

**Autores/as Brasileiros/as:** Conceição Evaristo, Edson Kayapó, Itamar Vieira Júnior, Nilza Rezende, Antônio Carlos Viana, Ana Maria Machado, Alina Paim, Elisa Lispector, Lygia Fagundes Telles. **Autores/as Estrangeiros/as:** Annie Ernaux, Roberto Bolaño, Mariana Enríquez, Vera Duarte, Wolfgang Borchert, Saidiya Hartman, Madame de Genlis, Édouard Louis e Jamaica Kincaid

# O NARRADOR DESCENTRADO E A VOZ DOS SILENCIADOS

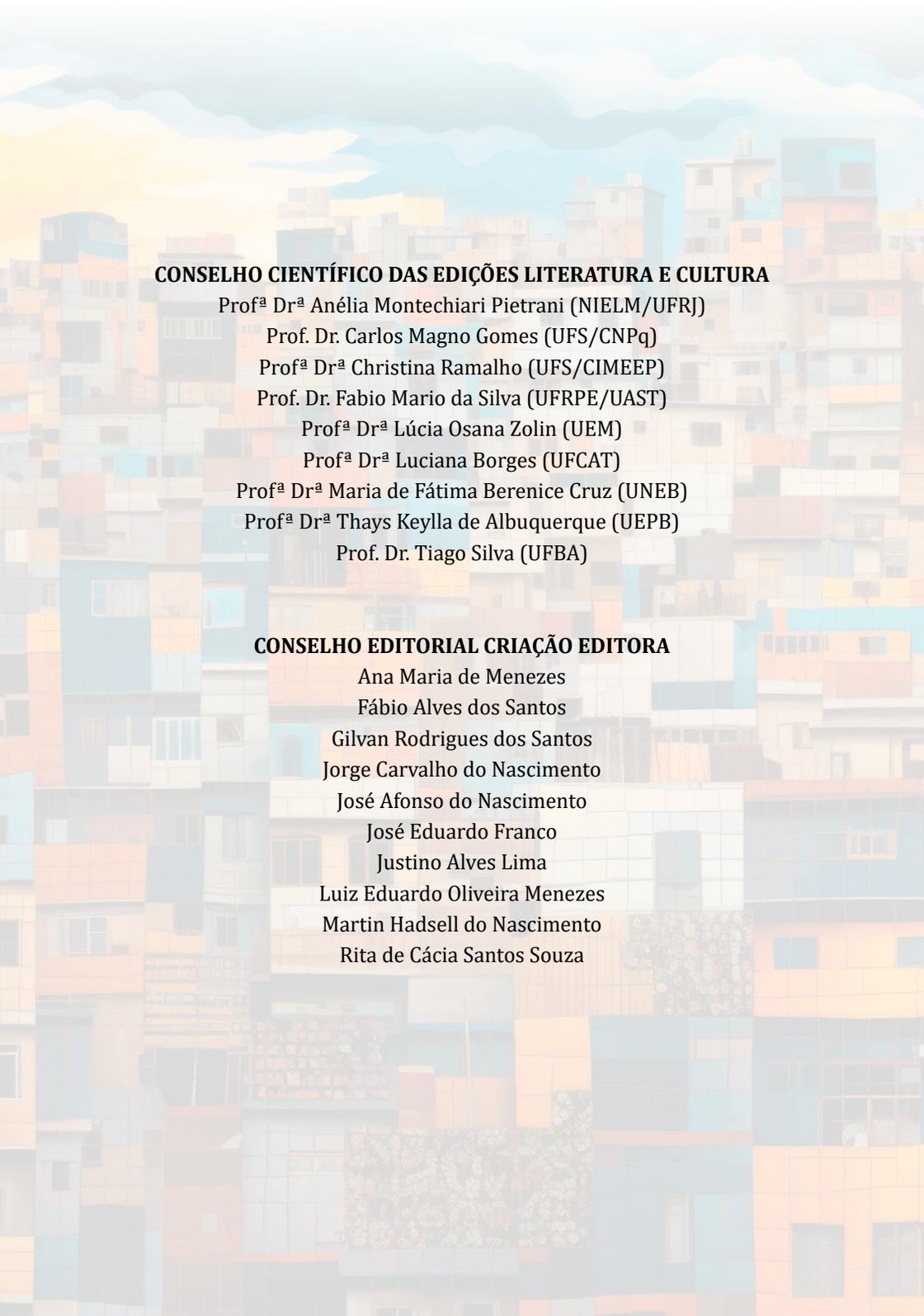
Carlos Magno Gomes  
Organizador

EDLIC  
2023

EDIÇÕES  
LITERATURA E  
CULTURA



Criação Editora



**CONSELHO CIENTÍFICO DAS EDIÇÕES LITERATURA E CULTURA**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Anélia Montechiari Pietrani (NIELM/UFRJ)

Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (UFS/CNPq)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Christina Ramalho (UFS/CIMEEP)

Prof. Dr. Fabio Mario da Silva (UFRPE/UAST)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lúcia Osana Zolin (UEM)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luciana Borges (UFCAT)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria de Fátima Berenice Cruz (UNEB)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Thays Keylla de Albuquerque (UEPB)

Prof. Dr. Tiago Silva (UFBA)

**CONSELHO EDITORIAL CRIAÇÃO EDITORA**

Ana Maria de Menezes

Fábio Alves dos Santos

Gilvan Rodrigues dos Santos

Jorge Carvalho do Nascimento

José Afonso do Nascimento

José Eduardo Franco

Justino Alves Lima

Luiz Eduardo Oliveira Menezes

Martin Hadsell do Nascimento

Rita de Cácia Santos Souza

**Carlos Magno Gomes**

**Organizador**

# **O NARRADOR DESCENTRADO E A VOZ DOS SILENCIADOS**



**Criação Editora**

Aracaju | 2023

**EDLIC  
2023**

EDIÇÕES  
LITERATURA E  
CULTURA

Grafia atualizada segundo acordo ortográfico  
da Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico:  
Carlos Magno Gomes

Diagramação:  
Adilma Menezes

Ilustração da capa:  
*Uma pintura de uma cidade com muitos prédios gerados.*  
© *Serghei Starus Dreamstime.com*

Esta obra recebeu apoio da Capes por meio do Programa de  
Desenvolvimento da Pós-graduação Emergencial de Consolidação  
Estratégica dos Programas de Pós-graduação

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)  
Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes - CRB-8 8846

G633n	Gomes, Carlos Magno (org.). O narrador descentrado e a voz dos silenciados / Orga- nizador: Carlos Magno Gomes. – 1. ed. – Aracaju, SE: Criação Editora, 2023. 324 p E-Book: 2 Mb; PDF ISBN 978-85-8413-452-6 <a href="https://doi.org/10.62665/cried-978-85-8413-452-6">doi.org/10.62665/cried-978-85-8413-452-6</a>  1. Dialogismo. 2. Focalização. 3. Literaturas. 4. Narrador. 5. Narratologia. I. Título. II. Assunto. III. Organizador.  CDD 801.95 CDU 82-95
-------	--

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura: Análise e crítica.
2. Crítica literária.

REFERÊNCIA

GOMES, Carlos Magno (org.). **O narrador descentrado e a voz dos silenciados**. 1. ed. Ara-  
caju, SE: Criação Editora, 2023. E-Book (PDF). ISBN 978-85-8413-452-6

# APRESENTAÇÃO

Muitos/as escritores/as contemporâneos/as têm contribuído para a ampliação do debate sobre o narrador, quando propõem diferentes estratégias para o resgate de vozes que foram silenciadas no decorrer da história como as mulheres, os afrodescendentes, os indígenas, entre tantas outras identidades marginalizadas socialmente. Estamos falando de narrativas nas quais o narrador desloca o ponto de vista da versão hegemônica e passa a explorar ângulos de empoderamento de sujeitos, até então pouco visíveis em textos literários, revisando o passado e apresentando novas possibilidades identitárias para o presente. Esse movimento estético tem proporcionado novas concepções de narrador mais preocupado com o depoimento, o testemunho e o resgate da memória coletiva.

Para Jaime Ginzburg, essa literatura é descentrada, pois apresenta um fazer literário estratégico ao explorar o ponto de vista oposto a “um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros” (2012, p. 201). Esse questionamento está presente em diversas obras analisadas nesta coletânea, sobretudo nas de autoria feminina brasileira.

Por sua vez, Lúcia Zolin tem destacado que o questionamento desse campo dominante, feito pelas narradoras brasileiras, está associado ao empoderamento feminino no qual, o fazer literário é também a revisão do lugar de fala da mulher (2021). Nessa mesma direção, Eduardo Duarte, em seus estudos sobre a literatura afro-brasileira, reforça o quanto o narrador afrodescendente tem a preocupação com o engajamento estético do lugar de fala do escritor negro e da escritora negra, que dão visibilidade à memória dos seus antepassados (2011).

Tais pesquisadores constataam que, nas últimas décadas, o narrador contemporâneo fragmenta muitas convenções estéticas da arte

de narrar para montar um quebra-cabeça de novas narrativas com diferentes configurações de vozes textuais. Tais premissas de quebras de paradigmas hegemônicos já tinham sido anunciadas por Linda Hutcheon e Silviano Santiago como próprio de um fazer pós-moderno, ao estudarem narrativas do século XX. Todavia, nas últimas décadas, houve aumento do debate sobre quem está falando que oxigenou o debate sobre estratégias narrativas como constataremos nos estudos apresentados nesta obra.

Nos estudos da narratologia, tradicionalmente, o narrador tem um robusto repertório de conceitos e especificidades que foram sendo ampliadas conforme as sociedades foram se organizando. Walter Benjamin reforça o quanto a modernidade problematizou o papel do narrador que, aos poucos, foi deixando as marcas da oralidade para se concentrar em um jogo de vozes que escamoteiam a verdade dos fatos contados. A grande transformação foi a perda da memória desses narradores modelos, como o viajante e o soldado que, ao voltar para seu povoado, traziam novos repertórios narrativos, que se confundiam com a memória da comunidade, pois eram produzidos de forma artesanal por esses grandes narradores que exploraram recursos orais armazenados e com diferentes “degraus de sua experiência”, reforçando a sua experiência como um símbolo daquele jeito de narrar (Benjamin, 1987, p. 215).

Como previsto por Benjamin, os estudos do narrador passaram a ser mais estruturais e se concentraram nas entranhas do texto para analisar as diferentes possibilidades de narrar. O teórico alemão já nos alertava que a modernidade trazia uma perda lastimável para a literatura, quando deixava de valorizar o intercâmbio de experiências coletivas proporcionado por esses narradores orais para se colocar diante do narrador moderno, que se volta para as engrenagens não como decisões pessoais, mas como marcas e estilos comungados socialmente, reforçando o engessamento do narrador a regras próprias dessa modernização da arte.

Preocupada com a proliferação de diferentes narradores, Norman Friedman apresentou um excepcional estudo técnico sobre essas posições do narrador que vai da “onisciência neutra” à “onisciência

intrusa”, ratificando que em um texto narrativo tudo é jogo e a voz que narra é um maestro que comanda a sinfonia de falas e silêncios. Todavia, quando passamos para o narrador personagem, deparamo-nos com um jogo de ponto de vista mais frágil, visto que acreditar em uma história contada por quem detém o poder de contar é uma cilada como bem mostrou Machado de Assis, com seu clássico *Dom Casmurro* (1899), visto que tudo foi narrado por um homem ciumento, obcecado em provar que foi traído. Dessa experiência, tiramos o ensinamento que, com o narrador personagem, o ponto de vista narrado fica à mercê desse sujeito, tornando-se uma referência de ambiguidades tão bem exploradas por Lygia Fagundes Telles, em *As meninas* de (1973).

Mas nem tudo está perdido quando um autor opta por um narrador personagem; outras engrenagens do texto literário passam a ter importância na construção dos sentidos narrados e deixam pistas de como devemos desmascarar os narradores ambíguos. Nesse caso, Umberto Eco nos auxilia a valorizar as pistas do texto como um roteiro para entendermos o jogo por trás dessa narrativa.

Por essa mesma linha de raciocínio, Mieke Bal defende que a narrativa é repleta de textos intercalados que nos ajudam a entender a história central, mas nem sempre é identificável, pois essas pistas não são visíveis e demandam um leitor preparado para interpretá-los. Tal sobreposição de espelhos é orquestrada pelo narrador, que ao usá-los tenta camuflar o ponto de vista narrado e mais uma vez fica difícil saber quem está contando aquela história? Portanto, como muitos trabalhos apresentados nessa coletânea, ler um texto narrativo não é tão simples quanto parece, pois devemos estar atentos a essas questões apontadas pelos teóricos.

Ao retomarmos as indagações de Benjamin de como a modernidade poderia fragmentar o papel do narrador da tradição oral, hoje nos perguntamos até que ponto o narrador descentrado vai implodir as tradições da narrativa para deixar aberta uma trilha para os narradores silenciados. Por essa linha de raciocínio, queremos saber como tem se comportado o narrador do século XXI, quando pensamos na produção de sujeitos preocupados com o lugar de fala. Nas obras contemporâneas, observamos um narrador descentrado, isto é, aque-

le que narra por um ponto de vista não hegemônico. Esse narrador é muito próximo do narrador pós-moderno de Hutcheon, que é visto como um “ex-cêntrico”. Todavia, ele é mais fragmentado e requer um estudo mais aprofundado como mostraremos nesta coletânea com os diferentes estudos apresentados a seguir.

Entre os narradores modernos e contemporâneos, passamos a nos aproximar de cada um dos textos escolhidos a fim de identificar a voz de um/a silenciado/a. Entre os autores brasileiros, teremos narrativas estudadas de **Conceição Evaristo**, com suas escrituras de narradoras negras empoderadas; **Elisa Lispector**, que questiona o envelhecimento de uma solteirona; **Nilza Rezende**, com sua narradora que se opõe à violência de gênero; **Edson Kayapó**, que resgata a voz de seus ancestrais indígenas; **Maria José Silveira**, com o excepcional jogo irônico dos textos hegemônicos, revisando o massacre dos povos originários; **Lygia Fagundes Telles**, com suas narradoras mergulhadas em crises íntimas, durante uma greve de professores; **Itamar Vieira Júnior**, explorando o estilo paródico para esfacelar o conservadorismo presente nas relações entre pais e filhos por meio da metáfora do carrasco; **Antônio Carlos Viana**, que descentra o ponto de vista tradicional ao trazer à tona o enlouquecimento de uma garota abusada sexualmente; **Alina Paim**, uma narradora engajada com o outro e com a educação da mulher; e, por fim, **Ana Maria Machado** que dá voz a Capitu por meio de um narrador pós-moderno que desloca a visão hegemônica do patriarca.

Entre os estrangeiros/as, ganham espaço: o narrador de **Roberto Bolaño** e sua visão investigativa dos infundáveis feminicídios em Ciudad Juárez, no México; a refiguração de Macabéa pelo olhar da escritora caboverdiana **Vera Duarte**; a voz dos soldados alemães pela experiência traumática do jovem escritor **Wolfgang Borchert**; as bricolagens de memórias e eras em torno da escravidão propostas pela estadunidense Saidiya Hartman; temos também a retomada das memórias dos/as desaparecidos/as na argentina pelo olhar de terror da escritora argentina **Mariana Enríquez**; com a ficção autobiográfica, confundindo passado e presente, **Annie Ernaux** se projeta no seio de sua narrativa; descrevendo violências homofóbicas sofridas em sua in-

fância, **Édouard Louis** propõe uma literatura autoficcional; retomando o debate da escritora, **Madame de Genlis** apresenta uma postura tradicional e conservadora para as mulheres escritoras da França do século XVIII; e em uma releitura de sua autobiografia, **Jamaica Kincaid** explora dados de sua trajetória pessoal para narrar as sequelas da colonização britânica no Caribe.

No primeiro estudo, em Refigurações e sobrevidas de Macabéa em narrativas contemporâneas, Rose Azambuja de Freitas e Luciana Borges apresentam um fascinante estudo sobre as reaparições de Macabéa, personagem central de *A hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, nos contos *A redenção*, de Vera Duarte, e *Macabéa, Flor de Mulungu*, de Conceição Evaristo. Esse estudo das reficcionalização de Macabéa mostra o quanto personagens literárias são maiores que suas obras como nos ensina Carlos Reis (2015). O texto aponta a riqueza das refigurações e sobrevidas de Macabéa pela transcodificação narrativa dada por Evaristo e Duarte. Na sequência, a voz que vem à tona é a das mortas no México, em Ciudad Juárez, em O narrador pós-autônomo na literatura de Roberto Bolaño, de Juliana Santana e Carlos Magno Gomes que apresentam um estudo sobre como o narrador da obra de *2666* (2004), de Roberto Bolaño, aproxima-se de um narrador investigador, que prima pelo relato técnico da descrição dos corpos de garotas estupradas e assassinadas. Este estudo defende o pioneirismo de Bolaño ao relatar esses crimes como se fossem parte de uma investigação policial, explorando técnicas próprias da literatura pós-autônoma, que rompe a fronteira entre o real e o ficcional, segundo Josefina Ludmer (2009).

No terceiro capítulo, temos o texto de Denise Rocha, Wolfgang Borchert: a voz dos soldados na Segunda Guerra Mundial, que apresenta a perspectiva intimista do narrador onisciente de Borchert ao descrever episódios militares vivenciados por soldados alemães na Segunda Guerra Mundial, a partir da análise do conto "A pista de boliche", que traz reminiscências de sua atuação como soldado nazista, dando a sua literatura uma voz de testemunho e memória coletiva, conforme argumentos de Halbwachs, Seligmann-Silva, respectivamente. Ainda por um ângulo melancólico, em A perspectiva narrativa de Elisa Lis-

pector, Patrícia Lopes apresenta um estudo sobre a perspectiva narrativa do conto *O furto*, de Elisa Lispector, a irmã de Clarice Lispector. O estudo do narrador ressalta os dilemas sociais ou psicológicos de uma mulher envelhecida pela solidão e pela falta de autoestima e explora abordagens teóricas de Gérard Genette e Norman Friedman.

Ainda sobre o estudo das vozes femininas, em *Superação da violência machista* no romance de Nilza Rezende, Gabriela Fonseca Tofanelo investiga as estratégias de superação de violências contra a mulher no processo narrativo da protagonista do romance *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003). Trata-se de um estudo que revisa as estratégias de superação da protagonista, que foi silenciada, mas que passa a ter o domínio de si a partir do empoderamento da escrita. Tais argumentos são sustentados pela crítica feminista de Lúcia Zolin e Cíntia Schwantes. Em *Horrores espelhados* no conto de Mariana Enríquez, Fábio Farias Botelho e Daniel Serravalle de Sá esmiúçam as posições do narrador personagem do conto "A casa de Adela", de Mariana Enríquez, ao identificarem as diversas ambiguidades do sumiço de Adela, que tanto pode se referir a um desaparecimento real, como a um pesadelo vivido pela narradora. O conto é construído por textos intercalados que são identificados na análise conforme as orientações de Norman Friedman e Mieke Bal.

Quanto à(os) narradores/as que cuidam das questões afro-brasileiras ou indígenas, essa coletânea abre espaço para quatro pesquisas de doutorado. Em *A narradora afro-brasileira* por Conceição Evaristo, Deise dos Santos Nascimento faz uma análise da homenagem que Evaristo faz as suas ancestrais no conto "Regina Anastácia", da coletânea de contos *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011). Para justificar o quanto a postura dessa narradora é uma política, o artigo é embasado pelas reflexões antirracistas de Nilma Lino Gomes e Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva. Logo depois, temos o texto que explora o lugar de fala de autores/as indígenas. Em *O narrador da literatura indígena brasileira*, Rosivânia dos Santos analisa a figura do narrador na obra *Um estranho espadarte na aldeia* (2021), de Edson Kayapó, destacando a perspectiva indígena como uma marca estética. O texto defende a hipótese de que o ponto de vista de um indígena reforça uma visão

descentrada do colonizador de acordo com as reflexões de Ailton Krenak, Janice Thiel, Kaká Werá Jekupé e Truduá Dorrico. Nesse mesmo rumo de revisão do passado, em *A narradora decolonial na ficção* de Maria José Silveira, Elane da Silva Plácido traz à tona um estudo da obra *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002), de Maria José Silveira, valorizando o jogo irônico da narradora que, ora se transmuta em uma onisciência neutra, ora em uma onisciência intrusa, para jogar com o ponto de vista de revisão da história das primeiras indígenas abusadas pelos colonizadores. Tal descentramento pode ser considerado próprio de um olhar feminista decolonial como ensina Heloísa Buarque de Hollanda.

Logo depois, em *O foco narrativo como fator estético em Itamar Vieira Júnior*, Daynara Lorena Aragão Côrtes apresenta um estudo sobre o conto "A oração do carrasco" (2021), de Itamar Vieira Júnior, abordando as diferentes focalizações que trazem versões éticas do papel social do carrasco por meio do formato de uma parábola. Este trabalho é embasado pelos estudos do narrador de Norman Friedman e Mieke Bal. Ainda sobre a revisão do passado afrodescendente, em *A estratégia mnemônica do narrador de Saidiya Hartman*, Robert Santos do Carmo propõe um estudo sobre as estratégias de revisão do passado pelo narrador de Saidiya Hartman, a partir da operacionalização do desrecaleque na obra *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*, que subverte a dicotomia entre história e ficção, verdade e mentira, passado e presente, ao trazer relatos, testemunhos e recortes historiográficos de pessoas negras escravizadas, produzindo, assim, uma literatura contemporânea, no sentido agambeniano, ao se ocupar do desrecaleque de uma memória coletiva que transversaliza passado e presente.

Pela perspectiva de como o narrador retrata vozes femininas, temos dois estudos: em *A consciência do narrador de Antônio Carlos Viana*, Maria Tiah Alves da Fonseca analisa o papel do narrador no conto "Olhos de Fogo" (1999), de Antônio Carlos Viana, que explora o discurso indireto livre para misturar os ângulos dos abusos sexuais sofridos por uma menina que mata seu agressor. A pesquisadora defende que nesse conto não há lições de moral, pois a posição he-

gemônica do agressor é vista pelo olhar de uma garota transtornada psicologicamente, deslocando as verdades e valorizando as ambiguidades, conforme Jaime Ginzburg, Walter Benjamin e Henri Bergson. Tais ambiguidades estão presente em *Labirintos de vozes femininas* em Lygia Fagundes Telles, no qual Daiane de Moura Rodrigues foca em um estudo sobre o romance *As Meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, apresentando a tripla visão do narrador onisciente que se dilui em uma onisciência seletiva que se mistura com os monólogos interiores de três jovens durante uma greve de professores universitários. Este artigo destaca essa multiplicidade de vozes para reforçar o quanto Telles privilegia as vozes femininas, conforme as críticas feministas Elódia Xavier, Luciana Borges e Mary Del Priore.

Na continuidade, temos estudos sobre narradores engajados com suas obras. Em *A narrativa autobiográfica traumática*, de Annie Ernaux, Thatiane Oliveira Santana analisa as relações autobiográficas em *O acontecimento* (2000), de Annie Ernaux, que descreve suas experiências traumáticas de um aborto provocado em uma França conservadora da década de 1960. O estudo dá destaque à focalização interna e aponta duas posições da narradora no presente e no passado, mostrando a dinâmica de contar um relato ao mesmo tempo que analisa o contexto histórico a partir dos estudos de Mieke Bal. Logo depois, em *A narrativa social de Alina Paim*, José Domingos de Jesus Santos e Ana Maria Leal Cardoso analisam a figura do narrador na obra *A sombra do patriarca* (1950), de Alina Paim, dando destaque ao ponto de vista feminino adotado pelo narrador-personagem, Raquel, para tecer críticas ao sistema patriarcal a partir das reflexões de Norman Friedman, Jaime Ginzburg e Luiz Bueno.

Na continuidade, em *A voz autoficcional na narrativa de Édouard Louis*, Rodrigo Matos da Silva Gonçalves investiga a construção da narração no romance *O fim de Eddy* (2018) de Édouard Louis, a partir da distinção entre autor, narrador e personagem propostos por Genette (2017). O artigo defende que existem diferentes posições entre essas instâncias narrativas, mesmo que se refiram ao próprio autor Louis, já que há momentos diferentes entre fatos narrados do passado. No texto *A audácia do narrador*, de Ana Maria Machado, Luana Leite apresenta

um estudo sobre as ironias do narrador em *A audácia dessa mulher* (1999) de Ana Maria Machado, que retoma a voz de Capitu de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. O artigo compara os pontos de vista expostos desses dois narradores, explorando a tipologia do narrador de Norman Friedman e as discussões sobre as marcas pós-modernas de Linda Hutcheon para comentar as estratégias de valorização do lugar de fala da mulher nessa obra. Por último, em *O narrador ambivalente de Madame de Genlis*, Lícia Maria de Almeida Moura retoma alguns apontamentos sobre o narrador, dando destaque para os teóricos franceses Genette e Barthes, para analisar a ambivalência na forma como Madame de Genlis orienta a postura conservadora para mulheres, direcionando uma escrita de manutenção dos valores patriarcais e indo contra a liberdade de a mulher se tornar uma escritora independente.

E fechando esta coletânea, em *As vozes autobiográficas na obra de Jamaica Kincaid*, Maria Alciene Neves apresenta um estudo sobre as vozes que se intercalam na obra *Autobiografia da minha mãe* (1996), de Jamaica Kincaid, dando destaque para as vozes dos afrodescendentes condensadas na voz da protagonista, Xuela. O capítulo analisa a importância desse foco narrativo e os textos intercalados da história do colonialismo britânico no Caribe.

Com as pesquisas reunidas nesta coletânea, reforçamos a importância dos estudos literários em rede, visto que os textos das convidadas apresentam interfaces muito próximas dos estudos desenvolvidos pelos pesquisadores do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UFS). Entre os/as profissionais colaboradores desta coletânea, destacamos e agradecemos a colaboração de Daniel Serravalle de Sá, estudioso da literatura de língua inglesa, com destaque para os estudos góticos, é professor dos programas de pós-graduação da UFSC (PPGICH/PPGLit/UFSC); de Luciana Borges, integrante e atual coordenadora (2023-2025) do GT da Anpoll: *A mulher na Literatura*, é pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Catalão; Denise Rocha, uma especialista em pesquisas voltadas para interfaces entre história e literatura, é vinculada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFU; Patrícia

Lopes da Silva, doutora pela UFU em pesquisa inovadora sobre Elisa Lispector, é professora colaboradora da Unimontes e pesquisadora em estágio pós-doutoral pela UFMG; e Gabriela Fonseca Tofanelo, doutora em Letras pela Universidade de Maringá e pesquisadora do grupo de pesquisa de autoria feminina brasileira LAFEB/UEM/CNPq. Agradecemos também aos discentes do PPGL que integraram esta coletânea. Por último, deixamos registrado o agradecimento à Capes, pelo apoio recebido com recursos do Programa de Desenvolvimento da Pós-graduação Emergencial de Consolidação Estratégica dos Programas de Pós-graduação.

## Referências

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa: uma introducción a la narratología**. Traducción de Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3ª edição. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DUARTE, Eduardo de Assis – “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção”. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 11-23.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quadrenil di letterature iberiche e iberoamericane**, volume 2, p. 199-221, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

ZOLIN, Lúcia Osana. Elas escrevem sobre o quê? Temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. **Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão-SE, v. 35, n. 1, p. 13-40, 2021.

# SUMÁRIO

Apresentação **5**

Carlos Magno Gomes

Refigurações e sobrevidas de Macabéa em narrativas contemporâneas **17**

Rose Azambuja de Freitas; Luciana Borges

Um narrador pós-autônomo na ficção de Roberto Bolaño **39**

Juliana dos Santos Santana; Carlos Magno Gomes

Wolfgang Borchert: a voz dos soldados na II Guerra Mundial **55**

Denise Rocha

A perspectiva narrativa em “O furto” de Elisa Lispector **69**

Patrícia Lopes

Superação da violência machista no romance de Nilza Rezende **87**

Gabriela Fonseca Tofanelo

Horrores espelhados no conto de Mariana Enríquez **103**

Fábio Farias Botelho; Daniel Serravalle de Sá

A narradora afro-brasileira por Conceição Evaristo **119**

Deise dos Santos Nascimento

O narrador da literatura indígena brasileira **135**

Rosivânia dos Santos

A narradora decolonial na ficção de Maria José Silveira **155**  
Elane da Silva Plácido

O foco narrativo como fator estético em Itamar Vieira Júnior **177**  
Daynara Lorena Aragão Côrtes

A estratégia mnemônica do narrador de Saidiya Hartman **193**  
Robert Santos do Carmo

A consciência do narrador de Antônio Carlos Viana **207**  
Maria Tiah Alves da Fonseca

Labirintos de vozes femininas em Lygia Fagundes Telles **219**  
Daiane de Moura Rodrigues

A narrativa autobiográfica traumática de Annie Ernaux **237**  
Thatiane Oliveira Santana

A narrativa social de Alina Paim **251**  
José Domingos de Jesus Santos; Ana Maria Leal Cardoso

A voz autoficcional na narrativa de Édouard Louis **261**  
Rodrigo Matos da Silva Gonçalves

A audácia do narrador de Ana Maria Machado **275**  
Luana Leite

O narrador ambivalente de Madame de Genlis **291**  
Lícia Maria de Almeida Moura

As vozes autobiográficas na obra de Jamaica Kincaid **307**  
Maria Alciene Neves

# REFIGURAÇÕES E SOBREVIDAS DE MACABÉA EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Rose Azambuja de Freitas<sup>1</sup>  
Luciana Borges<sup>2</sup>

*Porque há o direito ao grito.*

*Então eu grito.*

Clarice Lispector (2020).

Se o narrador de *A hora da estrela* ([1977] 2020) não fosse Rodrigo S. M., como Macabéa nos pareceria? Essa pergunta, para a qual pode haver e não haver resposta, talvez seja mais importante não pelo grau de exercício criativo que suscita, mas pela percepção do grau de comprometimento que o narrador demonstra com sua perspectiva pessoal, causando entrelaçamento indelével com sua personagem – que em alguns momentos ele afirma ser ele próprio. A Macabéa que conhecemos é, ao um só tempo, a que Rodrigo nos mostra e a que escapa de seu controle e, justo por isso, a narrativa de Clarice Lispector a figura com total maestria. Dentre as categorias da narrativa, a personagem é a que se aproxima do leitor de forma quase imediata. Antônio Cândido, em seu clássico estudo sobre personagens, comenta que dentre os componentes centrais de um desenvolvimento novelístico “avulta a persona-

---

1 Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Catalão – UFCAT. Professora da Secretaria de Educação, Cultura e Desporto do Estado de Goiás. E-mail: roseazambuja@gmail.com

2 Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás – UFG, Professora Associada da Universidade Federal de Catalão – UFCAT. Integrante do Grupo de Pesquisa Dialogus (CNPq/ UFCAT) e do GT ANPOLLA *Mulher na Literatura*. Autora do livro *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina* (Ed. Mulheres, 2013) e organizadora de *A mulher na escrita e no pensamento* (Funape, 2013) e *Letras Insubmissas* (Mercado de Letras, 2020), dentre outras produções em capítulos de livros e periódicos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0018-2425>. E-mail: borgeslucianab@ufcat.edu.br

gem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.” (Candido, 1976, p. 54). Quando lembramos de um texto, automaticamente nos lembramos de suas personagens mais emblemáticas.

Há de se considerar, contudo, que essas “pessoas de livro” – como denominou Maria Sara, personagem de *História do Cerco de Lisboa* (1989) de José Saramago – para que pareçam pessoas, munidas de uma existência essencial ainda que fictícia, necessitam que os outros elementos que compõem a narrativa, integrem-se numa construção que possibilite que a obra como um todo viva. Um dos elementos primordiais para a construção da personagem é a função narrador: narradores e narradoras podem conduzir ou desorientar, dar certezas incertas, manipular fatos, ou no caso do escopo do presente texto, produzir novas imagens e figurações de um personagem objeto de reescrita por um autor ou autora contemporâneos.

Carlos Reis (2015) recorda o conceito de “vida da obra” de Ingarden enquanto predicado a ser atribuído a um texto literário e que pode afiançar um percurso vivo a seus personagens, de modo que estes prevaleçam e perdurem para além do universo ficcional do qual surgiram. Fenômeno provável quando: “1. A obra literária ‘vive’ na medida em que atinge a sua expressão numa multiplicidade de concretizações. 2. A obra literária ‘vive’ na medida em que sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas” (Ingarden, 1973, p. 380 *apud* Reis, 2015, p. 34).

Assim, quando uma obra ressoa em leituras que se realizam em diferentes contextos, culturas e histórias; ou quando ela se altera a partir da ação de leitores agentes inscritos em sempre renovadas conjunturas sociais; seus personagens podem se erigir e conquistar autonomia a partir de refigurações e transcódificações – interpretações iconográficas, ou seja, refigurações processadas em outra linguagem e/ou suporte - que estes podem evocar, tendendo a universalizar os sentidos intrínsecos à sua condição de “pessoas de livro”.

Sobre essa natureza dinâmica da personagem, Reis afirma que “o autor pouco sabe das suas personagens e reconhece mesmo que elas

têm um futuro que ele não controla” (Reis, 2015, p. 120). Essa afirmação nos encaminha a pensar que as personagens, pessoas de livro, são potencialmente destinadas a uma *sobrevida*, para além dos limites do universo ficcional do qual se originaram, e, conseqüentemente, do contexto de produção de que parte a obra (Reis, 2017).

Dito isso, podemos concluir que há dois fatores que contribuem para, ou mesmo atestam a sobrevida de uma personagem: a fortuna de leituras a promover vasta exegese sobre a personagem e suas refigurações, como reescritas em contextos ficcionais diferentes, especialmente com narradores que enfocam aspectos da personagem não desenvolvidos na fabulação original, inclusa também a refiguração por transcodificação, ocasião em que se processam por outra linguagem e suporte (dramática; sonora; audiovisual). No entanto, a despeito de a transcodificação potencializar a possibilidade de uma personagem adquirir uma sobrevida, o fenômeno é por vezes polêmico pois, ao se atribuir uma imagem a uma personagem, o potencial imaginativo pode ser comprometido, e as inúmeras leituras e imagens mentais são extirpadas pela imagem por vezes engessada<sup>3</sup>.

Quando pensamos em Macabéa, personagem a figurar o impasse agônico do(a) escrito(a) frente a dificuldade do narrador em criar a pessoa de livro marginal e silenciada pela estrutura social, cuja essência não se vê capaz de ficcionalizar, sua sobrevida ironicamente parece se realizar como um paradoxo. Fato é que Macabéa tem sua sobrevida materializada na vasta fortuna crítica que a inscreve no centro de discussões; faz-se presente nos versos da canção de Caetano Veloso e Maria Bethânia, a cantar que “Toda mulher tem sua hora/Tem sua hora da estrela” (Veloso, 1984); na poesia de Conceição Evaristo, a torná-la pa-

---

3 No caso da adaptação homônima de Suzana Amaral (1985) acerca de *A hora da estrela* (1977), não há um engessamento da personagem, mas as questões envolvendo a historicidade e seus desdobramentos na leitura da diretora estão impregnadas de sua interpretação como leitora/artista, que influenciam em suas escolhas criativas ao realizar a transmutação da obra na adaptação fílmica. Uma discussão mais aprofundada desse processo pode ser encontrada na dissertação de Rose Azambuja de Freitas (2022), da qual o presente texto é oriundo.

lavra de ação contínua: “Onde estiveste à noite, Carolina?/ Macabeando minhas agonias, Clarice.” (Evaristo, 2017, p. 96-98). Macabéa foi para o cinema, pelo foco da câmera de Suzana Amaral; também esteve em programa de TV, e com ela muitas outras Macabéas que contraceenam o real. Foi ainda reescrita em contos que a reinventaram em seu universo ficcional. Trata-se de uma teia de leituras que se entrecruzam, atualizando abordagens, debates, emancipando vozes, discursos inaudíveis, que tomam forma de novos textos “não como ressuscitação de palavra original, mas como volta num processo dialógico em andamento” (Stam, 2008, p. 21).

Nesse processo, a alteração da narração e do contexto da fabulação será fundamental para essas reelaborações de Macabéa. Sai Rodrigo S.M., como único enunciador da “protagonista”, para dar lugar a outras narradoras que captam o lugar da personagem de modo transfigurado. Deslocando a marginalidade dessa personagem, altera sua voz e potência, em um movimento muito frequente na literatura contemporânea, que é o de revisão, não raras vezes parodística, de elementos tradicionais da cultura e da literatura. Macabéa, tendo se transformado em totem, para além de sua elaboração original, constitui terreno fértil para essa recuperação de vozes silenciadas pelas estruturas de poder masculinas, brancas e eurocentradas.

Diante do exposto, o presente texto explora o modo como se dá a sobrevida de Macabéa a partir de suas refigurações nos contos de Vera Duarte, *A redenção*, e de Conceição Evaristo, *Macabéa*, *Flor de Mulungu*. Ambos partícipes de um projeto da série personagens reescritos, de 2012, a contemplar personagens claricianos. Além dessas obras, ainda será analisada brevemente a adaptação televisiva de *A hora de estrela*, *Cena Aberta*, dirigido por Jorge Furtado, a fim de enriquecermos o leque de modos de sobrevida da personagem Macabéa, por meio da transcodificação.

## **A redenção: quando a morte é o começo da vida**

Vera Duarte é escritora e jurista cabo-verdiana, atuante no meio literário e em organizações políticas, na busca por espaço e formas de representação de mulheres das ilhas de Cabo Verde. Vera ressalta a penosa condição de luta dessas mulheres lançadas nos espaços públicos, mas sob condições de desrespeito, destituídas de direitos. Trata-se da reiteração, de manutenção das mesmas estruturas de dominação atuantes na marginalização e segregação de povos, de mulheres. Conforme matéria publicada por Álvaro Ludgero Andrade, em 28 de março de 2015, a trajetória de Vera Duarte é similar à de tantas mulheres das ilhas de Cabo Verde: “foi mãe e pai, que enfrentou a emigração dos maridos, as fomes e a luta pela sobrevivência dos filhos” (Andrade, 2015, p. 1). Em seu conto *Redenção* (2012), a escritora inscreve Macabéa em um outro espaço e contexto em que as mesmas condições sociais injustas se materializam com distintos detalhes conforme a especificidade daquela realidade social: reescreve, então, a mesma face da subalternização de mulheres.

No conto de Vera Duarte, o prefácio “Hoje é o primeiro dia do resto da minha vida. Nasci...” (Duarte, 2012, p. 111) sugere o ponto de partida para se pensar a refiguração da Macabéa de *A hora da estrela*, a partir do instante em que é atropelada pela Mercedes e dá seu último suspiro. Derradeiro no hipotexto de Clarice, em *A redenção*, o atropelamento é um início. O conto apresenta uma outra Macabéa que, a partir da colisão com a Mercedes, agora vermelha - não amarela -, renasce para se converter em outra persona. Como símbolo, o vermelho é “considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida” (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 994), o que reforça o caráter de renascimento que viria a partir da colisão.

A história de Macabéa é a mesma que se repete em tantos lugares, com tantas outras “macabéas”. Reitera as condições sociais de marginalização e subalternidade a que está sujeita a personagem, inclusive o estigma dos que fogem da miséria, migrando de regiões pobres e desassistidas para centros urbanos em busca de sobrevivência. Macabéa

é uma “pulguinha” em Mindelo, cidade de Cabo Verde, “das luzes e das oportunidades” (Duarte, 2012, 113), pois é como são chamadas as pessoas que se deslocam de ilhas vizinhas em busca de trabalho, geralmente subempregos. Macabéa, assim, retirante da ilha de Santo Antão, “vinha pela mais pura pobreza” e era “a criatura mais insignificante que se poderia imaginar” (Duarte, 2012, 114).

De outra ponta, o personagem Djosa também se identifica em espaço bem definido pela estrutura, sendo o típico playboy que, como tantos outros, circula pelas ruas em sua Mercedes a esmagar vidas sem valor como a de Macabéa:

Djozinha era um playboyzinho qualquer, filho de um casal de comerciantes bem-instalados no Mindelo, mas completamente estragado pelos pais [...]. Estudara pouco, pois recusara-se a fazer uma faculdade ou qualquer formação profissional. Para quê? Iria ter sempre gente a trabalhar para ele. (Duarte, 2012, 112).

A narrativa se inicia com Djosa atropelando Macabéa. E da colisão se inicia um processo de transformação que se opera nos dois personagens. Macabéa passa por uma transformação física. Seu corpo sem valor, irreconhecível, anônimo e invisibilizado pelo não lugar que ocupa na estrutura social tem essa condição reafirmada concretamente pelo acidente, de modo que o simbólico se constitui enquanto materialidade imediata. No hospital, inconsciente e brutalmente ferida, sem documentos e conexões, Macabéa tem seu corpo e toda a sua imagem reconstituída a partir da foto de atriz Elizabeth Taylor que levava no bolso. O fato material (atropelamento), torna-se simbólico (padroniza a aparência de Macabéa). Da condição de indigente, sua identidade desconhecida e irreconhecível, pois desfigurada, é convertida em modelo socialmente aceito e admirado, o da atriz hollywoodiana mundialmente conhecida.

A inconsciência em termos de alienação social e subjetiva atribuída à Macabéa pelo narrador Rodrigo S. M. na obra de Clarice, é reiterada no conto, porém como um imperativo de ordem orgânica, pelo coma em que se mantém praticamente em todo o enredo até quase seu

desfecho. Desse modo, o foco narrativo em terceira pessoa privilegia o universo de Djosa em torno do qual as ações se concentram no presente. Sua transformação dá-se em outro nível. À medida que Macabéa vai sofrendo alterações na aparência com as cirurgias plásticas às quais foi submetida, Djosa gradativamente passa a enxergá-la e a desenvolver crescente afeto pela nova moça que vai se moldando a partir do modelo de beleza culturalmente estabelecido.

Outras mudanças, ainda, parecem operar-se no personagem. Uma delas é sugerida por ocasião em que os pais se separam e a mãe se casa novamente, mas o acidente causado por ele também desencadeia uma consciência sobre seus atos levianos e o sentimento de culpabilidade e responsabilidade surge em seu espírito:

Era como se todas as leviandades que ele levara a vida fazendo, de repente, se levantassem contra ele e, encostando-o a parede, o obrigassem a fazer um sentido mea-culpa. Pela primeira vez não gostou do que viu em si e sentiu vontade de se redimir. (Duarte, 2012, p. 115).

Essas mudanças o teriam levado a não abandonar o local do acidente, a garantir atendimento hospitalar de Macabéa e a visitá-la com alguma frequência. Transformações que culminariam na decisão de firmar relacionamento com Gisela, com quem tinha um relacionamento livre, e a pedi-la em casamento. Embora tenha posteriormente desistido desse casamento em nome da paixão que passou a nutrir por Macabéa. Em paralelo, outros fatos se entremeiam ao enredo dissimulando uma aparente neutralidade. Um processo judicial fora movido contra ele por causa do acidente, seguido pelo que parece representar o indício de uma tentativa de legitimar as reais transformações na personalidade de Djosa, desvinculado de que qualquer interesse escuso quanto a um livramento de condenação:

O processo judicial movido contra Djosinha [...] estava praticamente parado. Ninguém testemunhara o acidente. A rua era secundá-

ria, a tarde caía, o escuro começara. A vítima deslocava-se sem fazer qualquer ruído, como se não tivesse presença. [...]. O condutor não fugira. Pelo contrário, procurara ajudar a acidentada. Não havia provas, quer de que este fora negligente, quer de que a vítima se atirara na frente do carro. As poucas evidências eram inconclusivas e testemunhas directas, oculares, não havia. (Duarte, 2012, p. 115).

O trecho aponta para um empenho em desassociar o processo judicial como motivador para o envolvimento de Djosa com Macabéa. Chama a atenção também a mudança vertiginosa que a narrativa onisciente apresenta ao expor os pensamentos e emoções do personagem, mas que nos fatos perdem vigor: “Não assumira a culpa nenhuma perante as autoridades policiais e judiciais. Mas intimamente sentia-se responsável pelos destroços em que se transformara a silhueta.” (Duarte, 2012, p. 115). Obviamente que havia o risco de ser responsabilizado judicialmente, mas a narrativa não explora as reverberações disso no personagem, antes apresenta outros fatos com motivações e processos mentais forçosamente suspeitos:

Também se **surpreendeu ao ouvir-se a si próprio** perguntar para qual hospital tinham levado a vítima e, **sobretudo, por constatar que** em vez de ir para casa jantar e descansar do momento conturbado por que passara, encaminhava-se **decididamente** para o hospital para onde tinham levado o corpo. (Duarte, 2012, p. 111-112, grifo nosso).

Nas expressões destacadas, há um esforço aparente para que a ida ao hospital seja uma decisão motivada por empatia que se pretende verossímil pela estratégia de ele próprio se surpreender com seu comportamento incomum. Assim, sobre o personagem Djosa, é afirmado: “Os dias foram passando, dando lugar a uma Macabéa cada vez mais bonita e um Djosinha cada vez mais responsável.” (Duarte, 2012, p. 115).

Enquanto Clarice se utiliza de um narrador suspeito, autodesmisficador, para deflagrar os silenciamentos e a marginalização a que

estão sujeitas mulheres subalternizadas e miseráveis como Macabéa, Vera Duarte, em seu conto, nos provoca para que desconfiemos também da narração que se pretende imparcial e mantém Macabéas em silêncio, na inconsciência do coma, para depois se tornar a mulher que enfim possa ser vista e aceita. Para que pudesse renascer, foi preciso que as diferenças fossem apagadas e reproduzidos os modelos etnocêntricos.

Esses aspectos ficam evidentes quando Macabéa, após acordar do coma e renascer no corpo esteticamente aceitável, passa a ser “reconhecida” efetivamente por Djosinha, quando ela assume a responsabilidade pelo acidente e inocenta quem passou a amar tão naturalmente: “Garantiu (Macabéa) assim não só a inocentação de Djosinha como, sobretudo, o seu eterno reconhecimento” (Duarte, 2012, p. 117). Não gratidão, reconhecimento: além de bonita, dócil, devotada, repleta de perdão e passividade. No desfecho, tudo se resolve no plano do sentimento amoroso. As questões sociais são dissolvidas. Afinal, Djosa só precisaria casar-se e constituir uma família, instituição nuclear burguesa, para alcançar sua redenção. Macabéa também conquistou sua redenção convertendo-se na mulher devotada e receptáculo do amor de Djosinha. Mas já não era Macabéa, tornara-se outra coisa e seu “oco de alma” era um vazio de outra natureza: “Nunca mais uma furtiva “lâcrima” molhou seus olhos, e um batom vermelho vivante passou a habitar sua bolsa e cada dia de sua vida.” (Duarte, 2012, p. 117).

Ao reverter a percepção do que seria “a hora da estrela” em relação ao texto original, Vera Duarte traz a morte de Macabéa como um ressurgimento de fato, transformando a personagem, de invisível e abjeta, em desejável e notada. A alteração no foco narrativo é fundamental para essa releitura, uma vez que o personagem, focado em suas próprias transformações mostradas por meio da onisciência, possibilita essa ressurreição de Macabéa. Porém a Macabéa outra, paradoxalmente, coloca-se também nesse lugar de preenchimento do desejo do outro, de modo que personifica a redenção de Djosa. Essa redenção, no texto de Clarice se dá apenas pela morte material e simbólica de ambos, narrador e protagonista.

## Macabéa, a flor de mulungu

O conto *Macabéa, Flor de Mulungu*, de Conceição Evaristo, é resultado de uma leitura revitalizadora, de uma escrita poética e de uma postura estético-política de representação condizente com o que a escritora denomina, no que tange ao exercício enquanto escritora, intimamente atrelado ao exercício da vida, *escrevivência*, com o seu empenho em produzir uma literatura que se quer politicamente reflexiva e esteticamente sofisticada. Essa categoria de escrita, tanto poética quanto prosaica, indica, em sua concepção inicial, “como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças” (Evaristo, 2020, p. 30).

Nessa refiguração de Macabéa, Evaristo nos apresenta Béa, traçada não pela insígnia do trágico e do cômico; não pela subalternidade. A pena, neste conto, desenha o traçado da esperança e do lirismo, que brota sobretudo da comunhão de todas que disseram ou poderiam ter dito, e daquelas que dizem ou ainda vão dizer: “Macabéa sou eu”. Como disse Gustave Flaubert acerca de sua personagem Emma Bovary e que a narradora do conto não só retoma como também alarga o alcance do sentido ao completar: Macabéa “sou eu e são todos os meus.” (Evaristo, 2012, p. 16).

Macabéa é a flor de mulungu, metáfora que remete à resistência, à capacidade de renovação e a seu esplendor, sobretudo quando vista em conjunto, com todas as outras flores a se destacar nas cinzas gálhas, a manchar de tons alaranjados e rubros a paisagem. Nativa das regiões Nordeste e Sudeste do país, a floração de mulungu acontece em meio a secura, antecipa-se na árvore completamente desprovida de folhas. Essa metáfora nos é apresentada no início do conto, quando a narradora se identifica em primeira pessoa como uma das transeuntes que se aproximam da figura quase sem vida de Macabéa no chão, após ser atropelada.

Árvore e detalhe da flor de Mulungu



Fonte: [http://professoralucianekawa.blogspot.com/2014/06/erythrina-mulungu-mulungu\\_17.html](http://professoralucianekawa.blogspot.com/2014/06/erythrina-mulungu-mulungu_17.html)

Já em suas primeiras palavras – “Desde quando vi e não só olhei de relance a moça Macabéa” (Evaristo, 2012, p. 15) –, a narradora destaca seu ponto de vista sobre Macabéa, para quem não simplesmente olha, mas vê; com olhos repletos de reconhecimento e cumplicidade. Já de início, a narradora estabelece um diálogo com o discurso de Rodrigo S. M., de modo a contrastar com o ponto de vista dele, a partir do qual a protagonista Macabéa é figurada, e reverbera a própria percepção de Clarice sobre a construção dessa personagem: “peguei no ar de relance o sentimento de perda no rosto de uma moça nordestina” (Lispector, 1998, p. 12), que transplanta para Rodrigo S. M. um episódio biográfico da autora ao passear pela Feira de São Cristóvão, como afirma na entrevista a Júlio Lerner, em 1977<sup>4</sup>.

Evaristo recoloca o olhar em relação a Rodrigo, um olhar externo, distanciado e comprometido por ser ele quem é e de que lugar parte para falar de sua personagem. Nesse sentido, Evaristo destaca que o ressurgimento de uma outra Macabéa, sua refiguração, dá-se a princípio em decorrência de um novo olhar a ela lançado, uma renovada perspectiva; sendo que a do conto é a que parte de dentro do universo da alagoana: feminino e subalterno: “eu vi a moça, a outra. Uma Macabéa outra” (Evaristo, 2012, p. 15).

---

4 Panorama, com Clarice Lispector. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>

Essa nova Macabéa, flor de mulungu, principia sua floração a partir da desconstrução de inúmeras percepções que se foram acumulando sobre ela. A nova perspectiva que se adota para assim vislumbrar a Flor de Mulungu, a renascida Béa, concebe com estranheza esses olhares que significaram uma Macabéa muito distinta que mortificaram mais o sujeito do olhar do que o alvo-objeto desse olhar:

De Macabéa todas as pessoas fantasiavam somente a braveza do desamparo dela. Para muitas, a moça padecia de solidão crônica. E ficavam a imaginar a solitária vida de Macabéa. Umachavam lágrimas em seu rosto. Viam punhados de águas secas. Outras assistiam sorrisos vazados de sua boca fechada a sete chaves, donde nem mosquito-riso passava. Muitíssimas ainda escutavam gritos que perfuravam o espaço do nada. [...] Creio que a sofrida invenção que criavam para Macabéa doía mais no criador e talvez, bem menos, na criatura. (Evaristo, 2012, p. 15).

