_pp014-019-MariaCFernandes.pdf). Acesso em 12 fev. 2022.

FOLLADOR, Kellen Jacobsen. Os judeus como a personificação do mal: a relação entre os judeus e os pecados capitais no Ocidente medieval (*séc. XIII-XV*). *Revista Ágora*. Vitória. 23. 2016. p. 196-211. ISSN: 1980-0096. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/14084/9935>. Acesso em 18 fev. 2022.

GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MARTINS, José de Souza. *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano*. São Paulo: Contexto, 2012.

MORENO, Alcione. Jesus, o Homem. *CPDoc - Centro de Pesquisa e Documentação Espírita*. Disponível em: [http://www.cpdocespirita.com.br/Trabalhos/Jesus\\_o\\_Homem\\_Alcione.pdf](http://www.cpdocespirita.com.br/Trabalhos/Jesus_o_Homem_Alcione.pdf). Acesso em 13 fev. 2022.

NASCIMENTO, Lyslei; JEHA, Julio. (Orgs). *Estudos judaicos: Shoa, o mal e o crime*. São Paulo: Humanitas, 2012.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: Uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era*

das catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SILVA, Alexander Meireles da. O conto de fadas e a questão da alteridade na Idade Média. *Signótica*, v. 17, n. 1, p. 1-19, jan./jun. 2005, p. 1-19. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/3732/3487>. Acesso em 18 fev. 2022.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ZILBERMAN, Regina. Leitura literária e outras leituras. In: BATISTA, Antônio Augusto Gomes; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira (Orgs.). *Leitura: práticas, impressos, letramentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

## **Racismo, violências e silenciamentos em *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório**

Caio Henrique da Silva Reis<sup>1</sup>

### **Introdução**

O racismo estrutural pode ser observado na maioria dos romances brasileiros contemporâneos em que o negro, por ainda aparecer em posição subalterna – não são em geral protagonistas nem narradores – ou marginalizada – descritos em sua maioria como bandidos, prostitutas, em empregos subalternizados –, acabam por ter sua voz silenciada. Outro fato que contribui para o silenciamento do negro subalternizado, marginalizado é o cânone literário que valoriza os escritores brancos em detrimento dos autores pretos.<sup>2</sup> Ou seja, a literatura, por ser um espaço privilegiado de poder, ou não representava o negro como protagonista nos romances ou não lhes dava espaço e voz. Regina Dalcastagné (2008) afirma que até os dias atuais a quantidade de personagens e principalmente de autores negros é ínfima se comparada à dos brancos. Nas narrativas em que o negro é colocado como figura central, diversas caem no erro da reprodução acrítica, ou seja, reforçam e legitimam o preconceito racial pela estereotipação. Ao mesmo tempo, em outras narrativas, encontra-se uma parodização dos discursos racistas, que são denunciados e desarticulados.

A partir desses problemas, a Literatura Negra Brasileira ganha importância no âmbito dos estudos acadêmicos, especialmente desde as últimas décadas do século passado. Estudos literários e culturais sobre identidade, violências, racismo, silenciamento passaram a ter cada vez mais espaço nas universidades, principalmente. O principal propósito dessa Literatura emergente é incentivar a representatividade dos negros, dar voz aos negros, ao questionar tal modelo literário hegemônico em que “existe um processo de escolha e exclusão operando na canonização de escritores e obras. O cânon está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como uma ferramenta de dominação” (REIS 1992, p. 73).

Esse questionamento do modelo hegemônico canônico não visa simplesmente a analisar a presença dos autores brancos e inserir os escritores negros, mas também

---

<sup>1</sup>Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ/FFP. Orientador: Paulo Cesar S. de Oliveira.

<sup>2</sup>O vocábulo “preto” é utilizado neste artigo para evitar o uso repetitivo da palavra “negro”, sem finalidade sociológica, portanto.



problematizar a própria estrutura do cânone. O problema não é a escolha das obras desses escritores, mas sim, a forma como tal seleção foi realizada. Quem sistematizou esse cânone, a que interesses político-sociais e literários esse modelo atende, qual era o público-alvo dos textos escolhidos, por quais critérios o criador do cânone norteou sua seleção e rejeição das obras? São essas as principais indagações relacionadas à forma como se estrutura o cânone literário.

Em relação à exclusão do negro no modelo hegemônico canônico, as raízes estão fincadas em nosso passado colonial, em que os escritores eram homens brancos e das áreas centrais da colônia, ao contrário dos poucos negros que escreviam, sendo que quase nenhum possuía acesso à publicação. Devido a esse poder da escrita, o negro se encontrava quase sempre em condição de inferioridade. Mesmo representado em praticamente todas as fases da Literatura Brasileira, não havia para o negro o devido espaço para que ele se posicionasse literariamente sobre sua vivência. Deste modo, era um coadjuvante do personagem branco. Em vários romances brasileiros contemporâneos, além de o negro ser colocado como personagem secundário, subalternizado, ainda há a reiteração da imagem estereotipada de marginal. Diante de tal contexto, a Literatura Negra Brasileira, no ambiente acadêmico, além de desafiar “a definição dominante de literatura [que] circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.11), busca colocar o negro na condição de protagonista da narrativa, ao abordar temas que, apesar de não serem novos, eram muito pouco explorados em obras canônicas, tais como o racismo, a violência e o silenciamento.

O romance *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, é um representante da Literatura Negra e que discute as questões até aqui levantadas e será o objeto de estudo deste artigo. A trama se desenrola em Porto Alegre (RS) e nos apresenta a história de Henrique, um professor de Literatura, negro, cuja morte acontece devido a uma trágica abordagem policial em razão de ter sido confundido com um bandido. A narrativa é contada a partir das memórias de seu filho Pedro, também negro, que tenta refazer os caminhos paternos, a fim de entender as consequências do racismo sofrido pelo pai. Essas memórias são ativadas na mente do narrador por meio da observação de objetos pessoais, deixados no apartamento do pai.

Pedro também é o narrador da história de Martha, sua mãe. Esta trama se inicia pela infância da personagem, em que foi adotada após a morte dos pais. Posteriormente, o narrador trata da juventude da mãe, momento em que viveu um casamento conturbado com Vitinho, morador de comunidade, que a tratava no início como uma companheira e depois como objeto sexual. Por fim, o narrador nos apresenta a fase adulta de sua mãe, marcada pelo casamento

fraturado com Henrique. Ela, assim como o pai de Pedro, sofre com os julgamentos relacionados à sua cor, fato que é representado de forma explícita no romance.

Devido à presença marcante da temática do racismo na obra do escritor gaúcho, neste artigo, proporemos uma análise sociocrítica sobre a questão do preconceito racial, além das violências como formas de silenciamento de vidas negras com o propósito de contribuir para a fortuna crítica acerca das narrativas que tomam como objeto o negro pobre, periférico, marginalizado e assim questionar as formas de dominação que atendem pelo nome de Colonialidade, ou seja, as estruturas do pensamento colonial que regem as relações em sociedades racistas e estamentais.

Para a realização desse estudo, dividimos o artigo em duas seções de caráter analítico. A primeira apresentará a maneira com que o racismo estrutural é representado no romance, investigando, de passagem, a os principais personagens negros da trama – Henrique e Martha. Para orientar tal análise, utilizaremos Silvio Almeida (2019) e seu entendimento sobre o conceito de racismo estrutural, e Djamila Ribeiro (2019), a fim de diferenciar o racismo estrutural do preconceito racial e da discriminação racial.

O segundo caminho analítico abordará as seguintes concepções de violência: a simbólica, que assegura a dominação de uma classe sobre a outra, com base em Slavoj Žižek (2014), por meio de “sistemas simbólicos [que] cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação” (BOURDIEU, 2001, p.11); a subjetiva, que é uma ação visível, porque praticada por algum agente social que nos intimida e nos amedronta e “é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas “normal” e pacífico” (ŽIZEK, 2014, p.17); e a sistêmica, relacionada ao sistema econômico e político, o que dificulta ainda mais a ascensão social do negro, que ficará na condição de marginalizado.

Neste mesmo tópico, investigaremos os silenciamentos como resultado das ações da classe dominante branca em Porto Alegre, espaço onde ocorre a narrativa em *O avesso da pele*, a fim de elucidar o racismo estrutural como um sistema opressor e neutralizador.

Como arcabouço teórico, dentre outros, utilizaremos Achille Mbembe (2014) e Gayatri C. Spivak (2010) para discutir a questão de o negro ser colocado na condição de dominado, subalterno, por não possuir voz.

## A presença do racismo estrutural em *O avesso da pele* e suas recepções

*O avesso da pele* possui como premissa discutir o racismo diante dos dramas de Henrique, narrados pelo seu filho Pedro. Sofrimentos esses que são mostrados no romance, dividido em quatro partes, a saber: “A pele”; “O avesso”; “A barca”; “De volta a São Petersburgo”. Logo no primeiro capítulo, o narrador, a partir das memórias construídas sobre o pai, descreve a primeira vez em que este sofre racismo. Ocorre na entrevista de emprego para *office boy*, quando Henrique tinha dezenove anos. O futuro chefe disse com naturalidade que não gosta de negros, conforme a seguinte passagem:

Bruno disse, com muita naturalidade, que não gostava de negros. Você levantou os olhos. Bruno não se intimidou e repetiu a frase: não gosto de negros. Talvez ele esperasse alguma reação sua. Mas nada aconteceu. Você permaneceu imóvel. (...) *não gosto porque, quando eu tinha um sítio em Garibaldi, um casal de negros, que trabalhavam para mim como caseiros, me roubou. Levaram tudo que eu tinha na minha casa. Desde então, não confio mais em negros.* Até aquele momento você nunca havia sofrido racismo, assim, tão descaradamente, não que você se lembre. Mas você não se chocou, pois uma espécie de inércia tomou conta do seu corpo, você não sabia reagir. Na época, você nem sabia muito bem o que significava ser negro. Não havia discutido nada sobre racismo, nada sobre negritude, nada sobre nada. Naquele momento você era apenas um corpo negro. Mas no fundo sabia que estava diante de um escroto. Mesmo assim você não reagiu. Bruno seguiu com a entrevista, disse que ia te dar uma chance, porque achava que podia te salvar das drogas, mesmo que você nunca tivesse experimentado drogas. Ele também queria te salvar das armas e da violência (TENÓRIO, 2020, p.11, *grifo do autor*).

Silvio Almeida (2019, p. 25) define o racismo estrutural como “uma força sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos”. A figura do negro, nesse sistema, é colocada em posição de inferioridade, desvantagem, ao contrário do branco, devido ao preconceito racial, que é uma opinião baseada em estereótipos sobre uma determinada raça.

No trecho retirado do romance, Bruno Fragoso, branco, bem-sucedido, pratica de forma consciente, explícita e natural o racismo, termo desconhecido por Henrique, que fica sem reação e é reduzido a um corpo negro, à pele – título do primeiro capítulo –, ou seja, sem consciência, incapaz de combater essa ofensa racial. Tal atitude do futuro chefe do protagonista revela uma forma de pré-conceito motivada por um trauma pessoal, já que ela reforça a imagem do negro como um marginal e usuário de drogas. Esse pré-julgamento tem

fundamento no pensamento colonial até hoje persistente no Brasil, cujo ápice se deu na escravização e na ideia difundida de que o sujeito de pele negra era visto como uma posse, um ativo, o que nos ajuda a entender o porquê da propensão a empregos de baixa remuneração, tais como os de *office boy*, caseiro, empregada doméstica etc.

O namoro de Henrique com Juliana, sua ex-namorada, nos tempos de cursinho pré-vestibular, é outro momento da trama em que o narrador apresenta o racismo de forma explícita ao leitor. Durante essa relação, Henrique percebe aos poucos a “sua situação como homem negro no sul do país” (TENÓRIO, 2020, p.13), ao contrário da época da entrevista de emprego, em que ele não conhecia o que era preconceito racial. Está em um ambiente hostil, onde piadas racistas são recorrentes, desde as contadas por transeuntes ou pelos parentes da ex-namorada, tais como as primas, ao perguntarem “*e então, como ele é? Tem pegada mesmo, como dizem dos negros? (...) É verdade que eles são insaciáveis? Qual o cheiro dele?*” (TENÓRIO, 2020, p.14, grifos do autor) e o tio, conforme a seguinte passagem:

*Você não corre? Que os negros são ruins como nadadores, já viu algum negro ganhar medalha olímpica na natação? Agora, olhem lá nas corridas. Vocês ganham tudo. É porque desde cedo aprendem a correr dos leões na África, não vê como aqueles quenianos sempre ganham a São Silvestre?* (TENÓRIO, 2020, p.14, grifos do autor).

Nas duas passagens, percebemos novamente os estereótipos sobre o negro, que denunciam o preconceito racial nas linhas do racismo estrutural. Em ambas as passagens, vemos novamente a redução do negro a um corpo—erótico, na primeira, e resistente e ágil, na segunda. O negro é julgado pelo tom de pele e não por sua subjetividade, além de ser visto como “coisa”, objeto, principalmente pelas primas de Juliana, que, assim como ela, são brancas, conforme aponta Mbembe (2014), ao retomar a questão pós-colonialista, em que não é mais escravo na teoria, mas sim na prática, por ter utilidade, no trecho “*Humilhado e profundamente desonrado, o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria*” (MBEMBE, 2014, p.19, grifos nossos).

O narrador, por meio de suas reminiscências, apresenta a figura de Sinval, tio de Juliana. Ele é a representação do indivíduo branco que não conhece as consequências que o racismo traz ao negro e não reconhece sua branquitude<sup>3</sup>, vantagem de pertencer ao grupo

---

<sup>3</sup> O uso neste artigo desse termo, retirado de Ribeiro (2019), não tem caráter panfletário, no entanto, é necessário para explicar a questão do racismo e da existência do grupo hegemônico branco, que representa a classe dominante. Quem estiver fora é o dominado, marginalizado, excluído.

hegemônico branco. Além da fala preconceituosa, em forma de piada, sobre os negros correrem rápido porque em África estão acostumados a fugir dos leões, incentiva Henrique a ofender os brancos, já que, para sobreviver, precisa atacar, como vemos no trecho “*Tu não tem piadas sobre brancos? A melhor defesa é o ataque, filho. Tu deve saber alguma sobre brancos, não sabe? Diz aí.* Ele esperou alguma reação sua. Mas você não respondeu.” (TENÓRIO, 2020, p.14, grifos do autor). Essa não reação do professor de Literatura é diversa daquela durante a entrevista de emprego. Dessa vez, tinha uma noção do que é ser negro em uma sociedade brasileira regida pelos brancos. No entanto, por se colocar na condição de inferioridade, calou-se. Tal recusa em se rebelar exemplifica a fala de Silvio Almeida sobre o combate ao racismo estrutural:

Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que *calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ético e politicamente responsável pela manutenção do racismo* (ALMEIDA, 2019, p. 52, grifos nossos).

Em *O avesso da pele*, além de identificarmos a elaboração ficcional dos conceitos de racismo estrutural e do preconceito racial, há ainda a questão da discriminação racial que para Almeida (2019) consiste na “atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos radicalmente identificados” (ALMEIDA, 2019, p.25), ou seja, refere-se à condição sociorracial. Aliada à concepção de discriminação racial, citamos Ribeiro (2019) para reiterar que o racismo “é, portanto, um sistema de opressão que nega direitos, e não um simples ato da vontade de um indivíduo. Reconhecer o caráter estrutural do racismo pode ser paralisante”. O narrador nos apresenta a cena em que ocorre discriminação com Henrique, ao contrário de Juliana, que era a garantia de que ele era um “bom homem”, conforme mostra a passagem: “Quando você entrava sozinho numa loja e recebia um tratamento frio e desconfiado por ser negro, se dava conta de que, quando Juliana entrava e te beijava, os vendedores te tratavam melhor. *Uma mulher branca com um negro, ele deve ser um bom homem*” (TENÓRIO, 2020, p.14, grifos do autor).

Henrique somente começa a reagir, revoltar-se de fato contra o sistema racista, ao conhecer Oliveira, professor de Literatura do curso pré-vestibular que o protagonista frequentava. Nas aulas, ele aprendia que o conceito de raça era invenção dos europeus, os quais dividiam em raça superior (branco) e raça inferior (não branco), a questão do racismo sustenta a visão escravocrata da sociedade, o termo “negritude” – tentativa de afirmação de

ser negro, cuja condição era mais grave do que ele pensava. Na cena do rompimento de Henrique com Juliana, o narrador mostra de maneira clara e com detalhes o não reconhecimento da condição de branquitude por parte dela, assim como o tio, além da dificuldade que ele terá ao se envolver com uma mulher branca, conforme o trecho a seguir:

[...] os almoços de domingo na casa da avó dela tornaram-se cada vez mais difíceis para você, não que os parentes de Juliana tivessem aumentado as piadas e comentários racistas que faziam, mas é que agora você começara a ter um pouco mais de consciência. Então, certo dia, ao saírem dali você disse à Juliana que preferia parar de ir àqueles almoços. Ela te perguntou o porquê, e você respondeu que não queria mais ouvir aquele bando de racistas te chamando de negão toda hora, e que você tinha um nome e talvez eles nem soubessem que seu nome era Henrique. Juliana não disse nada. (...). Ela estava magoada com o que você tinha dito dos tios. *Eles não são racistas, só não estudaram o que você estudou.* (...) Juliana disse que estava triste com seu jeito, que você tinha mudado e que já não sabia brincar. Agora você levava tudo muito a sério. Agora para você tudo era racismo. (...) Juliana tentava ser ponderada e até carinhosa. Ela te chamou de *meu nego*. Num rompante, você a proibiu de chamá-lo assim. *Não sou teu negro. Não sou teu preto. Meu nome é Henrique*(TENÓRIO, 2020, p. 15-16, grifos do autor).

No fim da citação, a fala de Henrique concretiza sua revolta ao ser reduzido à cor de pele, a uma “coisa” exótica e erótica, ao invés de sua essência, além de nomear a palavra “racismo” como termo relacionado a um problema estrutural. Juliana, ao buscar isentar os tios sobre os comentários racistas proferidos a ele, minimizar e reprovar a atitude reativa dele em relação ao racismo, além de reiterar o sistema racista, busca silenciá-lo. Henrique, ao dizer a palavra “racismo”, reconhece que existe tal problema, a fim de combatê-lo. Atitude essa que coaduna com a visão de Ribeiro (2019) ao dizer que para combater o racismo estrutural, precisa reconhecê-lo, conforme o trecho: “reconhecer o racismo é a melhor forma de combatê-lo. Não tenha medo das palavras “branco”, “negro”, “racismo”, “racista”. Dizer que determinada atitude foi racista é apenas uma forma de caracterizá-la e definir seu sentido e suas implicações” (RIBEIRO, 2019, p.12).

O narrador ainda apresenta e descreve o racismo por meio das memórias de Martha, sua mãe. Ao contrário de Henrique, que só compreendeu tal problema pelas aulas do professor Oliveira, ela aprendeu com Madalena, sua mãe postiça, que “a cor (...) não significava nada. Que *cada pessoa é uma pessoa e nunca deixe te diminuírem porque você é negra*, ela [Madalena] disse” (TENÓRIO, 2020, p.24, grifo do autor). Nessa fala, ela rejeita a visão colonialista de inferioridade do negro, em relação ao branco. Há uma crítica à estruturalidade do racismo, em que o negro é um sujeito com consciência que não pode ser

reduzido à cor de sua pele. No entanto, durante a narrativa, Martha, por conta de sua cor, é reduzida a um corpo erótico. Martha é duplamente reprimida, por sua condição de mulher e negra. Conforme se lê em bell hooks (1995), a visão racista aproxima o corpo negro da natureza mais animal e primitiva do que ocorre com o corpo da mulher branca ou mesmo do homem negro. Essa hiperssexualização explica-se mais pela tentativa de controle dos corpos femininos e pela manutenção da supremacia masculina nas sociedades patriarcais.

Há também na narrativa o processo de reificação, que é tornar alguém objeto, “coisa”. Mbembe (2014) explica que essa coisificação ocorre quando se reduz “o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico” (MBEMBE, 2014, p.11). Tanto a passagem em que Martha, aos treze anos, vê seu corpo de mulher se formar, quanto na de Vitinho, seu ex-marido e morador de comunidade, que passa a maltratá-la, comparando-a a uma prostituta exemplificam essa exploração/desvalorização do corpo negro feminino:

Minha mãe estava com treze anos quando escutou um homem que tinha idade para ser seu avô dizer que ela era uma mulatinha muito gostosa. E, ao ouvir aquilo, minha mãe se assustou, porque jamais tinha sido chamada assim. Achou nojento, nunca tinha pensado que seu corpo e sua pele pudessem atrair a atenção dos homens daquela forma. E, assim, ela ganhava outro adjetivo que carregaria pelo resto da vida: “mulatinha” (TENÓRIO, 2020, p.24).

[...] ele [Vitinho] deu uma boa olhada na minha mãe e perguntou onde ela havia aprendido aquilo. Aprendido o quê?, ela quis saber. *Aprendido a trepar como uma puta, ele disse. Porque nunca vi uma moça virgem gemer daquele jeito na cama, mexer daquele jeito, onde você aprendeu isso, sua piranha?, ele perguntava com os olhos estalados. Meu pai bem que me avisou que as pretas não prestam*” (TENÓRIO, 2020, p.43, grifos do autor).

No caso de Pedro, narrador-personagem, ao contrário dos pais, não foi endereçada a ele qualquer ofensa racial. Enquanto Henrique e Martha aprenderam a dimensão do racismo por meio da dor, da ofensa, e, posteriormente por lições dadas pelo professor Oliveira e por Madalena, respectivamente, Pedro foi preparado para enfrentar possíveis discursos racistas por meio dos conselhos e ensinamentos da família. Um deles foi transmitido pelo pai, que explicava a ideia do “avesso da pele”, que seria a sua “essência”, e que o ajudaria a sobreviver em uma sociedade racista, ao mesmo tempo em que o advertia para não se calar diante das ofensas raciais e nem se desviar de seus afetos e mudar seu modo de ser por conta do racismo:

*É necessário preservar o avesso, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa nosso corpo e determina nosso modo de estar no mundo. E por mais que sua vida seja medida pela cor, por mais que suas atitudes e modos de viver estejam sob esse domínio, você, de alguma forma, tem de preservar algo que não se encaixa nisso, entende? Pois entre músculos, órgãos e veias existe um lugar só seu, isolado e único. E é nesse lugar que estão os afetos. E são esses afetos que nos mantêm vivos (TENÓRIO,2020, p.27, grifos do autor).*

Outro ensinamento a Pedro foi veio de sua tia Luara, que reforça a ideia de sobrevivência dos corpos negros. Além disso, ela diferencia o racismo sofrido pelo homem e o sofrido pela mulher:

*Tudo isso, de ser sempre julgada pela cor da pele. Minha tia me olhou com tristeza e disse que a gente se acostuma. A gente se acostuma com tudo. A gente se acostuma quando você caminha na rua e as pessoas recolhem as bolsas e mochilas, a gente se acostuma quando os próprios homens preferem as negras mais claras, a gente se acostuma a ser só. A gente se acostuma a chegar numa entrevista de emprego e fingir que não percebeu a cara desapontada do entrevistador. Mas não estou reclamando, porque com o passar dos anos eu aprendi a me defender bem. Aprendi a inventar estratégias de sobrevivência. Seu pai também teve de inventar estratégias. Mas isso não significa que sejamos sempre bem-sucedidos. Quero dizer que nós, às vezes, falhamos. E falhar, no nosso caso, pode resultar num erro fatal. Ainda assim, Pedro, ainda assim a gente segue. O que você tem que compreender é que os homens negros sofrem suas violências. E que as mulheres negras sofrem outras. Algumas são parecidas. Mas, veja, somos diferentes. Nem sempre as causas são iguais (TENÓRIO, 2020, p.79, grifos do autor).*

Essa diferença entre o racismo sofrido pelo homem e o vivenciado pela mulher é melhor explicada por Martha a Henrique, que lamentava a presença do racismo na sociedade porto-alegrense, conforme a passagem:

*O movimento negro nunca fez nada por mim. O movimento negro acha que tudo se resume à cor da pele. Se esquecem que ser um homem negro é muito diferente de ser uma mulher negra. E às vezes vocês, por serem homens negros, acham que está tudo resolvido, que estamos sempre no mesmo barco e que o racismo justifica todas as merdas que vocês fazem com as mulheres. Além disso, eu queria saber onde o movimento negro estava quando me assediavam na praia quando eu tinha treze anos. (...) Os negros são diferentes. Nós não somos iguais (TENÓRIO, 2020, p.34).*



## Concepções de violência e seus silenciamentos

No romance *O avesso da pele*, analisamos a presença da violência, incentivada pela estrutura racista, que “é um sistema de opressão que nega direitos, e não um simples ato da vontade de um indivíduo” (RIBEIRO, 2019, p.8), aliada à questão do poder - construído pelo discurso do dominador branco, privilegiado -, da soberania que “é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é.” (MBEMBE, 2018, p. 135). No contexto, o “descartável” seria o negro. Ademais, estudamos as várias tentativas de silenciamento que Henrique sofreu, relacionadas às concepções de violência, de acordo com Zizek (2014) e Bourdieu (2001), motivadas pelo racismo estrutural.

No primeiro capítulo do romance, intitulado “A pele”, o narrador descreve em detalhes o espancamento de seu pai, confundido com um bandido, estereótipo que Almeida (2019) chama de “preconceito racial”. Vejamos tal passagem em que houve a violência:

[...] você lembra que um dia já tinha sido algemado como um bandido. Isso aos catorze anos, quando você estava num ponto esperando o ônibus, em Copacabana, para ir encontrar seu padrasto. Foi então que um ônibus parou e dele desceram alguns moleques que apontaram para você dizendo: foi ele, foi ele. Você não tinha a mínima ideia do que estava acontecendo, e num impulso decidiu correr e, ao olhar para trás, viu um monte de gente correndo atrás de você.

[...] E de repente a igreja foi invadida por sabe-se lá quantos daqueles moleques sedentos por vingança. Um deles te achou e te apontou. Em instantes vieram todos para cima de você. Socos e chutes na cabeça, na barriga e no rosto, até você começar a sentir o gosto enjoativo do sangue. Você não ofereceu nenhuma resistência, apenas se colocou em posição fetal e tentou dizer: eu não fiz nada. Depois começou a perder os sentidos. Então alguém sacou uma arma e apontou para a sua cabeça, você ainda pode ouvir um deles gritando: *nós vamo te passar, neguim, tu vai morrer agora, neguim.*

[...] Foi a primeira vez que você sentiu o ferro frio de uma algema nos pulsos. Ao seu redor, pessoas te xingavam e te chamavam de ladrão e ainda diziam que daquela você não escaparia. Somente na delegacia as coisas foram esclarecidas: você havia sido confundido com um bandido. (Acharam que você tinha roubado o boné de um daqueles moleques.) E ser confundido com bandido vai fazer parte da sua trajetória (TENÓRIO, 2020, p. 10, grifos do autor).

Essa passagem exemplifica o que Zizek (2014) chama de “violência subjetiva”, que “é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas “normal” e pacífico” (ZIZEK, 2014, p.17). Ou seja, ocorre quando um agente, seja ele policial ou cidadão, utiliza a sua força como forma de dominação. O que houve com Henrique é a imposição do poder imposto pelos

garotos com a justificativa de ele ser bandido e de merecer ser punido. Eles fazem parte do grupo dominante, da soberania que “é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é” (MBEMBE, 2018, p. 135). No caso, Henrique seria descartável, já que é negro, cuja figura retoma o pensamento colonial de ser uma “coisa”, conforme já falamos.

A “violência simbólica” é constante no romance de Tenório. Como a questão do racismo é explícita desde o início da trama, o narrador deixa claro para o leitor que a sociedade hegemônica é a dominante e os negros consistem na classe dominada. Desde o início, estes serão julgados por sua cor, conforme Bourdieu (2001) disse sobre a relação entre dominante-dominado:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções (BOURDIEU, 2001, p.10).

Em várias passagens do romance, Henrique é abordado por policiais, que sempre olham para ele como se fosse bandido, tal como a seguinte passagem, que explica o que é violência simbólica:

[...] dois policiais, em motocicletas, da Brigada Militar se aproximaram de você e perguntaram o que fazia ali parado. Você demorou alguns segundos para responder, na verdade queria se recusar a responder, pensou em confrontá-los, perguntar por que estava sendo abordado, mesmo que já soubesse a resposta. Você estava cansado daquilo. Cansado de ter que dar explicações para a polícia. Por fim, você acabou respondendo que estava ali parado numa esquina esperando uma carona para ir trabalhar. Os policiais te deram uma boa olhada; poucas vezes na vida você se preocupou com suas roupas, em se vestir bem. Um deles te perguntou onde você trabalhava. *Numa escola. Sou professor*, você respondeu. Depois, educadamente, eles te solicitaram os documentos e te perguntaram onde você morava e se era usuário de drogas (TENÓRIO, 2020, p.61, grifos do autor).

O policial que manda o homem negro parar já se encontra em posição de autoridade e dominação, já que pertence ao estado e à classe hegemônica dos que exercem a lei. A

personagem negra, por sua vez, conforme a passagem acima, mesmo cansada, é silenciada porque não consegue confrontar o representante do sistema. Zizek (2014), ao abordar a violência simbólica, assim como Bourdieu (2001), diz que, por meio da linguagem, é que se domina:

[...] há uma *violência “simbólica”* encarnada na linguagem e em suas formas, naquilo que Heidegger chamaria a “nossa casa do ser”. (...), essa violência não está em ação apenas nos casos evidentes – e largamente estudados – de provocação e de relações de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem: há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido (ZIZEK, 2014, p.17, grifos nosso).

Henrique, no fim do romance, torna-se uma espécie de mártir, quando não atendeu às regras do sistema dominante, ou seja, não obedeceu à ordem dos policiais de parar, como esta passagem:

Você só se deu conta do que estava acontecendo quando um deles falou mais alto e disse para você parar. Era uma abordagem. [...] Ele gritou para você parar. Gritou para você ir para a parede. Mas você não escutou ou não quis escutar. Ele e os outros policiais estavam nervosos, era só para ser mais uma abordagem de rotina. Só isso, vamos, porra, colabora. Mas você não estava se importando mais com a rotina deles. Ele gritou novamente para você ir para a parede, ele já estava te apontando a arma.[...] Você ignorou porque agora era a sua vez. Era a sua vez de ditar as regras. E a regra, agora, era seguir seu movimento, colocando a mão dentro da pasta. O primeiro tiro pegou no seu ombro, e foi como se você tivesse levado uma pedrada forte. O segundo foi no peito, dilacerante, uma dor difícil, não tão forte como as outras dores que tocaram seu corpo, mas ainda uma dor difícil. O terceiro foi dado por ele, pelo policial que vinha tendo pesadelos com homens negros invadindo a sua casa. Um tiro certo na tua cabeça. Os outros vieram simultaneamente (TENÓRIO, 2020, p. 77).

Já a violência sistêmica, como o próprio nome diz, está ligada ao sistema, ou seja, para Zizek (2014), consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político” (ZIZEK, 2014, p.17). O romance, por si só, é um exemplo desse tipo de violência, já que, devido ao racismo estrutural, diminui a probabilidade de o negro ascender socialmente.

## Considerações finais

A Literatura Negra, representada neste artigo pelo romance *O avesso da pele*, busca, primeiramente, questionar o cânone literário, que não dá espaço para obras representantes dessa literatura. Tal modelo valorizava autores brancos e alguns desses trabalharam o personagem negro, porém de forma estereotipada, por representá-los como bandido, prostituta, traficante, usuário de drogas, empregada doméstica. A recusa a tais estereótipos e a apresentação do negro como narrador e protagonista da narrativa fazem com que Jeferson Tenório reforce a representatividade negra.

Em *O avesso da pele*, procuramos analisar de forma detalhada a presença do racismo estrutural, além da diferença entre esse conceito, preconceito racial e discriminação racial, comumente usados como sinônimos. Durante tal análise, constatamos que Henrique, na narrativa, quando era mais novo, não sabia o significado da palavra “racismo”, só posteriormente no curso pré-vestibular, aprendeu o valor semântico negativo de tal termo, motivando-o a lutar contra essa ideia. Além disso, no romance, há a forma diferenciada de racismo que Henrique e Martha, pais do narrador-personagem, sofreram. Enquanto o pai de Pedro foi reduzido a um corpo erótico e também a um sujeito sem voz, a mãe sofria com a visão estereotipada de mulher – objeto, ou seja, reduzida a um corpo erótico.

A construção do personagem Henrique representa metonimicamente a trajetória de diversos sujeitos negros que sofrem no Brasil múltiplas violências no cotidiano, assim como os silenciamentos. Sob justificativa de associar o negro com a figura de bandido, cenas, tais como o linchamento sofrido pelo protagonista, as abordagens constantes dos policiais e a dificuldade de ascensão socioeconômica de Henrique, sejam recorrentes durante a narrativa. Com efeito, o rito de passagem de Henrique no romance é marcado por dor e luta recorrente contra o racismo, assim como na realidade brasileira.

## Referências

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

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 10-11.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira: um território contestado*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012.

hooks, bell. Intelectuais negras. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 464-476, 1995.

MBEMBE, Achille. Introdução: O devir-negro do mundo. In: MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução Marta Lança. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução Renata Santini, 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

REIS, Roberto. Cânone In: JOBIM, José Luiz (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 73.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ZIZEK, Slavoj. Introdução: o manto sangrento do tirano. In: \_\_\_\_\_. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

## Representações e percepções do subalterno em *Precisamos de novos nomes*, de NoViolet Bulawayo

Caroline Nunes Albertino Chaillou<sup>1</sup>

### Introdução

Em “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin destaca como a historiografia em geral conta apenas uma versão dos fatos, a dos vencedores, que passa a ser considerada como “história universal”. Isso significa que a história oficial é construída a partir das relações de poder em voga naquele momento, revelando uma empatia com o vencedor. Essa empatia, de acordo com Benjamin, sempre beneficia o lado do dominador, enquanto reforça a posição de inferioridade do dominado. Mais do que isso, os marginalizados são completamente ignorados. Assim, Benjamin levanta a questão: “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1994, p. 23). Frente a esse cenário, ele destaca a necessidade de se conhecer outras versões dos fatos, dar voz aos grupos marginalizados e às minorias como forma de ampliar o conhecimento dos fatos.

Abrir caminho para as vozes “subalternas” é o movimento que tem acontecido também na literatura contemporânea. Fenômenos sociopolíticos, como a descolonização da África e da Ásia e o feminismo, têm proporcionado o surgimento de novas obras literárias nas quais aqueles outrora vistos como “submissos” passa a ganhar protagonismo. Isso é extremamente importante, pois proporciona desestabilização do cânone literário, que, historicamente, segue um padrão hegemônico patriarcal, branco, eurocêntrico; permitindo não só o aparecimento de novos posicionamentos, mas também a abordagem de novas temáticas, como a própria questão da construção da subalternidade. Conforme Teixeira (2009) ressalta, a literatura não pode ser reduzida apenas ao cânone tradicional, mas deve-se considerar que seu processo “se encontra envolvido por um tecido enredado de manifestações de margem, as quais se cruzam entre si e com o fio central” (TEIXEIRA, 2009, p. 83).

É sob essa ótica que o presente artigo deseja debater a obra *Precisamos de novos nomes*, da autora zimbabuense NoViolet Bulawayo. Após uma breve discussão sobre o processo de descolonização na literatura e sobre os conceitos de *worlding*, *outremização* e *identidade*, analisar-se-á o modo como as características de subalternização estão presentes na obra. Por meio da narradora-personagem Darling, percebe-se não somente as representações

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

feitas pelo discurso hegemônico sobre determinados países, povos e suas culturas. Há ainda uma percepção de inferioridade que é assimilada por muitos africanos e reproduzida por eles. Será discutido também de que maneira a etnicidade será um elemento importante no resgate da identidade da personagem Darling ao longo do romance, fato compreensível a partir da tomada de consciência da sua situação de exclusão.

### **1. Descolonização, subalternidade e identidade**

Em “Teoria e crítica pós-colonialista”, Thomas Bonnici (2009) aborda diversos temas relacionados à literatura produzida em países que foram colonizados pelas potências europeias. Segundo o autor, a produção literária canônica sempre esteve subjugada a um determinado “padrão”, no qual determinadas obras e autores, considerados notáveis, na verdade refletem um discurso hegemônico formulado por essas grandes potências econômicas europeias. As “forças políticas e econômicas, o controle ideológico e social, subjazem ao discurso e ao texto” (BONNICI, 2009, p. 257). Como o saber é definido pelo poder, o enunciado acaba sendo uma imagem do contexto, do período histórico em que é produzido, espelhando modelos definidos pelos povos eurocêntricos, composto por uma grande maioria de homens brancos e inseridos em uma lógica de sociedade patriarcal. E é assim que, até meados do século XX, os povos europeus, por meio dos processos de colonização e escravização de outros povos, impuseram sobre estes também uma falsa superioridade cultural e intelectual, que marginalizou as produções artísticas e culturais dos povos considerados “não-ocidentais”.

Com a descolonização, mais precisamente no fim do século passado, surgiram movimentos que visam o resgate cultural dos povos outrora colonizados, de suas identidades e suas origens nos países africanos. Na esteira dos estudos pós-coloniais que surgiram a partir da década de 80, Bonnici defende também a necessidade de uma descolonização da literatura, de forma a contestar esse padrão hegemônico que estipula o cânone literário. Essa desestabilização do padrão permite a ascensão de novos argumentos, outrora desvalorizados ou silenciados, abrindo caminho para a aplicação de pontos de vista e novas reflexões sobre a realidade, além de apresentar e exaltar outros tipos de saberes, tradições e culturas. Além disso, uma das questões mais importantes trazidas pelas teorias pós-coloniais foi a tomada de consciência, por parte dos subjugados, da objetificação político-cultural realizada pelos colonizadores ao longo de décadas de dominação. Muito mais do que romper com padronização europeia, o colonizado passa a ter noção de sua posição de sujeição e de como

essa inferiorização foi construída pelo o etnocentrismo, conseguindo espaço para se posicionar (tomando o cuidado aqui de não cair em uma espiral de vitimização ideológica, o que pode reforçar o poder imperialista, segundo Spivak). Dentro do processo de submissão, duas ideias merecem destaque para entender como esse processo de marginalização do outro é construído: *worlding* e *outremização*.

O conceito de *worlding*, levantado por Bonnici (2009) como um dos meios de subalternização do outro, se refere à “maneira pela qual a colônia começou a existir como parte do mundo eurocêntrico. [...] É a inscrição do discurso imperial sobre o espaço colonizado” (BONNICI, 2009, p. 265). Em outras palavras, é a maneira como o “Centro” concebe e se pronuncia sobre e pela “periferia”. Em *Pode o subalterno falar?*, publicado pela primeira vez em 1985, a crítica literária indiana Gayatri Spivak já aborda a impossibilidade daquele em posição de marginalização de falar, até mesmo quando lhe é dado um espaço, posto que em muitos casos a crítica radical e os intelectuais, ao discutirem essas questões de subalternidade, por vezes flertam com o “perigo de se apropriar do outro por assimilação” (SPIVAK, 2010, p. 125). Ao analisar trabalho de intelectuais ocidentais pós-coloniais, como Foucault e Deleuze, Spivak destaca que a posição etnocêntrica destes autores e suas práticas discursivas acabam muitas vezes contribuindo muito mais com o reforço da posição de subalternidade, atualizando-a, do que de fato abrindo caminho para considerar o conhecimento que o submisso tem a transmitir. O sujeito subalterno é concebido pelos intelectuais como algo monolítico, em vez de heterogêneo, e retratado como alguém que precisa de um terceiro que lute pelo seu direito de se manifestar; culminando, assim, em uma “falsa” cumplicidade desses filósofos ocidentais.

Mas foi no artigo “The Rani of Simur: an essay in reading the archives”, publicado também em 1985, que a concepção de *worlding* surgiu de forma mais concreta. Segundo Spivak, o projeto do Imperialismo foi ferozmente planejado para criar a figura do Outro, o colonizado, que não seria dotado de conhecimento e, por isso mesmo, deveria ser “apagado” nos relatos oficiais. Ela afirma que esse apagamento “indica explicitamente o que sempre esteve implícito: que significado/conhecimento se cruzam com o poder” (SPIVAK, 1985, p. 255, tradução nossa)<sup>2</sup>. De acordo com Spivak, há uma “violência epistêmica” produzida pelo imperialismo, cuja ideologia estabelece uma única verdade, a do colonizador, enquanto o “nativo” acaba sendo cristalizado como a figura consolidada do Outro. E o mundo do colonizado passa, então, a ser definido pelo mundo e pelo olhar do colonizador.

---

<sup>2</sup> No original: “indicate explicitly what is always implicit: that meaning/knowledge intersects power”.



Dentro dessa lógica do Outro, *worlding* surge como uma prática discursiva adotada pelos países colonizadores para “falar desse Outro”, não só negando-lhe a voz sobre si mesmo, mas colocando-o sempre em uma posição de marginalidade. Além disso, a visão imperialista sempre enxerga o “Outro” como uma massa homogênea, desconsiderando particularidades de gênero, nacionalidade etc. Em outras palavras, a ideia apresentada por Spivak discute a forma como os países colonizadores, hoje as potências econômicas, representam povos e países outrora colonizados, sob um viés de objetificação. Essas representações são atravessadas por relações de poder, em que há um enaltecimento dos países hegemônicos, seus valores e culturas, em detrimento dos países periféricos. O “mestre”, como aponta Spivak, é o sujeito da ciência ou do conhecimento e a “manipulação da pedagogia dessa ciência tem também como “interesse” criar o que será entendido como uma diferença “natural” entre “mestre” e “nativo” - uma diferença em material racial ou humano” (SPIVAK, 1985, p. 256, tradução nossa)<sup>3</sup>. Sendo assim, o mestre “fala” pelos nativos, inferindo-lhe sempre características que os menosprezam e que garantam a sua posição de inferioridade, uma vez que contribui para a perpetuação da dominação. É também a versão do “mestre”, do colonizador, que vai figurar a historiografia geral, os documentos e arquivos, enquanto os subalternos são silenciados.

A concepção de *worlding* se insere em um conceito mais amplo, o da *outremização*. Este conceito se liga também à ideia da identidade, na medida em que consiste em um “Eu” (*Self*) etnocêntrico que constrói para o colonizado a figura do Outro, algo que é diferente dele e que, por isso, não tem as mesmas características ou não possui os mesmos direitos. Elis Alves e Thomas Bonnici (2005), baseados nos estudos pós-coloniais, destacam como a teoria da *outremização* se empenha em realizar um processo de diferenciação entre sujeito colonizador e colonizado, metrópole e colônia, branco e negro etc. Para os autores, o Outro:

[...] se refere ao centro imperial, ao discurso do colonizador, à metrópole e ao colonizador branco, europeu, superior; o outro se refere àquele que é dominado pelo Outro, é a colônia, o colonizado, subalterno, inferior. A *outremização* diz respeito à maneira pela qual o discurso colonial produz seus sujeitos. O Outro (colonizador) estabelece e cria o outro (colonizado) ao inferiorizá-lo e considerá-lo “diferente” (ALVES; BONNICI, 2005, p. 9).

---

<sup>3</sup>No original: “The manipulation of the pedagogy of this science is also in the “interest” of creating what will come to be perceived as a “natural” difference between the “master” and the “native”- a difference in human or racial material”.

Neste processo há, de acordo com Alves e Bonnici, um sentimento de superioridade que dominaria o comportamento do europeu, fruto da filosofia ocidental, que se dedica a estabelecer uma alteridade a partir de considerações binárias que são classificadas entre “bom” e “ruim”, no qual o nativo sempre é construído sob um viés degradante e com muitos estereótipos. Dentre as várias estratégias de *outremização*, além da *worlding*, destaca-se também a degradação da cultura do nativo. Conforme os autores salientam, esta seria uma maneira de o colonizado legitimar a usurpação do nativo. Se o nativo é

[...] inculto, pobre, pagão, degenerado sexual, se é, enfim, inferior, então o colonizado justifica a colonização e a imposição de sua crença, de sua cultura, de sua língua, de seus costumes. Produzindo conhecimentos estereotipados sobre o colonizado, o discurso colonial “justifica” a violência e a exploração (ALVES; BONNICI, 2005, p. 9).

Na esteira das definições de *worlding* e de *outremização*, é importante comentar também sobre a identidade. Denys Cuche (1999) defende que a identidade, assim como a cultura, se forma na interação com o outro, sendo necessário observar também o contexto em que essas interações ocorrem. Ou seja, “a construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas” (CUCHE, 1999, p. 182). Daí entende-se que a identidade está intrinsecamente relacionada à alteridade, se (re)construindo constantemente de acordo com as trocas sociais realizadas. A partir dessa relação entre identidade e alteridade, Stuart Hall (2011) afirma que a identidade “costura o sujeito à estrutura”, havendo uma impressão de que ela ofereceria uma estabilidade aos sujeitos e aos mundos em que habitam. Entretanto, Hall destaca que na modernidade essa identidade passou a ser móvel, “sendo formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2011, p. 13). A modernidade tem contribuído para uma fragmentação da identidade do sujeito, reflexo das inúmeras transformações estruturais que fenômenos como o capitalismo, a globalização, as migrações e outros têm provocado nas sociedades humanas.

Da mesma forma que Cuche e Hall, Tomaz Tadeu da Silva (2000) concebe a identidade, assim como a diferença, como constituídos dentro de uma relação social em um determinado contexto. Silva aponta ainda que a identidade e a diferença estão em estreita conexão com relações de poder. O “poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são,

nunca, inocentes” (SILVA, 2000, p. 81). Nessa relação, há a definição do Eu (*self*) e do Outro (*other*). Silva destaca que esse Outro é uma identidade construída por meio da diferenciação, baseada na visão do poder hegemônico, que divide e classifica os diferentes grupos, hierarquizando-os. “Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados” (SILVA, 2000, p. 82). E, sendo assim, questionar esse poder abre também espaço para que aqueles que foram historicamente excluídos não sejam mais os Outros, transformando-se em sujeitos de sua própria história. Cuche também debate o fato de nem todos os grupos terem o mesmo “poder de identificação”, sendo a identidade um fenômeno de inclusão e exclusão. Ele ressalta também que

[...] o poder de classificar leva à “etnicização” dos grupos subalternos. Eles são identificados a partir de características culturais exteriores que são consideradas como sendo consubstanciais a eles e logo, quase imutáveis. O argumento de sua marginalização e até de sua transformação em minoria vem do fato de que eles são muito diferentes para serem plenamente associados à direção da sociedade. Pode-se ver que a imposição de diferenças significa mais a afirmação da única identidade legítima, a do grupo dominante, do que o reconhecimento das especificidades culturais (CUCHE, 1999, p. 187).