O trecho desestabiliza leituras as quais destoam da refiguração de Macabéa que se erige no conto de Evaristo. Para tanto, a escritora utiliza variados termos linguísticos e expressões que remetem a narrativa de Rodrigo de modo a subvertê-la. Inclusive, os conflitos que giraram em torno das dificuldades de ele representar a personagem, seus excessos sobre si e a rarefação de Macabéa em seu discurso, são abordados no último período do trecho. Diferente dessa imagem frágil, provinciana e rasa, Macabéa, Flor de Mulungu, é concebida, no conto, como sendo uma mulher forte, resistente e plena de sapiência. Uma constatação que advém do reconhecimento de uma ancestralidade comungada entre Macabéa, a escritora-narradora Conceição e o todas as mulheres, em semelhança por ocuparem o mesmo *locus* de opressão engendrado pelo patriarcado, pelo afã colonialista:

De onde Macabéa, Flor de Mulungu, tirava suas sabedorias? De seus bons antecedentes. Sapiência ancestral. Aliás, era muito difícil, impossível quase, traçar com exatidão a árvore genealógica

de Macabéa. As ramagens se embaralhavam. Procelas, invasões, travessias, exílios, batismos forçados, aldeias queimadas, tutela da igreja, muita água, quase mar, canoas sobre o Xingu. (Evaristo, 2012, p. 17).

Conceição assim perfaz uma genealogia de Macabéa, ofertando por meio do resgate da ancestralidade respostas para as forças que a protagonista possui enquanto mulher. Estabelece com ela íntima ligação, laços que a narradora condensa através da expressão “parecença-mulher”. Expressão que retoma uma trajetória compartilhada desde essa ancestralidade múltipla, que entrelaça as mulheres formadoras da população brasileira – indígenas, negras, europeias –, com todas as tragédias coloniais que as circunscrevem. Com essa estratégia reforça uma aliança, uma irmandade firmada a situar Macabéa não como uma representação de uma coletividade uniforme, sem diferença, sem alteridade, sujeita a estigmatizações homogeneizantes e a-históricas; mas, como *lócus* feminino em que as dores do ser-mulher se interceptam. Conceição imprime a Macabéa a metáfora do enfraquecido rio que sobrevive, no qual escorrem o choro em escassa correnteza, e por meio do qual se pode ouvir as margens que sussurram. Minguada, ela representa a marginalização e dialoga com essas vozes das margens:

Quem passasse pelas margens, podia ouvir, se quisesse, o líquido soluçar agônico de uma escassa correnteza. Era só colar o ouvido na terra. Era só ouvir as vozes das margens. Ah! Macabéa era minguadinha também. Nascera raquítica e muito. Mas sobrevivera. Sobrevivera. Sempre. (Evaristo, 2012, p. 17).

Conceição desmantela a figura da Macabéa sem memória, oriunda de maus antecedentes e incompetente para a vida construída por Rodrigo, ao restituir a Béa a história não contada, interdita, sufocada pela modernidade da grande cidade onde fora viver. Porque era “tão antiga que podia ser uma figura bíblica” (Lispector, 1998, p. 31), confluíam nela um emaranhado de diferentes povos. Mas nela se evi-

denciava a confluência de três mulheres a dar o tom da história e da cultura brasileira: “Uma jovem índia modelando uma jarra de barro. Uma mulher negra de pé, olhando as águas do mar, ao lado dela, um cesto coberto por uma toalha branca [...]. E uma velha portuguesa ocupada em servir o marido e os filhos.” (Evaristo, 2012, p. 17). E graças à memória e aos dons oriundos dessa “trindade feminina” (Evaristo, 2012, p. 17), era cerzideira, parteira e conhecia as propriedades das plantas para o preparo de soluções que aplacavam moléstias.

Assim, a autora cria uma contranarrativa que se apoia na tradição dos seus, na ancestralidade, restabelecendo a identidade da protagonista, da Flor de Mulungu. Macabéa, neste conto refigurada, liberta-se do encaixe da morte, desde sempre a ela enunciada, e se vincula às potências da vida, parteira que era “[...] Flor de Mulungu conseguia vigiar o nascedouro das mulheres e buscar, com firmeza para a vida, o nascituro em sua explosão de viver.” (Evaristo, 2012, p. 19). Como cerzideira, restaurava o tecido da vida, fortalecia laços: “o afazer da moça não se resumia somente em restaurar os fios esgarçados. Era tudo o mais. Tratava-se de recompor, de devolver a vida que ali existiu.” (Evaristo, 2012, p. 18).

Ao situar Béa na cidade grande, Evaristo trata os impactos da modernidade sob os imperativos da lógica capitalista sobre a existência da protagonista sem distanciá-la ou destituí-la de sua memória, de sua identidade, antes aponta para as formas de resistência que a permite sobreviver. Na metrópole, seus talentos não têm serventia, seus saberes não têm valor, sua linguagem não é audível aos ouvidos e mentes que legitimam unicamente a língua instituída, a linguagem técnica e convencionada.

Há um redimensionamento dos sentidos, que destitui a carga pejorativa que se extrai do discurso de Rodrigo ao descrever a parca instrução de Macabéa em trecho similar que Evaristo recupera. Ela, ainda, destaca o potencial das línguas menores, da oralidade responsável por manter viva as narrativas de oprimidos e vencidos que não tiveram espaço nas narrativas oficiais:

Voz e conteúdo de mensagem se transformavam em tec-tec-tec;  
tec-tec-tec; tec-tec-tec... Glória, sua companheira de trabalho,

não tinha outro assunto a não ser tec-tec-tec. As balconistas das Lojas Americanas [...] tentativas faziam para arrancar a moça de seu mutismo e aliciá-la para o tec-tec-tec de vários assuntos. Mas o pior era a hora do encontro com Olímpico de Jesus. [...]. Dizem que o amor é cego, Macabéa queria que fosse também surdo. Tudo em Olímpico era tec-tec-tec e ele trazia em si um defeituoso dom, falava muito. (Evaristo, 2012, p. 19-20).

Nesse ponto, explicita-se a noção de que a atitude de se manter calada é uma escolha de Béa, não uma incapacidade de comunicar-se. Além disso, a protagonista rejeita a linguagem corrente utilizada por aqueles com quem convive por não assimilar o discurso esvaziado de sentido e de subjetividade, uniformizado pela tecnologia, inautêntico. Contudo, o mutismo que nela identificam, também deve ser associado a falta de escuta dos invisibilizados e marginalizados. Evaristo confirma essa ideia por ela reforçada na refiguração de Macabéa, a Flor de Mulungu, ao afirmar que Macabéa falava por ela e para ela, sendo também porta-voz “de outras mulheres, iguais a elas, mesmo travestidas em Glórias, e também costumam ser intérpretes das dores de homens, cabras-machos, vítima-algozes, como Olímpico de Jesus.” (Evaristo, 2012, p. 21).

## **Cena aberta: Macabéa são muitas**

Macabéa reaparece refigurada em outra experiência de adaptação de *A hora da estrela* no programa *Cena Aberta*, da autoria de Jorge Furtado, Guel Arrais e Regina Casé. Compondo uma dentre as quatro adaptações do projeto realizado em 2003, exibido na TV Globo. Essa adaptação tem um formato híbrido com elementos de gêneros jornalísticos como a entrevista. E como o nome sugere, *Cena Aberta* configura-se como um *making off* da adaptação da obra literária, portanto explora a autoreflexividade, o aspecto metalinguístico, componentes cruciais da obra de Clarice Lispector.

Ocupando o centro do programa, a atriz Regina Casé encena o papel de diferentes personagens da obra literária fonte: Se transveste de

Rodrigo S. M., faz as vezes de Gloria e da Cartomante. E sob certa perspectiva, ela assume o papel de Rodrigo em todas as performances, já que este enquanto autor da obra em processo, personagem e narrador, transfigura-se em todas as suas criações. Entretanto, Casé representa a figura de Rodrigo sobretudo enquanto a grande narradora, como já mencionado anteriormente, ao desempenhar o papel do diretor da adaptação e no modo como expõe o processo criativo, assim como o faz Rodrigo S. M. Vários procedimentos criativos são adotados, explicitando as diferenças entre os sistemas semióticos - o da linguagem audiovisual e o da linguagem verbal -, os alcances e as implicações inerentes ao contar e ao mostrar. Regina Casé performa a leitura do texto que será adaptado, o processo de preparação e seleção da atriz que atuará como Macabéa, em ensaios.

O programa é constituído de cenas de ensaios, nos quais partes do enredo da obra literária são recuperadas; de representações do texto; de uma série de depoimentos da vida pessoal das candidatas a interpretar Macabéa. Sempre com a condução de Regina Casé a expor o processo criativo da adaptação no decorrer do programa, propondo mudanças, assumindo diferentes funções; seja no nível da enunciação, enquanto narradora, seja no nível do enredo, enquanto personagem.

Como parte do desvelamento do processo de criação, várias jovens têm sua participação materializada enquanto candidatas no processo de escolha daquela que terá o papel e atuará como a Macabéa da história. Para corroborar com a intenção, assim como Rodrigo protela a identificação de sua protagonista, nesse projeto audiovisual, a imagem da candidata escolhida para interpretar o papel de Macabéa só é revelada aos trinta minutos de exibição do programa. Detalhe que é reforçado por cenas em que ela está contracenando com Regina Casé no papel de Carlota e seu rosto é omitido. A mesma cena, ao final, é repetida com a revelação desse rosto. Em decorrência da estrutura reflexiva do programa, as candidatas são encenadas enquanto Macabéas e recebem provisório protagonismo. Isso porque o processo de *casting*, ou seja, o que envolve a escolha de um ator/atriz para interpretar uma personagem é exposto no procedimento anti-ilusionista a que se

propõe essa adaptação. Um saldo positivo para o projeto de Jorge Furtado, por oferecer tantas faces dessa personagem a representar uma coletividade.

O processo de *casting* na refiguração da personagem como parte da trama autorreflexiva.



Fonte: *Cena Aberta* (2013), de Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Respectivamente aos: 05min e 05s.

Outra fatura que se identifica no programa diz respeito ao estereótipo da nordestina problematizado durante uma cena em que Regina Casé, reunida com todas as candidatas, que comenta sobre a obra literária e sua protagonista que elas vão interpretar. Regina Casé fala sobre o biotipo e o vestuário que caracteriza a figura da nordestina. Esta deveria ter “cara de pobre”, atributo atrelado ao biotipo característico do nordestino, além de a personagem usar vestidos de chita, também típico das nordestinas. Como provocação ao tema, Casé propõe que se aponte as candidatas que não seriam nordestinas segundo o estereótipo disseminado no imaginário popular, inclusive pelas representações vinculadas aos programas televisivos. Tal aspecto fica evidente quando Casé provoca a audiência ao dizer que as figuras públicas do meio midiático como Xuxa, Angélica ou Carolina Dieckmann “não tem a menor cara de nordestina”.

As milhares de moças, Macabéas, espalhadas na cidade técnica e atrás de balcões



Fonte: *Cena Aberta* (2013), de Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé.  
Respectivamente aos: 06min e 24s, 06min e 29s, 06min e 31s; 07min e 02s, 07min e 19s,  
07min e 24s.

São vários rostos e vozes para Macabéa, além de várias experiências e testemunhos de vidas reais que corporificam e se mesclam à personagem alagoana. As sequências de fotogramas acima agrupados, ilustram algumas das cenas que se repetem, embora contracenadas por diferentes mulheres que da vida real saltam para ficção como Macabéas. Portanto, essa personagem clariciana parece desprender-se da obra que a engendrou e ganhar autonomia, uma sobrevida a dialogar com o real.

A primeira sequência apresenta a chegada de Macabéa ao Rio de Janeiro, ressaltando a condição de retirante da nordestina na grande cidade. Em alternância com essas cenas reconstituídas por diferentes mulheres, é oferecido o testemunho de muitas nordestinas sobre a experiência de estar longe de sua terra natal, estrangeira e diferente em sua nordestinidade. A outra sequência agrupada também reconstitui cenas da obra-fonte na forma de ensaios com diferentes candidatas ao papel, de modo a reforçar o caráter reflexivo da obra, o diálogo com o texto-fonte e o caráter polifônico da obra na figura de Macabéa, que de forma mais efetiva passa a ter e a ser a voz de muitas.

Os comentários das “Macabéas” são depoimentos sobre temas de cunho filosófico-existencial. As mulheres em cena falam sobre o que vem a ser a vida, sobre felicidade, sobre relacionamentos, revelando

dramas pessoais, de modo a criar uma articulação entre suas experiências de vida e as de Macabéa, de modo a se aproximar da abordagem que o narrador Rodrigo realiza em sua enunciação, já que recorrentemente sua enunciação é marcada por reflexões que dizem respeito ao estar-no-mundo, a condição humana.

Como na adaptação de Suzana Amaral, Rodrigo é eliminado dessa produção e essas candidatas, por meio de seu testemunho, passam a ser sujeitos de suas próprias histórias e reivindicam para Macabéa seu protagonismo. Os tantos depoimentos encontram significativa ressonância com aspectos da matéria linguística que figurou Macabéa na obra de Clarice.

Nessa adaptação televisiva existe uma virtualidade polifônica que o livro de Clarice já prevê, devido ao aspecto anti-ilusionista a diluir fronteiras entre realidade e ficção, além de conferir mais significado à figura de Macabéa enquanto *lócus* feminino de confluência de vozes de mulheres subalternizadas e estigmatizadas na grande cidade. Aspecto que é reforçado pela refiguração icônica por meio da qual os recursos audiovisuais permitem que a ideia da personagem enquanto figura múltipla se adense em sentido. Além disso, a noção de múltiplas vozes, a desconstruir e subverter o silenciamento a que mulheres confluídas em Macabéa estão sujeitas, reforçam entrecruzamento de leituras que dialogam e se complementam, não apenas em relação ao texto de Clarice. As Macabéas inscritas nessa adaptação televisiva dialogam com a Macabéa, Flor de Mulungu, de Conceição Evaristo, pois mostram que a composição da personagem pode ser múltipla e diversa, um verdadeiro retrato desse país-Brasil que tantas vezes nega as origens subalternas de sua composição como sociedade e como nação, apegando-se, eurocentricamente, em uma imagem europeia e branca que nunca existiu de fato.

## **Macabéa somos nós? A título de considerações finais**

A trajetória da personagem Macabéa, figurada pelo autor interposto Rodrigo, e sua sobrevida nas distintas refigurações e transco-

dificações que aqui acionamos pelas construções de Suzana Amaral, Vera Duarte, Conceição Evaristo e Jorge Furtado junto à Regina Casé, apontam para os alcances da literatura ao dizer e significar a vida por meio de personagens enredadas em tramas, pessoas de livro, que se autonomizam através das nossas leituras e reescrituras. Contudo, essas leituras também devem apontar para reflexões acerca dos que estão no domínio da pena ou da câmera, narrando ou mostrando as histórias desses seres ficcionais a representar a vida e os sujeitos que compõem suas histórias nela. O personagem-autor Rodrigo S.M., sendo um narrador suspeito que insistentemente ratifica sua parcialidade na trama nos convoca a realizar essa reflexão necessária.

Esse narrador masculino, diante de sua incapacidade de representar uma personagem ficcional que lhe é completamente estranha, centraliza seu conflito na trama encenando a problemática da representação do marginalizado, ao esboçar uma Macabéa ora rarefeita, fantasmagórica, ora como o estereótipo de uma identidade presumida; e, que pelo discurso do poder, insistentemente é representada de forma distorcida e por isso silenciada. A trama de Clarice desconstrói essa fórmula narrativa desvelando os papéis discursivos imbricados no espaço textual. A fundação de Macabéa parte, assim, de um paradoxo estabelecido pela ironia. Quanto mais objetifica, estigmatiza, desqualifica, animaliza, suplanta Macabéa, mais a performance ambivalente do narrador torna patente o silêncio que nos incita a buscar uma outra Macabéa, regida pelo silêncio, instaurada na polêmica velada.

Assim, a trama erigida por Clarice Lispector envolvendo recursos como a ironia, a metalinguagem, o autor-personagem e narrador autodesmitificador, contribuem para deflagrar os dilemas de representação, formalizados no construto do texto narrativo, inclusive no que tange aos limites específicos estabelecidos pelas interseccionalidades que se instalam na relação entre Clarice, Rodrigo e Macabéa, convertida em estratégia narrativa no jogo de identidade intercambiáveis a partir da qual Macabéa é constituída.

Dessa sua constituição, trançada pela performance de um narrador dissimulado, Macabéa transcende para outros espaços e se fi-

lia a outras vozes que garantem sua sobrevivência. E a tradução desses silêncios se efetiva sobretudo por meio de uma narrativa de identificação, assim como também, por um ímpeto de afirmação do não silêncio/silenciamento. Suzana Amaral, Vera Duarte, Conceição Evaristo, Regina Casé e as atrizes da vida concreta, ao construir vozes narrativas distintas de Rodrigo S.M. são essas identificações que se dão assim no espectro da feminilidade. São vozes que ecoam traduções do silêncio em *Macabéa* e de algum modo fazem sua voz ecoar com autonomia e novas simbologias para além de sua subalternidade originária. *Macabéa*, esta que anteriormente fora ancorada no silenciamento da inexpressão, em um não-ser primordial na primeira narrativa, por meio dessas refigurações, congrega em si uma assembleia de mulheres que, como se lembrassem “que por enquanto é tempo de morangos”, dizem sim.

## Referências

ANDRADE, Alvaro Ludgero. Vera Duarte: mulher e escritora, uma carreira de afirmação. Disponível em: <https://www.voaportugues.com/a/vera-duarte-mulher-e-escritora-uma-carreira-de-afirmacao/2697126.html>. Acesso em: 25 jul. 2022.

A HORA DA ESTRELA [1985]. Filme. Direção: Suzana Amaral. Restaurado por Labo Cine entre jul. de 2008 e set. de 2009. Disponível em <https://youtu.be/MBxAMJvSip0>. Acesso em: 16 jul. 2021.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CENA aberta: a magia de contar uma história. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre e Rede Globo. Direção: Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Rio de Janeiro: Globofilmes, 2004. 1 DVD (133 min), son., color.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. (Trad.). Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro, 1982.

DUARTE, Vera. A redenção. In: GUIMARÃES, Mayara R.; MAFFEI, Luis. (Org.). **Extratextos 1**: Clarice Lispector, personagens reescritos. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p. 111-117.

EVARISTO, C. Macabéa, Flor de Mulungu. In: GUIMARÃES, Mayara R.; MAFFEI, Luis. (Org.). **Extratextos 1**: Clarice Lispector, personagens reescritos. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p. 13-23

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância L.; NUNES, Isabella R. (Org.). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

FREITAS, Rose Azambuja de. **Figuração e refigurações de Macabéa**. 2022. 139 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal de Catalão, Goiás.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2020.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração: sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Letras de Hoje**, v. 52, p. 129-136, 2017.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2015.

STAM, Robert; E SILVA, Marie-Anne Kremer. **A literatura através do cinema**: realismo magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VELOSO, Caetano. A hora da estrela de cinema. In: BETHANIA, Maria. **LP A beira e o mar**. Rio de Janeiro, Polygrama, 1984.

# UM NARRADOR PÓS-AUTÔNOMO NA FICÇÃO DE ROBERTO BOLAÑO

Juliana dos Santos Santana<sup>1</sup>

Carlos Magno Gomes<sup>2</sup>

Os feminicídios representados em *2666* (2004), de Roberto Bolaño são tecidos por uma técnica literária que vai se consolidar em diversas narrativas latino-americanas como por exemplo, *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada, que retoma em forma de memórias uma investigação sobre feminicídios que aconteceram na década de 1980 no interior da Argentina. De forma genealógica, Bolaño explora um modelo estético que mistura ficção e dados reais, rompendo as fronteiras entre a ficção e realidade, narrando a perplexidade que paira sobre a contínua impunidade nos casos repugnantes de violência sexual e feminicídios que aconteceram em Ciudad Juárez, da década de 1990, no México. Por essa perspectiva, *2666* pode ser considerada uma obra inovadora, tanto na abordagem dos feminicídios como na estrutura narrativa como tentaremos articular neste artigo.

Consideramos importante evidenciar que os crimes na ficção de Bolaño ocorrem antes da tipificação do feminicídio. Dessa forma, a série de crimes cometidos contra as mulheres e meninas na cidade de Santa Teresa começam em 1993, ano que apareceu o primeiro cadáver de uma menina, Esperanza Gómez Saldaña, de 13 anos, vio-

---

1 Mestra em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Especialista em Multiletramentos na Educação Linguística e Literária em Espanhol pela UFS. E-mail: julianasantan24@gmail.com

2 Professor Titular de Literatura da Universidade Federal de Sergipe com atuação no PPGL/UFS e PROFLETRAS. Doutor em Literatura pela UnB, com pós-doutorado em Estudos Literários pela UFMG. Pesquisador Produtividade do CNPq. Membro do GT da Anpoll: A mulher na literatura. Editor Chefe da Revista Interdisciplinar: Estudos de Língua e Literatura. E-mail: calmag@bol.com.br

lada e assassinada, que logo foi seguido de vários outros: “A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que no fuera la primera muerta. (...) Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró” (Bolaño, 2004, p.444). Como observamos, o narrador emprega o termo “assassinato de mulheres” para se referir a esse crime, tipificado dois anos depois por Marcela Lagarde, uma antropóloga e ativista feminista, que empregou pela primeira vez na América Latina esse termo para descrever as séries de assassinatos cruéis e impunes de mulheres e meninas que ocorriam, e infelizmente ainda ocorrem, em Ciudad Juárez.

Considerado pela crítica a obra máxima do escritor chileno, *2666* é um romance extenso, possui mais de mil páginas na versão original em espanhol, publicado pela editora Anagrama em 2004. Narrado em terceira pessoa, o livro é composto de cinco partes: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” e “La parte de Archiboldi”, que são discretamente articuladas entre si e podem ser lidas sem uma sequência de ordem. No entanto, é importante citar que ao lê-lo na sequência que está organizado pode-se extrair um melhor aproveitamento da leitura. Para Xerxenesky, essa organização reforça a premissa de dois romances policiais simultâneos. O primeiro é a busca “intelectualmente detetivesca” do misterioso escritor Benno von Archiboldi. O outro aparece no final de “La parte de los críticos”, passando pelas demais partes até o seu ápice em “La parte de los crímenes”, nela “este romance policial tem como vítima as centenas de mulheres anônimas e narra uma busca pelo(s) assassino(s)” (2019, p.93).

Entre as causas do feminicídio e a duradoura impunidade, o narrador de Bolaño aborda: o poder do narcotráfico, a corrupção da polícia do judiciário e as tradições patriarcais de desvalorização do corpo da mulher. Para Lagarde, essa impunidade foi uma mola propulsora dos assustadores crimes, que foram se repetindo, mês após mês, durante anos “Para que se de el feminicidio concurren, de manera criminal, el silencio, la omisión, la negligencia y la colusión parcial o total

de autoridades encargadas de prevenir y erradicar estos crímenes” (Lagarde, 2008, p.216).

As pistas deixadas pelo narrador também convidam o/a leitor/a a ser um/a detetive, pois passam a “decifrar signos escritos no papel”. De acordo com Ricardo Piglia, o leitor detetive “pode ver a perturbação social, detectar o mal e entregar-se a ação” (2006, p. 77). Além disso, ele é um leitor de mundo, “aquele que sabe ler o que é necessário interpretar, o grande leitor que decifra o que não se pode controlar” (2006, p. 79). Desse modo, os leitores podem exercer um papel de detetives quando tentam descobrir a trama do livro através das pistas deixadas pelos narradores, formulando possíveis soluções. Tais pistas, serão seguidas neste artigo a partir da descrição dos corpos das vítimas encontradas em diversos pontos da cidade de Santa Teresa.

A seguir, propomos reflexões sobre a proximidade entre as estratégias literárias de Bolaño de usar a literatura para esmiuçar as perversas relações entre Estado e Narcotráfico nos feminicídios do México.

## **O narrador investigador**

Ciudad Juárez está localizada no estado mexicano de Chihuahua, fronteira com El Paso, Texas, Estados Unidos. Por ter altos índices de violência contra as mulheres, essa cidade é conhecida internacionalmente como a “capital do feminicídio”. Ciudad Juárez é, assim, “un lugar emblemático del sufrimiento de las mujeres. Allí, más que en cualquier otro lugar, se vuelve real el lema ‘cuerpo de mujer: peligro de muerte’ (Segato, 2013, p.11). Na ficção de Bolaño não é diferente: “Em 2666, o horror é oásis, destaca-se em meio ao deserto. Bolaño coloca os crimes no centro, em posição de destaque, e lista exaustivamente os delitos, destrincando a violência de forma objetiva, pois não quer esquecer nada” (Xerxenesky, 2019, p. 29). Sua obra cobre apenas cinco anos de impunidade e começa com o aparecimento de um corpo feminino em um terreno baldio em janeiro de 1993 e termina com o encontro de outro corpo, dentre a centena de corpos encontrados na cidade ao longo dos anos, em dezembro de 1997.

No decorrer desses anos, o narrador discorre sobre a sequência de crimes ocorridos contra jovens mulheres, a maioria pobre e trabalhadora das *maquiladoras* que são sequestradas a caminho do trabalho ou na volta para casa. Algumas delas são provenientes de outras regiões do México que vão até Santa Teresa a procura de melhores condições de vida para a família. No total, é narrada de forma minuciosa, e até mesmo exaustiva, a descoberta de 110 cadáveres de mulheres vítimas de feminicídio. À medida que o narrador vai relatando os aparecimentos dos corpos, percebemos que elas compartilham da mesma condição social: são pobres e/ou trabalham nas fábricas, as *maquiladoras*. Além disso, um número significativo das vítimas são indígenas: “La muerta era una mujer de piel oscura y pelo negro y lacio hasta más abajo de los hombros” (Bolaño, 2004, p.450). Portanto, os crimes registrados na ficção estão relacionados não só a questão de gênero, mas também a posição de marginalizadas dessas mulheres na sociedade mexicana.

O narrador de *2666* não se encaixa em apenas uma nomenclatura, já que estamos diante de uma coleção de histórias relacionadas a personagens que transitam pela cidade de Santa Teresa. Desse modo, para Patricia Espinosa, no texto “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño” (2006), estamos diante de um narrador onisciente. Ela identifica esse narrador e o relaciona com o horror e o mal que não nos revela um fim conclusivo. No entanto, para Carlos Walker essa voz narrativa é neutra e impessoal, “que permanece en un riguroso silencio, anotando todo lo que sucede, registrando una y otra vez las vestimentas que llevaba la occisa al momento en que fue encontrada en algún lugar del desierto mexicano” (Walker, 2010, p. 109). Logo, a classificação do narrador em *2666* não resulta ser uma tarefa fácil.

Apesar disso, para esta pesquisa nomearemos o narrador de *2666* como um narrador externo (NE) e não o consideramos neutro, pois de acordo com Mieke Bal (1990), ao focalizar nos elementos da narrativa, ou seja, nos objetos, paisagens, acontecimentos, personagem etc., o focalizador, que aqui é o narrador, “se nos presenta una, nada inocente, interpretación de los elementos” (Bal, 1990, p.112). De acordo com a teórica, a

questão do narrador está relacionada profundamente com a questão da focalização e juntos determinam o que se conhece por narração.

Fugindo da classificação tradicional, Bal reconhece que há um narrador externo (NE) “cuando en un texto el narrador nunca se refiere explícitamente a sí mismo como personaje” (p. 128). O narrador em 2666 comporta-se, portanto, em grande parte do texto, como um narrador externo, apesar de emitir comentários sobre o comportamento de seus personagens. No geral, esse narrador reforça a imparcialidade de uma investigação.

Seu distanciamento torna-se ainda mais evidente na descrição da série de corpos de mulheres e meninas violentados, mutilados e abandonados em lixões, em terrenos baldios, na beira das estradas, em becos, no deserto e em várias outras partes de Santa Teresa e nos arredores dessa cidade. Porém, tudo é narrado “en un tono desafectado que pareciera dedicar todos sus esfuerzos a registrar mecánicamente las circunstancias en que se hallan las fallecidas” (Walker, 2010, p.101).

Tal impessoalidade causa um incômodo que proporciona o estranhamento, pois o narrador registra minuciosamente toda a ação, principalmente dos achados dos corpos, tomando todo cuidado em detalhar o ano, o mês, as características físicas das mulheres assassinadas e como seus corpos são encontrados, incluindo as roupas que vestiam e a cor dos esmaltes que usavam. Há, portanto, um intuito investigativo por parte do narrador comportando-se como um detetive, que tenta descrever com um olhar técnico os corpos mutilados e o resultado, portanto, é “O efeito estético produzido, muitas vezes, é de estranhamento, como se tivessem enxertado um relatório policial no meio de uma obra de ficção” (Xerxenesky, 2019, p.16).

Caracterizada pelos paradoxos industrialização/precariedade, alta taxa de emprego/pobreza, Ciudad Juárez ainda tem um fator peculiar: o poder do narcotráfico. A localização geográfica da cidade, na fronteira com os Estados Unidos, torna-se favorável aos cartéis de venda de armas e drogas na cidade e essa atividade acentua ainda mais o feminicídio, pois, nos territórios em que o crime organizado se confun-

de com valores machistas, “a rasura entre a força e os valores morais fica mais tênue e reforça os mesmos mecanismos que encontramos nos casos da violência conjugal, pois o corpo da mulher é agredido ou estuprado pela lógica misógina” (GOMES, 2021, p.36).

Assim, as mulheres podem ser mortas por qualquer envolvimento direto ou indireto com o narcotráfico, como é o caso dos feminicídios da personagem Isabel Urrea, locutora da rádio *El Herald del Norte*. Morta a tiros, provavelmente por investigar algum narcotraficante, e das irmãs Lola e Janet Reynolds, assassinadas a tiros. Tinham antecedentes por tráfico de drogas e é provável que o crime tenha sido um acerto de contas com o narco.

Assim, o narrador abre diversas linhas de investigação ao nos mostrar um mosaico indecifrável de crimes. Trata-se de pilhas de feminicídios que se inter-relacionam, mas não tem uma única causa. Além disso, outra peculiaridade desse narrador é expor de forma técnica os corpos das vítimas. A linguagem policial reforça o tom investigativo da narração que aos poucos vai inserindo outros componentes de narrativas de investigação. Por exemplo, quando faz referência à contratação de investigadores estrangeiros para tentar solução alguns crimes que a polícia local não tinha concluído. Com tais textos intercalados, 2666 ultrapassa as fronteiras do literário e se projeta como uma coleção de casos impunes que tem uma finalidade de denunciar as injustiças do presente.

Nesse sentido, é notável que a obra de Bolaño explora o gênero policial para reconstruí-lo a partir do horror de casos reais que deixaram muitas sequelas na sociedade de Ciudad Juárez, em oposição ao discurso de progresso que foi divulgado com a chegadas de diversas novas *maquiladoras*. De lugar promissor, essa cidade passou a ser um exemplo de terror contra a mulher trabalhadora e de desordenado contexto social: “Este orden productivo internacional aprovecha las diferencias de clases y género de los trabajadores para crear una nueva geografía de la marginalidad en relación con las zonas donde habita la clase obrera” (Fragoso, 2010, p.67).

Assim, observamos que a confecção literária parte de uma colcha de dados reais, que são narrados em estilo de inquérito policial, de en-

trevistas, de depoimentos, entre tantos outros recursos que compõem a trama do capítulo “La parte de los crimines”. Tais marcas reforçam o compromisso de uma literatura próxima do real, ou melhor, de uma “realidade-ficção” ou de uma “ficção-realidade”, como argumenta Josefina Ludmer (2009), pois é uma obra transita entre a investigação e a crônica, entre o ficcional e o não ficcional; não cabendo, assim, uma separação entre os gêneros como veremos a seguir.

## Uma abordagem pós-autônoma

De acordo com Ludmer, as obras atuais aparecem como literatura, sob o formato de livro que se vende nas livrarias, internet ou feiras de livros, mantém o nome do autor, incluem-se em algum gênero literário, como o romance, mas que não podem ser lidas apenas por um viés estético/literário, pois “son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad” (p.42), a ideia de um campo específico é desfeita. Logo: “estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ [y quedan afuera-adentro en las dos fronteras]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes (Ludmer, 2009, p. 42).

É nesse sentido que as estratégias usadas por Roberto Bolaño para retomar os crimes de Ciudad Juárez podem ser classificadas como próprias de uma literatura pós-autônoma. Consideramos interessante destacar que durante a escrita de *2666*, Bolaño trocava correspondências com o jornalista Sergio González Rodríguez para saber detalhes dos reais feminicídios em Ciudad Juárez. Vale destacar que Sergio González lançou sua obra *Huesos en el desierto*, em 2002, um anos antes de Bolaño concluir a sua narrativa, apresentando crônicas com dados de sua pesquisa documental sobre os reais desaparecimentos e assassinatos brutais de mais de trezentas mulheres e meninas em Ciudad Juárez entre 1993 e 2002, a partir de investigações realizadas por ele. O jornalista além de expor os

crimes lança hipóteses e problematizações sobre o fracasso das investigações mexicanas.

Em 2666, Bolaño faz uma homenagem a Sergio González, mantendo a sua verdadeira identidade. González aparece, portanto, como o próprio Sergio González: um jornalista mexicano do DF enviado à Santa Teresa para cobrir o caso do profanador de igrejas, mas ao concluir a matéria tem conhecimento dos assassinatos de mulheres e meninas na cidade e volta para escrever sobre os crimes. Essa relação entre dados jornalísticos e a construção literária demanda uma reflexão acerca dos limites entre essas fronteiras textuais. O que lemos são, portanto, notícias reais ficcionalizadas no romance. As correspondências entre o jornalista e o escritor são apontadas pela crítica literária como uma das fontes das quais Bolaño bebeu para produzir sua narrativa investigativa. A parceria foi generosa “como si el periodista quisiera abrirle paso a 2666 y al número de la Bestia ostentado por el título de la novela de Bolaño” (Benmiloud, 2009, p.36).

Conforme aponta Kim Benmiloud, Sergio González expõe em sua crônica uma investigação jornalística fundamentada em testemunhos diretos e várias fontes hemerográficas. O intuito do González foi de “denunciar, sin tregua y sin morbosidad, la incompetencia y la impericia de la policía, el inmovilismo y la impotencia de la justicia y, en última instancia el quiebre y la corrupción del sistema judicial y político mexicano, que no consigue poner fin a los actos” (2009, p.25).

Muitas notícias e conjecturas abordadas pelo jornalista a respeito dos feminicídios aparecem ficcionalizadas em 2666 como o caso do *serial killer* Abdel Latif Sharif Sharif que é citado por Rodríguez: “la PJECH detuvo al egipcio Abdel Latif Sharif Sharif, un químico que llevaba poco tiempo de vivir en Ciudad Juárez después de una residencia de dos décadas en Estados Unidos” (Rodríguez, 2018, p.15). Esse criminoso foi julgado por alguns casos e morreu na prisão em 2006. Na ficção de Bolaño, o estrangeiro que é preso pelos crimes é o alemão Klaus Haas, que compartilha fatos em co-

num com o egípcio: tinha cometido crimes nos Estados Unidos, por isso tinha fugido para o México.

Outro ponto que merece destaque são as tentativas desesperadas das autoridades de Ciudad Juárez em culpar alguém pelos crimes como resultado da cobrança por ações da polícia para solucionar os casos, como podemos perceber na crônica de Rodriguez: “El 15 de abril, las autoridades anunciaron la detención de 8 presuntos responsables de los crímenes de 17 jovencitas, la banda «Los Rebeldes», encabezada por Sergio Armendáriz «El Diablo»” (Rodríguez, 2018, p.16). Tais gangues passaram a ser investigadas pelos crimes, mas não houve resultados conclusivos, pairando sempre no ar a necessidade de a polícia encontrar um culpado para acalmar a opinião pública. Na ficção de Bolaño, esse desespero é descrito com uma certa ridicularização dos policiais: “En enero de 1997 fueron detenidos cinco integrantes de la banda los Bisontes. Se les acusó de varios asesinatos cometidos con posterioridad al apresamiento de Haas” (Bolaño, 2004, 672). O narrador de *2666* deixa esses episódios soltos, reforçando que se trata de uma polícia que mascara e deixa impune os verdadeiros culpados.

No debate sobre a aproximação da literatura de Bolaño da realidade, vale retomar alguns depoimentos do autor que reconhece essa perspectiva. Quando lança o romance *Los detectives salvajes* (1998), obra que recebeu diversos prêmios como Herralde (Anagrama, Espanha), o Rómulo Gallegos (Venezuela) e o Consejos (Chile), Bolaño dá algumas entrevistas nas quais a relação entre literatura e sua biografia voltam. Ao receber o Prêmio Rómulo Gallegos, em 1999, ele menciona em seu discurso sobre o que seria, em sua concepção, a qualidade da escrita. Para ele, essa qualidade não remete meramente ao ato de escrever bem ou ter domínio das técnicas de escrita, mas também a vida de quem escreve:

saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro

lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos (Bolaño, 2004, p. 36-37).

Portanto, o próprio autor deixa uma pista de haver algumas chaves de leitura de suas obras que podem partir de sua própria biografia. Essa perspectiva vai além de uma questão pessoal. A forma como o autor explora os temas sociais também são muito importantes para essa estética pós-autônoma conforme destacamos no tópico anterior.

Nesse rumo, Raquel Parrine (2010) situa essa mistura de experiência pessoal e cultural de Bolaño como um sentimento de base do real que o escritor almejou em seus textos ao evidenciar a ficção situando-a na sua biografia. Por isso, diversos textos do autor poderiam ser categorizados como autoficcionais. Além disso, uma das principais características da narrativa de Bolaño é a própria literatura como centro temático. Em algumas obras, talvez a maioria delas, o escritor chileno mescla a crítica literária com a ficção. Nelas, há a presença constante de personagens escritores e críticos literários, o que lhe permite criticar e dialogar com a literatura através da própria literatura, como é o caso de *2666*, que tanto tem um capítulo dedicado à crítica como a formação do escritor Benno von Archimboldi.

Cabe retomar a relação entre Roberto Bolaño e Sergio González, que trocavam informações por e-mail sobre os feminicídios em Ciudad Juárez enquanto escreviam quase que paralelamente as suas obras. O jornalista mexicano já tinha um conhecimento aprofundado sobre os crimes, pois desde 1996 investigava sobre eles para o jornal *Reforma* e Bolaño recorreu a sua experiência ao abordar esses crimes como tema literário. Em uma entrevista concedida a Osvaldo Espino para a revista espanhola *Ladinamo*, González aborda sobre essa relação:

Roberto Bolaño escribía su novela *2666* cuando supo, a través de Jorge Herralde y Juan Villoro, que yo preparaba una pesquisa documental sobre el femicidio en Ciudad Juárez, y se puso en

contacto conmigo por correo electrónico. Quería intercambiar puntos de vista sobre el tema. De pronto, me solicitaba información muy exacta sobre, por ejemplo, las armas que usaban los narcotraficantes, o bien, algunos detalles judiciales de tipo forense. Creamos una secta de dos en la que intercambiábamos datos e ideas sobre los asesinatos, o los probables asesinatos. En el otoño de 2002 pude visitarle en su casa de Blanes, ya había leído *Huesos en el desierto* y me comunicó que yo aparecía como personaje en su próxima novela, lo que me sorprendió bastante. Fue muy generoso al reseñar mi libro, y nunca me imaginé que su vida estaba tan cerca de terminar. Meses después leí *2666* y me impresionó su magistral trama, su minuciosa reconstrucción del infierno juarense, que por razones literarias ubica en un poblado llamado Santa Teresa<sup>3</sup>.

Além disso, vale destacar a proximidade que existe entre a forma narrativa usada por González para descrever as vítimas e a proposta informativa de Bolaño:

El verano de 1995 había traído allá un clima de tensiones: aparecieron los cuerpos de tres mujeres jóvenes en Lote Bravo, una zona semidesértica al sur de Ciudad Juárez, Chihuahua, en las cercanías del aeropuerto local.

En las semanas siguientes, se añadieron más cuerpos.

Las muertas estaban semidesnudas, boca abajo y estranguladas. Vestían ropa análoga: playera y pantalones vaqueros. Eran delgadas, de piel morena y cabellos largos. (Rodríguez, 2018, p.14).

A descrição de corpos nus, com marcas de violência sexual vai estar presente ao longo das descrições das assassinadas em Santa

---

3 Entrevista realizada por Osvaldo Espino, *Sergio González Rodríguez. Más huesos en el desierto*, extraída da revista LADINAMO, Madrid, mar-abr, 2006. Disponível em: <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=21&id=527>.

Teresa, reforçando a proximidade das obras de Bolaño e Rodríguez. Esteticamente, *2666* vai além de uma investigação jornalística ao expor engrenagens interpretativas do caos instalado para que os crimes continuassem a acontecer. Para Sylvia Helena Arcuri, existe na forma de escrever de Bolaño, por exemplo, “uma ‘interdição’ entendida como desconstrução, que levará a uma reconstrução estética de alguns gêneros narrativos, que passa pela ética e pelos acontecimentos que estão no devir do século XXI” (Arcuri, 2016, p.17). De acordo com Xerxesky, a linguagem utilizada em algumas partes de *2666*, se lidas fora do romance e tiradas de contexto, poderia ser considerada como extraliterária, ou seja, a não ausência do estético é proposital:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. (...) se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. (...) había muerto estrangulada. Presentaba hematomas en el mentón y en el ojo izquierdo. Fuertes hematomas en las piernas y en las costillas. Había sido violada vaginal y analmente, probablemente más de una vez, pues ambos conductos presentaban desgarros y escoriaciones por los que había sangrado profusamente (Bolaño, 2004, p. 443-444).

Retomamos a citação inicial deste artigo para reforça que desde a descrição da primeira vítima, havia um propósito de ruptura do texto literário com suas fronteiras. Essa abertura de “La parte de los crímenes” assume uma linguagem científica da autópsia, com minuciosas descrições de como os cadáveres foram encontrados, expondo o furor da violência que ainda pulsava no corpo da jovem que foi brutalmente violentada.

Assim, em *2666*, notamos que não é mais possível analisá-lo conforme os critérios e categorias literárias tradicionais, uma vez que Bolaño se compromete em narrar o presente, deslocando modelos tradicionais, explorando uma narrativa híbrida que não tem pretensão de ser

só literatura, mas se camufla de realidade, pois “dá conta de uma leitura em que as escritas saem da literatura e se inserem na realidade cotidiana, que não é mais realidade histórica e verossímil e sim uma realidade produzida e construída, não separada da ficção” (Magri, 2013, p.23).

Partindo da esfera social e cultural, Bolaño envolve questões sociais em suas narrativas. O narrador em *2666* parte de fontes jornalísticas reais, inclusive as dadas por Sergio Rodríguez. Logo, a partir dos casos reais de feminicídios e a presença estratégias narrativas presentes no jornalismo e em documentos policiais, entramos em contato com uma obra que estreita a relação entre ficção e realidade, reforçando sua *realidadficción*, que compreende o real e o ficcional simultaneamente, “una ficción que es la ‘realidad’” (Ludmer, 2009, p.43).

Portanto, *2666* projetando-se para além do literário por meio de uma tessitura pós-autônoma, que é propositamente ambígua e esteticamente pode ser entendida como uma chave de leitura desse romance, que funciona como uma autópsia não só dos crimes, mas de uma sociedade sustentada pela corrupção e pela misoginia.

## Considerações finais

Historicamente, *2666*, pode ser considerada uma das primeiras obras a inaugurar uma era do *Boom* latino-americano de “narrativas contra o feminicídio”. Essas obras se espalharam não só pelo México, como pela Argentina, como é o caso de *Chicas muertas* (2014), já citado na abertura desse artigo, e *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes, que descrevem as condições vulneráveis de muitas vítimas de violência machista estrutural da Argentina. Assim, reconhecemos a obra de Bolaño como uma obra inaugural desse Boom, comprometido em ampliar os diferentes pontos de vista sobre as estruturas da violência contra a mulher. Em comum, essa literatura se projeta como investigativa. Ela tem sede de entender como esses crimes bárbaros continuam a se repetir na contemporaneidade.

A partir da nossa análise concluímos que Bolaño explora diversas técnicas de ruptura com a literatura tradicional ao explorar diferentes

gêneros para conseguir uma maior aproximação com o real como os citados exemplos de inquérito policial, as notícias de jornais, as entrevistas, entre outros tipos usados na tessitura de *2666*. Esteticamente, o uso de um narrador externo e da busca de uma impessoalidade que se distancia das vítimas, explorando vocábulos policiais, dá um tom de terror para os absurdos casos de sequestros, tortura, estupro e execução de mulheres em Ciudad Juárez.

Sua proposta de tessitura corrobora para descrever as minúcias de casos de feminicídios que têm várias causas que vão da impunidade estrutural por um Estado omissivo, o poder do narcotráfico, a corrupção dos policiais que não investigam e um judiciário complacente com a falta de punição para os culpados. Por ser um texto que dá continuidade a uma brutal realidade, ainda presente em outros casos de violência contra a mulher, suas perguntas continuam a ecoar. O que deu errado no processo civilizatório na América Latina quanto aos direitos da mulher? Por enquanto, não há respostas unânimes, mas diferentes versões como nas inconclusivas investigações abertas em *2666*.

## Referências

ALMADA, S. **Chicas muertas**. Argentina: Epub, 2014.

ARCURI, S. H. Narrativas interdidas: feminicídio na obra *2666* de Roberto Bolaño. **Cadernos Neolatinos**, v. 1, n. 1, 2016, p. 16-28. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/cn/article/view/4649>. Acesso em: 17 jul. 2021.

BAL, M. **Teoría de la narrativa**: Una introducción a la narratología. Trad.: Javier Franco. 3ª ed. Ediciones Cátedra, 2006.

BENMILOUD, K. Huesos en el desierto de Sergio González Rodríguez: de la investigación a la novela. In: Dante Barrientos Tecun. **Escrituras policíacas, la historia, la memoria**. Astraea: Université de Provence, 2009, p.23-38.

BOLAÑO, R. **2666**. Barcelona: Anagrama, 2004.

BOLAÑO. **Entre paréntesis**. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003). Barcelona: Anagrama, 2004. Barcelona: Anagrama, 2004.

FRAGOSO, J. E. M. La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999. **Frontera Norte**, v. 12, n. 23, jan-jun, 2000, p.87-117. Disponível em: <http://>

[www.redalyc.org/articulo.oa?id=13602304](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13602304). Acesso em: 12 mar. 2021.

FRAGOSO, J. E. M. Violencia de género, violencia de pareja, feminicídio y pobreza. In: **Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez**. 1ª ed. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte; México, D. F.: Miguel Ángel Porrúa, 2010, p. 233-273.

GOMES, C. M. A violência estrutural dos feminicídios na literatura latino-americana. **Revista fórum identidades**- Itabaiana-SE, Universidade Federal de Sergipe, v. 33, n. 1, jan-jun de 2021, p. 31-43. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/15493>. Acesso em: 18 jun. 2021.

LAGARDE, M. **Por la vida y la libertad de las mujeres. Fin al feminicidio**. LIX Legislatura: Comisión Especial del Feminicidio, 2004. Disponível em: <http://archivos.diputados.gob.mx/Comisiones/Especiales/Feminicidios/docts/finalfeminicidio.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2021.

LAGARDE, M. Del femicidio al feminicidio. **Desde el Jardín de Freud**, [S. l.], n. 6, 2006, p. 216-225. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8343>. Acesso em: 9 jun. 2021.

LAGARDE, M. Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres. Margaret Bullen y Carmen Diez Mintegui (Coords.), **Retos teóricos y nuevas prácticas**. 2008, p.209-238.

LUDMER, J. Literaturas postautónomas. **Propuesta Educativa**, n. 32, v. 12, año.18, nov. 2009, p. 41-45. Disponível em: <http://propuestaeducativa.flasco.org.ar/wp-content/uploads/2019/12/32-dossier-Ludmer.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2021.

MAGRI, I. Literatura e autonomia: uma leitura a partir do posicionamento de Roberto Bolaño. **Revista Landa**, v.1, n.2, 2013, p.18-31. Disponível em: <https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Ieda%20Magri.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2021.

PARRINE, R. A ficção da ficção: derramamentos de um “eu” em Roberto Bolaño. **Línguas e Letras**, v.11, n.21, 2º semestre de 2010. Disponível em: <http://saber.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/4063>. Acesso em: 20 jan. 2021.

PIGLIA, R. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICHARD, N. **Intervenções Críticas: arte, cultura, gênero e política**. Trad.: Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RODRÍGUEZ, S. G. **Huesos en el desierto**. 3ª ed. ePub, 2018.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra: ensaio**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SEGATO, R. L. **Las estructuras elementales de la violencia**. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. 1ª ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

SEGATO, R. L. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**. 1ª ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

SOLDÁN, E. P. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis. **Otro Lunes**: Revista Hispanoamericana de Cultura, n.4, set. 2008. Disponível em: <http://otrolunes.com/archivos/04/html/unos-escriben/unos-escriben-n04-a08-p03-2008.html>. Acesso em: 23 abr. 2021.

WALKER, C. El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño. **Revista Taller de Letras**, Universidad de Buenos Aires, Argentina, n. 46, 2010, p. 99-112. Disponível em: [https://www.academia.edu/17116896/El\\_tono\\_del\\_horror\\_2666\\_de\\_Roberto\\_Bolaño](https://www.academia.edu/17116896/El_tono_del_horror_2666_de_Roberto_Bolaño). Acesso em: 21 mar. 2021.

XERXENESKY, A. C. S. **A literatura rumo a si mesma**: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas. Dissertação (Mestrado em Letras) – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. 135p. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/56020>. Acesso em: 12 ago. 2020.

XERXENESKY, A. C. S. O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño. Tese (Doutorado em Letras) – São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019. 191p. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28052019-113648/publico/2019\\_AntonioCarlosSilveiraXerxenesky\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28052019-113648/publico/2019_AntonioCarlosSilveiraXerxenesky_VCorr.pdf). Acesso: 12 ago. 2020.

## **WOLFGANG BORCHERT: A VOZ DOS SOLDADOS NA II GUERRA MUNDIAL**

**Denise Rocha<sup>1</sup>**

Durante a II Guerra Mundial (1939-1945), o jovem alemão, Wolfgang Borchert (1921-1947), artista, escritor, pintor e dramaturgo, foi convocado, em 1941, para atuar na 3ª Divisão de Informações da Companhia 81, do Grupo de Exércitos do Meio, que, a partir da Ucrânia, iria invadir Moscou. Como soldado na frente de ataque, em Vitebsk, e na tentativa fracassada de se aproximar da capital russa, por um caminho de 30 Km, sob a temperatura de 30 a 50 graus negativos, que resultou em inúmeras mortes por congelamento, Borchert teve uma lesão na mão, considerada autoinfligida. Posteriormente, ele sofreu com uma intensa disenteria, ataques de febre tifoide, experiências com pés congelados, além de uma enfermidade hepática severa e aprisionamentos. (Neumann; Ritter, p. 88 e 89).

Aos 26 anos de idade, Borchert contraiu uma paralisia fatal no fígado, que lhe custou a vida no dia 20 de novembro de 1947, no St. Clara Spital, em Basel, na Suíça. Facetas das experiências sociais, militares e existenciais do autor são elaboradas, com licença poética, pelos seus narradores observadores e oniscientes, que dão voz, principalmente, aos soldados alemães, anônimos e calados, durante a II Guerra Mundial.

---

1 Pesquisadora nas áreas de Literatura de Língua Alemã e de Literaturas de Língua Portuguesa. Vínculo com o Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: rocha.denise57@gmail.com

O soldado Wolfgang Borchert (1941-1945)



Fonte: <[https://www.sub.uni-hamburg.de/fileadmin/redaktion/HAC\\_2016/Sammlungen/Nachlass-Sammlung/Borchert/Biografie/logo2-soldat-bor\\_bd\\_01\\_13\\_05\\_0023\\_a.jpg](https://www.sub.uni-hamburg.de/fileadmin/redaktion/HAC_2016/Sammlungen/Nachlass-Sammlung/Borchert/Biografie/logo2-soldat-bor_bd_01_13_05_0023_a.jpg)>.

Em relação à censura pessoal e literária existente na época do governo ditatorial de Adolf Hitler (1933-1945),<sup>2</sup> Borchert escreveu um tipo de parábola, *O escritor [Der Schriftsteller]*, na qual seu narrador expressa um sentimento de pesar sobre um autor que vive no sótão, em um tipo de prisão, e comenta que caso ele não recebesse um lápis, ele deveria riscar a parede com um cabo de colher e se assim não o fizesse, não deveria ser considerado um escritor verdadeiro, e conseqüentemente, teria que ser enviado para os varredores de ruas. (Borchert, 1957, p. 285). Borchert enfatiza nessa narrativa o papel engajado do autor e sua missão de revelar fatos sociais e políticos, ou seja, dar um testemunho pessoal e históricos em textos artísticos.

A obra literária de Wolfgang Borchert é vasta. Antes da guerra, ele elaborou alguns dramas da juventude: *Yorick, o palhaço* (1938), *Queijo. A comédia da pessoa* (1930), em parceria com Günther Mackenthun (1939) e *Granvella. O cardeal negro* (1941). No período pós-1945, ele, debilitado e com febre crônica, deu voz, principalmente, aos sofrimentos de pessoas, civis e militares, durante o longo conflito bélico, na cidade, no campo e nos combates, em poesias - *Lanterna, noite e estrelas. Poemas ao redor de Hamburg* (1946), em uma peça teatral - *Do lado de*

---

2 Adolf Hitler foi líder do Partido Nacional-socialista dos Trabalhadores Alemães [National-sozialistische Deutsche Arbeiterpartei, NSDAP], Chanceler do Reich (1933-1945) e Líder [Führer] da Alemanha de 1934 a 1945. No seu governo ditatorial ocorreu a II Guerra Mundial.

*fora da porta* (1947)- e em contos: *A flor de leão. Narrativas de nossos dias* (1947); *Nessa terça-feira. Dezenove contos* (1947); *Contos póstumos da Obra geral* (1949); e *Os gerânios tristes e outras narrativas do espólio* (1961).

Em suas obras, o autor, por meio do narrador, que parece ser seu alter-ego, escreveu sobre as terríveis experiências, que foram vivenciadas na Ucrânia e na prisão, além de ficcionalizar temas coletivos, como cidades em ruínas, estruturas familiares destruídas e o horror da guerra, como o racionamento de alimentos, a fome, o frio, a doença, os bombardeios, as crianças órfãs etc. Outro tema abordado foi a difícil vida dos retornados da guerra, apresentada, de maneira cruel, no texto teatral, *Do lado de fora da porta [Draussen vor der Tür]*, escrito, em janeiro de 1947, como peça radiofônica, e depois adaptado para o teatro.

Na grande maioria dos contos, o jovem escritor evoca temas da memória coletiva alemã, referentes ao desvario da Segunda Guerra Mundial, ao mesmo tempo, que seu narrador humaniza os soldados compatriotas, desconhecidos, sofridos e desesperados, imersos na maquinaria militar, na qual tinham que manter a estrita disciplina e a obediência.

O testemunho real de Borchert, militar e civil, propicia leituras sobre os anos terríveis do governo de Adolf Hitler (1933-1945), na Alemanha, e sua política expansionista, em busca de novos territórios, que provocou uma guerra insana de dimensão internacional. O trauma sentido pelo autor, que foi transformado, com licença poética, foi revelado em inúmeras narrativas, como forma de não esquecimento das tragédias. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, na obra, *Limiar, aura e rememoração. Ensaios sobre Walter Benjamin*, o testemunho seria um tipo de denúncia de tempos extremamente hostis:

É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha

de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade. (Gagnebin, 2014, p. 99)

Em *A pista de boliche*, o narrador revela um episódio ocorrido na frente de batalha, entre dois soldados angustiados, imersos em pequenas trincheiras. Trata-se de um fato normal, dentro da estratégia da guerra, a de confrontos para extermínios de vidas humanas. Os jovens, que estavam, há meses, confinados em um local escavado dentro da terra, atiravam sem parar quando viam as cabeças de inimigos desconhecidos que também estavam entrincheirados. Por causa disso, eles tinham recorrentes pesadelos sobre montanhas de crânios que rolavam como se estivessem em uma pista de boliche. Com o passar do tempo, os solitários soldados começaram a discutir sobre a questão do poder da ordem hierárquica: a de atirar, sem contestar, como ato de obediência hierárquica. Um deles não consegue mais aceitar, passivamente, o morticínio praticado por ambos; o outro, entretanto, acredita que suas atitudes foram, muitas vezes, divertidas. Apesar das trocas de ideias contrárias em noites insones, eles continuam a atirar e a matar, imersos na engrenagem militar.

O objetivo do estudo é *apresentar, segundo as perspectivas do narrador observador e onisciente, um episódio militar vivenciado por soldados solitários, que fazem uso de artilharia super moderna, para aniquilar o inimigo desconhecido. O conto será analisado, de acordo com os conceitos da desumanização em situações extremas (Todorov), a memória coletiva (Halbwachs) e a memória, a história e o esquecimento (Seligmann-Silva).*

## **A desumanização do ser humano na guerra (Todorov)**

O narrador de Borchert menciona, em muitas narrativas, o confronto mortal entre soldados que destroem os inimigos, sem saber nada deles. Miram, machucam e matam apenas por seguirem comandos superiores.

Em relação às ideologias das Forças Armadas e aos cumprimentos das ordens hierárquicas, Tzvetan Todorov, no capítulo *Gozo do po-*

der, da obra *Diante do extremo*, menciona que: “de tanto submeter a si mesmo e cumprir normas do sistema, o indivíduo acaba se transformando em uma engrenagem de uma máquina” (Todorov, 2017, p. 233).

Para Todorov, a doutrinação ideológica e a necessidade da eficiência conduzem pessoas ao cumprimento exato da obrigação militar: “Os guardas agem de tal modo porque lhes disseram que este era seu dever, que seria assim que contribuiriam para o advento do bem” (Todorov, 2017, p. 240).

## **A memória (Halbwachs e Seligmann-Silva)**

O legado pessoal e literário de Wolfgang Borchert, principalmente, aquele referente às obras escritas desde 1945, ano final da Segunda Guerra Mundial, evocam profundas reminiscências suas e dos outros conterrâneos, civis e militares.

Na obra, *A memória coletiva*, Maurice Halbwachs afirma que a memória não seria totalmente individual, pois as lembranças seriam construídas ou reconstruídas, no âmbito pessoal e de outros. A memória “é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (Halbwachs, 2004, p. 102). Portanto, segundo o autor: “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, na realidade nunca estamos sós” (Halbwachs, 2003, p. 26). Para Halbwachs, a interação e a comunicação com o outro propicia a recordação de lembranças individuais, a de reconstrução de experiências de vida.

Márcio Seligmann-Silva em, *A memória, a história e o esquecimento*, destaca o papel de sobrevivente e de testemunha de fatos assombrosos de violência e terror:

O conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que

exige um relato. Esse relato não é só jornalístico, reportagem, mas é marcado também pelo elemento singular do “real”. Em um extremo dessa modalidade testemunhal encontra-se a figura do *mártir* – no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte –, termo que vem do grego *mártur* e significa testemunha ou sobrevivente (como o *superstes* latino). Devemos, no entanto, por um lado, manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um “martírio” pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal (Seligmann-Silva, 2003, p. 47 e 48)

Wolfgang Borchert foi sobrevivente daqueles anos terríveis antes da eclosão do conflito bélico (1939), durante e depois e, por isso, ele tinha autoridade de vítima, soldado e cidadão, para a escrita de relatos específicos e pode legar seu testemunho literário às gerações futuras, para o não esquecimento da terrível guerra.

## **A pista de boliche: a voz dos soldados alemães silenciados**

Borchert é o mais conhecido representante da literatura alemã do período do Pós-guerra, conhecida como *Literatura dos escombros* [*Trümmerliteratur*], a qual abordava muitos temas vinculados aos sofrimentos ocasionados pelos distintos eventos da II Guerra Mundial e suas consequências na sociedade alemã, a ser reconstruída, em aspectos econômicos, financeiros, políticos, arquitetônicos etc.

O conto, *A pista de boliche*, foi incluído na antologia *Nessa terça-feira*, que contém dezenove narrativas, escritas desde o outono de 1946 até o verão de 1947. Tal coleção foi dividida em duas partes: 1) *Na neve, na límpida neve* (*A pista de boliche, Quatro soldados, Muita, muita neve, Meu irmão desbotado, Jesus não aguenta mais, O gato estava congelado na neve, O rouxinol está cantando, Os três reis lúgubres, Radi e Nessa terça-feira*) e 2) *Ninguém sabe para onde* (*Esse café é indescrevível, O relógio de cozinha, Nosso pequeno Mozart, Talvez ela tenha uma camisa rosa, O canguru, Os ratos dormem à noite, Ele também se*

*irritava muito com as guerras, Em maio, em maio gritava o cuco e Ao longo da longa, longa rua).*

Soldado alemão, um menino desesperado, aos prantos, durante a Batalha de Stalingrado (outubro de 1941 a janeiro de 1942)



Fonte: <<https://twitter.com/FotosDeFatos/status/735982818556317697/photo/1>>

A narrativa, *A pista de boliche*, revela o árduo e o insano trabalho militar de dois jovens soldados com a função de atirar na cabeça dos inimigos, que também estavam ocultos naquele tipo de esconderijo artificial. Angustiados por pesadelos com cabeças rolantes, eles discutem a questão da culpa e da obrigatoriedade de cumprir ordens para executar desconhecidos. O narrador critica a indústria de armamentos e a hierarquia militar.

O título desse conto remete a um jogo inofensivo, o de boliche, durante o qual o participante, em cada jogada, arremessa com a mão, por duas vezes, uma bola pesada para derrubar os dez pinos (pequenos cones) colocados na extremidade da pista. Nos terríveis sonhos, a atividade lúdica adquire uma dimensão macabra:

Pouco a pouco, os dois homens tinham despedaçado tantas cabeças, que podia-se fazer uma grande montanha com elas. E quando ambos os homens dormiam, as cabeças começavam a rolar. Como em uma pista de boliche. Com um trovejar baixinho. Os dois homens acordavam por causa disso. (Borchert, 2019, p. 104).

O narrador descentrado ecoa a voz dos silenciados rapazes, que por convocação militar obrigatória, tiveram que se alistar nas Forças Armadas e foram levados para as frentes de batalhas, com ordens severas e incontestáveis, a de combater os inimigos identificados pela política da guerra, pelo tipo de uniforme, quepe e insígnias, mas que eram desconhecidos pessoalmente. Embora a nacionalidade dos personagens não seja especificada na narrativa, é possível remeter às experiências do autor alemão que foi soldado nos anos 1941 a 1945.

A obra literária de Borchert, escrita desde 1945, desvenda o poder da escrita que tem base verídica, que “não só aquele que viveu um “martírio” pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal” (Seligmann-Silva, 2003, p. 47 e 48).

Na vida militar é estabelecida a responsabilidade de atitudes em obediência aos comandos do superior hierárquico, portanto, não existe nenhum espaço para contestação, que se ocorre, a mesma leva à condenação do infrator. Os dissidentes de pensamento escondem suas dúvidas, angústias e incertezas para si ou as manifesta em núcleos reduzidíssimos. O narrador de Borchert revela o interdito militar, o do posicionamento contrário às ordens, expressado por um soldado, que estava há meses confinado em um local insalubre e não vê mais razão de matar pessoas desconhecidas. Tal atitude é silenciada no cotidiano da guerra real, mas é revelada por meio da focalização onisciente.

O conto inicia-se com destaque, em letras maiúsculas: “DOIS HOMENS TINHAM FEITO UM BURACO NA TERRA. Era bem espaçoso e quase confortável. Como uma cova. Dava para tolerar” (Borchert, 2019, p. 103). O narrador revela a trincheira e, de forma irônica, comenta que ela parecia ser um pouco aconchegante. Ele destaca ainda que os soldados portavam armas de combate extremamente potentes que ejetavam projéteis contínuos, como se fossem disparados por uma metralhadora. Ao mesmo tempo, o narrador critica os altos lucros da indústria bélica que desenvolveu equipamentos mortais, bem como menciona a obrigatoriedade militar de executar desconhecidos:

À sua frente eles tinham uma arma. Alguém a tinha inventado para poder atirar nas pessoas. Sequer entendia-se sua língua. E elas não tinham feito nada a ninguém. Mas era imperativo atirar nelas com a arma. E, para que pudessem, de fato, atirar em muitas delas, alguém inventou um modo de fazer a arma atirar mais de sessenta vezes por minuto. Esse alguém foi recompensado por isso. (Borchert, 2019, p. 103)

Na paisagem de guerra é mostrada a trincheira inimiga, “um outro buraco”, que é habitado por cabeças humanas, por duas pessoas reais e sensíveis; um deles tem uma amada, denominada de Inge: “De lá espiava uma cabeça que pertencia a uma pessoa. Ela tinha um nariz que conseguia sentir o cheiro de um perfume. Olhos que conseguiam ver uma cidade ou uma flor. Tinha uma boca com a qual conseguia comer pão ou dizer *Inge* ou *mãe*”. Um desses soldados do outro lado da linha apareceu e foi executado:

A cabeça, então se despedaçou. Ela não conseguia mais sentir o cheiro de perfume, ver cidade nenhuma e não conseguia mais dizer Inge. Nunca mais.

Os dois homens ficaram naquele buraco por meses. Eles despedaçaram muitas cabeças. E elas sempre pertenciam a pessoas que eles nem conheciam. Que não tinham feito nada a eles e que eles sequer conheciam. Mas alguém tinha inventado uma arma que atirava mais que sessenta vezes por minuto. E essa era a ordem. (Borchert, 2019, p. 103)

A narrativa sobre a crueldade dos soldados, que miravam em cabeças desconhecidas, a denominação dada a seres humanos desumanizados, prossegue com afirmações sobre a responsabilidade da política de armamentos e a evolução da indústria armamentista que projetou um tipo de arma capaz de disparar “mais de sessenta vezes por minuto”, provocar fortes e irritantes sons e despedaçar pessoas.

Esse conto revela a ideologização militar, que incute nos soldados e oficiais o leal cumprimento do dever da luta contra um inimigo

desumanizado. Todos tornam-se parte de “uma engrenagem de uma máquina” e cumprem ordens, pois era “seu dever” de fazer uma contribuição para “o advento do bem” (Todorov).

O resultado do aniquilamento dos inimigos provoca uma imagem de destruição na mente dos executores: a da “grande montanha” de cabeças que rolavam nos sonhos, como se em uma pista de boliche estivessem: “Com um trovejar baixinho. Os dois homens acordavam por causa disso” e discutiram sobre aquelas mortes. Um deles achava que tudo tinha sido abominável, enquanto que o outro acreditava ter tido alguns momentos de prazer:

Mas foi uma ordem, sussurrava um.  
Mas fomos nós que fizemos isso, gritou o outro.  
Mas foi horrível, lamentou um.  
Mas até que foi divertido algumas vezes riu o outro.  
Não, gritou o que sussurrava.  
Foi, sussurrou o outro, até que foi divertido em algumas vezes.  
Foi sim. Realmente divertido. (Borchert, 2019, p. 104)

Naquela mesma noite insone, os jovens começaram a discutir sobre a culpabilidade deles no contexto da criação humana de Deus, mas concluem com uma reflexão baseada no niilismo, que é uma recusa ou ceticismo ao propósito e ao valor da vida:

- Mas Deus nos fez assim.  
Mas Deus tem uma desculpa, disse o outro, ele não existe.  
Ele não existe? perguntou o primeiro.  
Isso é uma desculpa, respondeu o segundo.  
Mas nós - nós existimos, sussurrou o outro (Borchert, 2019, p. 104).

Em outra noite solitária, os rapazes não conseguiam dormir, pois suas cabeças “trovejavam”, depois de terem despedaçados outras, no entanto, o dever os chamava para a continuidade das práticas de iniquidades:

- Então um disse: E agora nós estamos aqui sentados de tocaia. Sim, disse o outro, estamos sentados de tocaia. Nessa hora, um exclamou: se aprume. Lá vamos nós de novo. Os dois homens se levantaram e pegaram a arma. E sempre que eles viam uma pessoa atiravam nela. E era sempre uma pessoa que eles nem mesmo conheciam. E que não lhes tinham feito nada. Mas eles atiravam nela. Alguém tinha inventado uma arma para isso. E, por isso, ele foi recompensado. E essa – essa era a ordem. (Borchert, 2019, p. 104).

No final do conto, acima mencionado, os soldados sentiam-se aprisionados, na guerra sem fim, em situação de emboscada, como predadores que esperavam por sua presa humana. Em cumprimentos de ordens de cima, os moços foram inseridos em situações- limites de humanidade e desumanidade, com resignação estóica diante da barbárie, mas com fidelidade incondicional à pátria.

## Considerações finais

O estudo, “Uma voz para os soldados anônimos, durante a II Guerra Mundial: ecos em *A pista de boliche*, de Wolfgang Borchert (1921-1947)”, enfatizou a importância do narrador observador e onisciente, que evocou um acontecimento militar, o da guerra de trincheiras, que ocorreu em diferentes espaços envolvidos na engrenagem bélica europeia.

No conto específico, a voz sussurrada na trincheira distante das terras natais dos soldados ecoa e elabora quadros tristes de alemães que tiveram a juventude, a saúde física e mental abaladas pelo conflito de dimensão mundial, no qual os germânicos foram considerados extremamente cruéis.

O valor do narrador destaca-se no momento em que ele mostra a outra faceta dos membros subalternos do exército de Hitler: as imagens de jovens abandonados pela hierarquia em pequenas trincheiras em confrontos de pouca importância para o desenvolvimento da guer-

ra. Na solidão dos campos de batalhas, eles expressam suas incertezas em relação à existência de Deus, às responsabilidades militares; aos cumprimentos das ordens, revelando que são seres humanos normais que foram arrastados para o turbilhão de uma guerra expansionista rumo à Rússia. Os jovens são apresentados como seres sensíveis, que não conseguem dormir direito por um tipo de remorso sentidos pelas mortes provocadas, mas que são legitimadas pela eclosão e desenvolvimento dos combates.

O conto revela ainda que pessoas diante de situações extremas (Todorov), como os soldados, podem ter atitudes desumanas que reduzem o outro a uma cabeça anônima no topo de uma trincheira.

*A pista de boliche*, como outros dezoito contos de Borchert, que abordam a guerra e o retorno dos sobreviventes, e foram publicados na antologia *Nessa terça-feira*, escrita em 1946 e 1947, revelam momentos da memória coletiva do povo alemão (Halbwachs) e a história da II Guerra Mundial, contribuindo para o seu não esquecimento (Seligmann-Silva). Nesse mesmo conto, o narrador se posiciona contra o poderio da indústria bélica e o respeito absoluto à hierarquia militar, bem como contra o cumprimento de ordens.

Vítima de traumas da barbárie bélica, como milhares de sua geração, Wolfgang Borchert deixa um legado literário testemunhal sobre os horrores da II Guerra Mundial que contribui para reforçar a memória da coletividade alemã e de outros povos que estiveram envolvidos em conflitos armados absurdos, por causa de políticas políticas e econômicas de governos inconsequentes.

## Referências

BORCHERT, Wolfgang. *A pista de boliche*. In: BORCHERT, Wolfgang. **Contos reunidos de Wolfgang Borchert**. Trad. de Caio Lindoso e Fernando Miranda. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2019. p. 103 e 104.

BORCHERT, Wolfgang. **Das Gesamtwerk**. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz. Hamburg: Rowohlt, 1957.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

NEUMANN, Gerson R.; RITTER, Vinicius C. Posfácio. In: BORCHET, Wolfgang. **Do lado de fora da porta**. Trad. de Gerson R. Neumann e Vinicius C. Ritter. Porto Alegre: Class, 2020. p. 87-93.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-88.

TODOROV, Tzvetan. Gozo do poder. In: \_\_\_\_\_. **Diante do extremo**. Trad. de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p. 233-249.



# A PERSPECTIVA NARRATIVA EM “O FURTO” DE ELISA LISPECTOR

**Patrícia Lopes<sup>1</sup>**

Ao longo da história, as mulheres foram sistematicamente silenciadas e oprimidas. No Brasil, até a metade do século XIX, a presença feminina em escolas era escassa, limitando o acesso delas à leitura e à escrita, enquanto eram controladas por influências religiosas, paternas ou fraternas. Enfrentando inúmeros e desafiadores obstáculos para alcançar a emancipação através da educação e do trabalho, as mulheres eram confrontadas com um cenário onde o poder estava predominantemente nas mãos dos homens, tanto na esfera familiar quanto nos espaços públicos.

As mulheres judias, que viviam exiladas no Brasil, como as irmãs Lispector, enfrentavam múltiplas formas de preconceito e discriminação social. Em primeiro lugar, devido à sua condição feminina, inseridas em um contexto político de supremacia masculina. Em segundo lugar, por sua condição de estrangeiras, provenientes de outra cultura, costumes, religião e língua, o que inevitavelmente desencadeava conflitos de adaptação e aceitação no exílio. Por fim, sofriam por professarem uma fé diferente da predominante no Brasil. O mito do “judeu errante” era propagado de forma equivocada, associando-os erroneamente ao suposto assassinato de Jesus Cristo e à acumulação de riquezas de maneira avarenta e egoísta.

Elisa Lispector foi negligenciada pela crítica literária e pelo público, foi uma autora com uma obra significativa, compreendendo sete

---

1 Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Mestre em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Atualmente integra o corpo docente da Universidade Estadual de Montes Claros. E-mail [pattyloren@hotmail.com](mailto:pattyloren@hotmail.com)

romances e três coletâneas de contos, estas últimas lançadas entre as décadas de 1970 e 1980. Apesar da qualidade inegável de seus textos, os leitores de Elisa são escassos, os que chegam a conhecer seus escritos vêm por meio de pesquisas ou admiradores das obras de Clarice Lispector, sua irmã. Eles buscam nos livros informações biográficas relacionadas à família, à imigração e a outras peculiaridades da vida de Clarice e da família Lispector.

*No exílio* (1948) e *O muro de pedras* (1963) são os livros mais analisados, os demais, principalmente os contos, foram esquecidos pelos críticos e também pelos biógrafos. *No exílio* (1948) é o romance que mais se encontra em evidência, uma vez que aparenta ser de cunho autobiográfico.

Nesse sentido, o foco desta proposta é analisar o conto “O furto”, em *O tigre de bengala* publicado em 1985, no qual encontra-se textos que abordam a mulher e seus dilemas: sociais ou psicológicos. Essa coletânea é composta por 22 contos, dentre os quais 19 têm mulheres como protagonistas, sob a perspectiva dos estudos sobre o narrador. Os contos apresentam narrativas com cenas de forma não linear, não há distinção entre passado, presente, futuro, pois a memória e a imaginação são entretecidas de forma fragmentada. Lapsos temporais e lembranças são reconstruídas por meio de metáforas, levando o leitor a refletir, inclusive, sobre fatos ocorridos na vida da autora, ou seja, numa tentativa de viver longe dos conflitos, a escritora, ao mesmo tempo, incorpora na escrita às marcas da guerra. Segundo Ivan Izquierdo, “O passado contém o acervo de dados, o único que possuímos, o tesouro que nos permite traçar linhas a partir dele, atravessando o efêmero presente em que vivemos, rumo ao futuro” (Izquierdo, 2014, p. 12).  
Parte superior do formulário

Desde o final do século XIX, há diversos estudos explorando a complexa noção de narrador, com ênfase especial na análise do ponto de vista ou foco narrativo. Essa linha de investigação tem ultrapassado as fronteiras técnicas, buscando compreender as implicações mais amplas dessa escolha narrativa. Neste estudo em particular, após uma análise dos termos utilizados e uma consideração cuidadosa de sua pertinência,

optou-se por concentrar a discussão nas pesquisas de dois renomados estudiosos: Gérard Genette (1995) e Norman Friedman (2002).

Gérard Genette (1995), um dos precursores nos estudos narratológicos, oferece uma abordagem abrangente e inovadora em sua obra. Suas contribuições essenciais envolvem a análise do foco narrativo, revelando as complexidades envolvidas na escolha do ponto de vista do narrador. Suas teorias, discutidas em *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1980), são fundamentais para a compreensão das dinâmicas narrativas.

Norman Friedman (2002), por sua vez, destaca-se por sua análise minuciosa das estruturas narrativas e sua influência nas experiências do leitor. Seu trabalho, especialmente em *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept* (1955), contribui significativamente para a compreensão das ramificações psicológicas e emocionais do ponto de vista narrativo.

É importante ressaltar que os contos são narrativas curtas que podem ser discutidos na sala de aula. Nesse sentido, os professores podem apresentar aos estudantes o vasto campo de estudos sobre o narrador, concentrando-se especialmente no ponto de vista ou foco narrativo. O reconhecimento da continuidade histórica dessas investigações sugere que a compreensão do narrador é uma área de pesquisa sólida e em constante evolução. Ao destacar as contribuições de Genette e Friedman, os educadores proporcionam aos alunos uma entrada estruturada em figuras proeminentes da narratologia. Essa abordagem não apenas oferece uma base sólida para a apreciação das complexidades do ponto de vista narrativo, mas também estimula a reflexão crítica, encorajando os alunos a aplicar essas teorias em suas próprias análises literárias. Dessa forma, os estudantes são capacitados a compreender as nuances das estruturas narrativas e sua influência na experiência do leitor.

## Recortes sobre a narratologia

Gérard Genette (1995) focaliza a narrativa como discurso narrativo, enfatizando que este nível, distinto dos patamares histórico e biográfico em conformidade com sua abordagem teórica formalista, é o único adequado para a análise textual. Para Genette, apenas o discurso narrativo tem a capacidade de mediar o entendimento sobre o texto. Segundo o autor, há três aspectos centrais vinculados à realidade narrativa: a história, a narrativa e a narração. A história refere-se à diegese, isto é, ao conteúdo narrativo, que pode ser tanto real quanto imaginário. O conceito de narrativa, por sua vez, diz respeito ao discurso, ao enunciado. O terceiro aspecto, a narração, concentra-se no ato narrativo produtor e, por extensão, no contexto global; real ou fictício, no qual ocorre. Esse terceiro polo está centrado na ação de contar algo, ou seja, na narrativa enquanto discurso textual (Genette, 1995).

O estudioso, em sua análise, destaca a interconexão intrínseca dos três aspectos fundamentais da realidade narrativa, que podem ser entendidos como um conflito dramático. Ele observa que o segundo desses aspectos, ou seja, a narrativa ou o discurso, assume um papel importante como o elo intermediador entre as duas extremidades, representadas pela história e pela narração. Nesse sentido, a existência de cada aspecto está intrinsecamente ligada à sua relação dependente com os demais. Genette (1995) afirma que “enquanto narrativo [o nível da narrativa], vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere” (Genette, 1995, p. 27).

Essa observação ressalta a dinâmica complexa e interdependente entre os elementos constitutivos da narrativa. O nível narrativo encontra sua razão de ser na história que está sendo contada, enquanto o discurso, por sua vez, encontra sua vitalidade na relação com a narração que o emite. Essa rede intrincada de relações destaca a importância de se considerar a narrativa não apenas como uma sucessão linear de eventos, mas como um tecido complexo de elementos entrelaçados, cada um influenciando e dando significado ao outro.

Ao reconhecer a sobreposição desses aspectos, Genette oferece uma perspectiva que amplia a compreensão da estrutura narrativa, ressaltando a inseparabilidade e a colaboração essencial entre a história, a narrativa e a narração. Essa visão integrada destaca a importância de uma análise específica ao abordar textos narrativos, revelando as nuances sutis que contribuem para a riqueza e complexidade do ato narrativo. Segundo o autor:

História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto uma história, sem o que não seria narrativo [...] e porque é proferido por alguém, sem o que [...] não seria, em si mesmo, um discurso (Genette, 1995, p.27).

Genette destaca a relação intrínseca e recíproca entre história e narração, revelando a interdependência fundamental entre esses dois elementos no contexto da narrativa, sugerindo que é por meio da narração que a história adquire sentido e significado para os receptores. A narrativa, então, desempenha uma mediação entre a história (conteúdo narrativo) e o receptor, fornecendo a estrutura e o contexto que transformam eventos ou experiências em uma narrativa compreensível. Genette destaca que a narrativa não existe como um simples conjunto de palavras ou estruturas linguísticas; ela é um discurso proferido por um narrador. A presença do narrador é crucial para dar vida à narrativa e conectá-la ao leitor ou ouvinte.

O pesquisador propõe uma divisão da narrativa em cinco elementos essenciais: ordem, duração, frequência, modo e voz. No âmbito deste estudo, voltado para a análise das posições e construções do narrador em *O tigre de bengala* (1985) nosso interesse central recai nas conceituações relacionadas à voz narrativa. A definição de focalização, situada dentro do conceito de modo, também é de importância significativa, considerando a dificuldade ocasional em distinguir esses termos. Essa diferenciação reflete precisamente a mencionada no início deste levantamento, ou seja, a distinção entre quem conta a história e quem a observa.

O narrador desempenha uma função onisciente ao revelar os pensamentos e sentimentos da protagonista e das personagens femininas, proporcionando uma visão íntima de seus conflitos e desafios. Essa escolha narrativa se alinha com a concepção de focalização interna, permitindo ao leitor penetrar na subjetividade das mulheres retratadas, em consonância com a teoria de Genette.

A maneira como a história é produzida e transmitida ao leitor é dissecada na categoria denominada modo (quem vê). Genette parte do sentido gramatical do termo “modo”, referindo-se ao “nome dado às diferentes formas do verbo empregadas para afirmar mais ou menos a coisa que se trata, e para exprimir os diferentes pontos de vista dos quais se considera a existência da ação” (Genette, 1995, p. 160). Observa-se que a informação narrativa apresenta uma graduação, possibilitando: fornecer ao leitor mais ou menos detalhes de maneira mais ou menos direta; manter uma maior ou menor distância em relação ao que está sendo contado; e escolher o nível de informação conforme a capacidade de conhecimento da parte envolvida na história, ou seja, da personagem ou do grupo de personagens. Nesse contexto, destaca-se o fato de a narrativa poder, em certa medida, adotar (ou simular a adoção) de uma perspectiva específica, que por sua vez pode ser a visão ou o ponto de vista da parte envolvida.

Ainda na perspectiva da categoria modo, Genette mostra a importância das modalidades de distância e perspectiva na regulamentação da informação narrativa. A perspectiva resulta da escolha, ou não, de um ponto de vista restritivo. No que diz respeito à distância, apresenta três tipologias distintas: narrativa não-focalizada ou de focalização zero, associada à narrativa de narrador onisciente; narrativa de focalização interna, na qual o narrador compartilha apenas o que uma determinada personagem sabe; e a narrativa de focalização externa, caracterizada como uma visão externa, de fora. (Genette, 1995).

Dentro da categoria da voz, o pesquisador aborda as interações entre a instância narrativa e o objeto narrado. A voz é considerada como o componente da ação verbal que se relaciona com o sujeito. Nessa conjuntura, encontram-se as relações temporais, de subordina-

ção e aquelas relativas à pessoa que está narrando a história, ou seja, o narrador.

Nesse contexto dos contos de Elisa Lispector, observa-se uma abordagem narrativa peculiar, evidenciada pela ênfase na perspectiva e na presença simbólica da personagem-ouvinte. Essa escolha narrativa se alinha com os conceitos de focalização e voz narrativa propostos por Genette, onde o narrador compartilha apenas o conhecimento e a percepção da personagem principal. Essa abordagem contribui para uma compreensão mais profunda das complexidades emocionais e psicológicas da protagonista, enfatizando a subjetividade da narrativa.

Além disso, a presença da personagem-ouvinte, mesmo contribuindo minimamente para o desenrolar das ações, desempenha um papel simbólico. Essa escolha narrativa pode ser interpretada à luz do conceito de voz narrativa, conforme Genette. A personagem-ouvinte atua como uma testemunha passiva, representando a dificuldade de comunicação da protagonista com o mundo externo. Nesse sentido, a voz narrativa não se limita apenas à narração dos eventos, mas também reflete a complexa interação entre a protagonista e seu entorno, destacando a incomunicabilidade como uma temática central. A escolha de Elisa Lispector de explorar a subjetividade e a dificuldade de comunicação por meio desses elementos revela uma abordagem sofisticada e alinhada com as discussões teóricas sobre a narrativa na segunda metade do século XX.

As relações de subordinação, conforme discutidas por Genette (1995), manifestam-se entre dois discursos situados em diferentes níveis narrativos. No primeiro nível, denominado extradiegético, é o ponto de origem a partir do qual todos os outros níveis se desdobram. No segundo nível, chamado diegético ou intradiegético, encontra-se a narrativa em si, composta por todos os elementos constitutivos da história, sendo informada pelo nível primeiro, extradiegético. No terceiro nível, metadiegético, surge um novo relato dentro do discurso autorizado, ou não, pelo narrador da história abrangente, isto é, pelo nível diegético (Genette, 1995).

Quanto à pessoa (gramatical) do narrador, o autor esclarece essa distinção com base em sua presença ou ausência dentro da narrativa, um conceito crucial para nosso estudo. Em sua teoria, a diferenciação entre “narrativa em primeira pessoa” e “narrativa em terceira pessoa” não revela, por si só, atitudes narrativas. O que caracteriza tais atitudes narrativas é o ato de contar uma história por uma das “personagens” ou por um narrador externo a essa história. A pessoa que narra se revela de acordo com sua participação ou posição na diegese. Dessa forma, temos o narrador presente na diegese que ele conta (homodiegético) e aquele que está ausente ou narra de um nível superior uma história na qual não está presente (heterodiegético). O narrador heterodiegético pode se expressar em terceira ou primeira pessoa, embora a terceira pessoa predomine. O narrador homodiegético, que é de especial interesse para nós, pode narrar sua experiência pessoal, ocupando a posição de personagem principal dessa história (narrador autodiegético) ou assumindo uma posição secundária, como observador ou testemunha (alterdiegético).

Já Norman Friedman (2002) salienta o tratamento do foco narrativo pela atenção especial ao foco e pela diferenciação entre o ato de contar e mostrar. Na sua classificação, a primeira categoria sugere o narrador como um onisciente intruso, o qual é concebido com completa liberdade narrativa e uma postura divina. Ele é aquele que possui todo conhecimento, faz comentários e análises sem neutralidade, frequentemente assumindo uma perspectiva divina, exercendo controle sobre tudo e todos. Em relação ao modo de comunicação, destaca-se a observação direta dos eventos. Quanto à proximidade, varia de menor, quando participa dos pensamentos dos personagens, a maior, quando essa participação é mediada continuamente. Além disso, são evidentes pausas frequentes para reflexão crítica.

A segunda categoria sistematizada é o narrador onisciente neutro. Apesar de também tender ao sumário, esse narrador recorre frequentemente à cena para retratar momentos de ação e diálogos. Ele geralmente adota uma perspectiva em terceira pessoa. Ao contrário do primeiro tipo, este narrador não emite comentários sobre os persona-

gens, nem de forma geral, embora mantenha a mesma configuração, em termos de ângulo e distância, do autor onisciente intruso.

Em seguida, encontra-se o que Friedman (2002) intitula de narrador-testemunha, inserido na narrativa sem a presença ostensiva de uma voz externa. Narrado em primeira pessoa, é um eu integrado à narrativa, participando ativamente dos eventos como personagem, embora secundária. Essa personagem tem a capacidade de observar os acontecimentos, proporcionando ao leitor uma perspectiva mais direta. A utilização de cenas ou sumários varia, assim como a proximidade ou distância em relação à trama, que são frequentemente mutáveis.

Friedman (2002) também apresenta o narrador-protagonista, o qual é aquele que narra uma história a partir de uma posição central e se envolve na trama. Essa figura transfere a responsabilidade narrativa da testemunha para o personagem principal. Aqui, a onisciência desaparece, já que o narrador, sendo o personagem central, não tem acesso ao estado mental das outras personagens, e sua narrativa é limitada às suas percepções, pensamentos e sentimentos. Como no caso anterior, ele pode utilizar cenas e sumários. Destaca-se o ângulo central e fixo, bem como os canais de comunicação restritos aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem principal. Esse narrador também é chamado de não-confiável, pois o leitor tem acesso apenas ao seu ponto de vista.

Friedman (2002) discute sobre a onisciência seletiva, uma categoria semelhante à anterior, distinguindo-se apenas por se referir a uma personagem individual em vez de várias. Assim como no caso do narrador-protagonista, o ângulo é central e fixo, e os canais de narrativa estão restritos aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem principal, apresentados de forma direta. A diferença em relação ao narrador protagonista reside na ausência do polo mediador, ou seja, no predomínio do uso da cena imediata.

## A perspectiva narrativa de “O furto”

O conto “O furto” explora temas como velhice, solidão, questões ligadas à autoestima, carência afetiva. A protagonista é uma mulher de idade avançada, mas não identificada, enfrentando uma crise psicológica nas primeiras horas do dia. A narrativa inicia-se com o despertar da mulher se sentindo perturbada ao recordar ter praticado um furto:

— Não, não, eu não roubei! acordou gritando, ofegante, banhada de suor, as cobertas numa desordem que o seu corpo volumoso a contorcer-se fazia ainda mais confusa.

— Ai, suspirou depois com alívio, felizmente foi um sonho. Mas ainda arfava, agitada pela emoção e também por aquela opressão dos fumantes inveterados que, ao amanhecer, têm os brônquios chiando e resfolegando como um motor que custa a pegar. Mal podia abrir os olhos inchados — sempre ao acordar tinha que dar-se um pouco de tempo até que os olhos se abrissem inteiramente, e se adaptassem à claridade, até que entrasse na própria pele. Mas nessa manhã a angústia de ter acordado para mais um dia era maior pela aterradora impressão do pesadelo em que se debateu como uma fera acuada.

No trecho, a perspectiva do narrador se destaca pela intimidade com os pensamentos e emoções da personagem. Trata-se de um narrador em terceira pessoa, onisciente e intruso, que mergulha profundamente na psique da protagonista, acompanhando seus pensamentos e sensações. A narrativa inicia-se com um momento de intensa agitação, onde a personagem acorda de um pesadelo, clamando inocência diante de uma acusação não especificada.

A descrição detalhada da desordem das cobertas e do corpo contorcido da personagem, banhada de suor, adiciona uma dimensão sensorial à narrativa, proporcionando uma experiência mais vívida ao leitor. A expressão “angústia de ter acordado para mais um dia” reflete

a complexidade emocional da personagem, sugerindo uma visão pessimista em relação à vida cotidiana.

O narrador revela a dualidade da experiência da personagem, alternando entre a sensação de alívio ao perceber que foi apenas um sonho e a persistência da angústia causada pelo pesadelo. Há uma reflexão sobre a dificuldade de ser acreditado, destacando a desconfiança que muitas vezes ocorre quando se expressa a verdade, uma reflexão que revela uma certa amargura ou desilusão da personagem em relação à percepção alheia.

A linguagem utilizada, com expressões como “arfava” e “suspiro depois com alívio”, contribui para criar uma atmosfera de tensão e ansiedade. Além disso, a comparação dos brônquios chiando com um motor custando a pegar é uma metáfora que ressalta a dificuldade da personagem em se recuperar emocionalmente após o pesadelo. Assim, na perspectiva do narrador, este trecho destaca-se pela profundidade psicológica, pela exploração intensiva dos sentimentos da personagem e pela habilidade de transmitir a complexidade das experiências emocionais vividas por ela.

Ela era proprietária de uma pensão e roubou um livro de uma residência em seu bairro. Esse item sempre fora objeto de seu desejo e, surpreendentemente, foi vendido a hóspedes de seu próprio estabelecimento. Incomodada com a “injustiça” da situação, a protagonista, presente no acordo de venda, decide rebelar-se, colocando o volume furtado em sua bolsa, atitude que desencadeia o conflito.

A cena de fora do furto tem como espaço o quarto. O ambiente físico é central, concentrando-se no quarto e, de maneira mais específica, na cama, que é detalhadamente descrita, indicando sua relevância simbólica. A análise não se limita apenas à descrição do espaço físico, mas também enfatiza a percepção subjetiva da personagem em relação ao quarto.

O narrador destaca a relevância de como a protagonista visualiza o quarto, sugerindo que a trama se desenvolve a partir de seu ponto de vista. Isso implica que a narrativa não se limita apenas à descrição objetiva do ambiente, mas também explora a perspectiva subjetiva

da personagem, dando destaque aos objetos que ela vê ao acordar e à razão pela qual ela os percebe.

Essa abordagem sugere uma profundidade psicológica na narrativa, onde o espaço físico é intrinsecamente conectado às percepções e emoções da personagem. A escolha específica de detalhes espaciais e a ênfase na perspectiva da personagem indicam que o quarto não é apenas um cenário neutro, mas sim um elemento ativo na construção do enredo. Com o auxílio do narrador o leitor consegue visualizar a cena:

Por momentos ficou olhando, distraída, a cortina de renda empoeirada e rasgada em vários pontos a pender um fio de trapo velho.

— Um dia preciso tomar coragem e comprar um chitão, mesmo desses bem baratos, para substituir esta cortina quase tão velha quanto eu, monologou, enquanto era sacudida por um acesso de tosse. Deu-se uma pausa. Respirou fundo.

— Aliás, as dos quartos dos hóspedes não estão em melhores condições. Mas também, pelo que eles me pagam... Distinto o casal que veio no sábado para procurar casa nas redondezas. (Lispector, 1985, p. 85)

Neste trecho, a protagonista observa distraída a cortina de renda empoeirada e rasgada, notando um fio de trapo velho pendendo dela. A narrativa se aprofunda na perspectiva da personagem, revelando sua contemplação casual do estado desgastado do objeto, que se torna um catalisador para reflexões sobre sua própria condição e as condições gerais da pensão.

Ao monologar sobre a possibilidade de substituir a cortina por um chitão barato, a protagonista estabelece uma conexão simbólica entre o estado deteriorado da cortina e a sua própria velhice. A reflexão sobre a necessidade de coragem para tomar essa decisão sugere uma hesitação associada a mudanças, não apenas materiais, mas também pessoais.

O acesso de tosse da personagem adiciona uma camada de vulnerabilidade à cena, destacando sua fragilidade física e emocional. A pau-

sa e a respiração profunda denotam a luta contra a condição de saúde, enquanto as observações sobre as cortinas dos quartos dos hóspedes apontam para as dificuldades financeiras e as limitações impostas pelos recursos disponíveis.

O monólogo também menciona o casal que visitou a pensão no sábado, criando um contraste entre as condições precárias do ambiente e as expectativas dos hóspedes. Essa comparação sugere uma consciência da protagonista sobre a discrepância entre o que ela oferece e as demandas dos potenciais moradores.

É válido lembrar que Genette (1995) classifica os elementos da narrativa em termos de focalização, isto é, quem vê e quem conta. No trecho, a protagonista é a observadora focalizada, enquanto o narrador apresenta sua visão do ambiente. O foco está na experiência sensorial da personagem com a cortina empoeirada, os rasgos e o fio de trapo velho. O autor destacaria o modo como a narrativa flui entre a descrição objetiva do ambiente e os pensamentos subjetivos da protagonista, revelando uma focalização interna.

No contexto da abordagem de Friedman (2002) a narrativa destaca-se pela sua atenção à experiência sensorial e física do protagonista. O ato de levantar-se é descrito como um esforço árduo, destacando a dificuldade de equilibrar um corpo volumoso sobre pernas inchadas. Detalhes como o uso de um roupão velho sobre uma camisa puída acrescentam camadas à caracterização, sugerindo uma expressão visual da vulnerabilidade do personagem. O retorno ao leito, acompanhado de sensações como tontura e desequilíbrio, cria uma atmosfera de desorientação, contribuindo para a representação da confusão mental do protagonista.

No texto, observa-se um movimento que parte do exterior em direção ao interior, impulsionado pela técnica do monólogo interior. Desprovida de auxílio externo para suas decisões, a protagonista, por fim, decide se levantar; afinal, ela deve assumir o controle do que lhe pertence. Destaquemos a atuação do narrador neste contexto:

Então levantou-se a custo, mal equilibrando o corpo balofo sobre as pernas inchadas, vestiu um roupão velho por cima da

camisa estampada meio puída, mas teve que voltar ao leito, a cabeça tonta, o quarto à roda.

— Meu Deus, que me está acontecendo? Por que esta dificuldade?

Os olhos abriram-se em assombro, enquanto se encostava nos travesseiros, o quarto aos poucos retomando equilíbrio na sua mente conturbada, como estagna a água depois que pararam de agitá-la. (Lispector, 1985, p. 87).

A cena é rica em detalhes físicos e emocionais, oferecendo uma visão penetrante da complexidade da situação. A descrição do ato de levantar-se, realizado “a custo” e com dificuldade em equilibrar um corpo descrito como “balofó” sobre pernas “inchadas”, insinua não apenas uma debilidade física, mas também um peso emocional que a personagem carrega. A escolha de vestir um “roupão velho por cima da camisa estampada meio puída” adiciona camadas de simbolismo, revelando não apenas condições precárias de vestimenta, mas também possivelmente uma sensação de desgaste e decadência emocional.

O retorno ao leito devido à “cabeça tonta” e a sensação do quarto “à roda” sugerem uma instabilidade persistente, tanto física quanto mental. O monólogo interior expresso no questionamento direto, “Meu Deus, que me está acontecendo? Por que esta dificuldade?”, revela a perplexidade da personagem diante de sua própria condição, adicionando uma dimensão emocional significativa à narrativa.

A imagem dos olhos que “abriram-se em assombro” acrescenta uma expressão vívida de surpresa, indicando a intensidade do momento. A metáfora final, comparando o quarto retomando equilíbrio à água que estagna após ser agitada, fornece uma imagem poética que sugere uma gradual tranquilidade na mente da personagem após um período tumultuado.

Sob a perspectiva de Genette (1995), a focalização parece ser predominantemente interna, com uma imersão profunda nos pensamentos e sensações da personagem ao se levantar. A linguagem e a descri-

ção física intensificam essa focalização interna, permitindo que o leitor experimente a ação e a emoção da personagem de maneira direta.

No conto há relação entre a temporalidade na consciência da personagem e o tempo que se desenrola no mundo externo, evidenciando uma característica fundamental da narrativa introspectiva com uso de onisciência seletiva. O texto há uma singularidade na experiência temporal, onde a cena, claramente definida pelo narrador no mundo exterior, abrange apenas alguns minutos, possivelmente uma hora, durante o período entre acordar e levantar-se.

Contrastando com essa brevidade externa, a interioridade da personagem é marcada por um intervalo temporal mais amplo, revelado através de digressões que apresentam eventos significativos, como a visita do casal, a venda da casa e o roubo do livro. Essa sequência, profundamente relevante para a compreensão da protagonista, ocorre em um espaço temporal mais extenso, sugerindo uma dilatação do tempo subjetivo em sua consciência.

Essa forma narrativa, descrita como recorrente em muitos contos, segue uma estrutura familiar: uma situação inicial é estabelecida, a narrativa se aprofunda na consciência da personagem durante uma crise interna e, eventualmente, há um retorno à situação inicial. Essa estrutura proporciona não apenas uma compreensão mais profunda da psicologia da personagem, mas também destaca a complexidade da experiência temporal na narrativa.

Assim, a relação entre o tempo externo e interno revela-se como um elemento crucial na construção da narrativa, permitindo uma exploração mais profunda da subjetividade da personagem. Essa abordagem temporal complexa contribui para a riqueza e a singularidade da narrativa introspectiva, caracterizando a obra de maneira distintiva e enriquecedora.

## Considerações finais

Ao analisar o narrador em *O tigre de bengala* (1985), observa-se a presença de um narrador onisciente, especialmente do tipo intruso,

que penetra profundamente nos pensamentos e emoções das personagens. A narrativa de Elisa Lispector revela uma complexidade psicológica, explorando as nuances da subjetividade e apresentando uma perspectiva intimista e introspectiva.

A compreensão dessa dinâmica narrativa pode ser uma ferramenta valiosa para aprimorar a apreciação literária dos alunos na educação básica. A proposta de intervenção para levar essa discussão para a sala de aula envolve a exploração de textos diversificados da autora, a partir de atividades de análise crítica e produção de textos criativos, promovendo uma compreensão mais rica dos diferentes tipos de narradores. Ao incorporar uma abordagem multimídia e encorajar discussões em grupo, os educadores podem criar um ambiente de aprendizado dinâmico e participativo. Avaliações formativas podem ser implementadas para monitorar o progresso dos alunos. Essa abordagem não apenas contribui para uma compreensão mais profunda da literatura, mas também desenvolve habilidades analíticas e criativas essenciais.

A proposta de intervenção também, nesse contexto literário e narrativo, pode ser direcionada para a melhoria das práticas de ensino de língua e literatura portuguesa nas instituições educacionais. Uma abordagem eficaz poderia incluir a exploração de obras literárias contemporâneas e clássicas que apresentem narradores diversos, estimulando os alunos a analisarem a relação entre o ponto de vista narrativo e a compreensão da trama.

Ao incorporar uma diversidade de vozes narrativas nas aulas, os educadores podem contribuir para o desenvolvimento da habilidade crítica dos alunos na interpretação de textos literários. Além disso, atividades que promovam a discussão sobre a influência do narrador na construção da atmosfera, personagens e temas de uma obra podem enriquecer a compreensão dos estudantes sobre os recursos literários utilizados pelos autores.

A promoção de leituras diversificadas, que abrangem diferentes estilos narrativos, permitirá que os alunos ampliem seu repertório literário e compreendam as nuances e sutilezas do uso de narradores na

construção de significados. Dessa forma, a intervenção proposta não apenas se alinha ao desenvolvimento das habilidades literárias dos estudantes, mas também contribui para a formação de leitores críticos e reflexivos. No âmbito mais amplo, a implementação de práticas inovadoras de ensino de língua portuguesa e literatura pode impactar positivamente a educação em nível local, estadual e nacional. O incentivo à leitura e à análise literária não apenas enriquece o repertório cultural dos estudantes, mas também promove a construção de habilidades cognitivas, linguísticas e críticas essenciais para sua formação integral. Assim, o estudo da obra de Elisa Lispector visa não apenas aprimorar a compreensão do narrador, mas também contribuir para uma abordagem mais eficaz no ensino de língua e literatura brasileira, impactando positivamente o processo educacional em diversos níveis.

## Referências

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Mello. Revista USP, São Paulo, n 53, p. 166-182/maio 2002.

IZQUIERDO, Iván. **Memória** [recurso eletrônico] – 2. ed. rev. e ampl.– Porto Alegre : Artmed, 2014.

GENETTE, Gérard. **O discurso da Narrativa**: ensaio de método. Coleção Veja Universidade. Direção, prefácio e revisão: Maria Alzira Seixo. Trad. Fernando Cabral Martins Campos de Santa Clara: Ed. Arcádia, 1995.

LISPECTOR, Elisa. **O tigre de bengala**. Editora Documentário: Rio de Janeiro, 1985.

LISPECTOR, Elisa. **No exílio**. Editora Brasília – EBRASA, 1971.

LISPECTOR, Elisa. **O muro de pedras**. Rio de Janeiro: editora do Rocco, 1976.



# SUPERAÇÃO DA VIOLÊNCIA MACHISTA NO ROMANCE DE NILZA REZENDE

**Gabriela Fonseca Tofanelo<sup>1</sup>**

Desde as primeiras publicações do romance de autoria feminina, como o caso de Maria Firmina dos Reis, que publica o romance *Úrsula* (1859), a literatura foi um local de transgressão para a mulher, já que esse território lhe era proibido. De acordo com Cíntia Schwantes (2006), no artigo “Dilemas da representação feminina”, isso se torna evidente, sobretudo, quando se analisam obras cujas narradoras são homodieéticas, em que a mulher narra, ao invés de ser narrada, trazendo à tona outra perspectiva sociocultural, oposta em relação àquela sancionada pela sociedade patriarcal:

[...] o narrador homodieético feminino é, por si só, subversivo, uma vez que a mulher está narrando, ao invés de ser narrada. Há uma interdependência entre personagem e enredo, cada um determinando o outro. Em uma cultura centrada em valores masculinos, as personagens femininas estão encerradas nos “textos da feminilidade”, nos quais elas seguem destinos à sombra dos personagens masculinos, cumprindo as expectativas deles em relação a elas. A narradora homodieética, ao contrário, cria o espaço necessário ao desenvolvimento de outro tipo de enredo para as protagonistas femininas. (Schwants, 2006, p. 8).