Mais adiante, demonstraremos como essas noções são extremamente importantes para a literatura pós-colonial. Em *Precisamos de novos nomes*, será possível observar claramente como a identidade dos personagens, a exemplo da narradora Darling, é definida a partir do processo de *worlding*, uma vez que é construída a partir da visão hegemônica europeia. Essa influência da *outremização* é tão marcada e cruel que impacta não só na forma como Darling e os outros personagens são representados, mas na forma como eles percebem a si mesmos, assumindo para si mesmos a premissa de inferiorização.

## 2. Representação e percepção: percepção da visão externa e assimilação

Teixeira (2009), com base em Chartier (1990), destaca que o conceito de representação “permite designar realidades essenciais: em primeiro lugar, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões de mundo (as classificações) e que organizam os esquemas de percepção e avaliação, a partir dos quais se orientam o julgamento e a ação” (TEIXEIRA, 2009, p. 84). Conforme já comentado, a *outremização* é uma característica discursiva utilizada pelo poder hegemônico para se classificar àqueles

considerados subalternos como o Outro, ou seja, aqueles que não pertencem ao padrão etnocêntrico. Bonnici (2009) aponta que fatores como a falsa ideia de uma raça superior levou não somente os impérios europeus a “justificarem” a expansão colonial na África e na Ásia, mas também a “impor seus valores e outremizar os diferentes povos não-brancos que integrariam, como submissos, no projeto capitalista engendrado pelo binarismo metrópole-colônia” (BONNICI, 2009, p. 275), uma situação que, infelizmente, ainda se prolonga no tempo presente.

Em *Precisamos de novos nomes*, NoViolet Bulawayo mostra, em diversos momentos, como esse discurso define quem é o subalterno, objetificando e inferiorizando determinados grupos e populações. Além disso, é possível perceber sua influência diretamente na percepção dos “marginalizados” sobre suas identidades, visto que internalizam esses aspectos negativos como se fossem uma verdade imposta a eles. A história do romance se passa, em grande parte, no Zimbábue, país que foi colônia britânica por quase um século antes de conseguir sua independência (ainda assim sendo controlado por uma minoria branca até o final dos anos 70). E como fica visível na obra, essa influência branca persiste no país (pelo menos até o fim da Guerra Civil da Rodésia), uma vez que a “estratégia do poder colonial é deixar uma elite nativa que perpetua sua ideologia e seus paradigmas” (BONNICI, 2009, p. 275). Logo no início do livro, a narradora Darling descreve o bairro de “Budapeste” como um lugar que parece outro país e onde não vivem pessoas como ela. Ela destaca que o local é grande e tem “casas grandes com antenas parabólicas nos telhados e quintais elegantes cobertos de cascalho ou gramados bem aparados, e as cercas altas e os muros e as flores e as árvores grandes lotadas de frutas (...)” (BULAWAYO, 2014, p. 12). Ela diz também: “Fico sempre esperando as ruas limpas nos cuspirem e nos dizerem para voltarmos pro lugar de onde viemos” (BULAWAYO, 2014, p. 12). É como se houvesse uma zona dentro do país em que Darling e seus amigos não pudessem entrar por não “pertencerem ao padrão”, ficando assim, excluídos dentro do seu próprio país. A crítica, sob o viés da ironia (aliás, uma marca da autora ao longo de toda a obra), é justamente o nome do bairro, que também é o nome de uma capital europeia, marcando assim a divisão entre “europeus” e “não europeus” e a subsequente exclusão do segundo grupo.

No mesmo bairro, Darling e seus amigos encontram uma mulher vinda de Londres, que alega estar visitando o país de seu pai pela primeira vez. A ironia da autora retorna na descrição da mulher, que usa um pingente de ouro com o mapa da África e, ao mesmo tempo, uma camisa escrita “Salvem Darfur”. Contudo, o aparente interesse da londrina pela África vai de encontro aos seus atos. Ao se dirigir às crianças, a londrina comenta: “Caramba, não

suporto este calor horrível e a terra dura, como vocês fazem?” (BULAWAYO, 2014, p. 13). Percebe-se na fala da europeia uma crítica negativa ao clima e a geografia do país, visto o uso das palavras “horrível” e “dura”, de maneira a inferiorizar o território do “Outro”. Além disso, a mulher pede para fotografar as crianças, dando-lhes várias ordens de como deveriam posar para as fotos, em um claro momento de “objetificação” daquelas pessoas.

Aliás, a ação de fotografar o “Outro”, como se ele fosse algo exótico, é um tema recorrente no romance e está diretamente ligado à marginalização do outro. É como se a imagem, manipulada sob o olhar do discurso hegemônico, representasse o marginalizado, falasse por ele. Essa ideia é retomada na cena sobre os funcionários da ONG. A narradora Darling relata que ela e seus amigos veem o carro da ONG se aproximando e que gostariam de correr até o caminhão, mas sabem que não podem, pois “da última vez que fizemos isso, as pessoas da ONG não ficaram felizes, como se a gente tivesse cometido um crime contra a humanidade. Então, agora só cantamos e esperamos o caminhão se aproximar de onde estamos” (BULAWAYO, 2014, p. 50). Os funcionários da ONG parecem chefes ou “senhores” das crianças, que devem obedecê-los em troca de presentes. A metáfora dos óculos escuros, que todos usavam, mostra claramente o distanciamento entre os funcionários da ONG e o grupo de crianças, quando Darling diz que “Não podemos ver os olhos que olham para nós porque eles estão escondidos atrás de uma parede de vidro preto” (BULAWAYO, 2014, p. 51). Os funcionários da ONG também tiram fotos das crianças e Darling diz que:

Eles só gostam de tirar fotos, esse pessoal da ong, como se a gente fosse talvez amigos e parentes deles de verdade e eles fossem olhar para as imagens mais tarde e dizer os nossos nomes para outros amigos e parentes quando voltassem para casa. Eles não se importam que a gente esteja com vergonha por causa da nossa roupa rasgada e suja, que a gente ia achar melhor se não fizessem isso; tiram as fotos de qualquer jeito, tiram e tiram fotos. A gente não reclama porque nós sabemos que depois das fotografias vêm os presentes (BULAWAYO, 2014, p. 51).

Ao mesmo tempo em que levam comida e roupas do Zimbabwe, os “brancos” tiravam fotos das crianças, como se fossem objetos, animais ou seres exóticos e sem de fato se importarem com o seu sofrimento. Darling chega a dizer que o cinegrafista se concentra em tirar fotos da personagem Chipó, menina grávida vítima de estupro do avô, e de Godknows, cujas roupas estão rasgadas e é possível ver as suas nádegas. Godknows “se vira e cobre os buracos do seu short com as mãos como se fosse homem nu da Bíblia, mas não consegue esconder completamente sua nudez” (BULAWAYO, 2014, p. 52). Não há qualquer pudor ou

sensibilidade do cinegrafista em fotografar as crianças, uma vez que o desejo é, de fato, retratá-las como miseráveis. Retratar a pobreza dessas crianças no Zimbábue acaba não funcionando como uma forma de “alertar o mundo” para a situação, mas sim de reforçar a imagem de inferioridade e pobreza do país, reiterando a subalternidade dos outrora colonizados. A fotografia se torna, assim, um instrumento de *outremização*.

Há, assim, uma representação do subalterno a partir do discurso hegemônico, que fala sobre ele em seu lugar; criando assim uma visão etnocêntrica e monolítica e silenciando sua voz. É comum nesse processo a ocorrência de estereótipos sobre o grupo marginalizado ao qual se refere. Além das fotografias, que funcionam como *worlding* na obra, há também uma postura de universalização de grupos segregados diferentes, como se todos pertencessem ao mesmo lugar e fossem uma massa homogênea, o que acaba minimizando a importância e a voz desses grupos enquanto suas particularidades são ignoradas. Weber (2006, p. 244) aponta que uma das categorias da “atribuição externa” é exatamente o surgimento de categorias “globalizantes”, que englobam grupos diferentes com base em similaridades simplificadoras”. No romance aqui analisado, há uma cena em que a universalização da África é notável. Darling, depois de se mudar para os Estados Unidos, participa de uma festa de casamento. Uma mulher branca americana se aproxima dela no banheiro, lhe perguntando se ela era da África. A mulher então pede para ela falar algo em sua língua original e, em seguida, começa a falar das coisas horríveis que têm acontecido no Congo. “A África é bonita, ela diz, continuando, com sua palavra favorita. Mas não é terrível tudo o que está acontecendo no Congo? Um horror” (BULAWAYO, 2014, p. 156). Em seguida ela relata situações de estupro e violência, como se a África apenas se resumisse a essas imagens negativas e como se o que acontecesse no Congo fosse uma realidade igual a de todos os países do continente africano. Nos EUA, Darling encarou uma “visão uniformizadora da África, que a pressupõe como um único lugar, ignorando as múltiplas culturas e etnias, bem como um lugar emblemático por imagens de catástrofes, miséria e violência” (CARREIRA, 2019, p. 152).

Se por um lado a representação criada pelo padrão etnocêntrico marginaliza populações como a do Zimbábue, por outro essa enunciação acaba sendo assimilada por esses grupos. O subalterno muitas vezes acaba interiorizando essa inferioridade, reproduzindo-a e contribuindo, assim, para a perpetuação do seu processo de exclusão. Em situações nas quais há uma diferença de poder entre grupos, “os grupos dominados estão sujeitos à definição dos grupos dominantes e são levados a internalizá-la” (WEBER, 2006, p. 244). No romance, isso é incorporado de tal forma que afeta a maneira como os personagens se sentem, a sua visão de si mesmos. Um fato curioso, por exemplo, é a ausência do nome do país em que se passa a

história, como se o próprio país já tivesse sido “engolido” pela generalização da África, como se as heterogeneidades do continente não fossem significativas e merecessem consideração. Os nomes de alguns personagens do romance também parecem denotar essa “falta de importância” a eles atribuída, como dos personagens “Bastard” (Bastardo, desgraçado) e Godknows (Só Deus sabe).

Na obra, a identidade de Darling e seus amigos é delimitada também por aspectos negativos atribuídos ao país em que vivem, que são incorporados e reproduzidos nos enunciados das crianças. Frequentemente o país é associado à palavra “kaka” (fezes) e o desejo de deixar o país por ser considerado ruim é recorrente na obra. O personagem Bastard, no início da obra, conta sobre seu plano de se “mandar desta kaka de país” (BULAWAYO, p. 19) para conseguir dinheiro. Mais à frente, comentando sobre a mudança do personagem Moshe para a África do Sul, ele também diz: “É o que eu faria, em vez de ficar trabalhando nesta kaka de lugar e me sujando todo. Está vendo como eles parecem porcos?” (BULAWAYO, 2014, p. 45). Da mesma forma o personagem Godknows, em conversa pelo telefone, conta para Darling: “Meu tio finalmente foi embora de Londres e agora trabalha lá, ele vem me buscar e eu também vou embora desta kaka de país, o Godknows diz, como se tivesse acabado de se lembrar disso” (BULAWAYO, 2014, p. 183). Nota-se aqui a repetição de um enunciado negativo sobre o Zimbábue, que acaba introjetado nos personagens e impactando na visão deles sobre seu próprio país.

Em outra cena, sobre o “jogo dos países”, novamente fica claro o constante desejo das crianças de mudar de identidade, visto que tudo relativo ao seu país e sua cultura são percebidos como algo negativo. As crianças, quando brincam, sempre almejam serem países considerados de “primeiro mundo”. Nas palavras de Darling,

[...] todo mundo quer ser certos países, por exemplo, todo mundo quer ser os EUA e a Inglaterra e a Austrália e a Suíça e a França e a Itália e a Rússia e países desse tipo. Estes são os países-países. Se você perder a briga, então tem de se contentar com países como Dubai, África do Sul, Botsuana e Tanzânia e outros do tipo. Eles não são países-países, mas pelo menos a vida é melhor lá do que aqui (BULAWAYO, 2014, p. 48-49).

Por outro lado, ninguém quer ser de países como Congo, Haiti ou o país em que vivem, porque, como Darling ressalta, “quem quer ser um lugar terrível de fome e coisas caindo aos pedaços?” (BULAWAYO, 2014, p. 49). Casos como esse do jogo dos países, o do momento em que Darling sofre *bullying* nos EUA, mostram como o discurso de inferiorização acabam afetando a identidade e até mesmo a vida dos personagens.

### 3. Etnicidade e reconfiguração da identidade

Ao longo do romance, a personagem Darling se muda para os Estados Unidos. Lá, ela encontra uma realidade bastante diferente do que sonhava durante sua infância no Zimbábue. Darling pensa: “Com toda essa neve, com o sol longe daqui, com o frio e a tristeza, este lugar não parece a minha América (...). É como se a gente estivesse numa história terrível (...)” (BULAWAYO, 2014, p. 136). No novo país, a personagem vai enfrentar o preconceito na escola, sofrendo *bullying* por conta do seu cabelo, do jeito que fala, das suas roupas. Em um ambiente no qual a exclusão se faz presente, somado ao seu deslocamento e a saudade de sua terra e sua vida anterior, Darling vai começar a reconfigurar sua identidade, não só a partir das novas experiências, mas também a partir de uma idealização projetada sobre a terra natal.

Em um artigo de 2019, Carreira destaca que na experiência do deslocamento territorial a memória mantém uma espécie de elo com o lugar de origem. Entretanto, esse processo pressupõe uma reterritorialização, ou seja, “um processo de reconstrução do “lugar” em outro espaço, que não corresponde, na realidade, a uma tentativa de reproduzir o espaço original, mas a um modo de refazer o território na pátria de acolhimento; de estabelecer novos elos e reconfigurar a identidade” (CARREIRA, 2019, p. 152). Apesar de todo o seu sofrimento e miséria na infância, a desilusão que a menina Darling encontra nos EUA a faz sentir saudade e valorizar a sua identidade cultural. Tanto que ela passa apenas a lembrar das coisas boas de sua terra e da vida que teve lá, esquecendo (intencionalmente ou não).

Com relação à etnicidade, Regina Weber destaca que esse fenômeno só adquire maior relevância em contexto interétnico e que, em casos como nas migrações, a historiografia tende a considerar que os imigrantes mantêm “elementos que permanecem os mesmos desde o ponto de partida até o momento atual (o das lembranças e comemorações) e que, portanto, garantem uma identidade ao grupo” (WEBER, 2006, p. 238). Contudo, Weber afirma que, diferentemente da historiografia das migrações, “não se pode falar de um ethos (nacional) que se irá manifestar da mesma forma sob quaisquer condições, [pois] corresponde à visão “essencialista” (WEBER, 2006, p. 239-240). Assim como Hall (2011), ela defende que a uma identidade étnica também é algo construído, sendo “resultado de processo histórico, definição que se contrapõe à ideia de “primordial”. Este termo, dos cientistas sociais, designa a crença de que a identificação étnica estaria na “essência” dos grupamentos humanos, constituindo, portanto, um laço afetivo” (WEBER, 2006, p. 241).



No romance de Bulawayo, essa ideia da afetividade surge em cenas como a da tia Fostalina que recebe seus amigos (também migrantes do Zimbábue) em uma reunião na sua casa. Darling destaca que não os conhecia na sua terra, e que um dos “tios”, Charley, é branco. Ainda assim, todos são considerados “parentes”, ideia que provavelmente surge por serem todos do mesmo país. Há um apagamento de possíveis distinções culturais regionais entre os personagens e a constituição de uma essência étnica entre eles, visto que compartilham comidas “típicas” do país, falam “a verdadeira língua”, ouvem músicas de artistas do Zimbábue e contam fatos sobre a terra natal. Aqui percebe-se a construção da etnicidade a partir de afinidades.

No caso da personagem Darling, pode-se dizer que ela também reconstrói sua identidade a partir das suas afinidades. Segundo Weber, a possibilidade de “escolher a identidade que lhe é mais vantajosa em um determinado contexto pode ser descrita como um ato de “manipulação”, que é um outro conceito desenvolvido para explicar determinadas manifestações identitárias” (WEBER, 2006, p. 243). Assim, Darling vai negociar a sua identidade, privilegiando alguns elementos em detrimento de outros. De um lado, se nega a contar o lado negativo dos EUA à sua mãe e seus amigos por meio das cartas e pela internet. “Mas tomava cuidado para deixar certas coisas de fora também, por exemplo, o clima que era horrível [...] os furacões e coisas do tipo. [...] elas me envergonhavam, porque faziam com que a América não se parecesse com a Minha América, aquela com a qual eu sempre tinha sonhado no Paraíso” (BULAWAYO, 2014, p. 167).

Por outro lado, Darling vai, a partir de suas memórias do passado, passar a valorizar a sua terra natal, construindo uma identidade possível a partir de suas lembranças de infância. De acordo com Candau (2012), ao discorrer sobre os vários tipos de memórias de um indivíduo, destaca que a memória de alto nível é uma “memória de recordação ou reconhecimento: evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica [...] feita igualmente de esquecimento, pode beneficiar-se de extensões artificiais que derivam do fenômeno geral de expansão da memória” (CANDAU, 2012, p. 23). Já a metamemória seria a “representação que cada indivíduo faz de sua própria memória” (CANDAU, 2012, p. 23) e remetem à maneira com a qual o indivíduo se relaciona com seu passado. Com relação ao seu tempo no Zimbábue, Darling opera nesses dois caminhos da memória, uma vez que são as recordações de suas brincadeiras de infância, de seus amigos, de sua mãe e avó que formaram a representação da sua etnicidade, ao passo que a fome e a miséria, que também fizeram parte de sua infância, serão deliberadamente esquecidas.

A desilusão de Darling com a “sua América” e a opressão no seu cotidiano são tão grandes que a personagem passa a valorizar coisas simples do seu cotidiano passado no Zimbábue, se refugiando nas boas lembranças dos tempos de criança. A metáfora da goiaba é um bom exemplo desse refúgio, pois, quando criança, Darling e seus amigos subiam nas árvores para roubar e comer goiabas. Ao receber uma caixa de goiabas por meio de um conhecido do Zimbábue, suas lembranças da infância com seus amigos vêm à tona. Apesar de ter sido um período miserável, foi também um tempo feliz para ela. Enquanto a tia critica seu país, Darling reflete: “como ela entenderia que cada vez que dou uma mordida na goiaba, eu deixo a casa, Kalamazoo e Michigan, deixo o país, e me encontro outra vez no Paraíso, em Budapeste?” (BULAWAYO, 2014, p. 165).

Em outro momento, quando está procurando objetos para decorar seu quarto na caixa da tia, Darling encontra uma toalha de mesa pintada com uma cena de mercado, e, ao olhar o tecido, ela se lembra “de como era bonito estar numa cena real igual a esta, todo mundo ali junto, se misturando, vivendo junto, antes de as coisas desmoronarem” (BULAWAYO, 2014, p. 246). Ao encontrar uma máscara, ela “ouve” sons da sua terra, como vendedores “anunciando seus artigos num cântico, alguns me chamando para comprar coisas a preços reduzidos; garotos assobiando melodias doces às garotas; bebês chorando e pedindo doces; as vozes das crianças cantando *Quem descobriu o caminho das Índias?* e jogando queimada [...]” (BULAWAYO, 2014, p. 246-247). Ela também encontra um mapa da África em marfim e pendura na parede. “[Olho] para o meu quarto; parece completo, mas sinto que eu não estou, porque estou ocupada pensando na minha terra e a saudade é tanta que não consigo respirar” (BULAWAYO, 2014, p. 247).

A memória afetiva da sua terra natal e a saudade fazem com que ela retenha uma imagem idealizada do seu país. Ela sabe que esse sentimento não vai passar e que ela não pode voltar ao país de origem (pois está ilegal nos EUA). Ainda que volte ao Paraíso, o lugar nunca mais vai ser o mesmo, porque quase todos os seus amigos também migraram. A pátria idealizada era a alegria com os amigos da juventude, que não estão mais lá. Como ressalta Carreira (2019), Darling “tinha saudade de casa, das pessoas que deixara no Paraíso, de um passado que não poderia recuperar, de uma história que não poderia reescrever” (CARREIRA, 2019, p. 155). E é com essas lembranças e essa saudade, somada à dura realidade de imigrante ilegal nos EUA, com as quais Darling terá que conviver e reconstruir sua identidade.

## Conclusão

A proposta deste artigo foi debater a condição do subalterno na literatura contemporânea. Tomando como objeto de análise o romance *Precisamos de novos nomes*, buscou-se identificar como as representações e percepções sobre povos outrora colonizados, como os povos de países da África, ainda são atravessados por um discurso hegemônico que os marginaliza e fala por eles, de forma que sua verdadeira voz acaba silenciada. Gayatri Spivak (1987) destaca que na historiografia, assim como na literatura, aquelas consideradas “grandes obras” na verdade acabam refletindo uma ideologia estabelecida como “verdade única”, ou seja, a do poder hegemônico, o que na visão da autora significa uma violência epistêmica. O exercício do *worlding* e a *outremização* sempre se destinam a inferiorizar os grupos considerados subalternos, muitas vezes silenciando-os, a fim de se manter no topo da estrutura de poder, reproduzindo o sistema de exploração desses grupos.

Alves e Bonnici destacam que a cultura ocidental, do colonizador transfere ao colonizado as características negativas e transforma o nativo em “outro”, com o objetivo não só de inferiorizá-lo, mas também de garantir a sua posição dominante. “Ao criar estereótipos sobre o nativo, o colonizador consegue aplicar nele a insígnia de “inferior” e, assim, explora sua capacidade produtiva” (ALVES; BONNICI, 2005, p. 14). Nas últimas décadas, finalmente, tem surgido um movimento de “descolonização da literatura”, com o surgimento de obras de diversos autores das antigas colônias europeias, que não somente resgatam aspectos culturais e histórias outrora apagadas, mas contribuem também para debates sobre diversos temas da sociedade contemporânea em geral. Isso é extremamente importante, pois viabiliza que os marginalizados tenham sua voz ouvida e se tornem protagonistas de suas próprias histórias.

Além de problematizar o preconceito e a universalização das representações sobre a África e os africanos, este artigo demonstrou, por meio do romance de Noviolet Bulawayo, a necessidade de quebrar essas representações etnocêntricas, denunciando-as e lutando por novas representações, o que a autora faz com maestria por meio de ironias e paródias. Como a própria Bulawayo revela, o livro fala sobre “a necessidade de nós, como pessoas, reimaginarmos, repensarmos, repensarmos nosso caminho, pensarmos sobre aonde estávamos indo. Precisávamos de novas formas de ver as coisas, novas maneiras de fazer as coisas, novas lideranças” (BULAWAYO, 2015, *apud* CARREIRA, 2019, p. 150). O debate aqui proposto deseja não só denunciar, mas descolonizar os discursos sobre grupos outrora colonizados, a fim de quebrar a cadeia de exclusão em que muitas vezes esses grupos permanecem inseridos.

## Referências

ALVES, Elis Regina Fernandes; BONNICI, Thomas. Estratégias de outremização em *The Narrative of Jacobus Coetzee*. *Acta Sci. Human Soc. Sci*, Maringá, PR, v. 27, n. 1, p. 7-14, 2005.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI; ZOLIN. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá, PR: EDUEM, 2009, p. 257-285.

BULAWAYO, NoViolet. *Precisamos de novos nomes*. Tradução de Adriana Lisboa. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

CANDAU, Joel. Memória e identidade: do indivíduo às retóricas holísticas. In: \_\_\_\_\_. *Memória e identidade*. Trad. Mara Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012. p. 21-57.

CARREIRA, Shirley Gomes de Souza. A reconfiguração da identidade cultural em *Precisamos de Novos Nomes*, de NoViolet Bulawayo. *Ilha do Desterro*, v. 72, n. 1, Florianópolis, jan./abr. 2019. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2175-80262019000100145](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-80262019000100145). Acesso em: 28/04/2021.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 1999, p. 99-108; 175- 202.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A Editora, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos P. Feitosa, André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. The rain of Simur: an essay in reading the archives. *History & Theory*, v. 24, n. 3, 1985, p. 247-272.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. *Guairacá*, Revista de Filosofia, Guarapuava, PR, n. 25, 2009, p. 81-102. Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/view/1125>. Acesso: 20/05/1986.

WEBER, Regina. Imigração e identidade étnica: temáticas historiográficas e conceituações. *Dimensões: revista de história da UFES*, Vitória, ES, v. 18, 2006, p. 236-250. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/14853>. Acesso: 29/04/2021.

## **A relação sagrado *versus* profano em *A mortalha de Alzira*, de Aluísio Azevedo**

Elton Silva Miranda Costa<sup>1</sup>

### **Considerações iniciais**

*Todas as **crenças religiosas** conhecidas, sejam simples ou complexas, apresentam um mesmo caráter comum: supõem uma classificação das coisas, reais ou ideais, que os homens concebem, em duas classes, em dois gêneros opostos, designados geralmente por dois termos distintos que as palavras **profano** e **sagrado** traduzem bastante bem (DURKHEIM, 1996, p. 19, grifos meus).*

*Mas se caminharmos na luz, como ele está na luz, estamos em comunhão uns com os outros, e o **sangue** de **Jesus**, seu Filho, nos **purifica** de todo **pecado** (1 João 1: 7, grifos meus).*

As duas citações com que iniciamos este trabalho fazem parte do elo que procuramos criar entre o mito do vampiro e o espaço do sagrado presente no contexto literário, visto que essa criatura se confunde com os elementos do cristianismo. Em *Le sacré et le profane*, de 1957, Mircea Eliade – um dos mais influentes estudiosos da religião do século XX e um dos mais importantes intérpretes do simbolismo religioso e do mito – nos diz que o homem só toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano ou, como diz Shirley Carreira, “se o conceito for abordado em sua relação binária com o profano” (CARREIRA, 2012, p.249).

Para Eliade, o sagrado estaria intimamente ligado ao conceito de “hierofania” (ELIADE, 2018, p. 17), ou seja, algo que se “revela”; que simultaneamente se manifesta e se oculta no mundo sensível. Essa revelação promove “uma rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente” (ELIADE, 2018, p. 17). Essa rotura do espaço profano, que é neutro e homogêneo, constitui um canal de comunicação entre o visível e o invisível. Enquanto ao profano pertence o ordinário, ao sagrado pertence o extraordinário.

Nesse sentido, pensar o sagrado diz respeito ao espaço, objeto, símbolo, que tem um significado específico para uma pessoa ou grupo. Profano é a antítese do sagrado, é a vida cotidiana, são os fatos e atos da vida. Contudo, a diferença entre profano e sagrado só acontece na experiência

---

<sup>1</sup>Mestrando de Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ. E-mail: [eltoncostaesilva159@hotmail.com](mailto:eltoncostaesilva159@hotmail.com). Orientador: Prof. Dr. Leonardo Mendes (UERJ).

individual e dos grupos, ou seja, aquilo que é profano ou comum para uns, e que chamamos de secular, pode significar o espaço do sagrado para outros, dependendo da experiência religiosa de cada um ou do grupo. Uma pedra pode ser apenas um mineral, mas também objeto de culto.

Tomamos como exemplo a pedra supracitada. No cristianismo, que tem como livro sagrado a Bíblia, encontra-se no livro de Gênesis o episódio em que Jacó, filho Isaque, neto de Abraão, derrama azeite em uma pedra, como forma de separar o lugar para Deus, após ele ter tido uma hierofania, através de um sonho, com a escada em que anjos subiam e desciam:

Partiu, pois, Jacó de Berseba, e foi-se a Harã. E chegou a um lugar onde passou a noite, porque já o sol era posto; e tomou uma das pedras daquele lugar, e a pôs por sua cabeceira, e deitou-se naquele lugar. E sonhou: e eis *era* posta na terra uma escada cujo topo tocava nos céus; e eis que os anjos de Deus subiam e desciam por ela. E eis que o SENHOR estava em cima dela e disse: Eu *sou* o SENHOR, o Deus de Abraão, teu pai, e o Deus de Isaque. Esta terra em que *estás* deitado ta darei a ti e à tua semente. E a tua semente será como o pó da terra; e estender-se-á ao ocidente, e ao oriente, e ao norte, e ao sul; e em ti e na tua semente serão benditas todas as famílias da terra. E eis que *estou* contigo, e te guardarei por onde quer que fores, e te farei tornar a esta terra, porque te não deixarei, até que te haja feito o que te tenho dito. Acordado, pois, Jacó do seu sono, disse: Na verdade o SENHOR está neste lugar, e eu não o sabia. E temeu e disse: Quão terrível é este lugar! Este não é *outro lugar* senão a Casa de Deus; e esta é a porta dos céus. Então, levantou-se Jacó pela manhã, de madrugada, e tomou a pedra que tinha posto por sua cabeceira, e a pôs por coluna, e derramou azeite em cima dela (BÍBLIA, Gn 28:10-19).

Essa é apenas uma ilustração das várias existentes no livro sagrado da religião cristã. Se buscarmos exemplos do sagrado em outras crenças religiosas, os elementos seriam diversos, como atabaques, tambores, colares, animais taxidermizados, entre outros, mas não é o foco neste trabalho.

Dentro desse arcabouço das simbologias, é possível pensar a figura do vampiro na literatura. Nas diversas superstições ao redor do mundo, muitas delas creem que o vampiro não possui reflexo; que o crucifixo e a água são ferramentas para aniquilá-lo; a luz do sol é mortal para a criatura e, dentre as mais conhecidas, sua insaciável sede de sangue. Com isso, é perceptível que a maior parte das lendas se relacionam direta ou indiretamente ao sagrado do Cristianismo/Judaísmo:

[...] desde a gênese do vampiro literário, o mesmo esteve envolto em outros assuntos, tais como a doença, o contágio, a contaminação do sangue e a morte, além dos **temas religiosos, tais como a ressurreição, a regeneração e a salvação/perdição da alma**. Certamente, esses aspectos ressoarão nas

produções literárias com a temática do vampirismo, [...] (SANTOS, 2015, p.12, grifos nossos).

Além da relação com os objetos sacros, os temas relacionados ao vampiro também podem ser atrelados aos dogmas religiosos que com a figura sobrenatural ganha matizes: um morto que transcende o ciclo natural da vida. Dessa maneira, partindo das leituras sobre vampirismo e religiosidade, focalizaremos na literatura brasileira uma obra pouco explorada e analisada nesse âmbito: *A mortalha de Alzira*, de Aluísio Azevedo. A proposta é fazer uma leitura introdutória e analisar por que meios o autor discute as relações entre sagrado e profano ao longo da narrativa.

### **1. Representações do sagrado em *A mortalha de Alzira***

O romance *A mortalha de Alzira* (1902), de Aluísio Azevedo, conta a história do padre Ângelo, criado e educado dentro dos valores do Cristianismo desde quando foi encontrado, ainda bebê, pelo Frei Ozéas. Sua resumia-se ao monastério, onde buscava uma vida imaculada e distante dos prazeres mundanos. Essa vida reclusa era o grande desejo de Frei Ozéas para Ângelo, cuja retidão seria uma espécie de expiação dos pecados do Frei, cuja vida foi contrária aos preceitos da Igreja, tendo sido regada pela luxúria e boemia: “dotado de temperamento bastante sensual para arrastá-lo, e sem força na sua fé para poder resistir à corrente de perdições desse tempo [...] arrastou a batina pelos antros mais escorregadios do jogo, da embriaguez e da prostituição” (AZEVEDO, 1902, p.18).

Os planos mudam quando Ângelo, ao ser chamado para substituir o padre La Rose, tem uma crise asmática ao deparar-se com Alzira, uma cortesã de luxo. A partir disso, os espaços do sagrado e do profano serão relativizados porque perspectivados. Segundo Mircea Eliade, na história da humanidade, o sagrado e o profano correspondem a duas maneiras de o homem ser no mundo: “duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história”, definindo e distinguindo o “homem religioso” do “homem a-religioso”, em uma perspectiva que vê o homem ocidental moderno como “a-religioso” em oposição ao homem das comunidades arcaicas ou tradicionais. Por vezes, esses papéis se invertem: o profano se converte em sagrado e o sagrado é tratado como profano. De certa forma, esses termos estão presentes na narrativa, mas com a seguinte configuração: “padre casto” (homem religioso) e o “licencioso boêmio” (homem a-religioso) (ELIADE, 2018, p.84).

## 2. O espaço

Sylvio Fausto Gil Filho (2010), em “O sagrado e a religião”, propõe uma discussão com base nos estudos de Rudolf Otto (1869-1937), teólogo luterano alemão e filósofo muito conhecido pela publicação de *O sagrado (Das Heilige)*, destaque entre os clássicos da filosofia da religião e considerado um dos marcos do novo pensamento alemão. Para Otto, a tese principal é a ideia do sagrado compreendido como algo divino, diferente de qualquer realidade natural perceptível e que escapa aos processos de racionalização. Nessa proposta, o pensamento ottoniano sobre o sagrado desenvolve a ideia do numinoso, segundo Gil Filho:

A experiência do *numinoso* é o ponto de convergência de todas as religiões. Otto enfatiza a necessidade da construção de uma superestrutura racional no que tange à compreensão desta experiência. Neste intuito, só é possível apreendê-la em termos racionais (GIL FILHO, 2010, p.5).

Com base nesses estudos, Gil Filho nos apresenta as quatro instâncias analíticas possíveis do sagrado, que em resumo seriam: (1) a concretude, a exemplo da estrutura edificada do Templo; (2) o sistema simbólico e a projeção cultural; (3) as Escrituras Sagradas, as Tradições Oraís Sagradas e os Mitos; (4) o sentimento religioso, com seu caráter transcendente e não-racional.

Utilizando-se dessas instâncias, podemos tecer relações com a obra em foco. Na primeira parte da trama, a narrativa localiza claramente os espaços em que a ação se desenvolverá, ao menos na primeira parte: a Igreja e a cidade de Paris, sendo esta profana e aquela, sagrada:

[...] o que caracterizava particularmente essa época, era o dourado verniz de elegância, com que o escol da sociedade de então disfarçava a libertinagem mais desenfreada e brutal.

A duquesa de Bourbon, apesar de casada, vivia publicamente com Du Chayla. Law levava a sua amante à corte. A princesa de Conti, filha do rei, posto que devota, já velhusca e cheia de aparentes escrúpulos, confessava não poder dispensar a consolação de seu sobrinho La Vallière. A outra princesa de Conti, a moça, essa, a despeito dos ciúmes que mantinha pelo marido, só deixou o seu amante La Fare, quando o substituiu por Clermont; a irmã dela, M’le de Charolais, dava os mais terríveis escândalos com o duque de Richelieu (AZEVEDO, 1902, p.4).

Para Ângelo, o espaço sagrado sempre foi o da Igreja:



Ângelo cresceu, pois, fechado na sua religiosa estufa, sem ter nem ao menos desconfiança do que se passava lá fora, nessa cidade do prazer e do vício. Cresceu casto como uma flor, que as abelhas e as borboletas não alcançam. Apenas conhecia a religião e a Bíblia. Até aos vinte anos, fez todos os seus estudos e recebeu as ordens ao lado do pai espiritual. Mas tal era a confiança que o velho Ozéas tinha no seu discípulo, que não hesitou em apresentá-lo para substituir La Rose no sermão de quinta-feira santa na capela real (AZEVEDO, 1902, p.6).

É pertinente notar que a narrativa nos prepara para o que acontecerá na segunda parte da história, quando um novo espaço será introduzido: o espaço onírico, em que a versão libertina de Ângelo aflora em seu desejo por Alzira. Antes de comentar essa passagem, é importante apontar como a hierofania, termo cunhado por Eliade, pode ser compreendida nessa narrativa.

Segundo Mircea Eliade, a hierofania pode ser entendida como o aparecimento ou manifestação reveladora do sagrado. Entretanto, por mais que Ângelo tenha vivenciado o clamor religioso ao longo de sua jovem existência, seu conhecimento do mundo era apenas teórico e imposto por Frei Ozéas, ou seja: Ângelo não teve uma experiência individual com o sobrenatural, com o transcendente, pois “o sagrado é o coração da experiência religiosa que não pode ser reduzido a nenhuma outra categoria” (GIL FILHO, 2010):

E Ângelo, quando estes versetes lhe vinham ao espírito, misturados com os suspiros da vaga saudade, **que ele mal definia e em que mal acreditava**, caía em fundas cismas, para as quais só havia uma consolação: — escrever. Não versos, desses que o público exige dos poetas mundanos, porque Ângelo não conhecia regras de arte, mas lançava sobre o papel frases como as que lia no livro de Salomão, ao correr da pena, e impregnados da quente virgindade de sua alma (Cap.3).

Sim... sim... por que acreditar que esta miserável existência de cura de aldeia é a vida real, e a outra não? a outra que aliás é tão superior? . . . Sim! sim! Ou ambas são vida, ou são ambas sonho!... A única diferença é que lá eu vivo e gozo, ao passo que aqui. . . apenas choro o soffro. . . Ah! sonho por sonho, prefiro o outro! no outro sou feliz, sou livre, sou um homem como qualquer! não tenho senhor! **não tenho Deus!** Lá—eu amo—eu sou amado! Sim! sim! Prefiro a outra vida! Corramos aos braços de Alzira! (AZEVEDO, 1902, p.94).

—Deus?... E onde está ele, que nunca o vi, apesar de lhe ter dedicado a vida inteira?(AZEVEDO, 1902, p.101, grifos meus).

Observando as passagens, com base nas quatro instâncias propostas por Otto, Ângelo necessitaria abrir mão de sua racionalidade para conseguir encontrar o sentido daquilo que lhe foi ensinado ao longo de toda vida. E nessa perspectiva seria preciso uma “profundidade de

sentimento”, pois o “aspecto irracional do sagrado é o protofundamento da experiência do sagrado e sem esta noção, a ideia de Deus tornar-se-ia apenas um postulado metafísico semelhante ao Deus frio e distante dos filósofos deístas”.

## Os símbolos

*O fato religioso revela, através dos símbolos sagrados, a síntese do ethos de uma determinada comunidade. As disposições morais, mesmo as estéticas e o próprio devir da existência fazem parte da visão de mundo congeminaada pela religião (GIL FILHO, 2010, p. 14).*

Segundo Silva (2013), o símbolo exerce funções fundamentais para a vida religiosa. Primeiramente, o símbolo transforma objetos comuns em incomuns, ou seja, a partir das experiências do homem com determinado objeto que, neste sentido, é algo comum, por exemplo, uma pedra, passa ter um valor mágico ou simbólico, incomum (ELIADE, 2010, p. 362-363). Em *A mortalha de Alzira*, a simbologia é muito importante para a construção da narrativa e permeia toda trama. Como exemplo, a Virgem Maria, figura venerada pela Igreja Católica:

Em seguida atirou-se de novo aos pés da Virgem e começou a rezar fervorosamente (AZEVEDO, 1902, p.27).

Maria! Maria puríssima! exclamou ele depois, como um desprezado amante aos pés da sua cruel amada. Vede! Atendei, flor dos céus! Vede bem que sou eu quem aqui vos fala e quem vos chama neste momento!

E arrastando-se de joelhos, com os lábios estendidos para alcançar-lhe a fimbria do vestido:—Mãe casta! mãe sempre virgem, valei-me! Vós sois o meu último recurso, a minha última salvação! Escondei dentro da urna de marfim da vossa misericórdia a pureza da minha pobre alma, que a besta imunda a cerca, farejando! Salvai-me, virgem mãe sem mácula; abrigai-me numa das dobras do vosso manto azul, constelado de estrelas! (AZEVEDO, 1902, p.42).

Segundo o *Opus Dei*<sup>2</sup>, a virgindade de Maria é sinal de sua fé sem vacilações e de sua entrega plena à vontade de Deus. Inclusive, diz-se que, por essa fé, Maria concebe a Cristo antes em sua mente do que em seu ventre, e que, conforme diz Santo Agostinho, “é mais bem-aventurada ao receber Cristo pela fé, que ao conceber em seu seio a carne de Cristo”. Sendo

---

<sup>2</sup>*Opus Dei* (Obra de Deus) é uma instituição da Igreja Católica. Sua mensagem está baseada na convicção de que todas as pessoas podem ser santas e felizes vivendo com Deus no dia a dia. [...].

virgem e mãe, Maria é também figura da Igreja e sua mais perfeita realização, temos a figura de Jesus:

—Não! pensou ele, resoluto, pondo-se de pé e estendendo a mão sobre o cofre. O meu dever será cumprido! Se mais sofrimentos me estão reservados por isso, tanto melhor! tanto melhor, porque mais completa será a minha provação! Maria sofreu muito mais, quando lhe arrancaram o filho dos seus amorosos braços de mãe, para atirá-lo aos cruentos braços de uma cruz! (AZEVEDO, 1902, p.74).

Não foi ele quem recolheu nos seus braços a pecadora das pecadoras, a desgraçada repelida por todas as multidões? Não foi ele quem fez de Madalena o louro arcanjo da regeneração?... Não foi ele quem dela fez uma santa? Sim! Sim, Jesus, meu Mestre! toda a tua religião e toda a tua sabedoria se reduzem a esta palavra:—Amor!(AZEVEDO, 1902, p.51).

A cruz também se faz presente na trama. Instrumento de tortura e dor, foi nesse local que Jesus recebeu a crucificação:

Elas interromperam de novo o seu aéreo e irrequieto idílio, e foram pousar, uma ao lado da outra, na pequena cruz latina que encimava o oratório da Virgem (AZEVEDO, 1902, p.26).

E fez o sinal-da-cruz, ergueu-se, e recolheu-se à cama (AZEVEDO, 1902, p.65).

### **Atos de profanação**

*A mortalha de Alzira*, assim como diversas outras obras de Aluísio Azevedo, pode ser compreendida como anticlerical, isto é, uma proposta literária com objetivo de criticar a Igreja Católica, denunciar comportamentos e ideias. Só com esse elemento já podemos inferir que a ideia da *mortalha* não era criar uma exaltação a temas religiosos, mas deturpá-lo de maneira a mostrar as hipocrisias desse sistema. Promover a dessacralização era uma dessas formas.

Anteriormente, mostramos dois elementos fortemente presentes na trama de Azevedo: a Virgem Maria e a Cruz. Na história, a forma de Azevedo profanar essas construções sagradas do cristianismo é trazendo a configuração do medo, da repulsa e da morte:

Ângelo principiou a sonhar: Um coro etéreo descia dos céus e vinha cantar-lhe ao ouvido o epitalâmio dos anjos. O nicho da Virgem iluminava-se de fogos cambiantes, derramando no aposento uma doce claridade de luar multicolor, e a Santa sorria para ele, banhada de ternura, toda de branco e coroada de flores de laranjeira, como uma noiva. Ângelo volta-se todo para ela e sonha que lhe estende os braços, pedindo-lhe que desça do seu altar e

venha colocar-se ao lado dele. Mas a Virgem começa a tomar as feições de Alzira. A sua branca roupa de noiva transforma-se em longa túnica mortuária, soltam-se-lhe os cabelos e caem-lhe pelas espáduas, como os da morta do castelo de Aurbiny. Os olhos tingem-se-lhe de uma **sinistra sombra cadavérica, e os seus lábios fazem-se roxos e tiritantes de frio** (AZEVEDO, 1902, p. 65).

—Não hás de morrer! —Pois morrerás tu! exclamou o pároco, ofegante, pondo-lhe o joelho sobre o peito. E arrancou uma cruz da terra. —Vês?. . . disse, bramindo-a com o braço erguido. É com a própria arma da tua religião que te vou ferir! E cravou-lha na garganta. —Ah! gemeu Ozéas. Perdoai-lhe, Senhor (AZEVEDO, 1902, p.102).

Retornamos à discussão da verdadeira hierofania do personagem Ângelo, pois compreendemos se tratar de uma questão profana, visto que sua realização com o transcendente não acontece por meio da figura de Deus e do sagrado, mas sim através da prostituta. Essa passagem ocorre quando Alzira ressuscita por alguns instantes, após Ângelo se deleitar com um beijo:

Soltou um grito. Aos seus olhos desvairados, Alzira acabava de erguer-se a meio no leito, e abriu as pálpebras, estendendo-lhe os braços com um fugitivo e triste sorriso nos lábios. —Meu Deus! meu Deus! exclamou ele, trêmulo e aterrorizado. Que significa isto?... Ainda vives, Alzira?. . . mas como é que vives, se o teu corpo tem a gelidez da morte?. . . E Ângelo viu distintamente que os lábios dela se moviam, para lhe responder com uma voz quase indistinguível: — Sim, vivo ainda... um instante apenas, um ligeiro instante; o que baste para encher minha alma com a tua imagem imaculada e santa, antes que eu parta eternamente para as margens desconhecidas que já daqui avisto... (AZEVEDO, 1902, p.56).

É importante ressaltar que o livro é dividido em duas partes. A primeira tem o cuidado em apresentar o personagem de Ângelo, a cidade de Paris, sua vida religiosa, até o momento em que se depara com Alzira e tenta compreender o sentimento que está surgindo. A segunda parte se concentra na relação amorosa onírica entre Ângelo e Alzira, em que surge um novo espaço: ‘o mundo dos mortos’, que passa a ser o local de prazer do “homem a-religioso”, conforme diz Eliade. O sonho é o início de uma crise religiosa e identitária e nesse território o sagrado e o profano interagem igualmente, propiciando transformações:

Deus?... E onde está ele, que nunca o vi, apesar de lhe ter dedicado a vida inteira?. . . Ozéas ergueu o braço, apontando para o céu. —Lá? perguntou Ângelo, como uma criança, apontando também. Mas lá é tão longe, tão longe. . . que minha voz, nem o meu entendimento alcançam! —Mas alcança tua alma!... —Não! minha alma é irmã gêmea do meu corpo, e ambos são filhos da terra! Sou um homem! (AZEVEDO, 1902, p.101).

Eny Araújo Rocha (2017), em “Natureza e religiosidade: representações entre sagrado e profano na literatura brasileira”, discute a questão da vivência do sagrado:

A vivência do sagrado é recorrente nas sociedades arcaicas, o homem da Antiguidade era sensível ao sagrado, pois vivia uma realidade que perpassava pelo sagrado. Esse argumento irá de contra ao homem moderno por ser racional. Quanto mais o homem se afasta do seu mundo sagrado e vivencia o mundo profano as manifestações do sagrado tendem a diminuir por causa desse processo de dessacralização. Nesse sentido, entendendo que nesse processo de dessacralização o indivíduo moderno está privado desse mundo sagrado (ROCHA, 2017, p.142).

Ou seja, quanto mais Ângelo se permitia vivenciar as experiências sobrenaturais com Alzira, menos ele se envolvia com o sagrado da religião e, por consequência, tudo que aprendeu já não fazia mais sentido. É dentro dessa lógica que os valores e princípios apreendidos não surtiam mais efeito em seu cotidiano, de modo que o ato final da trama é justamente, se assim podemos dizer, a grande profanação: o assassinato, descumprindo um dos Dez Mandamentos (“Não matarás”, 5º mandamento), seguido do suicídio:

— Meu filho! meu filho! atende-me, por amor de Deus!  
 —Não sou teu filho, não sou nada, sou um padre! respondia Ângelo, debatendo-se para arrancar-se dos braços dele. Deixei de ser um vivo entre os mortos, sou um morto entre os vivos!  
 — Que vais fazer, Ângelo!  
 — Completar naquele abismo a tua obra, bandido!  
 —Não! gritou Ozéas, fazendo um supremo esforço para desviar o filho do precipício. Não te matarás!  
 E engalfinhados numa tremenda luta, rolaram até à sepultura de Alzira.  
 —Não hás de morrer!  
 —Pois morrerás tu! exclamou o pároco, ofegante, pondo-lhe o joelho sobre o peito.  
 E arrancou uma cruz da terra.  
 —Vês?. . . disse, bramindo-a com o braço erguido. É com a própria arma da tua religião que te vou ferir!  
 E cravou-lha na garganta.  
 —Ah! gemeu Ozéas. Perdoai-lhe, Senhor!  
 E vendo que Ângelo galgava a rampa do precipício, tentou ainda arrastar-se para lá, inutilmente. Gorgolhava-lhe forte o sangue da ferida.  
 —Ângelo! meu filho! Atende! vagiu agonizando. Não procures a morte!  
 —Não é a morte, é o sono eterno! respondeu o pároco. Eu quero sonhar!. . .  
 E de um salto precipitou-se no abismo(AZEVEDO, 1902, p. 102).

Cristiano Batista (2019), em seus estudos sobre a questão do suicídio pela perspectiva teológica comenta o assunto. Segundo o pesquisador, no Hinduísmo, nas escrituras do Vedas,

o suicídio é tolerável, significando o mais nobre dos sacrifícios. No Budismo, a vida humana existe para ser sofrida e escolher a morte pode ser aceitável e até mesmo nobre, como no caso dos monges que assumem a postura de meditação e jejuam até a morte.

No Judaísmo, religião que partilha o mesmo Velho Testamento cultuado no Cristianismo, mesmo o suicídio sendo reprovado, alguns casos são descritos, como os de Sansão, Saul, Abimeleque e Aitofel. Nesse sentido, se matar é uma vitória para o diabo (BATISTA, p.384). É pertinente comentar que a Bíblia não trata explicitamente do termo suicídio, mas alguns versículos nos levam à interpretação de que a pessoa que comete tal ato, além de pecar contra vida, pretende ser maior do que Deus:

Não veem que só eu sou Deus? Eu tiro e dou a vida. Faço a ferida e sará - ninguém escapa ao meu poder (BÍBLIA, DT 32:39).  
O SENHOR Deus é quem tira a vida e quem a dá. É ele quem manda a pessoa para o mundo dos mortos e a faz voltar de lá (BÍBLIA, 1SM 2:6).

Dessa forma, o indivíduo suicida ofende Deus, peca contra ele e acaba condenado ao inferno. Com esse pressuposto, inferimos que a partir dessa atitude, Ângelo se distancia eternamente da figura do sagrado, optando por viver essa nova vida com Alzira, no mundo dos mortos.

### **Considerações finais**

Neste breve trabalho, almejamos identificar os elementos do sagrado na obra *A mortalha de Alzira*, relacionando ao profano com os conceitos estudados por Mircea Eliade e Rudolph Otto, uma das tentativas de aproximar a obra literária de alguns temas que rondam o mito do vampiro, que vimos brevemente ter conexão com a história da religião cristã e com as doutrinas da Igreja Católica. Vimos também que o cerne para compreender a ideia do sagrado é o conceito de hierofania, a manifestação do sagrado experienciada pelo indivíduo. Na obra em questão, isso não acontece com a figura do Deus Cristão, que é o esperado, mas da figura devassa e promíscua de Alzira.

Segundo Shirley Carreira (2012), a relação entre a literatura e o sagrado pode assumir feições diversas, da reiteração à contestação. Em *A mortalha de Alzira*, Aluísio Azevedo constrói um ambiente religioso, com os elementos primordiais do Cristianismo, situando a crença do padre, seus medos, angústias e desejos, para realizar uma desconstrução, na medida

em que o personagem dá abertura àquilo que modifica seus ideais primeiros, ou seja, se envolve com o não religioso.

Para concluir, vale ressaltar que o tema do sagrado e do profano está presente em diversas obras nacionais. O trabalho aqui exposto trouxe apenas algumas passagens de uma dessas obras que dialoga com essa temática. É importante destacar que mesmo em um mundo dessacralizado, a literatura ocupa-se de nos lembrar de que nossa essência se constitui numa constante na construção e desconstrução de identidades, de uma maneira atemporal.

## Referências

AZEVEDO, Aluísio de. *A mortalha de Alzira*. São Paulo: Martins, 1902.

BATISTA, Cristiano. O suicídio na Europa da época moderna: perspectivas cruzadas. *In Omni Tempore: atas dos Encontros da Primavera 2018*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019. p. 376-402.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada versão Reina-Valera em português*. Rio de Janeiro, RVP, 2011. 1440 p.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. O sagrado e o profano em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25778/14694>. Acesso em: 07 de jul. 2022.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

GIL FILHO, Sylvio Fausto. O sagrado e a religião. Disponível em: [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/ENSINORELIGIOSO/artigos/o\\_sagrado\\_e\\_a\\_religiao.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/ENSINORELIGIOSO/artigos/o_sagrado_e_a_religiao.pdf). Acesso em 07 jul. 2022.

MELTON, John Gordon. *O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos*. Tradução de Milton Mira Assumpção Filho. 2. ed. São Paulo: M. Books, 2003.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1992.

ROCHA, Eny Araújo. Natureza e religiosidade: representações entre sagrado e profano na literatura brasileira. *In: Anais do III Congresso Internacional de Literatura e Ecocrítica – Diálogos ecocêntricos: arte, cultura e justiça*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2017, p. 139 – 152.

SANTOS, Edson Kretle dos. Os aspectos irracionais do sagrado em Rudolph Otto. *In: XII Simpósio Internacional Filosófico-Teológico*, Belo Horizonte, 2016, p. 1-13.

## **Distopia ou vislumbres de sociedades possíveis? *Os testamentos* e o corpo feminino como espaço de opressão**

Gabriela Alves Ferreira de Oliveira<sup>1</sup>

### **Introdução**

Na produção literária contemporânea, é possível encontrar diversas obras que tematizam aspectos sociais e culturais, realizando, ainda que implicitamente, uma espécie de debate crítico que é potencializado pela ficção. Esse é o caso da obra *Os Testamentos*, publicada em 2019 pela escritora canadense Margaret Atwood, cerca de trinta e cinco anos depois do lançamento de *O conto da Aia*, seu romance de maior sucesso. Em uma atmosfera distópica, no romance *O conto da Aia*, que antecede a história narrada em *Os testamentos*, a autora retrata um governo totalitário composto por fundamentalistas cristãos que se apoderam dos Estados Unidos. O regime teocrático é implementado em um contexto social já decadente, causado por desastres ambientais – dentre eles, acidentes radioativos –, por dificuldades econômicas e pela baixa taxa de natalidade, a qual era motivada, segundo os criadores do regime, pelo egoísmo das mulheres, que gradativamente descartavam a maternidade em nome do sucesso pessoal.

Nesse cenário, o golpe de Estado é instaurado através do assassinato do presidente e de todo o Congresso. Em seguida, a Constituição é revogada, declara-se estado de emergência e o exército toma o poder nas ruas, a princípio temporariamente. No entanto, conforme os dias passam, as contas bancárias das mulheres são bloqueadas e suas rendas são distribuídas ao parente masculino mais próximo. Além disso, aeroportos e rodovias são fechados e a ordem é capturar todas as mulheres e crianças. Esse universo distópico construído por Atwood (2019) evidencia na ficção o que já havia mencionado Simone de Beauvoir (2009), segundo a qual basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados.

Após longos dias de tortura física e psicológica, uma nova sociedade, de nome Gilead, é criada. Nesse país, as mulheres são divididas em castas: aquelas que são consideradas de boas famílias tornam-se Esposas dos Comandantes que coordenam o regime e devem se ocupar de cuidados básicos com o lar; as mulheres com idade e saúde propícias a gravidez

---

<sup>1</sup>Graduada em Letras - Português/Inglês e suas literaturas pela Universidade Federal de Lavras, mestranda em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura, com ênfase em Literatura e Memória Cultural, pela Universidade Federal de São João del-Rei. Bolsista CAPES.



tornam-se Aias, recebendo o dever de procriar e de gerar filhos para Esposas que não conseguem engravidar – possivelmente devido aos acidentes radiativos; as inférteis e em boa condição física tornam-se Marthas, responsáveis pelas tarefas domésticas nas casas dos governantes; mulheres casadas com homens de pouca relevância social são denominadas Econoesposas, encarregadas de todas as funções. Por fim, as mais velhas e com altas capacidades intelectuais recebem como ultimato as opções de contribuir para a construção do regime ou morrer.

Em *Os testamentos*, a autora nos apresenta os acontecimentos que se sucederam na República de Gilead quinze anos após a sua instauração. Tanto tempo depois, observa-se que esse governo totalitário sobrevive e se desenvolve, gerando crianças e adolescentes que se tornaram responsáveis por sua continuidade. Se em *O conto da Aia*, primeiro volume da obra, nota-se que a passividade feminina frente ao regime totalitário e à sua exploração sexual era motivada pela necessidade de sobrevivência, em *Os testamentos*, por outro lado, é possível perceber personagens que manifestam a internalização dos valores sociais impostos, de maneira que esses mecanismos opressivos, ao estarem em consolidação, passam a ser naturalizados e, até mesmo, considerados culturais.

A partir dessa continuação do universo de Gilead, pretende-se analisar aqui as representações da opressão sofrida pelas mulheres nesse governo, tendo em vista que ele é construído com base no controle da subjetividade e no cerceamento dos direitos básicos femininos. Além disso, busca-se ressaltar que o projeto distópico delineado por Atwood (2019) em muito se aproxima da realidade vivenciada pelas mulheres historicamente e nos dias atuais, considerando-se que, mesmo que atualmente as mulheres não necessariamente sofram com restrições de seus direitos básicos, continuam existindo inscrições e expectativas impostas ao corpo feminino, voltadas à maternidade e à posição subalterna a qual elas são relegadas.

### **1. Testemunhos de opressão em *Os Testamentos***

Por meio de uma escrita em primeira pessoa, *Os testamentos* é narrado sob o ponto de vista de três personagens femininas: Tia Lydia, figura que contribuiu ativamente para a construção de Gilead; Agnes Jemima, uma adolescente que vem de uma família de grande importância naquela sociedade; e Daisy, jovem de dezesseis anos criada fora dos muros do regime, mas com uma história que se entrelaça ao local. Através de diversas cartas escritas ao longo dos anos e identificadas como “O hológrafo de Ardua Hall”, Tia Lydia nos apresenta

uma espécie de testamento que registra desde a formação do governo até suas falhas e a decadência gradativa. Ela também contempla o leitor com ricos detalhes acerca de sua vida anterior e após Gilead, desvendando a figura misteriosa construída no primeiro livro enquanto divaga sobre o início do golpe, o que a levou a integrar a construção dele e os acontecimentos que a permitiram adquirir um poder cada vez maior, utilizando-se como seu plano de fundo do Ardua Hall, local onde as Tias e as mulheres em preparação para o posto residiam.

O ponto de vista das personagens Agnes e Daisy, por sua vez, ocorre através de transcrições de seus depoimentos, de modo que se percebe que algo aconteceu ao governo, tornando-as testemunhas de seus horrores. Segundo Tabitha, a mãe adotiva da primeira jovem, Agnes foi resgatada quando tinha por volta de seis ou sete anos, sendo acolhida por ela, que era Esposa do Comandante Kyle. Por meio de um relato da memória da adolescente, que se recorda de correr pela floresta de mãos dadas com alguém, entende-se que possivelmente sua mãe verdadeira era uma das mulheres capturadas pelo regime para se tornarem Aias. Assim a jovem inicia sua narrativa, apresentando descrições detalhadas acerca de Gilead e abordando os costumes e as regras repassadas às meninas.

### **1.1. Agnes Jemima: retratos de obediência, subserviência e docilidade**

Conforme conta Agnes, as meninas eram ensinadas sobre suas funções em Gilead desde pequenas, tanto no ambiente familiar quanto no ambiente escolar, o qual se resumia ao aprendizado da Bíblia – sem que, no entanto, pudessem lê-la, afinal, ler e escrever era proibido –, de regras sobre o comportamento, o matrimônio e o lar. Nesse sentido, o modelo familiar mais correto se disseminava, inclusive, por meio de brinquedos, como os de Agnes, que tinha uma casa de bonecas composta por uma boneca-mãe, que utilizava um vestido azul como o das Esposas dos Comandantes; uma boneca-menininha, com vestidos de três opções de cores, conforme exigido pelas ocasiões do local; três bonecas-Marthas, trajadas com aventais sobre vestidos verdes foscos; um Guardião para dirigir o carro e cortar a grama – que na verdade servia como Olhos do governo dentro das residências –; dois Anjos, guardas armados ao portão, que faziam a segurança da casa e, ao mesmo tempo, vigiavam seus moradores; um boneco em uniforme de Comandante e, por último, uma boneca-Aia, com vestido longo e vermelho, chapéu branco que escondia o rosto e uma barriga inchada pela gravidez.

Tabitha, a mãe adotiva, acaba falecendo após muito tempo adoentada. Porém, nesse contexto hegemonicamente masculino e dominador, “não se fazia grande estardalhaço nos

funerais de mulheres em Gilead, nem mesmo nos da alta patente” (ATWOOD, 2019, p. 85). Elas eram facilmente substituíveis, já que, para cumprir a estrutura familiar tradicional, as mulheres eram somente indivíduos utilizados para um determinado fim. Alguns meses depois, o Comandante Kyle não hesita em se casar com Paula, uma Esposa viúva de grande influência social e que dificulta significativamente a vida de Agnes. Aos treze anos, quando a menina chega enfim ao período menstrual, Paula dá início aos preparativos para que Agnes comece a estudar para o matrimônio. Além da procura pelos pretendentes, apesar dos protestos e das negativas da jovem, ela é matriculada na Escola Preparatória Pré-Nupcial Rubis, frequentada por moças de boa família que estudavam para o casamento.

Somado ao objetivo de se preparem para a função de Esposas, os centros de formação escolar femininos de Gilead tinham o propósito de formar mulheres consideradas virtuosas, justificados pelo versículo bíblico Provérbios 31:10: “Mulher virtuosa, quem a achará? O seu valor muito excede ao de rubis” (ATWOOD, 2019, p. 179). Contudo, nessa narrativa é possível perceber que uma mulher virtuosa consistia em uma mulher silenciada, alheia aos seus direitos básicos, como o de ir e vir, de participar ativamente da sociedade e de ter acesso à educação. Com base nisso, proibidas de ler, de escrever, de proverem o próprio sustento e de vestirem outras roupas, as mulheres de Gilead são voltadas aos cuidados do lar e do marido, de modo que não podem ter outras ocupações para além desse ambiente e suas ambições devem se reduzir à maternidade.

De maneira diferente do que ocorre em *O conto da Aia*, que demonstra a necessidade de sobrevivência como motivação para a submissão feminina às regras e à exploração do governo, na continuação é possível notar os efeitos das instituições sociais, nesse caso, a religião, as leis, a família e os centros formativos, para a consolidação de papéis sociais opressivos. Em um dos trechos da obra, Agnes menciona brevemente as funções atribuídas às mulheres nessa sociedade:

Limpar manchas de sangue e outras substâncias corporais era parte do dever feminino, o dever de cuidar das outras pessoas, especialmente crianças pequenas e idosos, disse a Tia Estée, que sempre realçava o lado positivo das coisas. Este era um talento das mulheres devido a seus cérebros especiais, que não eram precisos e concentrados como os cérebros masculinos, e sim suaves, moles, mornos e envolventes [...] (ATWOOD, 2019, p. 100-101).

No trecho, observa-se que através de símbolos, de costumes e de regras aprendidas no processo educativo, essa nação retoma e reforça estereótipos fomentados historicamente que descreviam as mulheres como seres de capacidade intelectual inferior aos homens, para os

quais eram reservados os grandes feitos e as ações sociais de maior relevância. Em Gilead, além dos afazeres domésticos, atribui-se às mulheres o artesanato e a decoração do lar, apesar de as decisões finais precisarem passar pelo marido, uma vez que seus “cérebros menores” necessitam da competência masculina.

Apesar do caráter ficcional da narrativa, as condições de subalternidade ficcionalizadas por Atwood (2019) não se distanciam muito da opressão histórica sofrida pelas mulheres. Na obra *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*, a escritora e historiadora Gerda Lerner (2019) elabora um panorama dessas circunstâncias, apontando que as instituições familiares e sociais também são responsáveis por reproduzir ideologias que tentam naturalizar e tornar instintiva a concepção de que as mulheres são inferiores, ao mesmo tempo em que estabelecem o trabalho doméstico como essencialmente feminino. A autora acredita que essas instituições não apenas espelham a ordem do Estado e educam os indivíduos para que a sigam, como também criam e sempre reforçam essa ordem (LERNER, 2019, p. 266), assim como ocorre em Gilead.

Pierre Bourdieu (2009), em *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*, explica a internalização desses padrões opressivos ao expor que as mulheres incorporam as estruturas da dominação masculina sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, uma vez que essa divisão entre os sexos está alicerçada na ordem social e orienta nosso entendimento sobre o mundo. À vista disso, tais esquemas agem determinando socialmente os corpos, fazendo com que o sexo feminino seja relacionado a características como a fragilidade, a fraqueza e a inferioridade. Em Gilead também se espera que elas sejam femininas, “[...] isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas” (BOURDIEU, 2009, p. 82), conforme mencionado em um determinado momento da obra, no qual Agnes menciona: “obediência, subserviência, docilidade: eram estas as virtudes requeridas” (ATWOOD, 2019, p. 311).

De acordo com estudiosos como Lerner (2019), a situação de subalternidade feminina é sustentada e mantida pelo sistema patriarcal, que consiste na institucionalização da dominância dos homens sobre as mulheres, estendendo-se esses efeitos para a sociedade como um todo. No caso do universo gileadeano, uma visão ultraconservadora e fundamentalmente cristã faz com que o modelo de família patriarcal se torne o princípio e o modelo da ordem moral, assim como de toda a ordem social, acentuando uma disparidade histórica que é encontrada fora do texto ficcional. A partir desse cenário, a educação recebida pelas meninas no regime também era responsável por fazê-las compreender seus corpos como armadilhas ao sexo masculino.

Em seus capítulos, Agnes descreve com precisão o modo como as jovens eram ensinadas desde pequenas a se preservarem, escondendo seus cabelos e seus corpos como forma de evitar os impulsos masculinos:

Braços cobertos, cabelos cobertos, saias até o joelho antes dos cinco e no máximo dois dedos acima da canela a partir de então, porque os impulsos dos homens eram terríveis e esses impulsos precisavam ser coibidos. Os olhos dos homens que estavam sempre rondando e perscrutando feito olhos de tigre, aqueles olhos de refletor, precisavam ser protegidos do poder tentador e ofuscante que nós tínhamos [...] (ATWOOD, 2019, p. 17).

Nesse trecho, é possível observar que era atribuída às meninas a tarefa de evitarem assédios ou abusos, eliminando oportunidades que, segundo acreditava a filosofia do governo, poderiam ser causadas pela exposição de qualquer centímetro do corpo e até mesmo dos cabelos, que também eram vistos como objetos de fixação e como causas para o descontrole masculino.

Independentemente de suas características físicas, afirmava-se que elas provocavam os homens, despertando-os e os levando ao “erro”:

[...] com nossas pernas formosas, magricelas ou gorduchas, com nossos braços graciosos, roliços ou flácidos, com nossa pele de pêssego ou empelotada, com nossos cabelos, fossem eles lustrosas melenas cacheadas, ásperos ninhos de rato ou mirradas tranças de palha loura, não fazia diferença. Seja lá quais fossem nossos traços e características, éramos sempre arapucas involuntárias, éramos os ensejos inocentes pela própria natureza, podíamos deixar os homens bêbados de luxúria, levando-os a vacilar, tropeçar e acabar caindo [...] (ATWOOD, 2019, p. 17-18).

Com base nisso, elas eram convencidas – e até mesmo proibidas – de que não deveriam usar nem mesmo os balanços dos parques infantis, já que suas saias poderiam ser levantadas pelo vento e permitir a visão de seu interior. Assim, “só os meninos podiam desfrutar dessa liberdade; só eles podiam ascender e arremeter; só eles tinham direito ao voo” (ATWOOD, 2019, p. 24).

Nessa teocracia, todas as mulheres, de forma geral, representavam uma ameaça ao “caráter” e à “integridade” dos homens. Porém, o período de puberdade feminina simbolizava um perigo ainda maior, tendo em vista que nessa fase a sexualidade começa a ser descoberta: “uma vez que a menina entrasse nessa fase, ela não era mais uma flor valiosa: era uma criatura perigosa” (ATWOOD, 2019, p.94). Enquanto adulta, por sua vez, a “fêmea” era

conhecida como uma grande arapuca, e o sangue também era considerado sujo, especialmente se vinha de mulheres. A partir dessa caracterização de hostilidade em torno do corpo feminino, as meninas eram tomadas pelo temor quando percebiam o prenúncio de sua maturidade, afinal, como acreditava Agnes, “havia tanta coisa que poderia ser feita com ele ou dar errado com ele, com este corpo feminino adulto, que eu acabei sentindo que estaria melhor sem ele” (ATWOOD, 2019, p. 95).

Por meio dessas simbolizações impostas ao imaginário feminino se percebem as prescrições e proscricções inscritas nos corpos das mulheres desde a sua origem, tal qual descrito por Pierre Bourdieu (2009). O receio de representarem um perigo quando jovens, solteiras e em puberdade, portanto, fazia com que todas as meninas, de boa família ou as menos favorecidas, se casassem ainda cedo, por volta dos treze anos, “[...] antes que algum encontro fortuito com um homem indesejável pudesse levar ao que se costumava chamar de amor ou, pior, à perda da virgindade” (ATWOOD, 2019, p. 171). Nesse caso, a desgraça poderia ter como punição o apedrejamento até a morte.

Como resultado dessa ideologia de aprisionamento das mulheres, ocorria o desenvolvimento de uma repulsa ao sexo masculino. No início dos preparativos e da busca pelos pretendentes, Agnes se nega a casar, motivada pelo medo dos homens e, sobretudo, dos atos sexuais: “Imaginei-os um a um em cima de mim – pois ali é que ficariam – tentando enfiar seu apêndice detestável no meu corpo frio feito uma lápide” (ATWOOD, 2019, p. 241). A partir desse pensamento da personagem, é possível observar que, para ela, o falo se assemelha a uma faca ou punhal, como um objeto que perfura, machuca ou mata. Além disso, a coação ideológica do regime faz com que o ato sexual se torne uma ameaça, longe de ser algo prazeroso, de modo que fica evidente o caráter aniquilador das imposições patriarcais, que atuam como uma espécie de violência simbólica.

O mesmo comportamento também é demonstrado por Becka, a amiga mais próxima de Agnes e filha de um dentista chamado Dr. Grove, que atendia aos Comandantes – o que o colocava em um patamar mais elevado socialmente. Quando Grove anuncia que encontrou um pretendente para a filha, Becka se desespera e, na ausência de apoio, comete uma tentativa de suicídio, contudo não choca Tia Lydia, acostumada a situações como essa:

– Os pênis – repeti pensativa. – De novo eles. – Quando moças tentam o suicídio, costuma ser esse o caso. Talvez precisemos modificar nosso currículo educacional, pensei: meter menos medo, evocar menos estupradores centáuricos e genitais masculinos flamejantes. Porém, se enfatizássemos demais as teóricas delícias do sexo, o resultado seria quase

com certeza a curiosidade e a experimentação, seguidas de degeneração moral e apedrejamentos punitivos (ATWOOD, 2019, p. 232).

Acerca dos laços desenvolvidos entre as mulheres, mesmo quando crianças, a amizade feminina era desencorajada. Como nos relata Agnes, na escola as Tias apontavam que isso levava a sussurros, tramoias e segredos entre as amigas, gerando a desobediência a Deus e às rebeliões. Nesse sentido, nota-se que a união feminina não era incentivada por ser perigosa para o regime, pois a melhor maneira de controlá-las seria individualmente. Para além do universo distópico de Gilead, o mesmo pode ser observado em nossa sociedade patriarcal, que frequentemente encoraja a rivalidade feminina. Desse modo, somado às estratégias de apagamento dos livros e de relatos do passado, conseguia-se impedi-las de reconhecerem a força da união das mulheres, a qual foi responsável por diversas alterações ao longo do tempo. A estudiosa Gerda Lerner (2019) discorre sobre esse processo quando expõe que “a falta de consciência da própria história de luta e conquista é uma das principais formas de manter as mulheres subordinadas” (LERNER, 2019, p.268), uma vez que o conhecimento de um passado de reivindicações poderia ser, por si só, uma força motriz.

Apesar de todos os cuidados relacionados às roupas e ao comportamento feminino, a ideologia de Gilead se mostra falha quando os trajes puritanos de Agnes não a impedem de sofrer assédio sexual. Durante uma consulta ao dentista para uma revisão anual, o Dr. Grove se aproveita da falta de acompanhantes familiares e assedia Agnes, passando a mão pelos seus seios e expondo seu órgão genital para a menina. Nesse momento, ela reflete: “Atônita, fiquei paralisada. Então era tudo verdade, aquilo dos homens com seus ímpetos ferozes e desordenados, e, somente por ter me sentado na cadeira do dentista, eu o havia provocado”(ATWOOD, 2019, p. 109).

Assim, para além de um processo social de responsabilizar as vítimas por situações de abuso, é possível perceber que a educação transmitida em Gilead faz com que até mesmo as vítimas culpem a si mesmas.

Ao longo da narrativa, o leitor percebe que não somente Agnes foi vítima do dentista, mas também que a segunda razão para o desespero de Becka mediante as obrigações matrimoniais era causada pelos frequentes abusos sexuais cometidos pelo próprio pai. A esse respeito, Agnes menciona que era inviável denunciar, considerando-se que:

Certas meninas haviam denunciado coisas do tipo. Uma tinha dito que o Guardião dela havia passado a mão em suas pernas. A outra tinha dito que um Econolixeiro havia aberto a braguilha das calças na sua frente. A

primeira menina tinha recebido varetadas atrás das pernas por ter mentido, e a segunda recebera a resposta de que as boas meninas não reparavam demais nas palhaçadas inofensivas dos homens, simplesmente desviavam o olhar (ATWOOD, 2019, p. 110-111).

Algum tempo depois, Grove é preso e condenado à morte, no entanto, apenas pela suposta tentativa de assédio a uma Tia, cujo corpo era considerado “sacrossanto”. Além disso, Tia Lydia acaba autorizando o ingresso de Becka e de Agnes no estudo para ocupar a função de Tias e, assim, não precisarem passar pelo matrimônio.

## 1.2. Tia Lydia: Instrumento do opressor em meio aos oprimidos

Antes de Gilead, Tia Lydia, figura significativa nesse universo, era uma juíza da vara familiar. Era divorciada e havia realizado um aborto, situações abominadas pela ideologia que viria a se instaurar, uma vez que nessa filosofia as mulheres não deveriam desempenhar cargos relevantes e o divórcio e o aborto eram considerados crimes. Depois de ser capturada ela também passa por torturas físicas e psicológicas, militares e Comandantes oferecem duas opções a ela: participar da construção do governo ou morrer:

- Você fez um aborto – disse ele. Então eles vinham revirando arquivos. [...]
- Você está ciente de que essa forma de homicídio agora é punida com pena de morte? A lei é retroativa. [...] – Um casamento?
- Muito breve. Um erro.
- Divórcio agora é crime – disse ele. Eu não respondi nada.
- Nunca teve a bênção de ter filhos?
- Não.
- Desperdiçou seu corpo feminino? Renegou sua função natural? [...] – Uma pena – disse ele. – Em nosso tempo, toda mulher virtuosa pode ter um filho, de um jeito ou de outro, conforme o plano de Deus (ATWOOD, 2019, p. 188-189).

Lydia escolhe a primeira opção e, inicialmente, com o objetivo de manter-se viva, ela desempenha todas as funções ordenadas. No entanto, com o passar do tempo ela é seduzida pelas vantagens dadas pelo poder e começa a realizar ações cada vez piores, devido as quais ela passou a ser olhada com medo, pelas mulheres, e respeito por aqueles que partilhavam de sua conduta.

Como a Tia de maior poder, ela se torna responsável por diversas tarefas e cria mecanismos para se manter nessa posição, a exemplo das Pérolas, missionárias selecionadas e treinadas por ela. Com isso, até mesmo os Comandantes começam a temê-la, imaginando que,



ao comandar todas as mulheres – Esposas, Marthas, Aias, Pérolas, as outras Tias e crianças – ela tivesse olhos em todos os lugares e, portanto, poderia facilmente comprometê-los. Desde as primeiras páginas narradas por Tia Lydia, percebe-se que ela detém diversos segredos que poderiam ser responsáveis pela queda dos Comandantes e, conseqüentemente, do regime, visto que ela foi uma das figuras mais importantes para a formação e para a manutenção de Gilead. Prova disso é a estátua que recebeu em sua homenagem, como forma de agradecimento por suas contribuições.

Na estátua, ela é retratada de forma que sua mão esquerda está entrelaçada com as de uma criança, enquanto sua mão direita está apoiada na cabeça de uma Aia, que se encontra agachada e com uma expressão amedrontada, e atrás delas está uma Pérola – mulher encarregada de realizar um trabalho missionário em outros países, com o objetivo de atrair outras mulheres simpatizantes do regime para lá morarem, dando continuidade às castas. Além da estátua, ela era considerada uma lenda viva. As salas de aula das meninas possuíam uma foto sua no alto da parede central, como se ela fosse, ao mesmo tempo, uma figura com olhos em toda parte e um “bicho-papão”. Assim, torna-se curioso visualizar o modo como uma figura feminina atua como um dos maiores símbolos de vigilância, desencadeador de temores, das mulheres e das crianças que viviam nesse lugar. Isso se deve ao fato de que uma das maiores funções de Tia Lydia era a atribuição de sentenças a todas as transgressões cometidas no país, inclusive pelas mulheres, que não eram poupadas.

As sentenças femininas, em sua maioria, eram constituídas por torturas, que iam desde a mutilação de algum membro até a ações como a costura da boca. De acordo com a própria Tia Lydia, nesse sistema, várias Esposas, filhas, Aias “[...] têm dedos a menos, outras têm só um pé, outras um olho só. Algumas têm cordas no pescoço. Eu as julguei, eu as sentenciei: uma vez juíza, sempre juíza” (ATWOOD, 2019, p. 187). Em outro trecho, Lydia escreve o que acredita ser a razão para sua longevidade política:

[...] o regime precisa de mim. Eu controlo o lado feminino do empreendimento deles com um punho de ferro dentro de uma luva de couro sob uma luva de tricô, e mantenho tudo em ordem: feito um eunuco num harém, estou em posição única para fazê-lo (ATWOOD, 2019, p. 72).

A partir disso, é válido ressaltar que a contribuição de uma mulher é uma das maiores estratégias para a manutenção desse regime, visto que ela é responsável pela condenação e pela punição de tantas outras. Simone de Beauvoir (2009), em suas obras, destaca que o

opressor certamente não seria tão forte se não tivesse cúmplices entre os próprios oprimidos. Em paralelo, Gerda Lerner (2019) declara:

[...] o sistema patriarcal só funciona com a cooperação das mulheres, adquirida por intermédio da doutrinação, privação da educação, da negação das mulheres sobre sua história, da divisão das mulheres entre respeitáveis e não respeitáveis, da coerção, da discriminação no acesso a recursos econômicos e poder político, e da recompensa de privilégios de classe dada às mulheres que se conformam (LERNER, 2019, p. 21).

Durante os quinze anos de desenvolvimento do regime, e enquanto usufrui desses privilégios, Tia Lydia esteve construindo um arquivo com documentos incriminatórios contra todos os Comandantes e figuras masculinas de poder, o que evidencia mais uma de suas estratégias para se manter ileso.

### 1.3. Daisy/Nicole: a influência de simbolismos para a manutenção do controle

Daisy, a terceira narradora da obra, é uma adolescente de dezesseis anos criada fora de Gilead por Melanie e Neil, um casal dono de um brechó que sempre a amou e protegeu. No dia de seu aniversário, Daisy descobre que toda a sua vida foi uma fraude. Seus pais sofrem um atentado e uma explosão destrói a loja, matando-os. Com isso, descobre-se que ela está em perigo, e Ada, uma amiga da família um tanto quanto estranha, fica responsável por mantê-la em proteção. Ao longo da trajetória das duas em busca de um lugar seguro Ada conta a verdade: Melanie e Neil eram militantes secretos e contrários ao regime de Gilead, assim como Ada, que integrava um movimento chamado Mayday, que atuava inclusive em fugas de Aias. Além disso, eles não eram seus verdadeiros pais. Na verdade, Daisy foi uma bebê chamada Nicole, retirada da teocracia em uma fuga ainda recém-nascida, e sua mãe era Ada, que foi uma Aia.

Por meio das descobertas narradas por Daisy, o leitor é apresentado à influência da bebê Nicole para a população gileadeana e compreende que ela fazia parte de um símbolo, utilizado para demonstrar a possibilidade de traição ao regime e a perversidade das Aias. Apesar dos anos que se passam desde o êxito da retirada de Daisy/bebê Nicole, estimulava-se entre as pessoas a esperança de que a criança ainda seria resgatada e devolvida ao Comandante e à Esposa aos quais ela foi dada ao nascer: “Como é útil, a bebê Nicole inflama os crentes, inspira ódio contra os nossos inimigos, é uma prova da possibilidade de traição

dentro de Gilead, de como as Aias são perversas e ardilosas, e de que nunca se podia confiar nelas” (ATWOOD, 2019, p. 42).

Outro aspecto explorado durante as descobertas da jovem é o modo como diversas orações, canções, provérbios e versículos da Bíblia eram utilizados para controlar os habitantes, sob o pretexto de que, se repetissem as palavras certas e na ordem certa, todos, principalmente as mulheres, permaneceriam “seguros”. Um exemplo disso é uma das rimas repetidas incessantemente durante as brincadeiras infantis das meninas, que dizia:

*Olhem só a Tirza! Lá vai ela,  
[...] Passa pela rua como quem desfila, [...]  
Chama a atenção de um Guardião,  
Fazendo-o cair em tentação.  
Ela não quer mudar o seu jeito,  
Ela não ora, nem dobra o joelho!  
Logo em pecado ela cairá  
E no Muro com a vida pagará*  
(ATWOOD, 2019, p. 314).

Essa rima compunha um livro de poesias chamado Dez rimas para moças, que foi escrito por uma das Tias e era distribuído entre elas, embora elas não soubessem ler. Os provérbios também eram frequentemente usados, como quando as jovens estavam se preparando para o matrimônio, momento no qual todos, inclusive as Marthas, encarregavam-se de dizer pelos cantos: “Quem quer a rosa, agüente o espinho” e “Não há carne sem osso, nem fruta sem caroço” e até mesmo “Os melhores amigos da mulher são os diamantes”. [...] “Só a morte não tem jeito nem conserto” (ATWOOD, 2019, p. 243).

Conforme se observa essa repetição, percebe-se que o objetivo é, na verdade, que os papéis e as funções de cada um sejam internalizados e, nesse caso, que as meninas compreendam seu sacrifício como algo recompensador diante de Deus. Assim, as palavras certas, quando repetidas com frequência, adquirem o efeito que os governantes desejam. Becka, ao ingressar no ofício de Tia e ser permitida a aprender a leitura, passa a se dedicar à Bíblia e se dá conta de que grande parte do que lhes é ensinado foi retirado do seu contexto, como apontado a seguir: “Eles querem que Deus seja uma coisa só – disse ela. – Deixam certas coisas de fora. Diz na Bíblia que somos feitos à imagem de Deus, tanto o homem quanto a mulher” (ATWOOD, 2019, p. 315).

Nesse trecho, é possível notar que vários aspectos do livro cristão são ocultados das pessoas, ensinando-se somente aquilo que pode ser usado em proveito do sistema. Em seu

texto, Bourdieu (2009) disserta acerca da submissão gerada pela manipulação dos indivíduos, exprimindo que:

[...] quando seus pensamentos [dos dominados] e suas percepções estão estruturados em conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão (BOURDIEU, 2009, p. 22).

No desenvolvimento da narrativa, Tia Lydia permite que Becka, e depois Agnes, tornem-se Tias, e as “batiza” como Tia Immortelle e Tia Victoria. Posteriormente, ao notar que ambas poderiam lhe servir como ferramentas, arquiteta um plano para que elas conseguissem escapar de Gilead como Pérolas, levando consigo o dossiê que ela preparou durante muitos anos, e que seria o suficiente para fazer os Comandantes caírem. Quando recebem os trajés para a fuga, Agnes se mostra desconfortável com a utilização de calças, que eram vistas como roupas masculinas, o que evidencia, mais uma vez, seu processo de internalização e de conformidade com os costumes de Gilead.

Mais adiante, descobre-se que Tia Lydia também ajudava o Movimento Mayday, enviando pistas e documentos que comprometiam o governo, e contribuindo indiretamente para que Aias conseguissem fugir. Com isso, pode-se inferir que ela não era uma pessoa essencialmente ruim, principalmente ao revelar que seu propósito no comando das mulheres era elaborar um círculo feminino à parte, no qual os homens não penetrassem para questionar ou para julgar seus resultados. Isso nos ocasiona a seguinte dúvida: sem ela, teria sido pior? Além disso, é moralmente aceitável ter feito tantas outras atrocidades para se manter viva? Essas são indagações que Margaret Atwood (2019) não pretende responder, deixando o leitor inteiramente encarregado dessa reflexão.

## **2. O projeto distópico feminista e as interseções entre ficção e realidade**

No desfecho da obra, diversas pessoas estão reunidas no Décimo Terceiro Simpósio em Estudos gileadeanos, ocorrido no Maine em junho de 2197. A presidente da convenção menciona que o local onde se situa o evento era um ponto de partida crucial para os refugiados que deixavam Gilead e, além disso, também havia sido a rota clandestina de escravizados no período pré-Guerra Civil. Aqui, podemos visualizar que no universo construído pela autora “[...] a história não se repete, mas rima” (ATWOOD, 2019, p. 435). No

Simpósio, descobre-se que o regime caiu, causado pela exposição das informações coletadas por Tia Lydia, que originou o que se denominou como Expurgo de Baal. Com isso, enfraqueceu-se a elite de Comandantes, instigando um golpe militar e uma revolta popular, coordenada pelo Mayday.

O resultado foi uma série de ataques militares de vários pontos dos antigos Estados Unidos e sob os destroços foi encontrado o manuscrito de Lydia, sob o nome de “O hológrafo de Ardua Hall”, assim como as transcrições dos testemunhos de Agnes e de Daisy/Nicole. A partir desses aspectos, o gênero literário escolhido pela autora se revela como uma estratégia para recordar os descaminhos tomados pelo passado, considerando-se o potencial da literatura distópica contemporânea de privilegiar a expressão de problemáticas e de temores que permeiam a existência, sobretudo pós-moderna. A esse respeito, é válido ressaltar alguns pormenores acerca do surgimento e da popularização desse gênero.

No artigo “Um presente para o futuro: a distopia contemporânea e suas interseções com a experiência pós-moderna”, Millena Portela e Maria Pinto (2019) afirmam que as distopias se desenvolvem no século XX, mediante a um abandono do otimismo que caracterizava o século anterior, que acreditava que o domínio científico da natureza e a organização do mundo a partir da razão levariam o ser humano ao progresso. Sendo substituído por uma fragmentação das experiências e pela tentativa de romper com a tradição, o século XX produziu as revoluções tecnológicas e possibilitou uma diversidade de novas formas literárias e artísticas. Nesse sentido, se a esperança moderna gerou as utopias, gênero ficcional que retrata futuros melhores, sociedades ideais e justas, o ceticismo pós-moderno concebeu os universos distópicos.

Conforme apontado por Leomir Cardoso Hilário (2013), em “Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade”, os termos gregos *ou* (não) e *topos* (lugar), que atribuem à palavra “utopia” um “não-lugar” ou “lugar que não existe”, são modificados pelo prefixo *dis* (doente, anormal, dificuldade ou mal funcionamento), originando uma retração distorcida de um determinado contexto. A partir disso, os universos ficcionais abrem espaço para narrativas críticas e de teor político, de maneira que chegam a ser consideradas como utopias fracassadas pelo pessimismo secular. Hilário (2013), citando Jacoby (2007), pondera que essas produções buscam ressaltar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade e, em razão disso, são capazes de retratar com maestria o sentimento de impotência e de desesperança dos indivíduos pós-modernos.

Frutos, sobretudo, dos regimes autoritários e totalitários que dominaram o século XX, as distopias se caracterizam pela construção de sistemas de extrema coerção, definidos pela vigilância dos indivíduos, pela desigualdade e por aprisionamentos análogos à escravidão (CLAEYS, 2017, p. 5). Através de um futuro aparentemente perdido também são abordadas, como exposto por Hilário (2013), temáticas ambientais e tecnológicas, bem como processos de massificação cultural. É nesse viés que se visualiza Gilead, que se constrói, principalmente, sob a vigilância total de seus habitantes e o controle da subjetividade a partir de dispositivos do saber, nesse caso, os religiosos. Na tentativa de homogeneizar a cultura e os comportamentos de seus integrantes, manifestações de expressão sociais distintas são eliminadas e os efeitos do poder autoritário se fazem notórios.

Diante desses aspectos, observam-se aproximações possíveis entre a situação das mulheres de Gilead e a problemática histórica da subalternidade feminina. A narrativa em muito se assemelha à realidade quando constrói um universo governamental adepto à culpabilização das vítimas em casos de abuso sexual, situação que dialoga com o que é vivenciado fora da ficção, e ao incentivo à competição feminina. A possibilidade de tais semelhanças com o real, de acordo com Millena Portela e Maria Pinto (2019), é viabilizada pela verossimilhança, característica compartilhada pelas narrativas do gênero distópico. Em paralelo, Hilário (2013) destaca que essa verossimilhança tem o objetivo de fazer soar o alarme contra forças opressoras que compõem o presente, tal qual pode ocorrer com o leitor ao perceber correspondências entre as mulheres de Gilead e as mulheres do mundo extratextual.

### **Considerações finais**

Em uma escrita madura, realizada após trinta e cinco anos do primeiro livro para responder à pergunta “como se deu a queda de Gilead?”, em *Os Testamentos*, Atwood (2019) elabora uma crítica aos instrumentos de dominação feminina, utilizando-se da distopia e de temáticas que detém o apreço da Crítica Literária Feminista. Além de solucionar a esse questionamento feito pelos leitores, ela se dedica a retratar o modo como o regime desenvolve uma identidade básica feminina pautada na subserviência e na maternidade compulsória. Baseado nisso, a escritora chama atenção para o fato de que os ideais patriarcais possuem raízes históricas e se utilizam de símbolos para manipular o imaginário. Nesse sentido, compreende-se que o que se entende por religião e por cultura pode estar à serviço de

opressões de gênero, produzindo corpos politicamente dóceis e, ao mesmo tempo, úteis para o sistema.

Ao trazer para sua escrita as relações político-contextuais, a autora revela a possibilidade da evolução de ideologias opressivas por meio da aquisição de poder, construindo um cenário que se utiliza da massificação para a sua manutenção. Nessa conjuntura, até mesmo aqueles que deveriam se voltar contra a dominação são responsáveis por sustentá-la, algo que também se manifesta fora do texto ficcional. Com base nisso, as interseções entre a realidade e a literatura se estabelecem a partir da retratação de futuros que se fazem possíveis, pois já apresentam vislumbres no presente.

## Referências

ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

\_\_\_\_\_. *Os testamentos*. Tradução de Simone Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

BEAUVOUR, Simone de. *O segundo sexo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de literatura: publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária*, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/21757917.2013v18n2p201/25995%20.%20Julho%20de%202013>. Acesso em: 20 jul. 2022.

JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

KRÜGER, Luana de Carvalho; MARQUES, Eduardo Marks de. O corpo-objeto em *O conto da Aia*: desformatização do corpo da mulher no universo distópico do romance. Disponível em: [https://www.ufrgs.br/ppgletras/colociosularquipelagos/artigos/56\\_corpo-objeto.pdf](https://www.ufrgs.br/ppgletras/colociosularquipelagos/artigos/56_corpo-objeto.pdf). Acesso em: 20 jul. 2022.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*; tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

PORTELA, Millena Cristina Silva; BONFIM, Maria Aracy. Um presente para o futuro: a distopia contemporânea e suas interseções com a experiência pós-moderna. *Literatura e*

*autoritarismo*, n. 22, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/39202>. Acesso em: 20 jul. 2022.