---

1 Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Docente colaboradora do Departamento de Teorias linguísticas e literárias da Universidade Estadual de Maringá. Integra o grupo de pesquisa *LAFEB* - Literatura de Autoria Feminina Brasileira, na mesma universidade. Orcid: 0000-0003-0254-6552. E-mail: gabriela.tofanelo@gmail.com

Mas, da mesma forma como foi difícil o percurso para a mulher ter a chance de escrever textos literários, também foi longo o caminho que a levou a mudar os rumos das representações femininas enquanto personagens: da mulher objeto, silenciada e oprimida à mulher liberada, movida pelos seus próprios interesses.

De acordo com Zolin (2009, p. 16), a escrita de autoria feminina cede espaço, cada vez mais, para uma “reescritura de trajetórias, imagens e desejos femininos”, reconfigurando o modo de a mulher equacionar os interesses femininos na literatura que engendra, e, assim, assume o importante papel de desestabilizar a tradicional representação da mulher na literatura canônica, cuja imagem em nada condizia com a grande diversidade de identidades femininas que povoa a realidade extraliterária da mulher contemporânea.

A fim de contribuir com essas discussões, este artigo tem como intuito investigar aspectos da superação de violências contra a mulher em uma metáfora com o próprio processo narrativo do romance *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003), de Nilza Rezende.

Nilza Rezende é autora de uma considerável lista de romances e narrativas infanto-juvenis. Além de escritora, a autora é formada em Letras e em Comunicação Social, possui mestrado em Letras pela PU-C-Rio com a defesa da dissertação “Da palmatória à sedução: imagens do professor na literatura brasileira”, publicado em formato de livro em 2013 pela Editora Reflexão. Atualmente faz doutorado em Évora, Portugal com foco nos Estudos Literários. A sua estreia na literatura foi com o livro infanto-juvenil *Uma menina, um menino, o amor* (1992). Ainda para o mesmo público, escreveu também *Lili, a menina que cansou de ser boazinha* (1996) e *Já pensou se alguém acha e lê este diário?* (2007).

No âmbito dos romances, publicou *Dorme, querida, tudo vai dar certo* (Record, 2005); *Bocas de mel e fel* (Record, 2011) e *Fui* (Tinta Negra, 2019). Também escreveu livros de contos como *Elas querem é falar* (Record, 2004) e *Chico, eu te amo* (Compostela, 2014). Além dessas obras individuais, a autora integra antologias de contos, como *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004, org. Luiz

Ruffato); *Contos para ler na cama* (2005, org. Miguel Sanches Neto) e *Recontando Machado* (2008, org. Luiz Antonio Aguiar), as três publicadas pela Editora Record.

Como se vê nessa breve bibliografia, Nilza Rezende assina um volume considerável de romances, no entanto ainda não recebeu muita atenção da crítica acadêmica. Seus livros são focados em relacionamentos conjugais, tema recorrente na literatura canônica, no entanto, as abordagens da autora subvertem os valores tradicionalmente difundidos, os quais reservavam às mulheres apenas as funções de esposa, dona de casa e mãe, de modo que a transgressão desses papéis lhes rendia severas punições. A escrita de Rezende, em corolário com as tendências da literatura de autoria feminina contemporânea, se mostra imbuída da missão de problematizar relacionamentos abusivos, colocando em cena mulheres dispostas a desconstruir o ideal patriarcal e a (re)construir suas próprias histórias e identidades.

Em quase todas as suas obras, nota-se discussões sobre o poder das palavras, sobretudo na capacidade de a escrita promover a subjetificação e o empoderamento das protagonistas. Isso implica a criação de situações que trazem à baila a discussão acerca da violência psicológica, frequentemente manifestada em relacionamentos abusivos, nos quais o silenciamento faz parte do rol de arbitrariedades impostas à parte mais fraca, notadamente, feminina.

É o que veremos nas discussões a seguir sobre o livro *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003), obra em que veremos a trajetória de uma mulher silenciada, que encontrará na escrita o seu empoderamento e, conseqüentemente, a superação das violências

### **“Você é louca”: a violência psicológica e o silenciamento**

As violências simbólicas que acometem muitas mulheres dentro de seus relacionamentos, quase sempre invisíveis aos olhos da sociedade, ficam evidentes logo nas primeiras páginas do romance *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003). O narrador heterodiegético toma como personagem focalizadora Lila e a partir de seu ângulo

de visão desnuda as arbitrariedades a ela impostas no jogo conjugal, em que ela é sexualmente submetida aos desmandos do marido, o então “protagonista da história”, como o narrador menciona. O dever de amá-lo e de servi-lo, sem que sua subjetividade seja levada em conta, é recorrentemente explicitado ao longo da narração, como se pode verificar nos excertos que seguem:

Queria mesmo era jogá-lo fora da cama, ou estar longe dali. Mas ela não podia, ela devia amá-lo [...] (p. 7).

Ela até achava que devia ceder [...] Ela não queria amar (p. 8).

Afaste-se de mim, ela quer pedir. Mas não pede, ela fica calada (p. 9).

[...] que lhe ocupava quase toda a vida, [...] aquele homem era tudo na vida dela (p.12).

Nos fragmentos acima lidos, saltam aos olhos do/a leitor/a as estruturas de dominação e de violência simbólica referidas por Bourdieu (2014). É um tipo de violência vista como aceitável e natural, “a ponto de ser inevitável” (p. 21), cuja base está assentada nas estruturas que produzem, defendem e reproduzem o papel do homem como ser superior; tal como Deus, referência ao título do romance.

A frase “o sexo era dele”, repetida por diversas vezes pelo narrador evidencia o modo como ela (e a sociedade) enxerga a sexualidade feminina dentro casamento. O corpo da mulher é considerado propriedade do marido, de modo que o sexo é imposto a ela e que o quesito “prazer” feminino não é prioridade, e, mais do que isso, é considerado um tabu. E, por ser assim, não é discutido, sequer considerado, como sugere esse fragmento:

Ele precisa, ele precisa fazer, de todo jeito, de qualquer modo, o sexo que é dele, ela precisa, precisa negar, de todo jeito, o sexo que é dele. Mas ela sabe, foram outras vezes, não poucas vezes, é verdade. Se ela negar, ele vai brigar, talvez até gritar. O homem era dela, ela conhecia muito bem o que tinha ali (Rezende, 2003, p. 9).

O excerto põe em evidência os primeiros indícios do reconhecimento de Lila de que seu relacionamento conjugal era abusivo, embora ela ainda o entendesse como sendo um dever feminino. O perfil masculino que emerge desse estado de coisas dá claros sinais de toda a violência latente no seu modo de reivindicar o que lhe parece de direito, o qual pode se manifestar a qualquer momento.

O sentimento da personagem, embora não verbalizado por ela e sim por um narrador onisciente, parece ser o de impotência diante dessa situação e, mais do que isso, de certeza de que tem obrigação de atender as necessidades do marido. Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (2009), alertou para o fato de que, na cultura misógina, o “destino da mulher” é voltado apenas para o casamento e em tudo que nele se encerra, mas que o mesmo

Sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade; [...] Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade [...] o papel de reprodutora e doméstica em que se confinou a mulher não lhe assegurou igual dignidade (p. 548).

A filósofa feminista problematiza a histórica construção social dos corpos ao dizer que o sexo biológico não deve definir os papéis que a mulher assume na sociedade e problematiza o modo como a opressão patriarcal se engendra nos corpos das mulheres, condicionando-as ao apagamento e à submissão. O entendimento de Beauvoir acerca das relações de gênero funciona como um excelente parâmetro para a leitura acerca da representação que Nilza Rezende constrói do casamento em *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003), assentada na dominação masculina e na opressão feminina. Ainda que em um primeiro momento, tão amarrada às convenções que está, Lila não perceba as violências que lhe são impostas, o casamento dela com

Raul ratifica a análise de Beauvoir (2009, p. 553): “o ato de amor é, da parte da mulher, um serviço que ela presta ao homem”.

É assustador lembrar que o Código Civil de 1917, reformulado apenas em 2002, considerava dever da mulher cumprir o chamado débito conjugal, ou seja, ceder a uma relação sexual contra a sua vontade, a fim de satisfazer o desejo do companheiro (Saffioti, 2015). Embora já reestruturado, o mencionado código civil, entre muitas outras leis de uma sociedade que negou os mais diversos direitos às mulheres, contribuiu para enraizar tais ideais na sociedade, como é o caso apresentado por Rezende (2003, p. 8-9): “Ele não percebeu o enrijecimento dos músculos [...] afaste-se de mim, ela quer pedir. Mas não pede, fica calada... do lado de lá, ele parece que não sente nada. Continua a querer fazer o sexo, que é dele [...] ele precisa, ele precisa de todo jeito”.

Do mesmo modo, a tardia lei que permitiu que as mulheres pudessem se divorciar do marido criada no Brasil apenas em 1977 sustentou diversas violências nos relacionamentos sem questionamentos como o próprio ideal de que o casamento não pode acabar. Esta ideia foi propagada ao longo dos tempos por parte das grandes instituições, como a própria família e a Igreja. É a ideia que vemos representada na trajetória de Lila que “ficava puta, mas era melhor ficar puta e ficar ali, ao lado do homem [...] que ficar sem o homem” (Rezende, 2003, p. 15), ou seja, nesse estágio inicial de sua trajetória, ela se vê de tal modo atrelada às regras sociais que chega à conclusão de que é melhor ficar presa a um relacionamento, ainda que com sofrimento, do que se tornar uma mulher sozinha em uma sociedade sexista.

Nesta leitura da primeira parte do romance, Lila demonstra já ter alguma noção das violências cotidianas a que está submetida, e não só da ordem do simbólico, mas ainda se encontra enredada na narrativa patriarcal, em que os papéis de gênero são claramente naturalizados tendo em vista a objetificação e a subjugação femininas, como é demonstrado no excerto a seguir: “e aquele homem que teimava em penetrá-la. O corpo dela resistia, parece que o sexo sente, e quando não quer, protesta, se fecha. Ela até achava que devia ceder” (Rezende, 2003, p. 8).

O gatilho para a tomada efetiva de consciência acerca das violências experienciadas é disparado apenas quando Lila descobre que está sendo traída. É nesse ponto da narrativa que se inicia o processo de desnudamento da violência psicológica a que o marido submete a esposa, desestabilizando-a e a humilhando.

As cenas que se sucedem quando Lila resolve confrontar o marido tendo em vista a descoberta da sua traição desencadeiam uma série de agressões verbais que caracterizam a violência psicológica, que, neste caso, possui o objetivo de humilhá-la e de anular qualquer vestígio de subjetividade e autoestima que tenha sobrado.

Marie-France Hirigoyen (2019, p. 11) afirma que “por meio de palavras aparentemente inofensivas, alusões, sugestões ou não-ditos é efetivamente possível desequilibrar uma pessoa, ou até destruí-la, sem que os que a rodeiam intervenham”. Isso acontece com Lila inúmeras vezes, por exemplo quando se arruma para sair com o marido e ele legisla sobre seu corpo, sua roupa, sua postura, não como um olhar que visa o bem-estar dela, mas as aparências sociais: “tá marcando a barriga, troca isso aí. E ela ia lá dentro, xingando a barriga, a falta de bunda, o peito caído, e procurava alguma coisa que escondesse a barriga, aumentasse a bunda, levantasse o peito” (Rezende, 2003, p. 24).

Mas a violência psicológica não é algo isolado e que acontece de forma única. Segundo Hirigoyen (2006), são inúmeros os artifícios dos quais o agressor se vale para ofender a vítima, ao que ela intitula microviolências, definidas como certas formas de interação na dinâmica conjugal que são agressivas e que ocorrem cotidianamente. Justamente pelo fato de não serem reconhecidas como manifestações de violência, demoram para serem percebidas e corrigidas. Segundo a autora, tendem a se intensificar com o passar do tempo. Mesmo não sendo conscientemente percebidas, causam, entretanto, desgaste no relacionamento e sérios prejuízos emocionais à pessoa agredida: controle, isolamento, ciúme patológico, assédio, aviltamento, ofensas, humilhações, atos de intimidação, indiferença às demandas afetivas da parceira, ameaças, entre outros.

Praticamente todos esses mecanismos perversos de violência psicológica podem ser encontrados nos diálogos de Raul e Lila. Primeiramente, há a negação: “Viu porra nenhuma. Sua louca, sua filha da puta [...] Quem dera eu pudesse estar à tarde que nem você fazendo porra nenhuma, passeando de carro, vendo coisa que não existe, imaginando coisa que não é” (Rezende, 2003, p. 26). Nesse trecho, vemos que ele tenta, além de negar a traição, desmoralizá-la, humilhando-a e desestabilizando sua lucidez, a ponto de ela própria, insegura, começar a duvidar, de fato, do que viu: “o beijo, ela viu, mas quem sabe ela não se enganara, nada é tão certo assim, há muitas coisas na rua” (Rezende, 2003, p. 36).

Chama a atenção nos diálogos do casal o vocabulário agressivo utilizado pelo marido ao falar com a esposa, como vemos nos trechos: “ele dava logo um esporro”; “Porra, não viu o sapato?”; “Fala logo, porra”; “Ele gritou, gritou, gritou”; “dizia que ela era uma fútil, uma burra” (Rezende, 2003, p. 9, 16, 17, 29, 62).

Além disso, ainda sobre os termos utilizados, são inumeráveis as vezes em que o marido se vale da estratégia de chamar a esposa de louca: “Cada vez ficando mais louca, completamente louca”; “feito louca”; “você está ficando louca, procura um analista”; “você é louca, você confunde tudo [...] você insiste, inventa, exagera, louca descontrolada [...] coisa de quem não tem o que pensar”; “deixa de ser louca [...] você está completamente fora de si” (p. 43); “você enlouqueceu de vez” (Rezende, 2003, p. 30, 32, 35, 41, 43, 45, respectivamente). Trata-se, indubitavelmente, de uma estratégia de manipulação para mantê-la silenciada, que se configura num tipo de abuso psicológico conhecido por *Gaslighting* no âmbito das reflexões teóricas acerca da violência simbólica.

As violências sofridas por Lila são cruéis e devastadoras, nas suas próprias palavras, é uma “dor de perda de si mesma”, tanto que ela se convence de “que talvez fosse tudo aquilo que ele falou que ela era, talvez ela fosse assim, alienada, desinteressada, desinteressante. Impotente, frígida, assexuada” (Rezende, 2003, p. 16, 22), caracterizando mais uma das microviolências, o chamado aviltamento, que acontece quando o agressor consegue o propósito de convencer a vítima de que ela não vale nada, atingindo-lhe a autoestima e tornando-a incapaz de

alterar a ordem das coisas estabelecidas pela sociedade. Há, ainda, a questão financeira e a invisibilidade do trabalho doméstico: “enquanto eu saio para trabalhar, pra ganhar o dinheiro que paga as tuas contas, as tuas roupas, o teu cabeleireiro, as tuas manias, você fica aí, sem ter o que fazer, procurando prova, inventando loucura” (Rezende, 2003, p. 44).

Na narrativa em questão, fica claro que foi por escolha do marido que a esposa teria se tornado dona de casa, já que afirma “Por aquele homem, ela largou tudo: largou a mãe, largou os irmãos, largou as amigas, largou a escola e largou o teatro; largou até o balé, feito durante quatorze anos [...] e se largou” (Rezende, 2003, p. 54). Isso não impede que, sempre que ele tem oportunidade, não apenas reforce que é o provedor da família e, portanto, no direito de fazer exigências, mas também desmoralize o modo de vida dela, bem como ridicularize suas desconfianças em relação à infidelidade dele:

[...] você não reconhece, você não reconhece o que faço por você, o que faço por nossa família, não reconhece, você esnoba, não valoriza; enquanto eu tô fodido, dando o couro para pagar as despesas dessa casa, que você não controla, que você é uma gastadeira, uma descontrolada, insana, insegura [...] isso que você é [...] você fica aqui vigiando minhas coisas, cheirando minhas roupas... pois agora vem, eu estou aqui, inteiro, para você cheirar, procura (Rezende, 2003, p. 44).

O trecho acima consiste em uma das cenas de maior degradação a que a protagonista é submetida. Ao confrontar seu gesto de cheirar as roupas dele procurando vestígios da traição, ele minimiza a legitimidade de seu intento, tomando como argumento o fato de ser ele o provedor, portanto, o que tudo pode. Entre ofensas disferidas por ele e humilhações sofridas por ela, o confronto acaba em sexo. Disso, infere-se que o desejo sexual dele é estimulado na mesma medida da subjugação imposta a ela. O ser desprezível que ele reconhece nela a converte em objeto de desejo, espécie de oportunidade para que ele possa provar sua virilidade, poder e superioridade:

Deixou ela ali no chão, incapaz de se levantar, não sabendo direito o que tinha acontecido [...] e o que tinha acontecido pra ela nunca era igual ao que tinha acontecido pra ele, prova que ele tinha se levantado, trocado a roupa, como alguém que tinha acabado de lavar as mãos, assim, quando as mãos já estão limpas, banalmente lavando as mãos, tudo certo, tudo bem, e ela ali, jogada ao chão, incapaz de se levantar, destroçada, feito presa rendida, estraçalhada, estuprada, pior, estupro consentido, estirada ao chão (Rezende, 2003, p. 46).

A gota d'água para a percepção da protagonista acerca das violências sofridas ao longo do casamento e que lhe possibilitará pôr um fim no relacionamento abusivo se configura no âmbito da escrita: um bilhete da amante que ela encontra junto a seus pertences. Isso marca o fim das dúvidas, dos questionamentos e revela a falácia que por parte dele, já que, diante da prova concreta, não há mais como negar, nem como acusá-la de louca, como vinha sendo a sua estratégia para desmoralizá-la e deslegitimar suas demandas. Assim, também é posto em evidência o já mencionado poder das palavras: “Carta fica para sempre [...] um beijo não. Quem sabe também ele não dizia a verdade quando ela procurava e não o encontrava, quem sabe ele não estava mesmo no escritório [...] podia ter sido tudo isso, mas não foi, houve o bilhete” (Rezende, 2003, p. 51-52).

### **Agora posso contar a minha história: a possibilidade de narrar como estratégia de subjetivação**

Não é incomum na realidade extraliterária o sentimento de vazio que a personagem experimenta quando o marido, finalmente, sai de casa. Muitas mulheres, embora anseiem pela libertação das arbitrariedades de seus relacionamentos abusivos, temem a solidão trazida pela separação, resultado de anos de submissão e de imposição de uma presença masculina culturalmente, tomada como imprescindível nas suas vidas. No caso de Lila, não foi diferente:

Agora que ela já não tinha mais ele e não tinha a vida nem os pensamentos e nem os desejos dele, com que ia encher a vida, os pensamentos e os desejos dela? Agora sem ele, era o vazio [...] O vazio do pensamento, da vida e dos desejos doía tanto ou mais quanto a barriga vazia (Rezende, 2003, p. 55).

A objetificação dos corpos femininos para o casamento é algo tão recorrente que somente com a separação, muitas vezes, é que a mulher vai perceber que vivia apenas à sombra do marido, o ser-para-o-outro a que se refere Alain Touraine em *O mundo das mulheres* (2007). Assim como muitas mulheres, Lila toma a consciência de que, ao se enredar em um relacionamento de base patriarcal, ela abandonou não só amigas, familiares, carreira etc., mas o principal, ela perdeu a si mesma: “ela se largou. Largou seus pensamentos, largou sua vida, largou seus desejos, e já sem vida, sem pensamentos e sem desejos, passou a encher sua vida, seus pensamentos e seus desejos com a vida, os pensamentos e os desejos do homem”. Todo esse processo culminou numa perda e apagamento da própria identidade, passando a viver o chamado isolamento, definido por Hirigoyen (2006), em que o homem praticamente faz com que a vida da mulher fique voltada apenas para ele, vivendo à sombra dele, do casamento e para os filhos: “Foi assim que ela se sentiu, sem história, completamente sem história” (Rezende, 2003, p. 54, 55).

O gesto de rasgar cartas e fotos antigas do casal e enviar os pedaços ao ex-marido é a forma que a protagonista encontra de purgar todos os fantasmas remanescentes de sua presença e das violências a ela impostas. A reação dele, todavia, não a atinge mais: ao ser uma última vez chamada de louca, ao telefone, agressivo como sempre, não a desestabiliza, antes funciona como uma virada em sua trajetória, o momento em que dá a largada para um processo de subjetivação pela palavra: “Quem você pensa que é para ficar me chamando de louca? Louco é você, que mente, que finge, que dá gritos e ataques se fazendo de anjo; louco é você, canalha, mentiroso, falso” (Rezende, 2003, p.

62). Essa cena é a primeira vez em que ela parece realmente se sentir autorizada a dizer o que sente. Mas isso só acontece de fato quando ele já foi embora. E esse “grito” que saiu dela ao chamar-lhe de louco, pode ser lido como o momento mesmo em que ela se liberta de todas as amarras a que esteve presa durante o casamento e passa a repensar o papel dele e de si mesma em sua vida, passando a ser-para-ela-mesma (Touraine, 2007).

Ainda que a reinvenção de si vá ocorrendo aos poucos, o gatilho se dá com essa destruição das lembranças, primeiro as fotografias, a seguir o ato de colocar fogo em tudo que remete à vida anterior, simbolizando sua vontade de esquecer, de deixar a opressão no passado: “A esse protagonista já dei um livro, não vou lhe dar minha vida” (Rezende, 2003, p. 84). Em um terceiro momento, o investimento na aparência física parece ser extremamente necessário na sua decisão de “seguir em frente”. A personagem inicia uma série de atividades novas em sua rotina: começa a correr, para “tirar ele do corpo”; emagrece e, ainda, pinta o cabelo de ruivo, começa a usar franjas e até faz uma tatuagem. Também a necessidade de fazer mudanças na casa, trocar os móveis, pintar as paredes, entre outras ações faz parte do conjunto da nova identidade de mulher que surge, livre da submissão ao homem.

Entretanto, a dimensão dessa virada subjetiva pela qual a personagem passa só é dada ao/a leitor/a conhecer ao final da narrativa:

O fim é o começo da minha história. Reconheço, reconheço que preciso ir atrás da minha história, já é hora de assumir o lugar principal da minha história, sou eu, sim, confesso, agora mais claramente, sou eu a coadjuvante dessa história que escolhi, por livre e espontânea vontade, escolhi ser a coadjuvante [...]. Pois agora assumo, assumo a primeira pessoa, assumo ser a protagonista da minha história, e por isso afasto de vez a terceira pessoa, em que me escondi quase todo o tempo... (Rezende, 2003, p. 93).

O fragmento flagra o momento em que Lila se confessa ser a protagonista e também a narradora do livro que o/a leitor/a tem nas mãos, numa

estratégia em que ela parece ter se escondido por detrás de um suposto narrador em terceira pessoa onisciente a fim de marcar esteticamente a passagem do ser narrado pelo outro, para o ser que se narra a si próprio. A narrativa, desse modo, se revela como escrita-de-si, uma espécie de instrumento a partir do qual Lila focaliza o relacionamento abusivo, como um ser submisso que era, para, então, iluminar a ressignificação a vida após a separação por meio da apropriação da palavra.

Esse gesto de tomar a palavra, assumindo a primeira pessoa do discurso até então escamoteada por detrás da voz de um narrador onisciente, funciona como metáfora da subjetivação da personagem. Finalmente, ela assume o posto de protagonista, não só da história, mas também de sua própria vida, e qualquer homem em sua vida ocupará a posição de personagem secundário.

A nova relação afetiva que experimenta ao final da narrativa, quando já havia assumido o controle sobre si, explicita a retomada de sua autoconfiança, da sua capacidade de amar e de ser amada, salientada na significativa sugestão de revisão do título do romance, sugerindo uma espécie de experiência orgástica nunca antes vivenciada: “Um deus está em mim, um deus está dentro de mim, ai, é bom, como é bom” (Rezende, 2003, p. 95).

## Considerações finais

Para Homi Bhaba o “direito de narrar”, entendido como a autoridade de contar, recontar ou reformular histórias, “não é simplesmente um ato linguístico, ele também é uma metáfora para o interesse humano fundamental de se libertar, o direito de ser ouvido, de ser reconhecido e representado”. (2014, s/p).

Assim, é por meio da escrita que vemos emergir, no romance analisado, a mulher-sujeito, que se liberta das amarras patriarcais, supera as violências sofridas ao se apropriar desse direito: o de contar e recontar suas histórias. Ser narradora e protagonista de sua própria vida.

Tal estratégia de subjetivação pode ser comparada com a trajetória das próprias mulheres escritoras-romancistas, cuja história, no Brasil, começou apenas no século XIX quando Maria Firmina dos Reis

consegue romper o silenciamento que foi imposto às suas antecessoras silenciadas, mantidas ao largo do campo literário, e inaugurar a arte literária feminina. E assim, as escritoras do século XXI, podem falar, querem falar e não mais se calarão. Elas quebram paradigmas ao abordarem a violência contra a mulher de forma aberta, sem render tributos às reminiscências do patriarcado. Pelo contrário, questionam, problematizam e denunciam suas arbitrariedades a partir de uma evidente perspectiva feminista.

A trajetória da personagem Lila aponta para a insustentabilidade de valores herdados do patriarcado, já em declínio há várias décadas. As mulheres, tanto as escritoras quanto as personagens por elas representadas, não aceitarão mais que outros escrevam por elas as suas histórias. Nilza Rezende expõe, em *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003), a lógica da violência psicológica, tornada natural nas práticas cotidianas familiares, de modo que a protagonista da história passe por toda sorte de humilhação até ser capaz de compreender os mecanismos de objetificação que o marido lança mão para subjugar-la. E é escrevendo a história inteira, não apenas aquela que estava treinada a acessar, que ela resgata sua subjetividade e assume a direção da própria vida.

A literatura escrita por mulheres vem se mostrando um importante local de luta contra essa normatividade imposta aos corpos femininos, com mulheres personagens que representam muito bem as mulheres contemporâneas que se negam a se enquadrar nas hierarquias de gênero e assumem a autoria da própria vida.

## Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. Volume único. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009

BHABHA, Homi K. **The right to narrate**. 2014. Disponível em: <<http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/38/the-right-to-narrate>>. Acesso em: 19 de janeiro de 2024.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 201

HIRIGOYEN, Marie-France. **A violência no casal:** da coação psicológica à agressão física. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006

HIRIGOYEN, Marie-France. **Assédio Moral:** a violência perversa no cotidiano. 17ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019

REZENDE, Nilza. **Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência.** 2ª edição. São Paulo: Expressão popular: Fundação Perseu Abramo, 2015

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. **OPSIS** - Revista do NIESC, Vol. 6, 2006.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres.** Petrópolis, Rj: Vozes, 2007

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONICCI, Thomas.; ZOLIN, Lucia. Osana (ORG.). **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.



# HORRORES ESPELHADOS NO CONTO DE MARIANA ENRÍQUEZ

Fábio Farias Botelho<sup>1</sup>  
Daniel Serravalle de Sá<sup>2</sup>

## Introdução

Uma obra literária se constitui de diversas camadas e estruturas, e a narrativa é um dos pilares direcionadores do resultado final. Como afirma Arrigucci Júnior (1998, p. 17), ao decidirmos contar uma história, de uma anedota a um romance, surge sempre a questão: “quem vai ser o narrador, qual vai ser a voz narrativa, ou seja, quem vai falar ao leitor. Aí se abre um leque de possibilidades”. O que buscamos neste artigo é, justamente, entender as estratégias narrativas utilizadas no conto “A casa de Adela”, da autora argentina Mariana Enríquez, publicado originalmente em 2016 e traduzido no Brasil em 2017 como parte da obra *As coisas que perdemos no fogo*.

A figura do narrador remonta à tradição da cultural oral, como é o caso do narrador proclamado extinto por Walter Benjamin (1985), em seu texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Publicado pela primeira vez em 1936, no contexto do pós-guerra, a obra reflete um mundo traumatizado e tomado pelo horror, em que

- 
- 1 Mestrando em Letras da área de concentração Estudos Literários da Linha de pesquisa: Criação e Processos Literários do PPGL/UFS. Desenvolve pesquisa sobre as relações da violência e o terror na literatura latino-americana. E-mail: farias.fab@gmail.com
  - 2 Professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina. Representante titular do Centro de Comunicação e Expressão no Conselho de Curadores da UFSC. Professor permanente do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH/UFSC) e professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). E-mail: dserravalle@gmail.com

se pretendia mais esquecer do que lembrar. O autor também relaciona a crise da narrativa com o desenvolvimento do capitalismo, colocando o romance como a forma literária moderna de expressão burguesa e, conseqüentemente, do isolamento do sujeito, do individualismo, contrário à função social da narrativa até então, historicamente ligada à transmissão da experiência.

Transitando pela contemporaneidade, observamos, em certa medida, uma retomada dos valores do narrador benjaminiano com o surgimento de narrativas identitárias mais voltadas à expressão artística como forma de narrar resistências, lutas anti opressão e o resgate de tradições apagadas pela colonização e o capitalismo. Além dessa perspectiva ligada a um senso de comunidade e classe, há ainda uma gama diversa de formas narrativas que se apresentam nas últimas décadas. Focaremos naquelas apresentadas por Jaime Ginzburg em “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, em que o autor introduz os conceitos de “descentramento” — quando a narrativa parte daqueles que estão fora do padrão hegemônico da história social, tradicionalmente ligados à:

política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros (Ginzburg, 2012, p. 201).

Bem como a narrativa ligada ao “trauma”, quando “deixa de conter uma unidade estrutural, apresentando o fragmento como modo de expressão da existência” (Ginzburg, 2012, p. 204).

Em “A casa de Adela”, a narradora, Clara, relata memórias de vinte anos antes, quando ela, seu irmão Pablo, e a amiga Adela, ainda crianças, fizeram uma expedição a uma casa abandonada no bairro de Lanús, Buenos Aires, onde viviam, e que culminou no desaparecimento desta última. A narrativa se desenvolve em um clima de suspense, permeada por elementos improváveis, tanto por parte da narradora quanto da personagem Adela, como no trecho em que ela explica porque

não tem o braço esquerdo: “Mas Adela dizia que seus pais mentiam. Sobre o braço. Não nasci assim, contava. [...] E então ela contava sua versão. Suas versões, melhor dizendo” (Enríquez, 2017, p. 62).

Adela e Pablo eram muito próximos e compartilhavam o gosto por filmes de terror e histórias assombradas, que dividiam com Clara, que era mais jovem. O ápice do conto é alcançado quando eles descobrem a enigmática casa abandonada no bairro, que levará ao trágico desfecho: “E, no dia seguinte, meu irmão contou a Adela sobre a casa. Ela se entusiasmou: uma casa mal-assombrada tão perto, no bairro, a apenas duas quadras, era pura felicidade” (Enríquez, 2017, p. 66).

A expedição à casa é descrita por uma sequência de cenas insólitas e aterrorizantes, permeadas por fenômenos aparentemente sobrenaturais, com cenas deslocadas da realidade: “A luz da lanterna iluminava coisas sem sentido. [...] Aquele cômodo não terminava nunca ou seus limites estavam longe demais para serem iluminados” (Enríquez, 2017, p. 72). Durante a exploração, quando os irmãos tentavam sair daquela casa misteriosa, Adela entrou em um cômodo e desapareceu para sempre. Os irmãos conseguiram fugir, chamaram os pais e a polícia, mas ela nunca foi encontrada.

Portanto, a narrativa desenvolve-se envolta em mistérios e horrores, com uma estrutura concisa, poucos personagens e uma trama inicialmente objetiva, que introduz rupturas da realidade, típicas da literatura gótica e fantástica, à medida que evolui. A narradora conta a experiência de forma atravessada pelo tempo, que separa o fato do relato, e pelo trauma do acontecido (o desaparecimento da amiga, o suicídio do irmão), o que dá uma característica ainda mais enigmática ao texto.

## **A estrutura narrativa como alicerce de “A casa de Adela”**

Em relação à posição do narrador, podemos empregar o conceito de plurivalência, proposto por Lidia Bardini (1989) ao analisar dois contos de Jorge Luis Borges, especialmente no que se refere à alternância e à intercalação de tempos narrativos, além das mudanças de perspectiva do narrador na trama. Enríquez também emprega em “A casa

de Adela” dois tempos distintos, o presente do indicativo, no qual ela se insere principalmente no começo e no fim do conto, como nos trechos: “Todos os dias penso em Adela” (Enríquez, 2017, p. 61), primeira frase do conto, e “ainda não estou preparada para visitá-la” (Enríquez, 2017, p. 75), última frase. Já em suas recordações, período dominante na trama, utiliza frequentemente o pretérito imperfeito: “Meu irmão não acreditava nessa versão” (Enríquez, 2017, p. 63). Ocorre, ocasionalmente, uma oscilação entre os tempos da narração, misturando passado e presente na mesma frase, como em: “Eu gostava especialmente das histórias sobre a casa abandonada. Inclusive sei quando começou a obsessão” (Enríquez, 2017, p. 65). Há também diversas situações de discurso direto ou indireto livre das personagens, com os verbos no presente durante as reminiscências, como observado no trecho: “Vamos vê-la, disse ela” (Enríquez, 2017, p. 66).

A alternância de tempos cronológicos na narrativa suscita uma consideração relacionada aos diferentes tipos de narrador. Quando fala no presente, no início e no fim do conto, a narradora se coloca como protagonista, relatando seus traumas, sonhos, e a forma como lida com a situação vivida; no entanto, quando fala sobre o passado (tempo predominante no relato), surge o que Norman Friedman (2002, p. 176) define como “‘eu’ como testemunha”, ou seja, um personagem “mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa”. O autor destaca o possível aspecto lacunar desse tipo de narrativa, uma vez que, por não ser onisciente e narrar algo relativo a outrem, o narrador-testemunha só pode transmitir ao leitor aquilo que consegue observar, ouvir, apreender, muitas vezes a partir da “periferia nômade” (Friedman, 2002, p. 176). Leite (2001) observa que esse narrador é comumente utilizado em histórias de suspense, em que a narrativa leva o leitor a tentar deduzir mistérios junto com os personagens.

Outro elemento importante da narrativa, dado que o conto trata de uma suposta casa mal-assombrada, é a incerteza sobre os fatos e o questionamento da realidade, elementos típicos da literatura fantástica, conforme descrito por Tzvetan Todorov:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (Todorov, 2017, p. 30).

Enríquez costura essa narrativa do fantástico e do trauma com os elementos do horror, manifestação artística que se utiliza de aspectos ligados à sensação de medo e repulsa à monstruosidade. Segundo Noël Carroll (1999, p. 30), que cunhou o termo “horror artístico”, “[o] gênero do horror, contudo, está essencialmente ligado a um afeto em particular — especificamente, aquele do qual recebe o nome”, e ressalta que é essa interação, entre o texto e o modo como os leitores interagem com ele e com os personagens, o que delimita suas fronteiras, podendo “ser definido em razão da emoção que tais obras tencionam provocar no público” (Carroll, 1999, p. 75).

Ao analisar o conto, percebemos que, em diversos aspectos, a narrativa lida de uma forma contemporânea e subversiva com a questão da monstruosidade, por exemplo, por meio da associação entre diferença, preconceito e *bullying*. Ao destacar que Adela não tem um dos braços, a narradora destaca essa perspectiva.

Muitos garotos tinham medo dela, ou asco. Riam dela, chamavam-na de monstrolinha, aberração, bicho incompleto; diziam que iam vendê-la para um circo, que com certeza sua foto figurava nos livros de medicina. [...] Ela não se importava. Nem sequer queria usar um braço ortopédico. Gostava de ser observada e nunca escondia o coto. Se via a repulsa nos olhos de alguém, era capaz de esfregar-lhe o cotoco na cara ou sentar-se

muito perto e roçar o braço do outro com seu apêndice inútil, até que a pessoa estivesse humilhada e à beira das lágrimas. (Enríquez, 2017, p. 62).

Além disso, há uma dose de mitologia construída na narrativa sobre a personagem Adela, como se ela não fosse da mesma espécie das demais crianças do bairro, para além do braço faltante. Trata-se de uma menina rica, mimada, que ganha presentes importados.

[...] ela era uma princesa de subúrbio, mimada em seu enorme chalé inglês inserido em nosso bairro cinzento de Lanús, tão diferente que parecia um castelo e seus habitantes, os senhores [...] ela tinha os melhores brinquedos importados, que seu pai trazia dos Estados Unidos (Enríquez, 2017, p. 61).

A questão de classe é então incorporada como um recurso estético ligado à alteridade, transformando Adela quase em um ser de outro mundo, sobrenatural e, talvez por isso, escolhida pela casa.

Um dos alicerces da narrativa do conto por meio dos elementos do horror, e que tradicionalmente se constitui em uma das figuras típicas nas narrativas góticas, é justamente a casa mal-assombrada. A construção estética do insólito representado pela casa se dá em vários momentos. Temos exemplos na descrição de seu exterior: “as janelas estavam tapadas, completamente fechadas com tijolos. Para evitar que alguém entrasse ou que algo saísse? A porta, de ferro, era pintada de marrom escuro; parece sangue seco, disse Adela” (Enríquez, 2017, p. 67); no mistério sobre sua história: “Perguntavam no bairro sobre a casa. [...] Ninguém lhes dizia nada importante. Mas vários coincidiram no fato de que a estranheza das janelas tapadas e do jardim ressecado lhes dava calafrios” (Enríquez, 2017, p. 68); já seu interior revela um tipo de mutação, variando entre a versão das crianças e a dos policiais. Enquanto as crianças viram cômodos sem fim, vários quartos e prateleiras, “[o]s policiais diziam que não restava uma única porta do lado de dentro. Nem nada que pudesse ser considerado um quarto” (Enríquez, 2017, p. 73).

A casa assombrada é um elemento clássico e, ao mesmo tempo, versátil na literatura de horror. Segundo Díez Cobo (2020, p. 138), por ser um espaço ligado a valores fundamentais e supostamente invioláveis para a sociedade, como intimidade, família e proteção, “*si convenimos en que hay algo de sacro en el concepto de hogar, la potencial ruptura de este espacio sagrado, su violación, su profanación, puede desembocar en la peor de las perversiones imaginables*”.

No conto analisado, a casa está ligada à imigração, que traz um lastro de dificuldades econômicas, perseguições e fugas: “Muitos se lembravam dos velinhos: eram russos ou lituanos” (Enríquez, 2017, p. 68). Como a casa também remete aos centros de tortura camuflados do governo militar no país (marcado especialmente no trecho em que as crianças encontram dentes e unhas em seu interior), percebemos um elo entre atrocidades do passado. Desse modo, a narrativa utiliza outra faceta da versatilidade da casa assombrada na literatura de horror, que é “*la consideración de la casa como un residuo maldito del pasado*” (Díez Cobo, 2020, p. 140).

Ainda sobre os elementos de horror, observamos também a descrição brutal do suicídio de Pablo, na qual se percebe a fragilidade humana em elementos estéticos ligados ao *gore*: “até só restarem dele aquelas costelas expostas, aquele crânio destroçado e, sobretudo, aquele braço esquerdo no meio dos trilhos, tão separado do corpo e do trem” (Enríquez, 2017, p. 64).

Entretanto, a narrativa traz pistas que em determinados momentos parecem colocar em xeque o relato, seja pela desconfiança em relação às informações dadas por Adela, como citado anteriormente na história sobre o braço, seja por indícios dados pela narradora, formando uma atmosfera de incertezas e suspense no conto. No complemento do trecho sobre o corpo de Pablo após o suicídio, temos a afirmação: “continuo chamando de acidente o seu suicídio” (Enríquez, 2017, p. 64). Outro exemplo aparece no trecho em que Pablo e Adela contam a Clara histórias sobre a casa: “Sobre o velhinho, que queimava **livros de medicina** junto ao galinheiro vazio, nos fundos” (Enríquez, 2017, p. 69, grifos nossos). Posteriormente, durante a expedição, quando

surgem visões insólitas descritas pela narradora, também aparece o livro: “A luz da lanterna iluminava coisas sem sentido. Um **livro de medicina**, de folhas brilhantes, aberto no chão” (Enríquez, 2017, p. 72, grifos nossos). Ocorre então a luta de perspectivas do fantástico descrita por Todorov, com um indício (o livro de medicina — que também aparece no trecho sobre o *bullying*) de que podemos estar diante de um sugestionamento psicológico por medo e estresse.

Em outros momentos da trama a narrativa aparece mediada pelo trauma e pelo choque, o que pode gerar imagens distorcidas: “E todos os dias, quase todas as noites, volto àquela noite de chuva. Meus pais, os pais de Adela, a polícia no jardim.” (Enríquez, 2017, p. 73), trecho que indica um trauma não superado; e, um dos mais simbólicos: “Nós mentíamos. Ou tínhamos visto algo tão feroz que estávamos em choque” (Enríquez, 2017, p. 73)<sup>3</sup>. Ginzburg chama a atenção para a narrativa fragmentária da memória em obras contemporâneas, especialmente quando esta é permeada por traumas e choques do passado. Segundo o autor: “Com isso, a ideia de confiabilidade do narrador ganha complexidade [...] integrando elementos do surrealismo e da estética do choque, em que um sujeito nunca se constitui plenamente, e narra a partir dessa caracterização limitada, pautada pela falta” (Ginzburg, 2012, p. 204).

Destacamos ainda a atmosfera onírica do conto, com sonhos frequentes de Clara e de Pablo: “ela volta à noite, em sonhos. Os sonhos com Adela são todos diferentes” (Enríquez, 2017, p. 61); “Ele sempre sonhava com Adela: em seus sonhos, nossa amiga não tinha unhas nem dentes, sangrava pela boca, sangravam suas mãos” (Enríquez, 2017, p. 74). Esses sonhos podem configurar uma outra perspectiva ao testemunho, gerando dúvidas ou tensionando os lados que apresentam suas versões contraditórias do fato.

---

3 Ressaltamos, todavia, que, no original, a afirmação sobre a mentira é atribuída à crença dos policiais, e não como confissão da narradora: “Creían que mentíamos. O que estábamos chocados”.

## Os horrores intercalados e as pistas no espelho

A escolha por uma construção narrativa no conto associada ao horror e seus elementos constitutivos, tais como “o passado fantasmagórico, a personagem monstruosa e o *locus horribilis* ou *locus horrendus*” (Markendorf; Jardim, 2023, p. 377), abrem possibilidades de relacionar sensações ligadas ao medo a um aspecto político. Este último se insinua na trama, demonstrando a interconexão possível e presente entre o horror e as questões sociais. Conforme observado por Sá (2010), a busca por significados mais amplos, derivados do contexto em que a obra está inserida, é crucial para a compreensão das narrativas góticas:

Apesar de o discurso gótico ser um fenômeno transcultural e trans-histórico, sua significação só pode ser estabelecida em um dado espaço e tempo. Isto quer dizer que os significados e as implicações do gótico têm que ser cultural e historicamente observados para que se compreenda seu sentido. (Sá, 2010, p. 19).

“A casa de Adela” sugere então, por meio de pistas no texto, uma analogia: o sumiço de Adela na casa assombrada como uma possível representação dos desaparecidos políticos da ditadura militar argentina. São perceptíveis no conto as alusões simbólicas às consequências desses desaparecimentos, a ausência de explicações e de corpos para sepultar, o trauma dos que perderam seus parentes e amigos, os órfãos sequestrados e adotados por famílias de militares. Segundo Marcio Markendorf e Nadege Jardim (2023), podemos

considerar a casa abandonada do conto como receptáculo da memória que reproduz e reverbera os traumas do passado imediatamente nos reporta às dezenas de casas em Buenos Aires que serviam como centros de detenção clandestina durante a ditadura civil-militar. (Markendorf; Jardim, 2023, p. 375).

A opção pela narradora-testemunha também corrobora essa contextualização, uma vez que lida com desaparecidos e mortos, ou seja, pessoas que tiveram suas vozes silenciadas. Assim, apenas aqueles que sobreviveram podem tentar reconstruir os relatos dos abusos do poder e do terrorismo de Estado. Entretanto, o testemunho frequentemente se revela incompleto, pois a violência ocorria a portas fechadas, dissimuladamente. Mesmo com os julgamentos dos anos 2000, persistem muitos segredos guardados e incertezas para os familiares das vítimas. A fundadora da Associação Mães da Praça de Maio, Taty Almeida, afirma: “Há décadas estamos pedindo a abertura dos arquivos. Não sabemos onde eles estão, os militares têm os arquivos bem guardados” (Smink, 2023).

Elsa Drucaroff (2016) designa como “*Nueva Narrativa Argentina (NNA)*”, um recorte geracional específico de escritores que começaram a publicar na década de 1990, dividindo-se entre primeira e segunda geração pós-ditadura. Ambas as gerações da NNA cresceram no apagar das luzes do governo militar argentino (1976 a 1983), reconhecida-mente um dos mais violentos do continente, deixando cerca de trinta mil vítimas, entre mortos e desaparecidos (Molina, 2019). As abordagens literárias para lidar com esse trauma variam entre as duas gerações, mas o fantasma do passado está sempre presente na narrativa, como um pilar estruturante da sociedade argentina.

Conforme Drucaroff observa, os membros da primeira geração da NNA, que começaram a publicar nos anos 1990, manifestaram um sentimento geral de desilusão e falta de esperança diante da aparente impunidade dos militares. Além disso, as mudanças socioeconômicas na Argentina, marcadas pela ascensão do neoliberalismo e políticas que alteraram significativamente o cenário econômico e trabalhista, direcionaram esses autores para uma escrita centrada no evento, caracterizada por um relato direto, conciso, silencioso e lacunar. A segunda geração, na qual a teórica inclui Mariana Enríquez, emerge nos anos 2000, mais especificamente durante a gestão de Nestor Kirchner (2003-2007), e é fruto do período em que ocorreram avanços e punições aos responsáveis, inclusive figuras de altas patentes e gerais,

por torturas e mortes na ditadura. Drucaroff analisa que, diferentemente da primeira geração, que ainda convivia com a ferida da impunidade, a segunda geração da NNA enfrentou um cenário mais libertador.

*[...] el bálsamo que trae a los jóvenes de ese momento la decisión del Estado de castigar los crímenes de lesa humanidad: hacerse cargo de investigar, juzgar, encarcelar a los asesinos de muchachos y chicas insepultos libera a los jóvenes nuevos: el peso de los muertos empieza a dejar de atormentar la conciencia de los vivos y aparecen en la literatura entonaciones y representaciones que hasta ahora no podían pronunciarse ni leerse: el humor, a veces muy negro, la incorrección política, el juego ácido, la crítica burlona (por izquierda) a ciertos lugares comunes en la reivindicación de la memoria o en la política de Derechos Humanos. [...] Entonces, los jóvenes de la segunda generación de postdictadura pueden avanzar y ocupar el escenario primaveral de la patria, donde antes sólo había espacio para las siluetas de idealistas perfectos y caídos en la flor de su vida. (Drucaroff, 2016, p. 32-33).*

A referida autora analisa então que, do ponto de vista narrativo, a segunda geração da NNA retoma as tramas mais complexas, buscando modificar a perspectiva de representação dos traumas por meio de questionamentos não necessariamente diretos ou miméticos, mas simbólicos ou metafóricos, incorporando também pautas contemporâneas ligadas às identidades sociais reprimidas. Além disso, há uma interação com outros estilos, como: “*los géneros masivos de la literatura moderna y del cine: el policial negro y el thriller, las aventuras, la ciencia-ficción, el terror y el gore*” (Drucaroff, 2016, p. 32). Esse fenômeno é perceptível em “A casa de Adela”, em que o diálogo com a história e com questões sociais, como *bullying*, e de classe, é mediado por uma narradora que conta uma história pessoal, com técnicas ligadas ao horror e características narrativas ligadas ao testemunho. A referência aos eventos históricos é feita de forma dissimulada, sendo utilizados como motor da referência artística.

Para desvendar esse entrelaçamento narrativo da ficção e da história, recorreremos então ao conceito de texto espelho, de Mieke Bal (1990). A autora destaca que o texto espelho ocorre quando há elementos parafrásticos que conectam textos:

*Cuando cabe parafrasear las fábulas básica e intercalada de modo que ambas paráfrasis tengan uno o más elementos en común, el subtexto será una **señal** del texto básico [...] El texto espejo sirve como instrucciones de uso (Bal, 1990, p. 151, grifo do autor).*

Nesse sentido, o texto espelho se apresenta como uma chave de leitura, que aumenta a perspectiva da obra e sua profundidade. No conto de Enríquez, o texto espelho revela sentidos múltiplos por meio de um jogo narrativo de referências, com palavras, datas ou frases que nos remetem diretamente a fatos históricos e políticos, destacados a seguir:

**“[...] Adela só tinha um braço. Ou talvez fosse mais exato dizer que lhe faltava um braço. O esquerdo. Por sorte não era canhota”** (Enríquez, 2017, p. 61, grifos nossos): o trecho adquire uma dimensão simbólica significativa ao destacar “o esquerdo” separadamente por pontos finais. Esse destaque amplia o sentido da passagem, estabelecendo uma possível alusão aos polos políticos, direita e esquerda, e sugere uma conexão com o que foi “amputado” durante a ditadura militar na Argentina.

**“De início eu não soube o que estava vendo. [...] — São unhas — disse Pablo. [...] Abracei Pablo, mas não deixei de olhar. Na prateleira seguinte, mais acima, havia dentes”** (Enríquez, 2017, p. 71, grifos nossos): como citamos anteriormente, a descrição das unhas e dos dentes durante a exploração da casa sugere a ocorrência prévia de uma sessão de tortura no local, intensificando a atmosfera macabra e conectando a narrativa aos horrores da ditadura.

**“Nunca a encontraram. Nem viva, nem morta”** (Enríquez, 2017, p. 73, grifos nossos): o trecho evoca a infame resposta do ditador Jorge Rafael Videla sobre um preso político desaparecido: *“No está muerto ni vivo... está desaparecido”* (Agencia Télam, 2013). Essa alusão estabelece

uma ligação direta entre a ficção e os eventos históricos, enfatizando o impacto social e político do desaparecimento de Adela na narrativa.

**“Os meninos do bairro sabem o que aconteceu ali dentro. No chão, pintaram com spray o nome de Adela. Nas paredes externas, também. Onde está Adela? Diz uma pichação”** (Enríquez, 2017, p. 74, grifos nossos): a revolta dos jovens na narrativa remete-nos à opinião pública argentina pós-ditadura e aos movimentos por justiça, a exemplo das Mães da Praça de Maio e posteriormente as Avós da Praça de Maio, evidenciando a persistência da memória coletiva. Markendorf e Jardim (2023) também identificam a voz das mães e avós da Praça de Maio no trecho referente à súplica da mãe de Adela por explicações.

**“A casa era uma casca, diziam. Todas as paredes internas tinham sido demolidas. Lembro que os escutei dizerem ‘máscara’, não ‘casca’. A casa é uma máscara, escutei”** (Enríquez, 2017 p. 73, grifos nossos): aqui temos uma reflexão sobre a própria narrativa, sugerindo que a casa funciona como uma metáfora que revela aquilo que está além das aparências. Esta é uma das características marcantes da narrativa contemporânea, em que temos pistas no próprio texto de que se trata de fato de um texto, uma construção de linguagem. Gomes (2017, p. 87-88) destaca que “essa técnica narrativa chama-nos a atenção para o quanto a literatura contemporânea rompe com as fronteiras ficcionais para dar destaque ao próprio processo narrativo”.