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



## Um eu dividido: entre fronteiras e mídias de *Howl's Moving Castle* por Diana Wynne Jones (1986) e pelo Estúdio Ghibli (2004)

Juliana dos Santos Machado Azevedo<sup>1</sup>

### Introdução

Uma paisagem idílica de montanhas e pastores abrigados por uma natureza verde e florescente: tudo em perfeita harmonia exceto, talvez, por um som metálico e uma estranha construção andante entre as neblinas que invade, desestrutura o cenário e ao mesmo tempo se incorpora a ele. Não é um castelo no sentido tradicional: parecem blocos de diferentes construções empilhados em uma espécie de rosto grotesco e pernas de galinha que o ajudam a se movimentar. Apesar da estranheza que o objeto causa no telespectador (pela sua aparência pitoresca e única), a paisagem por onde passa continua imutável e os únicos vestígios são a fumaça de sua chaminé deixada para trás. Talvez os mais impactados sejamos nós, leitores e espectadores, quando, logo de início, assistimos a essa cena. E é desta maneira que tem início o filme *Castelo Animado* (*Howl's Moving Castle*), produzido pelo Estúdio Ghibli – adaptação homônima do livro de autoria de Diana Wynne Jones – pela voz da narradora: “Na terra de Ingary, onde coisas como botas de sete léguas e mantos de invisibilidade existem, é um verdadeiro infortúnio ser a mais velha de três irmãs” (JONES, 2021, p. 9).

Nas primeiras páginas do livro do *Castelo Animado* o estranhamento é outro, pois nos deparamos com a terra de Ingary e com a naturalidade com que tanto a narradora quanto os seus habitantes lidam com a magia. O leitor pode, porém, vir a se surpreender com o fato de o azar de ser a mais velha das irmãs seja maior objeto de preocupação para a protagonista do que os elementos mágicos. Logo, nas primeiras cenas do filme e do livro já podemos perceber alguns desencontros (visuais e narrativos), entretanto a magia e o estranhamento que causa permanece nas duas obras.

Quando vi o filme pela primeira vez ainda era aluna do fundamental. Só tinha assistido a algumas produções de animação japonesa e estava acostumada aos filmes dos Estúdios Disney; mas ainda assim me interessei pela estranha visão inicial descrita acima. A música (composta por Joe Hisaishi) e o cenário presentes na cena inicial eram tranquilos e relaxantes

---

<sup>1</sup> Graduanda de Letras Português/Inglês da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, campus de São Gonçalo. Bolsista de Iniciação Científica do CNPQ, pesquisa vinculada ao Projeto Prociência “Modos de ver, modos de ser: experiência literária e(m) conexões intermediárias e transculturais”, da Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ/FAPERJ/CNPq).

e até o andar do castelo era lento, entretanto, o elemento fantástico e dinâmico ainda estava ali. Ao longo do filme, este ritmo, mais introspectivo (com prolongadas cenas sem diálogo) diferente das costumeiras produções ocidentais, continuou presente em minha memória. E ao descobrir, posteriormente, que este longa-metragem era baseado em um livro britânico, portanto de uma nacionalidade diferente, uma curiosidade irrompeu em mim: como uma história inglesa se transformara em um filme japonês? Como seria possível que uma conexão entre contextos, culturas e linguagens tão distintas resultasse numa modalidade artística harmoniosa tão bem-recebida pelo público e não só juvenil?

Ao ler o livro, pude identificar algumas diferenças e semelhanças; entretanto, quanto mais pensava nas duas narrativas – literária e fílmica de animação–, mais queria compreender como se relacionavam, quais os modos de combinação construídos, qual a interferência das materialidades de cada mídia na transposição, o sequenciamento e montagem das narrativas, quais os projetos do autor e diretor etc. Intuitivamente eu já buscava uma análise intermediária das obras, e mais tarde, ao estudar as combinações e transposições midiáticas (RAJEWSKY, 2012), pude finalmente compreender essas narrativas para além de um procedimento de cotejo e vê-las como obras de arte únicas que dialogam entre si. O livro já não era apenas uma fonte da qual o filme deveria se erguer e se espelhar, ao contrário, ele se constituía como um ponto de partida para criações que fogem do seu escopo.

E é com esse objetivo de compreender as narrativas literária e fílmica do *Castelo Animado* como obras independentes, melhor dizendo, suplementares<sup>2</sup>, que esse artigo se constrói. Desta forma – a partir dos estudos intermediários de autores como a pesquisadora alemã Irina Rajewsky (com foco em sua definição de “transposição midiática”) e também nos estudos de Maria Cristina Cardoso Ribas (ênfase em suas reflexões sobre os preconceitos em relação à sétima arte) – pretende-se construir uma breve reflexão sobre as transposições midiáticas e as suas especificidades: autoria, mecanismos visuais, etc.

Elementos como contexto histórico, mecanismos de produção, veículos de transmissão e os preconceitos em torno das “adaptações” (com o pressuposto de fidelidade como critério de valoração das obras) serão estudados, pois são essenciais para que se compreenda a Intermedialidade.

---

<sup>2</sup> Ribas e Nunez (2016, p. 466) explicam o emprego do termo “suplemento” no artigo “*Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran*”, que tomam emprestado ao filósofo da desconstrução, Jacques Derrida, para entender a relação entre obra de partida e de chegada: “O suplemento, portanto, não está precisamente nem dentro nem fora, não se configura como ausência ou presença; configura-se fundamental àquilo que suplementa, mas aponta para um acréscimo que pode ser retirado. A noção desfaz o nexos solidário e hierarquizante entre texto literário e adaptação fílmica e, em decorrência, desconstrói a ideia de necessária complementaridade em prol de um sentido totalmente acabado”.

Também será feita uma breve apresentação sobre a vida e trabalho de Diana Wynne Jones, o que permite um entendimento mais abrangente de seu romance *Howl's Moving Castle* (1986), do seu projeto literário: com destaque às temáticas tão caras à autora que se encontram não somente neste livro, mas em outros de sua carreira: críticas ao gênero da fantasia, personagens complexos por não se reduzirem à polarização bem e mal, fraco e forte etc.

Um pequeno passeio pela carreira do fundador do Estúdio Ghibli Hayao Miyazaki também permite uma melhor compreensão do filme *Castelo Animado* (2004) e das várias escolhas artísticas que tomou ao realizar o longa-metragem como diretor. Considerado por Susan Napier como um *auteur* (sua filmografia apresenta características únicas como parte do seu projeto artístico), Miyazaki aborda diversas temáticas em suas obras, tais como a guerra e as relações humanas, assuntos que também fazem parte do filme *O Castelo Animado*. Assim como a autora Jones reconstrói a literatura juvenil, através de críticas e reflexões Miyazaki também repensa a trajetória da animação infantil.

Para a análise da vida dos autores e de suas obras serão utilizados os livros *The Animé Art of Hayao Miyazaki*, de Dani Cavallaro; *Studio Ghibli: The films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata*, de Collin Odell; e Michelle Le Blanc e *Miyazakiworld: A Life in Art*, de Susan Napier, além dos artigos: *Maturing the old: Sophie's Journey towards Self-recognition in Howl's Moving Castle by Diana Wynne Jones*, por Beatriz S.J. Garcia; *A Liminal Existence, Literarily: A deconstruction of identity in Diana Wynne Jones' How's Moving Castle*, por Felicia Stenberg; e *The New Magic Tale: Diana Wynne Jones and the folk and fairy tale*, por Belen Lopez.

A leitura das obras será feita a partir de algumas das especificidades que cada uma carrega e as possíveis motivações para a existência delas. Elementos enfatizados em uma obra e ignorados em outra serão revistos bem como será desenvolvida, ainda que brevemente, uma reflexão em torno desses encontros e desencontros entre as narrativas. Estes elementos possuem cunho social, contextual, cultural e midiático. Para trazer esta abordagem, o foco do nosso estudo será a construção bipartida da personagem principal (Sophie) e a guerra, subdividindo-se em: vida dos autores e suas visões artísticas, *O Castelo Animado* na literatura e no cinema e parte teórica e a importância desse trabalho para os Estudos Literários da atualidade.

A narrativa de *O Castelo Animado* se transformou, migrou das páginas para a tela e, agregando novos detalhes particulares de cada mídia, carregou, de uma à outra, a

complexidade da narrativa literária em um processo de iluminação mútua. Portanto, posso dizer que, assim como a Sophie em suas formas jovem e idosa, a narrativa apresenta um eu dividido, que através das mídias se permite ser de maneiras múltiplas. E essa multiplicidade é prova da riqueza da literatura e do cinema como artes dinâmicas em suas especificidades e funções como contadoras de histórias.

## 1. A concepção artística dos autores

### 1.1. Hayao Miyazaki e a arte da animação

O diretor, animador, artista e escritor Hayao Miyazaki nasceu durante o período em que o mundo se encontrava nos conflitos da Segunda Guerra Mundial. Seu pai era diretor da *Miyazaki Airplanes* que fabricava peças para os caças japoneses da época. Portanto, apesar das destruições causadas pela guerra, a sua família conseguiu fugir e se manter em relativo estado de conforto durante os conflitos.

Ainda assim, como enfatiza Susan Napier em *Miyazakiworld: a life in art*, os horrores da guerra foram frutos de grande sofrimento para o diretor. Miyazaki comenta sobre essas lembranças em: “Eu lembro dos ataques aéreos. Eu vi minha rua queimando” (NAPIER, p.2)<sup>3</sup>. Além da violência e do medo, Miyazaki demonstra carregar emoções negativas pela posição de privilégio em que sua família se encontrava e isso é observado quando ele dialoga sobre uma memória sua em que a família, ao fugir de uma cidade por conta dos ataques, teria negado ajuda a uma mulher, pois o carro já se encontrava cheio:

Quando eu tinha quatro anos e meio, Utsunomiya foi bombardeada...(...) Meu tio veio com um caminhão da companhia (...) na mureta um monte de pessoas chegou procurando por abrigo. Minha memória não é totalmente clara sobre isso, mas estou certo de que ouvi a voz de uma mulher dizendo ‘por favor nos deixe entrar’ (...) mas o carro simplesmente continuou indo (NAPIER, p. 12).<sup>4</sup>

É possível observar também que sentimentos complexos em relação à participação da sua família na guerra, sobretudo na fabricação dos aviões utilizados pelos *Kamikazes*,

---

<sup>3</sup> No original: “I remember the air raids. I see my street burning.”

<sup>4</sup> No original: “When I was four and a half, Utsunomiya was bombed (...) My uncle came by with a company truck (...) at the guard rail a bunch of people arrived looking for shelter. My memory isn’t totally clear on this, but I’m certain that I heard a woman’s voice saying, “Please let us on” (...) But the car just went on going”.

permanecem também nas falas do diretor: “Quanto mais a guerra se prolongava mais dinheiro fazíamos” (NAPIER, p. 11)<sup>5</sup>. As consequências da guerra para as comunidades, as famílias e o meio ambiente marcaram profundamente as memórias do Miyazaki, e assim sendo, possivelmente também figuram em seus filmes e histórias, pois faz parte de seu projeto artístico mostrar os horrores das guerras e da violência sobre todos os seres que dela são vítimas, como se pode observar nas cenas de bombardeios presentes no filme do *Castelo Animado* (Howl sobrevoa por uma cidade em chamas sendo atacada por bombas conforme cena da animação aos 40: 27min.).

Para além da devastação ambiental e humanitária causada pelas guerras, as obras do diretor também carregam uma espécie de sentimento de efemeridade em relação à vida, e mesmo em cenas de violência e horror, Miyazaki parece transportar para a tela uma introspecção sobre a tristeza e a fugacidade da própria existência. A morte se torna algo lamentável, mas também inevitável, o destino que todos carregam. Essa perspectiva está presente, como aponta Napier, na poética do século XI chamada *mono no aware* ou “a tristeza das coisas” (NAPIER, p. 8). Então, em cenas como a do *Castelo Animado* em que o fogo e as explosões assolam as vilas, a violência destes fatos caminha lado a lado com uma espécie de introspecção (Howl voa ao lado das aeronaves de guerra em 1:27:03). Napier comenta sobre isso em:

As representações de Miyazaki sobre o apocalipse estão ligadas a experiência nacional na Segunda Guerra Mundial, mas as suas intensidades e belezas também estão conectadas com a noção secular japonesa da fugacidade da vida.(...)Essa noção está corporificada no termo poético do século XI *mono no aware*, traduzido aproximadamente para ‘a tristeza das coisas’, mas também abrange a noção que a beleza em si é baseada na transitoriedade (NAPIER, p. 8).<sup>6</sup>

Nas obras de Miyazaki, portanto, existe um grande respeito a todas as formas de vida. A conexão entre a natureza e os humanos são temáticas bem caras ao diretor, por conta das destruições causadas pela guerra como pela intensa industrialização pela qual passou o Japão posteriormente. Essa consciência nacional em relação a “violência” e a “destruição ambiental” é geralmente interpretada pelos intelectuais acadêmicos (MUMCU e YILMAZ<sup>7</sup>)

<sup>5</sup> No original: “*The more the war went on, the more money we made.*”

<sup>6</sup> No original: “*Miyazaki’s representations of apocalypse are linked to the nation’s experience in World War II, but their intensity and beauty also connect with a centuries-old Japanese notion of life’s fleetingness. (...) This notion is embodied in the poetic eleventh-century term mono no aware, which roughly translates to “the sadness of things” but also encompasses the notion that beauty itself is based on transience.*”

<sup>7</sup>*The Landscape of Miyazaki: Environmental Characteristics and Messages*, por Sema Mumcu e Serap Yilmaz.

como parte de uma possível ideologia animista “*xinto*”<sup>8</sup> do diretor. Logo, nos filmes dele se percebe essa preocupação com a proteção ambiental e a maneira como os seres humanos, à medida que a sociedade se moderniza e industrializa, se relacionam com a natureza ao seu redor<sup>9</sup>.

A intensa relação espiritual entre todos os seres e a importância de uma convivência pacífica e respeitosa são perspectivas que podem ser observadas também em *Howl's Moving Castle*, sobretudo nos planos abertos longos em que o fogo destrói a vegetação e os personagens observam a cena horrorizados (Sophie observa a sua cidade ser atacada pelos bombardeios em 1:35:41).

Apesar de seus trabalhos serem voltados para a sétima arte, Hayao Miyazaki se formou em ciência política e economia. Na faculdade o diretor entrou em contato com grupos de pesquisa sobre literatura infantil e esse talvez tenha sido o momento decisivo para que ele posteriormente travasse relações com a escrita de Diana Wynne Jones.

Esse contato com a literatura infanto-juvenil, sobretudo ocidental, marcou a posterior carreira do diretor – ele trabalhou, por exemplo, em alguns episódios da série de animação *Anne of Green Gables* baseada no clássico canadense de L. M. Montgomery – e vários de seus filmes carregam cenários europeus, como é o caso do filme *Porco Rosso: o último herói romântico*, que se passa no mar Adriático. *Castelo Animado* também se desenvolve em cenários ocidentais: as cidades de Colmar e Riquewihr (França)<sup>10</sup> foram a inspiração para a Ingary de Miyazaki. Logo, a ambientação se constitui mais como uma escolha do projeto artístico do diretor do que uma decisão guiada apenas pela nacionalidade europeia do livro, visto que Jones se inspirou em Wales (Reino Unido) para o romance.

Desta forma, com uma visão bem particularizada do fazer artístico, Hayao Miyazaki trabalhou para estúdios como *Tōei Dōga* e *Nippon Animation*, até finalmente fundar em 1985 o *Studio Ghibli*, com o diretor Isao Takahata e o produtor Toshio Suzuki<sup>11</sup>. Eles buscavam fazer filmes com temáticas mais complexas e com maior experimentação e liberdade: era um

---

<sup>8</sup> *Exploring Shinto Themes and their Contribution to Environmental Education in Miyazaki's Studio Ghibli*, por Grace Rowland.

<sup>9</sup> Napier explica que xintoísmo se refere à “religião japonesa indígena que vê o mundo como um reino de espíritos (Kami) que não são necessariamente humanos. De fato, Kami podem ser encontrados em pedras, cachoeiras, montanhas e árvores.” (NAPIER, p. 7), Original: “the indigenous Japanese religion that sees the world as a realm of spirits (kami) who are not necessarily human. Indeed, kami can be found in rocks, waterfalls, mountains, and trees.”

<sup>10</sup> Veja mais sobre os locais de inspiração do filme e do livro de “*Howl's Moving Castle*” em “*The Animé Art of Hayao Miyazaki*”

<sup>11</sup> Para mais detalhes, conferir o livro “*Studio Ghibli: The Films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata*”.

olhar para animação que ia além do puro entretenimento, mas como uma forma de arte em seu próprio direito.

## 1.2. Diana Wynne Jones e a literatura fantástica

Diana Wynne Jones nasceu em 1934 na Inglaterra e viveu os momentos conturbados da Segunda Guerra Mundial. Em *Maturing the old: Sophie's Journey towards Self-recognition in Howl's Moving Castle, by Diana Wynne Jones*, Beatriz S.J García discorre sobre as dificuldades enfrentadas por Jones em sua infância, que teria sido difícil. A autora tinha problemas com os pais e só tinha acesso a livros que, como ela mesma coloca “eram bons para você”. Portanto, tendo um acesso moralizante e restrito a literatura, o que afetaria a maneira como Jones via os livros infantojuvenis, visto que ela criticaria esses tipos de livros infantis “edificantes”.

Assim como Miyazaki, Jones teve contato direto com a Segunda Guerra Mundial e como ele, a sua família a levaria para viver em um local afastado para fugir dos horrores da guerra. E seria, sobretudo nesse momento, que a autora começaria a despertar interesse pela escrita. Posteriormente ela faria graduação na universidade de Oxford, sendo estudante de autores como J. R. R. Tolkien e C. S Lewis. Dos dois Jones, tiraria muitas influências para o seu trabalho posterior, especialmente para os cenários e as cenas nas narrativas, como ela explicita: “você pode invocar toda a variedade de pensamentos e sentimentos humanos começando com uma simples e clara cena” (GARCÍA, p. 7).<sup>12</sup>

Essa “invocação” de sentimentos fica evidente no *Castelo Animado* em diálogos entre os personagens de Sophie e Howl, sobretudo em situações em que ambos discutem sobre o hábito de faxina da primeira: “É para arrumar que estou aqui!” (p.86). São em cenas simples do tipo que são expostos os relacionamentos e opiniões que um tem sobre o outro (sentimentos muitas vezes complexos e multifacetados): “-Ora, ora (...) agora nós dois conhecemos os defeitos um do outro.” (p. 87).

A escrita de Jones é também muito influenciada pelas suas críticas à literatura infantil da época, que para a autora era um tipo de escrita voltada para incutir valores morais e éticos: “Como Gaiman apropriadamente resume, a popularidade entre editores e instrutores residia em ‘livros em que as circunstâncias do protagonista eram, o máximo possível, as

---

<sup>12</sup> No original: “[...] you can invoke the whole range of human thought and feeling by beginning from one simple, clear scene”.

circunstâncias dos leitores, no tipo de ficção que era considerada boa para você’.” (GARCÍA, 2016; 2017, p. 10).<sup>13</sup>

Dessa maneira, Jones buscava entreter seus leitores com uma fantasia própria, que apesar de não se preocupar em trazer lições de moral, ainda assim refletia certos aspectos do ser humano e de sua sociedade, visto a sua gama de personagens complexos. A Sophie de Castelo Animado, por exemplo, sofre com uma maldição fantástica que na narrativa não se propõe a trazer uma moral ou um aprendizado em si, mas que serve a seu propósito apenas no âmbito da sua própria história, ainda que interpretações para o fator da maturidade que é gerada desses acontecimentos possam ser feitas.

Outros aspectos da escrita de Jones são sua rejeição aos gêneros literários estanques, a sua metaficção – em diversos livros da autora os narradores e personagens parecem ter consciência de suas realidades fantásticas – e a sua reconstrução dos contos de fada (populares).

Em *A Liminal Existence, Literarily: A deconstruction of identity in Diana Wynne Jones’ How’s Moving Castle*, Felicia Stenberg comenta sobre como o gênero da fantasia por muito tempo foi considerado de maneira condescendente em relação a outros da literatura, principalmente pelo seu caráter aparentemente infantil. Entretanto, no Castelo Animado é possível observar que para além da magia, a narrativa se subscreve em temáticas de identidade, crescimento e independência, temas longe de serem somente infantis.

O que também se constata, como aponta Stenberg é que Jones “se move livremente pelos gêneros da fantasia e ficção científica” (STENBERG, p.1)<sup>14</sup>, sobretudo quando se pensa na movimentação do personagem Howl entre Ingary e Whales, duas dimensões e mundos diferentes. Sobre isso Jones diz: “(...) a conversa sobre gêneros me irrita (...). Eu não vejo por que algo deveria ser a total propriedade de um tipo de livro e não de outro.” (STENBERG, p. 1).<sup>15</sup>

Sobre a metaficção de Jones e suas críticas a literatura juvenil, Belen Lopez, em *The New Magic Tale: Diana Wynne Jones and the folk and fairy tale*, informa que a escrita da autora, ao criticar os contos populares e a literatura infantil da época, carrega uma voz que, com sarcasmo e ironia, comenta sobre esses gêneros no próprio ato de reconstruí-los:

<sup>13</sup> No original: “As Gaiman aptly summarizes, the popularity among publishers and instructors resided in “books in which the circumstances of the protagonist were, as much as possible, the circumstances of the readers, in the kind of fiction that was considered Good For You”

<sup>14</sup> No original: “[...] moves freely between the genres of fantasy and science-fiction”.

<sup>15</sup> No original: “[g]enre, and talk of genre, irritates the hell out of me, actually. I do not see why something should be the sole property of one type of book and not of another”.



Da mesma forma que os contos populares, como uma forma de contar histórias, originalmente tinham a intenção e o potencial de serem socialmente poderosos, os romances de Jones criticam aspectos tanto da literatura britânica infantil quanto dos contos populares no processo de reinventá-los através da sua reformulação do gênero. O resultado é uma série de romances que, ao mesmo tempo em que cheio de aspectos clássicos da literatura infantil (...) e dos contos populares também carregam subtons de uma piada interna (...). (LOPEZ, 2012, p. 3).<sup>16</sup>

A literatura de Jones é construída com personagens complexos que desafiam os contos populares e fazem comentários sobre a própria natureza dessas narrativas. Sophie desvia-se do estereótipo da donzela em perigo quando é responsável tanto pela quebra da maldição de Howl quando da sua própria. Ela também não se configura como uma moça delicada e inofensiva, visto que em determinado ponto da narrativa ela age de maneira violenta quando se enfurece com Howl, a ponto de criar plantas venenosas com a sua magia: “(...) foi olhar seus narcisos. Algo de muito errado havia acontecido com eles, que agora eram coisas marrons molhadas (...)” (JONES, 2021, p. 312). O próprio Howl também não se enquadra como o herói clássico, pois, apesar de salvar a Sophie da bruxa, ainda assim também é salvo por ela quando recupera seu coração.

O que se infere então é que ambos os protagonistas salvam e necessitam de salvação: os dois carregam maldições, sendo, portanto, as “feras” de suas histórias, mas também agindo como as “belas” ao se resgatarem. São personagens que em sua profundidade narrativa apresentam uma multiplicidade de identidades – características próprias do projeto artístico de Jones- e o que muito se assemelha às suas multifacetadas versões filmicas: o Howl de Miyazaki, que além de ser o “herói”, é também um amaldiçoado ao perder o coração (como o do livro), pois ele se torna uma espécie de pássaro monstruoso (Howl se senta como monstro na cadeira e depois volta a sua forma humana em 41:37).

## **2. O Castelo Animado na literatura e no cinema**

### **2.1. A Sophie entre mídias**

---

<sup>16</sup> No original: “*Much in the same way that folktales, as a form of storytelling, originally had intent and the potential to be socially powerful, Jones’s novels criticize aspects of both British children’s literature and the folktale in the process of reinventing them through her reworking of the genre. The result is a series of novels that, while full of the classic aspects of children’s literature (...) and folktale also carry the undertones of an insider’s joke (...)*”.

Sophie Hatter é a protagonista do livro e filme *O castelo animado* e nas duas versões é apresentada como uma personagem tímida e insegura – e com uma baixa autoestima. No livro Sophie é a mais velha das suas irmãs e como o seu mundo parece espelhar o mundo dos contos de fada, sendo a primogênita menos atraente da família, ela parece estar fadada a um futuro comum e “sem graça”. As irmãs mais novas e consideradas mais belas saem em busca de suas “fortunas” e parecem estar destinadas a aventuras e romances, enquanto Sophie é encarregada pela sua madrasta a trabalhar na loja de seu pai recentemente falecido.

Seu nome na acepção grega, *Sophia*, remete à sabedoria e ao “conhecimento”; como curiosidade, encontramos que era muito empregado na língua alemã, reconhecida pela tradição filosófica, e que ganhou notoriedade na Inglaterra a partir do século XVII, quando o nome foi escolhido para a filha do rei James I.

Lado à carga simbólica do nome, acrescentamos que, em diversos contos de fadas, a beleza e a juventude são consideradas virtudes primordiais que as heroínas devem possuir, e inclusive são estas as características que as diferem de suas contrapartes tiranas: as vilãs são geralmente retratadas como senhoras idosas e com aparências grotescas (as bruxas geralmente).

É importante notar que são em detalhes como esses (vistos em contos como o da Bela Adormecida) que Jones constrói suas críticas irônicas aos contos de fada populares, pois sua protagonista se torna uma senhora idosa fora dos padrões de beleza, e ainda assim continua como a heroína de sua própria história, enquanto a Bruxa das Terras Desoladas (a vilã do romance) mantém uma imagem atraente. Desta maneira a autora se desvia dos moldes clássicos e parece fazer um comentário sobre a tendência de nossa cultura em atribuir juízes de valor para padrões preestabelecidos de beleza, sobretudo feminina.

Enquanto Jones reflete sobre esses “clichês” dos contos populares com a Sophie, Miyazaki parece fazer algo de semelhante com essa protagonista no campo da animação. As personagens femininas nas animações japonesas, especialmente aquelas voltadas para um público infantojuvenil, geralmente são jovens e carregam aqueles traços típicos do padrão de beleza estabelecido no estilo anime (olhos grandes, cabelo brilhoso, cílios longos, estilo de roupas mais inocente e jovem – “fofo” – etc.), e o gênero “*Shōjo*”<sup>17</sup> ajudou a consagrar essa imagem das mulheres nas animações.

O diretor, ao introduzir uma protagonista idosa com traços fora do padrão visual de beleza (nariz grande, olhos pequenos etc.), também reconstrói os ideais visuais das animações

---

<sup>17</sup>Séries de quadrinhos e animação japonesas que inicialmente foram idealizadas para um público majoritariamente feminino e adolescente.

e, estabelece com isso novos conceitos de força, coragem e beleza para as personagens femininas – desta maneira também valorizando a imagem dos idosos, que não costumam possuir espaço de protagonismo em histórias infantojuvenis (tanto na animação japonesa quanto nos livros de fantasia).

A Sophie da literatura e a do cinema parecem compreender a importância da aparência para o seu mundo, e já sabendo também das regras dos contos de fada e das animações, parece determinar para si mesma que seu futuro não será importante, e isso afeta a autoestima e a visão que tem de si. Vejamos: “Em vez de conversar com os chapéus, ela experimentou cada um deles ao finalizá-los e olhou-se no espelho. Foi um erro” (JONES, 2021, p.18). O narrador em terceira pessoa do livro guia os leitores pelos pensamentos de Sophie e é através deles que conhecemos as tristezas e inseguranças da personagem, e a cena transcrita acima parece confirmar o estado psicológico inseguro e dividido que ela carrega.

No filme, o público não tem acesso a essa realidade interna e os pensamentos da protagonista, não exteriorizados, permanecem um mistério para os telespectadores. Miyazaki se fez do apoio visual (expressões, close-ups, cenas sem diálogo etc.) para transmitir parte desse mundo psicológico inacessível, e as emoções transmitidas pelos personagens são comunicadas através dos mais variados mecanismos.

Para transmitir para a audiência já no início do filme sobre a baixa autoestima de Sophie, o diretor se utiliza de uma cena semelhante à do livro: Em 3:24 do longa-metragem, Sophie experimenta um chapéu e posa no espelho sorrindo para admirar o resultado, mas frustrando-se com o reflexo que vê, ela fica séria e esconde o rosto dentro do chapéu.

É uma cena rápida e transitória, afinal a personagem neste ponto do filme se arrumava para sair: o ato de colocar o chapéu foi apenas uma ação cotidiana que ela parece, pelo contexto, performar todos os dias. Entretanto, nessa cena, ela exterioriza uma emoção: frustração. Ela se sente frustrada com a sua própria aparência e o close que o filme dá em suas ações garante que essa cena não será despercebida pelo telespectador.

É importante destacar a própria imagem inicial da Sophie, pois enquanto no livro a personagem é ruiva, no filme a jovem é morena. Talvez para concretizar o pressuposto que Sophie tem de si mesma como uma garota comum, o diretor tenha optado por adaptar o visual (cabelos naturalmente castanhos são mais corriqueiros, especialmente no Japão) à imagem que a protagonista tem de si mesma – logo, isso nos ajudaria a compreender como, ao ganhar confiança em si própria (perto do final do longa), a personagem adquiriu uma característica

diferente e única – os cabelos brancos (que também parecem representar as experiências e conhecimento adquiridos durante a fase idosa da personagem).

Outras personagens do Miyazaki (Chihiro, Kiki etc.) possuem cabelos castanhos e características “comuns”, o que parece fazer parte de seu projeto artístico – ao mostrar personagens simples e mundanas (como parte do seu público) realizando grandes feitos (passando mensagens de encorajamento aos seus telespectadores).

A Sophie do livro parece ver a si mesma como uma jovem simples e sem atrativos por conta de sua compreensão metanarrativa de viver em um conto de fadas, apesar de sua aparência não ser comum (cabelos naturalmente ruivos são raros), portanto, o conhecimento de estar presa em determinado papel limita sua visão. Logo, a maldição da Bruxa das Terras Desoladas acaba por libertá-la, pois ao se livrar do seu “destino” pré-determinado e se tornar um sujeito à margem do destino (ao ser amaldiçoada ela sai do seu papel e da história em que estava presa como irmã mais velha e coadjuvante), ela adquire a determinação para viver como queria.

Quando o conto de fadas é reestruturado e seus limites são desafiados, a personagem adquire sua independência e autonomia. Ao reescrever sua história, no processo de reestruturação do seu eu, Sophie também reconstrói o gênero literário, e o seu exterior (jovem ou idosa) já não é mais tão essencial: ao final da narrativa Sophie readquire sua juventude, entretanto é um acontecimento que quase passa despercebido para a personagem. A transformação de sua aparência, que ocorre quando ela tentava salvar Howl lhe entregando seu coração de volta, parece ser apenas mais uma consequência dos feitos da personagem, e não o objetivo de toda a sua peregrinação: “Seu cabelo atrapalhava, caindo sobre o rosto em mechas avermelhadas, mas ela tentava ignorar aquilo também” (JONES, 2021, p. 362).

Portanto, se no livro a aparência da personagem vai gradativamente perdendo sua importância à proporção que seu interior se modifica e se destaca na narrativa, no filme o elemento visual é de suma importância, pois a modificação exterior que a Sophie passa na sétima arte é um indicativo do que ocorre em seu interior. Além disso, se na obra de Jones a metamorfose de Sophie pode ser interpretada principalmente como um comentário sobre os contos populares e a literatura infantojuvenil, no filme de Miyazaki essa transformação funciona de outra maneira: como um processo de amadurecimento frente aos desafios e crueldades (como a guerra) da vida.

O apelo visual à transformação da Sophie no filme ocorre graças, então, ao desenvolvimento da personagem como sujeito em plena autodescoberta, que é espelhado nas

modificações que sua aparência sofre. Portanto, essa metamorfose está conectada diretamente com as emoções e inseguranças da personagem e através da narrativa fílmica se é possível ver “flutuações” em sua aparência, servindo como indicativos de como a personagem se sente e como vê e interpreta o seu mundo.

Logo após ser amaldiçoada e vagar pelas terras em busca de uma cura, a personagem encontra o Castelo Animado de Howl e ao entrar nele trava um pacto com Calcifer, o demônio de fogo que alimenta o castelo, de que ambos se ajudariam quebrando cada uma sua maldição. A partir desse ponto ela começa a trabalhar no castelo e a sua aparência nas cenas em que limpa o lugar é a de uma idosa de 90 anos: Na sequência que vai de 33:22min a 33:25min Sophie centralizada na tela limpa furiosamente o castelo.

Entretanto, à medida que vai conhecendo Howl e Michael (ajudante do mago) e se sentindo confortável e feliz em seu novo ambiente, Sophie transita por uma aparência mais jovem: em 49:58min ela apresenta uma postura mais ereta e decidida, ela se encontra no quarto de Howl e ambos vão iniciar uma conversa sobre o passado do mago.

Em momentos que demonstra bravura ela também rejuvenesce: a partir de 1:31:29 Sophie carrega a imagem de sua idade original ao observar seu bairro em chamas pelos ataques aéreos feitos na cidade, seu rosto transparece indignação e determinação para salvar aqueles ao seu redor.

Finalmente, a última transição de Sophie ocorre em 1:39:30, quando ela doa parte de seu cabelo para Calcifer<sup>18</sup> – a personagem então conserva sua aparência de jovem, entretanto seus cabelos se tornam curtos e prateados.

Essa flutuação na aparência da personagem é especialmente notável em duas cenas especialmente: Em 1:03:23 ao conversar com a feiticeira do rei sobre Howl, a personagem retorna a sua forma original por alguns segundos à medida que ganha coragem para se posicionar a favor de Howl e lutar por seus ideais; todavia, quando a feiticeira afirma que Sophie está apaixonada pelo mago, a jovem retorna à sua forma idosa quando parece se sentir constrangida pelas emoções descobertas.

Essa vergonha se origina principalmente da insegurança e descrença da personagem na reciprocidade do sentimento, e Miyazaki busca tornar mais claro para o telespectador esses medos. Na sequência que vai de 1:23:02min a 1:23:20min, Howl apresenta a casa de campo

---

<sup>18</sup> O nome parece ser a união da palavra latina “*calor*” ( fogo, luz) com a terminação “*cifer*” provavelmente retirada do nome Lúcifer, o que contribuiria para compreensão do que o personagem é: um demônio de fogo. Traduzido também por Calúcifer, a composição vocabular é, portanto, similar a Lúcifer - do latim Lux, que remonta à luz, e Ferre, levar, transportar.

de sua infância para Sophie, entretanto a personagem vocaliza seus medos e desejos: “Eu quero ajudá-lo Howl. Não sou bonita e só sei fazer faxina...”. Apesar de Howl exclamar o contrário “Sophie, você é linda!”, a personagem retorna a sua aparência idosa ao dizer “o bom de ser velha é que não se tem muito a perder”.

A partir desses diálogos e da transição ocorrida na personagem através deles se pode perceber como Miyazaki transfigurou os sentimentos e medos da personagem para a tela através das flutuações visuais de sua aparência. Quando está desconfortável e insegura consigo mesma a personagem retorna a velhice, pois parece se sentir mais segura nessa imagem (com essa aparência ela evita construir expectativas, logo evitando também se frustrar), contudo a proporção que encontra a felicidade e amadurece para construir segurança em si mesma, a personagem retorna à sua juventude, ainda que guardando os cabelos prateados ao final – ninguém permanece o mesmo durante o processo constante de transformação individual que todos passam através das experiências e conhecimentos adquiridos.

A Sophie do livro também possui certo controle sobre a maldição e durante a narrativa é deixado implícito que é ela que se mantém encarcerada nessa imagem, entretanto no romance as razões para isso são ligadas principalmente ao medo e insegurança de retornar ao seu antigo papel como “coadjuvante” (portanto, uma atitude conformista), visto que o corpo idoso lhe conferiu a coragem que não possuía antes.

Este fato parece ser evidenciado na fala de Howl quando ele explica que não conseguiu quebrar a maldição por causa da própria Sophie: “Cheguei à conclusão de que você gosta de andar disfarçada.” E “(...) Deve ser, pois você mesma está fazendo isso” (JONES, p. 319). E na narrativa de Jones a imagem idosa de Sophie permanece intacta até a quebra de sua maldição, no final do livro, portanto sem apresentar essas gradações do filme.

Portanto, intui-se que a transformação de Sophie entre as mídias ocorreu de maneiras distintas pelos diferentes focos dados a ela: Jones foca na maneira como a transformação dela impacta o próprio gênero fantástico de contos de fadas enquanto Miyazaki parece utilizar essa metamorfose como uma reflexão para o amadurecimento e o crescimento de uma autoestima saudável. Também por conta dos suportes técnicos de cada mídia: na narrativa literária se é possível adentrar nos pensamentos dos personagens enquanto na fílmica se tem apenas os meios auditivos e visuais para desenvolvimento da história.

Finalmente, também por questões autorais e artísticas: faz parte do projeto artístico de Jones desconstruir algumas convenções de gêneros literários, enquanto Miyazaki focaliza

mais no amadurecimento do indivíduo e a maneira como este age sobre a sociedade em que vive.

Esses encontros e desencontros entre as narrativas literária e fílmica do Castelo Animado são mais bem compreendidas quando vistas pela perspectiva intermediática. *Hauru no Ugoku Shiro* de Miyazaki é diferente de *Howl's Moving Castle* de Jones por se configurar como uma obra artística de autoria, contexto e plataforma midiática distintas – uma releitura única da obra de Jones. Portanto, o que ocorre é um intenso diálogo intertextual entre obras, mas que longe de hierarquizá-las, apenas enriquece a narrativa que se torna múltipla.

Nesse sentido, de acordo com Irina Rajewsky (2012, p.28), o processo de adaptação de uma mídia a outra se configura como “transposição midiática”, uma das subcategorias da Intermedialidade em sua abordagem literária: “(...) aqui a qualidade intermediática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia”.

Ribas, ao citar Robert Stam, explicita essa complexa relação entre adaptações cinematográficas:

Robert Stam (2008.p.20), que também critica o estatuto de fidelidade da narrativa fílmica em relação à literária, afirma que “Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (gr. do autor). Neste sentido, a passagem de um meio verbal – o texto literário – para um meio plural, que lida com múltiplas linguagens, inviabiliza uma proposta de fidelidade literal (...) (RIBAS, 2014, p.20).

Portanto, exigir fidelidade da obra de Miyazaki para com a de Jones é ignorar os múltiplos processos midiáticos e contextuais (históricos, culturais etc.) que ressignificam o filme, assim como ignorar a criatividade e autoria do diretor, que com seu projeto artístico concebe a arte fílmica de uma maneira específica à sua personalidade e vivência. Além também de ignorar a transformação que ocorreu de uma mídia (literária) a outra (fílmica).

Miyazaki dialoga a partir de um local de fala como um diretor japonês preocupado em discutir temáticas sobre amadurecimento e violência (desmatamentos, guerras, crescimento pessoal, etc.), além de construir sua arte a partir das fronteiras da animação e do cinema, criando narrativas através de elementos como pinturas (ambientação, objetos de cena etc.), *storyboards* (desenhos quadro a quadro que funcionam como um roteiro visual do filme), trilha sonora (composta por Joe Hisaishi, compositor de longa data do Studio Ghibli), entre outros.

Diana W. Jones constrói seus romances a partir de suas experiências como escritora infanto-juvenil britânica, explorando temáticas relacionadas aos gêneros literários, ao papel da mulher na literatura e na sociedade etc. Sua arte se constrói pela linguagem e literatura—através da fantasia, do cômico e do crítico (capítulos, figuras de linguagem, ilustrações a depender da edição, vocabulário etc.). Em suma, Jones e Miyazaki são autores cujas obras dialogam através de *Howl's Moving Castle* em processos independentes de criação e criatividade.

Logo, o próprio conceito de “obra original” pode ser questionado ou revisitado, como pontua Ribas:

Sinalizamos (...) a fragilidade do estatuto de original como invenção, assim como a inadequação da intenção de a adaptação (fílmica) reproduzir o texto-base (literário). O primado de fidelidade a um real a priori, tanto quanto a subserviência a um modelo anterior – sempre superior e, como tal, inatingível –, são procedimentos que nos levam a contrair uma dívida impagável, por conta de sempre pretender e nunca chegar perto daquele que foi estabelecido como cânone (...) (RIBAS, 2014, p.2).

O que se tem são releituras que através de uma hibridização de linguagens (SANTAELLA, *apud* RIBAS, 2014) permanecem em diálogos: “Afinal, são produções artísticas em diálogo: literatura e(m) cinema – num resultado que diz respeito e desrespeita os contornos do literário, configurando modalidade artística diferenciada, sem necessariamente apagar as (cronologicamente) anteriores” (RIBAS, 2014, p. 122).

Desta forma, para compreender as obras em suas realizações artísticas e narrativas, é necessário compreender seus contornos midiáticos. Desta maneira se evita cair no antigo juízo de valor, assumido por parte do público telespectador, de que obras cinematográficas necessitam ser fiéis aos textos de partida.

## 2.2. A guerra entre mídias

Na obra de Jones, a responsável pela maldição de Sophie, e a vilã da narrativa, é a personagem da Bruxa das Terras Desoladas (que recebe o nome de *Witch of the Waste* em inglês, o que parece ser uma referência a bruxa do Mágico de Oz, *Witch of the West*). Ela é uma feiticeira que, assim como o Howl, realizou um pacto com um demônio do fogo, mas que diferente do feiticeiro, perdeu as chances de recuperar seu coração.

No livro o plano da bruxa é, através da magia, reunir “pedaços” do Príncipe Justin, do mago Suliman e do Howl, para construir o homem perfeito. E ao capturar Suliman e o



Príncipe, a bruxa arrisca eclodir uma guerra entre Ingary e outras terras vizinhas – que se culpam pelo desaparecimento dos personagens.

Apesar de a guerra ser um perigo mencionado brevemente na narrativa de Jones, o principal perigo que os protagonistas sofrem por conta da Bruxa está relacionada à vida de Howl e à própria maldição de Sophie. Portanto, a guerra é tratada apenas como uma ameaça colateral e distante se comparada aos acontecimentos principais da narrativa – as tentativas da bruxa de capturar o Howl, a transformação de Suliman e Justin em Percival<sup>19</sup> etc.

Além disso, o papel da Bruxa na narrativa de Jones também pode ser interpretado pelos seus contornos metanarrativos, visto que o objetivo dela é construir um herói perfeito a partir de outros. A vilã busca elaborar um “galã” como o dos contos de fada, entretanto o que ela tem obtém é mais fragmentação e caos, pois os personagens lutam contra essa formatação da bruxa e buscam independência identitária – Percival (uma mistura de Suliman e Justin) busca se dispersar novamente para voltar a ter identidades distintas. Assim como a Sophie que se apropria do seu próprio eu, todos os outros personagens buscam o mesmo – e a vilã é aquela que tenta reconstruí-los aos seus valores próprios.

Portanto, pode-se inferir que a tentativa da Bruxa de construir seu ser humano perfeito representa essa superficialidade dos contos de fada ao abordarem os seus heróis e heroínas unidimensionais. Entretanto, Sophie e Howl, representando personagens complexos que transgridem os contos populares, ao lutarem contra essa padronização: “Este corpo é uma mistura perfeita do Príncipe Justin com o Mago Suliman. Está esperando a cabeça do Howl, para torná-lo o ser humano perfeito” (JONES, 2021, p. 350).

No filme de Miyazaki a guerra ocupa uma posição central na narrativa. Assim como no livro, Ingary entra em conflitos com territórios vizinhos pelo desaparecimento do príncipe, entretanto esses embates evoluem para um verdadeiro conflito armado no filme. Apesar de no início do longa a bruxa representar uma ameaça para Sophie e Howl (no filme ela também busca o coração do feiticeiro), à medida que as ações dela geram consequências catastróficas, a sua figura deixa de ameaçar tanto os protagonistas.

A guerra se torna, então, o verdadeiro vilão em *Hauru no Ugoku Shiro* – maior até do que aqueles responsáveis por ela. Parece que, ao mostrar a violência desenfreada pela guerra em comparação com aqueles que a iniciaram, Miyazaki comenta sobre a natureza humana e

---

<sup>19</sup> O nome “Percival” pode ser uma referência ao cavaleiro da Távola Redonda, que juntamente com Arthur, buscou o Santo Graal. Percival, na maioria das versões é de origem nobre, assim como o príncipe Justin que vive na busca de uma identidade.

como pessoas comuns dotadas de ódio ou inveja são capazes de desencadear ações que matam milhares.

Ao mesmo tempo em que o diretor mostra como a guerra desumaniza os indivíduos (Howl se torna um monstruoso pássaro negro à medida que se envolve mais nos conflitos – Sophie observa assustada ao braço transformado de Howl em 1:24:28), ele também resgata a humanidade daqueles que participam dela – desta maneira, evitando retirar a culpa de todos nós em conflitos desse tipo, pois pessoas comuns realizam atrocidades.

Esse resgate da humanidade dos personagens também parece servir a uma mensagem mais positiva, pois se são “simples” seres humanos realizando guerras, então através da consciência e empatia de que todos nós somos capazes de desenvolver, existem possibilidades para reparos e harmonia– é importante notar como a mensagem permanece atual visto os atuais conflitos na Ucrânia.

Essa ideia esteja talvez mais bem simplificada na Bruxa das Terras Desoladas de Miyazaki, que ao perder o poder e a ganância que vinha com ele, se torna uma senhora idosa e passa a integrar o núcleo familiar de Sophie. Com arrependimento e empatia, a bruxa conquista o perdão e o carinho de Sophie, que lhe recebe no Castelo Animado: “Uma bruxa velha e o cão da madame Suliman (...)” observa Howl surpreso com a nova família em 1:16:57.

Nesse sentido, a transformação da Sophie reflete a necessidade que todos os personagens do filme de Miyazaki necessitam crescer e se autoavaliar, pois foi através do crescimento pessoal que a Bruxa se arrependeu e Howl ganhou a coragem para proteger aqueles que ama. A Sophie é então a personificação dessa evolução interna e também da gentileza e empatia em tempos de violência.

Os impactos da guerra no meio ambiente e nas sociedades são observados em diversas cenas do filme, e longos *shots* são destinados a cenas de bombardeio, fogo e destruição, e o próprio Castelo Animado é forçado a se autodestruir para fugir da violência dos combates aéreos: em 1:32:03 bombas caem do céu em direção de Sophie; em 1:34:48 Howl sobrevoa a cidade em chamas, entre outras cenas.

Portanto, no longa de Miyazaki a guerra é vivenciada através das atrocidades e ignorâncias da violência – ocasionando a morte de várias pessoas e da própria natureza ao seu redor. O diretor constrói sua mensagem pacifista e alerta<sup>20</sup> a sua audiência dos perigos de

---

<sup>20</sup> O alerta do diretor, em 2022, permanece relevante, visto que atualmente estamos assistindo aos resultados catastróficos de uma guerra na Ucrânia sem previsões de terminar (no momento que foi escrito esse artigo a guerra continua depois de 4 meses).

confrontos do tipo: em 1:54:09 madame Suliman diz “chame o primeiro-ministro e o secretário da defesa. Vamos acabar com essa guerra idiota”.

Um dos motivos que levaram o diretor a realizar o filme *O Castelo Animado* e abordar como tema principal mensagens antiguerra foi sua indignação com a invasão americana ao Iraque em 2003<sup>21</sup>, que obviamente representava um acontecimento oposto a todos os seus ideais.

Se tem, portanto, que a guerra assume diferentes contornos para Jones e Miyazaki, pois enquanto no livro a guerra é apenas um perigo em potencial e a verdadeira ameaça é a Bruxa das Terras Desoladas e sua tentativa de criar o herói perfeito, no filme a guerra representa a morte e a devastação de todos e necessita ser combatida por todos os personagens.

Isso reflete tanto o projeto artístico dos autores (Jones em suas críticas aos paradigmas dos contos de fada e Miyazaki em seu posicionamento antiguerra), como o contexto histórico em que estavam inseridos visto que uma das motivações para abordar a guerra no filme foi os conflitos no Iraque em 2003.

Sobre isso, Ribas (2014, p. 122) informa: “Em termos gerais, e por um viés bakhtiniano, a teoria da adaptação seria o equivalente, na literatura, a um enunciado historicamente situado, espaço híbrido de convergência de múltiplas linguagens (...)”; logo, o contexto histórico influencia as produções que se constroem a partir do texto de partida (o romance de Jones, no caso).

### **Considerações finais**

Chegando ao final deste trabalho, espero ter partilhado algumas reflexões e análises sobre a transposição midiática da obra literária *O castelo animado* para a animação de mesmo nome, em que foi possível observar motivações midiáticas, históricas e artísticas utilizadas na produção das obras e nos encontros e desencontros entre elas.

Como narrativas em diálogo intertextual, *Howl's Moving Castle*, de Jones; e *Hauru no Ugoku Shiro* são obras de arte independentes de suportes midiáticos específicos, possuem seu próprio contorno artístico e para compreendê-las em sua magnitude é necessária uma análise livre de preconceitos e hierarquizações. Esperamos ter contribuído para uma compreensão mais ampla desses mecanismos, processos e respectivas especificidades midiáticas.

---

<sup>21</sup> Ver mais em: *The Animé Art of Hayao Miyazaki*, de Dani Cavallaro.

Também se pretendeu contribuir para os estudos literários com o aprofundamento dos estudos intermediáticos e da importância da mídia na crescente expansão das narrativas contemporâneas. Ao mesmo tempo, estimular um modo de percepção que considere as múltiplas conexões que as presidem é fundamental diante da crescente expansão da narratividade e suas configurações intermediáticas.

Minha experiência na Iniciação Científica tem sido gratificante: meu olhar mudou. Lemos e assistimos às obras em sua diversidade de modelos, plataformas e suportes, produzidos em diferentes contextos, e vimos compreendendo de outra maneira os processos de composição. O questionamento inicial sobre como conectar contextos radicalmente diferentes de uma história britânica e(m) uma animação japonesa de modo harmonioso, é respondido à medida que a obra resultante dessa conexão se revela como uma alternativa de criação que não torna as diferenças culturais um impedimento ao diálogo artístico. Assim, compreender como as obras do *Castelo Animado* dialogam significou também entender o modo como se constroem as histórias e identidades artísticas dos personagens – e também as nossas, como leitores e espectadores –; ainda mais em um mundo intermediático e globalizado que convoca um novo lugar da literatura e do cinema, bem como um novo público.

## Referências

CAVALLARO, Dani. *The Animé Art of Hayao Miyazaki*. North Carolina, USA: McFarland and Company, 2006.

GARCÍA, Beatriz San Juan. *Maturing the Old: Sophie's Journey towards Self-Recognition in Howl's Moving Castle by Diana Wynne Jones*. Tese (Bacharelado em English Studies – Estudos de Inglês) – Universidad del País Vasco, Facultad de Letras, English and German Philology and Translation and Interpreting Department, 2017.

JONES, Diana Wynne. *O castelo animado*. 9. ed. Rio de Janeiro: Galera Record, 2021.

LOPEZ, Belen. *The New Magic Tale: Diana Wynne Jones and The Folk and Fairy Tale*. Dissertation (Master of Arts in English) – College of Arts and Humanities California State University, Fresno, 2012.

MUMCU, Sema; YILMAZ, Serap. *The landscape of Miyazaki: environmental characteristics and messages*. Conference paper, November, 2010.

NAPIER, Susan. *Miyazakiworld: a life in art*. USA: Yale University Press, 2018.

ODELL, Collin; LE BLANC, Michelle. *Studio Ghibli: The films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata*. USA: Kamera Books, 2015.

O CASTELO animado. Direção de Hayao Miyazaki. Produção de Toshio Suzuki. Japão: Studio Ghibli, Toho, 2004. Netflix (119 min.).

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-46.

RIBAS, M. C. C.. Literatura e(m) Cinema: breve passeio teórico pelos bosques da Adaptação. ALCEU (ONLINE), v. 14, p. 117-128, 2014. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20117-128.pdf>. Acesso em 23/06/2021.

RIBAS, M. C. C.; NUNEZ, C.P.F. Diálogos contemporâneos: da palavra ao *écran*. *Passages de Paris* (APEB-Fr), v. 13, p. 493-511, 2016.

ROWLAND, Grace. Exploring Shinto Themes and their contribution to environmental education in Miyazaki's Studio Ghibli. *Logos: a journal of undergraduate research*, v. 13, p. 41-58, fall 2020.

STENBERG, Felicia. A liminal existence, literally: a deconstruction of identity in Diana Wynne Jones' *Howl's Moving Castle*. Dissertação (Bacharelado em Inglês) – Södertörn University, School of Culture and Education, 2018.

## *A cor púrpura*, de Alice Walker: um romance epistolar?

Leonardo Júnio Sobrinho Rosa<sup>1</sup>

*Durante séculos a carta foi o único meio de dirigir-se aos ausentes, de levar o pensamento aonde o corpo não podia ir, aonde a visão não podia ir, e talvez esse seja o mais belo presente que a escrita deu aos viventes: Permitir-lhes vencer o espaço, vencer a separação, sair da prisão do corpo ao menos um pouco, ao menos pela linguagem, por esses pequenos traços de tinta sobre o papel.*

**André Comte-Sponville**

Para iniciar a escrita, tomo como ponto de partida a epígrafe com a qual esta reflexão se inicia. Esse excerto foi retirado do ensaio “A correspondência”, de autoria do filósofo André Comte-Sponville. Nele, vemos que a carta extrapola a ideia de ser um meio de comunicação manuscrita ou impressa endereçada a uma ou mais pessoas, pois as cartas representaram um grande avanço ao permitir, ainda que brevemente, a quebra dos espaços e das ausências através de traços de tinta sobre um pedaço de papel. Uma carta deseja aproximar aquilo que está distante, além de manifestar a subjetividade de quem as escreve, as conjunturas e o local que abarcam sua tessitura. Por esse motivo, uma carta “é uma obra, seja ela qual for” e é “tentador fazer dela uma obra de arte, que valeria por si mesma. Nem todos são poetas, romancistas, artistas. Mas todos escrevem cartas, pelo menos todos aqueles que sabem escrever” (SPONVILLE, 1997, p. 16).

As cartas assumem um lugar de destaque na produção cultural negra estadunidense, uma vez que suas origens remontam às cartas escritas por pessoas escravizadas narrando os horrores e atrocidades da escravidão. A publicação do livro *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself* (1789), de Olaudah Equiano, marca, por exemplo, o início de uma série de publicações de autobiografias, lembranças, memórias. Essas narrativas são uma forma de testemunho, pois denotam o engajamento e o desejo de seus escritores de transformar a realidade em que vivem. Diz Olaudah Equiano: “Eu escrevo este texto para persuadir outras pessoas – você, o leitor que provavelmente não é negro, que somos seres humanos e merecemos a graça de

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei (PROMEL/UFSJ). Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de São João del-Rei. E-mail: leonardo\_junio@live.com.

Deus e ser emancipados imediatamente da escravidão” (EQUIANO *apud* MORRISON, 2019, p.319, tradução minha).<sup>2</sup>

Uma das obras mais representativas desse período é *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself* (1845), de Frederick Douglass, que se destaca por sua qualidade literária e estilística. O livro em questão foi utilizado como fonte inspiradora para romances abolicionistas que ganharam notoriedade em todo o mundo, como *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe. Além disso, a narrativa de Frederick Douglass serviu de mote para que ele se tornasse um líder militante da abolição da escravidão nos Estados Unidos, uma vez que Douglass acreditava que a cor da pele não poderia ser um obstáculo para a conquista do almejado “sonho americano”.

No período histórico compreendido entre 1861 a 1865 ocorreu a Guerra Civil nos Estados Unidos, que resultou na abolição da escravidão por todo o país. No entanto, essa ação não modificou a situação de pobreza e racismo vivenciadas cotidianamente pela população negra. Em 1876, começa a ser implantado o sistema de segregação racial, popularmente conhecido como as Leis Jim Crow. As desigualdades sociais produzidas pelas políticas de segregação e pela violência do racismo somente começariam a ser resolvidos – de maneira parcial – com o movimento pelos direitos civis dos negros, ocorridos na década de 1960.

Entre o fim da Guerra Civil e os primeiros vinte anos do século XX, a literatura de autoria negra passa a conquistar mais visibilidade, além de criar novas formas literárias<sup>3</sup>. Os anos entre 1920 e 1930 são caracterizados por um momento de efervescência nos Estados Unidos, quando, visando a quebra de paradigmas, artistas, ativistas e intelectuais afro-estadunidenses se unem e compõem o Harlem Renaissance [Renascença do Harlem], um movimento político, artístico e cultural que visava modificar as estruturas vigentes da época que fomentavam a subalternização da população negra. O movimento da Renascença do Harlem fez com que as produções de escritores, escritoras e artistas negros saíssem dos guetos e ganhassem visibilidade e reconhecimento, de maneira que o movimento da Renascença é também uma “forma de recuperação de uma identidade negra dizimada por séculos de escravidão e discriminação racial” (HATTNER, 1992, p. 60).

Ao longo da década de 1940 e no início dos anos de 1950, grande parte dos escritores almeja a consagração como autores estadunidenses. Para alcançar esse fim, muitos deles

---

<sup>2</sup> No original: “I write this text to persuade other people—you, the reader, who is probably not black— that we are human beings worthy of God’s grace and immediate abandonment of slavey” (EQUIANO *apud* MORRISON, 2019, p. 319).

<sup>3</sup> Os gêneros não-ficcionais adquirem reconhecimento nesse contexto, com as publicações de *Up from Slavery*, de Booker T. Washington, *The Souls of Black Folk*, de W. E. B. DuBois, dentre outros.

evitavam utilizar recursos ou assuntos que remetessem ao universo negro para assim não serem estigmatizados pela cor da pele. Os anos de 1960, por sua vez, são marcados pelo movimento pelos direitos civis dos negros, liderado por Martin Luther King Jr. Nesse período, a literatura produzida enfoca na cultura afro-estadunidense ao mesmo tempo em que reivindica a cidadania para a população negra.

A partir dos anos 1970 ocorre uma maior intensificação da presença feminina e negra na literatura. Nomes como Maya Angelou, Toni Morrison, Toni Cade Bambara, dentre outras, despontam no cenário estadunidense ao contribuírem para que as mulheres rompessem com as condições de silenciamento e exclusão promovidas pela estrutura social a que foram relegadas. A esse respeito, Maria Aparecida Andrade Salgueiro (2004, p. 532) nos diz que

Sempre combativas contra a discriminação, seja em causas políticas, sociais ou feministas, as escritoras afro-americanas adotam diferentes estratégias de ação em sua luta. No entanto, um recorrente ponto em comum: a utilização da arte da palavra – uma contribuição definitiva para a literatura universal, para o movimento feminista e para a luta dos direitos humanos.

Essa contribuição para o movimento feminista e para luta pelos direitos civis se reflete na literatura produzida por Alice Walker, consagrada por evidenciar a condição da mulher negra. Suas obras demonstram os conflitos identitários de personagens femininas que vivenciam o racismo e a opressão por meio de narrativas que ficcionalizam mitos, histórias e a memória africana. Walker é também militante da causa negra, com destaque na luta contra o *apartheid* a mutilação genital feminina em países africanos. *A cor púrpura* é o seu mais famoso e premiado romance, em que apresenta a difícil experiência de vida de duas irmãs – Celie e Nettie – num universo marcado pela opressão, conflitos étnicos e violências físicas, psicológicas e de gênero.

O enredo de *A cor púrpura* é violento. Logo nas primeiras páginas, Celie é abusada sexualmente pelo homem que imaginava ser seu pai. Ela engravida e tem dois bebês, dos quais é afastada. Buscando afastar Celie de sua irmã, seu pai opta por dá-la em casamento para um vizinho da região e, após essa separação, as irmãs voltam a se encontrar, mas logo acabam se afastando de novo, pois Alfred – marido de Celie – tenta abusar de Nettie. Antes do afastamento, as irmãs prometem trocar cartas entre si. Todavia, nenhuma carta de Nettie chegou às mãos de Celie, pois Alfred guardava consigo toda a correspondência. Ao se ver sem notícias da irmã, Celie fica inerte e até mesmo depressiva em um ambiente hostil e



dominador. Esse *status quo* somente se modifica com a chegada de Shug Avery, que intermediará o “encontro” de Celie com as cartas de sua irmã.

### **Intermedialidade**

Os estudos sobre a Intermedialidade voltam-se para as interações e interrelações entre literatura, artes e mídias. Segundo Claus Clüver (2008, p. 09), a Intermedialidade se trata de “um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como nas atividades culturais que chamamos de ‘arte’” (2008, p. 9). Sendo assim, a Intermedialidade não inclui apenas as mídias digitais ou impressas, mas também a pintura, a escultura, o cinema, dentre outros, bem como os fenômenos midiáticos e os processos de transposição entre diferentes tipos de mídia. A partir dos pressupostos teóricos da Intermedialidade, levanto o seguinte questionamento: quais mídias existem no romance *A cor púrpura*?

Inicialmente, há a presença de uma mídia – as cartas – na medida em que a obra em questão é considerada pela crítica literária como pertencente ao gênero epistolar. A mídia é entendida como um “estágio intermediário da comunicação” (ELLESTRÖM, 2017, p. 17), que possibilita a transferência de uma carga cognitiva de uma mente à outra. Essa carga cognitiva se refere às “configurações mentais que entram e saem na comunicação” (ELLESTRÖM, 2017, p. 29) da mente do produtor para a do preceptor.

### **Cartas ou diário? Eis a questão!**

O romance de Walker é composto em grande parte pelas cartas que a personagem endereça a Deus e a Nettie, sua irmã:

Querido Deus,

Eu tenho quatorze ano. ~~Eu sou~~. Eu sempre fui uma boa menina. Quem sabe o senhor pode dar um sinal preu saber o que tá acontecendo comigo. Na primavera passada, depois que o nenê Lucious chegou, eu iscutei o barulho deles. Ele tava puxando o braço dela. Ela falou, Inda é muito cedo, Fonso, eu num tô bem. Até que ele deixou ela em paz. Uma semana depois, ele foi e puxou o braço dela outra vez. Ela falou Não, eu num vou. Você não vê que já tô meia morta, e todas essas criança (...) (WALKER, 2016, p. 8).

As cartas demonstram um processo de comunicação entre duas ou mais pessoas. Para Michel Foucault (1992, p. 149), a carta ultrapassa o adestramento de si próprio pela escrita e “por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro” porque se constitui como uma maneira de cada indivíduo se manifestar em relação a si próprio e aos outros. A carta também leva o escritor a se fazer presente a quem ele se dirige, visto que escrever é “mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 1992, p. 150) e, por esse motivo, ela é “simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz” (FOUCAULT, 1992, p. 150).

O trabalho que a carta opera no destinatário é também efetuado sobre o escritor por meio da carta em que o próprio escreve e envia, implicando, assim, numa “abertura de si que se dá ao outro” (WALKER, 2016, p. 152). Essa abertura a qual Foucault se refere constitui uma narrativa de si que é ao mesmo tempo a “narrativa da relação de si” (FOUCAULT, 1992, p. 152). Além disso, a carta se apresenta como um relato do cotidiano, pois faz parte da carta dar conta de cada um dos dias, hora por hora. Nesse sentido, cito uma carta de Celie para sua irmã, Nettie:

Querida Nettie,

Então como é aqui em Memphis? A casa da Shug é grande e rosa e meio que parece um celeiro. Só que onde a gente bota o feno, ela tem quarto e banheiro e um salão enorme onde ela e a banda dela tem vez que trabalham. Ela tem um gramado imenso ao redor da casa e um punhado de monumentos e uma fonte na frente. Ela tem estátua de gente que eu nunca ouvi falar e nem nunca espero ver. Ela tem um punhado de elefante e tartaruga em todo lugar. Uns pequeno, outros grande, uns na fonte, outros debaixo das árvores. Tartaruga e elefante. E por toda a casa. As cortina tem elefante, as colcha da cama tem tartaruga. [...] Um dia quando Shug chegou em casa, eu falei, Você sabe, eu adoro fazer isso, mas logo eu vou ter que sair e dar um jeito de ganhar a vida. Parece que isso tá me atrasando. Ela deu uma risada. Vamo botar uns anúncio no jornal, ela falou. E vamo aumentar bem o preço dessas calça. E vamos fazer inda mais, vamo deixar você ficar com esse salão como ateliê e vamo botar mais umas mulher aqui pra cortar e custurar, enquanto você fica lá atrás e desenha. Você já tá ganhando sua vida, Celie, ela falou. Mulher, você tá indo em frente. Nettie, eu tô fazendo uma calça pra você pra espantar o calor da África. Macia, branca, fininha. Com o cóis de cordão. Você nunca mais vai ter que sentir calor usando muita roupa. Eu tô pensando em fazer ela a mão. Cada ponto que eu custurar vai ser um beijo.

Amém.

Sua irmã, Celie

Calças Populares, Ilimitada.

Avenida Shug Avery

Memphis, Tennessee (WALKER, 2016, p. 220-226).

Na carta escrita por Celie alguns elementos que compõem a estrutura de uma carta ficam explícitos e merecem ser destacados. A maioria das cartas apresenta a data em que foi escrita; contudo, há casos como *A cor púrpura*, em que nenhuma das cartas são datadas. Há também o pronome de tratamento direcionado ao destinatário, que pode variar do “querido(a)” ao “excelentíssimo(a) senhor(a)”, e um enunciado de despedida, como o “afetuosamente”, “com amor”. Tanto o pronome de tratamento bem como a forma de despedida varia de acordo com a situação e o que motiva a escrita da carta. Por exemplo, uma carta destinada a um político ou a um juiz exigirá do remetente o uso de uma linguagem mais formal.

Nas cartas de Celie escritas a Deus e a sua irmã percebe-se o uso da linguagem coloquial, pois a escrita da protagonista é simples e demonstra que ela não domina a forma culta da língua. Por isso, cito a seguinte carta:

Parece que ele num pode mais nem olhar pra mim. Fala que sou má e sempre quero fazer coisa ruim. Ele levou meu outro nenê também, um minino dessa vez. Mas eu num acho que ele matou não. Acho que ele vendeu prum homem e a esposa dele, lá em Monticello. (...) Eu fico pensando que ele bem que podia achar alguém pra casar. Eu vejo ele olhando pra minha irmãzinha. Ela ta cum medo. Mas eu falei que vou tomar conta dela. Cum ajuda de Deus. (...) Quando nossa mamãe tava duente eu pedi pra ele me pegar invés da Nettie.

(WALKER, 2016, p. 11)

Nas cartas direcionadas a Deus, observo que nestas há elementos que me permitem questionar se são realmente cartas, considerando que, uma vez que o destinatário é Deus, logo não há uma expectativa de resposta. Ademais, não há um enunciado de despedida em nenhuma dessas cartas, que sempre terminam de maneira abrupta. Nas cartas escritas para sua irmã, por sua vez, vemos uma interlocutora diferente, que se preocupa com o que é narrado e com a forma com que cada acontecimento é descrito, enquanto nas cartas escritas a Deus vemos uma Celie que fala sem se preocupar, isto é, que simplesmente deseja narrar os acontecimentos sem autocrítica. Em virtude disso, cito Celie:

Ela foi visitar a irmã dela que é doutora em Macon. Me deixou cuidando das criança. Ele nunca teve uma palavra boa pra falar pra mim. Só falava Você vai fazer o que sua mãe num quis Primeiro ele botou a coisa dele na minha coxa e começou a mexer. Depois ele agarrou meus peitinho. Depois ele impurrou a coisa dele para dentro da minha xoxota. Quando aquilo dueu, eu gritei. Ele cumeçou a me sufocar, dizendo é melhor você calar a boca e acostumar. (WALKER, 2016, p. 8).

As cartas escritas por Celie a Deus apresentam, assim, características típicas de um diário. Segundo Philippe Lejeune (2008, p. 260), o diário é um vestígio, “uma escritura manuscrita pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante. É um vestígio com suporte próprio”. Lejeune ainda afirma que o diário é:

Um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real. Ele contribui, modestamente, para a paz social e o equilíbrio individual. (...) É também um rascunho das palavras ou atos que se sucederão na realidade (LEJEUNE, 2008, p. 262).

Ao refugiar-se no papel, o interlocutor encontra um confidente. Decepções, raiva, angústia, alegrias são expressadas com liberdade. O papel é também um espelho, pois permite que a pessoa que escreve se veja com distanciamento, permitindo que certezas sejam abaladas. Portanto, “o diário não é forçosamente uma forma de passividade, mas um dos instrumentos de ação” (LEJEUNE, 2008, p. 263), uma vez que, nos momentos em que a vida coloca dificuldades e problemas, o diário traz coragem e apoio. Ao se ver num ambiente cruel e opressor, Celie encontra no diário o alento que carecia.

Assim como a carta, o diário apresenta uma série de elementos que compõem sua estrutura. O começo do diário quase sempre é demarcado, seja por um “nome próprio, título, exergo, pacto, apresentação pessoal” (LEJEUNE, 2008, p. 268), dentre outros. Em *A cor púrpura*, essa entrada é sempre definida pela expressão “Querido Deus”, que transmite a ideia de que a personagem deseja contar tudo. Utilizar a expressão “Querido Diário” ou algo equivalente seria estranho, pois o diário é um objeto inerte e inanimado, enquanto Deus, apesar de ser abstrato, é algo vivo para aqueles que creem Nele. O diário é também descontínuo e lacunar, ou seja, sua escrita é fragmentada considerando que o diário é composto por uma série de entradas ou registros.

Teóricos como Philippe Lejeune afirmam que a datação é um elemento primordial para um diário; porém, esse tipo de marcação não é uma regra fixa e imutável. A pessoa que escreve um diário tem a liberdade de criação, podendo, portanto, escolher se deseja ou não fixar uma data em seus escritos. Winston Smith, protagonista do emblemático *1984*, de George Orwell, também escreve um diário no qual muitas das entradas não são datadas:

Foi há três anos. Numa noite escura, numa ruazinha estreita, perto de uma das grandes estações de trem. Ela estava parada perto de uma porta encravada no muro, debaixo da lâmpada de um poste que não iluminava

nada. Tinha um rosto jovem, muito maquiado. Foi a maquiagem, aliás, o que mais me atraiu, a brancura que aquilo dava no rosto dela como se fosse uma máscara, e o vermelho vivo nos lábios. As mulheres do Partido nunca se pintam. Não tinha mais ninguém na rua e nenhuma teletela à vista. Ela disse que o preço era dois dólares. Eu... (ORWELL, 2009, p. 81).

Apesar da ausência de datação nos escritos de Celie, facilmente percebemos a existência de uma cronologia, pois eles se iniciam na infância e vão até a fase adulta da personagem. Minha hipótese é de que Celie não tinha conhecimento de que fazia um diário por ser uma mulher de origem humilde e de pouca instrução. Por esse motivo, ela poderia desconhecer o que seria um diário, já que, como Philippe Lejeune nos mostra, havia anteriormente um perfil social específico de pessoas que escreviam um diário. Em sua maioria, eram pessoas instruídas ou moradoras dos grandes centros urbanos. Entretanto, há exemplos de quebra desse paradigma, como é o caso de Celie.

Para avançarmos na compreensão dos escritos de Celie para Deus como um diário, é fundamental examiná-los segundo os pressupostos de Lars Elleström (2017), que propõe um novo modelo de comunicação centrado na mídia. Elleström (2017) concebe a mídia como um estágio intermediário da comunicação, que permite a transferência de uma carga cognitiva de uma mente à outra. Essa carga cognitiva se refere às “configurações mentais que entram e saem na comunicação” (ELLESTRÖM, 2017, p. 29) da mente do produtor para a do receptor. As configurações mentais existentes na mente do receptor são semelhantes, mas não idênticas às da mente do produtor, pois duas mentes são influenciadas por diferentes fatores,

Além de sua capacidade inata básica para perceber e interpretar qualidades midiadas, a mente está propensa a formar valor cognitivo com base em conhecimentos, experiências, crenças, expectativas, preferências e valores – pré-concepções moldadas, em grande parte, pela cultura, sociedade, geografia e história (ELLESTRÖM, 2017, p. 43-44).

Essa carga cognitiva que pode ser transferida da mente do produtor para do receptor é apontada pela combinação dos traços modais em produtos de mídias, segundo a proposta de Lars Elleström (2007). Toda e qualquer mídia pode ser analisada através das quatro modalidades ou modos: material (interface corpórea), sensorial (atos físicos e mentais de perceber por meios dos sentidos), espaço temporal (espaço e tempo em comunicação) e semiótica (produção de sentidos, interpretação). Essas modalidades compõem o esqueleto de todas as mídias, de modo que, sem elas, seria impossível compreender seus diferentes

aspectos. Somente podemos dizer se duas mídias são ou não parecidas se conhecermos como os traços se relacionam.

Elleström (2017) ainda usa o termo mídia de três diferentes formas: como mídias técnicas, mídias básicas e mídias qualificadas. As mídias técnicas são entendidas como “qualquer objeto, fenômeno físico ou corpo que faz a mediação, no sentido de que ‘realiza’ e ‘exibe’ mídias básicas e qualificadas” (ELLESTRÖM, 2017, p. 85), tornando possível que um produto de mídia possa se fazer presente no mundo. Um televisor é entendido como uma mídia técnica, pois oferece suporte para telejornais, novelas, séries, dentre outros. A mídia básica é compreendida por sua aparência modal e, nessa categoria, encontram-se o texto visual, o texto escrito, as imagens e os sons. Por fim, a mídia qualificada é o resultado da combinação de uma ou mais mídias básicas, como o teatro, o cinema, a dança, pintura.

Em consonância com o pensamento de Elleström (2007), penso a Literatura como uma mídia qualificada na medida em que ela é o resultado da combinação de diferentes mídias básicas e mídias técnicas. Consequentemente, *A cor púrpura* é um produto midiático composto por duas mídias distintas: o diário (escrito por Celie) e as cartas (escritas por Celie para sua irmã Nettie e as escritas por Nettie para Celie).

O diário é um construto da memória, pois admite a organização do vivido e sua (re)visitação no futuro, sendo um espaço relativamente protegido do mundo exterior. Celie, ao compor o seu diário, construiu seu próprio código, no qual impôs uma forma de organização, uma regularidade na escrita, um estilo e a ausência ou não da censura no que é registrado. Suas entradas aparecem articuladas com experiências vividas por ela, compartilhando e questionando os diferentes modos de violência presentes no cotidiano das mulheres. A escrita de Celie se “**transforma** assim em **instrumento de tomada de consciência**. (...) O ato de escrever se reveste de uma importância política capital, ele age como estímulo diante da passividade imposta pelas condições sociais” (ORTIZ, 2014, p. 429, grifo meu).

Celie, quando se dirige a Deus, comprova que está em busca de um interlocutor íntimo, conforme podemos observar na frase que abre a primeira entrada: “é melhor você nunca contar ninguém, só pra Deus. Isso mataria sua mamãe” (WALKER, 2016, p. 8). A partir desse momento, cada entrada é um momento de desabafo, de uma conversa consigo mesma. Sendo assim, o diário é uma mídia de expressão. Para Elleström, “a mídia pode estar envolvida tanto em uma comunicação de duas vias, que alguns podem considerar como a comunicação ‘verdadeira’, quanto em comunicação de uma via, que também poderia ser chamada de ‘expressão’ [...]” (ELLESTRÖM, 2017, p. 17). Celie encontra no diário o local

para se expressar sem medo de represálias ou críticas, gênero que a acompanha até o momento em que ela recebe uma carta de sua irmã por meio de Shug Avery. Escrever para si mesma na forma de um diário perde, então, o sentido, pois Nettie é uma interlocutora física que, mesmo distante, se faz presente por meio das cartas.

A longa ausência de notícias faz com que as irmãs troquem diversas cartas. O processo de correspondência tem uma função importante, uma vez que Celie se torna uma mulher empoderada e independente, que rompe com as amarras da opressão. Esse empoderamento ocorre também pela relação de Celie com outras mulheres da trama, como Sofia, que recusou se submeter aos desmandos do marido. Celie desconstrói e edifica, portanto, sua identidade por meio da relação com as mulheres com quem vivia.

### **À guisa de conclusão**

*A cor púrpura* é popularmente conhecido como um romance pertencente ao gênero epistolar, pois há o consenso de que Celie escrevia cartas para Deus e para sua irmã. Entretanto, esse fato toca no problema do direito da posse dessas cartas. Philippe Lejeune (2008), no ensaio “A quem pertence uma carta?”, lança uma série de argumentos legais e jurídicos, baseados na lei francesa de 1957, que tratou sobre os direitos de propriedade intelectual: “Uma vez na caixa, a carta passa a pertencer ao destinatário. Uma vez postada, reavê-la significa roubar” (LEJEUNE, 2008, p. 251). Escrever cartas para Deus é, então, problemático. Deus não tem um endereço fixo – nem mesmo sabemos se ele realmente existe. Jamais saberemos se uma carta chegará até ele. Uma carta destinada a Deus é, dessa forma, paradoxal.

Afirmar categoricamente que Celie escrevia para Deus é precipitado. Seus escritos iniciais possuem uma estrutura semelhante à de uma carta; porém, a partir de um exame analítico-descritivo das modalidades da mídia (ELLESTRÖM, 2017), esse entendimento acaba sendo desconstruído e chegamos à conclusão de que na verdade os textos formam um diário e não são cartas.

No diário produzido por Celie, observo o desenvolvimento de um trabalho que questiona e discute a condição e as representações da mulher negra estadunidense, em que o debate de experiências como a do racismo e da opressão tem um papel relevante no processo de construção da identidade cultural dos indivíduos negros. Por meio de Celie, vemos a presença de um “eu enunciator” que se proclama como negro. Esse ato de fala permite à

escritora ponderar sobre sua etnia a partir do interior do significado de ser negro e, ao mesmo tempo, criar espaços de luta e resistência.

## Referências

COMTE-SPONVILLE, André. A correspondência. In: \_\_\_\_\_. *Bom dia, angústia!* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFGM*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, 2008, p. 8-23.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992, p. 129-160.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2017.

HATTNER, Álvaro Luiz. *A expressão da negritude na poesia de Langston Hughes e Solano Trindade*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 1992.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2008.

MORRISON, Toni. The Site of Memory. In: \_\_\_\_\_. *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*. New York, Alfred A. Knopf, 2019, p. 318-335.

ORTIZ, Renato. Frantz Fanon: um itinerário político e intelectual. In: *Contemporânea*, Florianópolis, v. 4, n. 2, 2014, p. 425-442.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Alexandre Hubner e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Escritoras negras contemporâneas: estudos de narrativas – Estados Unidos e Brasil*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

USHER, Shaun. *Cartas extraordinárias: a correspondência inesquecível de pessoas notáveis*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WALKER, Alice. *A cor púrpura*. Tradução de Betúlia Machado, Maria José Silveira, Ped Bodelson. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

WALKER, Alice. *The color purple*. Canada: Harcourt, 2003.



## **Ficção e história em *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins**

Letícia Araujo Lemos de Oliveira<sup>1</sup>

*Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012), é uma ficção histórica que gira em torno da formação de um ramo da cultura carioca e tem como foco a trajetória de alguns sujeitos históricos subalternizados, mais especificamente, os indivíduos pertencentes à segunda geração do pós-Abolição de 1888. O romance se inicia com uma cena entre a prostituta Valdirene, o português Sodr e e o jovem Valdemar. Valdemar e Sodr e disputam a aten o e o amor de Valdirene. O cenário   nas proximidades do Bar do Apolo, na Rua do Estácio, tradicional bairro do Centro do Rio de Janeiro. Os dois homens estão prestes a travar um duelo de sangue pela predile o de Valdirene, que na verdade era uma das mulheres prostitu das e exploradas por Brancura<sup>2</sup>, “o perigoso, o malandro velho do Largo do Estácio” (LINS, 2012, p. 11). O desfecho da contenda, que se anunciava trágico, porém,   alterado pela a o de Tia Am lia, mãe de Valdemar, que impede o duelo entre o filho e Sodr e.

Valdirene iniciou sua vida na prostitui o ainda bem jovem, ao lado de Brancura. Era uma mulher que fascinava os homens, como vimos no caso do conflito entre Valdemar e Sodr e. A rela o entre Brancura e Valdirene era antiga e envolvia questões familiares, já que a mãe de Valdirene teria tido uma rela o com pai de Brancura. Apesar disso, Brancura abandona Valdirene para casar-se com a jovem Ivete, pois ela, “sendo de f milia”, poderia lhe proporcionar uma vida diferente.

Ao fim do romance, Valdirene está envolvida em um relacionamento com Sodr e e Brancura, que àquela altura já abandonara a jovem Ivete. Valdirene consegue o que tanto almejava: engravidar; porém, não sabemos na trama qual dos dois seria o pai dos g meos. O que sabemos   que um nasceu com a pele clara como a de Sodr e; e o outro com a pele escura como a de Brancura – provavelmente uma liberdade do ficcionista. Destes personagens citados, somente Brancura pode ser encontrado nos registros da história.

Paulo Lins   escritor brasileiro conhecido mundialmente por sua obra *Cidade de Deus* (1997). Este romance tem como particularidade representar as experiências de vida da popula o marginalizada nos subúrbios cariocas, no caso, a região que d  título   narrativa,

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras- Português-Literaturas na Universidade Estadual do Rio de Janeiro – Faculdade de Forma o de Professores (UERJ-FFP). Membro do Grupo de Pesquisa “As fic es do Rio Negro: para uma abordagem transdisciplinar do discurso literário”. Bolsista de Inicia o Científica da FAPERJ.

<sup>2</sup> **Brancura, Sylvio Fernandes** (circa 1908, Rio de Janeiro – 1935). Compositor, flautista, ganhou o apelido pela pele negra retinta. Era uma espécie de emblema do malandro do Estácio.

cuja história é recriada por Lins. Se a história oficial tende a registrar determinados grupos sociais, mais notadamente, os vencedores da história, em detrimento de outros, escritores contemporâneos como Paulo Lins tomam para si o papel de distender as margens históricas, privilegiando em suas narrativas novas paisagens, cartografias, personagens e enredos. Uma dessas tentativas de romper com o sistema se dá por meio do que em nossa pesquisa chamaremos de “estratégias de repovoamento” (Cf. OLIVEIRA, 2022).

Em *Desde que o samba é samba* (2012), observamos a representação literária da formação cultural do Rio de Janeiro na Primeira Republica, sempre a partir da luta e da trajetória dos povos subalternizados. Além dos personagens centrais do romance, encontraremos outros que serão cruciais para a constituição e consolidação da cultura do samba e do estabelecimento de uma nova espécie musical-literária. Esse percurso remonta à formação dos blocos e ranchos carnavalescos, que futuramente culminariam na criação das Escolas de Samba e também na formação de uma religião recém-criada no Rio de Janeiro e primeiramente desenvolvida na cidade de São Gonçalo: a Umbanda.

Além de Brancura, são personagens importantes na trama Tia Almeida e Ismael Silva.<sup>3</sup> Ambos são sujeitos relacionados à história cultural da cidade do Rio de Janeiro. Tia Almeida representa o universo das Tias Baianas, senhoras responsáveis por uma rede de apoio social fundamental à comunidade negra. Havia naquele grupo social relações de apoio, afeto e até mesmo de caráter familiar, pois as “Tias” formavam redes de acolhimento para um grupo social oriundo da herança perversa da escravização. As “Tias” vieram de inúmeros lugares da Bahia – como Amaralina, em Salvador e outras cidades no Recôncavo Baiano – para o Rio de Janeiro. Tia Ciata<sup>4</sup>, uma das mais famosas Tias Baianas, veio de Santo Amaro da Purificação no Recôncavo Baiano para a Cidade Nova. A casadas tias baianas era o local onde aconteciam as rodas de samba e os rituais religiosos. Era localizado em bairros como Gamboa, Santo Cristo, Cidade Nova, Estácio. Silva representava naquele grupo o sujeito hábil na prática de escrever canções, obras próximas ao que viria a ser o samba em sua configuração moderna. Silva participou da ascensão desse gênero musical. O compositor era o principal membro do chamado grupo do Estácio. Além disso, ele dá uma grande contribuição para a formação do

---

<sup>3</sup>**Ismael Silva**, Milton de Oliveira Ismael Silva (Niterói, 14 de setembro de 1905 – Rio de Janeiro, 14 de março de 1978). Nascido no bairro de Jurujuba, mudou-se aos 3 anos para o Estácio. Compôs seu primeiro samba aos 15 anos, o inédito “Já desisti”. Frequentou o famoso Bar e Café Apolo. Em 1925 teve o primeiro trabalho reconhecido: “Me faz carinhos”. Fundou em 1928, com outros companheiros, a Deixa Falar, primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro. Um dos personagens centrais do romance.

<sup>4</sup>**Tia Ciata**, Hilária Batista de Almeida (Bahia, 1854 – Rio de Janeiro, 1924). Foi uma mãe santo que teve grande influência na formação do samba. Era na sua casa que acontecia os rituais religiosos e as rodas de samba.

bloco “Deixa Falar”. Em consequência dos seus feitos, Silva travou contato com inúmeros cantores famosos da época, e alguns deles adquiriram as canções de Silva.

Já Brancura, um dos personagens centrais da obra, era um cafetão por escolha, assim como seu pai o fora. Por conta de uma “falha moral”, foi advertido pelas entidades da Umbanda que não teria sucesso na música (LINS, 2012, p. 239). A vida de jogos e nos prostíbulos não permitiria que seu sonho se concretizasse. Outros personagens ficcionalizados por Lins também representavam esse grupo, que foi responsável pela emergência do samba moderno, no qual se destacam Baiaco<sup>5</sup>, Bastos<sup>6</sup>, Mano Edgar<sup>7</sup> e Bide.<sup>8</sup>

A voz narrativa do romance é comandada por um narrador heterodiegético. Esse narrador sabe de quase todas as particularidades das personagens. Ele promove, por meio da analepse, um retorno à história pregressa de alguns personagens. Embora saiba com detalhes da vida de vários membros daquele corpo social, o narrador não se apresenta como alguém identificável em meio àquele universo de personagens: ele observa os acontecimentos para representar na obra, porém em momento algum podemos identificá-lo na narrativa.

Ao recriar as comunidades negras que viviam nas periferias do Rio de Janeiro da Primeira República, Lins nos entrega um romance em que ficção e história se mesclam e se confundem. Como apontado anteriormente, Brancura, Silva, Baiaco, Bastos, Mano Edgar, Bide foram personagens que existiram. Enquanto personagens como Valdirene, Sodré, Ivete, Valdemar não existiram fora da ficção. Já personagens como Tia Almeida têm correspondência com a série histórica, porém, aparecem no romance com suas identidades modificadas. Da mesma forma, a história desse grupo de sujeitos, artistas revolucionários, está submetida à imaginação do romancista, que, ao ficcionalizar a trajetória do samba, ao recriar o nascimento e desenvolvimento das Escolas de Samba, Lins insere no campo literário novas possibilidades de compreensão da arte brasileira na então capital da República.

---

<sup>5</sup>**Baiaco**, Osvaldo Caetano Vasques (Rio de Janeiro, 1913 – 1952). Ator, compositor e ritmista, foi um dos fundadores da “Deixa Falar” e amigo dos frequentadores do Bar Apolo e do Estácio, como Brancura, Bide, Silva, dentre outros.

<sup>6</sup>**Bastos**, Nilton Bastos (Rio de Janeiro, 12 de julho de 1899 – 8 de setembro de 1931). Um dos principais responsáveis pela estilização do samba, nasceu em São Cristóvão, sendo frequentador dos ranchos Ameno Resedá e Flor do Abacate, além das rodas de samba. Aprendeu a tocar piano como autodidata. Frequentou o Bar Apolo e o bairro do Estácio, em companhia de Bide, Brancura, Ismael Silva (com quem compôs), Mano Rubem e Baiaco.

<sup>7</sup>**Mano Edgar**, Edgar Marcelino dos Passos (Rio de Janeiro, 1900 – 25 de dezembro de 1931). Mais conhecido como Mano Edgar ou Edgar do Estácio, foi um músico brasileiro. Junto com os compositores Ismael Silva, Bide, Baiaco, Mano Rubem, foi fundador da “Deixa Falar”, considerada a primeira escola de samba brasileira. Morreu assassinado em uma briga, em 1931.

<sup>8</sup>**Bide**, Alcebíades Maia Barcelos (Niterói, 25 de julho de 1902 – Rio de Janeiro, 18 de maio de 1975). Músico. Frequentador do Estácio e amigos dos sambistas que mudaram a história do samba. Irmão de Mano Rubem. Um dos fundadores da “Deixa Falar”.

O romance acompanha a criação de um bloco que futuramente se transformaria naquela que por muitos é considerada a primeira Escola de Samba, a chamada “Deixa Falar”; nos apresenta os detalhes do surgimento de uma nova religião (a Umbanda); e acompanha o advento do samba como estilo musical a princípio considerado marginal e que chegou aos níveis mais elevados da consagração cultural. Em uma entrevista ao jornal *O Globo*, Lins afirma que, para a escrita de *Desde que o samba é samba*, foi feita uma pesquisa etnográfica sobre aquele mundo cultural que girava em torno do samba e das religiões de matrizes africanas:

— Todo mundo me cobrava o segundo livro: aeromoça, taxista, malandro de esquina, artistas. Não conseguia escrever. Eu queria sumir — recorda. — Fui conversar com pessoas do samba, como Elton Medeiros, e com as entidades da umbanda. Não dá para falar de samba sem falar de umbanda, pois nasceram praticamente na mesma época, ambos foram perseguidos pela polícia e se desenvolveram no mesmo lugar, as casas de candomblé (*O Globo*, 07/04/2012).

A trama quase como um todo acontece no Largo do Estácio, porém, o enredo caminha por lugares como a Praça Onze, a Mangueira, o Morro do Salgueiro, a Lapa, a Glória, dentre outros lugares. Nesses espaços geográficos se consolidaram muitos movimentos em torno da religiosidade e do samba, ou seja, nessas regiões do Rio de Janeiro se formou uma cultura popular que aos poucos se confundiu com a própria cultura popular da cidade. Com a Reforma Pereira Passos, a população pobre que vivia nos cortiços foi se deslocando para os morros em volta do Centro da cidade. Houve uma espécie de diáspora local que deu origem ao povoamento de morros como o Morro do Livramento, Morro da Providência, Morro do São Carlos, dentre outros. Paulo Lins, ao situar seus personagens em trânsito nessas localidades, oferece ao leitor uma espécie de resgate ficcional da memória de toda uma geração de ex-escravizados e subalternizados e de toda uma cultura que se disseminou pela cidade.

Para Oliveira (2022), é das brechas, dos arredores e dos contornos da cidade que vão emergindo as vozes que no dia a dia interagem com a cidade letrada e organizada e que neste mesmo cotidiano emprestam seus corpos, seus desejos, suas tintas, escritas e danças ao quadro moderno da urbe:

Nesse trânsito entre religião, samba, malandragem e no espaço geográfico-social de um Rio de Janeiro que à contragosto incorporava a imensa massa de ex-escravizados e migrantes nordestinos às paisagens naturais e artificiais

da cidade, o romance de Lins nos provoca a pensar a história de nossa modernidade (por extensão, do modernismo) em seus aspectos conflitantes: um progresso adverso, capenga, discriminatório, excludente e racista que viu o protagonismo vitorioso de sujeitos pretos, marginalizados que tornaram sua música e sua poesia elementos definidores de uma ideia de cultura nacional, embora (ainda hoje) não tenham sua trajetória devidamente reconhecida pelas narrativas hegemônicas (OLIVEIRA, 2022, p.100-101).

Ferrone (2017) expõe essa diferença socioespacial presente no romance. Embora o Morro do Estácio seja o ambiente que ocorre vários fatos dentro do romance, alguns momentos na obra podemos perceber essa diferença entre os ambientes. Principalmente quando são narrados os acontecimentos nos quais Sodré, Francisco Alves, Fátima Maria (esposa de Sodré) estão presentes. Estes são personagens brancos que vieram de áreas centrais, porém periféricas, do Rio de Janeiro:

Em *Desde que o samba é samba* (2012), essa dicotomia social é bastante evidente: de um lado, o centro da cidade (homogeneamente branco) composto por uma elite econômica e política, propulsora de uma urbanização que acentuou essa diferenciação aqui descrita, os estabelecidos. Do outro, operários, malandros, prostitutas e mães de santo (majoritariamente negros) que foram forçadamente deslocados para os morros urbanos e margens sociais, os outsiders. Luis Edmundo, jornalista, historiador e cronista, afirmou: ‘No Rio de Janeiro, os que descem na escala da vida vão morar para o alto, instalando-se na livre assomada das montanhas, pelos chãos elevados e distantes, de difícil acesso’ (FERRONE, 2017, p.9).