## Considerações finais

As escolhas relacionadas à narrativa no processo de criação literária evidenciam a importância da forma para o desenvolvimento do conteúdo, não apenas como ponte entre narrador e narratário, mas como elemento fundamental na construção dos sentidos do texto. Em “A casa de Adela”, identificamos elementos narrativos que entrelaçam recordação, trauma e sonho, possibilitando interpretações que dão amplitude ao texto, como a remissão à história recente da Argentina, e todos esses elementos são amarrados pela estética do horror e pela intertextualidade com obras do estilo.

Ressaltamos ainda a narrativa testemunhal, que nos permite enxergar versões, de maneira distinta da onisciência, criando uma sensação de imprecisão, fundamental para o efeito estético do conto. Ficamos restritos à parcialidade do testemunho que, como observado, podem explicar ou confundir. Nesse caso, a narradora-testemunha carrega um trauma (social, travestido de trauma individual), e a narrativa se entrelaça em dois planos, o real e a fantasia, nos quais, ao final, surgem fatores convergentes, como a perda, a incerteza e a injustiça.

Por fim, a única questão irrefutável e irresoluta no nível narrativo do conto é o desaparecimento de Adela, que permanece inexplicado, sem pistas tangíveis. Assim como seus milhares de correlatos na realidade, que nunca puderam ser enterrados, ou que nunca conheceram suas verdadeiras famílias.

## Referências

AGENCIA TÉLAM. Videla en 1979: no está muerto ni vivo... está desaparecido. **La Voz**, 17 maio 2013. Disponível em: <https://www.lavoz.com.ar/noticias/politica/videla-1979-no-esta-muerto-ni-vivo-esta-desaparecido/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-43, set. 1998.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)**. Madrid: Cátedra, 1990.

BARDINI, Lidia. Forma y contenido en dos cuentos de Borges: “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”. **Mester**, Los Angeles, v. 18, n. 1, p. 19-31, 1989. Disponível em: <https://escholarship.org/content/qt42f855kv/qt42f855kv.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2023.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1. p. 197-221.

CARROLL, Noël. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

DÍEZ COBO, Rosa María. Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la

casa encantada. **Brumal: Revista de Investigación Sobre lo Fantástico: Research Journal on the Fantastic**, Barcelona, v. 8, n. 1, p. 135-156, 2020. Disponível em: <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v8-n1-diez-cobo/pdf-es-40>. Acesso em: 14 dez. 2023.

DRUCAROFF, Elsa. ¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde “Los prisioneros de la torre”? **El Matadero**, Buenos Aires, n. 10, p. 23-40, 2016. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969/4484>. Acesso em: 17 nov. 2023.

ENRÍQUEZ, Mariana. **As coisas que perdemos no fogo**. Trad. José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

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

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas: Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane**, Milão, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>. Acesso em: 25 out. 2023.

GOMES, Carlos Magno Santos. O feminismo do narrador pós-moderno de “Nélida Piñon”. **Muitas Vozes**, Ponta Grossa, v. 6, n. 1, p. 84-95, 2017. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/10246/6427>. Acesso em: 14 dez. 2023.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2001.

MARKENDORF, Marcio; JARDIM, Nadege Ferreira Rodrigues. Horrores (des) aparecidos em “A casa de Adela”, de Mariana Enríquez. **Abusões**, Rio de Janeiro, n. 20, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/69106>. Acesso em: 17 nov. 2023.

MOLINA, Federico Rivas. Na Argentina, falar da ditadura e dos militares que a conduziram é motivo de desonra. **El País**, Madrid, 31 mar. 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/30/opinion/1553971198\\_297214.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/30/opinion/1553971198_297214.html). Acesso em: 17 nov. 2023.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em o Guarani**. Salvador: Edufba, 2010.

SMINK, Veronica. Por que Argentina não sabe quantas pessoas ‘desapareceram’ na ditadura militar 40 anos após fim do regime. **BBC News Brasil**, 10 dez. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cm-5p4zk0jm2o#>. Acesso em: 14 dez. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.



# A NARRADORA AFRO-BRASILEIRA POR CONCEIÇÃO EVARISTO

Deise dos Santos Nascimento<sup>1</sup>

O empoderamento da mulher negra é uma pulsão estética e política na obra de Conceição Evaristo. Ela constrói narrativas em que o protagonismo feminino é destaque e nos ajuda a pensar em nossa ancestralidade a partir do olhar das heranças africanas, tão bem representadas no conto “Regina Anastácia”, da coletânea de contos *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011). Essa obra é composta de contos com títulos de nomes de mulheres, que passaram por traumas racistas e violências de gênero. São relatos de temas sensíveis como espancamentos, violência sexual, estupro corretivo, sequestro de menores, traições, entre outros, mas que têm protagonistas que conseguem superar essas dificuldades por meio da sororidade feminina como nos relata a narradora principal dessa coletânea.

Inicialmente, destacamos que a literatura de Conceição Evaristo tem a peculiaridade de valorizar as vozes de mulheres negras desde seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*, (2003), no qual a protagonista, uma mulher do campo não se adapta às exigências de uma vida subalterna como empregada doméstica, na cidade grande, e tenta a todo custo reatar seus laços com a família. Outro texto de destaque em suas obras é o “Maria”, da coletânea, *Olhos d’água* (2016), que descreve o linchamento brutal dessa protagonista que voltava do trabalho, carregando os restos de comida, doados pela patroa, mas que foi julgada

---

1 Doutoranda em Letras da área de concentração Estudos Literários e linha de pesquisa Criação e Processos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Professora da Secretaria de Educação do Estado de Sergipe (SEDUC). Pesquisadora do GE-LIC/UFS/CNPq com ênfase em estudos antirracistas. E-mail: dede\_letras@yahoo.com.br

cúmplice de um assalto. Essas mulheres passaram por experiências racistas traumáticas e define uma das marcas das “escrevivências” de Conceição Evaristo.

Apesar de trazer uma coleção de narrativas traumáticas, a obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* é um exemplo de mulheres negras empoderadas por suas conquistas e resiliência, que muitas vezes são vencidas pela sororidade entre elas, que nessa obra, é ressaltada pela irmandade entre a narradora principal e suas interlocutoras. Além disso, essa obra nos chama a atenção pela forma como sua escrita está articulada à memória coletiva do povo afro-brasileiro, configurando-se em um exemplo de empoderamento da história dos afrodescendentes.

Conceição Evaristo é uma das principais autoras da literatura afro-brasileira contemporânea, pois alia a representação do espaço, personagens e enredos realistas dos negros excluídos a um compromisso de fazê-los serem compreendidos e aceitos socialmente. Segundo Eduardo Duarte, em um dos primeiros textos sobre a escrita de Evaristo: “O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo”, destaca sua posição política com seu povo, ressaltando que em suas obras, percebe-se que “A mescla de violência e sentimento, de realismo cru e ternura, revela o compromisso e a identificação da intelectual afrodescendente com os irmãos colocados à margem do desenvolvimento” (2006, p. 306).

Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, são 13 mulheres que necessitam de uma oportunidade para serem ouvidas, daí o papel importante da narradora principal que está disposta a ser uma aliada e cúmplice de cada memória resgatada. Para este texto, vamos fazer o recorte de como o racismo é retratado no conto “Regina Anastácia” a partir de uma visão de empoderamento da negritude conforme os estudos de Nilma Gomes e Petrolina Silva, que defende o “enegrecimento” de nossas leituras para o fortalecimento das identidades afro-brasileiras.

Além da história de racismo sofrida por Regina, essa obra traz diversos relatos de agressões físicas e psicológicas impostas à mulher negra, mas que foram superados pela valorização da autoestima e das redes irmandades entre essas mulheres. Dos traumas mais marcantes,

destacamos o estupro matrimonial, vivido por Aramides Florença, a rejeição familiar vivida por Natalina Soledad, o abuso sexual da filha, imposto pelo companheiro de Shirley Paixão, a traição matrimonial vivido por Adelha Santana Limoeiro, o sequestro e cárcere privado por que passa do Maria do Rosário Imaculada dos Santos, o estupro corretivo de Isaltina Campo Belo, o racismo infantil sentido pela bailarina Rose Dusreis para. Essas mulheres contam para a narradora principal seus percalços, opressões sofridas ou violências recebidas em seus corpos. São vivências muito parecidas com de tantas outras de mulheres negras que vencem opressões para viver em liberdade.

Antes de partirmos para a análise do conto, vamos fazer algumas reflexões sobre o antirracismo e os privilégios dos brancos. Os movimentos negros e de negritude propõem novos horizontes para os povos negros a partir da valorização de diversas experiências e identidades afro-brasileiras. Ser negro ou negra em um país no qual o racismo continua a ecoar, cobra uma postura política contra esse mal de toda a sociedade. Uma das estratégias para vencermos esse problema social é reforçar o empoderamento do povo negro. Segundo a escritora feminista, Joice Berth:

o empoderamento enquanto prática social necessária, no ápice da sua cooptação e distorção, tem sido literalmente vendido, sobretudo por aqueles que almejam manter o status quo formador de acúmulos e desequilíbrios sociais. Esse fenômeno social cria clãs de micro-opressores que não têm condições psicológicas para conduzir outros indivíduos pelos caminhos processuais de autodescoberta sociopolítica, simplesmente porque nem ao menos buscaram erradicar dentro de si mesmos as internalizações perversas do sistema de opressão a que estão expostos. (2019, p. 104)

Nesse processo, uma leitura antirracista dos contos de Evaristo é fundamental para recodificação dos estereótipos do povo negro e dos privilégios herdados da elite brasileira como nos orienta Djamilia Ribeiro: “Se a população negra é a maioria no país, quase 56%, o que

torna o Brasil a maior nação negra fora da África, a ausência de pessoas negras em espaços de poder deveria ser algo chocante. Portanto, uma pessoa branca deve pensar seu lugar de modo que entenda os privilégios que acompanham a sua cor” (2019, p.32).

A preocupação de rever os privilégios negros faz parte da revisão histórica do conto “Regina Anastácia”. Esse compromisso de Evaristo de empoderar seu povo no presente é uma das marcas da literatura afro-brasileira, que tem o compromisso de propagar representações de empoderamento do negro e da negra, questionando o lugar de “não ouvir” como “um lugar cômodo e confortável” daqueles que detêm o poder de falar sobre o outro para se tornar um lugar de troca de experiências de saberes (RIBEIRO, 2017, p. 78).

Cabe destacar que, através de narrativas de mulheres negras, é possível resgatar “experiências singulares” por meio a uma abordagem social-identitária em que os traumas do racismo e da violência contra as mulheres negras são colocados no foco do debate. Para Giovana Xavier,

precisamos ser firmes no autocuidado como um ato revolucionário. Isso também inclui a compreensão de que possuímos demandas variadas em termos de raça, classe, identidade de gênero, sexualidade e também expectativas distintas sobre ser e estar no mundo (2019, p. 33).

Tal preocupação faz parte de uma educação decolonial, preocupada em romper com as heranças deixadas pela colonização brasileira. Uma das rupturas é fugir do lugar estereotipado para o/a negro/a que durante muito tempo prevaleceu em textos da literatura brasileira, como comentam Florentina da Silva Souza e Maria Nazaré Mota de Lima, na obra *Literatura Afro-Brasileira*, publicada no ano de 2006,

essas discussões são importantes para que possamos compreender os mecanismos de exclusão legitimados pela sociedade (...) o autor e autora negra aparecem muito pouco, e, quando aparecem,

são quase sempre caracterizados pelos modos inferiorizantes como a sociedade os percebe. (Souza; Lima, 2006, p. 06)

Ao lermos histórias de autoestima de mulheres negras, acreditamos nas ressignificações das lutas de outras mulheres e no empoderamento de jovens leitores/as para a consolidação de uma sociedade igualitária. Segundo Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, a valorização das questões afro-brasileiras é uma forma de reconhecer uma matriz cultural de “raízes africanas e as problemáticas de vida e a formação humana enfrentadas pelos negros” (2010, p. 37).

Nilma Lino Gomes é uma das intelectuais que luta por uma revisão histórica da relativização do racismo na história brasileira. Gomes, na apresentação do livro *Negritude: usos e sentidos*, de autoria de Kabengele Munanga, nos alerta para a importância dessa estratégia:

o racismo imprime marcas negativas em todas as pessoas, de qualquer pertencimento étnico-racial, e é muito mais duro com aqueles que são vítimas direta. Abala os processos identitários. Por isso a reação antirracista precisa ser incisiva. Para se contrapor ao racismo faz-se necessária a construção de estratégias, práticas, movimentos e políticas antirracistas concretas. É importante também, uma releitura histórica, sociológica, antropológica e pedagógica que compreenda, valorize e reconheça a humanidade, o potencial emancipatório e contestador do povo negro do Brasil e a nossa ascendência africana. (2012, p. 08)

Sendo assim, alinhamos as concepções que encaminham o conceito da literatura afro-brasileira de modo a fazer com que os seus leitores sejam capazes de conviver com transformações pontuais acerca da localização de negros e negras, nesta atual sociedade carregada de atos racistas e excludentes.

Assim, o manuseio dos textos pertencentes à literatura afro-brasileira contribuirá para “avancarmos na luta pelos direitos de representações democráticas na literatura e na produção da crítica”, uma

vez que a voz do/a negro/a foi, historicamente, deixada em um segundo plano nos textos canônicos conforme pontua Carlos Magno Gomes (2021, p. 125). Nessa perspectiva, observamos que debater as relações étnico-raciais de forma ética é um compromisso da sociedade atual, valorizando a revisão histórica: na qual,

cada um se sinta acolhido e integrante, onde as contribuições de todos os povos para humanidade estejam presentes, não como lista, sequência de dados e informações, mas como motivos e meios que conduzam ao conhecimento, compreensão, respeito recíprocos, a uma sociedade justa e solidária (Silva, 2010, p. 41).

A partir das reflexões sobre a cultura e literatura afro-brasileira e Evaristo, propomos uma estratégia de leitura que valoriza o empoderamento da mulher negra por meio da mistura das vozes da narradora principal, Regina, uma mulher que resgata a história do seu povo para falar de um presente empoderado.

## **Regina Anastácia e o empoderamento afro-brasileiro**

No conto “Regina Anastácia”, Conceição Evaristo repõem a história de seu povo, descrevendo episódios de resistência familiar. Esse é o último conto das 13 escrituras da coletânea de *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Ele enaltece a cultura afro-brasileira e traz diversas marcas da literatura afro-brasileira, que devemos ressaltar em nossas abordagens como a memória de nossos ancestrais.

A escritura, narrada por Regina, abre reflexões sobre a revisão da naturalização dos privilégios brancos, condição própria do racismo, (Ribeiro, 2019, p.32). O conto expõe uma lista de privilégios das famílias brancas que herdaram os benefícios dos latifúndios do período colonial, denunciando o desamparo imposto ao povo negro na história do Brasil.

Essa narrativa traz um pequeno modelo de como as cidades do interior se organizaram depois da Abolição e da República, em torno

do clã D'Antanho: “O único banco, chamado “Moeda de Antanho” pertencia à família Duque D'Antanho. Aliás, não só o banco pertencia ao povo de Antanho, tudo ali era deles”. (Evaristo, 2016, p.113). Portanto, é um texto de revisão dos privilégios da elite brasileira e se pauta pelos princípios da literatura afro-brasileira, como destacado por Eduardo Duarte e Cuti, ao partir do lugar da autoria negra.

Esse conto é muito importante para debatermos as questões da padronização do racismo. Essa recodificação da história é fundamental para a performance da escrivência de Regina, que além de narrar, retrata o empoderamento e o profissionalismo de sua mãe, que se negou a trabalhar para a família dona de tudo: “Duas de minhas tias, assim que chegaram à cidade, foram chamadas para cozinhar na casa de Geraldo Duque de D'Antanho. E, para minha mãe, famosa pelos seus doces e pães, foi oferecida uma vaga na cozinha da maior padaria dos Antanhos. Ela não quis, para surpresa de nossa família” (Evaristo, 2016, p.115-6).

Nesse rumo, Regina narra o enfrentamento de sua família para se libertar economicamente da história de privilégios dos herdeiros dos latifúndios brasileiros. Entre as marcas desse recontar a história está a oportunidade para ouvirmos outras versões acerca das contribuições dos afrodescendentes para a construção do país. Com a valorização das ancestrais, o empoderamento do/a negro/a é pulsante nessa narrativa, como quando fala do local de resistência dos antepassados, que agora é nomeado de clube “Antes do sol se pôr”: “No lugar alguns africanos e seus descendentes, ainda escravizados, se reuniam dançando e cantando” (Evaristo, 2016, p.114).

O conto de Evaristo retoma um tempo em que as desigualdades explícitas eram aceitas como padrão. Esse passado é um fantasma que nos assombra, como reforça Florestan Fernandes que reconhece o problema estrutural dos privilégios raciais esclarecendo que

é mister que saibamos clara, honesta e convictamente o que tem banido e continuará a banir a equidade nas relações de “brancos”, “negros” e “mestiços” entre si. A chamada “tradição

cultural brasileira” possui muitos elementos favoráveis à constituição de uma verdadeira democracia racial. Esta ainda não existe, porém, e nunca existirá se os dados das investigações científicas não forem aceitos objetivamente e aproveitados de forma concreta na construção de uma sociedade multirracial cujos modelos ideais não estão (nem poderiam estar) no passado ou no presente, que dele flui e o reproduz sob muitos aspectos. (Fernandes, 2007, p. 40)

Por essa estarrecedora contestação dos vícios estruturais do racismo, para que haja uma leitura antirracista, devemos fazer esse exercício de recodificar esse passado, propondo alternativas para essa estrutura tão engessada, que mantida é pela força do agronegócio e pela exploração da mão de obra barata do/a trabalhador/a negro/a.

O conto de Evaristo toca nessa ferida e expõe as engrenagens desse racismo. Historicamente, no processo de ascensão social para negros/as, houve um falso discurso de oportunidade para todos, que mascarava a perversidade de um sistema de segregação racial, como bem analisa Fernandes, quando descreve que

as oportunidades foram aproveitadas pelos grupos melhor localizados da “raça dominante”, o que contribuiu para aumentar a concentração racial de renda, do poder e do prestígio social em benefício do branco. No contexto histórico surgido após a Abolição, portanto, a ideia da “democratização racial” acabou sendo um expediente inicial (...) e uma forma de acomodação a uma dura realidade (...) O “negro” teve a oportunidade de ser livre; se não conseguiu igualar-se ao “branco”, o problema era dele – não do “branco” (2007, p. 46)

O conto “Regina Anastácia” retoma esse debate ao recodificar a história de uma família negra que conseguiu sua liberdade, mas sempre esteve vigiada pela elite de sua cidade. A denúncia desse tipo de racismo é marcante na escrivência de Regina. Ao resgatar a resis-

tência de sua família, ela reforça o poder dos saberes do seu povo em resistir aos privilégios da elite branca. Tal estratégia narrativa pode ser interpretada como a valorização da ancestralidade afro, abrindo espaço para reflexões que levam em conta esse saber como um fator constituinte de nossa sociedade e cultura.

O episódio traumático narrado por Regina se refere à rejeição que ela teve pela família D'Antanho, quando ao ser pedida em casamento por Jorge não é vista como possível esposa por ser negra e pobre, a ela caberia o papel de amante, mas ambos desconsideraram o preconceito e ficam juntos. Nesta décima terceira narrativa, mais uma vez, deparamo-nos com uma mulher que supera um trauma, com o apoio de sua família. Não houve negociação com a família dos D'Antanho e, como Regina e Jorge se casaram, a relação de trabalho foi rompida e Jorge perdeu seus direitos: “A desobediência causou a expulsão do nome dele do testamento” (Evaristo, 2016, p.122).

Além disso, a família de Regina sofreu represálias, pois suas tias também foram desempregadas, reforçando as questões econômicas de submissão dos/as negros/as aos brancos/as. Mesmo a família sofrendo preconceito e perseguição, ela consegue a superação ao montar seu próprio negócio. Cabe destacar que a superação social ou emocional é uma das marcas das personagens de Evaristo que passam por diferentes tipos de violência, conforme aponta Constância Lima Duarte.

diferente de outros testemunhos, tomados como “forma de esquecimento”, ou de mergulho na linguagem para buscar a “libertação da cena traumática”, na expressão e Seligman, as mulheres dos contos de Evaristo se apresentam refeitas em sua psique, com as emoções apaziguadas e as antigas dores superadas. (2016, p. 153)

Entrar em contato com a riqueza de saberes que o conto “Regina Anastácia” propõe é um exercício de ampliação do nosso horizonte de expectativa, pois vai na contramão dos estereótipos do racismo, projetando um povo trabalhador e unido pela prosperidade de sua família: “A

tendinha crescia e, com muito trabalho, fomos fazendo dela uma padaria. Tínhamos uma clientela própria”. Mais adiante, a narradora ressalta que resistiram “O poderio da família D’Antanho não acabou, mas, ao longo do tempo, foi ficando mais abalada, na medida em que um outro ia se afirmando fora do círculo de comando deles” (Evaristo, 2016, p.123)

Regina conclui sua história mais uma vez ressaltando o empoderamento de sua família e destacando o profissionalismo dos filhos: “O primeiro se tornou farmacêutico como o pai, o segundo seguiu carreira militar, o terceiro é alfaiate, uma das meninas se formou professora e a outra foi ser missionária e, no momento, está em uma missão, em povoado da Tanzânia, na África” (Evaristo, 2016, p.124), e, dessa forma, proporciona a visibilidade a eles.

Portanto, em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, estamos diante de um texto afro-brasileiro que está voltado para “ampliar a visibilidade e aprofundar a reflexão a respeito da escritura dos afrodescendentes no passado e no presente” (Duarte, 2011, p. 08). Trata-se de uma narrativa de enegrecimento da literatura e de empoderamento da mulher negra. Tal perspectiva fica pulsante nas passagens em que Regina fala dos costumes de sua família: “Fui coroada na capelinha, primeiro como Princesa e depois como Rainha Conga. O terreiro da capela e do clube se misturaram, é lugar de nossas rezas, festas e danças. No mês de outubro, a festa do Rosário acontece ali” (Evaristo, 2016, p. 115). Esse enegrecer está presente na valorização de sua ancestralidade e de elementos próprios da cultura de matriz africana.

Ao destacar essas marcas dos sincretismos do seu povo, Regina reforça o pulsar feminino e a valorização da voz da mulher como uma marca do autoempoderamento. Para Dauana Santos, essa marca é própria da técnica de Evaristo que vai além de narrativas sobre “a opressão, a exploração e a violência, mas também a possibilidade de ser feliz ao renunciar dos papéis submissos e conduzir suas próprias histórias, causam no público uma identificação coletiva através da autorrepresentação e da escrevivência” (Santos, 2021, p. 299-300).

Ao seguir as pistas do conto de Regina Anastácia, podemos constatar que há uma recodificação da história, revisando o discurso de

privilégios da elite branca e os estereótipos atribuídos ao negro/a para pensar uma saída para o racismo, pois ela deixa de ser a Outra para ser protagonista de sua história, trazendo um ponto de vista até então menosprezado pela história, já que “as narrativas daquelas que foram forçadas ao lugar do *Outro*, serão narrativas que visam trazer conflitos necessários para a mudança” (Ribeiro, 2017, p. 78).

Além dessas especificidades do empoderamento da identidade afro, estamos diante de um conto de irmandades. Assim como nos outros contos desta coletânea, há uma aproximação entre a narradora principal e Regina, reforçando a sororidade entre elas tão presentes nessas escrituras: “Continuou a voz majestosa - narrando uma história particular de vida, na qual, em muitas passagens, eu escutava não só a dela, mas também a de muitas mulheres do meu clã familiar.” (Evaristo, 2016, p.113).

Ao afirmar que a voz de Regina trazia a voz de mulheres de sua família, a narradora principal reforça o quanto a escritura é também um resgate da memória coletiva.

Regina Anastácia se anunciava, anunciando a presença de Rainha Anastácia frente a frente comigo. Lembranças de outras rainhas me vieram à mente: Mãe Menininha de Gantois, Mãe Meninazinha d’Oxum... E ainda várias mulheres, minhas irmãs do outro lado do Atlântico, que vi em Moçambique e no Senegal, pelas cidades e aldeias (Evaristo, 2016, p.112).

Nesta narrativa, o papel da narradora principal reforça a perspectiva de coletividade do texto, configurando-se em empoderamento coletivo, visto que as vozes narradas se confundem. A narradora principal não diz seu nome e mais uma vez entramos no jogo dessa voz que se projeta na da outra voz e que se confunde com outras narrativas de mulheres afro-brasileiras como no conto “Lia Gabriel”, quando a narradora principal fala que Aramildes Florença se intrometeu entre nós duas. Não só de Aramides, mas as de várias outras mulheres que se confundiram em nossa mente. Mais adiante, ela retoma os nomes

das protagonistas de outros contos: “Aramildes, Lia Shirley, Isaltina, Da Luz, e mais outras que desfiavam as contas de um infinito rosário de dor. E, depois, elas mesmas, a partir de seus corpos mulheres, concebem a sua própria ressurreição e persistem vivendo” (Evaristo, 2016, p.84).

Tais pistas são muito importantes para identificarmos o empoderamento da mulher negra. Cabe destacar que apesar de a narradora principal deixar algumas pistas que se referem à própria autora, Conceição Evaristo, optamos, em nossa interpretação, pensar nessa narradora como a 14ª protagonista desta obra. Ela tanto pode ser vista como Conceição Evaristo como pode uma mulher negra que coleciona histórias de suas irmãs. Todavia, há uma intrigante referência ao nome da mãe de Evaristo, que abre possibilidades de estreitarmos a voz dessa narradora principal com a voz de Evaristo.

Não pude deixar de me levantar e, respeitosamente, beijar a mão daquela mais velha, contemporânea de minha mãe, Joana Josefina Evaristo, tão rainha quanto ela. – Tomei em minhas mãos o cedro do meu destino e dei o rumo que eu quis à minha vida. – Continuou a voz majestosa – narrando uma história particular de vida, na qual, em muitas passagens, eu escutava não só a dela, mas também a de muitas mulheres do meu clã familiar. (Evaristo, 2016, p.113).

Ao misturar essas vozes, a narradora principal se aproxima da autora. Portanto, consideramos essa voz principal como de uma coletividade negra. Esse conjunto de vozes que pulsa neste conto é também uma estratégia da escritora Evaristo: prestar homenagens a outras mulheres de seu povo. Consideramos essa sobreposição de vozes como uma estratégia de empoderamento das vozes femininas negras, propondo o enegrecimento da história como articulado por Petrolina Silva (2010) como uma saída para a valorização da ancestralidade africana.

A recodificação das histórias das interlocutoras ouvidas pela narradora principal é uma experiência dessa escritora coletiva. Tal

ambiguidade já é anunciada no prefácio da obra, quando a narradora principal nos confunde: “Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (com)fundem com as minhas” (Evaristo, 2016, p. 07). Tal estratégia de resgate de diversos saberes ancestrais que passaram de geração em geração reforça o compromisso estético dessa obra de valorização da história do povo negro.

## Considerações finais

A estrutura da obra de Conceição Evaristo nos convida a exercermos a alteridade e a nos colocarmos no lugar do outro. Especificamente no lugar da mulher negra, que questiona os privilégios da elite que reproduzem diferentes tipos de racismo, ressaltando enegrecimento da literatura e a ruptura com significados eurocêtricos e colocando em discussão a “homogeneização promovida pelos colonizadores de territórios e de mentes” (Silva, 2010, p. 42). Somente com diferentes abordagens de revisão da história, poderemos ressignificar os valores herdados da matriz cultural africana, tão vigorosa na formação da identidade brasileira.

Em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, Conceição Evaristo tem uma postura crítica e poética diante da condição afro-brasileira, pois reforça sua condição de herdeira africana que pulsa nas vozes de suas narradoras, já que trazem experiências do “pertencimento a um grupo social que tem na pele a cor da exclusão, não importa se crianças, donas de casa, empregadas domésticas ou mulher de bandido: a angústia e o sentimento de injustiça são sempre os mesmos” (Duarte, Côrtes & Pereira, 2016, p. 148).

Portanto, no conto Regina Anastácia, a escrevivência é um exercício de superação de uma dor/sofrimento e empoderamento da mulher negra. Vale destacar que ao priorizar obras de autoras negras, também estamos nos projetando pela perspectiva do enegrecimento da crítica literária favorável a abordagens antirracistas contra o cânone brasileiro. De acordo com Djamilia Ribeiro, em seu *Pequeno Manual Antirracista*,

a importância de estudar autores negros não se baseia numa visão essencialista, ou seja, na crença de que devem ser lidos apenas por serem negros. A questão é que é irrealista que numa sociedade como a nossa, de maioria negra, somente um grupo domine a formulação do saber. (...) o privilégio social resulta no privilégio epistêmico, que deve ser confrontado para que a história não seja contada apenas pelo ponto de vista do poder. (2019, p. 65)

Como visto na análise do conto em que Regina narra a saga de sua família contra o racismo e o empoderamento negro, devemos contestar a naturalização dos privilégios da elite branca. Reconhecer que quando repetimos as engrenagens herdadas do período colonial, é também manter o racismo estrutural como tão bem apontado por Joice Berth, Nilma Gomes, Petronilha Silva, Beatriz Nascimento, entre outras pesquisadoras engajadas com a causa antirracista.

## Referências

BERTH, Joice. **Empoderamento – feminismos plurais**. Coord. Djamila Ribeiro. São Paulo: Pólen, 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade**. In: DUARTE, E. A.; DUARTE, C. L.; ALEXANDRE, M. A. (Orgs.). **Falas do outro: literatura, gênero, etnicidade**. Belo Horizonte: Nandyala / NEIA, 2010, p. 24-37.

DUARTE, Constância Lima & NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina comunicação e arte, 2020.

DUARTE, Constância Lima, CÔRTEZ, Cristiane, MORAIS, Juliana Borges Oliveira de & OLIVEIRA, Natália Fontes de. **Mulheres em Letras: diáspora, memória, resistência**. Belo Horizonte, 2019.

DUARTE, E. A. & FONSECA, M. N. S. (Org.) **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, vol. 4: História, teoria, polêmica.

DUARTE, Constância Lima & NUNES, Isabella Rosado. (Org.) **Escrevivência : a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina, 2020.

- EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- EVARISTO, Conceição. **Insubmissas Lágrimas de Mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2007.
- GOMES, Carlos Magno. **O modelo cultural de leitura**. *Revista Nonada*, v. 1, n. 18, p. 167-183, 2012.
- GOMES, Carlos Magno. **As interseções culturais da crítica literária**. São Cristóvão: Editora UFS, 2021
- GOMES, Nilma Lino. Apresentação. In MUNANGA, Kabengele. **Negritude usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- RIBEIRO, Djamilia. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte, 2017
- RIBEIRO, Djamilia. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SANTOS, Dauana Pinheiro Leal dos Santos. **Entre desejos e transgressões: a recepção da obra Insubmissas lágrimas de mulheres na plataforma Skoob**. In: Nº 70, JAN-JUN|2021, Salvador: pp. 292-314
- SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. **Estudos afro-brasileiros: africanidades e cidadania**. In: ABRAMOWICZ, Anete & GOMES, Nilma Lino. *Educação e raça – Perspectivas políticas, pedagógicas e estéticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- SOUZA, Florentina & LIMA, Maria Nazaré. **Literatura afro-brasileira**. Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- XAVIER, Giovana. **Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.



# O NARRADOR DA LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA

Rosivânia dos Santos<sup>1</sup>

A literatura indígena é uma produção artística extraocidental escrita por um indígena, algumas vezes não apresenta nenhum marcador racial, versa sobre qualquer temática, tem suas raízes fincadas na oralidade, é oriunda das conversas que ocorriam ao redor da fogueira e eram passadas de geração em geração. É uma literatura que se corporifica em forma de canto, de dança, de oração e de clamor. Para Ailton Krenak (2020), os cantos e as narrativas indígenas existem para encherem o mundo de flores.

Sobre a origem da literatura dos povos da floresta, é possível afirmar que ela surgiu desde que existem indígenas no mundo, no entanto, no formato escrito é inaugurada com a publicação do poema-pôster “Identidade indígena” de Eliane Potiguara, em 1975, também autora dos livros *A terra é a mãe do índio* (1989), *Metade cara, metade máscara* (2004), *O vento espalha minha voz originária* (2023), entre outros. Umúsin Panlõn e Tolamãn Kenhíri publicam *Antes o mundo não existia*<sup>2</sup>, em 1980, uma coleção de narrativas míticas do povo Desana-Kehiripõrã, que expressa a pluralidade cultural da região do Rio Negro. Em seguida, despontam os nomes de Kaká Werá Jekupé que publica em 1994 *Todas às vezes que dissemos adeus*, em 1996 Daniel Munduru-

---

1 Doutoranda em Letras da área de concentração Estudos Literários da Linha de Pesquisa Literatura Comparada do PPGL UFS. E-mail: [generorose@hotmail.com](mailto:generorose@hotmail.com)

2 No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio das trevas. Ela apareceu sustentando-se sobre o seu banco de quartzo branco. Enquanto estava aparecendo, ela cobriu-se com seus enfeites e fez como um quarto. Esse quarto chama-se Uhtãboho taribu, o “Quarto de Quartzo Branco”. Ela se chamava Yebá Buró, a “Avó do Mundo” ou, também “Avó da Terra” (Kenhiri; Parokumu, 1995, p.19).

ku surge no cenário literário brasileiro com *Histórias de índio* e Graça Graúna com *Canto mestizo* em 1999. Diante do exposto, percebe-se que só depois da promulgação da Constituição de 1988, com a garantia de alguns direitos aos povos indígenas, como o de serem reconhecidos como cidadãos brasileiros, é que esses corpos vão ocupar um espaço de privilégio, onde poderão nomear a si mesmos pela primeira vez.

Desse modo, entende-se que as histórias indígenas narradas por eles mesmos se configuram em uma ferramenta de luta para a desconstrução de uma imagem caricata produzida e veiculada pelos colonizadores, imagem essa que resulta em justificativas para práticas racistas que vêm a perdurar até os dias atuais. No que tange à estética literária das narrativas de autoria indígena, é importante destacar que exigem novas categorias de análise e de interpretação, em virtude de não obedecerem a um padrão estético preestabelecido pelo cânone ocidental. Por esse motivo, a pesquisa dos textos de autoria indígena exige do pesquisador uma postura decolonial, tendo em vista que se torna necessário “*aprender a desaprender*, já que nossos cérebros tinham sido programados pela razão imperial/colonial” (Mignolo, 2008, p. 290, grifos do autor).

Assim, esta pesquisa tem por intenção examinar como a escolha do ponto de vista contribui para a construção de um pensamento decolonial e também funciona como estratégia de atribuir vozes aos grupos sociais e historicamente oprimidos na obra *Um estranho espadarte na aldeia* (2021), de Edson Kayapó. Para isto, o texto está dividido em três partes: a primeira é um breve recorte da trajetória do narrador na obra em análise; a segunda parte reflete sobre a importância da escolha do tipo do narrador para a desconstrução de ideias pautadas em pontos de vistas consagrados; e a terceira discorre a respeito da contribuição da perspectiva narrativa para pensar interpretar o país.

## **O narrador presente na obra *Um estranho espadarte na aldeia***

O ato de narrar ou contar histórias, para os povos originários, é uma forma de transmitir oralmente às gerações mais jovens os costu-

mes tradicionais, a história de sua comunidade e de manter viva a memória coletiva, desempenhando assim, uma função educativa. Desse modo, a tradição oral que foi perdida com a modernidade pelas sociedades não indígenas, ainda sobrevive e influencia a literatura indígena brasileira contemporânea como poderemos constatar pela análise da obra em estudo nessa pesquisa e como atesta Márcia Kambeba, “Não quero dizer aqui que a prática da oralidade tenha se cristalizado no tempo. Essa prática ainda é usada, pois é parte integrante da cultura em movimento” (2018, p. 40). Tal contexto apresentado contraria o pensamento de Benjamin ao declarar que “o narrador não está de fato presente entre nós, em sua totalidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais” (1987, p. 197).

Autor dos livros *Projetos e presepadas de um Curumim na Amazônia* (2019), *Um estranho Espadarte na aldeia* (2021) e coautor da coletânea *Nós: uma antologia de literatura indígena* (2019), Edson Kayapó é pertencente ao povo Mebengokré, nasceu no Amapá, mas atualmente mora em Porto Seguro, filho de pai Kayapó e mãe Karipuna (povos que vivem na fronteira entre o Oiapoque e a Guiana Francesa), esposo de Aline Kayapó – com a qual divide a autoria de alguns contos – viveu a sua infância no coração da floresta amazônica e ouviu muitas histórias contadas ao redor de fogueira. O ambientalista é doutor em História pela PUC de São Paulo, atua como professor efetivo nas licenciaturas no Instituto Federal da Bahia (IFBA), além de orientar pesquisas de mestrado no Programa de Pós-graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais na Universidade Federal do Sul da Bahia.

*Um estranho espadarte na aldeia* (2021) foi publicado em 2021 pela editora Primata. Prefaciado pelo professor José Ribamar Bessa Freire, coordenador do Programa de Estudos dos Povos Indígenas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, não está dividida em capítulos, traz um texto sucinto de apresentação da obra feito pelo próprio autor e um breve posfácio elaborado por Yermollay Caripoune, liderança indígena do povo Karipuna do Amapá e indicado ao prêmio Pipa em 2022, em parceria com Allen Panapuy Teko Makan, liderança do povo Teko Makan da Guiana Francesa.

Narrada de forma linear, a história é contada por um narrador da etnia Karipuna em primeira pessoa, que se coloca como narrador-tesemunha dos acontecimentos, conforme as categorias do historiador norte-americano Norman Friedman (2002). Não obstante, ele não é nomeado na história, desse modo, infere-se que tal estratégia narrativa pode ter sido utilizada com a intencionalidade de que essa voz representa uma coletividade, os povos Karipuna, o que nos leva a categorizá-lo também um narrador benjaminiano por ter suas raízes fincadas no povo. Truduá Dorrico argumenta que a literatura indígena possui caracteres específicos, um deles diz respeito ao “eu-nós lírico-político”, nos dizeres da pesquisadora “Compreendemos o ‘eu-nós’ como uma intrínseca relação de alteridade que une à voz e à autoria individual o ‘eu’ enquanto sujeito histórico, o ‘nós’, a memória coletiva/mítica da tradição ancestral comunitária” (Truduá, 2017, p. 226). O predicado lírico-político diz respeito às estéticas indígenas imbricadas com as temáticas presentes nos textos, como explica Dorrico:

é um conceito formulado a fim de captar a expressão adveniente dos próprios indígenas que, buscando na ancestralidade a matéria para expressão e na violência histórica a matéria para resistência, marcam a cena literária na contemporaneidade pela conjuntura cultural e específica que apresentam (2017, p. 226).

A história se passa na aldeia dos povos Karipuna, situada ao norte do Amapá, às margens do rio Curipi, região fronteiriça com a Guiana Francesa. Trata-se de uma área ainda preservada, sendo comparada pelo autor ao “jardim do Éden”, referindo-se à narrativa bíblica de Gênesis. Ao refletir sobre o espaço em que se desenvolve a narrativa, percebe-se aqui uma semelhança com o estilo de vida do camponês sedentário considerado por Benjamin como os primeiros mestres da arte de narrar juntamente com o marinheiro comerciante.

Como acontece em narrativas tradicionais, na situação inicial tudo ocorre em plena harmonia na aldeia, mas o equilíbrio é quebrado quando o narrador e seu irmão encontram um homem desmaiado no

capim, uma perna sangrando, lábios ressecados, olhos lacrimejantes, enlameado e com roupas esfarrapadas. Este episódio inicia o conflito da narrativa, visto que os personagens param as suas atividades habituais para socorrê-lo e descobrir a identidade dele.

As tradições dos povos Karipuna são apresentadas ao leitor à medida que o Espadarte – foi assim que o alcunharam – passa pelos rituais de cura e também quando surge o estranhamento, tanto pelos Karipuna quanto pelo não indígena, no contato intercultural. A língua, a alimentação, as organizações, o trabalho coletivo, as pinturas corporais, a medicina, as bebidas, as danças, as frutas nativas, as narrativas ao redor da fogueira, o modo de se relacionar com a natureza são os costumes tradicionais que estão presentes no enredo de Kayapó.

Além disso, a presença do Espadarte entre eles representa um fato histórico ocorrido em 1920, a construção do presídio pelo governo do Presidente Arthur Bernardes em Clevelândia do Norte com a finalidade de encarcerar militares e civis que eram considerados perigosos para a ordem política nacional (Romani, 2011). O Espadarte, de origem italiana, era um fugitivo e sobrevivente desse presídio, acusado de subversão por fazer parte de uma organização de moradores que tinha como objetivo a luta pelos direitos básicos em uma favela no Rio de Janeiro.

No fragmento abaixo, nota-se que o narrador se coloca como testemunha dos episódios narrados que observa de longe. Trata-se do dia seguinte à chegada do Espadarte na aldeia fugindo do presídio de Clevelândia do Norte:

O dia estava clareando quando o homem abriu os olhos e levantou meio espantado, observou a aldeia, as pessoas e tudo ao redor. Deu um sorriso longo como se estivesse bêbado, e tentou conversar com os parentes da aldeia [...] **Eu observava tudo de longe**; o pajé já tinha ido dormi quando o pequeno Tatá se aproximou (KAYAPÓ, 2021, p. 36, grifo meu).

O Eu como testemunha é um personagem que faz parte da história, pode estar mais ou menos envolvido na ação e com os personagens

principais, fala ao leitor em primeira pessoa, mas não está no centro do conflito narrativo. Aqui não existe mais onisciência (Friedman, 2002). Conta ao leitor somente aquilo que vê por meio de sua observação, “eu estava escondido atrás da casa da parteira e **vi [testemunhei]** o Espadarte tomando caxixi” (Kayapó, 2021, p. 41, grifo meu). Ou narra sobre o que poderá descobrir de forma legítima, pode inferir também sobre os estados mentais das outras personagens, “Fingi dormir para **observar** melhor o visitante Espadarte. **Percebi que ele estava inquieto** e que seus olhos estavam em brasa, talvez pelo **cansaço**” (Kayapó, 2021, p. 40, grifo meu). O ponto de vista assumido é de uma periferia nômade. De acordo com as ideias de Friedman (2002, p. 175-176), “O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais que fala ao leitor na primeira pessoa”.

Por outro prisma, é possível analisar *Um estranho espadarte na aldeia* (2021) pelo viés do testemunho. Um dos aspectos que possibilita direcionar a análise por esta perspectiva diz respeito ao fato de o autor indígena, Edson Kayapó, ser um sobrevivente do genocídio praticado contra os povos originários na América, podendo assim ser considerado uma testemunha “fidedigna porta-voz do acontecimento, porque fala em nome de si e de muitos” (Salgueiro, 2012, p. 288). Nota-se que o Espadarte também é um sobrevivente do autoritarismo de um governo repressor, fugitivo da prisão de Clevelândia do Norte, o seu relato, dentro da narrativa, representa o registro de experiências violentas e traumáticas, configurando-se como fragmentos históricos de um passado marcado pela barbárie.

A literatura de testemunho teve sua origem no século XX e pode ser compreendida “como uma forma de recriação de mundos baseados em experiências memorialísticas de sujeitos que testemunharam, de alguma forma, um evento histórico” (Maciel, 2016, p. 75). É possível perceber uma conformidade entre o conceito citado e a forma como se define a literatura indígena, pois são narrativas que se originam na oralidade e tem como materialidade as memórias, afetadas pela fatos históricos ocorridos no processo colonial.

Procedente dos relatos narrados pelas vítimas de acontecimentos históricos traumáticos para a humanidade, o testemunho na literatura “vem da chamada ‘literatura do Holocausto’, emblematizada pelos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial [...]” (Salgueiro, 2012, p. 291). Neste contexto, entende-se que o testemunho se constitui como uma importante possibilidade também para visibilizar as vozes das minorias sobreviventes dos genocídios por meio das narrativas ficcionais, neste sentido, há um alargamento deste conceito a fim de incluir outros eventos históricos catastróficos como os “genocídios e massacres contra índios e negros; ou em relação a misérias e opressões, desigualdades econômicas, preconceitos étnicos e sexuais do cotidiano em todo o mundo” (Salgueiro, 2012, p. 291).

Dentre as características do testemunho citadas por Salgueiro (2012, p. 292-293) estão: “uma escrita em primeira pessoa, sinceridade do relato, desejo de justiça, vontade de resistência, abalo da hegemonia do valor estético sobre o ético, apresentação de um evento coletivo, a presença do trauma, vínculo estreito com a história [...]”. Algumas dessas características estão presentes na obra de Edson Kayapó: é uma narrativa escrita em primeira pessoa, “depois que ocupei a função de cacique na aldeia, conheci muitos lugares e grandes centros urbanos, sempre na defesa dos direitos dos nossos povos e da nossa floresta amazônica [...]” (2021, p. 83); há a presença do desejo de fazer justiça, “eu sonhava transitar nos espaços para defender os direitos do meu povo, dizendo a todos sobre a importância de mantermos as florestas protegidas e os rios limpos” (2021, p.83); vontade de resistência, “falamos outra língua e guardamos o nosso patuá. Você acha que vamos entregar tudo a você que chegou aqui ontem?” (2021, p. 76); a presença de um trauma, “[...] um dia os guardas obrigaram um homem, que estava com mais de quarenta graus de febre de malária, a mergulhar para construir a base do trapiche no fundo do rio Oiapoque. Nunca mais aquele moço voltou do

3 Trata-se de uma fala de seu Meirinho, o cacique da aldeia, em resposta a pergunta do Espadarte “quer dizer então que além de vocês, tem muitos outros povos indígenas por aqui?” (2021, p. 76).

fundo do rio [...]”<sup>4</sup> (2021, p. 49); apresentação de um evento coletivo, “cem mortos num único dia, enterrados em covas rasas! Não quero mais isso, quero sair daqui!”<sup>5</sup> (2021, p. 34); vínculo estreito com a história, “ouvi de um soldado que os enviados a Clevelândia do Norte nunca mais voltariam, pois, segundo ele, ser preso ali era uma sentença de morte. Era viagem só de ida. (2021, p. 47).

O testemunho nas narrativas indígenas é considerado relevante por garantir que sejam registradas as experiências de brutalidade e crueldade, silenciadas pelo discurso historiográfico considerado oficial. Conforme a estudiosa Maciel “O testemunho é uma possibilidade de apresentar relatos com um peso traumático e inarrável, levantando questões e dando voz às narrativas de minorias, de sobreviventes de holocaustos e de outras formas de genocídio, repressão e violação dos direitos humanos” (2016, p.75). Por esta perspectiva, é possível afirmar que os relatos testemunhais estão presentes na literatura indígena à medida que retomam os fatos do passado, por meio do discurso ficcional, com a intencionalidade de provocar reflexões sociais e políticas, como pode ser verificado neste fragmento:

estas batalhas travadas fizeram confluir o encontro de colonizadores portugueses, espanhóis, franceses, ingleses, holandeses, africanos, portugueses, orientais e muitos aventureiros brasileiros e o peso de tanta ganância recaiu especialmente sobre os povos indígenas, pois muitos deles foram dizimados nas batalhas e por doenças trazidas pelos aventureiros (Kayapó, 2021, p. 25).

O genocídio dos indígenas não começou no século XX, desde a chegada dos europeus aqui em Pindorama<sup>6</sup>, esses povos vêm sendo aniquilados, porém com muita sabedoria resistem, e uma das armas de resistências utilizadas por eles é a literatura. O narrador indígena

---

4 Declaração do Espadarte ao narrar as experiências vividas no presídio.

5 Esta fala representa um momento de delírio do Espadarte.

6 Termo utilizado para se referir ao Brasil antes da chegada dos colonizadores.

constitui-se como o sujeito da enunciação do testemunho e relata as memórias de violência colonial para assim desenvolver um pensamento reflexivo, como nota-se neste excerto, “as gerações mais velhas contam, [...] sobre as guerras por territórios e disputas pelos recursos naturais, que resultaram, entre outros males, na degradação de parte da floresta, na divisão dos povos indígenas e na perda de muitos territórios originários (Kayapó, 2021, p. 24-25). As narrativas de teor testemunhal, portanto, contribui para compreender a história pela perspectiva dos excluídos, levando-nos a refletir sobre a nossa responsabilidade social diante dos eventos históricos repletos de atrocidades que ocorreram no passado. Tal pensamento não se distancia do narrador benjaminiano, tendo em vista que as experiências vivenciadas pelo próprio narrador ou por outrem são fundamentais na construção da narrativa.

## **O desafio de ruptura com pontos de vistas consagrados**

O narrador, contador de histórias, está em vias de extinção, é o que diz Walter Benjamin em 1936, ano em que o texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* foi publicado. Em seu texto, Benjamin apresenta o escritor russo Nikolai Leskov como um narrador capaz de intercambiar experiências. Neste sentido, a decadência do narrador é associada à ideia de que as experiências estão em declínio devido às diversas transformações ocorridas na sociedade. A verdadeira narrativa, conforme Benjamin (1994), tem como narrador alguém com um senso prático, que apresenta um ensinamento moral por intermédio de um provérbio ou uma norma de vida. Além disso, é alguém que sabe aconselhar, visto que já adquiriu sabedoria através das experiências vivenciadas. No entanto, a sabedoria também está em vias de extinção, e a narrativa está cada vez mais distante do discurso vivo que possui um sentido utilitarista.

No entanto, ao analisar o texto de Kayapó fica evidenciado que o narrador de Benjamin, ou o contador de história, não foi extinto, assim como os povos indígenas não foram, como foi previsto pelo

Estado brasileiro, ele permanece vivo nas narrativas que têm como origem a tradição oral, como fica perceptível nesse fragmento “as gerações mais velhas, contam a beira da fogueira, histórias do vai-e-vem dos forasteiros de diversas nacionalidades” (Kayapó, 2021, p. 24).

As narrativas de tradição oral nas culturas indígenas se estabelecem como uma das bases fundamentais para a perpetuação dos costumes e fortalecimentos das identidades. Não só pelos ensinamentos que são passados, mas também pela manutenção do hábito de se reunir, ao redor da fogueira à noite, para ouvir as histórias que são contadas pelos mais velhos, responsáveis por salvaguardar as memórias ancestrais e o passado histórico do seu povo. Diferentemente da ideia de oralidade numa perspectiva eurocêntrica que inferioriza a produção literária de tradição oral e legitima apenas as produções impressas, como se a cultura escrita fosse a única forma de registrar os acontecimentos, para os povos da floresta as narrativas orais se mantêm para que não se percam as tradições e o intercâmbio de experiências entre as gerações mais velhas e as mais jovens.

Uma das características de narrador apontado por Benjamin que está presente na narrativa de Kayapó diz respeito ao ensinamento e aos costumes enraizados em sua cultura, no que se refere ao modo como os karipuna tratam as crianças e os idosos: “as nossas crianças e velhos são os grupos mais sagrados que temos: as crianças são anjos e os velhos são espíritos elevados, fontes dos conhecimentos originários” (Kayapó, 2021, p. 81). É possível perceber que os aspectos citados são congruentes ao que Benjamin compreende como necessários para ser considerada a narrativa como verdadeira:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja no ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa forma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dá conselhos (Benjamin, 1994, p. 200).

Levando em conta essas premissas, pode-se verificar que a literatura indígena tem a intencionalidade de ser útil à sociedade, tendo em vista que por meio do intercâmbio de experiências, o narrador – ao dar voz a um personagem experiente e sábio - aconselha o leitor a cuidar melhor dos idosos e das crianças. O escritor indígena Kaká Werá salienta: “o que a gente quer mostrar para a sociedade de modo geral é que os nossos valores, as nossas visões de mundo, os nossos saberes, estão tão sintonizados como o modo de vida equilibrado, [...] que isso é benéfico para o mundo todo (2019, p. 29). Além disso, pode ser caracterizada como uma “verdadeira narrativa” por contribuir para que as memórias ancestrais que constituem as histórias contadas pelos mais velhos não sofram o apagamento cultural, pelo contrário, que sejam mecanismos de autoafirmação e autoexpressão identitária. Não obstante, é importante salientar que a pujança das narrativas indígenas não se resume a utilidade, a sua robustez tem relação com uma estética que se amplia para além do que está consagrado como arte escrita por esse motivo se esculpe como um objeto que merece muita investigação e difusão.