Lins ficcionaliza em sua obra indivíduos, em sua maioria artistas, boêmios, prostitutas, cafetões, mães e pais de santos e a história desses sujeitos está estritamente ligada ao Estácio, pois esse é espaço geográfico que define a história de cada um deles:

A noite estava quente, sexta-feira danada no Largo do Estácio: os bares cheios e a movimentação das putas, malandros e trabalhadores era grande. Brancura notou que tinha tempo para tomar uma Paraty antes de pegar no batente. (...) Desceu a São Claudio, pegou a Maria Lacerda, chegou ao Bar do Apolo, onde estavam Silva, Bastos, Bide, Edgar, Baiaco e Lopes. Acompanhavam em caixa de fósforos, nas garrafas de pinga ou na mesa um novo samba de Silva e Bastos. (...) (LINS, 2012, p. 69).

Além dos espaços representados, os personagens não ficcionais nos ajudam a compor o “efeito de real”, já que a narrativa não é apenas histórica. Lins se utiliza tanto da memória coletiva quanto da memória individual para ficcionalizar aquele momento singular da nossa

história. O narrador heterodiegético revela as individualidades das personagens a partir de um conhecimento onisciente de suas memórias individuais e com isso ele recompõe todo um corpo social ficcionalizado, repovoando a série literária com novas cartografias e novas vozes. Deste modo, em *Desde que o samba é samba*, podemos não somente identificar a ficção nos fatos, mas também o processo estético de repovoamento literário que o texto ficcional consegue realizar na liberdade de tudo representara e tudo dizer.

Na resenha de Aídes Gremião Neto sobre o texto “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, de Wolfgang Iser (1983), podemos perceber dois aspectos de singular importância: a seleção e a combinação dos elementos estruturantes da ficção. A seleção consiste na retirada desses elementos do mundo vivido para sua introdução na realidade ficcional; já a combinação fundamenta-se no ordenamento que o autor faz desses citados elementos no universo da ficção. Podemos citar como exemplo no romance a formação da Umbanda como religião brasileira e a criação das rodas de samba, principalmente na casa das Tias Baianas. Ambas foram elementos pinçados da história e introduzidos no mundo fictício representado no romance de Lins. Esses acontecimentos foram ordenados de forma a que fizessem sentido dentro das individualidades de cada personagem e dos mundos sociais que eles representavam em suas falas. Um dos lugares visitados por Valdirene e Brancura após sua reconciliação foi a casa de Tia Almeida:

E assim, com emprego certo, ganhando bem, foram enchendo a casa de filhos, alegria por toda a parte. Aí eram festas e mais festas de aniversário, batizado, primeira comunhão ou apenas com objetivo de juntar os baianos migrados para celebrar os orixás, cantar, dançar, comer. Ser feliz. Ali reuniam os grandes músicos para compor algumas das mais belas canções de que se tem notícia na vida brasileira. Eram várias as baianas mães de santo do Candomblé a tomarem conta da Pequena África, que, segundo Heitor, se estendia da zona do cais até a Cidade Nova e tinha como capital a Praça Onze. Dali saíram esses músicos que fizeram apresentações no exterior, com músicas gravadas pelos maiores cantores da época (LINS, 2012, p.130).

Valdirene, certa hora, sugeriu que passassem na casa de Tia Almeida, lembrou que era aniversário dela.

- Como eu pude esquecer...Vamos, vamos, já tá ficando tarde.

- Mas a festa lá dura de três a quatro dias...Eu queria ficar sozinho com você.

- A gente vai ter o resto da vida pra ficar sozinhos. É aniversário da minha Tia Almeida (LINS, 2012, p.127).

Segundo Wolfgang Iser (1983), o real seria aquilo que é transfigurado através do ficcional e a ficção, a representação do irrepresentável. O fictício tem o poder de alterar e reconstruir o real sem comprometimento maior que possui a história. Em uma entrevista, Lins

diz que alguns fatos ocorridos com personagens reais foram ocultados ou inventados, e outros foram abordados, como a homossexualidade de Ismael Silva. A suposta homossexualidade de Silva seria irrepresentável até pouco tempo, pois o meio do samba ainda é bastante preconceituoso em relação à sexualidade. A seleção de informações foi feita por Lins incorpora temas delicados como o preconceito de gênero, porém, ao mesmo tempo em que seleciona do real estes fatos importantes, acaba por omitir outros. O histórico polêmico de Brancura é atenuado ou mesmo omitido por Lins. Em entrevista para *O Globo*, Lins comenta as personagens Silva e Brancura:

— Uma pessoa me afirmou isso categoricamente. E levei essa entrevista para São Paulo no dia em que aquele jovem foi atingido por uma lâmpada na rua por ser gay. Pensei que, se não falasse do assunto, eu estaria sendo preconceituoso. Foi uma investida contra o preconceito — explica Paulo, que pôs Ismael, numa das cenas alusivas ao homossexualismo, indo encontrar-se com homens ao lado de Mário de Andrade. — É bom saber que o pai do samba era homossexual e que o pai do Modernismo também era. (*O Globo*, 07/04/2012).

Em relação a Brancura, como em quase todos os aspectos do livro, Paulo não se restringiu aos fatos, até porque não é muito o que se sabe dele. Inventou-o, por exemplo, apaixonado por uma de suas prostitutas. Mas, de posse do seu prontuário policial, mostrou-o casando por obrigação após deflorar uma adolescente. Por outro lado, não quis usar a informação de que ele queimou um mendigo em 1932 nem falar de seu enlouquecimento.

— Meu livro não chega até essa época. E quis ir no (lado) positivo. Eu já vinha muito pichado do “Cidade de Deus”, quis mudar essa história. Se o objetivo de pesquisa do primeiro livro foi a criminalidade, agora foi o samba. E a criação do samba é um ato de amor — emociona-se ele, que sofreu especialmente após o estouro internacional do filme “Cidade de Deus”, quando passou a ser malvisto na comunidade em que cresceu, situação que garante estar resolvida. (*O Globo*, 07/04/2012).

Para Roland Barthes (1972), a descrição de objetos insignificantes para o relato, mas com referentes no mundo histórico, situa a realidade dentro da narrativa e intensifica a sensação de verdade no discurso ficcional. Em *Desde que samba é samba*, os locais históricos revelam o efeito de real, pois esses lugares têm um passado ligado à cultura popular. Os lugares históricos se imbricam com as fotografias, reportagens e exposições, que são técnicas fundadas na necessidade de autenticar o real. Tais lugares, como a Praça Onze, a Mangueira, o Salgueiro e São Gonçalo, por exemplo, estão estritamente ligados à história do samba e das religiões de matriz africana.

Amanhã, na casa do meu aparelho, na Rua Floriano Peixoto, número trinta, em Neves, São Gonçalo, Rio de Janeiro, será inaugurada uma tenda espírita com o nome de Nossa Senhora da Piedade, que se chamará tenda de Umbanda. Onde o negro, o índio e o caboclo poderão trabalhar. Será uma nova religião baseada no Evangelho. [...] No dia seguinte, na casa da família, na Rua Floriano Peixoto, número trinta, em Neves, ao se aproximar a hora marcada, oito da noite, já estavam reunidos os membros da Federação Espírita para corujar se tudo iria se dar com ele falara (LINS, 2012, p. 41-42).

Embora as atuais administrações da prefeitura da cidade de São Gonçalo não tenham tombado a casa onde nasceu a Umbanda como patrimônio histórico o Terreiro Espírita Nossa Senhora da Piedade, a sociedade gonçalense reconhece o bairro de Neves como local de surgimento de uma religião genuinamente brasileira, sincrética e inclusiva. Esse acontecimento provoca na obra de Lins um efeito de real, tal qual o barômetro analisado por Barthes possui um caráter expressivo em Gustave Flaubert. Quanto ao papel do escritor moderno, que procura esconder-se e seu texto, concordamos com Foucault quando diz:

[...] o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz astante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor (FOUCAULT, 2001).

Ao escrever uma obra, o autor vai se distanciando paulatinamente daquilo que produz. O escritor deixa suas particularidades de lado para se invisibilizar cada vez mais em seu texto, ainda que diga “eu”: por conta desse processo, Foucault dirá que ocorre a morte do autor. No caso de Paulo Lins, a única proximidade do autor com a história contada em seu romance é o bairro do Estácio, porém, aquele não é o Estácio narrado na obra. Para Foucault (2001), a escrita não trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; ela se concentra na abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.

Embora o autor tenha o intuito de abordar de forma mais positiva a formação da cultura subalterna no Rio de Janeiro, a violência não deixa de ganhar espaço na obra. São representadas na obra tanto a violência policial quanto a perseguição contra os praticantes das religiões de matriz africana. *Desde que o samba é samba* ficcionaliza a resistência de um povo que sofreu e sofre ao longo de sua história todo tipo de violência. O samba surge como uma espécie de remédio para redimir aquele povo das enfermidades da violência histórica de



que padecem. É através da arte, por exemplo, que Ismael Silva consegue largar a vida de jogatinas e da malandragem; e é também através da arte que o rufião Brancura sonha largar a malandragem. Além do samba como fator de socialização e reunião de afetos, a religião surge como uma força capaz de resistir às imposições e repressões do Estado.

*Desde que o samba é samba* nos apresenta a riqueza da cultura popular produzida nos morros e becos da cidade do Rio de Janeiro, mas também revela a dura vida dos que habitam um país que carrega em sua estrutura social as consequências de anos de escravidão. Os aspectos positivos representados por Lins em sua obra nos revelam o quanto o samba foi eficaz em romper algumas barreiras impostas pelo preconceito e pela violência. O samba se formou como um gênero musical praticamente criado, desenvolvido e consolidado nos espaços marginalizados da cidade do Rio. Ganhou a admiração de cantores famosos como Francisco Alves e Carmem Miranda. Para que conseguisse esse lugar de prestígio entre artistas famosos, teve que resistir a toda violência e preconceito, sem contar a apropriação indevida de obras, a que os autores foram submetidos, por necessidade, ingenuidade ou ignorância, lembrando a fase em que os sambas eram vendidos por seus autores e comprados por artistas famosos que assinaram as obras.

Paulo Lins retrocede um pouco mais no tempo histórico neste romance – em comparação a sua obra mais famosa, *Cidade de Deus*– para novamente contar a história de uma população marginalizada, desta vez, colocando o foco na arte que viriam a produzir. Sua obra não é uma denúncia da violência, embora o narrador fale dela; a obra se concentra principalmente, assim como várias obras contemporâneas o fazem, em dar voz a um povo historicamente marginalizado e subalternizado.

Conclui-se, portanto, que a história oficial é vista pelo romancista e expressa na narrativa como fruto de uma seleção, mas a literatura tem o poder de recontar essa história ao privilegiar a experiência dos sujeitos invisibilizados em detrimento dos grandes fatos, dos grandes relatos históricos. Se a história almeja a objetividade, a ficção atua no campo das possibilidades e probabilidades: é subjetiva, analítica, crítica e imaginativa, sem perder sua conexão com o real. Sem a dominante da ficção, *Desde que o samba é samba* não conseguiria render além daquilo que podemos verificar na leitura dos textos históricos. Portanto, é através da força dos saberes conjugados pela ficção que temos a oportunidade de vislumbrar os encontros entre Brancura, Silva e os vários personagens históricos, alguns bastante conhecidos, que no romance dialogam com o real (re)inventado, reorganizado, enfim, que consegue produzir aquele efeito de real pensado por Roland Barthes.

## Referências

- BARTHES, Roland. Efeito de real. In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.
- FERRONE, Gabriel Capelossi. O filho da dor: espacialidades em *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins. *Revista Rua*, v. 2, n.23, p. 187-202, nov. 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (v. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.264-298.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes: v. II. 2. ed.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 384-416.
- LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.
- NETO, Aides Gremião. Uma leitura de Wolfgang Iser. Disponível em: <https://noaqueagora.weebly.com/os-atos-de-fingir.html>. Acesso: 10 out. 2022.
- OLIVEIRA, Paulo César S. de. Trânsitos narrativos no Rio de Janeiro, em Manuel Antônio de Almeida e Paulo Lins. In: CARMO, Cláudio do (Org.). *Novas cartografias contemporâneas: subjetividades culturais e literárias*. Ilhéus, BA: Mondrongo, 2020, p. 15-33.
- \_\_\_\_\_. OLIVEIRA, Paulo César S. Memórias que importam: literatura, arquivo e resistência em *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins. *E-escrita*, Nilópolis, RJ, v.12, n.1, p.199-215, jan./jun. 2021a.
- \_\_\_\_\_. Espaço, memória e cultura: trânsitos narrativos em Paulo Lins e Nei Lopes. *Aletria*, Belo Horizonte, UFMG, v. 3, n.4, p. 29-49, 2021b.
- \_\_\_\_\_. Modernidades em trânsito em *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins: apontamentos iniciais. *E-escrita*, Nilópolis, RJ, v.13, n.1, p.88-108, jan./jun. 2022.
- VIANNA, Luiz Fernando. *Desde que o samba é samba*, o novo livro de Paulo Lins. *O Globo*, abr. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/desde-que-samba-samba-novo-livro-de-paulo-lins-4512115>. Acesso em 15 nov. 2022.

## Fundamentos de uma estética do olhar *n' o Primo Basílio*

Lucas do Prado Freitas<sup>1</sup>

Neste artigo, não buscamos simplesmente indicar mais um caso de contradição estético-ideológica n' *O primo Basílio*, isto é, um ponto de transgressão das normas de escrita realistas-naturalistas, ora assumidas pela Geração de 70 como o progresso moderno em matéria artística. Ao analisarmos o trecho final do romance mencionado, objetivamos indagar a importância do olhar e suas evidenciações na prosa queirosiana. Não se trata apenas de pensar o ponto de vista do narrador do romance realista, mas de questionar a mundividência por trás de certa materialização estética e do interesse que o olhar suscita no interior da narrativa. A partir disso, intuimos poder encontrar aquilo que chamamos de fundamentos de uma 'estética do olhar', isto é, princípios norteadores de uma visão de mundo específica, sumamente cética e ambivalente, atenta à complexidade do real, à sua irreduzibilidade a discursos fechados e às dificuldades humanas de conhecimento da realidade última das coisas.

Temos que o mistério do olhar, como sublinha Campos Matos, foi sempre motivo de inquietação para Eça de Queirós, haja vista, por exemplo, a famosa epígrafe d' *A relíquia*: sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia; e mesmo a centralidade do "mostrar" e do "esconder" na retórica da personagem Teodorico Raposo, do mesmo livro. Pensadores como Walter Benjamin (2007), Marshall Berman (1986), Franco Moretti (2014) e David Harvey (2015), em seus estudos sobre o paradigma civilizacional europeu oitocentista, tendem a atribuir significativa importância aos efeitos das transformações sociais na vida mental da classe média. Isso, como demonstram os referidos teóricos, num tempo de reconfiguração social e de constantes modificações na paisagem urbana, ambas provocadas pelo fortalecimento de um sistema de produção e de reprodução capitalista. A hegemonia do ideário positivista, o aumento da circulação de bens de consumo, o entrelaçamento diário de ideias nos jornais, o encontro de olhares diversos nos bulevares, a vertigem das multidões e dos fluxos citadinos e a mercantilização de diferentes aspectos da vida, entre outras coisas, parecem ter suscitado, no transeunte-observador, a busca de uma maior acuidade na

---

<sup>1</sup>Mestre em Letras (2021) e graduado em Letras Vernáculas (2018) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atualmente, encontra-se vinculado ao grupo de pesquisa CNPq "Cenáculo: Fluxos e afluxos da Geração de 70", no Centro de Letras e Ciências Humanas da UEL, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. É colaborador do grupo de pesquisa CNPq "Grupo Eça", no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Estadual de São Paulo (USP).

percepção. Como nunca antes, a percepção se impõe ao cidadão da urbe como uma questão não só de sobrevivência, mas também de interesse intelectual.

Na sua conceituação do *flâneur* baudelairiano, Walter Benjamin (2007) define o sujeito ambivalente, caminhante e observador, que atravessa a babel parisiense, fascinado pelas excitações sensuais e violentas dos bulevares, ansiando e temendo a mundanidade e a volúpia das multidões, alimentando, além disso, um olhar esteticista ou estetizante sobre a realidade cultural circundante, porém não menos autorreflexivo acerca do tempo vivido e dos processos históricos em curso. Marshal Berman (1986), por sua vez, analisa a busca científicista e racionalista da “nudez” que marca o século XIX, isto é, a necessidade de um real límpido, não encoberto por devaneios e imprecisões fantasistas, em um tempo em que se passará a falar do fetichismo da mercadoria. Para Franco Moretti (2014), em coexistência com o princípio de realidade e de seriedade moral que definiram a vida moderna burguesa, encontrava-se o anseio pelo novo: de um lado, tem-se a tentativa de rompimento com um passado que se julga superado, de outro, a marcha contínua para um futuro incerto e irremediável. A experimentação do tempo na modernidade, que revela apetites e hesitações, contradições e ambiguidades, provoca no indivíduo a sensação de que tudo o que era sólido até então sofre um processo de desmanche, tal como registrado no *Manifesto Comunista*, de 1848 (MARX; ENGELS, 2005). Essas interpretações, que nos permitem compreender não apenas a realidade material, mas também íntima e mental do homem moderno burguês, expostas aqui de maneira um tanto breve e sintética, fazendo-nos pensar, entre outras coisas, na relevância da percepção visual numa sociedade em devir, que oscila entre a tradição mais antiga e o progresso técnico da contemporaneidade, julgando-se apta, em ciência e erudição, a olhar a verdade frente a frente. A partir disso, interessa-nos, em suma, indagar a problemática filosófica do olhar – considerando as muitas questões que ela suscita, como o autoconhecimento do sujeito e o erotismo – na obra de Eça de Queirós, de modo a alcançarmos aquilo que intuímos como sendo uma estética de valorização do olhar.

Antes de analisar o romance propriamente dito, interessa-nos esmiuçar duas importantes epístolas queirosianas datadas do final da década de 1870, pela autoimagem de autor que nos oferecem. Em abril de 1878, de Newcastle, Eça de Queirós escreve a Ramalho Ortigão confirmando o recebimento de cartas suas, entre elas, uma sobre o recém-publicado *O primo Basílio*, e outra sobre um possível artigo de Ramalho n’*As Farpas* tratando deste mesmo romance. Eça, na ocasião, diz esperar “com sofreguidão” a crítica do amigo, já que, pelo conteúdo da primeira carta, percebera discordarem quanto ao “princípio, meios e fins da

Arte” (QUEIRÓS, 1862, p. 55). Dado o impasse, o romancista antevia duas alternativas: ou Ramalho, enquanto crítico, revia a sua concepção estética, ou ele, artista, desarmava a crítica do amigo. Antecipando qualquer avaliação negativa d’*O primo Basílio*, Eça desata em uma “choradeira” – como ele próprio classificara suas lamúrias – acerca das circunstâncias de elaboração artística em que se encontrava:

Eu trabalho nas *Cenas Portuguesas*, mas sob a influência do desalento. Convenci-me de que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac (*si licitus est...*, etc.) não poderia escrever a *Comédia Humana* em Manchéster, e Zola não lograria fazer uma linha dos *Rougon* em Cardife. Eu, não posso pintar Portugal em Newcastle (QUEIRÓS, 1862, p. 55).

Fazendo menção a dois importantes realistas franceses, que representaram, assim como Victor Hugo (1802-1885), uma reviravolta do olhar na arte romanesca, responsáveis pela formação cultural da designada Geração de 70, Eça dirá que, vivendo entre os ingleses, para que pudesse escrever algo, precisava se desprender por completo da “impressão” que lhe dava a sociedade e “evocar, por um retesamento da reminiscência” (QUEIRÓS, 1862, p. 56), a longínqua vida lusitana. Para o jovem Eça, a distância da pátria, sobretudo, do espaço citadino que buscava retratar, fazia com que seus romances fossem se tornando cada vez mais artificiais: “cada vez menos portugueses – sem por isso serem mais ingleses: começam a ser convencionais; vão-se tornando ‘*uma maneira*’” (QUEIRÓS, 1862, p. 56). Estando fora “do grande solo de observação”, o escritor dirá que, “em lugar de passar para os livros”, por “meios experimentais [...] um perfeito resumo social”, acabava “descrevendo, por processos puramente literários e *à priori*, uma sociedade de convenção, talhada de memória” (QUEIRÓS, 1862, p. 56).

Vê-se que, no princípio da carreira de autor de romances, Eça afirmava se encontrar numa “crise intelectual”: ou ia para Portugal, para que pudesse escrever segundo o método “experimental”, ou se entregava “à literatura puramente fantástica e humorística” (QUEIRÓS, 1862, p. 56). Para isso, restava-lhe, segundo suas palavras, saber se possuía realmente “um cérebro artístico”, assumir o que Taine chamava de “o respeito, a dignidade e a higiene do talento” (QUEIRÓS, 1862, p. 56) e ir se educar no seu país – ou seja, aprimorar sua acurácia perceptiva no *locus* de observação. De fato, entendido nesses termos, o problema se mostraria insolúvel para o escritor, uma vez que o desempenho da função de cônsul impôs a Eça o trânsito constante e a impossibilidade de se fixar novamente em Portugal. Isso, por outro lado,

permitiu-lhe conhecer uma diversidade de culturas e obter, sem dúvida, uma visão mais multifacetada e crítica do seu torrão natal, e mesmo das civilizações europeias industrializadas que tanto o seduziram na juventude, como é prova o artigo crítico “O Francesismo”, escrito por volta de 1887. Certamente, ver as coisas como eram e não como diziam os livros favoreceu o desenvolvimento de uma percepção de mundo mais cética, antidogmática e antipedagógica.

As palavras utilizadas pelo epistológrafo, nesse estágio de desenvolvimento, são fundamentais para compreendermos o tipo ideal de escritor então vislumbrado: aquele caracteristicamente flaubertiano, analista, contido e inteiramente compenetrado no trabalho de emenda da sua obra, porém, nesse caso, sob inspiração proudhoniana, investido na crítica dos costumes e na reforma social. A autoimagem que o romancista português faz de si reflete um posicionamento ideológico e uma concepção estética que tinha como parâmetro escritores ingleses e franceses em voga, como o próprio Gustave Flaubert (1821-1880), que muito provavelmente inspirou o tratamento do tema do adultério n’*O primo Basílio*. O fato é que a ambicionada imparcialidade ascética se revelaria inalcançável para Eça, primeiro, conforme as suas justificativas, pela impraticabilidade do método experimental, depois, pela particular incapacidade do escritor de aderir, rigidamente, a convencionalismos e respeitar autoimposições. Com a publicação d’*O Mandarim*, no início da década de 1880, essa crise tende a ser pacificada e dissolvida com a assumpção de uma estética não restrita à representação mimética do real, que incorpora elementos fantásticos, embora nunca alheia a procedimentos realistas.

Um agravante da “crise intelectual” que Eça diz enfrentar em Newcastle seria a falta de “condições de excitação intelectual” (QUEIRÓS, 1862, p. 56). Isso porque, muito provavelmente, fora de Lisboa, ele não tinha mais aquelas reuniões cenaculares fervorosas em ideias revolucionárias da rua do Guarda-Mor, que resultaram em intervenções culturais significativas, quais foram *As Farpas* e as “Conferências do Casino”, motivos de agitação pública e reações políticas. Afora essa restrição, Eça menciona os seus constantes entraves financeiros e o seu isolamento social – a sua “viuvez de alma” – que lhe fazia desejar se entregar a “uma disciplina intelectual, económica, moral e doméstica” (QUEIRÓS, 1962, p. 57-58), como se dissesse querer uma vida tipicamente burguesa, devotada ao lar e ao trabalho. O que vemos é um escritor, pode-se dizer, ainda inseguro, em vias de autodefinição, já que publicava o seu segundo romance após o que fora a impressão desautorizada d’*O crime do*

*Padre Amaro*, em 1875, cuja versão subsequente, de 1876, meses após a impressão d’*O primo Basílio*, revela importantes recuos e a minimização de, pode-se dizer, “excessos doutrinários”. O mesmo tipo de insegurança aparece numa carta a Teófilo Braga de semanas antes daquela a Ramalho, especificamente de março de 1878:

A sua última carta foi para mim um grande alívio. Eu estava-lhe com receio: como todos os artistas, creia, eu trabalho para três ou quatro pessoas, tendo sempre presente a sua crítica pessoal. E muitas vezes, depois de ver *O Primo Basílio* impresso, pensei: – o *Teófilo não vai gostar!* Com o seu nobre e belo fanatismo da Revolução, não admitindo que se desvie do seu serviço nem uma parcela do movimento intelectual, - era bem possível que Você, vendo *O Primo Basílio* separar-se, pelo assunto e pelo processo, da Arte de combate a que pertencia o *Padre Amaro*, o desaprovasse. Por isso, a sua aprovação foi para mim uma agradável surpresa (QUEIRÓS, 1962, p. 51).

Enquanto um importante ideólogo positivista lusitano, a aprovação de Teófilo Braga era de grande valia a Eça, como ele próprio dirá abertamente no final da epístola em questão: “a sua opinião, publicada, daria ao meu pobre romance uma autoridade imprevista” (QUEIRÓS, 1962, p. 52-53). Diz-se, contudo, que o propósito desta carta a Teófilo seria a defesa do assunto d’*Oprimo Basílio*, posto que o crítico teria reprovado mais o motivo do livro, pelo ataque à instituição familiar, do que a sua forma, isto é, os procedimentos de escrita utilizados. Eça dirá, então, que a sua ambição foi “pintar a sociedade portuguesa” (QUEIRÓS, 1962, p. 52), que seria seu objetivo no projeto *Cenas da vida portuguesa* – projeto nunca concluído. Para tanto, precisou “acutillar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso” e, não desrespeitando as instituições, “destruir *as falsas interpretações e as falsas realizações* que lhes dá uma sociedade podre.” (QUEIRÓS, 1962, p. 52, grifos nossos). Quanto ao processo de escrita em si, Eça aponta a abundância de detalhes e a necessidade de simplificar e de condensar: “O essencial é a dar a *nota justa*: um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e de valores – como se diz em pintura.” (QUEIRÓS, 1962, p. 53, grifos nossos). Lamenta, no entanto, nunca poder dar a “sublime nota da realidade eterna, como o divino Balzac – ou a nota justa da realidade transitória, como o grande Flaubert!” (QUEIRÓS, 1962, p. 53).

Para nós, em ambas as cartas amostradas, são claras as intenções do escritor de convencimento de seus contemporâneos da qualidade do que ele produzira e produzia. O que Eça queria, em suma, era receber aprovação crítica. E a mais favorável possível, a fim de, na prática, conseguir lucrar com o seu trabalho num momento de embaraço financeiro (como fica evidente nas suas “choradeiras”) e, no que diz respeito às necessidades intelectuais, tê-lo

acolhido, entre o público lisboeta, como a representação do realismo-naturalismo em Portugal. No entanto, ele próprio não deixa de reconhecer os desvios cometidos em relação aos ditames do romance experimental, insistindo em apontar o “excesso” de imaginação e de detalhes na sua escrita. Assim, buscando produzir uma arte que pretendia “ver verdadeiro”, como diz Campos Matos (2019, p. 12), Eça se depara com os véus que encobrem a realidade, incluindo os preconceitos ideológicos que marcaram a sua geração, os mesmo que acabará ironizando tempos depois.

É necessário termos em mente que, antes da sua conferência no Casino Lisbonense, cujo título teria sido “O realismo como nova expressão da arte”, Eça já buscava refletir sobre a necessidade de um novo olhar estético em Portugal, como é prova o artigo “Os poetas do mal” (1866), que revela mais um interesse pelo exotismo e pelos artistas que conhecia por meio dos livros do que propriamente por uma arte engajada. Enquanto jornalista de circunstância, o jovem Eça manteve um olhar de imprensa, tendendo a exercitar, por exemplo, na viagem ao Egito e à Palestina, a observação e o registro de impressões. Nesse caso, seus relatos de viagem, suas crônicas e reportagens sobre a construção do canal de Suez, trazem um olhar já realista, porém, marcado por certo impressionismo de fundo orientalista. As descrições se revelam mais visuais, como um fotógrafo que procura registrar o que se passa. É n’*As farpas*, em companhia de Ramalho Ortigão, que Eça se encontra alinhado com o espírito das Conferências Democráticas, segundo uma concepção estética e um olhar estritamente voltado para o social mais imediato. Nesse estágio, seu propósito com *Cenas da vida portuguesa* (ou *Cenas portuguesas*) será fazer o retrato da vida social, isto é, pintar com palavras. Constata-se, nesses primeiros passos, que vão de 1869 a 1871, a subordinação da escrita à necessidade de representação do real, porém, a solicitação da imagem como algo complementar, segundo uma metalinguagem da pintura e uma visão sensível às colorações dos espaços que descreve em prosa, como avaliaram já importantes nomes da crítica queirosiana, como Isabel Pires de Lima e Carlos Reis.

De trama prefigurada no conto “Singularidades de uma rapariga loura”, saído no *Diário de Notícias*, em 1871, a narrativa d’*O primo Basílio* é publicada no Porto, no começo do ano de 1878. Conforme já demonstrado, Eça escreve esse livro em Newcastle e é seu pai quem negocia a impressão dos manuscritos com o editor Ernesto Chardon. Não obstante as preocupações do autor, foi o seu romance mais bem sucedido, tendo demandado uma nova impressão revista naquele mesmo ano e merecido, posteriormente, diferentes traduções. A história da “burguesinha da baixa”, como disse o próprio Eça, gerou forte comoção crítica,



tanto da ala mais conservadora da sociedade, chocada, em especial, com a descrição do adultério e com a representação negativa de tipos portugueses (a exemplo do conselheirismo acaciano), quanto da ala mais progressista, favorável à nova expressão da arte e à reforma dos costumes. Entre os brasileiros, destaca-se a apreciação crítica de Machado de Assis, que rebaixou o livro por seus excessos estético-ideológicos, tendo, ainda, acusado Eça de plágio.

A história d'*O primo Basílio* gira em torno de Luísa, uma jovem leitora de novelas sentimentais que tem uma vida conjugal tranquila com Jorge, um sujeito calmo e disciplinado. Até então, a monotonia da casa é quebrada apenas por reuniões dominicais, passeios públicos e visitas da amiga Leopoldina, uma mulher pouco convencional para a época. Durante uma viagem de trabalho do marido a Alentejo, Luísa recebe Basílio, um primo recém-chegado em Lisboa, que enriquecera no Brasil. A relação dos dois se dá como num jogo de avanços e recuos, até o estreitamento do vínculo extraconjugal. É no “Paraíso”, um quarto grosseiro alugado na região mais periférica de Lisboa, que a relação sexual se consuma. A partir disso, a protagonista reflete constantemente sobre as suas ações, buscando as entender como uma fatalidade, uma consequência das sensaborias da vida matrimonial. Contudo, piorando o sentimento de culpa que a aflige, cartas suas vão parar nas mãos da criada Juliana, que passa a aterrorizar a patroa com intimidações e exigências. Luísa se vê sozinha e encurralada, uma vez que Basílio, já sexualmente realizado e frustrado com a situação de chantagem em que se vê, volta a Paris. Apenas com o auxílio do pacato Sebastião, amigo íntimo do marido, Luísa consegue recuperar as cartas que perdera e pôr fim ao caso, embora já fosse tarde para evitar a debilidade de saúde em que caíra.

Na noite em que Luísa adoece a valer, ficando impossibilitada de qualquer ação, chega-lhe uma carta do primo. Jorge, já suspeitando das mudanças que observara na rotina do lar, acaba lendo-a e descobre a traição. No momento em que Luísa apresenta alguma melhora, o marido a interroga sobre Basílio. No mesmo instante, a protagonista desmaia e, em pouco tempo, atacada de uma febre letal, acaba sucumbido. Basílio volta a Lisboa e se depara com a casa de Luísa fechada. É informado pelos vizinhos que ela morrera e que o marido se mudara. A morte da prima não lhe traz remorsos. Para Basílio, um *bon-vivant*, ou um tipo de Don Juan provinciano, a aventura romântica que tivera parece importar mais pelo sabor da conquista e da clandestinidade do adultério.

Nesse romance, Eça representa uma realidade social tida como decadente, afetada pelo sentimentalismo amoral romântico. Para tanto, buscou inserir na trama uma variedade de tipos sociais muito bem caracterizados, como o conselheiro Acácio, que plasma a parvoíce do

conselheirismo. No olhar crítico do escritor realista da época, o adultério era uma degenerescência, um desvio de comportamento a ser corrigido. Caberia a ele, enquanto artista, segundo seu projeto estético-literário, reformar os comportamentos, expondo as ações perniciosas e corruptoras de instituições fundamentais, como seria o caso da instituição familiar. Assim, no intento de nada omitir e de mostrar tudo de maneira imparcial, segundo determinado viés de leitura, Eça teria buscado a comprovação de uma tese: a mulher burguesa, educada de maneira precária, sofrendo a negativa influência do meio provinciano, só poderia ter um destino fatídico. Luísa, uma burguesa frívola, vivendo em um ambiente letárgico, sobre-excitada pela leitura de histórias românticas, na ociosidade e no isolamento do lar, torna-se amante de um sujeito excêntrico como Basílio, que lhe inspira sedução e desejo. Nessa ótica, a morte da protagonista não seria gratuita, mas essencialmente moralista, serviria de exemplo e de admoestação ao leitor.

Notamos, no entanto, que o romancista acaba oferecendo ao leitor comum certa ambiguidade de posicionamento. Ao final da narrativa, fica a incerteza sobre o assunto trabalhado e sobre o juízo do tema do adultério. Aquilo que se poderia entender como o “discurso da verdade” do narrador é encoberto por adjetivações e véus metafóricos que geram imprecisões. Ainda que Eça pretendesse seguir à risca, como dão provas as suas cartas da época, determinadas normas de escrita, quais sejam, na conceituação zolaniana, “aceitar os fatos determinados, não aventurar sobre estes fatos sentimentos pessoais que seriam ridículos” (ZOLA, 1982, p. 74), ou priorizar a clareza e a lógica, que seriam marcas elementares do “grande estilo” (ZOLA, 1982, p. 70), nota-se uma incapacidade de contenção da subjetividade do “eu” que rege a narrativa. Como dirá Guerra da Cal (1969, p. 126), o escritor não consegue frear arroubos de subjetividade, o que se vê no “tratamento figurativo” da linguagem, um “fenômeno psicológico-estilístico” que concentra um dos seus dualismos mais fundamentais, aquele inscrito no célebre artigo “Positivismo e Idealismo”, publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1893, em uma fase mais tardia.

N’*O primo Basílio*, no estágio final da narrativa, a “subjetividade mal dominada” queirosiana, como classifica Carlos Reis (1975), fica bastante latente, como veremos. Na passagem do livro transcrita a seguir, pode-se notar que a narração ganha tonalidades fúnebres, e os acontecimentos vão abrindo espaço para a impressão sensorial. Isso sucede em concatenação com o rebaixamento da razão, conseqüente do reconhecimento da falibilidade da medicina e da valorização de um tipo de conhecimento ancestral, não justificado pela ciência:

**Foi à sala de jantar, errou pela casa; a manhã fria clareava; erguera-se vento, que ia levando, aos pedaços, nuvens de um tom alvadio.**

Quando tornou a entrar no quarto, o barbeiro guardava as navalhas com a mesma lentidão mole; e tomando o seu chapéu desabado, saiu em bicos de pés murmurando num tom funerário:

- Estimo as melhoras. **Deus há de permitir que não seja nada...**

O delírio com efeito daí a uma hora acalmou; – e Luísa caiu numa sonolência prostrada com gemidos fracos, que saíam de seus lábios como a lamentação interior da vida vencida.

Jorge tinha então dito a Sebastião que desejava chamar o Doutor Caminha. Era um médico velho que tratara sua mãe, e que curara Luísa da pneumonia, no segundo ano de casada. Jorge conservava uma admiração agradecida por aquela **reputação antiquada**; e agora a sua esperança voltava-se sofregamente para ele, **ansiando pela sua presença como pela aparição de um santo**.

Julião condescendeu logo. **Até estimava!** E Sebastião desceu correndo, para ir a casa do doutor Caminha.

Luísa, que saíra um momento do seu torpor, sentiu-os falar baixo, para ir a casa do doutor Caminha.

- Cortaram-me o cabelo... – murmurou tristemente.

- É para te fazer bem – disse-lhe Jorge, quase tão agonizante como ela. – Cresce logo. Até te vem melhor.

Ela não respondeu; duas **lágrimas silenciosas** correram-lhe pelos cantos dos olhos (QUEIRÓS, 2002a, p. 314, grifos nossos).

A condição de Luísa é grave. As compressas de água fria e os sinapismos não minimizam os efeitos da febre cerebral. Os delírios da jovem se exacerbam. Julião, o médico positivista, já não sabendo mais o que fazer, sugere uma medida extrema: raspar-lhe a cabeça, pois que, no seu entendimento, os cabelos impediam a ação da água. A ideia arrasa Jorge, que, vendo a mulher não melhorar ao longo da noite, consente. O barbeiro, ao fim do trabalho, deseja melhoras à convalescente: – “Deus há de permitir que não seja nada...”. Uma fala que, breve e inteiramente condizente com os hábitos provincianos, como que estabelece uma linha divisória: assinala o limite da razão científica. O barbeiro, ao que tudo indica, um lisboeta inculto e religioso, chama a atenção das personagens para a necessidade da fé – só uma providência divina poderia modificar o infortúnio previsto. Passada uma hora, os delírios da personagem diminuem. Diz-se que Luísa se encontrava “numa sonolência prostrada”, soltando “gemidos fracos, que saíam dos seus lábios como a lamentação interior da vida vencida”. Perdia pouco a pouco a vida e não havia nada mais a ser feito, já que os métodos de Julião se mostram ineficazes.

Jorge, então, diz a Sebastião que desejava chamar o doutor Caminha, por quem conservava uma “admiração agradecida por aquela reputação antiquada”. Jorge ansiava “pela sua presença como pela aparição de um santo”. Nota-se, outra vez, a sugestão à fé religiosa.

No contexto em que surge, a palavra “antiquado” parece definir um tipo de prática medicinal antiga, suplantada pelos avanços técnicos positivistas. Porém, enquanto uma última esperança, recorre-se à tradição como se recorre à crença mais primitiva. O médico, elevado à posição de “santo”, seria como que a personificação do curandeiro com capacidades sobrenaturais. Nesse sentido, a reação de Julião ao desejo de Jorge é reveladora: “condescendeu logo”. Mesmo ele, na certeza da validade da sua ciência, resigna-se à vinda de uma imaginada santidade. “Até estimava!”, reconhecendo, nessa estima, os limites e a falibilidade da ciência medicinal moderna.

Luísa sai por um momento do seu torpor e chama Jorge numa “voz extinta”. Percebe o que lhe haviam feito: “– Cortaram-me o cabelo...”. Ela é reticente, parecendo aceitar o seu destino. O marido, “quase tão agonizante como ela”, tenta animá-la. Luísa não responde, cala-se porque se vê liquidada, tem a beleza fragilizada e não sabe como explicar ao marido a relação extraconjugal com Basílio. A cena é comovente, porque revela a complexidade das personagens: encontram-se a sós no quarto, impotentes frente às adversidades do matrimônio. Sabem, no fundo, que é o último momento deles e que nada poderia ser feito, seja sobre o que se passou, seja em relação ao que virá. Seus sentimentos são inexprimíveis e a mudez é tumular. O narrador, não podendo sustentar uma completa indiferença, cede e se comove, como se vê nos adjetivos que vai empregando e no modo como descreve com detalhes os acontecimentos seguintes. Para ressaltar o silêncio ambiente, diz que Luísa chorava “lágrimas silenciosas” que “correram-lhe pelos cantos dos olhos”. Percebamos a adjetivação acessória, que atribui uma implicação moral às lágrimas da personagem. Em seguida, o narrador puxa o discurso para si:

**Devia ser a sua última sensação;** a prostração comatosa ia-a imobilizando, apenas a sua cabeça rolava num movimento **doce e vagaroso** sobre o travesseiro, gemendo sempre com um **cansaço triste**; a pele empalidecia como um vidro de janela, por trás do qual lentamente uma luz se apaga; e mesmo os ruídos da rua que começavam não a impressionavam, como se fossem muito distantes e abafados em algodão (QUEIRÓS, 2002a, p. 314, grifo nosso).

O tom, aqui, é similar àquele da descrição que inicia o primeiro trecho que analisamos, o da saída do barbeiro da casa de Jorge. Há proximidade entre as descrições, que mantêm uma relação semântica, como as que já apontamos. Diz-se, no fragmento, que “a manhã fria clareava” e que o vento levava “aos pedaços, nuvens de um tom alvadio”. Depois, no quarto com Jorge e Luísa, o narrador menciona que “a pele [de Luísa] empalidecia como um vidro de janela, por trás do qual lentamente uma luz se apaga”. A manhã daquele dia tinha uma

coloração alvadia, esbranquiçada, como Luísa, empalidecida tal qual a luz vinda da janela que dava para a rua. Temos, ainda, que “mesmo os ruídos da rua que começavam não a impressionavam, como se fossem muito distantes e abafados em algodão”. Como sugestão poética e impressionista, a palavra algodão remete a nuvem e o sentido metafórico que se poderia depreender do discurso do narrador é que as nuvens são levadas aos pedaços pelo vento, assim como a vida que era levada, minuto a minuto, pelo tempo, segundo uma consciência moderna da transitoriedade e da irreversibilidade de tudo. O algodão abafa os ruídos tal como as nuvens calam o sol. Luísa, cujos cabelos raspados eram loiros, como um halo solar, tinha os sentimentos calados e a voz extinta.

O narrador, de frente para essa cena, olhando Luísa enquanto espectador, como que desconhece o destino da personagem: “Devia ser a sua última sensação”. Ele já sabia: era a última. O narrador parece lamentar o fim que a personagem teria, como se pode deduzir da descrição dos seus movimentos de cabeça – “doce e vagaroso sobre o travesseiro” – e do seu gemido – “um cansaço triste”. A visão da personagem o sensibiliza, quase como se ele, igualmente a Jorge, com um intuito paternalista e, evidentemente, patriarcalista, quisesse perdoar o adultério, restituir-lhe os cabelos e vê-la novamente bela. Jorge, que antes afirmara perante os comensais costumeiros da casa que mataria a mulher caso fosse traído, revela certa empatia pela esposa. Disso, pode-se deduzir o reconhecimento da impossibilidade de uma ação totalmente coerente, uma relativização de determinações e condicionalismos oriundos da visão cientificista hegemônica na Europa, na segunda metade do século XVIII. Reconhece-se que os sujeitos são complexos e agem sob diferentes motivações, mesmo Luíza, a “burguesinha da baixa”.

Na transposição do real para a papel, Eça buscava captar, ambiciosamente, toda a complexidade de nuances e de contradições que a ele se apresentavam, distendendo, revolvendo e remodelando, para isso, a linguagem e a visão do artista. A heterodoxia e plasticidade da sua prosa, haja vista a imprecisão e a incapacidade da literatura de oferecer verdades absolutas, fez com que Eça continuasse escrevendo até o final da vida, buscando, ainda assim, uma representação capaz de dar conta dos seus anseios intelectuais. Por outro lado, o afanado heterônimo Fradique Mendes, desejando uma prosa como jamais existiu, “alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo” que, plasticamente, por si só, pudesse captar a “absoluta beleza – e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir, desde os mais fugidios tons de luz até os mais sutis estados de alma...” (QUEIRÓS, 2002, p. 58), acabou não deixando obra escrita.

Se, para Zola, a nota justa era dada pela clareza e pela lógica, para Eça, ao contrário do que inicialmente concebera, irá se tratar de encontrar o equilíbrio entre a fantasia e o princípio de realidade, conforme o escritor conclui no já mencionado artigo “Positivismo e Idealismo”. Nesse texto, discorrendo sobre o movimento de reação ao positivismo entre a mocidade das escolas do bairro latino de Paris, traduzido em uma busca pela espiritualidade, que se manifesta na condenação do realismo nas artes e do materialismo na vida social, Eça reflete o seguinte:

Eu por mim registro os factos. E penso que agora que o homem retomou posse da sua ardente companheira, a imaginação, e que tornou a provar, fracamente, e *coram populo*, as delícias que só ela lhe pode dar, não consentirá, nestes anos mais chegados, que o sequestrem dessa Círce adorável que transforma os seus amigos, não em porcos – mas em deuses.

Por outro lado, também já não é possível que, com a experiência de todos os confortos, e ordem, e fecundas e úteis verdades, que em torno dele, e para sua grandeza e segurança, estabeleceu a razão, ele lhe fuja de todo e se abandone completamente, como na remota Idade Média, à direção ondeante e quimérica da outra esposa, da imaginação. Haverá, é certo, entre os homens que chegam, uma reação contra os rigores do positivismo científico. Muitas almas, ternas, apaixonadas, feridas pelo materialismo do século, se refugiarão no deserto. O estridente tumulto das cidades, a exageração da vida cerebral, a imensidade do esforço industrial, a brutalidade das democracias, hão-de necessariamente levar muitos homens, os mais sensíveis, os mais imaginativos, a procurar o refúgio do quietismo religioso – ou pelo menos procura no sonho um alívio à opressão da realidade. Mas esses mesmo não podem nem destruir, nem sequer desertar o trabalho acumulado da civilização (QUEIRÓS, 2002b, p. 356).

Com o amadurecimento, o escritor português demonstra compreender que o olhar artístico não favorece uma clara distinção entre o verdadeiro e o falso, assim como não permite o acesso a uma verdade absoluta e perene, como se poderia supor à época. Quer dizer, a literatura não pode dar respostas seguras sobre o mundo, a não ser propor questionamentos e gerar maiores dúvidas. Isso estaria de acordo com o que Eça sempre defendeu, isto é, a liberdade de pensamento e a autonomia crítica dos sujeitos. Isso porque uma visão não filtrada por preconceitos ideológicos e opiniões prévias estaria mais apta para captar a complexidade dos fenômenos sociais e, assim, compreendê-los de maneira mais ampla.

## Referências

ALVES, Silvio Cesar dos Santos. Eça de Queirós e a contradição no realismo-naturalismo em *O primo Basílio*. In: SANTOS, Giuliano L. Ito; VANZELLI, José Carvalho; SOUSA, Marcio Jean Fialho de (Orgs.). *A obra de Eça de Queirós por leitores brasileiros: ensaios do Grupo Eça*. São Paulo: Terracota Editora, 2015. pp. 33-49.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

DA CAL, Ernesto Guerra. *Linguagem e estilo de Eça de Queiroz*. Lisboa: Aster, 1969.

HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Tradução Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2005. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2545967/mod\\_resource/content/1/MARX%3B%20ENGELS.%20Manifesto%20Comunista.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2545967/mod_resource/content/1/MARX%3B%20ENGELS.%20Manifesto%20Comunista.pdf).

MATOS, A. Campos. *Eça de Queirós: uma biografia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_. *Por entre névoa e realidade: Eça e a filosofia*. Braga: Humus, 2019.

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. Tradução Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

ORTIGÃO, Ramalho; QUEIRÓS, Eça. de. *As farpas: crônica mensal de política, das letras e dos costumes*. Lisboa: Typografia Universal, 1871.

QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. Porto: Lello & Irmão, 1962.

\_\_\_\_\_. *O primo Basílio*. São Paulo: Ática, 2002a.

\_\_\_\_\_. Positivismo e idealismo. In: MINÉ, Elza; CAVALCANTE, Neuma (Org.). *Edição crítica das obras de Eça de Queirós: textos de imprensa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002b, p. 347-357.

\_\_\_\_\_. *A correspondência de Fradique Mendes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 1975.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

## Um passeio na história em dois contos de Elena Garro

Natália Pereira Martins<sup>1</sup>

*The Palestinian poet Mourid Barghouti writes that if you want to dispossess a people, the simplest way to do it is to tell their story, and to start with, "secondly". Start the story with the arrows of the Native Americans, and not with the arrival of the British, and you have an entirely different story.*

Chimamanda Ngozi Adichie

Este artigo estuda as relações estabelecidas entre Literatura e História no livro de contos *La semana de colores* (1964) da escritora mexicana Elena Garro. Tais relações poderiam ser entendidas a partir da interpretação de dois contos do livro (“La culpa es de los Tlaxcaltecas” e “La semana de colores”), nos quais se busca encontrar uma outra possibilidade de compreensão da História da América ou, mais especificamente, de alguns aspectos e eventos da mesma.

Elena Garro é um dos grandes nomes da literatura mexicana do século XX. Nasceu em Puebla, México, em 1916 e faleceu em Cuernavaca, México, em 1998. Foi escritora, jornalista, dramaturga e roteirista. Sua extensa obra literária e jornalística é, muitas vezes, ofuscada pela vida pessoal e pelos envolvimento na política. Foi casada com o também escritor Octavio Paz, um casamento conturbado e polêmico. Teve uma filha com ele, Helena Paz Garro, a qual foi sua companheira de vida até seu falecimento.

Como jornalista, participou ativamente de movimentos sociais no México e envolveu-se diretamente com as lutas de camponeses e indígenas. Seus trabalhos literários frequentemente expressam essa luta social. No entanto, seu envolvimento na manifestação estudantil que veio a ser o Massacre de Tlatelolco (1968) acabou levando-a a tornar-se *persona non grata* no México, por isso se autoexilou na Europa por anos. Ela foi acusada de conspiração e de ser espiã do governo mexicano.

Como outras escritoras hispano-americanas da época, muitas vezes utilizou a História em suas narrativas, seja como elemento constitutivo, pano de fundo ou mesmo para desconstruí-la. A peça teatral *Felipe Ángeles* (1979) é um exemplo da importância da história na literatura e também de sua natureza narrativa: Felipe Ángeles foi um oficial militar do México que participou da Revolução Mexicana. Para compor a peça, a escritora relatou em

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária e Crítica da Cultura pelo PROMEL (Programa de Mestrado em Letras) da Universidade Federal de São João del-Rei.



uma entrevista que foi extremamente difícil coletar as informações sobre Felipe, o que a levou a realizar um trabalho de reconstituição, feito a partir de relatos de terceiros e pesquisas a acervos, uma vez que o militar já estava morto:

Según recuerdo, me costó Dios y ayuda reconstruir un caso ignorado de casi todos los mexicanos y del cual no había nada escrito. ¡Nada! Los datos me los dio mi tío Benito Navarro, que combatió a sus órdenes, y la mamá de Jorge Castañeda, hermana de Clara, la mujer de Felipe (CARBALLO, 1986, p. 517).

De alguma forma, a história sempre está presente. O que buscamos compreender e acreditamos estar presente no livro *La semana de colores* é o uso da história de forma a ressignificá-la e oferecer, por meio da própria literatura, alternativas à narrativa historiográfica tradicional. Normalmente essas alternativas se dão por meio de outros pontos de vista, de outros lugares de onde uma mesma história pode ser narrada. Seria uma forma de revisitar o passado.

Esse recurso foi muito explorado na literatura do século XX, ao qual Linda Hutcheon em seu livro *Poética do pós-modernismo* (1989) dá o nome de metaficção historiográfica ou paródia pós-moderna. Foi uma maneira de tornar o passado textual como constitutivo da ficção, não como forma de imitação, mas para problematizar e refletir sobre os fatos de um passado que só pode ser conhecido por meio de seus vestígios e de seus textos. Na literatura hispano-americana recente também é um recurso frequente, inclusive o livro *Cien años de soledad*, do colombiano Gabriel García Márquez é citado por Hutcheon como um dos grandes exemplos de metaficção historiográfica da literatura americana. Na citação abaixo podemos observar algumas reflexões sobre as características da literatura e da história que foram trabalhadas pelo pós-modernismo:

O pós-modernismo confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação enquanto o problema da ficção é a veracidade (BERTHOFF, 1970, P. 272). As duas formas de narrativa são sistemas de significação em nossa cultura; as duas são aquilo que, certa vez, Doctorow considerou como formas de "mediar o mundo com o objetivo de introduzir o sentido" (1983, 24). (...) E tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autossuficientes (HUTCHEON, 1991, p. 149).

Portanto, no âmbito da discussão literária (e artística), já não cabem mais debates sobre diferenças entre literatura e história, mas sim suas semelhanças como “sistemas culturais de signos” e as formas como podem cruzar-se, estando presentes uma na outra.

Como recurso literário, esse uso da história enriqueceu os textos, possibilitando utilizar a literatura como forma de repensar nossa história e, conseqüentemente, nosso presente.

Segundo Hutcheon, essa postura artística do pós-modernismo representa a abertura do texto, a consciência de que não há um “sentido único e centralizado”, o que representa também uma maneira de “sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p.165). Porém, a autora ressalta que cabe ao leitor reconhecer essa textualidade da nossa consciência do passado, bem como a forma discursiva desse conhecimento: “O Marco Polo de Calvino em *Invisible Cities*, (Cidades Invisíveis) é e não é, ao mesmo tempo, o Marco Polo histórico. Como podemos, atualmente, “conhecer” o explorador italiano? Só podemos conhecê-lo por meio de textos (...)” (HUTCHEON, 1991, p. 167).

Dessa forma, ao utilizar elementos e figuras históricas em suas narrativas, a literatura abre a possibilidade para o questionamento desse passado representado na ficção, bem como sobre a o conceito de veracidade da própria história, uma vez que é por meio de textos que a conhecemos.

Inúmeras obras da literatura hispano-americana do século XX poderiam enquadrar-se na definição de metaficção historiográfica, chamando nossa atenção o fato de que foi um recurso muito explorado por escritoras, principalmente na produção literária da segunda metade do século.

Os dois grandes movimentos da literatura hispano-americana do século XX são o *boom* e o *pós-boom*. Os termos derivam do grande alcance de público que a literatura conquistou, gerando um “boom” de tiragens e vendas. À primeira fase (anos 1960-1970) correspondem escritores mundialmente famosos e reconhecidos pela crítica, como o supracitado Gabriel García Márquez (Colômbia), Julio Cortázar (Argentina), Carlos Fuentes (México), Mario Vargas Llosa (Peru), entre outros. A literatura desse período caracterizou-se, principalmente, pelo uso do elemento fantástico, o qual foi denominado Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso (ESTEVEZ, 2012).<sup>2</sup>

Ao *boom* seguiu-se o *pós-boom*, o qual apresentou matizes um tanto distintas ao movimento anterior. A primeira característica que se ressalta é a presença de inúmeras escritoras nessa segunda fase, uma vez que o *boom* foi um movimento marcadamente

---

<sup>2</sup> Realismo Mágico refere-se à criação de um mundo literário no qual há elementos improváveis, os quais podem fazer parte da realidade. Realismo Maravilhoso, por sua vez, parte de uma realidade maravilhosa e de uma história insólita (América) e a transcreve para a literatura. Ambos os termos foram cunhados pela crítica e alguns utilizam um ou outro termo, enquanto alguns optam por diferenciá-los. Seguindo a linhas de outros estudos sobre Elena Garro, adotaremos o segundo termo para referir-nos à sua obra.

masculino. Também houve uma maior abertura das formas literárias para abrigar e incorporar outras artes, como fotografia e cinema.

No pós-*boom* também é possível perceber uma tendência a estreitar ainda mais as relações entre literatura e história, especialmente com o recurso da ficcionalização da história nas narrativas. A fundação da América foi fonte de inspiração para muitas escritoras que viram nela uma forma de reivindicação narrativa, uma maneira de contestar o discurso tradicional, revisitando a história sob um ponto de vista diferente (usualmente o dos historicamente marginalizados, como mulheres, indígenas, comunidade LGBTQIAP+...):

O pós-*Boom* acolhe, em seu seio, obras que também se caracterizam pela vitalidade linguística. Elas exploram, na narrativa, o hibridismo dos gêneros literários; proporcionam a mescla de mídias como estratégia de complementação da matéria e das informações da obra literária (a exemplo de *A lei do amor* (1997), de Laura Esquivel); reavivam a exploração do realismo fantástico; trabalham temas de transculturação e de mestiçagem, apresentando, com isso, certa similitude à proposta das obras do Boom. Entretanto, afastam-se do *Boom* na medida em que evitam o exagero do engenho vivaz no uso da linguagem, não são afetadas pelo metadiscorso e exploram a espontaneidade associada à coloquialidade. Assim, o ritmo impresso nas obras do pós-Boom denota um estilo próximo, em sua estrutura, aos *mass media*, utilizando recursos diversos na sua composição, tais como a música, a linguagem cinematográfica, as revistas, os diários, os documentários – enfim, uma linguagem próxima à que é difundida pelos meios de comunicação de massa. (SERRÃO, 2013, p. 106).

As primeiras obras de Elena Garro foram escritas no começo da década de 1950, período em que a literatura do *boom* já se tornava amplamente conhecida. No momento em que imperavam nomes de escritores hispano-americanos nas livrarias, no entanto, não havia espaço editorial para escritoras, especialmente para Elena. Seu primeiro romance, *Los recuerdos del porvenir* (1963), havia sido escrito na década de 50, e passado muitos anos dentro de um baú. A escritora ouviu inúmeros “nãos” de distintas editoras. Diversos críticos, no entanto, apontam esse romance como o provável inaugurador do movimento literário que marcou a literatura do século XX: o realismo mágico (ou real maravilhoso).

Elena encontrou dificuldades de publicar seus livros em editoras tanto da Espanha quanto do México. Sua relação conturbada com Octavio Paz, aliada ao grande prestígio que ele tinha nos círculos intelectuais e artísticos do México e da Europa, aumentaram os entraves à sua obra. Até hoje, 24 anos após o falecimento da escritora, ainda é difícil encontrar exemplares de algumas obras suas.

É necessário observar, no entanto, que o prestígio alcançado por Octavio Paz se deve enormemente à própria Elena. Em seu livro de memórias, a filha do casal, Helena Paz Garro,

comenta as inúmeras vezes em que o pai queria um emprego, ou mesmo estreitar relações com alguma figura importante, e pedia a Elena que o conseguisse por ele. Com seu carisma e retórica singulares, ela o fazia. E assim Octavio foi conquistando um espaço de destaque na sociedade mexicana (GARRO, 2019). Enquanto isso, a própria Elena era humilhada em público pelo marido (como relatado pela filha) e inviabilizada:

Por ser uma mulher, mas não se alinhar a uma tendência de escrita feminista; por articular uma tradição liberal clássica às pautas revolucionárias nacionais e à ética cristã, alternando entre perspectivas progressistas e conservadoras; por circular entre grupos de vanguarda sem ser propriamente a intelectual vanguardista; por transitar entre salões da elite letrada e organizações camponesas; por interseccionar jornalismo e literatura, relativizando os limites e características dos estilos; Elena Garro se encontra em um não-lugar. Está no ponto de encontro – ou de deslocamentos – entre várias orientações políticas, estéticas e experiências históricas, o que lhe garante uma variedade de interpretações que perpassa sua obra, sem precisar responder aos pressupostos de um determinado grupo ou projeto intelectual (ADAMI, 2021, p. 41-42).

O silenciamento que marcou sua obra e sua voz em vida (e que segue após sua morte) está relacionado a esse não-lugar que a escritora ocupou. Como muitas outras mulheres, teve sua figura definida socialmente a partir dos homens com quem conviveu e se relacionou, deixando de lado sua visão de mundo singular e a potência literária de sua obra.

Sendo assim, ela (e tantas outras escritoras, como citado) utilizou dessa visão do mundo, das coisas e da história para lançar, na literatura, um olhar para o avesso (ou pelo avesso), propondo reflexões enriquecedoras sobre história e identidade. Revisitar a história é, a partir dessa literatura, recontar um evento histórico, porém sob um prisma diferente. Figuras normalmente deixadas de lado, não citadas ou tradicionalmente representadas de forma negativa têm seu protagonismo repensado. É um processo de empoderamento, no qual ditas figuras passam de objetos a sujeitos, utilizando sua voz (literária) para fazer conhecer suas perspectivas:

Outros títulos e escritoras passam a ser vistos a partir do pós-Boom, como Martha Mercader, com *Juanamanuela, mucha mujer* (1980); *Belisario en son de guerra* (1984), Marta Traba, com *Conversación al sur* (1981), Lúcia Guerra, com *Más allá de las lágrimas* (1984), Angeles Mastreta, com *Arráncadome la vida* (1985); Rosário Ferré, com *Maldito amor* (1986); Isabel Allende, com *La casa de los espíritus* (1982); *Inés del alma mía* (2006); Laura Esquivel, em *Como agua para chocolate* (1989) e *Malinche* (2006). Esse elenco aqui exposto apresenta algumas escritoras com obras que, direta ou indiretamente, remetem a contextos históricos significativos, referenciados nos

testemunhos de vozes geralmente marginalizadas e, por isso, silenciadas (SERRÃO, 2013, p. 110).

Podemos compreender que essa literatura, ao revisitar a história, se choca com um conceito, apesar de difuso, já calcado de *nação*. Para Homi Bhabha<sup>3</sup>, nós recebemos um conceito fechado de nação, o qual contraria a heterogeneidade de um povo. Diariamente necessitamos reafirmar o pertencimento a essa nação através de rituais, os quais são, no fim, signos vazios. Bhabha apresenta uma postura crítica em relação a esse conceito tradicional de nação.

O que vemos na prática é uma tentativa de fazer todas essas vozes distintas soarem de forma homogênea, apagando os traços diversos. Além disso, para Wander Melo Miranda<sup>4</sup>, o nosso conceito de nação é em sua natureza um plágio do conceito europeu, trazendo uma ideia já complicada para uma realidade extremamente diversa. Fica cada vez mais difícil que grupos heterogêneos se enxerguem cabendo em um conceito estreito, assim:

Nesse caso, cabe investigar o que chama de "espaço-nação" como uma forma liminar de representação social, internamente marcada pela diferença cultural que assinala o estabelecimento de novas possibilidades de sentido e novas estratégias de significação. É o que ocorre, por exemplo, com a emergência e a afirmação do discurso das minorias - mulheres, negros, homossexuais -, que introduzem processos de negociação por meio dos quais nenhuma autoridade discursiva pode ser estabelecida sem revelar sua própria diferença (MIRANDA, 2010, p. 6).

Desta forma, a literatura hispano-americana de escritoras que recorrem à narrativa história para desconstruí-la lida com um território já incerto, conflituoso. Essa literatura atuará como porta-voz dos discursos das minorias, dando espaço para que eventos já conhecidos por todos sejam recontados sob outros prismas e óticas, permitindo novas interpretações dos mesmos. É o que Bhabha denomina as contra-narrativas da nação, que contestam suas fronteiras totalizadoras.

Passando aos textos literários, o foco da nossa análise aqui será em dois contos do livro *La semana de colores* (1964) de Elena Garro, “La culpa es de los Tlaxcaltecas” (primeiro conto do livro) e “La semana de colores” (quarto conto do livro, o qual faz parte de um bloco de 6 contos que têm como protagonistas as irmãs Eva e Leli).

---

<sup>3</sup> No capítulo “Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, do livro *O local da cultura* (1998).

<sup>4</sup> No texto *Nações literárias* (2010).

### **“La culpa es de los Tlaxcaltecas”: uma mulher entre dois tempos**

“La culpa es de los Tlaxcaltecas” é um conto singular. A protagonista Laura vive no México do século XX mas está dividida entre dois tempos: seu presente e o passado do México, o momento da derrocada indígena pelos conquistadores espanhóis. No presente é casada com Pablo, mas é apaixonada por seu primo-marido, um indígena que faz parte da resistência contra os invasores. A personagem transita entre os dois tempos e presencia os horrores da destruição do mundo indígena pelos europeus até o momento em que necessita escolher um deles, e escolhe o primo-marido e seu tempo que estavam em ruínas. Abandona a casa onde vivia com Pablo e parte com o indígena.

O título do conto é uma afirmação feita pela protagonista ao conversar com a cozinheira Nacha. Laura se sente culpada por estar traindo o primo-marido com Pablo ao dormir com este todas as noites, e afirma para Nacha: “la culpa es de los Tlaxcaltecas”. Essa afirmação é o principal gancho histórico da narrativa, pois afirmar que a culpa é dos Tlaxcaltecas implica redimir Malinche, a escrava indígena que atuou como tradutora de Cortés. Antes de dizimar os astecas, Cortés valeu-se de Malinche para conversar com os indígenas, e negociou com os Tlaxcaltecas, um pequeno grupo subjugado aos astecas que acreditava que os espanhóis seriam o caminho para livrar-se de seus dominadores. Eles foram traídos por Cortés, que não os poupou e aproveitou as informações fornecidas por eles para atacar os astecas.

A história tem relegado a Malinche o papel de traidora de seu povo, um papel que pode ser questionado. E é exatamente o que Laura faz no conto ao afirmar que a culpa é dos Tlaxcaltecas. Ela está eximindo Malinche de sua culpa e atribuindo a responsabilidade àqueles que de fato ajudaram Cortés com informações estratégicas sobre seus inimigos.

Sendo assim, o conto oferece uma interpretação alternativa à história da conquista do México: atribuir a culpa aos Tlaxcaltecas implica olhar para os fatos e para a figura de Malinche de forma distinta, compreendê-la como escrava e que, como tal, não tinha direito de escolha. Não há como acusá-la de ser traidora de seu povo, pois desde muito jovem foi vendida por sua família como escrava e dessa mesma forma chegou a Cortés e sua comitiva.

Esse encontro entre Cortés e Malinche é extremamente simbólico, pois tiveram um filho, o qual é visto como o primeiro mexicano, fruto da mistura entre dois povos.<sup>5</sup>

Dessa forma, sem nem citar o nome da personagem histórica Malinche, pelo conto há a sua redenção, sua libertação do fardo que lhe foi atribuído desde a chegada dos europeus em terras americanas. Laura revela diversas vezes também carregar culpa por ser traidora, por deitar-se com seu esposo branco, no século XX, quando seu coração verdadeiramente pertencia a um homem, indígena, cujo tempo já havia acabado:

-Você sabe, Nachita? Agora sei porque tivemos tantos acidentes na famosa viagem a Guanajuato. Em Mil Cumbres ficamos sem gasolina. Margarita se assustou porque já estava escurecendo. Um motorista de caminhão nos deu um pouco para chegar a Morelia. Em Cuitzeo, ao cruzar a ponte branca, o carro parou repentinamente. Margarita estava chateada comigo, você sabe que ela tem medo de estradas vazias e dos olhos dos índios. Quando passou um carro cheio de turistas, ela foi até a cidade procurar um mecânico e eu fiquei no meio da ponte branca, que atravessa o lago seco com fundo de lajes brancas. A luz estava muito branca e a ponte, as lajes e o carro começaram a flutuar nela. Então a luz se partiu em vários pedaços até se tornar milhares de pontinhos e começou a girar até ficar fixa como um retrato. O tempo deu uma volta completa, como quando você olha para um cartão postal e depois o vira para ver o que está escrito no verso. Foi assim que cheguei ao Lago Cuitzeo, para a outra garota que eu era. A luz produz essas catástrofes, quando o sol fica branco e a pessoa está bem no centro de seus raios (GARRO, 2020, p. 28).<sup>6</sup>

O trecho demonstra a primeira vez que Laura é “transportada” para o passado. Percebe-se, pela narração, que foi algo que aconteceu de forma natural, sem que ela pudesse controlar. Foi um efeito produzido pela luz, que se partiu em inúmeros pedaços até formar um retrato, o qual se virou, dando uma volta completa do tempo, como se fosse um cartão postal que viramos para ver o lado de trás. Logo após, chega o primo-marido, e juntos eles caminham pelo cenário de guerra entre espanhóis e astecas. Após esse primeiro momento,

---

<sup>5</sup> A também mexicana Laura Esquivel publicou em 2006 o livro *Malinche* no qual a personagem histórica narra sua história, desde a infância até o encontro do Cortês e o fim do mundo indígena.

<sup>6</sup> No original: “¿Sabes, Nachita? Ahora sé por qué tuvimos tantos accidentes en el famoso viaje a Guanajuato. En Mil Cumbres se nos acabó la gasolina. Margarita se asustó porque ya estaba anocheciendo. Un camionero nos regaló una poquita para llegar a Morelia. En Cuitzeo, al cruzar el puente blanco, el coche se paró de repente. Margarita se disgustó conmigo, ya sabes que le dan miedo los caminos vacíos y los ojos de los indios. Cuando pasó un coche lleno de turistas, ella se fue al pueblo a buscar un mecánico y yo me quedé en la mitad del puente blanco, que atraviesa el lago seco con fondo de lajas blancas. La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos.”

suas transições entre presente e passado se tornam mais sutis, elas passam a acontecer assim que ela encontra o primo-marido.

Laura presencia, em suas incursões no passado, os horrores e o rastro de destruição deixados pelos espanhóis. Testemunha a queda de Tenochtitlan, a cidade monumental que era o centro do império asteca. Torna-se obcecada pelo passado de seu país, e este é o único tema de que lhe interessa falar. Para a família, era indício de que Laura havia enlouquecido.

Cada um dos passeios de Laura pelo passado deixou marcas físicas em seu corpo e suas roupas: marcas de sangue e chamuscado no vestido branco, fuligem em sua pele e cabelos, bem como gotas de sangue de seu primo-marido em sua pele (pois ele estava ferido da guerra). Poder-se-ia dizer que ele era fruto da imaginação da personagem, porém uma funcionária da casa relata haver visto um homem moreno espiando pela janela do quarto de Laura e Pablo, e ao conferir o local, gotas de sangue são encontradas.

A grande ironia que a narrativa desnuda é que Laura não vê possibilidade de felicidade em seu presente, no México do século XX, e acaba por escolher o passado, o tempo de seu primo-marido, o qual ela sabia que muito em breve acabaria. A fuga da realidade como única opção para a mulher é recorrente nos contos de Elena Garro, ressaltando a estrutura patriarcal da sociedade como um entrave à realização pessoal das mulheres. Laura é extremamente infeliz em seu casamento, mesmo vivendo em uma mansão e cercada de funcionários que lhe servem. Seu esposo é violento, agressivo, e não a escuta. Seu amado, o guerreiro indígena, é o oposto: altruísta, protetor e amoroso. Afirma perdoá-la por sua traição e está disposto a viver esse amor plenamente, ignorando o lapso temporal que os separa.

Laura opta pelo que lhe pareceu a opção mais razoável: abandonar Pablo, seu século, e embarcar em outro tempo de forma definitiva, mesmo sabendo que era um tempo fadado ao fim.

### **“La semana de colores” e o discurso do rei**

O conto “La semana de colores” também remete ao embate entre conquistadores espanhóis e indígenas, mas de uma forma completamente diferente: através de um quadro de um rei espanhol. As protagonistas são as irmãs Eva e Leli, as quais não compreendem como a semana funciona, misturando os dias. Elas ouvem falar de uma espécie de místico, don Flor, o “dono” dos dias da semana, que são sete mulheres que ele castiga a pedido das pessoas. Cada mulher, um dia da semana, é representada por uma cor, um pecado e uma virtude.



Na sala da casa da família de Eva e Leli há um quadro pendurado: um retrato do Rei Felipe II de Espanha (1527-1598). Este interage com as garotas em dois momentos na narrativa, demonstrando reprovação ao interesse delas por don Flor e seus dias coloridos. Na ocasião seu pai afirma que somente existem os dias brancos da Semana Santa. As duas interações do rei com as irmãs correspondem a momentos nos quais elas conversavam sobre visitar don Flor. Como rei católico, Felipe II demonstra aversão ao místico e o que ele representa:

O rei Felipe as ouviu de seu retrato.  
 - Psiu! Ele está ouvindo...  
 Elas olharam-no, pendurado na parede, vestido de negro, escutando o que elas murmuravam, perto da mesinha onde lanchavam as ambrosias, perto das cortinas do balcão (GARRO, 2020, p. 31)<sup>7</sup>

O trecho acima demonstra o momento em que o rei, ao perceber que as garotas cochichavam sobre visitar don Flor, olhou-as com ar de reprovação e demonstrou estar atento ao que elas faziam e falavam. Também é a única descrição física que há do quadro: sabe-se que o rei está vestido de negro.

Além de don Flor, outra questão que parece incomodar o rei é o fato de Eva e Leli desconhecerem a ordem “correta” dos dias. Para elas, o dia de hoje pode ser qualquer um, ao despertar-se pela manhã, elas decidiam que dia era. Por isso, no excerto seguinte podemos verificar a irritação do rei ao perceber que elas confundem os dias:

À noite, sua casa iluminada brilhava como a flor de laranjeira na trança negra de quinta-feiRA.  
 - Hoje é quinta-feira! Elas anunciaram radiantes.  
 Felipe II olhou para elas com dissabor. Pareceu-lhes que ele queria esbofeteá-las.  
 - Confundem os dias. Estão enfeitçadas... - Candelaria suspirou, aproximando a cesta de biscoitos delas (GARRO, 2020, p. 32).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> No original:

“*El rey Felipe II las oyó desde su retrato.!*

-*Chist! Está oyendo...*

*Lo miraron, colgado en la pared, vestido de negro, oyendo lo que ellas murmuraban, junto a la mesita en donde merendaban las natillas, cerca de las cortinas del balcón”.*

<sup>8</sup> No original:

“*Por la noche su casa iluminada resplandecía como la flor naranja sobre la trenza negra del jueves.*

-*!Hoy es jueves! —anunciaron radiantes.*

*Felipe II las miró con disgusto. Les pareció que quería darles una bofetada.*

- *Confunden los días. Están embujadas... — suspiró Candelaria, acercándoles el cestito de los bizcochos”.*

Desafiando toda a reprovação demonstrada pelo rei, as garotas realmente vão até a casa de don Flor, que demonstra satisfação de recebê-las, uma vez que os outros moradores da cidade não eram acolhedores com ele. Elas recorrem os sete quartos da casa, e pelo passeio o homem lhes descreve minuciosamente os tipos de castigos que ele aplicava a cada uma das mulheres (os dias da semana). As garotas partem dali decididas a retornar à segurança de sua casa, e recebem ao dia seguinte a chocante notícia da morte do místico pelas sete mulheres, que desapareceram logo após assassiná-lo.

A presença de um quadro cuja figura retratada é um personagem da narrativa não será compreendida aqui como elemento aleatório, mas sim como intencional e extremamente significativa para o conto. Sendo o quadro uma mídia visual, as teorias da Intermidialidade foram utilizadas como ferramenta de análise para compreender as relações estabelecidas entre as mídias pintura (quadro) e literatura (conto).

Partindo da concepção de que distintos tipos de mídias estão constantemente em interação, a estudiosa Irina Rajewsky (2012) destacou três tipos de relações que podem acontecer elas: transposição midiática (adaptação cinematográfica), combinação de mídias (ópera, filmes, quadrinhos, teatro) e referências intermidiáticas (referências a outras mídias em um texto literário). Interessa-nos no momento o último tipo, referências intermidiáticas, por ser exatamente o que acontece no conto “La semana de colores”: há referências à pintura, uma mídia visual, dentro da narrativa literária do conto, sendo a literatura outra mídia. O quadro está presente na narrativa, mas não em sua totalidade, pois não podemos vê-lo. Como leitores do conto, só temos acesso às informações ou descrições do quadro que o narrador apresenta.

Portanto, a presença de uma pintura na narrativa literária é um elemento produtor de sentido e, utilizando as teorias da Intermidialidade, é possível compreender mais a fundo essa relação:

As referências intermidiáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradução alemã se chama *Einzelreferenz*, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia enquanto sistema (*Systemreferenz*, “referência a um sistema”). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema, ou subsistema a que se refere (RAJEWESKY, 2012, p. 25).

As interações do retrato com Eva e Leli trazem muito significado ao conto. Primeiramente, há que se refletir sobre o fato de que uma família mexicana que vive no México tem em sua casa um retrato de um rei espanhol. Quanto a isso, o leitor descobre com a leitura do conto “El día que fuimos perros” (próximo na sequência do livro), que as garotas são espanholas, apesar de viverem no México. Portanto, há uma conexão entre a família delas e o quadro do rei espanhol.

Em segundo lugar, estabelece-se a partir da figura do rei espanhol e do místico don Flor uma dicotomia, uma vez que ele sempre reage negativamente a menções sobre don Flor, criando embate na narrativa sobre o entre espanhol e nativo, ou conquistador e conquistado. Esse embate atua como uma repetição do discurso utilizado na época da conquista, de superioridade dos europeus e de sua religião, em detrimento dos povos autóctones e suas crenças. Conhecendo a figura retratada no quadro, o rei Felipe II, torna-se ainda mais evidente essa relação dicotômica, pois ele governou seu império (que incluía as Américas) de 1556 a 1598. Seu reinado foi marcado por esforços para manter a união do império e também pela unidade religiosa (JUNIOR, 2011). Portanto, ao reprovar a figura de don Flor e o que ele representa como oposição ao catolicismo, o rei retratado no quadro atua como repetidor de um discurso já conhecido: aquele mesmo utilizado na época da conquista para impor a religião e os costumes dos europeus aos indígenas.

A simples presença do rei, pendurado em seu quadro na sala da família de Eva e Leli, traz uma carga simbólica para o conto, uma vez que ele está constantemente observando e julgando as ações dos membros da família, especialmente das garotas. Sua aversão a don Flor e aos dias coloridos remete à repetição do discurso utilizado nesse momento crucial da história da América: a chegada dos europeus ao continente, a destruição dos impérios indígenas e a imposição do catolicismo como única religião adequada.

## **Conclusões**

Os dois contos exemplificam a revisitação da história feita pela literatura que propõe alternativas, que oferece outras formas de compreensão de uma história já contada: neste caso, a dominação dos indígenas pelos exploradores espanhóis. Ambos os contos materializam a questão em binômios: Pablo X Primo-marido e cristão X pagão. O desenlace se dá de formas distintas: em *La culpa es de los Tlaxcaltecas*, Laura opta pelo primo-marido, indígena, e pelo seu tempo que chegava ao fim. Mesmo assim, ele parecia ser melhor que o marido do

presente, Pablo, o qual era possessivo, ciumento e violento. Tendo de escolher, Laura prefere aquele que seria o “ex-cêntrico” (HUTCHEON, 1991) o não-branco, não-convencional.

Já em *La semana de colores* não há um desfecho claro, que indique uma eleição entre os polos, como demonstrado no conto anterior. O conto se encerra com as protagonistas descobrindo que don Flor já estava morto há alguns dias, o que deixa a possibilidade em aberto de que elas inventaram tudo, ou que conversaram com ele mesmo depois de morto. De qualquer forma, paira sobre o elemento não-católico uma aura de mistério, de misticismo, enquanto os elementos do mundo católico são apresentados como claros, adequados, naturais. Essa relação estabelecida entre o não-católico e o católico traz muito em si, como a possibilidade de uma repetição histórica de um discurso muito usado na época da conquista, especialmente para “convencer” os indígenas e mestiços a aceitar o Catolicismo como religião. Seria também uma maneira de representar a histórica de maneira cíclica?

A diferença cultural intervém para transformar o cenário da articulação, reorientando o conhecimento através da perspectiva significante do "outro" que resiste à totalização. Isso porque o ato de identificação não é nunca puro ou holístico, como esclarece Bhabha, mas sempre constituído por um processo de substituição, deslocamento e projeção. Daí a importância delegada às contra-narrativas marginais ou de minorias, na medida em que, ao evocarem a margem ambivalente do espaço-nação, intervêm nas justificativas de progresso, homogeneidade e organização cultural próprias à modernidade (MIRANDA, 2010, p. 6).

Os dois contos de Garro analisados aqui são, sob essa perspectiva, representantes das “contra-narrativas marginais ou de minorias”, uma vez que revisitam fatos históricos que podem ser questionados sob um viés distinto, dando vez e voz a figuras historicamente apagadas, como a mulher e o indígena. A literatura atua como porta-voz desses discursos, possibilitando que a história seja repensada a partir de outros olhares, ressaltando aspectos deixados de lado. Seja dando a voz a Malinche, que ironicamente era chamada de “a voz” de Hernan Cortês mas foi silenciada e acusada de trair seu povo, ou seja por fazer ressoar um discurso já muito usado em novos tempo, ressignificando-o; a literatura torna-se espaço de reflexão sobre ela mesma, sobre quem somos e sobre nossa história.

## Referências

ADAMI, Mariana. *Elena Garro: uma intelectual e seus combates. Periodismo, literatura e política no México contemporâneo (1952-1968)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências humanas. Campinas, SP, 2021.

BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: \_\_\_\_\_. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 198-238.

ESTEVES, A. R.; FIGUEIREDO, E. Realismo mágico e Realismo maravilhoso. In: *Conceitos de Literatura e Cultura*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). 2. ed. Niterói, RJ: EdUFF; Juiz de Fora, MG: EdUFJF, 2012.

GARRO, Elena. La semana de colores. In: *Cuentos completos*. México: Alfaguara, 2020.

GARRO, Helena Paz. *Memorias*. Nova Iorque: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.

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

JUNIOR, Ridavávia Padilha Vieira. *Além do retrato. Imagem e poder em torno do príncipe Felipe de Habsburgo (1548-1556)*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

LOPATEGUI, Patricia Rosas y TORUNO, Rhina. Entrevista: Elena Garro. *Hispanamérica, Revista de Literatura*, XX, 60, 1991, p. 55-71.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermidialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermidialidade e estudos inter-artes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2012. v. 1. p. 15-45.

SANTOS, Keula Aparecida de Lima. *Tempo e espaço em “La semana de colores” de Elena Garro*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Teoria Literária, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2014.

SERRÃO, Raquel de Araújo. A hora e a vez do rosa no pós-boom latino-americano: a ficcionalização da história sob a ótica feminina. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, 5 (1): 1-125, jan.-jun.2013, p. 103-118.

## **A influência puritana em *As bruxas de Salém*, de Arthur Miller – uma abordagem histórico-cultural**

Vanessa Dias da Silva<sup>1</sup>

O comportamento e modo de vida dos puritanos muito influenciaram o agir e o ser da nova comunidade que estabeleceram na América do Norte no século XVII. A vida que levaram na Inglaterra e toda a perseguição que sofreram serviram de base para o estabelecimento de uma nova sociedade nas colônias norte-americanas. O presente trabalho busca compreender e ilustrar, a partir do contexto histórico-cultural, as motivações que implicam no comportamento dos puritanos e de que forma suas ações se refletem na sociedade, a partir da análise da peça *As Bruxas de Salém* (1953), do dramaturgo Arthur Miller, baseada no evento histórico da Caça às Bruxas de Salém (1692). Para o autor, os acontecimentos da peça se voltam à toda bagagem que este grupo trouxe da antiga nação e, assim, essa trajetória será ilustrada e comentada com passagens da trama que ilustrem o que foi colocado em discussão.

### **1. Uma breve introdução ao Puritanismo e a chegada à América do Norte**

O puritanismo na Inglaterra surge em meados dos anos 1500 como uma resposta à Reforma da Igreja Anglicana. Entretanto, essa ‘reforma’ manteve ainda alguns padrões do antigo sistema, visto que os puritanos desejavam uma mudança um tanto mais abrangente da Igreja. A Igreja Anglicana foi fundada pelo então Rei Henrique VIII, visando interesses pessoais e políticos, em razão de sua insatisfação com a Igreja Católica por não ter permitido a anulação de seu casamento com Catarina de Aragão, sua primeira esposa. É quando consegue fundar a própria Igreja, tornando-se a figura mais eminente na instituição, Henrique VIII passa para uma posição de extremo poder, tendo seus objetivos pessoais alcançados, pois, até então, o divórcio não era algo permitido pela antiga Igreja. O monarca se divorcia, para, então, ter o sonhado filho homem, por isso o rompimento com a Igreja Católica Romana é, em grande parte, por interesse pessoal. Já que ele era o rei e autoridade máxima da Igreja Anglicana, poderia agir da forma que lhe fosse mais conveniente. Entretanto, havia ainda os puritanos, que não ficaram à vontade com a nova Igreja criada pelo rei. Com isto, alguns

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras – Inglês – pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Souza Marques. Orientador: Tarso do Amaral.

foram perseguidos e forçados a seguirem a doutrina do então rei da Inglaterra, e mais tarde de alguns de seus filhos que se tornaram rei/rainha.

Os puritanos, almejando uma vida melhor, vão para a América, e como aponta Heike Paul (2014) em *The Myths that Made America – An Introduction to American Studies*, a “consideram como a sua Terra Prometida, tendo as escrituras sagradas da Bíblia como profecia”<sup>2</sup> (PAUL, 2014, p. 138). Para os puritanos, o que estava escrito na Bíblia era considerado como uma verdade universal, pois era da vontade de Deus ser daquela maneira. Paul argumenta que “muitos estudiosos consideram os peregrinos e puritanos da Nova Inglaterra como os ‘primeiros americanos’”<sup>3</sup> (PAUL, 2014, p. 137). Francis E. Skipp afirma, em *American Literature*, que “No Novo Mundo, os puritanos estabelecem uma teocracia”<sup>4</sup> (SKIPP, 1992, p.2) cujos preceitos estavam sempre fundados nas escrituras sagradas.

Além dos puritanos que estavam em busca de liberdade religiosa, outros grupos influenciados pela coroa inglesa vão para a América do Norte, uns com o objetivo de expandir o domínio britânico e outros que almejavam uma vida melhor, já que viam a América como a imagem de um Novo Mundo, repleto de oportunidades.

Irá se analisar aqui, especificamente, os puritanos que se estabeleceram na colônia de Massachussets, que, conforme observado por Michael Collins e Matthew A. Price, em *História do cristianismo – 200 anos de fé*, “eram quase tão intolerantes com outras expressões de fé quanto aqueles de quem haviam fugido” (COLLINS; PRICE, 2000, p.144). Seu objetivo era manter a comunidade unida através da religião e de seus preceitos. Conforme destaca John Bowker, em sua obra *God – A Brief History* (2003):

Comum a todos eles era a compreensão de como a vida deveria ser vivida de acordo com a palavra de Deus, de uma forma que os diferenciasse dos demais. Eles abominavam o excesso de bebida e roupas; suas famílias deveriam ser centros de oração e instrução; eles gostavam de ouvir sermões; eles não permitiriam esportes aos domingos; eles faziam questão de instruir seus servos nos deveres dos piedosos<sup>5</sup> (BOWKER, 2003, p. 300).

---

<sup>2</sup> No original: “They considered America their Promised Land, thus taking biblical scripture as prophecy” (PAUL, 2014, p. 138).

<sup>3</sup> No original: “Many scholars have considered the New England Pilgrims and Puritans as the ‘first Americans’” (PAUL, 2014, p. 137).

<sup>4</sup> No original: “In the New World they established a theocracy” (SKIPP, 1992, p. 2).

<sup>5</sup> No original: “Common to them all was an understanding of how life should be lived according to God's word, in a way that distinguished them from others. They abhorred excess in drink and clothing; their families were to be centres of prayer and instruction; they liked to hear sermons; they would not allow sport on Sundays; they made a point of instructing their servants in the duties of the godly” (BOWKER, 2003, p.300).

Além de todos esses aspectos acerca dos puritanos, eles também se preocupavam com a educação escolar. A questão educacional era, para eles, algo importante: a sociedade precisava saber ler, sendo o objetivo maior a prática da leitura da Bíblia pelas crianças e pela sociedade em geral. Por isso, como aponta Skipp (1992), fundam escolas e universidades, estabelecem, ainda, a imprensa.

A população deveria seguir esses preceitos a todo custo, assim como a participação em atividades religiosas deveria ser constante. Com isso, toda manifestação diferente dos modos exigidos por esses puritanos separatistas era vista como fora do normal ou como algo ruim. Conseqüentemente, muitas pessoas, cujos comportamentos se desviavam do esperado, eram acusadas de estarem praticando atividades ‘demoníacas’ que poderiam ou não estar relacionadas à bruxaria. Esse excesso de critérios estabelecidos pela teocracia daquela sociedade provocou, mais tarde, o episódio conhecido como a Caça às Bruxas de Salém, no vilarejo de Massachusetts, em 1692.

## 2. Salém: 1692 X 1953

A crença em feitiçaria era algo presente no mundo cristão, tanto para protestantes como para católicos. A impactante caça às bruxas no vilarejo de Salém começa em fevereiro de 1692. Ao todo, foram executados quatorze mulheres, cinco homens e dois cachorros, conforme afirma Stacy Schiff (2019), em sua obra *As Bruxas: intriga, traição e histeria em Salem*.

As acusações começaram quando um grupo de meninas – entre elas, a filha e a sobrinha do pastor do vilarejo, Samuel Parris – apresentaram comportamentos estranhos e dizem terem sido enfeitiçadas por membros da comunidade. As meninas, supostamente enfeitiçadas, apresentavam comportamentos como gritos constantes, algumas adoeceram e apresentaram convulsões, outras simplesmente não acordavam pela manhã e professavam palavras aleatórias, conforme explicam Karnal et al (2007). Esses acontecimentos em Salém levaram ao pensamento de que realmente estaria presente no vilarejo a figura demoníaca.

A escrava do pastor de Salém, Tituba, foi acusada de envolvimento com práticas vodu e feitiçaria, conforme aponta Grant (2014). A mesma acabou confessando seu envolvimento com estas práticas para se livrar do enforcamento. Tituba, inclusive, faz acusações a outras pessoas do vilarejo, com o pensamento de que poderia se livrar das acusações.

As pessoas acusadas de bruxaria ou envolvimento com o diabo eram levadas à prisão e ficavam aguardando o julgamento, conforme explicam Karnal et al (2007). O autor ainda afirma que:



O juiz fazia o acusado e as vítimas (as moças aflitas, como eram usualmente chamadas) ficarem frente a frente. Era comum as moças terem novo ataque histérico diante do suposto feiticeiro. Os acusados eram enviados à prisão. A acusação caía sobre gente de todas as categorias sociais e sobre pessoas que gozavam da confiança da comunidade há anos. O acusado era examinado. Havia uma crença generalizada de que a associação com o demônio produzia marcas no corpo: um tumor, uma mancha, regiões que não sangravam, polegar deformado (KARNAL *et al*, 2007, p. 52).

As crenças em relação à associação com demônio geravam pensamentos os mais variados possíveis, conforme os citados acima por Karnal *et al*. Com isso, muitos acreditavam que, ao acusar um outro cidadão, poderiam escapar das acusações, alguns se ‘defendiam’ acusando outras pessoas, e outros apenas confessavam sua servidão ao demônio.

As vítimas de acusação davam seus depoimentos aos relatores e, por vezes, suas declarações não eram claras, conforme argumenta Schiff (2019). Ainda nas palavras da autora, os relatores não apresentavam a devida habilidade para registrarem os testemunhos e tudo era inconsistente. Percebia-se que não estavam interessados em saber da verdade, mas, sim, talvez, condenar as acusadas, arrumando um ‘culpado’(a).

Baseado no julgamento das bruxas de Salém, o autor e dramaturgo Arthur Miller (1915-2005) escreve a obra *The Crucible – As Bruxas de Salém*, na tradução de José Rubens Siqueira –, em que relaciona os acontecimentos do período colonial em Salém ao Macarthismo, que foi um movimento político conhecido como a caça aos comunistas, nos Estados Unidos. Miller acaba sendo acusado de práticas comunistas, mesmo sem provas suficientes. Com isso, na sua obra *As Bruxas de Salém*, traz brilhantes reflexões relacionando estes dois períodos marcantes dos Estados Unidos.

Miller compara a caça aos comunistas com a Caça às Bruxas de Salém e, para muitos, a peça de Miller é considerada uma metáfora do Macarthismo. À luz de temas como perseguição, medo, a política da delação premiada e silenciamento da sociedade, os dois momentos históricos dos Estados Unidos são, de fato, marcantes, pois mostram tempos diferentes, sociedades diferentes, entretanto, com os mesmos comportamentos e receios.

### 3. As bruxas de Salém (1953) – Arthur Miller

A peça escrita por Miller, em 1953, volta-se para o fato histórico ocorrido em 1692, no vilarejo de Salém, Massachusetts. Miller (2009) já destaca no início da peça que sua obra não é totalmente fiel ao fato ocorrido em 1692. Por exemplo, alguns personagens históricos foram

representados em uma ou duas pessoas, assim como o número de meninas envolvidas também foi reduzido.

Samuel Parris é um pastor puritano de aproximadamente quarenta e cinco anos, completamente movido por sua crença. Parris, conforme aponta Miller (2009) nos comentários de sua peça, se esforçava muito para levar a palavra de Deus a todos do vilarejo.

Betty Parris é filha de Samuel Parris e tem dez anos de idade. Ela é uma das primeiras afetadas pelo surto de ‘feitiçaria’ que se instalou em Salém. Já a sobrinha de Parris, Abigail Williams, tem dezessete anos, é órfã e, como aponta Miller (2009), é uma moça de bonita aparência e tem um enorme poder de dissimulação. Abigail trabalhou por um tempo na casa de Elizabeth e John Proctor, mas não teve seu trabalho bem comentado ao sair de lá.