A importância da convivência em pleno equilíbrio com a natureza é uma das configurações que Benjamin destaca sobre o pensamento de Leskov: “Já se foi a época, diz Leskov, em que homem podia sentir-se em harmonia com a natureza” (Leskov apud Benjamin, 1994, p. 210). Diante disso, surge um questionamento: de qual homem Leskov se refere ao lamentar que não existe mais harmonia entre ser humano e natureza? Provavelmente essa constatação não se aplica aos povos originários, que consideram a floresta como a sua casa, a terra como sua mãe e o rio como seu avô.

O narrador de Kayapó reconhece a Amazônia como o melhor lugar para morar: “Como se eu tivesse encantado, olhei tudo a minha volta, senti o cheiro daquele caldeirão amazônico. Viver em harmonia com a floresta é a melhor coisa do mundo, aqui temos de tudo, a floresta é farta e generosa como nosso povo” (Kayapó, 2012, p. 23). Percebe-se, nesse fragmento, a focalização em um narrador que apresenta um ensinamento sobre como é viver em meio a maior floresta tropical do mundo, desconstruindo a concepção que considera a floresta como um

“inferno verde”. Pode-se identificar nesse trecho também, o discurso do indígena que partindo da sua experiência narra a sua própria vida, em conformidade ao que alega Benjamin (1987, p. 201) “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”.

É importante ressaltar que Benjamin valoriza as histórias escritas que se assemelham às narrativas de tradição oral: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1994, p. 198). Desse modo, considerando o advento da literatura indígena, o narrador nato não está definindo conforme previa o ensaísta alemão, já que as suas narrativas têm como origem as histórias contadas ao redor da fogueira em noites de lua cheia, como pode ser constatado nesse trecho: “Em uma noite enluarada do mês passado, um dos mais respeitados pajés da localidade narrou, com brilhantismo maior que a dos doutores universitários, uma longa história das batalhas enlouquecidas que os forasteiros provocaram pelo ouro [...] (Kayapó, p. 2021, p. 25). Sendo assim, ao considerar a literatura dos povos da floresta, verifica-se que a narrativa, conforme o conceito de Benjamin, não morreu, ela perdura até os dias atuais.

## **A perspectiva indígena para repensar o Brasil**

O professor Jaime Ginzburg no artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, publicado em 2012, apresenta uma abordagem crítica e reflexiva a respeito de obras literárias contemporâneas que tratam de temas complexos e, algumas vezes, controversos, tendo como narrador uma figura descentrada, desse modo, exigindo novas perspectivas de análise e interpretação. Tais produções têm desafiado a tradição literária, por priorizar elementos contrários a cultura patriarcal brasileira.

Entende-se por narrador descentrado aquele que conta uma história situado em espaços à margem do centro e se contrapõe a qual-

quer tipo de exclusão, inclusive a monocultura de ideias, é assim como Krenak caracteriza o “repertório do pensamento ocidental (2017, p. 209). Nas palavras de Ginzburg, o centro é definido como “um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros” (2012, p. 201). Assim, pode-se considerar que as narrativas indígenas apresentam um narrador descentrado por falar de um espaço desprivilegiado – a aldeia – e representar uma minoria social excluída, corpos desprezados pela sociedade, os quais sofreram inúmeras tentativas de apagamento social e tiveram suas humanidades negadas pelo colonizador.

Neste contexto, pode-se pensar as narrativas indígenas como uma produção que convida o leitor a pensar o Brasil por perspectivas renovadas e decoloniais, tendo em vista que representam vozes tradicionalmente silenciadas e ignoradas que buscam por visibilidade e audibilidade. Para isso, o narrador de Kayapó recorre a uma escrita imagética da aldeia, da floresta e dos rios, a descrição das espiritualidades e do cotidiano dos Karipuna, as relações interculturais com a chegada do fugitivo do presídio de Clevelândia do Norte e a presença do contador de história o qual, de acordo com Tiago Hakiy (2018), desempenha um papel imprescindível nas comunidades indígenas por ser considerado um sábio com a função de repassar a cultura ancestral, em consonância a ideia de narrador defendida por Benjamin (1987, p. 221) ao ponderar que “o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio”.

De acordo com a professora Janice Thiel, “o estudo da literatura indígena conduz a uma reflexão sobre o outro, o diferente, e sua inclusão/exclusão na sociedade contemporânea, no espaço urbano e na produção literária global e local (2012, p. 15). O narrador de Kayapó nos leva a pensar sobre esse outro que vive na floresta, considerado por parte da sociedade como atrasado, pobre e ignorante, porém a nar-

rativa descontrói essa percepção equivocada, revelando uma realidade em que prevalece a abundância, e os saberes tradicionais detentores de técnicas capazes de curar o corpo e o espírito como ocorreu com o Espadarte.

Na narrativa de Kayapó, o narrador pode ser considerado também descentrado no sentido de que representa as vozes étnicas e originárias que foram empurradas para a margem da sociedade. No fragmento abaixo, o narrador descentrado explica ao Espadarte – personagem que representa a sociedade não indígena – sobre a função desempenhada pelo pajé dentro da aldeia:

Vi que escorriam lágrimas dos olhos de Espadarte, expliquei a ele que o pajé é o responsável pela vida espiritual e pela saúde de todos na aldeia e que a saída dele poderia provocar o total desequilíbrio na nossa comunidade [...] continuei explicando o quanto o pajé é importante para a nossa gente, é uma espécie de biblioteca viva (Kayapó, 2021, p. 70).

É possível categorizá-lo também como narrador benjaminiano já que é visível a troca de experiência que ocorre no contato entre as duas culturas. No trecho acima, o narrador assume a voz do povo Karipuna e explica ao Espadarte – e aos leitores – a importância do papel desempenhado pelo pajé na comunidade, em outros trechos da narrativa, o Espadarte narra para as pessoas da aldeia as suas experiências vivenciadas na prisão. Diante do exposto, quando o narrador assume uma voz coletiva é possível pensar em uma categoria narrativa denominada narrador porta-voz de um povo, de uma nação, de um grupo, em consonância com o pensamento de Dorrico ao definir a literatura indígena como uma voz-práxis:

de uma minoria excluída, marginalizada e colonizada, constitui-se em verdadeira pedagogia do oprimido que, desde sua condição e suas bases, desde uma voz-práxis afirmada na correlação de primeira pessoa do singular e terceira pessoa do plu-

ral, como eu-nós lírico-político, afirma-se, resiste e luta contra a destruição, desde sua singularidade e em nome de sua diferença radical (Danner, Dorrico, 2017, p. 134-133).

Os narradores da literatura contemporânea não podem ser definidos como a continuação das tendências do início do século XX por articularem problemas específicos da atualidade, por causa disso se inclinam, algumas vezes, para a indeterminação e fragmentação. Trata-se de uma proposta literária que rompe com os paradigmas hegemônicos, como, por exemplo, a voz-práxis proposta pelos pesquisadores de literatura indígena, com a intenção de elaborar a história mediante as perspectivas das minorias e dos excluídos, partindo de espaços de enunciações distintos – na narrativa em análise o espaço é a aldeia – do que estão estabelecidos pelas instituições de controle.

Desse modo, dar voz a uma personagem excluída para contar a sua própria história indicando as tensões sociais existentes entre a história narrada pelos “vencedores” e a história narrada pelos grupos “vencidos” configura-se como uma estratégia de rompimento com os paradigmas ocidentais. Por intermédio da literatura, os povos originários conquistaram o direito de garantir o seu lugar de falar, falar por si mesmos, e assim, revisar a história dita oficial. Dentre essas reformulações, encontra-se a desconstrução da ideia genérica de índio/a, termo determinante para marcar esses corpos e propagar o racismo, na fala de seu Tucumã, um ancião da aldeia, ele questiona essa identidade que nega a pluralidade de povos: “Índio não é tudo igual, não senhor! Aqui na região da fronteira da Guiana Francesa e Suriname somos muitos povos, falantes de muitas línguas e cada povo tem seu jeito de ser e seus rituais. E nossas caras não são todos iguais [...] (Kayapó, 2021, p. 50). A designação de índio para os diversos povos que viviam nos territórios denominados América diz respeito à construção de uma identidade forjada pelo colonizador.

O narrador da literatura indígena brasileira contemporânea revisa a história por meio de vozes constrangedoras e desconfortáveis para uma parcela conservadora da sociedade que possui o pensamen-

to moldado pelos paradigmas imperialistas. São vozes subalternizadas que emergem com o propósito de pensar o Brasil sem movimentos totalizantes e sem verdades absolutas. *O estranho espadarte na aldeia* (2021) leva o leitor a pensar sobre um fato histórico que ocorreu no início do século XX, para além disso, instiga o leitor a interpretar o Brasil por um viés decolonial, como é possível perceber neste fragmento em que o narrador lembra uma conversa que ouviu do seu pai e do pajé sobre os presidiários de Clevelândia:

Novamente lembrei que meu pai havia dito que os presidiários fugitivos de Clevelândia do Norte tinham costumes diferentes dos nossos, e naquela mesma ocasião seu Tucumã dizia que os presos em Clevelândia não sabiam falar o patuá, nunca tinham dançando o turé e não sabia caçar nem pescar, assim como não faziam rituais na lua cheia de outubro. Aquela conversa a beira da fogueira, sobre os presidiários me fez ficar pensativo. Ao tentar dormir, demorei a pegar no sono, o assunto martelando na minha cabeça. Eu pensava em como esses fugitivos deviam ser muito estranhos mesmos! O que sabem da vida? Como sobreviveriam no meio da floresta? Como assim, não saber subir num pé de açaizeiro? (Kayapó, 2021, p. 36).

Nota-se que os saberes menosprezados pelos colonizadores são valorizados por esse narrador descentrado que se afasta de uma tradição literária brasileira. Compreende-se que esses pontos de vistas que apresentam as percepções de grupos subalternizados, como os povos indígenas, são extremamente relevantes na luta pela construção de uma sociedade menos preconceituosa, racista e intolerante. Ao se colocar como porta-voz dos Karipuna e apresentar os costumes do seu povo que aprendeu por meio da oralidade, o narrador de Kayapó se aproxima do contador de história de Benjamin, ao mesmo tempo colabora com a reavaliação do processo histórico mostrando que os povos originários são seres do presente – em discordância com a história que os apresentam como seres do passado – e seus saberes são

tão importantes para a sobrevivência humana como os conhecimentos produzidos pela sociedade não indígena. Sobre a importância da pluralidade de perspectivas dos narradores, Ginzburg explica que “É possível ponderar hoje que são necessários pontos de vista que a tradição consideraria menores, inferiores ou residuais. A interpretação do passado depende de um olhar que consiga confrontar as ruínas da violência histórica” (2012, p. 203).

Portanto, os estudos da narratologia que têm por base a análise e interpretação dos textos da literatura europeia não dão conta da diversidade literária produzida no Brasil de 1960 até os dias atuais e que tem por origem culturas extraocidentais. Desse modo, torna-se imprescindível repensar o papel do narrador e do ponto de vista. Assim, é possível afirmar que o ato de narrar não deixou de existir e o narrador não desapareceu. Nos dizeres de Ginzburg, “ele foi reconstruído, de modo que a linguagem se estabeleça como força de mudança, a negatividade se manifeste, e que as ausências, as ruínas, os mortos e as dores possam nos observar e falar” (2012, p. 209). É esse narrador indígena, considerado aqui como narrador da oralidade, que vem preencher as lacunas históricas e narrar para a sociedade brasileira os fatos que por muito tempo foram silenciados e ignorados.

## **Considerações finais**

As categorias narrativas pensadas no contexto da literatura ocidental não são suficientes para analisar textos originários de outras culturas, porém pensar o narrador indígena por meio dos modelos propostos nesta pesquisa foi um exercício intelectual relevante para perceber que os textos de autoria indígena tanto podem se apropriar de paradigmas propostos pelo ocidente, como podem criar suas próprias estéticas. Além disso, tem a sua importância também em fazer refletir sobre a possibilidade de desafiar pontos de vistas consagrados, como, por exemplo, constatar que o narrador (contador de história) e a arte de narrar não definham como foi previsto por Bejnamin.

O narrador de Edson Kayapó pode ser considerado como testemunha à medida que presencia fatos históricos ocorridos no Brasil, como a repressão violenta do Estado às manifestações das vozes dissidentes que se opuseram ao governo na década de 20; o contador de história de Benjamin, ao passo que dá voz às personagens mais velhas da aldeia, consideradas sábias, capazes de intercambiar experiências e aconselhar; narrador descentrado, ao representar as minorias sociais excluídas que se contrapõem às vozes tradicionais de uma sociedade conservadora; por fim, pode-se pensar em um narrador porta-voz, uma vez que quem narrou a história *Um estranho espadarte na aldeia* deixou ler nas estrelinhas a intenção de representar a voz coletiva da nação Karipuna.

## Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DORRICO, Truduá. A oralidade no impresso: o 'eu-nós lírico-político' da literatura indígena contemporânea. **Boitatá**, Londrina, n. 24, ago-dez 2017.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie. A literatura indígena como crítica da modernidade: sobre xamanismo, normatividade e universalismo –notas desde A queda do céu: palavras de um xamã yanomami de Davi Kopenawa e Bruce Albert. In: **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 129-156, 2017.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção - o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, 166-182, 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, pp. 199-221, 2012.

HAKIY, Tiago. Literatura indígena – a voz da ancestralidade. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloísa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 37-38, 2018.

KAMBEBE, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade a memória escrita. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloísa Helena Si-

queira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 39-44, 2018.

KAYAPÓ, Edson. **Um estranho espadarte na aldeia**. São Paulo: Editora Primata, 2021.

KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak**. Rio de Janeiro: Tembetá, 2017.

**KRENAK, Ailton**. Narrativas Indígenas - Mbaraka Parã, Ajaká Pará, Ayvu Porã | GoetheInstitut São Paulo. You Tube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1wF2gs0pbYI>. Acesso em 25 de nov. de 2023.

MACIEL, C. P. R. Literatura de testemunho: leituras comparadas de Primo Levi, Anne Frank, Immaculée Ilibagiza e Michel Laub. **Opiniões**, v. 5, n. 9, p. 74-80, 2016.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução: Angela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.

POTIGUARA, Eliane. **O vento espalha minha voz originária**. Rio de Janeiro: Grumin, 2023.

ROMONI, Carlo. Clevelândia, Oiapoque: cartografias e heterotopias na década de 1920. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Ciências Humanas, 2011.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de graciliano ramos, alex polari e andré du rap). **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 19, n. 31, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/22610>. Acesso em: 23 dez. 2023.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

WERÁ, Kaká. **Kaká Werá**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019.



# A NARRADORA DECOLONIAL NA FICÇÃO DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

Elane da Silva Plácido<sup>1</sup>

Neste artigo, destacaremos a relevância do romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, de Maria José Silveira no resgate das vozes indígenas ao denunciar a violência imposta à mulher no período colonial. Essa obra tem um narrador que se desdobra em duas posições, ora em primeira pessoa, ora na terceira. A troca de focalização nos demanda uma análise do jogo entre a objetividade e a subjetividade do ponto de vista narrado, pois sugere que a revisão do passado está sendo articulada a partir do lugar de fala da mulher.

Tal perspectiva pode ser considerada própria de um olhar feminista decolonial, pois a obra de Silveira traz à baila uma visão crítica que expõe a máquina da barbárie do colonizador português por meio da posse e abuso do corpo da mulher. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, “o feminismo decolonial denuncia a imbricação estrutural das noções de heteronormatividade, classificação racial e sistema capitalista” (2020, p.17). No que se refere ao período colonial, Silveira descreve a necropolítica das mulheres indígenas escravizadas nos primeiros séculos da colonização do Brasil. Nesse sentido, essa obra tem um propósito político de revisão de como as configurações de poder

---

1 É doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS), Mestra em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN (2018), graduada em Letras pela Faculdade de Educação São Francisco - FAESF (2009), graduada em Administração Pública pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA (2014). Foi professora substituta do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Estadual do Maranhão - (UEMA); Faculdade de Educação São Francisco - FAESF e da Faculdade de Educação Memorial Adelaide Franco - FEMAF. Atualmente é professora substituta de Língua Portuguesa do Instituto Federal da Bahia - (IFBA). E-mail: placidoelane@gmail.com.

se estabeleciam entre colonizadores e colonizadas, sobretudo, pois a mulher conquista espaço de protagonista, mesmo em papéis subalternizados. Particularmente, essa obra tem uma narradora que tece comentários, questionando a precária situação da mulher em alguns episódios históricos.

Silveira consegue trabalhar o jogo entre passado e presente, envolvendo o contexto histórico do Brasil, traçando a trajetória de uma família imaginária composta por 21 gerações, que percorrem insígnias fases brasileiras: do período colonial (1500) até as Diretas Já (1984), chegando à contemporaneidade. Para este texto, nosso recorte será analisar como a narradora reconstrói as trajetórias das indígenas no primeiro século da colonização, optamos pelos episódios das primeiras protagonistas: Inaiá (1500-1514), Sahy (1531-1569) e Filipa (1552-1584); Nesse importante percurso, observamos que a narração de Silveira tanto abre espaço para as diferentes violências e opressões impostas às mulheres, como também privilegia a resistência destas.

Maria José Silveira é goiana, nascida em Jaraguá-GO, no dia 6 de janeiro de 1947. Atualmente mora em São Paulo onde tem se dedicado à literatura. É romancista, tradutora, editora, ensaísta e pesquisadora, possui publicação para adultos, jovens e crianças. Iniciou na literatura com o romance *A Mãe da Mãe da Sua Mãe e Suas Filhas*, publicado pela editora Globo em 2002. Com reedição ampliada em 2019 pela mesma editora, este romance recebeu o Prêmio Revelação da APCA em 2002 e teve seus direitos comprados para minissérie pela TV Globo.

Em 2021, foi finalista do Oceanos e do prêmio Jabuti com o romance *Maria Altamira*. Sua primeira obra já tem traduções. Ela foi publicada em francês pela *Denoel*, e em inglês pela *Open Letter*, italiano pela *Mondadori*, e chinês. A edição em inglês é vendida na *Amazon* com o título: *Her Mother's Mother's Mother and Her Daughters*, na qual tem despertado interesse pelo feminismo latino-americano e por abordar uma narrativa da história de mulheres no Brasil, e como a perspectiva do feminino vem conquistando uma crítica conceituada.

Essa produção tem um reconhecimento crítico de ser um romance histórico. *Patrícia Bertachini Talhari a destaca* como uma metafic-

ção historiográfica questionadora da visão tradicional que impõe a normatização da subalternidade da mulher, já que “essa revisitação é pautada pela inserção da mulher como sujeito atuante no contexto sócio-histórico, a começar pelo título, que propõe como eixo do texto uma linhagem feminina” (2005, p.05). Eurídice Figueiredo também reconhece uma visão feminista da história, “que está ancorada em sua visão política que prioriza as minorias, em especial, as mulheres, em lutas, derrotas e sucessos”, dando destaque para “uma sucessão de gerações de brasileiros miscigenados, que construíram esse país” (2020, p.135). É importante enfatizar que a maneira como os povos na condição de cativos foram hierarquizados, resultou em diferentes códigos de segregação e opressão, que se estenderam até os dias atuais. O poder colonial pregava a desumanização dos povos originários da África e Américas, que foram escravizados por meio de estratégias de extermínio. Para os sobreviventes de sequestros e aprisionamentos, restava a obediência às imposições do poder colonial.

A “ocupação colonial” em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais (Mbembe, 2016, p. 135).

Em *A mãe da mãe da sua mãe* e suas filhas, as indígenas eram as principais vítimas da coerção sexual do colonizador, questionada pela igreja, mas difundida como uma estratégia de povoação. Para a pesquisadora María Lugones, o despotismo contra a mulher origina-se da colonização e da tradição patriarcal e integra a “colonialidade de gênero”, que pode ser superada a partir do “feminismo descolonial”

(Lugones, 2014, p.941). Nesse caso, o fantasma da necropolítica de gênero continua prevalecendo no imaginário dos agressores e de seu grupo. A narradora questiona as implicações do passado como forma de ressaltar que essas ações ajudam a entender a propagação da violência hoje. Outra perspectiva decolonial é o questionamento da categoria mulher imposta pelo discurso do colonizador, redimensionando a visão que temos dessas mulheres. É importante destacar que nos estudos de Oyèrónké Oyěwùmí: “a criação de “mulheres” como categoria foi uma das primeiras realizações do Estado colonial” e seu impacto foi profundamente violento com a exploração do corpo da mulher como território (2021, p.304).

María Lugones também reconhece essas hierarquias como estratégias de dominação, já que os/as indígenas e os/as africanos/as foram inferiorizados e considerados primitivos, animais e não humanos.

Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. Ao invés disso, o processo de colonização inventou os/as colonizados/as e investiu em sua plena redução a seres primitivos, menos que humanos, possuídos satanicamente, infantis, agressivamente sexuais, e que precisavam ser transformados (2014, p. 941).

A condição brutal e desumanas em que as mulheres são tratadas é apavorante e identificamos que as estratégias de apropriação de seus corpos são parecidas tanto para as casadas quanto para as escravizadas, pois são vistas como objetos de seus donos. Na ficção de Maria José Silveira, há diversas cenas em que essa condição de objetificação da mulher é exposta como forma de denúncia, todavia está atravessada por um posicionamento crítico de revisão desses valores.

## A revisão dos padrões femininos coloniais

A narradora de *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, de Maria José Silveira, revisa as rígidas normatizações de gênero impostas às mulheres do Brasil colonial. Nessa obra, temos a presença de dois narradores: uma narradora que dialoga com o leitor e faz reflexões sobre o “quê” e “como” ela está narrando e um narrador onisciente que procura apresentar um ângulo bem próximo de como as personagens se sentem diante da violência. Nas primeiras páginas, já temos a interferência dessa narradora que anuncia sua versão de forma irônica, reforçando sua intensão de brincar com o recontar a história: “Se é assim que vocês querem, vamos contar a história das mulheres da família [...] afinal, elas ajudaram a construir quase do nada este país” (Silveira, 2002, p. 11). Esse chamamento para o provável leitor/a é uma provocação quando anuncia: “Se é assim que vocês querem”, pois logo nos perguntamos quem é esse “vocês”? Outra postura irônica pode ser observada da expressão “construir quase do nada este país”. Tais insinuações fazem parte de uma narrativa que já se anuncia como um texto metaficcional. Nesse romance, a narradora “conversa” com o leitor como forma de afirmar que as mulheres sempre estiveram presentes na história do Brasil e até assumiram poderes que antes eram ocupados por homens como contemplamos em:

Vocês estão surpreendidos por uma mulher assumir poder e mando naquela época? Pois não deveriam. Em qualquer época da história, em todo lugar, sempre houve mulheres de tanto poder quanto os homens. Sempre existiram, e não foram poucas. E a essas alturas já deu para perceber que as mulheres que povoaram esta terra nos primeiros dois e três séculos, que foram para as lonjuras do sertão, viver no mato no país que começava, não poderiam ser fracas e submissas como muitos gostariam de pintá-las (Silveira, 2002, p.193).

A narradora tece uma crítica ao pensamento de uma construção histórica e equivocada de que as mulheres eram “fracas e submissas”

ao evidenciar que elas tiveram participação ativa na história brasileira, denunciando que suas ações e habilidades foram sabotadas, uma vez que eram espaços de predominância masculina, nos quais a participação feminina não podia galgar protagonismo. *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* apresenta um entendimento crítico do passado e pode ser considerado um romance de mediação, pois possui uma linguagem contextualizada no presente, apesar de se referir ao período colonial. Além disso, ele tem a verossimilhança interna que segue uma cronologia importante para obras de cunho histórico. Outro aspecto importante dessa obra, é apresentar uma história “vista de baixo”, isto é uma “micro-história”, apresentada quando o foco da narrativa está nas personagens indígenas. Ao anunciar sua versão irônica, a narradora reforça sua intensão de brincar com o recontar a história:

foram vocês que me pediram para contar, desta vez, a vida das mulheres. Se em algum momento acharem que estou passando de depressa demais pelos varões, não venham me acusar de feminismo tardio. Já lhes digo de antemão que a vida dos homens é tão interessante quanto a das mulheres, e se não entro mais na seara deles é só para atender ao desejo de vocês (Silveira, 2002, p. 11).

Ao usar explicitamente um “vocês”, Silveira está expondo o jogo de sua narrativa, em que dados históricos e ficcionais se misturam por meio de uma linguagem despretensiosa, mas muito assertiva como uso da metarratividade: “As questões lançadas pela narradora aos seus ouvintes (os narratários), as suas respostas, o tom informal do relato, a linguagem coloquial, amena e fluída da narradora, tudo isso nos leva a identificar os traços de oralidade no próprio discurso escritural romanesco” (Lopez, *et al.*, 2022, p.240). Portanto, estamos diante de uma narrativa de mediação, em que a narradora prioriza o lugar de fala da mulher, descrevendo vários tipos de sujeitos femininos, sem o intuito de idealizá-los. Na explicitação da violenta gestação da nação Brasil, podemos considerar que há uma perspectiva feminista decolonial nessa obra. Para Talhari, a narrativa de Silveira é portadora de um “feminismo atual

em conformidade com os pressupostos da Nova História, da História vista de Baixo e do Pós-Modernismo” (2005, p. 7). Essa visão fica mais interessante quando é contextualizada com humor como no caso dos rituais antropofágicos, isso acontece sobretudo quando vai fazer comentários sobre o passado com o olhar do conhecimento de hoje.

Agora, vejam como é interessante o desenvolvimento da ciência. Os antropólogos e os historiadores sempre consideraram que a antropofagia dos primeiros indígenas brasileiros tinha apenas função simbólica e mágica: ao comer o inimigo, o vencedor se apropriava de suas qualidades e perpetuava o desejo de vingança de toda a tribo, através do ritual coletivo (Silveira, 2002).

Esses comentários da narradora em primeira pessoa nos induz a diversas possibilidades de interpretação dessa obra, pois tanto podem ser vistos pela perspectiva paródica como metanarrativa. Isso é, trata-se de um recurso que reforça a consciência do jogo de recontar uma história a partir do jogo de linguagem. Esse jogo de narradoras é um deles. Ora onisciente, ora onisciente intrusa em terceira pessoa, por observarmos que conhece o íntimo das personagens não omitindo opiniões dos fatos narrados. Para Friedman, “intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão” (2002, p.173). Esse jogo se repete em várias passagens como no momento do questionamento da sua própria onisciência, reforçando a perspectiva metaficcional dessa obra:

Pois se é verdade que o narrador onisciente supostamente sabe tudo, é verdade também que aqui, como em todos os outros campos, há uma bela distância entre a teoria e a prática. O narrador sabe de muita coisa, isso é certo, caso contrário nem poderia estar lhes contando essa história, mas daí à onisciência, francamente, há um fosso magnífico e um enorme exagero (Silveira, 2002, p. 247).

Esse tipo de narradora que tem a intrusão como característica da voz narrativa, tem plenos conhecimentos sobre a história das mulheres. Além disso, percebemos os juízos de valores feitos acerca das personagens pelas situações e acontecimentos que elas enfrentam. Essa narradora pode ser caracterizada como narradora pós-moderna, de acordo com Santiago,

o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (2002, p.45).

Assim, em *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, a vida das mulheres de uma mesma família e os seus acontecimentos presenciados por estas são relatados por uma narradora onisciente que deixa seu lugar de relativa objetividade para traçar comentários como uma cronista histórica, reforçando a ambiguidade desse narrador que transita da terceira pessoa para a primeira, prevalecendo o olhar de uma narradora pós-moderna que se situa dentro de seu romance. Portanto, apesar da ambiguidade, no geral prevalece a visão da narradora.

O ápice da desconstrução do imaginário paradisíaco é conduzido por uma narradora crítica, que contesta a idealização e estereótipos dos documentos oficiais: “Se todas eram assim tão encantadoras - e se foram vistas só de longe ou quão perto Caminha chegou para bem examiná-las - nunca vamos saber ao certo, mas nem por isso pensem que Inaiá era uma bela entre as belas, porque isso ela não era” (Silveira, 2002, p.22). A narradora de Silveira explora o referente histórico, desconfiando dos interesses narrados e da intenção de normatizar o corpo da mulher do novo continente como uma extensão de sua sexualidade.

Saindo da discussão ideológica da beleza, podemos observar na narrativa que os questionamentos e reflexões ficam firmados quando

fazem referência direta à exploração econômica: “O consórcio de cristãos-novos portugueses, a quem a Coroa portuguesa entregara a exploração da nova colônia, só queria dessa terra - como parece ter sido desde sempre seu inescapável destino - extrair o máximo de riqueza com a menor despesa possível” (Silveira, 2002 p.27). Com a exploração territorial do Brasil, a violência da escravização e o extermínio dos povos originários se confundem com isso e com outras regiões colonizadas pela Europa, que para manter a escravização, utilizava-se de castigos físicos como forma de controlar suas vidas, configurando-se na gênese da necropolítica contemporânea: “A condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de status político. Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral)” (Mbembe, 2016, p.27).

Com o avanço dos anos na obra, o leitor vai identificando as descendentes da primeira personagem. Desse modo, o contexto em que Sahy, neta de Inaiá, encontra-se é aquele da conquista e da dominação nas quais formas brutais marcaram as opressões e violências sofridas. A historiadora Mary Del Priore, com sua posição feminista, ajuda-nos a ter melhor interpretação do texto literário. Ela salienta que os indígenas “não passavam de seres inferiores que deveriam servir aos empreendimentos coloniais. Para evitar a maior degradação desses quase “animaes”, melhor seria escravizá-los” (2016, p.21). Essa estigmatização acontece no romance com a protagonista Sahy, filha da personagem Filipa, no qual é analisada a invisibilidade e o ostracismo das mulheres indígenas na narrativa histórica de Silveira em que é verificada a captura de personagens indígenas a serem escravizadas, conforme a citação: “Seus homens a trouxeram junto com outros nativos que prearam naquele dia, e o grupo ficou amontoado e amarrado no chão do bergantim, com destino à Bahia” (Silveira, 2002, p. 47).

A violência prevalece na captura e manutenção do cativeiro dos indígenas “[...] De sua fortaleza o Castelhana saía em incursões periódicas à captura de nativos que depois vendia para os colonos que começavam a se estabelecer no país” (Silveira, 2002, p. 46-47). Os indí-

genas sofreram o processo de inferiorização e eram normatizados por diferentes crueldades física, psicológica, sexual e moral. Para Lugones, “O longo processo da colonialidade começa subjetiva e intersubjetivamente em um tenso encontro que forma a normatividade capitalista, moderna, colonial, e ao mesmo tempo se recusa a produzir para ela.” (2019, p.364).

Ao analisarmos o contexto histórico, outros sujeitos que viviam em cativeiros e trabalhavam na produção de açúcar, mulheres e homens negros eram açoitados para aceitarem o que os senhores destinavam a eles: “todos os que não queriam seguir o que diziam os brancos e queriam descansar quando o corpo pedia, eram açoitados e amarrados e postos em jejum” (Silveira, 2002, p.51). Assim, a narradora assinala as violências que os menos favorecidos sofreram no período colonial, discriminados e privados dos seus direitos, os negros não podiam descansar. Outra passagem da obra relata como era a vida no engenho e produção de açúcar.

No primeiro dia em que viu a produção do açúcar, pensou estar vendo na terra o que o padre chamava de inferno. Fornalhas ardentes, de onde saíam borbotões de labaredas que envolviam as caldeiras, fazendo chiar seu líquido fervente entre nuvens de vapores, o barulho ensurdecedor das rodas e das cadeias, o cheiro acre que parecia grudar na boca e nos pulmões mesmo a quilômetros de distância. Tudo isso e mais os gemidos dos escravos, obrigados a entrar ali e ficar, paralisavam a menina Filipa. Sua obrigação era ajudar a separar o bagaço da cana que os negros amontoavam no descampado nos fundos do barracão das caldeiras; não precisava entrar naquela boca do diabo, mas seu terror nem por isso era menor. Não só ela: muitos nativos adultos eram incapazes de entrar ali. Morriam açoitados na porta, mas não entravam (Silveira, 2002, p.58-59).

Identifica-se como a narradora explora de forma crítica as informações do trabalho exercido na produção de açúcar, como menciona-

do nos exemplos acima; os escravizados trabalhavam também no corte da cana e em outras atividades que envolviam a preparação da cana-de-açúcar, a limpeza, o corte e a organização para o processamento. Em meio às mazelas que ocorrem com as personagens, a narradora de Silveira destaca a opressão e a violência sem minimizar acontecimentos, e isso ocorre pelo fato de algumas cenas da narrativa serem fortes por trabalhar com aspectos cruéis e consequências de aflições ao acompanhar as diferentes gerações da história do romance, que tocam com profundidade o leitor.

Essa questão pode ser analisada na voz da narradora: “Tudo isso é muito triste, eu sei, mas, como já avisei desde o começo, não tenho a menor intenção de suavizar as coisas que aconteceram nesta história” (Silveira, 2002, p.67). No trabalho desses aspectos, a narradora do romance de Silveira expõe um engajamento político, crítico e social através dos tempos, pois a ordem cronológica nos permite explorar os momentos históricos e, junto a eles, a condição e o lugar de fala das mulheres que são as personagens principais. Identificamos na citação que a narradora adverte o leitor de sua não intenção de suavizar fatos da história que relata, essa parte predomina a metaficção historiográfica, pois ela se expõe de maneira autorreflexiva, trazendo pista da sua própria produção.

Nas entrelinhas de uma visão desumana para os horizontes modernos, a narradora faz uma seca e gritante denúncia das violências contra indígenas e escravizadas. Em outro trecho da obra a narradora sem utilizar-se de muitos apetrechos linguísticos expõe de forma crua como era a existência humana dos escravos nos engenhos de cana-de-açúcar.

Uma das herdeiras da violência é a personagem Sahy, que, logo após ser capturada, foi escravizada, trabalhando em uma fazenda de um colono: “[...] O Castelhana já se preparava para partir quando teve uma ideia. Foi até o bergantim e, de entre o grupo de nativos, puxou Sahy e levou-a até o Português: “Esta nativa fica aqui como sua escrava para aprender a fazer embutidos” (Silveira, 2002, p. 47-48). Sahy, por exemplo, foi escravizada por agressões e obrigada a seguir regras, foi

oprimida pelas exigências do explorador. A história dessa personagem vai de 1531 até o ano de 1569, época em que o colonialismo e a escravização indígena estavam no auge neste país. A narrativa aborda o deslocamento da personagem em uma viagem forçada migrando do estado da Bahia para o de Pernambuco.

Sahy e outras indígenas foram submetidas a várias esferas de domínio colonial. Nesse contexto, a personagem representa as indígenas que foram dominadas pelo poder do colonizador e caracterizadas como o outro. Nesse viés, a visão decolonial dessa obra traz significativas compreensões acerca das relações de gênero, da hierarquização étnico-racial e das intersecções entre classe, raça e gênero:

O feminismo decolonial, retomando boa parte dos postulados do giro decolonial e dos feminismos críticos, nos oferece uma nova perspectiva de análise para entendermos de forma mais complexa as relações e entrelaçamentos de “raça”, sexo, sexualidade, classe e geopolítica (Curiel, 2020, p.121).

No romance de Silveira, essa atitude decolonial é perceptível desde relatos de oposições das personagens indígenas no período colonial até a contemporaneidade, momento em que a narrativa se encerra. Os questionamentos feitos pela narradora acerca da violência podem ser identificados como estratégia de revisão. Além disso, os cenários históricos, políticos são abordados de forma atenta em um duplo movimento: ao mesmo tempo que retoma a história oficial, registra uma visão crítica pelo olhar da escritora contemporânea, como no trecho a seguir:

As ordens de dom João III eram claras: já era tempo de garantir a posse da nova terra e organizar a produção para o bem de Portugal. Isso significava controlar os nativos e fazer deles a fonte da mão-de-obra para construir o país. A procura por escravos indígenas aumentou (Silveira, 2002, p. 47).

Na obra de Silveira, ao retratar o momento de controle e dominação do território brasileiro, a narradora destaca que o principal objetivo do colonizador era a posse. Identifica-se nesse contexto a opressão, o desrespeito, a desumanidade e a violência com os nativos. Essa questão se confirma nos estudos de Del Priore ao salientar que: “os índios estiveram sujeitos ao trabalho compulsivo, sem direito de escolher o local ou o salário. Só lhes restava a fuga ou a morte como forma de resistência” (2016, p.62).

No romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, a história da menina Inaiá é encerrada com relatos de violência entre as tribos rivais, nas quais ela e Fernão morreram na juventude. A narrativa resgata a força da destruição promovida pelas guerras entre tribos: “Os guerreiros, no entanto, ainda tiveram tempo suficiente para agarrar Tebereté e as outras crianças e pôr fogo nos ranchos e nos cadáveres, deixando-os queimar qual tochas incandescentes debaixo do solzinho ameno daquela fresca manhã tropical” (Silveira, 2002, p.30). Tais ficcionalizações são amarradas por referências históricas que contextualizam o movimento da obra em priorizar micro-história das mulheres indígenas e escravizadas, possibilitando expectativa para personagens históricos: “Havia chegado Tomé de Sousa, o primeiro governador-geral nomeado por dom João III, rei de Portugal, trazendo a primeira grande leva de soldados, artesãos, funcionários da Coroa, padres, degredados, mulheres e crianças para povoarem o país” (Silveira, 2002, p.47).

Mas na maioria das vezes, prevalecem-se os desafios de suas personagens. Ainda no contexto colonial, o romance de Silveira conta a história de Sahy, neta de Inaiá, uma índia nascida em 1531, que se torna marauna (pessoa que possui pressentimentos) e sofre violência ao ser capturada como escrava. Nessa mesma cronologia, Filipa, filha de Sahy, viveu de 1552 a 1584, foi separada da mãe e vendida também como escrava para trabalhar no engenho.

A resistência desses povos é caracterizada como decolonial, mesmo a história não colocando essa questão, sabe-se que os indígenas sempre resistiram às imposições do colonizador, não aceitavam a posição que lhe foi colocada, assim fugir ou morrer eram formas de resistir naquele momento.

## O ponto de vista paródico

o explorarem diversos intertextos, a narradora de *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* opta por descentrar as referências oficiais que passam a ser lidas pelo prisma da mulher crítica. Por essa perspectiva, propomos uma reflexão sobre de que lugar fala essa autora? Já que “todas as pessoas possuem lugares de fala” conforme os estudos de Djamila Ribeiro (2019, p. 85). As reivindicações das mulheres pelo seu lugar de fala atravessa gerações. Sabe-se que desde o contexto colonial no Brasil, muitas dessas mulheres não aceitaram ser coadjuvantes como explicitam os estudos de Del Priori (2014). Todavia, essas histórias foram silenciadas oficialmente, por isso precisamos que essas vozes dissonantes sejam intensivamente resgatadas em obras de histórias ou em textos ficcionalizados. Estrategicamente, ao vencer as barreiras canônicas do silenciamento, a escritora começa a pesquisar documentos e textos do passado para resgatar memórias perdidas. Conforme Nunes,

As autoras inovam a produção ficcional histórica brasileira por representar personagens femininas que fogem às convenções, mas sempre dentro da medida do verossímil, em relação ao que se espera do comportamento de uma mulher no passado. As escritoras trabalham com uma rigorosa mimese e suas pesquisas documentais procuram levantar, através da história das mentalidades, momentos da história do cotidiano e da vida privada da população brasileira dos séculos passados, reconstruindo a memória nacional (2011, p.105).

Em *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, temos a voz das escravizadas no primeiro século da colonização por meio de uma tessitura entre dados reais e ficcionais que se confundem, pois a obra se centra em episódios do cotidiano, trazendo algumas referências ao momento histórico da colonização brasileira. Essas pistas são dadas de formas explícitas em muitas passagens em referência a dados históricos ou da literatura de informação.

Em muitas passagens, percebemos uma postura irônica do/a narrador/a ao fazer referência a documentos oficiais, dando pistas de que essa revisão histórica não tem apenas o objetivo de recriar o passado, mas de questionar suas engrenagens políticas. Tal característica está associada a uma nova concepção da ficcionalização da história que discute a objetividade e precisão dos fatos narrados para se pautar pela subjetividade de quem narra os fatos como destaca Ilzia Zirpoli: “os modos de perceber o passado e a realidade estão seriamente comprometidos com os sujeitos que os percebem, mediante a representações que constroem e não mais referenciam o contexto empírico” (2007, p.158).

Dando continuidade, vamos investigar como essas relações intertextuais são exploradas por Maria José Silveira, quando opta por retomar a história pelo olhar de mulheres transgressoras. O capítulo inicial do romance de Silveira é dedicado a *Inaiá*, a primeira personagem indígena e habitante do Brasil que inicia o romance; na sua história é observada uma menção ao texto histórico, quando a narradora retoma uma passagem da Carta da invasão do Brasil, escrita por Pero Vaz de Caminha, como podemos observar a seguir:

De manhãzinha, quando as gaivotas de plumagem negra e cabeça branca transformaram a expectativa dos marujos em crescente euforia e fizeram repicar os sinos da armada, a mãe de Inaiá em sua tribo se levantou e retomou os afazeres daquele dia de céu azul-turquesa. À hora da véspera daquele 21 de abril, um monte alto e redondo foi avistado pelos marujos em reboliço, debruçados uns sobre os outros nos tombadilhos dos doze navios da armada, no exato momento em que a mãe de Inaiá se dirigiu para o recanto da floresta que previamente escolhera para esse dia, à beira de um pequeno remanso de águas límpidas que refletia no fundo o verde-esmeralda das árvores ao redor (Silveira, 2002, p. 17-18).

Nota-se na passagem descrita um discurso significativo por relacionar e atribuir sentido ao passado, ressaltamos que esse registro

aponta a intenção da narradora de revisar ações do passado histórico, utilizando a intertextualidade para compor a verossimilhança por meio a diferentes documentos e texto daquele período. Esse entrelaçamento de textos é muito importante para manutenção do compromisso de retomada do passado que é costurada pelas intertextualidades, muito comuns aos romances históricos (Uber; Fleck 2017, p.71). Para identificar a relação entre textos e a presença do intertexto que a narradora faz com a carta de Pero Vaz de Caminha, dando referência ao primeiro documento histórico do Brasil, pode-se compreender o jogo representativo envolvido pela estrutura narrativa no processo de criação intertextual.

E assim seguimos nosso caminho, por este mar, de longo, até que, terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, estando da dita Ilha obra de 660 ou 670 léguas, segundo os pilotos diziam, topamos alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, assim como outras a que dão o nome de rabo-de-asno. E quarta-feira seguinte, pela manhã, topamos aves a que chamam fura-buxos. Neste dia, a horas de véspera, houvemos vista de terra! Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo; e doutras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos: ao monte alto o capitão pôs nome – o Monte Pascoal e à terra – a Terra da Vera Cruz (Caminha, 1500, p. 01).

Ao identificarmos a presença da carta de Pero Vaz de Caminha no texto de Silveira, entendemos como ocorre o processo de assimilação de outros textos históricos no romance, caracterizando a presença da intertextualidade ao trabalhar com os acontecimentos ocorridos no passado como fatos históricos na narração.

Além de abordar momentos da história do Brasil, a narradora cita também um importante representante histórico - Pero Vaz de Caminha; verifica-se que essas citações de pessoas históricas que têm sua importância nos documentos oficiais exprimem no texto a intenção do

histórico nacional ao literário conjugadas por apresentar atuais formatos de romances. Na passagem do capítulo referido, verifica-se outro intertexto no romance com a Carta da invasão do Brasil, na passagem:

[...] as primeiras habitantes da nossa terra atraíam muito a vista, como ficou registrado por ninguém menos que o ilustre escritor Pero Vaz de Caminha, no primeiro documento sobre a nova terra. Ele parecia não conseguir desviar os olhos delas, como descreve, sem poder esconder seu encantamento: “Tão moças e tão gentis, com cabelos muito pretos e compridos, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha” (Silveira, 2002, p.22).

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha (Caminha, 1500, p. 04).

É clara a relação entre os textos no romance, dessa forma é pelos discursos no presente que o leitor, ao ler um texto literário, identifica os intertextos da obra e descobre os vestígios históricos do passado, como foi observado na citação do romance. São nesses aspectos discursivos que se tem decorrido a literatura de romances históricos na contemporaneidade. Em terras brasileiras, o controle do corpo da mulher era total. A indígena era acusada de ser oferecida na visão do religioso. Essa postura é contestada por Silveira e observamos que ela explora uma intertextualidade da diferença quando já aponta o olhar predador de Caminha, ironizando a visão de inocência que sua carta traz: “Ele parecia não conseguir desviar os olhos delas, como descreve, sem poder esconder seu encantamento” (Silveira, 2002, p.22).

A visão crítica da narradora de Silveira é muito importante para a revisão histórica proposta na obra. O olhar de posse do coloniza-

dor pelo corpo da indígena é revisado na sua ficção. Naquele contexto histórico, o controle da colonizada era muito rígido, pois “para as fêmeas, a colonização era um duplo processo de inferiorização racial e subordinação de gênero” (Oyěwùmí, 2021, p.304). No romance de Silveira, constata-se a reescrita do passado pela ótica irônica e paródica, pois, ao incluir as mulheres e colocá-las como personagens que são as protagonistas de suas próprias histórias, a narradora muitas vezes questiona o passado através da ironia, isso é observado, quando ela interroga o leitor sobre os fatos e acontecimentos da obra:

E como era Inaiá? Bom. Inaiá nunca foi especialmente bonita. Bem sei que vocês gostariam que essa mulher com quem tudo começou, essa mãe quase mitológica, fosse, como um mito, perfeita. Mas não posso lhes dar essa satisfação, pois estaria faltando com a verdade, embora, é claro, essa afirmação seja relativa, tanto porque os ideais de beleza de uma tribo indígena da época não são certamente os nossos, como porque a beleza jamais foi uma verdade absoluta e sempre há os que acham feio alguém que a maioria acha bonito e os que acham bonito alguém que a maioria acha feio. Mas é bobagem querer idealizar a beleza dessa primeira mulher da família. Não precisamos disso. Basta saber que, de todas as maneiras, as primeiras habitantes da nossa terra atraíam muito a vista, como ficou registrado por ninguém menos que o ilustre escrivão Pero Vaz de Caminha, no primeiro documento sobre a nova terra (Silveira, 2002, p.21).

Analisa-se que a narradora no texto literário se coloca de forma irônica-crítica, longe de idealizar a menina Inaiá, assim que retorna ao passado para falar da primeira personagem que nasce com a “invasão” do Brasil. A intertextualidade paródica é observada quando identificamos trechos da Carta de descobrimento do Brasil, pois há o protagonismo feminino na escolha do ponto de vista a ser narrado, “parodiando o discurso historiográfico e todo o processo de colonização numa versão mais humanizada, subjetiva e a partir da perspec-

tiva de uma classe cuja voz foi excluída dos registros oficiais” (Uber; Fleck, 2017, p.73).

Ao explorar referências históricas, Silveira propõe uma revisão paródica desses episódios por colocar a mulher no centro da narrativa. Ao revisar os abusos sexuais das escravizadas, essa narrativa antecipa um olhar decolonial muito usado nas primeiras décadas do século XXI, pois explicita o ponto de vista crítico de revisão. Ela está imbuída de descolonizar o pensamento ocidental e revisar as estratégias discursivas de normatização do corpo da mulher, reforçando uma “prática descolonizadora”, pois antecede “tudo que se chamou decolonial. Um primeiro ponto de partida do feminismo decolonial” (Curiel, 2020, p.125).

## **Considerações finais**

No romance de Maria José Silveira, identificamos estratégias literárias para revisar a história feminina na época colonial do Brasil. Manifestamos na escravização, no preconceito religioso e, sobretudo, na violência sexual denúncias feitas por narradora pós-colonial, pois privilegia a resistência à colonialidade do poder. Constatamos o olhar narrativo e o engajamento de desconstruir certas violências observadas no período colonial que contribuíram para a literatura, precisamente a de autoria feminina maior evolução. Assim a obra selecionada amplia os detalhes históricos a partir de dados com a intenção de criar uma intertextualidade ao reescrevem o passado, dando novas configurações a ele.

O dismantelamento dos principais dispositivos de controle no romance observado no posicionamento de resistência das personagens de Silveira, mostra-nos a revisão da questão do poder na modernidade, assim por meio dos estudos decoloniais pode-se compartilhar um conjunto sistemático de enunciados que primam em superar práticas coloniais em uma luta contínua que acarreta na descolonização das práticas colonialistas.

Ela propõe uma perspectiva decolonial vista através do posicionamento das personagens ao se opor a determinadas situações normativas. Com isso, notamos avanços nos romances históricos de autoria

feminina em que a narradora é coerente ao idealizar o olhar da mulher e suas ações no passado, mesmo estando no presente. Contudo, é importante comentar pela análise realizada que o objetivo de trazer o posicionamento feminino e colocar essas mulheres como sujeitos na história foi alcançado pelo fato de algumas terem sofrido ostracismo durante anos como forma de denunciar ações violentas e, além disso, mostrar que elas sempre resistiram.

Assim, ao realizarmos neste artigo a análise de *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, consideramos a presença da mulher diante de uma sociedade com vestígios de um Brasil que ocultou o direito de algumas mulheres terem voz. Desta forma, concluímos que Silveira projeta narradoras que têm atitudes decoloniais e que são mediadoras dos períodos históricos estudados para assim dá visibilidade às mulheres nos textos históricos e por serem projetadas em um empoderamento e transgressão da mulher que em meio as dificuldades resistem.

## Referências

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta de Pero Vaz de Caminha**. MINISTÉRIO DA CULTURA. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf.1500](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf.1500). Acesso em: 12 Ago.2022.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial.: In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais/ organização e apresentação** Heloisa Buarque de Hollanda; autoras Adriana Varejão...[et al]..Rio de Janeiro:Bazar do tempo,2020.

DEL PRIORE. Mary. **História da gente brasileira: volume 1:colônia**. São Paulo: Le Ya Brasil, 2016.

DEL PRIORE. Mary. **Histórias e Conversas de mulher**. 2 ed. São Paulo: Planeta, 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166-182, março/maio 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais/ organização e apresentação Heloisa Buarque de Hollanda; autoras Adriana Varejão... [et al] ...Rio de Janeiro:Bazar do tempo,2020.

LOPEZ, Cristian Javier. FLECK, Gilmei Francisco.MORAIS, Solange Santana Guimarães. **Quando as mulheres contam histórias**: A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas (2002) –a construção da memória familiar pela contação de histórias.Légua & Meia, Brasil, v.14, n. 2, p. 227-246, 2022.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**. v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais/Audre Lorde [et al]: organização Heloisa Buarque de Hollanda.Rio de Janeiro:Bazar do tempo,2019.

MBEMBE Achille. **Necropolítica, Arte & Ensaios**, n. 32, Rio de Janeiro, dez. 2016.

NUNES, Maria Eloisa Rodrigues. **Romance histórico contemporâneo**: com a palavra, a mulher Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Faculdade de Letras Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2011.

OYĒWŪMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. tradução wanderson flor do nascimento. –1. ed. –Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

RIBEIRO, Djamilá. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2019.

SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**:ensaios/ Silvano Santiago. – Rio de Janeiro:Rocco,2002.

SILVEIRA, Maria José. **A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas**. São Paulo: Globo, 2002.

SPIVAK, GayatriChakravorty. **Pode o subalterno falar?** tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa-Belo Horizonte: Editora UFMG,2010.

TALHARI, Patrícia Bertachini. **A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas**: o passado revisitado sob a ótica feminista, 2005.

UBER. Beatrice, Fleck Gilmei Francisco. As “Órfãs da Rainha” Em Desmundo (1996): do discurso histórico para o ficcional. **Interfaces**. Vol. 8 n. 2 (agosto 2017).

ZIRPOLI, Ilzia M. **Dos textos que elas tecem**: formas femininas de escrita contemporânea/Ilzia Zirpoli – Recife: O Autor, 2007. 217 p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco,CAC. 2007.



# O FOCO NARRATIVO COMO FATOR ESTÉTICO EM ITAMAR VIEIRA JÚNIOR

Daynara Lorena Aragão Côrtes<sup>1</sup>

O conto “A oração do carrasco”, lançado em 2017 na obra título da narrativa pela editora Mondrongo, foi republicado em *Doramar ou a Odisseia*, no mais novo lançamento de contos em 2021, de Itamar Vieira Júnior. O texto traz ao público leitor um enredo que destaca a tradição familiar de verdugos, estes responsáveis pela execução de pessoas penalizadas pelos chefes de Estado. A linha histórica que contorna as personagens é marcada pela violência como um rito de passagem que garante o traço heróico, orgulho alimentado pela repetição da ação de fundamento pedagógico.

A personagem em destaque ocupa uma posição central de autoridade que se distingue das personagens mais conhecidas de Itamar Vieira Júnior com relevo para a comparação entre os romances *Torturado* (2019) e *Salvar o fogo* (2023). Nesses dois casos, o protagonismo é assumido pelas vítimas mais fragilizadas e atingidas pela violência estrutural. No conto em destaque, o verdugo é uma figura histórica que atravessa o tempo independente da geografia em que se situa. Ele é produto das sociedades. Todavia, ao trazê-lo para o enredo por meio da linhagem familiar, notamos uma revisão da perspectiva tradicional já que é possível atribuir formas, motivações e sentimentos ao carrasco.

Essa tradição é mantida por homens, cuja aprendizagem passa de pai para filho em uma sequência de cenas que alterna o foco narrativo. Ora a narrativa transcorre em primeira pessoa, ora a narrativa avança na terceira pessoa. Atrelado a isso, a inserção de uma narrativa para-

---

1 Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). Bolsista-CAPES. E-mail: cortesdaynara1995@gmail.com.

lela surge no desfecho do conto, fato que aproxima os acontecimentos sucedidos e a imagem do carrasco com o presente da enunciação. Essa escolha estética, fruto da investigação tecida no decorrer das análises, é o eixo estruturante que nos leva a pensar como o *modus operandi* do ato de contar histórias traz em seu processo criativo a palavra como matéria-prima e como a transposição do foco narrativo é capaz de trazer à luz da ficção a renovação do próprio gênero literário herdado da oralidade.

Diante disso, refletir acerca do elemento estruturante narrador não isola a possibilidade de visualizarmos o diálogo intrínseco existente entre plano estético e os planos histórico, político e social. Nota-se, contrariamente, que algumas perguntas são importantes para entendermos as razões que fundamentaram as escolhas feitas por Itamar Vieira Júnior ao escrever “A oração do carrasco”. Destacam-se: por que o autor usa a forma do conto para trabalhar a tradição de verdugos?; por que a focalização do narrador é alterada?; ao alternar a focalização, o que é proposto no texto?; quais são os tópicos constantes dessa literatura?; o que há de novo ao trazer a violência como fruto do autoritarismo que se distingue das demais construções discursivas?

Possíveis caminhos surgem ao fazermos essas perguntas. Esses acessos podem ser percorridos, até mesmo, se colocarmos em conversação o conto do autor em destaque com a recorrência temática das múltiplas violências executadas pelo Estado em obras recém publicadas da Literatura Brasileira. Para isso, as análises que sucedem buscam responder às perguntas bem como fornecer um interesse maior pelo estudo da renovação do conto na contemporaneidade.

## Em resposta às ruínas da violência histórica

Para além de *Doramar ou a Odisseia* (2021), as demais obras de Itamar Vieira Júnior<sup>2</sup> trabalham as margens da história a partir do protagonismo de sujeitos acometidos pela violência herdada do colonia-

---

2 Livros de contos: *Dias* (2012), *A oração do carrasco* (2017) e *Doramar ou a Odisseia* (2021). Romances: *Torto arado* (2019) e *Salvar o fogo* (2023).

lismo. Sejam homens, sejam mulheres, existe uma constância da tentativa de abolir o emudecimento histórico vivido pelas camadas sociais mais atingidas, sobretudo, pela fome e pela desapropriação de terras. Outras carências associam-se às duas citadas como a falta de oportunidades, o aprisionamento do trabalho sem renda digna para sobreviver, a conservação das posições sociais austeras, entre outros.

Essa recorrência tanto explica o perfil literário que busca o autor assumir quanto o aproxima do panorama temático contemporâneo da Literatura Brasileira. Jaime Ginzburg, ao tratar das emergências temáticas atuais ligadas à estética inovadora das produções mais recentes, relata que esse movimento comum na ficção tem colocado em constante questionamento a tradição, ou seja, as próprias razões que fundamentaram a formação do cânone. Nas palavras de Ginzburg: “poderíamos avaliar a contemporaneidade como um período em que parte da produção literária decidiu confrontar com vigor tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras.” (2012, p. 201).

Essas perspectivas descentralizam o lugar discursivo de destaque através do foco narrativo em contos e romances e do eu-lírico na poesia. Esses “narradores descentrados”, conforme identifica Jaime Ginzburg, reivindicam o conservadorismo, o patriarcado, a repressão executada pela ideologia autoritária, o racismo, a heteronormatividade e toda a desigualdade socioeconômica, além de outros campos dominantes sociais.

Em “A oração do carrasco”, no entanto, nota-se a predominância da perspectiva do verdugo que é o executor prático da violência, embora sejam ações desempenhadas como acato de ordens recebidas. No conto em destaque, existe uma particularidade que acentua o diálogo com a tradição ligada à remodelação da imagem autoritária ocupada pelo protagonista, pois não visualizamos somente a brutalidade e a animalização do sujeito. Notamos a busca pela humanização da personagem coberta pela roupagem da violência. Esse recurso é utilizado através da carga emotiva empregada na linguagem que resgata a linguagem familiar e o mergulho íntimo permitido pelo narrador ao tratar das emoções e dos sentimentos presentes no enredo.

Minha mão será leve como a pena. O nó do meu laço terá a força e a suavidade da terra. Meus olhos estarão atentos a todo o mistério da ausência. Minha respiração não será um sopro de aflição. A voz reverberará o silêncio do que não há para dizer. [...] Minhas mãos transmitirão a segurança ao encontrar seu rosto e seu pescoço. Não serão frias nem quentes. [...] Minhas mãos de unhas negras de terra serão o toque do pai que ajuda a preparar o filho para a vida. [...] Nossos passos até o cadafalso terão a sincronia da dança e a harmonia dos versos. Serão firmes e ao mesmo tempo leves. [...] Meus pensamentos terão a gratidão de minha sina. (Vieira Júnior, 2021, p. 57-58)

As mãos banhadas em sangue trazem uma memória histórica reivindicada pela ação ritualística do caminho ao patíbulo até a execução do culpado. Esse rito segue como uma ação libertadora e fatídica que transcorre da perspectiva em 1ª pessoa para a ótica do narrador em 3ª pessoa. Ambos encontram-se sem poder de mudança do desígnio. Logo, se pensarmos em estruturas antigas de violência, o tablado montado para execução em público é retratado pelo “nó do laço” e pelas últimas memórias que acompanharão o sacrificado: “Seus últimos pensamentos serão como uma sopa quente e uma toalha, para quem enfrentou uma tempestade; ou um copo de água e uma leve brisa, para quem desafiou a aridez do deserto. Meus olhos [...] emanariam o vazio e a desolação do que não pode ser mudado.” (Vieira Júnior, 2021, p. 57).

O desalento sentido por quem não pode modificar o contexto de violência que o cerca chama-nos atenção para a perspectiva adotada. O narrador, enquanto protagonista segundo a categorização de Norman Friedman, no início do conto em destaque vê-se em um centro fixo, limitado às próprias percepções. Todavia, ele é, também, testemunha da concretização da violência em seu último estágio. Essa dupla faceta do foco narrativo iniciado em “A oração do carrasco” aproxima-se tanto do “narrador/eu testemunha” quanto do “narrador protagonista”.

Em “O ponto de vista na ficção”, Friedman (2002) define: “O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da

estória [...] que fala ao leitor na primeira pessoa. [...] as cenas são geralmente apresentadas de modo direto, como a testemunha as vê.” (p. 176); “o narrador protagonista [...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo.” (p. 177).

Em diálogo direto com o autor norte-americano, Ligia Chiappini Moraes Leite afirma que as classificações são importantes, mas não devem ser consideradas na íntegra nessa constante tentativa de adequá-las às obras. Ou seja, muitas vezes não haverá espaço para conciliar a definição, o que, decerto, evidencia a amplitude da literatura (Leite, 1987, p. 40). Desse modo, “A oração do carrasco” é um exemplo que evidencia essa alegação, pois o foco narrativo e o tempo são intercalados com fragmentos que não seguem um fluxo contínuo.

Por conseguinte, essa alternância da 1ª pessoa para a 3ª pessoa modifica a focalização, trazendo ao texto o efeito câmera que acompanha as peripécias das personagens de forma descontínua.

O pai estende um machado ao filho de corpo frágil, que se equilibra para segurá-lo. Seus onze irmãos estão ao redor dele e esperam em silêncio que o pai ordene a sentença. Há um irmão que olha com assombro. Outro com curiosidade. Um dos irmãos pisca os olhos com aparente nervosismo. Outro põe a mão na fronte para sombrear o olhar que se mistura à luz do sol. Uma irmã de uma ínfima lágrima pousada num dos olhos. Dois irmãos estão muito próximos e são quase um só, as sombras se fundiram no chão de terra seca. Outro irmão tem a boca entreaberta e a saliva brilha como a seiva de uma planta. Outra irmã, tão decidida e forte, nem pisca. Outra irmã tem os cabelos grossos com sua oleosidade impregnada do barro suspenso na atmosfera. Outro irmão é apenas uma alma atenta e nenhum dos outro pode vê-lo, nem mesmo sua sombra sobre a terra. (Vieira Júnior, 2021, p. 59)

O núcleo familiar retratado é um fragmento que evidencia o quadro da rotina como uma captura fotográfica. Ou seja, cada um em sua

ação, inseridos em uma cena panorâmica retratada pelo narrador distanciado. Na tipologia de Norman Friedman, o objetivo central dessa categoria é a transmissão de um aparente “pedaço da vida”, a forma como ela sucede. Contudo, o próprio autor aponta para a inadequação dessa afirmação, pois, embora a narração câmera busque objetividade e distanciamento, o ato de escrever além de trazer em seu bojo camadas da subjetividade, pressupõe a seleção. Com isso, exclusões. Decide o/a autor/a o que entrará no corpo do texto e o que ficará fora. Assim, suas análises são expandidas: “Argumentar que a função da literatura é transmitir, inalterado, um pedaço da vida é conceber erroneamente a natureza fundamental da própria linguagem: o próprio ato de escrever é um processo de abstração, seleção, omissão e organização.” (Friedman, 2002, p. 179).

Sendo a narração linguagem e o foco narrativo uma alternância entre a 1ª pessoa, eu-protagonista, e a 3ª pessoa, com onisciência capaz de resgatar a linhagem familiar, evidenciamos a articulação proposta por meio de um jogo simbólico, portanto, alegórico do “carrasco”. Notemos o episódio da mutilação da galinha, no qual o pai pede ao filho que a execute. Assim, todos aguardam com expectativa o cumprimento do rito de passagem. O personagem-protagonista não nomeado no conto, narrado sob perspectiva distanciada, não obtém completo sucesso no ato de decepar o animal, fato que o transtorna pelo rompimento do ciclo. O narrador, então, justifica: “Mas o pai não tem aflição. “Há tempo para tudo.” Os braços magros do filho estariam fortes daqui a alguns anos [...] Assim foi com ele. E certamente com seu pai, que nunca falou como havia sido com o avô e o bisavô. Foi assim com todas as gerações anteriores que vieram a povoar a terra.” (Vieira Júnior, 2021, p. 62).

Atestamos para a importância de observar que, mesmo no resgate da tradição familiar e com um relato particular, nenhum personagem é nomeado. A identificação acontece pelo ofício. Desse modo, confirmamos a leitura de ser o verdugo uma alegoria violenta, marcada por contínuos episódios de crueldade, guerra, dominação e exploração, aos quais as sociedades produzem e enfrentam. O totalitarismo não

cede espaço ao questionamento, tampouco, para a liberdade criativa. O confronto dessa indicação encontra-se na oposição entre o carrasco e o Poeta que surge a seguir.

Depois do ditador, executado pelo avô do carrasco, talvez o Poeta fosse a personalidade mais proeminente do país a ser sacrificada. [...] Um poeta cultiva palavras como um homem da terra cultiva o grão. Um poeta colhe mudanças, um homem da terra colhe a vida. Um poeta colhe o desdém, um homem da terra colhe a praga. Uma palavra somente é viva se ela transforma; encerrada em um livro, não vive – é preciso lê-lo. [...] O carrasco escuta o que falam e vai tecendo seu pensamento como uma malha de apanhar peixes. Sente-se arrebatado pela possibilidade da morte do Poeta. O carrasco quase não lê, mas gostaria de examinar um livro se pudesse tê-lo nas mãos. (Vieira Júnior, 2021, p. 68)

Vê-se a quebra da imagem austera do carrasco ao colocá-lo oscilante diante da execução do Poeta. O domínio com as palavras o contrasta de modo que o verdugo é capaz de perceber-se pequeno diante do poder de alguém que maneja com a linguagem com frequência e tem o livro como objeto íntimo. Chamamos a atenção para construção simbólica do texto enquanto estrutura erguida por símbolos. Tanto os acontecimentos vistos no enredo quanto a opção de narrá-los de uma forma e não outra, eles comporão a rede de simbologias presentes na narrativa. Logo, a linguagem engendra os elementos convertendo-os em narração ou fábula, consoante Mieke Bal (1990).

A teórica cultural holandesa, ao tratar do relato dos acontecimentos no texto, afirma que esses são sempre contados a partir de uma concepção. Ela não adota a categoria *perspectiva*. Avança para o termo *focalização*, pois esse vocábulo exige um exercício de análise, cuja atividade é relacional. Parece-nos oportuno considerar as proposições de Bal dado a alternância do foco narrativo em “A oração do carrasco”.

La focalización vinculada a un personaje (FP) puede variar, puede pasar de un personaje a otro. En tales casos podremos recibir un buen cuadro de los orígenes de un conflicto. Se nos muestran las diferencias con las que diversos personajes contemplan los mismos hechos. Esta técnica puede dar lugar a una neutralidad hacia todos los personajes. Sin embargo, no suele haber ninguna duda en nuestras mentes sobre qué personaje debería recibir mayor atención y apoyo. (Bal, 1990, p. 110-11)

Por mais distanciada forma que busque o narrador predominante em 3ª pessoa assumir, não há neutralidade em “A oração do carrasco”. Adotar o foco narrativo centrado no verdugo aponta a inclinação às narrativas tradicionais vista não somente através da autoridade assumida pelo algoz, mas também a busca pela renovação da imagem construída na memória coletiva acerca desse personagem. Em Itamar Vieira Júnior, de um modo geral, a ligação do/a protagonista com a terra é um traço marcante da sua literatura. No conto em destaque, essa característica não foge à regra, já que personagem e espaço se fundem em uma espécie de ligação primária. Segue excerto: “O corpo desse homem, que se aproxima da meia-idade, se confunde com a terra sobre a qual ele pisa [...] e todos [filhos e mulher] respiram terra, cheiram terra, são terra” (Vieira Júnior, 2021, p. 59-60).

No tocante às reflexões de Mieke Bal, a atenção referida apoia-se no foco dado pelo narrador, seja em 1ª pessoa seja em 3ª pessoa. A questão maior é a aproximação e a imagem que recebemos enquanto público leitor do objeto. Essa mesma focalização pode ser interpretativa e se acentuar de diversas formas. Nesse caso, a atenção dada pelo narrador evidencia o jogo de manipulação da linguagem que pode o texto assumir. Traduzidas as palavras da autora para a língua espanhola: “La focalización tiene un fuerte efecto manipulador.” (Bal, 1990, p. 115). Em “A oração do carrasco”, por sua vez, a manipulação está para a ressignificação do próprio verdugo. Oferecer um novo sentido à tradição dos executores práticos da violência na história ajuda-nos a entender o circuito fechado em que eles também se encontram diante das disparidades sociais.

Pensando nessas afirmações associadas às perguntas inicialmente feitas como ponto de partida para análise – por que o autor usa a forma do conto para trabalhar a tradição de verdugos?; por que a focalização do narrador é alterada?; ao alternar o foco narrativo, o que é proposto no texto?; quais são os tópicos constantes dessa literatura?; o que há de novo ao trazer a violência que se distingue das demais construções discursivas? – logo associamos a forma estética do conto em diálogo com a tradição à temática associada por via da experiência coletiva.

Walter Benjamin discorre acerca do resgate e do intercâmbio da experiência coletiva na ficção. Embora o autor tenha defendido a existência de um “declínio da experiência” ocasionado pela modernidade e suas experiências catastróficas, ocorridas pelas mudanças sócio econômicas movidas pela ascensão da burguesia desde o século XVIII, ele resgata a importância da memória coletiva para a literatura. Ao tratar do gênero conto ligado à tradição popular, logo associamos à intrínseca relação com a oralidade e o seu aprimoramento com o passar dos anos na modalidade escrita. Essa “forma artesanal da comunicação”, pelo olhar *benjaminiano*, resgata o relato coletivo, fazendo do narrador ainda das narrativas orais um lapidador, “comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada.” (Benjamin, 1987, p. 215).

Desse modo, ao propor uma poética dos restos para construção de uma história dos rastros, conforme avalia Jaime Ginzburg, o narrador do conto em destaque busca na memória coletiva, ou seja, na história das sociedades (latino-americanas, norte-americanas, africanas, europeias, do médio-oriental, entre outras civilizações) repertório para comprovar a existência de fanáticos que levaram até as últimas consequências suas conjecturas. A passagem, no entanto, é extensa. O recorte segue no fragmento abaixo.

Um carrasco mirou sua arma e disparou ao amanhecer para a sacada do Lorraine Motel, em Memphis. Outro carrasco atirou contra uma mulher que guiou inúmeros trabalhadores e estava na porta de sua casa em Alagoa Grande, desfigurando seu rosto.

Um carrasco lavou as mãos diante de uma multidão enfurecida querendo a vida do que se dizia Messias. Um líder morreu diante de sua esposa e de suas filhas com dezesseis tiros disparados por três carrascos que tinham a intenção de destruir tudo que houvesse em seu peito. Outro morreu em sua luta e teve a cabeça exposta no Pátio do Carmo, no Recife, depois de anos de perseguição por algozes. Muitos carrascos queimaram uma jovem na Place du Vieux-Marché, em Rouen. Outros dilaceraram as mãos de um compositor depois de dias de tortura antes de lhe derem o último tiro. [...] (Vieira Júnior, 2021, p. 77)

Essa passagem no conto deixa evidente a predominância do foco narrativo ligado ao terceiro plano da enunciação. Embora seja evidente a alternância da focalização, ainda é possível perceber a presença nas entrelinhas dessa terceira voz que acentua a análise do comportamento humano junto à ficção de poder instrutivo. Vale destacar que ela surge como uma história simultânea aos acontecimentos do carrasco protagonista, porém deixa notória a existência de um texto intercalado que mantém intrínseca relação temática. Assim, comprova o que Mieke Bal afirma: “El texto narrativo constituye un todo em el cual se pueden intercalar otros textos a partir del texto del narrador.” (1990, p. 147).

Por conseguinte, na progressão dos acontecimentos no enredo de “A oração do carrasco”, embora na história da humanidade tenham existido diversos fanáticos representados pelo “verdugo”, houve, em contrapartida, aqueles que foram oposição, propondo, cada um/a ao seu modo, novas ideias e um modelo distinto de sociedade. Destacam-se líderes como Jesus Cristo, John Lennon, Martin Luther King, Margarina Maria Alves, Malcolm X, entre outros e outras.

Houve aquele que se disse filho de um deus e caminhou pela Terra falando de amor e compaixão. Houve aquele que escreveu uma canção que pedia imaginação para um mundo onde não houvesse motivo para matar ou morrer. Houve aqueles que caminharam e apanharam sem devolver a violência que lhes influi-

giam. Houve aquela que atravessou campos empunhando lança. Houve os que desejaram ver seus iguais livres. Houve aquela que lutou pelos direitos dos lavradores. Houve aqueles que disseram “paz” enquanto lhes gritavam “guerra!”. Quase todos fizeram de seus caminhos uma trilha para a libertação de outros. [...] Um ainda disse, em sua agonia, “Pai, perdoa-lhes, eles não sabem o que fazem”. Outro discursou “eu tenho um sonho”. Outro disse “temos que nos tornar a mudança que queremos ver”. Outra disse “é melhor morrer na luta que morrer de fome”. Houve o que disse “as únicas pessoas que realmente mudaram a história foram os que mudaram o pensamento dos homens a respeito de si mesmos”. [...] (Vieira Júnior, 2021, p. 76)

Diante dessa forma de narrar característica do conto, Maria de Lourdes Patrini faz um questionamento pertinente para que possamos pensar o gênero literário em diálogo com a tradição em termos estéticos e temáticos. Ela indaga: “o que é a tradição para os novos contadores?” (2005, p. 137). Essa pergunta coloca-nos diante das proposições contemporâneas estilísticas e de inserção das novas perspectivas na literatura, conforme vimos em Ginzburg (2012). A formação do repertório do contista constitui um processo marcado por deslocamentos e por hibridismos nas formas de narrar. As referências trazidas, embora ainda apoiadas no narrador clássico, abre caminho para a passagem da experiência individual para a experiência coletiva. Nesse sentido, a derrocada das fronteiras é um cenário conhecido no âmbito da literatura contemporânea, na qual o autor busca apoio.

Silviano Santiago reflete acerca da derrocada das fronteiras da linguagem e dos modos de contar que os narradores se apropriam. Para o autor, isso é característico do contexto pós-moderno. Interessa-nos, no entanto, suas contribuições a respeito da diluição dessas fronteiras, sobretudo, pelo caráter fragmentário. Nas palavras de Santiago: “A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. [...] Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa.” (2002, p. 52).

De tal modo, colocar no protagonismo do enredo uma personagem que não possui manejo com a linguagem em “A oração do carrasco”, como é o caso do verdugo diante da figura do Poeta, mostra por definição como as chamadas narrativas quebradas, que tratam da incomunicabilidade do sujeito, são capazes de serem trabalhadas à luz da “pobreza da experiência” ligada à “pobreza da palavra enquanto processo de comunicação” (Santiago, 2002, p. 56). A inserção de perspectivas no conto em destaque, com narradores que alteram o foco narrativo, evidencia o movimento e o plano em perspectivas que o diálogo em literatura é capaz de anexar, embora seja evidente a prevalência da 3ª pessoa no terceiro plano narrativo, conforme mencionado anteriormente.

Assim, a renovação do gênero literário encontra nas transformações culturais subsídios para as modificações no interior da sua confecção. Logo, “o devir do conto [...] esta arte continua a evoluir, mesmo se guarda as marcas de outrora.” (Patrini, 2005, p. 140). Em Itamar Vieira Júnior, essa progressão acontece por meio da mescla de focalizações narrativas aliada à temática recorrente do conjunto da obra do autor, ou seja, a terra como questão central na estruturação das desigualdades no Brasil. Nesse sentido, fica evidente o jogo entre tradição e renovação em “A oração do carrasco”. Mesmo diante das gerações de verdugos trazidas, marcadas pela subordinação às autoridades severas, o *locus* narrativo dialoga diretamente com a geografia e a história do campesinato brasileiro, sobretudo, pela caracterização das personagens ligadas à disputa pela terra por via do trabalho árduo em meio à seca. Vemos passagens que esboçam tal quadro, como segue uma delas: “Aquele é o quarto ano de uma seca que parece não ter fim, mesmo para os que nesta terra fizeram morada. Os galhos secos são parte da paisagem de uma floresta de árvores mortas.” (Vieira Júnior, 2021, p. 59).

Na sequência do enredo, o verdugo encontra o filho no momento do cumprimento da sentença. Nesse ponto, o narrador em 3ª pessoa conta a luta dos camponeses, confirmando a defesa de uma aproximação com o Brasil, mesmo ligado à universalização da personagem “carrasco”. A narrativa segue: “Seu filho [...] era um jovem de dezessete

anos, tal qual o inimigo do Estado, e estava desaparecido em meio à violência [...] Ideias que chegavam [...] e levaram a participar clandestinamente da frente por reforma agrária.” (Vieira Júnior, 2021, p. 72).

Nessa passagem, notamos o feixe de esperança que busca o enredo apresentar no tocante à nova geração que se revolta contra as injustiças sociais. Mesmo o pai fornecendo a liberdade ao filho, este recusa a fim de não cumprir a mesma sina de ser também um assassino, apesar de sacrificar a própria vida. Nota-se, portanto, que essas peripécias confirmam as defesas de Patrini ao abordar a engenhosidade que marca o gênero literário imerso em uma rede de simbologias: “contar exige criação de um espaço no qual os símbolos, as normas, os valores, as experiências permitam que as pessoas sejam reconhecidas e [...] recriem uma identidade.” (Patrini, 2005, p. 146).

## **Considerações finais**

A Literatura Brasileira, com a inserção das novas produções, tem se renovado e trazido à luz do debate questões que estiveram, por muito tempo, soterradas nos escombros da história. Grupos emudecidos pelo silêncio da violência epistêmica passaram a encontrar com mais espaço e reconhecimento lugar na ficção contemporânea. Não somente a nível temático, mas estruturado através de uma estética inovadora, os novos escritos em literatura continuam a procurar formas diversas de articulações textuais. A diversidade de estilos une estruturas distintas, formas diversas de focalização de sujeitos e objetos, linguagem própria e um diálogo amplo que segue desde a literatura em diálogo com ela mesma até a conversação entre gêneros, sejam ficcionais e não ficcionais.

Desafiar as perspectivas tradicionais e/ou apoiar-se nos textos clássicos a fim de fundar uma nova tradição são traços possíveis de serem identificadas na literatura de Itamar Vieira Júnior que se encontra aliada ao quadro dessas vozes que ecoam das ruínas da história. No conto “A oração do carrasco”, a aproximação com a tradição a nível temático revela-nos outra faceta do que Walter Benjamin nomeia de

“experiência coletiva”. Dar voz e ceder o protagonismo a um “carrasco”, responsável pelo derramamento de sangue realizado pelas próprias mãos, coloca-nos diante da história da humanidade e faz-nos questionar como uma sociedade ultraconservadora é capaz de produzir demasiada violência.

Evidenciar a sucessão desse ofício a partir da perspectiva masculina, embora esteja fixada no patriarcalismo, encaminha-nos para interpretações que seguem desde a confrontação dos valores pregados pela ideologia dominante até a redescoberta da fragilidade que cerca a própria tradição. Com isso, a escolha do gênero literário reforça a inovação da proposta. Em particular, o conto continua a sofrer consideráveis transformações no decorrer dos anos. No entanto, a mobilidade, generalidade e a pluralidade, conforme adverte Patrini (2005), são características que seguem inalteradas. No tocante ao foco narrativo, a descentralização desse elemento fundamental corrobora para o enfrentamento dos campos dominantes da história. A construção formal estruturada na linguagem é um jogo simbólico, marcado pela influência da diversidade de gêneros e fontes, difíceis de delimitar fronteiras, pois, consoante Silviano Santiago (2002), a literatura contemporânea sublinha seus deslocamentos e suas fragmentações.

Intrigante é a opção de Itamar Vieira Júnior criar um narrador que repensa o papel do carrasco e dos “messias” surgidos no decorrer do tempo. O entrelace entre foco narrativo, a obra e o contexto articulam em “A oração do carrasco” uma dimensão mais profunda da fragilização do verdugo. Ao trazer para o centro do enredo o autoritarismo e a inquietação do protagonista no desfecho da narrativa diante da execução do próprio filho como reviravolta da história, é possível identificar uma resposta à tradição e suas normas, estas cada vez mais passíveis de serem superadas. O protagonista, então, propõe a alforria do filho, este lhe nega por não querer assumir o fardo de ser mais um carrasco. A sentença, então, é cumprida: “Assim o conduziu ao cada-falso. Ajeitou a corda em seu pescoço, e seus olhos não o encontraram outra vez para que não houvesse compaixão. Assim cumpriu sua vida de carrasco.” (Vieira Júnior, p. 2021, 74-75).

Como sombras de “de si mesmos vagando pelo mundo” e travestidos de “presidentes, reis, anjos, salvadores, redentores, guias, líderes”, os verdugos representam o que há de perverso na história: a tirania. Não há diálogo dela com a diferença, tampouco, com a liberdade. Desse modo, a narrativa como uma espécie de parábola traz a memória coletiva para a fundação do enredo, mostrando que é possível pautar as experiências mais paradoxais e bárbaras que a humanidade foi e é capaz de produzir.

## Referências

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología**. Traducción de Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em 22 de outubro de 2023.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quadrenil di letterature iberiche e iberoamericane**, 2 (2012), PP. 199-221. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>. Acesso em 9 de outubro de 2023.

LEITE, Ligia Chiappini Morais. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1987 (Série Princípios).

PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto: emergência de uma prática oral**. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Doramar ou a Odisseia**. São Paulo: Todavia, 2021.



# A ESTRATÉGIA MNEMÔNICA DO NARRADOR DE SAIDIYA HARTMAN

**Robert Santos do Carmo<sup>1</sup>**

Segundo Walter Benjamin (1987), a habilidade de narrar a oralidade está em extinção, uma vez que, narrar, para ele, é uma possibilidade de intercambiar experiências. Jaime Ginzburg (2012) alerta para as interpretações do texto benjaminiano, apontando que o que se discute nele são as relações entre “narrar e configurações sociais” (p. 203), atentando-se, nesse sentido para os efeitos do capitalismo moderno no ato de narrar, além de fazer ressalvas quanto a tradução do termo narrador. A despeito disso, é oportuno nos valermos do aparato benjaminiano, bem como dos limites que ele tece sobre a sociedade capitalista, para pensarmos na função do narrador no contemporâneo atrelada a tradição de narrar as memórias coletivas de um povo.

Para tanto, tomo, nesse artigo, como material de análise, a narrativa “Livro dos mortos” presente no livro “Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão”, da norte-americana Saidiya Hartman, discutindo o papel do narrador, em certo sentido, onisciente múltiplo e as questões acerca da morte, esquecimento e experiência, de tal modo que possamos analisar o papel do narrador em Saidiya Hartman em sua estratégia mnemônica; caracterizar o narrador da narrativa quanto a sua tipologia; discutir como a fabulação crítica opera na narrativa e evidenciar os efeitos que a fabulação crítica provoca, a saber pela dimensão coletiva da experiência.

É importante mencionar, desde já, que o trabalho na interface entre memória e esquecimento é de extrema relevância, uma vez que opera, por

---

1 Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Sergipe, onde também faz o Doutorado em Educação. E-mail: robertcarmo6@gmail.com.

si mesmo, como uma intervenção social, cognitiva e política na realidade brasileira (e além dela), uma vez que escrever fabrica uma memória (Arendt, 2014), mas a colonialidade, a forma social escravista, o antissemitismo, o sionismo e *as fake news* brasileiras<sup>2</sup> também. Aqui, trataremos de uma obra que se ocupa da história da escravidão a partir de um estilo literário denominado de fabulação crítica, considerada pela autora como uma “não-ficção especulativa”, uma “transposição dos arquivos”<sup>3</sup>.

## Quem é a garota?

“Um nome teria permitido a ilusão de conhecê-la e tornaria menos doloroso o fato de ela ‘jamais ter tido qualquer existência fora do precário domicílio de palavras’, o que permitiu que ela viesse a ser assassinada” (Hartman, 2021, p. 174)

Apesar do próprio texto considerar que sua nomeação talvez pudesse lhe dar outro destino, ele lhe arrisca alguns nomes: Phibba, Theresa, Sally, Belinda, não um apenas, e essas distintas possibilidades já nos deixam pistas da estratégia empregada pelo narrador. De todo modo, sabe-se que a garota é uma mulher preta escravizada que faz, junto a algumas outras e outros – nem todos visíveis, uma vez que temos acesso apenas a alguns – a rota atlântica da escravidão. Ela encontra-se no navio Recovery [Recuperação] e nele sofreu uma série de violências sem falar ou gritar, vindo a morrer e ser lançada ao mar.

Não à toa, o capitão lhe açoitou para curar sua doença venérea [gonorreia]. “Ela aparentava ser uma virgem torturada, uma mulher grávida, uma prostituta sífilica ou uma santa na flor da idade” (*ibid.*, p. 173) e negou ir para cama com o capitão, o esnobando. Como em tom de fabulação (ainda crítica), parece-me que ela teria calado ou rido

---

2 Ver mais em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2021/05/19/circulacao-de-fake-news-cresce-apos-falas-de-bolsonaro-na-tv-aponta-estudo.htm>. Disponível em 17 de nov. de 2023.

3 Entrevista por Borges (2021). Disponível em <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/saidyia-hartman-a-historia-da-escravidao-moldou-a-vida-de-todos-nos/>

quando um outro capitão, dessa vez aqui no Brasil e em tempos mais recentes, vociferou sua imbroxabilidade<sup>4</sup>. A garota se recusava.

O texto reúne algumas séries narrativas, desde uma inicial que velozmente nos diz que ela morreu logo após a violência cometida pelo capitão, até as outras posteriores que espaçam melhor as cenas, trazendo outros pontos de vista que, inevitavelmente, fazem operar outros sentimentos e elementos, sem, contudo, se distanciar da garota, de tal modo a reunir focalizações<sup>5</sup> diferentes a bordo do navio e elementos históricos e narrativas interiores e posteriores à rota atlântica, como o julgamento e – quem sabe – a recuperação ou, como chama Ginzburg (2012), uma tentativa de “desrecalque do campo traumático” (p. 211), quando, então, ela teria falado.

Vejamos a sequência a seguir, que abarca quase que predominantemente, as diferentes focalizações presentes na narrativa, bem como seu deslizamento de modo a, finalmente, evidenciar algo que a garota disse ou poderia ter dito, conforme mencionado. Vale ressaltar que negrito os pontos de focalização dessas séries narrativas distintas.

1) “O **capitão** amarrou o pulso da garota na corda de uma roldana e a pendurou numa das hastes do mastro, suspendendo-a, nua, no alto do convés. [...]

[...] Observando a garota engatinhar na direção do porão do navio, o terceiro imediato indagou ao capitão se deveria ajudá-la a descer. O capitão a amaldiçoou novamente e disse: ‘Ela pode encontrar seu próprio caminho.’” (*ibid.*, p. 175-176).

2) “O **terceiro imediato** estava olhando as mulheres, rindo e conversando com o médico quando viu a garota. As mulheres conti-

---

4 Ver mais em: <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/apos-protestos-bolsonaro-diz-ser-imorriavel-imbroxavel-incomivel/>. Acesso em 20 de nov. de 2023.

5 Penso aqui, junto a Bal (1990, p. 108), quando define focalização como a relação entre a visão e o que se vê ou se percebe, mas não necessariamente tomo seus pressupostos para análise da narrativa.

nuavam dançando, mas passaram a olhar para a garota balançando na ponta da cortina.

[...] Ela não gritava. [...] quando o capitão a desamarrou e ela caiu no convés, ela ainda estava viva. Ela estava sentada toda enrolada, como uma bola, com a cabeça tocando seus joelhos. Então ela começou a caminhar em direção ao alçapão. O imediato viu que ela nunca conseguiria fazer isso sozinha. Desejando auxiliar a garota, ele indagou ao capitão: ‘Senhor, devo ajudá-la a descer?’. Todavia, o capitão proibiu qualquer um de auxiliá-la.” (*ibid.*, p. 177-178).

3) “A garota estava doente desde o momento em que pôs os pés no Recovery. Ela tinha gonorreia, o médico estava certo disso. [...] A **doença** venérea era comum em meios aos negros, o que não era uma surpresa. A outra garota morta, que os marinheiros chamavam de Vênus, também sofria do mesmo problema. Não, a garota não morreu por esse motivo.” (*ibid.*, p. 178).

4) “**William Wilberforce** apenas ouviu pela metade o que o médico lhe disse quanto à garota. Os detalhes não eram a verdade, de qualquer modo. Ele os ouvira: as histórias de escravos amarrados, queimados, mutilados, destruídos e jogados ao mar [...]

O revoltava pensar sobre suas partes íntimas sendo expostas, seus pulsos amarrados e suas longas pernas e nádegas cobertas com pedaços de panos, tão assustadoramente vulneráveis aos caprichos do capitão. Ela não era uma prostituta de Bridgetown ou de Kingston, mas uma moça casta que morreu tentando blindar-se de olhos tirânicos” (*ibid.*, p. 180).

5) “O capitão errara o cálculo. Era muito tarde quando ele se deu conta disso. Ela era um cabide de pele e ossos e ele havia tentado de

tudo, mas ela se recusava a comer fava, batata-doce ou mandioca com molho apimentado. Ele usou o *speculum orbis* (para abrir sua boca e introduzir comida em sua garganta) [...], tudo em vão.

[...] Toda vez que o chicote a atingia, sua cabeça girava como se ela estivesse tentando achá-lo para encará-lo com seus olhos frios e planos. **Aquela mulher desmazelada estava tentando dizer-lhe** que ainda tinha forças para resistir” (*ibid.*, p. 181-183).

6) “Oito dias após o discurso de Wilberforce, **Londres** ficou boquiaberta com a história da garota espancada. Uma charge [A abolição do tráfico escravo] retratando o açoitamento havia sido espalhada pelas tavernas, cafeterias e lojas de produções impressas. Toda aquela exposição da carne com hematomas atraía, igualmente, pornógrafos, masoquistas e abolicionistas. Não havia esconderijo para a imoralidade inglesa” (*ibid.*, p. 183).

7) “**Ela** havia descoberto uma maneira de sair do navio. Ela se preocupava com a possibilidade de seus ancestrais se esquivarem dela, ou dos deuses ficarem zangados e a punirem mandando-a de volta para a terra como uma cabra ou um cachorro, ou ser condenada a vagar sem direção, sem nunca encontrar seu rumo além-mar, mas ela arriscaria de qualquer forma – era o único caminho aberto. Quando dois meninos a jogaram no mar, eles fizeram a partida parecer fácil.

[...] Se sua língua não tivesse tornado a fala impraticável, fosse possível a um cadáver falar, ela teria dito: ‘Vocês estão errados. Vou encontrar meus amigos’ [...]” (*ibid.*, p. 192).

Notemos que, se escolhêssemos pensar a tipologia dessa narrativa a partir da perspectiva em Friedman (2002), notaríamos que o ponto de vista operacionalizado pela narrativa funciona bem ao elucidar “como personalidade e experiência emergem como um mosaico a partir do choque com as sensibilidades de diversos indivíduos” (p,

181), mediante uma onisciência seletiva múltipla, focando na direção da cena, seja interna ou externamente à ação (o contexto da morte da garota escravizada). Ao analisarmos cada série narrativa, temos acesso a uma perspectiva dessa ação pelo capitão, pelo terceiro imediato, pela doença, por William Wilberforce [político abolicionista inglês], pela burguesia inglesa e pela garota; de tal modo que, realmente, um mosaico, tal qual menciona Friedman (2002), se constitui e nos apresenta nuances da narrativa que colocam a história na esteira de um plano – que não é circunscrito ao passado e tampouco ao que se sucedeu no navio durante aquela rota, a saber que há focalizadores externos (Bal, 1990), que produzem impressões de fora da ação sobre a personagem, como o William Wilberforce e a burguesia inglesa, por exemplo. Ambos, inclusive, não estavam no navio, mas o narrador os coloca em relação com a ação como se não houvesse um distanciamento temporal, ainda que as marcações temporais sejam feitas. Aspectos esses que, por sua vez, alargam a narrativa sobre a morte da garota.

Vale ressaltar que um focalizador pode não estar relacionado necessariamente a um personagem, como a elementos diversos (Bal, 1990), como é o caso da série narrativa que focaliza na doença (item 3 acima). Interessante, pois, que justo nessa série, uma outra garota também é mencionada – sobre a qual Hartman (2020) fala melhor posteriormente, justifica e se questiona quanto a não ter escrito sobre ela, uma vez que ainda que tenha se mantido cuidadosa com os limites dos arquivos, manteve também a possibilidade de narrar uma história impossível, sem que essa impossibilidade fosse superada.

Ao dar-mo-nos conta, lá no início do livro que a própria autora fez uma viagem ao continente africano, mas também por mencionar um “eu” nesse capítulo (e nos demais), o jeito como a focalização opera diante de toda a narrativa, faz-nos ter a sensação de que ela própria e nós, por sua vez, somos testemunhas no navio – mas não efetivamente como narradores-testemunhas, mesmo porque há uma voz direta do narrador, mas não predominantemente, como vimos e veremos abaixo, o que já questiona uma justaposição às tipologias mencionadas (onisciência seletiva múltipla ou mesmo narrador-testemunha).

E isso – somado a uma série de elementos intertextuais (ou diria, pensando com a própria Saidyia Hartman, uma série de elementos de arquivos<sup>6</sup>) que são costurados [ou fabulados] junto à cena –, retoma algo da narrativa: “A esse respeito, eu sou tão responsável quanto todos os outros. Eu também estou tentando salvar a vida da garota, não da morte, da doença ou de um tirano, mas do esquecimento” (Hartman, 2021, p, 173). E ainda outra: “Do caso do navio Zong, ele [Wilberforce] sabia que 132 escravos lançados ao mar eram apenas carga. Era mais fácil sentir por completo a perda de uma vida e depositar todas as esperanças numa garota. Tantas mortes eram matéria intratável” (*ibid.*, p. 181). De modo que tanto elucidam seu gênero literário (não-ficção especulativa), mas também nos apresentam chaves de leitura do texto (Bal, 1990): do objetivo da escritora e, paralelamente, do recurso do narrador à garota, especificamente.

Quem é então a garota? – para além das “poucas linhas de uma transcrição judicial mofada” (*ibid.*, p. 174), seria ela, já que não pôde ter nem a dignidade de compor o livro dos mortos escrito pelo médico, ainda que tivesse sido objeto da moralidade burguesa (e não imoralidade, nisso discordo), o próprio campo traumático? O que, adiante, lembra, desde já, o que a Conceição Evaristo diz em “Olhos d’água”: “a palavra que é dita reivindica o corpo presente”. Fatos esses que dizem muito de uma indissociabilidade entre diegese (história) e discurso (narrativa), conforme discorre Maurice Letebve (Leite, 2007). Não à toa, em outro texto que dá um contorno explicado ao livro em questão, ela menciona: “[...] recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente” (Hartman, 2020, p. 29).

Mas, então, até aqui, parece-me que perguntar-se acerca da garota é também interessar-se pelo lugar do narrador. Por um lado, temos um narrador que conta a história de uma garota preta escravizada a

---

6 “O arquivo dita o que pode ser dito sobre o passado e os tipos de histórias que podem ser contadas sobre pessoas catalogadas, embalsamadas e lacradas numa caixa de pastas e fôlios. Ler o arquivo é adentrar um necrotério, que permite uma visão final e um último vislumbre de pessoas prestes a desaparecer no porão dos escravos” (*ibid.*, p. 26),

bordo do navio negreiro tomando como referência outros personagens; por outro, temos uma escritora preta que se faz narrador-testemunha e conta da viagem que fizera ao continente africano e do lugar de estrangeirismo percebido; ao passo em que a mesma situa, também na narrativa, seu objetivo em salvar a garota do esquecimento; por outro ainda temos um método literário, específico dessa escritora, denominado de fabulação crítica ou não-ficção especulativa (Hartman, 2020). Nesse sentido, cabe destacar que é justamente a possibilidade de que essa escrita seja pessoal, ao passo em que também é coletiva, que embarça a identificação precisa com as tipologias mencionadas. É, pois, a própria Saidiya (2020, p. 18) quem diz:

Essa escrita é pessoal porque essa História me engendrou, porque “o conhecimento do outro me marca”, por causa da dor experimentada em meu encontro com os fragmentos do arquivo e por causa dos tipos de histórias que construí para fazer a ponte entre o passado e o presente e dramatizar a produção do nada – cômodos vazios, e silêncio, e vidas reduzidas ao descarte.

## **Memória, trauma e esquecimento**

“Criar um espaço para o luto onde ele é proibido. Fabricar uma testemunha para uma morte não muito notada” (Hartman, 2020, p. 25)

Ao explicar sobre as narrativas orais, Benjamin (1987), como já dito inicialmente, tece crítica e oposição a uma problemática social capitalista e ainda aos romances. Ainda nesse contexto, ele trata do tema da morte, evidenciando como a sociedade burguesa evita o espetáculo da morte, passando a viver em espaços “depurados de qualquer morte” (p. 207). Apostando, em contrapartida, na sabedoria engendrada nesse fato natural, afirma que “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade”. Ou seja,

[...] é nesse momento da morte que se estabelece a autoridade de poder ser narrado o que é inesquecível e transmissível: a autoridade tem como função remontar aquilo que já foi vivido, mas nem por isso está morto, visto que a morte é sempre um indicativo de que podemos conhecer a história e nós mesmos (Castro, 2016, p. 169).

Inevitavelmente isso coloca em questão a memória, já que o intercâmbio de experiências provenientes do saber “por ouvir dizer” (Benjamin, 1987, p. 221), ou seja, da dimensão da oralidade, bem presente, inclusive, nos mestres das culturas populares e em religiões dos povos das matas e de terreiros, constrói e alimenta uma memória coletiva; a reminiscência, da qual fala Benjamin, e que é capturada pelo capitalismo, sobrepondo a ela vivências individuais e a lógica informacional.

Justo pela dimensão da oralidade, a “narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz” (*ibid.*, p. 221), como também nela se “recorre ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)” (*ibid.*, p. 221).

“Ele acha que o pai foi morto a tiros. Não sabe que o pai foi torturado, essa é uma dor pela qual ele ainda vai passar, é uma dor com a qual ele ainda vai ter contato”<sup>7</sup>, é o que diz a viúva e mãe do filho de Genivaldo, homem preto morto pela Polícia Rodoviária Federal em Sergipe. Para além dos detalhes desse crime – que não é a bordo da rota atlântica da escravidão tal qual o da garota (ou das garotas), mas, não é alheia a ela, uma vez que “aboliu-se política e juridicamente o sistema de subordinação direta do corpo sequestrado, mas permanece a forma social correspondente” (Sodré, 2018, p. 12)<sup>8</sup> –, chama atenção a impossibilidade de nomeação do tipo de morte sofrida pelo pai da

---

7 Ver mais em: <https://g1.globo.com/se/sergipe/noticia/2023/05/21/caso-genivaldo-um-ano-apos-homem-ser-morto-asfixiado-pela-prf-viuva-diz-que-filho-ainda-nao-sabe-que-pai-foi-torturado.ghtml>. Disponível em 5 de nov. de 2023.

8 Muniz Sodré (2018) analisa o racismo brasileiro ou “racial-democracia” nacional como uma forma social escravista.

criança, uma vez que saber disso evocaria a gravidade de um crime de racismo e a infeliz semelhança com outros crimes de mesma natureza, mas também os efeitos disso sobre seu corpo, também preto.

*A carne mais barata do mercado é a carne negra / Que vai de graça pro presídio / E para debaixo do plástico / Que vai de graça pro subemprego / E pros hospitais psiquiátricos (Seu Jorge, Marcelo Yuca e Wilson Capellette).*

Ao discutir o narrador na literatura brasileira contemporânea, Ginzburg (2012) situa como escritores(as) e narradores(as) historicamente oprimidos(as) têm podido “falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez” (p. 203), trazendo à tona, portanto, tanto o lugar do trauma quanto da memória. É, pois, ainda ele, quem afirma que tanto o narrador “historiador” de Lukács quanto as tipologias de Friedman não são eficientes em caracterizar a produção brasileira contemporânea, o que também vale para a narrativa que discutimos aqui, haja vista o compromisso com um “desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados” (Ginzburg, 2012, p. 200).

Não se justapondo às tipologias que já mencionamos, haveria ainda outra a considerarmos? Partindo da relação com a história, e entendendo, desde já, que há uma distância da fábula, da estória heroica e do romance histórico, descritos pelo Umberto Eco, estaria então na esteira da metaficção historiográfica, a quarta forma de narrar o passado, conforme afirma Hutcheon (1991)?

Enquanto o romance histórico, por exemplo, “poderia encenar o processo histórico” (Hutcheon, 1991, p. 151), se utilizando dos detalhes e dados para garantir verificabilidade ao texto literário e estabelecendo papéis secundários aos personagens históricos; a metaficção historiográfica “se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (p. 152), “incorpora esses dados [históricos], mas raramente os assimila” (p. 152), de tal modo que sugere que “reescrever ou reapresentar o

passado na ficção e na histórica é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (p. 147) – diria, até, dado o que apostamos aqui, impedi-lo de ser esquecido.

Há ainda, nessa maneira de narrar, uma utilização da intertextualidade a fim de “reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor” (Hutcheon, 1991, p. 157), tendo em vista o aspecto não-conclusivo mencionado acima. Reconhecendo, para além da narrativa, questões como a subjetividade, a referência, a ideologia e a própria intertextualidade. Aspectos esses que podem ser identificadas no “Livro dos mortos”. Inclusive, sobre a intertextualidade, vale ressaltar que ao final do livro, em “Notas” (Hartman, 2021, p. 301), a autora pontua uma variedade de referências atreladas às narrativas, indicando então acontecimentos históricos.

Acerca disso, e tendo em vista que a própria autora define seu estilo como “não-ficção especulativa”<sup>9</sup>, afirmando que faz “uso de estratégias do romance, mas ainda [precisa] dos documentos, nem que sejam apenas contornos das vidas reais daquelas pessoas”; ou mesmo quando partimos da própria narrativa ao ser dito pelo narrador que “umas poucas linhas de uma transcrição judicial mofada formam a história inteira da vida de uma garota” (Hartman, 2021, p. 174); ou ainda do não distanciamento que ela faz operar pela narrativa, a ponto de dizer, como já citado, estar “[...] recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente” (Hartman, 2020, p. 29), ficam algumas questões: apesar de uma melhor similaridade com a metaficção historiográfica no tocante a relação não dicotômica entre histórica, ficção, verdade e mentira, passado e presente, poderíamos caracterizar assim, já que sua autora a chamou de não-ficção? Por outro lado, se compreendermos que fabular é um recurso metafictional, e não abrir mão dos arquivos é um recurso histórico, caberia a caracterização?

---

9 Ver mais em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/saidyia-hartman-a-historia-da-escravidao-moldou-a-vida-de-todos-nos/>. Disponível em 25 de nov. de 2023.

Por certo, há nesse texto um entrecruzamento entre arquivo e fabulação, história e ficção, e justo por isso, transpor a garota dos arquivos e ficcioná-la ultrapassa as medidas de veridicação da verdade (e as dispensa), uma vez ainda que a narrativa aciona um emaranhado de fatos, do qual, por exemplo, àquela criança já citada aqui, outras tantas também pretas, mas também nenhuma de nós, poderá sair ilesa.

Logo, ficcionar, do modo como faz a Hartman (2021), é uma tentativa de manter-se atento(a) ao contemporâneo (e justo por isso fabricar testemunhas), no sentido proposto por Agamben (2009, p. 72-73):

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. [...] É da nossa capacidade de dar ouvidos a essa exigência e àquela sombra, de ser contemporâneo não apenas do nosso século e do “agora”, mas também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado.