Tituba, de origem caribenha, é a escrava do Reverendo Parris. Logo no início da trama, mostra afeição por Betty, por passarem um tempo considerável juntas. Possui, segundo Miller (2009), quarenta anos e é uma das primeiras a confessar o envolvimento com o diabo.

Elizabeth e John Proctor são fazendeiros. Miller descreve John como um “homem de corpo forte, temperamento equilibrado e não facilmente influenciado” (MILLER, 2009, p. 285). O casal vivia uma tensão em seu relacionamento, por conta do caso amoroso entre John e Abigail. Na trama, Elizabeth sofre com as consequências do ato do marido, é uma mulher íntegra e de modo algum procurou se vingar de Abigail.

O Reverendo John Hale é um especialista em detectar casos de bruxaria que vem a Salém para reconhecer e confirmar se há de fato algo de sobrenatural acontecendo na cidade. Hale é um intelectual de aproximadamente quarenta anos.

No início de sua peça, Arthur Miller (2009) faz comentários sobre o modo de vida do povo de Salém e sobre como aquela população lidava com seu tempo livre – o que toleravam e o que não toleravam. Eram focados no trabalho e não achavam certo tirar uma parte do dia para descansar ou ter um momento de lazer. Ainda nos comentários de Miller, este povo estava interessado em ‘perseguir’ aqueles que não compareciam aos cultos religiosos, indagando-os, como aconteceu com John Proctor, quando foi questionado sobre não ter comparecido a algumas reuniões ministradas pelo pastor Parris.

Os puritanos, ainda, temiam a floresta e tudo que se relacionasse a ela, ligando-a com o sobrenatural e o diabo. Não aceitavam nada que tivesse ligação com o selvagem. Miller cita que “a floresta americana era o último lugar na terra a não prestar homenagem a Deus” (MILLER, 2009, p. 274), pois era algo que remetia aos nativos hostis e à sua cultura pagã e,

consequentemente, aos ataques indígenas que os colonos europeus haviam sofrido. Todo este histórico com a ‘selvageria’ era algo que Samuel Parris abominava.

Logo no início da peça, ficamos sabendo que as meninas dançaram e se divertiram na floresta com Tituba; o que não imaginaram foi que seriam vistas por Parris. Com isso, Abigail acaba confessando que, de fato, dançaram na floresta – o que deixa seu tio aflito e estupefocado. O pastor começa a pensar em como se retratará com a população e diz: “E o que digo para eles? Que minha filha e sobrinha foram encontradas dançando feito pagãs na floresta?” (MILLER, 2009, p. 277).

Parris se preocupava o tempo todo em saber o que realmente havia acontecido, questionando Abigail se não haviam invocado espíritos, pois essa ‘brincadeira’ realizada pelas meninas poderia trazer consequência para ele perante a sociedade.

Com sua habilidade inata de perseguição a outras crenças, os puritanos não aceitavam qualquer outra manifestação religiosa que viesse a aparecer e, segundo afirma Miller, “achavam necessário negar liberdade a qualquer outra seita, para que sua Nova Jerusalém não fosse maculada e corrompida por costumes errados e ideias enganosas” (MILLER, 2009, p. 274).

Esta perseguição é percebida implicitamente no decorrer da peça. Como exemplo, pode-se observar o questionamento de Thomas Putnam, membro da vila, em relação a John Proctor quando diz: “Nunca vi o senhor tão preocupado com esta sociedade, senhor John Proctor. Acho que não vi o senhor nas reuniões sabáticas desde que caiu neve” (MILLER, 2009, p. 292). Já quando Putnam o indaga sobre seu não-comparecimento aos cultos, ele, cuidadosamente, responde: “Já tenho problemas suficientes sem ter que viajar sete quilômetros para ouvir ele pregar sobre o Inferno e a danação” (MILLER, 2009, p. 292). De certa forma, Proctor tece críticas ao tipo de culto que Parris pregava, isto é, mencionando repetitivamente o Diabo. Por essa razão, acabava se distanciando das reuniões.

Proctor, na trama, se comporta, em geral, de forma considerada desviada do esperado pela sociedade puritana e pelo que rege sua crença e, por conta disso, acaba ficando na mira dos questionamentos de muitos membros da sociedade e, mais tarde, do tribunal lá instalado. Proctor não está exatamente se opondo à religião e iniciando uma nova prática religiosa, apenas, em dado momento, se mostra intrigado com a situação dos rumores sobre bruxaria pairando sobre a cidade.

Outro episódio que envolve este aspecto religioso é a exigência de Parris em ter um salário maior, por se tratar de ser um ministro, um representante do Senhor:

Parris: Senhor Corey, teria de procurar muito para achar um homem como eu por sessenta libras por ano! Não estou acostumado com esta pobreza. Deixei um negócio bem-sucedido em Barbados para servir ao Senhor. Não entendo porque sou perseguido aqui. Muitas vezes pensei se o Diabo teria alguma coisa a ver com isto. Não consigo entender os senhores de outra forma (MILLER, 2009, p. 293).

Por se tratar de alguém supostamente importante, Parris se achava no direito de reivindicar estas questões, como também exigiu uma propriedade, a fim de que pudesse morar nela. Ficam claras as intenções do ministro, pois buscava justificar suas vontades pessoais com o argumento de que era um ‘homem de Deus’. Entretanto, Proctor e o senhor Giles Corey – outro morador da vila – são uns dos que não concordam com estas exigências. Parris utilizava, então, seus preceitos religiosos como justificativa para a maioria de suas ações, reivindicações ou acontecimentos que ocorriam na vila.

O cenário inicial da peça mostra-se como uma importante representação de, mais uma vez, o fanatismo religioso presente e enraizado neste povo, até mesmo em suas mais simples conversas, e na sociedade que se formara em Massachusetts.

Tendo em vista o âmbito religioso que vem sendo discutido até aqui, observa-se também presente neste contexto o tribunal montado para julgar os casos de bruxaria. O júri era composto, segundo a fala de Elizabeth Proctor, por: “quatro juízes de Boston, magistrados de peso da Corte Real e na cabeceira, o representante do governador da província” (MILLER, 2009, p. 311). O tribunal emitia mandados e eles tinham de ser cumpridos imediatamente, as mulheres eram presas com bases em acusações infundadas, sem prova alguma de que tinham feito algo. Por exemplo, não havia evidências concretas de que as acusadas tinham feito algo para serem consideradas ‘bruxas’. Estas ‘provas’ eram baseadas nas falas das meninas que as acusavam e, como os testemunhos eram opostos ao que a fé puritana julgava como certo, as provas infundadas eram aceitas no tribunal. Além disso, quem ousasse questionar o tribunal, virava um alvo fácil para ser considerado envolvido com bruxaria. Havia, ainda, a todo momento, indagações religiosas de todo o tipo, como quando um dos juízes conversa com Proctor:

Danforth: O senhor já viu o Diabo?

Proctor: Não senhor.

Danforth: O senhor é sob todos os aspectos um cristão evangélico?

Proctor: Sou, sim senhor.

Parris: Cristão que só vem à igreja uma vez por mês!

Danforth (*contido, mas curioso*): Não vem à igreja?

Proctor: Não...Não tenho nenhum apreço por Parris. Não é nenhum segredo. Mas Deus eu certamente amo.

Cheever: Ele ara a terra no domingo, meu senhor.

Proctor: Eu... eu arei uma ou duas vezes no domingo. Tenho três filhos, meu senhor, e até o ano passado minha terra produzia pouco. (MILLER, 2009, p. 339).

Nesta ocasião, Proctor tenta convencer o tribunal a acreditar na inocência de Elizabeth, mas acaba caindo nestas perguntas, onde se vê tendo que responder a tudo ‘adequadamente’, dizendo o que o tribunal precisa ouvir – que é um homem de Deus e que não tem ligação alguma com o diabo. A questão de exercer, algumas vezes, seu trabalho aos domingos também é malvista, já que, pela Bíblia, este dia deve ser reservado para o descanso e o culto a Deus. A ideia parece tão absurda que Hale menciona: “Excelência, não creio que o senhor possa julgar esse homem com uma prova dessas” (MILLER, 2009, p.340). Na verdade, não há provas, mas, sim, o julgamento baseado no autoritarismo que se relaciona intrinsecamente à religião. O fato é que as justificativas dos membros da sociedade nunca eram consideradas verdadeiras, deixando de lado qualquer possibilidade de defesa que o acusado viesse a apresentar, como ocorre com Proctor e com os que não confessam a prática com bruxaria.

Com isso, pode-se dizer que Arthur Miller (2009) expõe na peça o grande problema existente entre a mistura da religião com as leis, os costumes, com o modo de vida daquele povo. Para aquele tribunal, existiam apenas as ‘leis divinas’, e esta seria toda a base legal para o desenrolar dos julgamentos. A junção de igreja e estado iria justamente culminar, segundo Karnal *et al* 2007 “na perseguição de todas as formas de contestação – fossem reais ou imaginárias” (KARNAL, *et al* 2007, p. 51). Também se observa o fato de que todos os acontecimentos da peça são pautados numa relação em que há sempre um repressor e o reprimido, pois os próprios membros da sociedade são os que exigem um comportamento ético e moralista dos demais.

Como exemplo, pode-se citar Samuel Parris – o mais interessado, com exceção do júri, em descobrir o que estava acontecendo. Parris utilizava todos os argumentos possíveis para alcançar seus objetivos, apoiando as falas e as decisões do tribunal. Do lado repressor, tem-se a presença do júri, que sempre indagava as acusadas, tornando-as quase incapazes de se defender. O estado teocrático na peça mostrou-se como uma ferramenta de controle populacional, sendo possível perceber o quão desastroso essa junção pode ser e o medo que isto causa na população.

## Considerações finais

Diante de todo o contexto gerado desde que os colonos puritanos ingleses chegaram à América do Norte, observou-se que toda a história deste povo foi marcada pela repressão social e religiosa que sofreram ainda na Inglaterra. Sua trajetória se tornou o ponto de partida para que, então, fizessem exatamente os mesmos atos dos quais foram vítimas.

Ainda que negativamente, o legado deixado pelos puritanos, para Miller, perdurou por séculos. Em sua obra, o dramaturgo apresenta o contexto colonial, bem como todo o funcionamento de uma sociedade cuja vida era controlada por uma teocracia que causou enormes transtornos. Discutiu-se no presente artigo, também, que os puritanos, desde que chegam ao Novo Mundo, apresentam esse caráter manipulador onde todos devem seguir o que lhes é postulado.

Já em 1953, quando a peça é publicada, o autor faz alusão ao período do Macarthismo, quando suspeitos de pertencerem à ideologia comunista foram perseguidos e persuadidos a darem nomes dos outros possíveis envolvidos com o movimento político e, caso não o fizessem, sofreriam certas consequências. Este episódio segue o mesmo princípio que podemos testemunhar no contexto da peça: o medo do desconhecido. Para todas as situações, o ato de perseguição se repetia, seja na caça aos comunistas ou na caça às bruxas.

Analisou-se a partir da peça o caráter religioso da sociedade puritana colonial e como ele influenciava a população, desde seus costumes, até suas mais simples conversas cotidianas. Os membros dessa comunidade agiam dentro dos costumes estabelecidos e qualquer fuga a isto era motivo de desentendimentos, tornando o indivíduo malvisto perante a sociedade – fato que reforça seus padrões éticos e morais. As figuras de maior autoridade mantinham um poder sobre quem se desvirtuasse dos padrões, como o júri instaurado para o julgamento. Quem tentasse apresentar provas ou justificativas para atestar a inocência de algum acusado, acabava virando alvo do júri.

A evocação da figura diabólica na peça, para Miller, se dá em razão da sociedade sempre estar em busca de um culpado ou causador da desordem social. Na peça, como visto, devido a tal situação, instaura-se uma grande histeria, tomando grandes e letais proporções.

Arthur Miller, de forma inteligente, observou todos estes acontecimentos, baseados nas influências do puritanismo, tendo origem ainda quando os Estados Unidos eram colônias inglesas. Desta forma, relaciona períodos históricos e reforça a constância de certos traços na identidade americana nestas épocas, fazendo também uma crítica ao (não) uso da ciência, além de trazer uma visão sobre a contemporaneidade.

Passadas pouco mais de quatro décadas da publicação da peça, Miller torna a intensificar a ideia de paranoia proveniente do período colonial, quando menciona: “Não tenho certeza do que *As Bruxas de Salém* está dizendo às pessoas agora, mas sei que seu centro paranoico ainda está emitindo o mesmo aviso sombrio e atraente que fez nos anos cinquenta”<sup>6</sup> (MILLER, 1996, nossa tradução). Para Miller, a sociedade ainda apresentava este lado paranoico que foi marcante na época do Macarthismo. Regimes políticos autoritários como o da peça causaram e ainda podem causar justamente esta paranoia citada por Miller, gerando medo na sociedade.

Com isto, verificou-se que o contexto religioso contribuiu em grande parte para o desencadeamento de um povo cujas ações podem ser movidas pela religião, cujos problemas podem ser justificados pela existência de um Diabo, representando o mal e gerando um desordenamento social. Observou-se igualmente que, não só nas épocas citadas por Miller, mas também atualmente, é possível perceber estes traços ligados à população como um todo. Grandes problemas são enfrentados como obstáculos da ordem do divino, ‘porque Deus quis’, e não como dificuldades normais advindas com o tempo.

## Referências

AMARANTE, Dirce Waltrick do. Arthur Miller, dramaturgo e contista. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2015/10/arthur-miller-dramaturgo-e-contista/>. Teatro Jornal, 2015. Acesso em: 07 dez. 2021.

BALDWIN, Dean; QUINN, Patrick J. (eds.). *An anthology of Colonial and Postcolonial short fiction*. Boston: Houghton Mifflin Company, 2007.

BOWKER, John. *God – A brief history*. London: DK Publishing, 2003. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/360654052/291676106-God-A-Brief-History-pdf>. Acesso em: 25 out. 2021.

COLLINS, Michael; PRICE, Matthew A. *História do cristianismo: 200 anos de fé*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

MILLER, Arthur. Why I wrote *The crucible*: an artist’s answer to politics. New York, 1996. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/1996/10/21/why-i-wrote-the-crucible>. Acesso em: 27 mai. 2022.

---

<sup>6</sup>No original: “I am not sure what “*The Crucible*” is telling people now, but I know that its paranoid center is still pumping out the same darkly attractive warning that it did in the fifties”.

MILLER, Arthur. *As bruxas de Salém*. Tradução José Rubens Siqueira. In: MILLER, Arthur. *A morte de um caixeiro-viajante e outras 4 peças de Arthur Miller*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 270-385.

PAUL, Heike. *The myths that made America: an introduction to American studies*. Disponível em: <https://oaresource.library.carleton.ca/oa-America9783839414859.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2022.

SCHIFF, Stacy. *As bruxas: intriga, traição e histeria em Salém*. Tradução José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

SKIPP, Francis E. *American Literature*. New York: Barron's, 1992.



## ***Dutchman*: navegando nas palavras, alegorias e tela**

Thaína Martins da Silva<sup>1</sup>

*É a interminável permutação de traços textuais e não a fidelidade de um texto a outro que ensejou uma abordagem menos discriminatória. O dialogismo intertextual é um antídoto às aporias de fidelidade, originalidade, pureza e respectivo paradigma. A situação do mundo demonstra que não é mais possível escapar do contágio cultural, das obras impuras, da mistura de formas, materialidades, e da rede perceptiva que as novas configurações midiáticas demandam (RIBAS, 2022, p. 34).*

### **Introdução**

O presente estudo pretende analisar os aspectos simbólicos e míticos na peça teatral *Dutchman*, de Amiri Baraka, e discutir o embate racial, social e cultural na obra quanto ao cenário americano, além de pontuar os papéis de gênero inseridos na narrativa e abordar a adaptação fílmica de título homônimo, utilizando como base alguns conceitos do campo de estudos da intermedialidade. O referencial teórico está direcionado a autores que já trataram dos temas mencionados: Imoh Abang Emenyi e Hoda Abdel Ghaffar Salem abordaram as discussões raciais, culturais e de gênero na obra de Baraka; os pesquisadores Claüs Cluver, Irina Rajewsky e Thaïs Flores Nogueira Diniz (2012, 2018) se concentram nos estudos da intermedialidade. O método utilizado foi a abordagem qualitativa-bibliográfica de caráter explicativo. Após o estudo, mostraremos que *Dutchman* é uma obra atual, que consegue trabalhar com maestria as personificações e alegorias que compõem o texto. Veremos que no processo de iluminação mútua das artes (CLÜVER, 2012) a própria adaptação cinematográfica funciona como um meio de suplementação do texto-fonte.

Por conseguinte, abordaremos o figurativo e o perceptível que constituem o roteiro do texto dramático *Dutchman* (1964), do dramaturgo, poeta e ativista Amiri Baraka (Everett LeRoi Jones), conhecido como o Malcom X da literatura, além do diálogo intermedial entre o texto literário e a adaptação cinematográfica do diretor Anthony Harvey.

*Dutchman* é interpretada comumente como um questionamento para as tensões raciais presentes nos Estados Unidos, principalmente na época em que a narrativa se passa, nos anos

---

<sup>1</sup> Licenciada em Letras – Português e Inglês pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Mestranda em Estudos Literários pelo programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orientadora: Maria Cristina Ribas.

de 1960, e também como uma crítica ao pensamento pacifista de muitos negros a não reagirem de maneira mais firme contra o preconceito racial e a manutenção da classe dominante e opressora (supremacia branca). Contudo, *Dutchman* também possibilita variadas interpretações e percepções mais metafóricas. Nossa ênfase volta-se aos símbolos e mitos presentes na peça, além das críticas mais diretas e explícitas no roteiro, sendo estas raciais, comportamentais, culturais e de gênero, dentro do processo de adaptação fílmica da peça e das escolhas do roteiro, evidenciando o diálogo entre ambas as obras.

Para discutir *Dutchman* é imprescindível analisar, mesmo que brevemente, a trajetória influente e controversa de Baraka, tanto no âmbito social, cultural quanto no político dos Estados Unidos. Amiri Baraka, batizado Everett LeRoy Jones, nasceu dia 7 de outubro de 1934 em New Jersey, Estados Unidos, em uma família de classe média. Ao longo de seu crescimento artístico, Baraka teve como passatempos a poesia, o *jazz* e a música, como bateria, o trompete e o piano. Estudou na Howard University, contudo, foi expulso antes de se graduar. LeRoy acabou se alistando na Força Aérea dos Estados Unidos, porém, novamente, fora dispensado com desonra, após escritos de teor comunista serem encontrados em seu poder.

A radicalização de Leroy iniciou-se após sua visita à ilha de Cuba, onde acabou seduzido pela revolução de Fidel Castro e, a partir daquele contato, fomentou o nacionalismo negro e a libertação de uma sociedade americana que os marginalizava. Em dado momento de sua jornada identitária e revolucionária, LeRoy Jones converte-se ao Islã, trocando seu nome de batismo para Imamu Amiri Baraka.

No âmbito pessoal, o poeta fora casado com uma mulher branca e judia, Hettie Cohen, com quem tivera duas filhas, porém, tratava-se de um casamento conturbado e com traições. Em 1962, Baraka teve uma filha com sua amante e importante escritora Diane di Prima, também uma mulher branca. Com a evidente traição de Amiri, sua esposa Cohen divorciou-se em 1965, principalmente por causa da militância e radicalização do poeta. Já a segunda esposa de Amiri foi uma mulher negra, Sylvia Robinson, posteriormente conhecida como Amina Baraka. Ademais, foi no ano de 1964 que o dramaturgo escreveu uma de suas mais famosas obras, a peça *Dutchman*, adaptada para o cinema em 1967. O foco narrativo da peça é o “não tão casual” e violento encontro de um homem negro e uma mulher branca no metrô de Nova Iorque.

A justificativa deste artigo decorre da necessidade de mais estudos e pesquisas em torno da obra de Amiri Baraka, tendo em vista que se trata de um texto bastante marcante para a

criação de uma estética teatral negra progressista e influente culturalmente. Outrossim, a possibilidade da transposição – entendida como processo e não apenas como resultado – de uma mídia para outra e suas implicações adaptativas possibilitam em estudo mais “artístico” e “estético” desse diálogo interartes que contribui para fomentar mais discussões e pesquisas acerca desta área de estudo relativamente nova, mas que está bastante em evidência, tendo em vista a crescente expansão da narratividade com seus atravessamentos culturais e midiáticos.

### **Alegorias e mitos na obra**

A narrativa de *Dutchman* desenrola-se a partir do encontro de Clay, um homem negro, e Lula, uma mulher branca, em um metrô da cidade de Nova Iorque. Lula inicia um diálogo sedutor, aparentemente desprezioso e inocente com Clay, mas conforme a conversa avança, esta transfigura-se em julgamentos e opiniões mais profundas e, até mesmo, raivosas. Lula zomba de Clay, utilizando estereótipos preconceituosos e o provoca quanto a seu comportamento “branco”.

Durante o confronto, Clay afirma não precisar provar nada a ninguém e muito menos a Lula. Bruscamente, a mulher esfaqueia Clay até a morte e, em seguida, ordena que os outros passageiros do vagão, até então passivos aos acontecimentos, joguem o corpo de Clay nos trilhos, sendo um lugar de passagem, ícone de transporte ferroviário, dinâmica que carrega e atropela com a mesma veemência, funcionando como proteção e achatamento. Por fim, entra no vagão outro homem negro e Lula recomeça seu processo de sedução, manipulação e agressão novamente.

A genialidade da peça está em seus mecanismos de metaforização que constroem o enredo. A presença do mito no texto teatral é revelada pelo autor já nas primeiras linhas da obra. Amiri previamente estabelece aos leitores que a história nada mais é que um mito moderno que se desenrola em um cenário especialmente contemporâneo, o metrô: “No interior voador da cidade fumegante, e verão na superfície, no lado de fora. Subterrâneo. O metrô amontoado em um mito moderno”<sup>2</sup> (BARAKA, p.1, nossa tradução).

A personagem Lula atua como um objeto alegórico aos pensamentos racistas da supremacia branca, visto que “[...] Lula encarna o protótipo do MAL, como metáfora da sociedade branca, assim definida como falsa, ilusória, perversa.” (MARTINS, 1986, p. 58, grifo do autor). Simultaneamente à metáfora da sociedade branca classe média, Lula também

---

<sup>2</sup>No original: “*In the flying underbelly of the city Steaming hot, and summer on top, outside. Underground. The subway heaped in modern myth*”.

procede a uma representação moderna de um famoso e importante personagem da criação narrativa histórica do cristianismo, Eva. Enquanto Clay, além de servir “como metáfora do BEM, símbolo da raça negra [...]” (MARTINS, 1986, p.59, grifo do autor), também personifica um Adão moderno sendo relevante ressaltar a própria semântica do nome Clay, cujo significado é argila/barro, funcionando como mais uma menção ao primeiro homem a habitar o paraíso bíblico.

Em um ato extremante simbólico em relação ao mito cristão, Lula (Eva) oferece a Clay (Adão) uma maçã, ele aceita e a come. A maçã, como fruto metafórico do pecado, da tentação e, assim sendo, da perda do paraíso, representa o declínio de Clay. “Lula está sempre triturando maçãs e oferecendo-as a Clay, o que torna inevitável associá-la à Eva tentadora, em seu exercício de seduzir sexualmente o jovem Adão, Clay” (MARTINS, 1986, p.56). A própria Lula deixa explícita suas segundas intenções ao oferecer a fruta a Clay: “Comer maçãs juntos é sempre o primeiro passo”<sup>3</sup>(BARAKA, 1964, p.3, tradução nossa). Quanto ao assunto, corrobora Gohar (2018, p. 7, tradução nossa):

Em um artigo intitulado “My Christ in Dutchman”, George Adams argumenta que Lula, a protagonista feminina da peça, é uma Eva moderna que oferece a Clay, um negro de classe média e novo Adão, tanto “maças” reais quanto fruto simbólico “seu corpo e autoconhecimento” em uma tentativa de afastá-lo do Éden, “América”.<sup>4</sup>

A América molda-se como representação de um Éden contemporâneo, um paraíso formado e moldado por uma sociedade branca. Quando Clay expõe seu conhecimento do proibido, ele converte-se em um inimigo, uma ameaça à América Branca. Seu conhecimento adquirido revela seu interior, a sua negritude, seu real ego negro, por isso, é retirado do Éden (GOHAR, 2018).

Ademais, outro imaginário presente no texto e que, em partes, intitula a peça, é a lenda do *The Flying Dutchman*, a respeito de um navio fantasma. Segundo a lenda, o capitão do *The Flying Dutchman* estava tendo dificuldades de navegação durante uma furiosa tempestade, por isso, ele acabou amaldiçoando Deus e a natureza, jurando navegar até o juízo final para obter sucesso; como consequência à afronta, ele foi condenado a navegar pelos oceanos por toda eternidade sem nunca poder atracar em um porto e descansar:

<sup>3</sup> No original: “Eating apples together is always the first step”.

<sup>4</sup> No original: “In an article called “My Christ in Dutchman”, George Adams argues that Lula, the white female protagonist of the play, is a modern Eve who offers Clay, a middle class Negro and the new Adam, both concrete “apples” and symbolic fruit “her body and self-knowledge” in an attempt to draw him away from Eden, “America”.

Dentro da estrutura simbólica da peça, a América branca (simbolizada por Lula) é como se fosse o capitão e a tripulação do navio holandês que foram condenados por confrontar a natureza. A América Branca é condenada pela blasfêmia de racismo e histórico da escravidão, e o país é amaldiçoado a vivenciar sua atual culpa ao se envolver constantemente em uma série de atos racistas violentos.<sup>5</sup> (SALEM, 2021, p. 7, tradução nossa).

Além da personificação da América branca como um navio, é possível também observar o paralelo com o próprio metrô e, principalmente, o vagão em que a história desdobra, visto que, conjuntamente, atuam como uma representação moderna da lenda do *The Flying Dutchman*, que, assim como o navio fantasma, está igualmente condenado a vagar eternamente em um ciclo que, no caso da peça, é a violência e opressão a população negra e, com mais veemência, os homens negros.

### **Crítica racial e cultural**

O texto teatral possui uma sequência narrativa pessimista no que diz respeito ao embate racial, sendo impossível minar o racismo enquanto a cultura branca for dominante e pessoas negras tiverem que suprimir suas raízes e ancestralidade para se adequarem ao padrão estabelecido.

Lula cobra de Clay um padrão cultural de homem negro, que não tenta se encaixar em uma cultura branca a que não pertence. Porém, Clay se diferencia e se afasta do pensamento segregacionista cultural determinado por Lula (sistema racista), visto que ele, um homem negro, frequenta a universidade, é dono de uma sensibilidade poética e aprecia a literatura clássica, por conseguinte, participando da dita cultura branca. O posicionamento cultural de Clay torna-se perigoso uma vez que ele assimila a cultura branca, a cultura do dominador e, por isso, acaba deixando de lado sua erudição afro-americana. Como provoca Lula, na Cena I:

O que você tem nessa jaqueta e gravata em todo esse calor? E por que você está vestindo uma jaqueta e gravata assim? Seu povo já queimou bruxas ou iniciou revoluções pelo preço do chá? Rapaz, essas roupas de ombros estreitos vêm de uma tradição que você deveria se sentir oprimido. Um terno de três botões. Que direito você tem de usar um terno de três botões e

---

<sup>5</sup> No original: “*Within the symbolic structure of the play, white America (symbolized by Lula) is like the captain and the crew of the Dutchman ship who were condemned for defying nature. White America is condemned for the blasphemy of racism and long history of slavery, and the country is cursed to experience its current guilt by constantly getting engaged in a series of violent deeds of racism*”.

gravata listrada? Seu avô era escravo, ele não foi para Harvard (BARAKA, 1964, p.5, tradução nossa).<sup>6</sup>

Apesar da provocação de Lula (América Branca) ao insultar Clay por sua “branconização” social e cultural, no momento em que ele se rebela e mostra sua negritude, é punido com a morte por ela (pela sociedade branca), como aponta Martins (1986, p.59):

[...]a peça desenvolve a ideia de que no plano social, integrar, penetrar a classe média branca é possível ao negro se o mesmo enquadra- seno tipo idealizado por esta classe, o que só se torna viável pela assimilação dos seus valores, pela introjeção do paradigma do discurso especular. A recusa a esta aceitação conduz inevitavelmente à morte.

No drama, explora-se a revolta dos afro-americanos contra as marcas e sofrimentos de um racismo colonial que perdura até a contemporaneidade. O extermínio de Clay por Lula representa metonimicamente a sociedade branca destruindo a cultura e identidade do povo negro, que se acirrou por quase todo o século XX, conforme Salem (2021). Finalizando o raciocínio, Salem (2021, p.3, tradução nossa) conclui:

Devido à opressão racial e à insegurança comum entre os negros, o único meio que resta para estabelecer uma identidade e afirmar o nacionalismo negro é desprezando tudo o que está relacionado à cultura, herança e modo de vida racistas brancos e, ao mesmo tempo, abraçando tudo o que é preto. O resultado nacional da opressão racial, desprezo, ódio e alienação é a violência. Para estabelecer sua própria identidade, os negros precisam se revoltar contra a cultura branca e a identidade a eles pela sociedade branca.<sup>7</sup>

Entende-se que, na visão de Baraka, a única forma de acabar com o extermínio social e cultural é afirmando e estabelecendo uma identidade negra e valorizando a ancestralidade, mesmo através da revolta com ações mais energéticas e, até mesmo, agressivas.

---

<sup>6</sup> No original: *What've you got that jacket and tie on in all this heat for? And why're you wearing a jacket and tie like that? Did your people ever burn witches or start revolutions over the price of tea? Boy, those narrow-shoulder clothes come from a tradition you ought to feel oppressed by. A three-button suit. What right do you have to be wearing a three-button suit and striped tie? Your grandfather was a slave, he didn't go to Harvard.*

<sup>7</sup> No original: *Due to racial oppression and the common insecurity among the blacks, the only means left to establish an identity and affirm black nationalism is through spurning everything that is related to the white racist culture, heritage and way of life while, at the same time, embracing everything that is black. The national outcome of racial oppression, contempt, hatred and alienation is violence. To establish their own identity, the blacks need to revolt against the white culture and identity imposed on them by white society.*

## Os arquétipos de gênero na obra

Mais do que uma obra que aborda as relações raciais em uma América racista, em *Dutchman* as representações de gênero desempenhadas pelas personagens principais, Lula e Clay, ganham igual destaque. É essencial mencionar a época em que a história da peça se passa e foi escrita, década de 60 nos Estados Unidos da América; período de grandes transformações sociais, muitas provocadas pelo pós-guerra, tais como o avanço tecnológico, do pensamento progressista e, principalmente, pelo movimento feminista e na luta pela emancipação feminina.

Na peça, os papéis de gênero tradicionais são fortemente marcados pelos arquétipos pré-definidos pela sociedade, com maior ênfase o feminino dominado pelos ideais patriarcais. Segundo Emenyi (2005, p.231, tradução nossa):

A divisão da essência dividida em masculino e feminino implica que ambos os sexos são herdeiros da graça de Deus [...], mas a sociedade em sua insistência na diferença de sexo tem certos atributos para o masculino e feminino. O resultado, como Emenyi (2001, 1) postula, é que “a vida humana é estruturada em relação para aspirações e expectativas ou constrangimentos que a sociedade projeta para os dois sexos”. E porque os valores masculinos são valorizados positivamente, e a mulher foi condenada a satisfazer suas necessidades.<sup>8</sup>

O papel da mulher no patriarcado é de subserviência, de ser delicada e discreta, de esperar que o homem tome a iniciativa nas relações interpessoais, ideais opostos ao comportamento de Lula durante as cenas. A personagem se comporta como o oposto do “ideal feminino conservador”; sua vestimenta é “provocativa”, ela é desinibida, sedutora e insinuante: firma que Clay tem pensamentos sexuais com ela, que ele a deseja. Lula atua como uma *femme fatale*, é ela quem avança enquanto Clay se retrai:

LULA [Colocando a mão no joelho mais próximo de CLAY, puxando-o do joelho até a dobra da coxa, depois retirando-a, observando seu rosto bem de perto e continuando a rir, talvez mais gentil do que antes]  
Lento, lento, lento.

---

<sup>8</sup> No original: “The bifurcation of divine essence into male and female implies that both sexes are heirs of the grace of God (See Fubara- Manuel, 1992) but the society in its insistence on sex difference has certain attributes for the male and female. The result, as Emenyi (2001,1) posits, is that “Human life is structured in relation to the aspirations and expectations or constraints which the society designs for the two sexes”. And because male values are positively valued, the female has been condemned to meet his needs”.

Aposto que você acha que sou excitante.<sup>9</sup>(BARAKA, 1964, p.3, tradução nossa).

Lula é uma personagem escrita pelo ponto de vista de um homem negro que sofre seus próprios estigmas e estereótipos em uma sociedade racista. Sendo estes preconceitos remanescentes da escravidão como, por exemplo, a desumanização do homem negro que o estereotipa como se fosse um animal irracional guiado apenas pelos instintos primitivos. Isto posto, para Emenyi (2005, p. 232, tradução nossa):

[...] porque a memória racial da América abomina a sexualidade do homem afro-americano e nas palavras de Robert Bone (1958, 59) o estigmatiza como o “filho intocado da natureza, o nobre selvagem, despreocupado, espontâneo e desinibido sexualmente”. Assim, ele é sempre visto como o agressor em todas as relações sexuais entre um homem afro-americano e uma mulher branca.<sup>10</sup>

Lula simboliza a mulher branca perigosa cujo objetivo é arruinar o homem afro-americano. Ela funciona como um aviso de Baraka aos homens negros: se relacionar com uma mulher branca é uma castração simbólica do homem negro, uma extinção própria. Este pensamento dialoga bastante com a própria vida do autor que só foi capaz de conseguir um real entendimento, enquanto casal, com sua esposa afro-americana, visto que ambos sofrem violências parecidas.

### **Do roteiro teatral ao filmico**

O roteiro teatral de *Dutchman* foi adaptado ao cinema e lançado no ano de 1967, dirigido pelo cineasta Anthony Harvey (1930-2017), adaptado pelo próprio Amiri Baraka (1934-2014) e estrelado pelos atores Al Freeman Jr (1934-2012) no papel de Clay e Shirley Knight (1936-2020) como Lula. Antes de seguir para o estudo da adaptação, é importante discutir alguns pontos e conceitos da Intermidialidade, base teórica para a elaboração da

<sup>9</sup> No original: “LULA [Putting her hand on CLAY'S closest knee, drawing it from the knee up to the thigh's hinge, then removing it, watching his face very closely, and continuing to laugh, perhaps more gently than before]

*Dull, dull, dull.*

*I bet you think I'm exciting.”*

<sup>10</sup> No original: “This is because the racial memory of America abhors African-American male sexuality and in the words of Robert Bone (1958, 59) stigmatizes him as the “unspoiled child of nature, the noble-savage, carefree, spontaneous and sexually uninhibited”. Thus, he is always seen as the assailant in every sexual encounter between an African-American man and a white woman”.



transposição do texto teatral para o cinema. Segundo Claus Clüver (2012, p. 9), o termo Intermidialidade é:

Relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermidialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos falada “cruzar as fronteiras” que separam as mídias.

A discussão teórica se inicia já na necessidade teórica de definir a palavra “mídia” que se encaixe mais ao discurso da própria intermidialidade, em vista que, no português brasileiro, por exemplo, a palavra carregar uma conotação mais direcionada as mídias digitais e eletrônicas, o que difere das palavras em inglês *medium* e *media* que permitem uma variedade maior para os estudos da intermidialidade (CLÜVER, 2012). Para Diniz (2018, p.43):

A definição antiga de mídia – “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (CLÜVER, 2008, p. 9) – parece adequar-se mais a mídias como o rádio e a TV; mas a transmissão de signos pode acontecer também através de outros meios, como uma instalação, o design de um *outdoor*, a coreografia de um balé, ou ainda a performance de uma canção. Assim, a dança ou a música ou a pintura – “artes” que também podem comunicar através de seus signos – se definem como mídias, enquanto transmissoras de signos.

Logo, entende-se a abrangência do termo “mídia” não apenas em relação à TV, ao rádio, ao cinema e aos canais digitais, mas também em relação aos demais signos capazes de comunicar e transmitir, de cruzar a fronteira entre um meio e outro, como a música, a dança, os quadrinhos, a pintura, por exemplo. A intermidialidade possui métodos, conceitos quanto aos estudos das mídias em um sentido geral. Contudo, a maior parte das pesquisas intermidiáticas examina a especificidade e particularidade das relações intermídias (CLÜVER, 2012).

Para ampliar os estudos da área, a autora Irina Rajewsky (2012) delimitou três “subcategorias” de intermidialidade em seu sentido restrito, sendo estas: (a) transposição midiática, (b) combinação de mídias e (c) referências intermidiáticas.

A primeira subcategoria, **transposição midiática**, segundo a teórica, trata do processo de transformar uma mídia em outra mídia dentro das possibilidades materiais e articulações do novo meio/mídia. Por conseguinte, o texto “base”, “original” de uma mídia, funciona como

a “fonte”, o fornecedor para a outra mídia. A transposição midiática relaciona-se ao processo de adaptação, como de um romance para o cinema, mantendo os elementos principais do texto-fonte, como os diálogos, os locais, as personagens, o enredo, dentre outras funções (RAJEWSKY, 2012).

Já a **combinação de mídias** está presente na grande maioria das produções culturais, como as canções, as danças e o cinema. Esta subcategoria, a *priori*, é uma característica acentuada das mídias plurimidiáticas. O conceito de “plurimidialidade” está relacionando à presença de várias mídias dentro de uma única mídia como o cinema, sendo denominada “multimidialidade” a presença de mídias dentro de um texto (CLÜVER, 2012).

As **referências intermidiáticas** referem-se a textos de uma única mídia que mencionam e dialogam de diversos modos e com diferentes razões e finalidade, com textos exclusivos ou propriedades gerais de outra mídia, como a referência de pinturas em filmes, por exemplo (RAJEWSKY, 2012).

Retornando ao objeto principal de estudo, *Dutchman* e sua adaptação fílmica, é possível destacar a presença das três subcategorias de intermidialidade propostas por Rajewsky (2012) resumidas anteriormente. Por tratar-se de uma adaptação de uma mídia específica (texto de partida – teatral) para outra (texto de chegada – filme), estamos diante de um processo em que um novo produto é criado pela articulação entre sistemas midiáticos diversos. Observemos que estas conexões não são apenas temáticas, mas interferem e modificam as configurações das mídias originais, mantendo seu substrato e ao mesmo tempo operando algumas mudanças em função das especificidades de cada mídia e seus contextos de produção.

Amiri Baraka contribuiu com o roteiro cinematográfico, possibilitando que a adaptação não tivesse muitas modificações em relação ao texto de partida. Ambos os textos possuem grandes similaridades e proximidade quanto ao enredo e caracterização das personagens e espaço físico em que a narrativa é construída (o metrô).

O texto teatral começa com a frase referenciando a narrativa como um mito moderno e, em seguida, como característica do texto teatral, há uma narração de Clay sentado no vagão olhando ocasionalmente pela janela, ressaltando as luzes e a própria velocidade do transporte em que está. Lemos esse olhar pela janela “como se” fosse um enquadramento fílmico do olhar fazendo uma panorâmica do exterior, enquanto o vidro é também um anteparo que reflete a sua própria imagem nesta espécie de câmera dos olhos.

Já o filme inicia com a estação de metrô vazia com a câmera mirando o horizonte como se esperasse a chegada do metrô, enquanto toca ao fundo uma música<sup>11</sup> sombria dando uma tensão à cena, até mostrar Lula sozinha na estação escura a espera do metrô que, quando chega, se aproxima do espectador, surge o título do filme *Dutchman* homônimo ao da peça.

A cena do primeiro “encontro” das personagens encarando-se pela janela do vagão é exatamente a que fora encenada no texto original, até mesmo o constrangimento de Clay é palpável durante o ato. O cenário único e a escassez de personagens dão ao filme uma caracterização do próprio teatro; é como observar os atores encenando no palco, com ênfase em suas falas e na ação das personagens.

Durante a cena I, tanto no texto teatral quanto no roteiro do filme, Lula e Clay estão sozinhos no vagão; apenas na cena II há a presença de outros passageiros. No filme, a transição de uma cena para outra ocorre após a câmera focalizar o exterior do vagão, enquanto o metrô segue seu percurso em alta velocidade. Após a câmera retornar para dentro do vagão se nota a aparição de outros passageiros. A cena do tapa em Lula acontece pela visão do telespectador, como se a agressão fosse direcionada a quem observa a atração. O filme segue bastante fiel aos diálogos da peça, com pouquíssimas mudanças. O desfecho trágico de Clay é bastante dramatizado, o *take* é longo e se concentra nas expressões de medo e surpresa de Clay e no sorriso e olhar louco de Lula.

Em sua própria formação, o filme é uma mídia formada por combinação de diferentes mídias, cada uma em sua própria materialidade, que juntas criam uma nova (filme); logo, se trata de uma combinação de mídias como fotografia, montagem, sonografia, dentre outras técnicas. Estas especificidades da combinação de mídias que compõem o filme contribuem para tornar a adaptação de *Dutchman* um pouco mais vibrante do que o texto fonte, dado que a mídia fílmica possui recursos audiovisuais que impactam a quem assiste. Os efeitos pensados na transposição, portanto, são também diversos, uma vez que as especificidades de cada mídia permitem ênfases distintas em determinados recursos e estratégias.

A subcategoria de referências intermediáticas pode ser encontrada tanto no texto teatral de origem quanto no texto adaptado ao cinema, visto podemos estabelecer relações simbólicas e de referência com personagens bíblicos, Adão e Eva, referências ressaltadas, principalmente, pelo simbolismo de Lula comendo a maçã, o significado do nome Clay (argila) que diz respeito à criação e aproxima o personagem a um Adão moderno que sofre com a tentação de Eva (Lula) e a consequência disso ao final da narrativa, além da referência

---

<sup>11</sup> Composição de John Barry para *Dutchman* (1967).

presente no próprio título da obra ao mito do navio fantasma holandês, simbolizado no metrô, que também alude a berço e ataúde.

## Conclusão

Em suma, podemos dizer que *Dutchman* se estabelece como uma obra com enredo atual, dado que o embate e a segregação racial de pessoas pretas ainda são fortes e ocorrem nas diversas sociedades contemporâneas e esferas sociais, trazendo a lume o humano com suas mazelas, inclusive aquelas que diz não ter.

Quanto mais se analisa o texto, mais nos defrontamos com o pensamento de um homem afro-americano, Baraka, que precisa viver em uma sociedade que o oprime e o extermina social e culturalmente. E Clay é a representação construída pelo autor como generalização ao homem afro-americano, sintetizando suas angústias e revolta.

Todavia, *Dutchman* vai além do embate racial, também trata da ruptura dos paradigmas dos gêneros tradicionais. Lula não é convencional, ela age por instinto e prazer, não se preocupa com suas ações, gestos e/ou falas (considerados inadequados ao “padrão feminino” da época em que a narrativa se passa, anos 60). Lula também representa a emancipação feminina, contudo, ela é posta como um aviso, uma figura perigosa não só para Clay, mas para todos os homens afro-americanos.

Estas questões sociais, culturais e de gênero são alegoricamente tecidas a partir da personificação de mitos, alegorias, metáforas, ou seja, de referências intermediárias a outros textos como o bíblico (a origem da primeira mulher e homem na terra) e o mito do navio holandês, por exemplo.

Ademais, a transposição midiática do roteiro de partida de Amiri funciona, em seu contexto social específico, como uma leitura suplementar da obra-fonte, que não se presta a hierarquizações nem a valorações pautadas no critério de fidelidade. As obras abordam o mesmo enredo e as mesmas temáticas a partir de cada mídia e de suas especificidades e efeitos diferenciados – dinâmica que, via de mão dupla, diz respeito ao processo de iluminação mútua das artes e mídias.

## Referências

BARAKA, Imamu Amiri. *Dutchman*. 1964. Disponível em: <https://faculty.atu.edu/cbrucker/engl2013/texts/dutchman.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2021.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, p. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413/12270>. Acesso em: 12 jan. 2022.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Os caminhos da intermidialidade no Brasil. In: RIBAS, Maria Cristina Cardoso; MARTONI, Alex (Orgs.). *Estudos de intermidialidade: teorias, práticas, expansões*. Curitiba: CRV, v.3, 2022, p.19-28.

\_\_\_\_\_. Intermidialidade: perspectivas no cinema. *RuMoRes*, v. 12, n. 24, p. 41-60, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597/149548>. Acesso em: 12 jan. 2022.

DUTCHMAN. Direção de Anthony Harvey. Continental Distributing Inc., 1967. (56 min.).

EMENYI, Imoh Abang. Gender and Culture Dialogue in Jones' Dutchman and Sofola's The Showers. *AJIPDS*, vol.1, n. 1, July/December, 2005, p. 229-243. Disponível em: <http://www.imohemenyi.com.ng/journals/publications/Gender%20and%20Culture%20Dialogue%20in%20Jones'%20Dutchman%20and%20Sofola's%20The%20Showers.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

GOHAR, Saddik. The Complicated Interfaces of Symbolism and Myth in Dutchman. *Inter. J. Eng. Lit. Cult.* v. 6, n. 1, p. 7-12. Disponível em: <https://www.academicresearchjournals.org/IJELC/PDF/2018/February/Gohar.pdf>. Acesso em: 17 de dez. de 2021.

MARTINS, Leda Maria. A interdição do discurso em Dutchman. *Estudos Germânicos*, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 53-72, 1986.

MONTEIRO, Regina Clare. O símbolo na literatura: um estudo sobre o conteúdo arquetípico de textos literários. *Revista de Educação*, v. 8, n. 8, 2005. Disponível em: <https://revista.pgskroton.com/educ/article/view/2211>. Acesso em: 17 dez. 2021.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Orgs.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-45.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Momento incorpóreo e leitura sinestésica. In: \_\_\_\_\_; MARTONI, Alex; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Orgs.). *Estudos de intermidialidade: teorias, práticas, expansões*. Curitiba: CRV, v.3, 2022, p. 29-49.

SALEM, Hoda Abdel Ghaffar. Symbolism and race in Amiri Baraka's *Dutchman*. *European Journal of English Language and Literature Studies*, v. 9, n. 4, p. 1-9, 2021. Disponível em: [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=3865763](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3865763). Acesso em: 05 jan. 2022.

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

ISBN 978-65-997417-2-2