## Considerações finais

Ao longo desse artigo, busquei discutir elementos que pudessem fiar, a partir da narrativa, tanto aspectos tipológicos quanto sociais e receptivos, de modo a elucidar a complexidade e a possibilidade de desreclaque pela literatura – não que a escrita nos cure, como diria Nelly Arcan (2021) no livro “Putá” –, mas, justo pela possibilidade de nos devolver os mortos, como discute a própria autora (Hartman, 2020) e, com isso, restabelecer as possibilidades de sutura social, uma

vez que “na relação com os mortos fundamenta uma política de combate ao não esquecimento” e de integração com a comunidade (Rufino, 2023, p. 52).

Nesse sentido, a narrativa de Saidyia Hartman produz contribuições importantes para o âmbito da literatura e da narratologia, tanto pelo estilo empregado pela mesma, quanto pelo, não obstante a isso, uso da transposição dos arquivos como estratégia mnemônica [a grosso modo, de desenvolver memória] de atuação no/pelo presente a partir do intercâmbio de experiências. Incluindo, em uma primeira análise, as suas, o que acompanha a literatura contemporânea, a julgar também pela aposta em hibridismo de gênero (Ginzburg, 2012) – basta notar a dificuldade demonstrada neste artigo em atribuir ao narrador uma tipologia específica – e o “limiar entre literário e não literário” (Ginzburg, 2012, p. 213) – notoriamente explorado pela escritora que, aliás, se mantém atenta ao risco, como já mencionado aqui, de não esvaziar a impossibilidade de contar uma história impossível (Hartman, 2020).

Nesse sentido, justifica-se a adoção da concepção de contemporâneo (Agamben, 2009) que, não necessariamente poderia ser igualmente compatível com toda literatura contemporânea, a saber que contemporâneo, em Agamben (2009), não é homônimo de contemporânea. Mas, no caso da Saidyia Hartman e da narrativa “O Livro dos Mortos”, acionar o conceito agambeniano é, pois, reconhecer que o narrador neste texto produz uma intervenção no escuro do presente, o que significa que não é um texto compatível com o século que vivemos, tampouco com o passado, mas, sim, com um deslocamento com o tempo presente e com uma “mistura das eras” (Lima, 2019, p. 253). É, isso, pois, que funciona como uma política de não esquecimento (Lima, 2019).

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009.

ARCAN, Nelly. **Putá**. São Paulo: N-1 edições, 2021.

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: Uma introducción a la narratología. Madrid: Editora Cátedra, 1990.

BORGES, Stephanie. Saidiya Hartman: A história da escravidão moldou a vida de todos nós. **Revista Gama** [UOL], 2021. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/saidiya-hartman-a-historia-da-escravidao-moldou-a-vida-de-todos-nos/>. Acesso em 05 nov. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CASTRO, Hedgar Lopes. Narrativa em Walter Benjamin: os problemas da história, da cultura e da contemporaneidade. **Cadernos Walter Benjamin**, v. 16, p. 159-175, 2016. Disponível em: [https://www.gewebe.com.br/pdf/cad16/texto\\_10\\_hedgar.pdf](https://www.gewebe.com.br/pdf/cad16/texto_10_hedgar.pdf). Acesso em 10 nov. 2023.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>. Acesso em 17 out. 2023.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 27 nov. 2023.

HARTMAN, Saidiya. **Perde a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

LIMA, Jefferson de Moraes. Contemporaneidade e literatura: reflexões sobre uma possível literatura do contemporâneo. **Revista Investigações**, v. 32, n. 1, p. 252-263, 2019.

RUFINO, Luiz. **Ponta-cabeça**: educação, jogo de corpo e outras mandingas. Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

SOARES, Elza. **A Carne**. Salvador: Maianga, 2002. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=elfQOZItCZ0&ab\\_channel=boasmusicas](https://www.youtube.com/watch?v=elfQOZItCZ0&ab_channel=boasmusicas). Acesso em 25 nov. 2023.

SODRÉ, Muniz. Uma lógica perversa de lugar. **Revista Eco-Pós**, 21(3), 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i3.22524>. Acesso em 18 dez. 2023.

# A CONSCIÊNCIA DO NARRADOR DE ANTÔNIO CARLOS VIANA

Maria Tiah Alves da Fonseca<sup>1</sup>

## Antônio Carlos Viana e o problema do narrador em “Olhos de fogo”

A questão do narrador engendra problemas técnicos antigos. É preciso, portanto, avaliar o tom da narrativa: se irônico, pessimista ou sarcástico. Contudo, é o narrador moderno que se torna “problemático”<sup>2</sup>. Nessa incumbência, é preciso tomar a decisão de como narrar e do ângulo a ser adotado, isto é, a preferência pelo narrador de primeira ou de terceira pessoa implica o processo da criação e recepção – porque adotar ‘este’ ou ‘aquele’ procedimento em referência a esse ‘eu’ que fala, inclui também um leitor.

Não simplesmente o ponto de vista, mas abarcar a realidade virtual do texto literário, com toda sua opacidade, exige um processo de enunciação individual que irá definir as relações entre o ato narrativo e aquilo que este representa. Assim, o narrador torna-se, na contemporaneidade, o centro da técnica funcional porque define o imaginário sem quebrar a ilusão do ficcional (Arrigucci, 1998). Indubitavelmente, há consequências para os modos de narrar.

---

1 Doutoranda em Letras da área de concentração Estudos Literários e da linha de pesquisa Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Servidora da mesma universidade. E-mail: mariatiah.t@yahoo.com

2 Na entrevista concedida, “Teoria da narrativa: posições do narrador”, o Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr. (1998), concebe o ponto de vista como o constituinte essencial da técnica narrativa que, nas narrativas modernas, tornaram-se bastante complexas. O professor cita então “o problema do tom e o problema do ponto de vista”, cujo processo narrativo deve ser construído de modo a manter a ilusão ficcional e, para tal, faz-se necessário que o narrador, de forma crítica, mantenha distância da história narrada. Assim, Arrigucci busca elucidar a condição não muito confiável do narrador.

A função do narrador circunscreve-se então a uma identidade que reside apenas no texto literário, e somente este indicará as escolhas feitas em prol dessa escrita. Obviamente que o papel do narrador muito tem se diversificado, cuja escala pode ir de uma participação explícita, emitindo comentários, julgamentos, digressões e, às vezes evidenciando um conhecimento ilimitado sobre o mundo ficcional; ou passando pela presença quase imperceptível, objetiva e impessoal, que desaparece por trás do narrado. É a busca pela morte do autor (Friedman, 2002). Norman Friedman (1946-), crítico americano, ao pensar na relação estética entre obra e autor, investiga no famoso ensaio “O ponto de vista na ficção” as questões: Quem fala ao leitor, fala em 1ª ou 3ª pessoa? De que posição (ângulo) ele conta a história? Que canais de informações usa para transmitir o relato: pensamentos, percepções, ações das personagens? E sob os rótulos de “mostrar” (*showing*) e “narrar” (*telling*), Friedman tenta desvendar as interfaces adotadas pelo narrador na sistemática interna da obra; ainda que ignore explicitamente o autor. Em se tratando do conto, em referência ao romance – como uma narrativa mais longa, diríamos que o conto em nada diminui, ou intensifica, a complexidade. A diferença básica, segundo Edgar Allan Poe (1993), é que podemos ler o conto de uma “assentada”, ou seja, o tempo de leitura assim permite.

No conto em análise, narrado em primeira pessoa, teremos uma “focalização interna” (FP), (Bal, 1990), quando aquele que narra participa da trama. O conto selecionado é um dos mais emblemáticos do escritor sergipano Antônio Carlos Viana: “Olhos de fogo”, em que há apenas dois sinais de pontuação: vírgula e ponto final. Certamente, esse diferencial adequa-se à densidade dessa narrativa, que aborda uma violência doméstica que beira à tortura. Como pensar em uma menina que sofre um estupro com penetração anal?! Ou suportar as dores do estupro, amordaçada?! A vítima, supostamente, uma adolescente, é subjugada ao sadismo perverso do homem que a violenta. O narrador, contudo, não informa o grau de parentesco, ou não, da vítima com seu agressor. Leiamos:

[...] e a mania que me ficou de tantos banhos por dia e que a senhora nunca compreendeu, porque eu ficava suja dele, minha mãe, toda enlameada de seu visgo quente expelido com seus bu-

fos e apitos como se eu fosse o seu poço de agonia, ele, nas madrugadas, tudo em silêncio, porque ele me obrigava a morder o travesseiro, minha boca seca de raiva [...]” (Viana, 1999, p. 87).

Nesse conto, assim como na maioria dos contos de Antônio Carlos Viana, os personagens não são nomeados. Importa, sobretudo, o drama vivido. Nas oito categorias do ‘ponto de vista’ elencadas por Friedman (1993), “Olhos de fogo” se enquadra como “narrador protagonista”, em que desaparece a onisciência porque o narrador, e personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Todavia, a teoria nem sempre consegue abarcar a complexidade da literatura e, nesse conto, Viana então maquia esse narrador protagonista de “narrador onisciente intruso” (Friedman, 1993), quando interfere na consciência das personagens. Leiamos Viana: “eu desviando a vista porque já não suportava seu **olhar seco**” (grifo da pesquisadora - p. 88). O “olhar seco”, neste caso, é o da mãe que, mediada pela voz do narrador, surge não como aquela que protege e sim como uma cúmplice do abuso sexual sofrido pela própria filha: “até que sem nenhuma palavra a senhora transportou as coisas dele pra minha cômoda, afastando para um cantinho meu rouge, meu batom e as fitas coloridas” (p.88). Percebe-se então o narrador se camuflando nas sensações dos personagens. Daí, precisamos identificar o pensamento do narrador e o pensamento do outro mediado pela voz desse “narrador interno” (FP), (Bal, 1990, p. 110-112). Conforme Bal (1990): “A focalização vinculada a um personagem (FP) pode variar, pode passar de um personagem a outro. Nesses casos, podemos ter uma boa imagem das origens de um conflito” (Bal, 1990, p. 110 – tradução da pesquisadora).

Ao sabor bergsonianos<sup>3</sup>, percebemos, no conto, que o conflito se

---

3 Henri Bergson (1999), filósofo francês morto em 1941, concebe a relação entre cérebro e consciência, e a ideia de passado como algo que pode marcar o corpo mediante lembranças. Nesse contexto, o corpo retém a memória e não o cérebro, mas é a consciência que tem a propriedade de construir uma realidade. Em complemento, diríamos que a diferença básica entre a mente e o corpo, segundo Bergson, é porque este exerce funções básicas e, por ser físico, o corpo pode não ter a liberdade de agir contra um ato do qual não queira participar. Nesse caso, o corpo irá reter as lembranças, como observamos no conto em análise, em que a consciência da menina violentada retoma a sua dor.

estabelece pela alternância das vozes que sussurram na consciência do narrador. Sorrateiramente, o narrador traz sempre o pensamento da mãe, e do homem que a violenta, para o centro da narrativa mediante o “sumário” (Friedman, 1993), que abrevia o tempo da narrativa e funciona como um elo entre outras cenas. Daí, esse “olhar seco” (Viana, 1990, p. 88), dito pelo narrador, fragiliza a confiabilidade do narrador. É justamente essa falta de confiabilidade que as narrativas contemporâneas ataçam (Ginzburg, 2012). Em consonância com o caráter questionável da mãe, já envelhecida e impotente diante da escassez em que viviam, Viana deflagra a realidade dos que se submetem ao martírio do corpo em troca de comida: “e eu doida pra pôr um fim naquilo tudo, mas sem saber como, se a gente não tinha um vintém na bolsa, com ele, pelo menos, tínhamos o pão de cada dia” (p. 88). Enquanto a voz do narrador segue intermediando o do agressor: “quando ele me largava no quarto e da porta me olhava como se fosse os dois holofotes de sua máquina rasgando a escuridão” (p. 87), ou “e me botava de tudo que era jeito como se eu fosse cachorra, lembrando da primeira vez, que era pra não me prejudicar, o cão falou” (p. 89).

Em momentos que se repetem, no conto, o narrador denuncia a angústia solitária da menina, do “nojo” que soa ambíguo, direcionado ao homem que a violenta e à própria mãe: “e só então eu percebi que a senhora já sabia de tudo há muito tempo, quanto nojo, minha mãe, daquela coisa pendurada na parede (p. 88); ou: “ele sempre mais e mais nojento, me fuçando perto de seus olhos inocentes” (p. 88).

Nos contos de Antônio Carlos Viana, constata-se que o autor negligencia a linearidade (Fonseca, 2014), o tempo cronológico; embora esteja sempre atento ao tempo da leitura, quando constrói um ritmo próprio neste conto.

Segundo Walter Benjamin, o narrador do romance tem especificidades distintas de nosso ‘eu’. Seria, talvez, uma tentativa de abarcar um imaginário, mas não aleatoriamente, ou seja, pensar no narrador é sistematizar uma série de procedimentos e estar consciente “das condições de produção” (Benjamin, 1987, p. 131). É preciso pensar em uma função organizadora ausente de publicidade por ser um trabalho

intelectual e, como tal, deve passar a outros “o caráter modelar da produção” (Benjamin, 1987, p. 132). É pensar no produto da escrita, e na esfera de consumidores, como algo a ser o mais perfeito possível; embora seja uma arte que esteja em vias de extinção, isto, na concepção de Walter Benjamin. Mas este fora o tempo da Primeira Grande Guerra, e também das entreguerras, e dos odores da decomposição humana. Eis Benjamin e seu tempo:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar-livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado; exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1987, p. 198).

Nessa esfera bélica, surge a modernidade com uma Europa devastada pela guerra, mas célere por mudanças e máquinas, além das perseguições políticas. Exilado na França, e fugindo da Alemanha nazista, o filósofo, condicionado pelo mundo pós-guerra de 30, tempo em que as relações humanas estiveram muito comprometidas e os soldados voltavam da guerra carentes de experiência comunicável, Benjamin acreditava que o romance estava em vias de desaparecer. Possivelmente, motivado pelo *merchandising* da época, Benjamin não pensava o romance como uma forma a se perpetuar e suscita que este, como expressão dessa modernidade turbulenta, também é afetado pelas crises; quando o cinema suplantava a literatura na expectativa da imagem.

Ao pensar o romance, Benjamin centraliza seu discurso na figura do narrador, em que tece características peculiares. Nesse aspecto, o filósofo trabalha com duas dicotomias básicas: entre a narrativa tradicional, transmitida oralmente e de forma anônima – a exemplo do viajante e; em oposição, as narrativas escritas, cujo modelo é mais próprio da informação e, portanto, dotado de menos sabedoria (Benjamin, 1987). O período do surgimento do romance moderno alemão, entre fins do século dezoito e começo do dezenove, culmina então com o declínio fatal das narrativas orais, das lendas e contos de saber coletivo. Nesse contexto, o

indivíduo do romance, ao contrário daquele das narrativas orais, se isola para escrever. Segundo Ginzburg: “A sociedade capitalista, individualista e desumanizadora, desfaz o caráter socialmente integrador do ato de narrar, segundo a perspectiva de Benjamin” (2012, p. 203).

Diferentemente de outros críticos, Walter Benjamin volta-se para uma macrovisão da arte de narrar e focaliza um narrador que, desprovido da experiência do coletivo, não é capaz de transmitir sabedoria. Em contrapartida, Benjamin também cita outro tipo de romancista: “Defino o escritor rotineiro como o homem que renuncia por princípio a modificar o aparelho produtivo a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo (Benjamin, 1987, p. 128). Segundo Benjamin, esses “escritores rotineiros”, ainda que socialistas, estariam mais presos às causas políticas do que às questões estéticas, fato que os conduziria mais a entreter o público do que a ensinar a perfeição da arte de narrar. Observemos que a preocupação de Benjamin não é apenas com o suposto desaparecimento do romance – segundo sua visão apocalíptica de pós-guerra e entreguerras, mas também com questões ligadas a valores. Contudo, na concepção de Jaime Ginzburg (2012, p. 203): “A confusão conceitual em torno do termo “narrativa”, que no ensaio se refere à tradição oral, e no senso comum leva a muitas formas literárias, leva a problemas”. No contexto linguístico-teórico, nesta obra de Benjamin (1987), Ginzburg (2012) evidencia o problema das traduções brasileiras, que confundem os termos ‘narrador’ e ‘contador de histórias’.

Benjamin (1987), atento às questões de valores, discorre também acerca da formulação da linguagem e vê a literatura como uma “sóbria concisão”, uma linguagem que se afasta do rebuscamento e visa à naturalidade, motivos pelos quais justifica a escolha pelo novelista russo Nikolai Leskov (1831-1895) como ilustração. O narrador há de escrever sem artificialismos (Benjamin, 1987, p. 205-208), embora a narrativa seja “uma forma artesanal de comunicação”, em que o narrador – esse ser que não vemos, cria como se fosse um oleiro, em que a obra deve ser contemplada pelo espírito (e não pelo olhar). A intenção é a de conceber o excelente ofício de narrar. Assim, podemos inferir que, nas narrativas pós-modernas, há certa preocupação não apenas com

o trabalho da linguagem como também pela abordagem do narrador. Todavia, nem todas as grandezas literárias nasceram ‘grandes’, isto é, algumas tiveram de esperar a ascensão da burguesia para alcançar notoriedade; e assim resultou a ascensão do romance. Como exemplo de valor e grandeza, Benjamin traz *Dom Quixote*, um romance de cavalaria do espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616) que, para Benjamin (1987, p. 202), é o primeiro grande romance da modernidade. Com forte tradição oral, esses romances ganharam fama e notoriedade ao longo do século dezesseis. Em contrapartida, cita Benjamin, neste mesmo ensaio: “O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem precede da tradição oral nem se alimenta dela” (Benjamin, 1987, p. 201).

Portanto, na prática, é difícil aplicar conceitos prontos, classificar; quando convém ao pesquisador problematizar, ou aceitar determinados pontos de vista – mesmo com o problema das traduções, ainda que seja necessária alguma justificação. Noutra complexidade, está o fator do “utilitarismo”, ou não, da literatura. Conforme Benjamin (1987), o romance não deveria ser utilitário, como o fazem os contos de fada e fábulas, como fazem os socialistas que escrevem romances; embora nada impeça que o ‘utilitarismo’ venha a acontecer sem diminuir o mérito da obra. O fato é que o romance não deveria servir a determinados propósitos, pois a arte narrativa evita explicações. Ela existe porque os homens têm algo para contar (Benjamin, 1987, p. 200).

Grosso modo, diríamos que Benjamin tenta justificar a decadência das tradições pelo viés do romance, este como resultado de uma frágil estética, porque não resiste ao sistema capitalista. Em Benjamin, a “experiência” soa como matéria prima para a narrativa, da qual se servem todos os tipos de narradores, seja aquele que vem do “camponês sedentário” – que nunca saiu de sua cidade, ou do “marinheiro comerciante” (Benjamin, 1987, p. 198), que traz, das viagens, os seus relatos; embora esses dois grupos dialoguem de diversas maneiras, produzindo outros fatos. Assim, a “experiência” benjaminiana é algo complexo de sistematizar, haja vista haver, ainda, o elemento do enraizamento popular – muito prestigiado na cultura alemã.

## Viana e o narrador descentrado

Viana, na busca pelo distanciamento crítico da história narrada, de forma perspicaz, trabalha o ambiente familiar como o centro irradiador do desajuste psicológico das personagens, quando constrói o discurso da violência patriarcal, cujo narrador oscila entre a primeira e terceira pessoa do discurso.

Segundo o professor uspiano, Jaime Ginzburg (2012), a ambiguidade posta pelo narrador evidencia a fragilidade da escrita como crucial ao discurso narrativo (Ginzburg, 2012, p. 210). Daí, convém atualizar as narrativas contemporâneas um pouco distanciadas das configurações sociais tidas como modelo dentro de um grupo social do século dezenove – período em que o romance se solidificou como gênero literário de renome. Na contemporaneidade, há uma tendência de distanciar, ou aproximar, o discurso narrativo do discurso social, privilegiando o campo do estético. Nesse âmbito, com o descentramento da figura do narrador, a literatura brasileira contemporânea diversifica-se, torna-se mais ampla e com o desafio de romper com um cânone que enaltece apenas o passado: “priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal” (Ginzburg, 2012, p. 200). Nesse aspecto, a contemporaneidade é um período em que a literatura “decidiu confrontar com vigor tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras” (Ginzburg, 2012, p. 201). A principal hipótese de reflexão consiste em que, na atualidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social: a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. Compreende-se ainda o descentramento como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. Assim, sob esse viés, Viana constrói um “narrador descentrado”, mas sob o prisma do narrador pós-moderno, por ser uma narrativa desapegada de verdades oriundas das metanarrativas.

De difícil conceito e marco temporal, podemos pensar a pós-modernidade como um desencantamento diante da modernidade. Conforme Linda Hutcheon (1991, p. 19), “o pós-moderno é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”. Surpreendentemente, no pós-modernismo, há um diálogo entre o acadêmico e as culturas de massa, diante das quais a Filosofia e as artes, e mesmo as manifestações populares, estiveram mais envolvidas. Nos contos de Antônio Carlos Viana, percebe-se tais tendências pelas temáticas de teor filosófico, mas que não se desapegam do conhecimento periférico, vindo do cunho popular. Estaremos então, no conto em análise, distantes de valores totalitários.

Em “Olhos de fogo”, título ambíguo por fazer referência aos faróis do trem e aos olhos do agressor, nada é inocente, nem a mãe da menina e tampouco o narrador – que mata seu agressor, mas intimida o leitor a desconfiar de todos os envolvidos. Perspicaz, o narrador inicia o conto com sutis insinuações: “Eu tive medo, minha mãe, eu sempre tive medo daqueles olhos de fogo me olhando no escuro, primeiro na estrada, depois em minha cama, e a senhora dormindo inocente como se nada estivesse acontecendo” (p. 87). Comprovadamente, nessa violência generalizada que permeia o conto nem o narrador está impune.

No conto em análise, o narrador se dirige apenas à mãe e ao homem que a violenta; ainda que, ao final da narrativa, surjam outras vozes; todavia, o narrador simultaneamente mescla essas vozes como sendo a do agressor, ou a da mãe da menina. É a relação do que se vê e do que se percebe (Bal, 1990, p. 110-112). Daí, é preciso estar atento às pistas lançadas, ainda que o discurso pareça contraditório. O narrador vianiano então impossibilita uma ordem sequencial do tempo e, mediante recursos linguísticos, traz o leitor para o epicentro do problema mediante o discurso indireto livre.

Assim, o fator temporal na narrativa – entre um tempo fragmentado e intersubjetivo, arrasta o leitor para os caminhos tortuosos da consciência. Nesse contexto, as questões relativas aos nomes dos personagens (ou a ausência desse elemento) que, nas narrativas mais recentes, têm exercido influência do simbólico, são emblemáticas mais

próprias do contemporâneo; bem como o drama da violência na literatura brasileira.

## **Considerações finais**

Se o narrador é algo distante de nós, estudar um narrador, em específico, não significa que ficaremos mais perto dele e sim que ampliaremos as significações. Walter Benjamin, por acreditar que a arte de narrar iria sucumbir diante de uma modernidade violenta e célere, retoma o passado – talvez porque lá tudo esteja intacto e não haja meios para mudança. Na verdade, a literatura sempre caminha em busca de mudanças, seja oriunda do autor, ou da crítica.

Ao longo da historiografia literária, as transformações por quais passou a literatura tanto inclui o produto quanto a produção crítica, e evidenciam que o papel do narrador tem sofrido variações, e que este buscou um envolvimento mais explícito no texto, ao emitir julgamentos, manifestar um conhecimento ilimitado do mundo ficcional; ou uma presença mais objetiva. O fato é que existiram forças que atuaram nessas mudanças. No aspecto da representatividade, outras mudanças se fizeram necessárias diante de uma sociedade que “cultiva preconceitos”, conforme Jaime Ginzburg (2012).

Em se tratando de Antônio Carlos Viana, as inferências no campo da técnica são mais contundentes; quando a categoria de narrador sofre maior interferência – ainda que o cânone resista a mudanças. Indubitavelmente, escolher um determinado ponto de vista é optar por valores, em que certas formas de narrar permitem uma entrada maior na consciência do sujeito. Nesse âmbito, diríamos que os romancistas contemporâneos buscam uma verdade mais funda na ruptura da ilusão ficcional mediante procedimentos narrativos, a exemplos de questões estilísticas e nível de linguagem, ou mesmo do ângulo social representado.

Ao consideramos a pertinência das mudanças, é justo “avaliar a contemporaneidade como um período em que parte da produção literária decidiu confrontar com vigor tradições conservadoras no país,

em favor de perspectivas renovadoras” (Ginzburg, 2012, p. 201). Mas se o discurso é uma organização dos fatos da história, é bom saber que o discurso literário também pode ser manipulador. No conto em análise, o narrador coloca o leitor em suspense, haja vista a pontuação ser apenas a vírgula, fato que acelera a leitura e confunde, porque alguns vocábulos, ou expressões, por vezes, atravessam para a frase seguinte. Assim, em “Olhos de fogo”, de certa forma, observamos a desarticulação do discurso – o que não diminui a eloquência do conto nem sua coerência interna.

Na literatura, o que está em jogo é a verdade do discurso e não a verdade do real. O fato é que a ficção vai além da realidade reificada, isto é, da ‘coisa’ criada à imagem de algo. No conto em análise, a instabilidade recai também sobre o leitor, diante de um narrador de primeira pessoa, quando os sentimentos dos personagens são mais difíceis de serem produzidos e o fator da consciência repercute na interpretação. Daí, em “Olhos de fogo”, Antônio Carlos Viana nos conduz ao labirinto das lembranças, em que presente, passado e futuro se confluem diante da cruel violência por qual passa a personagem. E, nessa abreviação radical do romance, o conto tem a extensão adequada ao “efeito” (Poe, 1999), algo que nos sugere “acontecimentos impressionantes”, uma escrita que requer “efeitos” e “originalidade” (Poe, 1999). Por outro lado, o mal-estar das narrativas modernas é um convite para a reflexão. Nesse âmbito, os romancistas contemporâneos exercitam o papel social do sujeito, ao confrontar, esteticamente, uma violência que parece institucionalizada em nosso país.

Assim, falar de pedofilia é enfrentar um preconceito, quando a tradição “reforça dificuldades para uma sociedade sustentar perspectivas de convivência pacífica e equilíbrio interno (Ginzburg, 2012, p. 201). Esteticamente, torna-se possível conceber a literatura brasileira contemporânea como um confronto ao conservadorismo, “em favor de perspectivas renovadoras” (Ginzburg, 2012, p. 201). Nesse viés, a literatura brasileira irrompe com o pressuposto do ‘narrador descentrado’ em revelia a um passado extremamente patriarcal e misógino – universo do qual Antônio Carlos Viana é herdeiro.

## Referências

ARRIGUCCI Jr, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*. São Paulo: SBPC, vol. 31, n. 57, p. 09-43, 1998.

BAL, Mieke Ball. **Teoría de la narrativa** (Una introducción a la narratología). 3ª ed. Trad. Javier Franco. Madrid: Ed. Cátedra, 1990. Livro digitalizado.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e arte da cultura. 3ª ed. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Col. Obras Escolhidas, vol. 1)

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2ª ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Livro digitalizado.

FONSECA, Cristiane Mirtes da. **O Narrador em Antônio Carlos Viana: uma contradição**. UFAL, 2014. Dissertação. (Mestrado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística/PPGLL. Universidade Federal de Alagoas. 2009. 70 p.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP/São Paulo*, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. A Pré-História da Psicanálise – I. In: **Freud e o inconsciente**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. P. 25-39. Livro digitalizado.

GINZBURG, Jaime. “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. *Revista Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2 (2012), pp. 199-221. issn: 2240-5437.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 2000. Livro digitalizado

MARCHESONI, Stefano. **Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens**. (2013). S. 326. Dissertation. Technische Universität Berlin (Instiut für Philosophie/Literatur – Wissenschafts und Technikgeschichte); Università di Trento (Dipartimento di Filosofia, Storia e Beni Culturali-Scuola di Dottorato em Studi Umanistici), Berlin, 2015.

MARTINS, Georgina. Narradores da exclusão ou a infância pobre na literatura brasileira contemporânea. **est. lit. bras. contemp.**, Brasília, n. 41, p. 119-148, jan./jun. 2013.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Poemas e Ensaio*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São, 1999. 3. ed. Revista.

VIANA, Antônio Carlos. **O meio do mundo e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

# LABIRINTOS DE VOZES FEMININAS EM LYGIA FAGUNDES TELLES

**Daiane de Moura Rodrigues<sup>1</sup>**

*Nascer no Brasil até que é bom, meu querido.*

*O triste é não ter voz. Nem ter vez.*

Lygia Fagundes Telles

Cristovão Tezza (2009) no posfácio do livro *As Meninas* (2009), da escritora brasileira, Lygia Fagundes Telles, situa o romance na perspectiva narrativa ao afirmar que “o narrador de *As Meninas* não é organizado à maneira clássica” (Tezza, p. 285). Esse recurso é o primeiro ponto a se considerar. Por esse entendimento, já se percebe que surpresas são bem-vindas nos fios que costuram essa tessitura literária.

O romance *As Meninas* publicado em 1973 foi elaborado de maneira bastante particular. A narrativa foi constituída a partir da junção das vozes de três narradoras. Três jovens mulheres brasileiras dos anos 70 que dividiam experiências em um pensionato de freiras em São Paulo para jovens estudantes. A primeira narradora, a estudante de Direito, Lorena Vaz Leme, romântica e sonhadora, esperava em vão o telefonema de um homem casado. A segunda é a desajustada Ana Clara Conceição, estudante de Psicologia e modelo fotográfica, se envolveu com drogas e vários homens e, a terceira, Lia de Melo Schultz, estudante do curso de Ciências Sociais, nordestina e militante política.

As três histórias individuais possuem certo sentido, mas juntas, adicionam novas interpretações. São três narrações distintas que com-

---

1 Mestra em Letras, área de concentração Estudos Literários, Universidade do Estado da Bahia - campus X, Teixeira de Freitas. Professora de Língua Portuguesa da Rede Estadual da Bahia. ORCID 0000-0003-4353-083X. E-mail: daianemoura82@gmail.com

põe uma unidade e se encontram na narrativa pelo mistério que as envolvem. As três protagonistas dão vozes aos conflitos da juventude urbana no período da ditadura militar no Brasil, embora o tema da ditadura seja um pano de fundo social, as protagonistas, em especial Lia, orquestra um testemunho de um dado momento político. Este romance lygiano é considerado polifônico, pois lapida três espelhos em diferentes reflexões, vivências e representações abarcadas em uma mesma realidade e período histórico.

O filósofo russo Mikhail Bakhtin (2005) foi referência nos estudos da polifonia e dialogismo. A polifonia “pressupõe uma multiplicidade de vozes plenas nos limites de uma obra” (Bakhtin, 2005, p. 35). Partindo dessa concepção bakhtiniana, entende-se que os discursos inerentes de cada personagem permite caracterizar o romance aqui proposto como uma obra polifônica. Em *As Meninas* essas múltiplas vozes ecoam mundos diferentes, cada uma carregava seus problemas, sua própria essência e autonomia, contudo, estavam em constante interação.

O romance foi dividido em doze capítulos aglutinados pela transição irregular das vozes narrativas das três personagens. Percebe-se que a troca de narradora ocorre de um capítulo para outro, entre parágrafos ou mesmo em um mesmo parágrafo. Silenciosas, sem aviso, leitores são surpreendidos pela busca em compreender qual identidade enunciativa está operando na teia polifônica no momento da leitura. Ressalta-se, ainda, que além das três narradoras, há um narrador externo, desconhecido, que intercala as falas das protagonistas, levantando reflexões e impressões sobre os sentimentos e comportamento das pensionistas, ao estilo gato Rahul em *As horas nuas* (1989).

Dessa maneira, o objetivo deste trabalho<sup>2</sup> foi refletir sobre questões narrativas no romance *As Meninas* (1973) de modo a analisar a multiplicidade de vozes através das personagens representadas na obra. Bem como, perceber como essas elocuições ecoaram situações de opressão e

---

2 Este artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa desenvolvida no Mestrado em Letras, defendida em outubro de 2023, teve como orientador o prof. Dr. Leandro Soares da Silva pelo PPGL/UNEB - campus X.

violência e, também, evidenciar como foi construído o foco narrativo na elaboração dos distintos percursos pela busca da própria história.

Pautamo-nos, prioritariamente, nos estudos de Ronaldo Costa Fernandes (1996), Jaime Ginzburg (2012) para analisar a construção do narrador; Michael Bakhtin (2005) para investigar a polifonia e, para corroborar abordagens analíticas sobre o corpo feminino Elódia Xavier (2021), Luciana Borges (2013) e Naomi Woolf (2020), o panorama histórico construído por Silvia Federici (2017) e Mary Del Priore (2004) e as questões de autoria feminina em Diana Klinger (2012) e Regina Dalcastagnè (2001).

Para isso, o artigo foi organizado da seguinte maneira. Apresentamos, primeiramente, os pressupostos teóricos que orientam a análise. Em seguida, contextualizamos a obra em estudo e realizamos a análise referenciada. Por último, comentamos as reflexões que nortearam o foco investigativo.

## **Belas, desbocadas e do bar**

*Antes de ser mulher sou inteira poeta*<sup>3</sup>.

Hilda Hilst

A francesa, autora do livro *Segundo Sexo* (2016), Simone de Beauvoir, quando declarou sua célebre frase “ninguém nasce mulher, mas se torna mulher” apresentou um novo olhar para a questão do que é o feminino e os aspectos circundantes da feminilidade. Para Heleith Saffioti (2015) a precursora do conceito de gênero foi Beauvoir quando fez esta declaração. Contudo, de acordo com Heleith (2015) o primeiro a mencionar esse termo e a conceituá-lo foi Robert Stoller em 1968, mas foi com Gayle Rubin, uma mulher, que em 1975 escreveu um artigo que enriqueceu os estudos de gênero, dando origem a uma nova perspectiva.

---

3 Verso do poema II da série “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974).

A antropóloga-feminista Gayle Rubin em seu artigo “O tráfico de mulheres: notas sobre a ‘economia política’ do sexo” visava discutir a domesticação das mulheres a partir da visão capitalista de dominação perante o sistema sexo/gênero ao qual ela aborda suas críticas a partir das análises das teorias de Marx e Engels, principalmente, sobre a transformação da sexualidade biológica como ferramenta do capital (Rubin, 1993).

Da mesma maneira, as considerações de Gayle Rubin estabelecem um importante diálogo com a intelectual feminista, Silvia Federic, principalmente em seu livro *Calibã e a Bruxa: mulheres corpo e acumulação primitiva* (2017), pois apresentou um vasto panorama histórico de como as mulheres se transformaram em um corpo proletário de exploração capitalista e discute amplamente essas relações de acumulação do capital na perspectiva crítica das teorias marxistas que segundo a autora foram importantes para estudar a origem do capitalismo e entender seus mecanismos, mas os estudos de Marx não levaram em consideração as mulheres. Por isso, os estudos de Federic (2017) se ampliaram além do marxismo porque trouxeram abordagens do ponto de vista social das mulheres.

Toda essa análise inaugural parte da insistente e árdua luta para inserir as mulheres em espaços renegados, excludentes, vexatórios e discriminantes que as reduziram no reduto do “sexo frágil”, que limitaram a condição da mulher a um gênero estereotipado, carregado de limitações. Não obstante, cada movimento feminista, cada livro escrito, resgatado e publicado possibilitou a destruição da redoma de vidro e a inserção das mulheres em outros espaços possíveis. Por isso, Telles foi coerente ao escolher o gênero romance para abarcar narradoras tão complexas e cheias de histórias. O momento histórico, social e político para as mulheres naquele contexto exigia a construção de novos jeitos de narrar. Um narrador não seria suficiente para dar conta de tantas vozes.

As mulheres de *As Meninas* são narradoras descentradas, pois como explica Jaime Ginzburg (2012) “o descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (Ginzburg, 2012, p. 201). Posto isto,

para além do histórico e social, a produção de literatura escrita por mulheres, seja em qualquer região deste vasto mundo, às escondidas ou às publicadas, desde a Idade Média até a Pós-Modernidade, viabilizou atravessamentos que possibilitaram décadas de produções literárias de autoria feminina que marcaram a história da literatura e dos Feminismos. Costumes foram transformados, reivindicações e, direitos atendidos.

Portanto, quando Elódia Xavier (1998) comenta que, ao escrever *As Meninas* em 1973, Lygia Fagundes Telles, idealizou em Lorena, Lia e Ana Clara, três arquiteturas da condição feminina e através delas tornou-se visível os limites impostos pela tradição machista neste período. Pontua-se, como exemplo, uma passagem do livro *As Meninas*, quando o motorista de Lorena, enquanto a aguardava, conversava com Lia na porta do Pensionato e, contava-lhe sobre seus filhos. Lia perguntava-o sobre a filha, que tinha a mesma idade delas, ele, fazia críticas à busca pela liberdade feminina e dizia que queria ver a filha casada quanto antes. Lia tentava argumentar e explicava que existiam outras possibilidades, mas o motorista dizia o seguinte: “Minha filha é moça pobre e lugar de moça pobre é em casa, com o marido, com os filhos. Estudar só serve pra atrapalhar a cabeça dela quando estiver lavando roupa no tanque” (Telles, 2009, p. 219).

Nesta conversa, infere-se, claramente, uma postura sexista do motorista demarcada pela sua visão de classe. Por esse motivo, percebe-se a discrepância entre as meninas que moram no Pensionato e estudam e a filha do motorista que tem outro destino. Em Telles, depreendem-se também críticas na voz de Lorena, quanto à instituição casamento:

— Noivo. A senhora me desculpe, Madre Alix, mas Ana é o produto desta nossa bela sociedade, tem milhares de Anas por aí, algumas aguentando a curtição. Outras se despedaçando. As intenções de socorro e etecetera são as melhores do mundo, não é o inferno que está exorbitando de boas intenções, é esta cidade (Telles, 2009, p. 146).

Conforme a filósofa feminista, Silvia Federic (2017, p. 34) para “as mulheres o corpo pode ser tanto uma fonte de identidade quanto uma prisão”. Se pensarmos por essa análise, a pesquisadora Elódia Xavier (2021) entende que a partir do momento que a instituição do casamento declara “marido e mulher” também é demarcada fortemente a responsabilidade por esta prisão. O que reforça mais uma vez o controle e os efeitos da dominação masculina sobre os corpos das mulheres.

A esse efeito, tem-se a causa, enquanto as mulheres conquistavam pautas, outras regras eram criadas. Com a emancipação feminina, novos mecanismos sociais foram produzidos, a cultura e as etiquetas sociais se moldavam associadas à indústria da beleza para impedir que as mulheres conseguissem alcançar os homens nas mesmas esferas do terreno público e ocupando suas funções. Pois, como a teórica do *Mito da Beleza*, Naomi Woolf (2020, p. 94) afirma: “é permitido às mulheres uma mente ou um corpo, mas não os dois ao mesmo tempo”.

Esse paradoxo é fortemente reconhecido na personagem Ana Clara, do livro *As Meninas*. Uma mulher jovem, lida como “capa de revista” para os padrões da época, estudava Psicologia na USP (Universidade de São Paulo) e trabalhava para se sustentar como modelo fotográfica. Foi abusada sexualmente na infância na cadeira do dentista. No romance, ao que se descreve, era sempre abordada e importunada por homens - jovens e mais velhos. Alguns homens se excitavam somente com a beleza feminina. Um deles, o Sr. Valdomiro, a encontrou alcoolizada na rua e a levou para sua casa e disse: “— Pra mim é Bela, só vou te chamar de Bela. Ganhava fácil num concurso de beleza, quando vejo aí esses bagulhos. Você tem uma cara excepcional, não estou vendo aí debaixo do casaco mas adivinho, sou especialista no assunto” (Telles, 2009, p. 187).

Dessa maneira, Lygia Fagundes Telles, ao tecer a narrativa das três protagonistas, mas, principalmente, em Ana Clara, conseguiu traçar um dos panoramas da imagem de beleza construída na década de 1970 pela ótica feminina. No posfácio de *As Meninas*, edição de 2009, Lygia Fagundes Telles explicou:

Confesso que não queria matar a jovem (a Ana Clara e turva) que também resistiu. Mas descobri depois que o remorso que eu teria por deixá-la viva seria mais agudo do que se a eliminasse Ricardo Ramos, um querido amigo e grande escritor, filho de Graciliano, escreveu sobre *As Meninas* e disse que esse romance levou em plena quadra de horror o nosso primeiro depoimento de tortura. Sim, esse depoimento aí está meio escamoteado na boca da personagem Lia, a Lião. E como eu poderia escrever um romance morno em pleno ano de 1970? Comecei a planejar o texto em 1970. Somos testemunhas e participantes deste tempo e desta sociedade com todos os seus vícios (Telles, 2009, p. 298).

Na tese de Mestrado defendida em 2023, com o título *Corpos femininos sob a insígnia da violência de gênero: As três Marias e As Meninas*, expliquei que é legítimo considerar Ana Clara, do livro *As Meninas*, a personagem mais complexa entre as seis jovens mulheres analisadas. Porém, são com Ana Clara que essas marcas ultrapassaram várias camadas de traumas e abusos. A personagem foi considerada um mero objeto pelos homens que a cercava, não se entendia como vítima, comprava a ideia de que a sua beleza iria promovê-la e entrava nos jogos de sedução, mas sempre saía perdendo (Rodrigues, 2023).

Segundo Elódia Xavier (2021, p. 164) “o corpo degradado de Ana Clara é o resultado de uma total crise de valores, reflexo de uma infância sofrida e miserável”. Ao mesmo tempo em que Ana Clara tinha um *corpo erotizado*<sup>4</sup> também era *degradado*, representava o estereótipo “bela, desbocada e do bar”. Seu corpo belo era explorado por predadores masculinos que viam neste corpo jovem de mulher, uma oportuna fonte sexual de prazer. Ela, induzida por uma disfuncional liberdade, de um falso *corpo liberado*, confuso a escolher que portas abrir e por onde seguir - correspondia o chamado desses homens. Quando Ana

---

4 A partir desse ponto, apresento tipologias que discutem o corpo no imaginário feminino, indicados por Elódia Xavier no livro *Que corpo é esse?* (2021).

Clara aparecia além da beleza, decaía-se regada a sexo, álcool e drogas. A jovem modelo tinha um corpo-objeto passível de anulamento.

Podemos ver esse padrão de mulher-objeto, desejável e “bela” se desmoronar como um fetiche do homem ao se dobrar no desejo real. Woolf (2020, p. 255) afirma: “o valor da mulher como fetiche reside na forma pela qual sua “beleza” confere *status* ao homem aos olhos de outros homens”. Nesse contexto da década de 70, uma mulher considerada modelo, era bonita demais para ser esposa, bastava ser amante ou, era linda demais para ser profissional. Portanto, Telles, ao desenhar Ana Clara, traçou-a como mulher, branca, loira, jovem, modelo fotográfica e estudante. Tinha um namorado, mas também um amante rico que prometia casar com ela. Lorena, ao conversar com Lia sobre os problemas de Ana Clara, revelou:

— Ana Clara está grávida outra vez?

— Do noivo?

— Antes fosse. Mas com o noivo é tudo platônico, grávida do Max, o outro. Tem que fazer depressa o aborto e depois a plástica na zona azul, já pensou? Anda péssima, a coitadinha. Até heroína, Lião. Vi as marcas (Telles, 2009, p. 165 e 166).

Nesse excerto, têm-se duas questões polêmicas para a época. O assunto do aborto provocado é uma pauta recorrente no romance, como afirma Leila Barsted (2019, p. 179) “a questão do aborto no Brasil surge no bojo de um movimento social cuja história se inicia no interior de uma sociedade marcada pela experiência de extrema repressão da ditadura militar”. Embora a descriminalização do aborto, fora dos casos permitidos por lei, não seja uma prática permitida no Brasil, Lygia Fagundes Telles a apontou no enredo, reivindicando uma pauta pouco explorada na literatura. Abaixo temos duas vozes narrativas que sugerem o abortamento. A primeira, do narrador ausente e entre aspas de Ana Clara:

Ana Clara distendeu as pernas. Deslizou pelo corpo nu as mãos abertas. Fechou-as na altura do ventre e golpeou-o com fúria. O

olhar intenso se fixou no púbis. Deixou tombar sobre ele a mão fechada num último murro enfraquecido. Mais despesa. Mais chateação. “Engravidar de um duro desses. E agora dorme como um anjo. Pois agora não dorme” (Telles, 2009, p. 97).

Outro ponto aberto à discussão apresentado, anteriormente, no excerto do livro (p. 165 e 166) é a questão de correções estéticas no corpo feminino. Por diversas vezes comentou-se na obra sobre cirurgia de reparação vaginal para voltar a ser virgem. Logo no começo da narrativa, Lorena comentou com Lia: “— Divino-maravilhoso se o noivo milionário se casar com ela. Empresto o oriehnid para a plástica na zona sul, ele só se casará com uma virgem, ela tem que ficar virgem. Ai meu Pai” (Telles, 2009, p. 30). Em outro momento, a narradora Ana Clara mencionou em conversas com o amante Max, seu plano:

Ano que vem meu amor. Você já foi rico viu tudo. E eu. Aí é que está. Fico virgem, pomba. Caso com o escamoso destranco a matrícula e faço meu curso. Brilhante. Nas férias viajo pra comprar coisas ele já disse que adora viajar aquele. Ah que coincidência porque eu também. Operação fácil, Loreninha me empresta. Vai comigo. Generosa a Lena (Telles, 2009, p. 48).

Lorena, assim como muitas mulheres, acreditava que a virgindade era de fato um tesouro. Ana Clara supunha que com dinheiro, poderia ser restaurada: “um tratamento rigoroso talvez ajudasse. Mas jacaré quer ser tratado? ‘Só pensa no cerzido e no industrial. Vaginoplastia” (Telles, 2009, p. 107). Com esses exemplos, tem-se a descrição de uma época, onde mulheres imaginavam que se mutilassem sexualmente atenderiam às exigências sociais e se enquadrariam a elas. Obedeciam à lógica do patriarcado e correspondiam às expectativas da industrial Era da Cirurgia.

A Vaginoplastia é um procedimento cirúrgico para reconstituição da anatomia vulvo-vaginal. Sabe-se que, atualmente, o Brasil lidera o ranking de cirurgias plásticas no mundo, perdendo apenas para os Es-

tados Unidos. Quanto à distribuição de gênero, o levantamento indicou que, no panorama mundial, 86,3% dos procedimentos cirúrgicos são realizados por mulheres e 13,7% por homens<sup>5</sup>. A cirurgia sexual comentada no romance é só um, dos muitos procedimentos estéticos, que surtem para pressionar as mulheres a atender às exigências sociais.

Virgem, segundo o dicionário machista, é a mulher que não teve relações sexuais antes do casamento, hímen intocado, pura. Essa era a mulher para casar. Esse mito da virgindade assombrou mulheres durante séculos. Fazia parte de um dos mecanismos mais fortes de controle dos corpos femininos: a sexualidade. Ana Clara temia não ser aceita pelo noivo por não ser virgem, como comenta Lorena “com o noivo é tudo platônico”, provavelmente, porque com ele o contrato era aguardar para casar. Mas a mulher, livre dessas amarras, desobedecia às regras, porém, se prendia ao medo do julgamento, da exclusão e, recorria à indústria cirúrgica que a restaurava ou a clínicas clandestinas que a ajudava a abortar. A estudiosa, Adriana Azevedo, explica como nas sociedades patriarcais o sexo é considerado sexo:

A lógica falocêntrica eurocentrada precisa da penetração para que o sexo seja inteligível socialmente. É necessário que um pênis penetre alguma cavidade humana. Penetrar a vagina de uma mulher cis é socialmente aceitável, penetrar um ânus é socialmente condenável, mas se não existir pênis, não pode ser reconhecido como sexo. O sexo sem penetração é uma incógnita. No máximo, é considerado masturbação, preliminares (Azevedo, 2020, p. 308).

Observa-se com essa abordagem que a ordem falocêntrica estabeleceu o “falo” como o condutor principal do ato sexual e desconsiderou todas as outras formas possíveis de se ter uma relação sexual.

---

5 Notícia disponível em: <https://valor.globo.com/patrocinado/dino/noticia/2022/08/05/brasil-ocupa-o-segundo-lugar-no-ranking-de-paises-que-mais-realiza-cirurgias-plasticas.ghtml>. Acesso em 05, jan, 2024.

Com isso, vê-se que, a vagina fora da libido masculina não representa protagonismo erótico. Essa máxima é mais uma estratégia construída pelo sistema machista e heteronormativo para excluir a mulher dessa zona de poder.

Por isso, durante décadas, com o apoio cristão da moralidade, acreditou-se que a mulher precisava ser essa figura pura, imaculada, como uma virgem que se guarda a espera do homem ideal. Em outra passagem do romance, Lorena, evidenciou essa afirmação quando pensou “em voz alta”:

“O tesouro de uma moça é a virgindade”, ouvi mãezinha dizer mais de uma vez às mocinhas que trabalhavam na casa da fazenda. Como nunca mais fez essa advertência, calculo que o tesouro só era válido para aquele tempo. E para aquele gênero de mocinhas, filhas de colonos ou órfãs (Telles, 2009, p. 196 e 197).

Com essa reflexão, Lygia Fagundes Telles descortinou o retrato social de uma época e apontou que a divisão de classe também demarcava fortemente o lugar dos corpos femininos e das suas sexualidades. Porém, nem só de lutas e entraves a década de 70 foi marcada. Temos mulheres ingressando nas universidades. Lorena estudava Direito, Ana Clara fazia Psicologia e Lia Ciências Sociais. O ápice do movimento em prol da sexualidade feminina materializou-se em meados dos anos 70. A desconstrução do tabu sobre a masturbação feminina e a descoberta dos orgasmos múltiplos deu confiança às mulheres que começaram a confiar nos seus desejos e buscaram seu próprio prazer (Priore, 2004; Borges, 2013).

Em Lorena, mesmo sonhadora e cheia de pudores, Telles nos apresentou o início das pequenas revoluções sexuais, as que começam dentro do quarto. Sozinha, Lena se excitava com histórias e se masturbava na banheira: “escondi as mãos querendo fugir e ao mesmo tempo colada ao fundo da banheira com água subindo destemperada, já me cobria inteira [...]. Saciada e insaciada ela (ou eu) pedia mais, a boca” (Telles, 2009, p. 25). Como Elódia explica,

É satisfatório observar o *corpo liberado* vem surgindo com certa constância em nossa literatura de autoria feminina, o que não acontecia antes. O que representa uma tendência social que permite às mulheres viverem plenamente “sua vocação de ser humana”, sua sexualidade, enfim, sua transcendência, como queria Simone Beauvoir (Xavier, 2021, p. 235).

Naomi Woolf (2020) comenta que conhecemos o desejo sexual dos adolescentes do sexo masculino. Mas desconhecemos cenas do despertar sexual íntimo de meninas adolescentes. Para ela, “o corpo de outras mulheres não é erotizado para as mulheres. A masturbação feminina não é erotizada para as mulheres” (Woolf, 2020, p. 228). Em várias passagens do livro, Telles mostrou Lorena se aventurando pelo autoprazer, algo pouco comum à escrita de Lygia Fagundes Telles, que era mais comedida nesses assuntos, visto que, também, poucas mulheres ousavam escrever sobre a masturbação feminina naquela época. Em outro fragmento, a narradora continuou sua descrição despudorada:

A segunda vez também foi na fazenda, enquanto tomava banho. Ainda por acaso. Entrei na banheira vazia, deitei-me no fundo e abri a torneira. O jorro quente caiu no meu peito com tamanha violência que escorreguei e ofereci a barriga. Da barriga já pisoteada o jato passou para o ventre e quando abri as pernas e ele me acertou em cheio senti num susto a antiga exaltação artística, mais forte embora dessa vez não tivesse o piano (Telles, 2009, p. 25).

Outro corpo em busca da liberdade das mulheres era o *corpo político* de Lia, termo difundido pela filósofa Hannah Arendt (1990). Escolhi nomear assim, pois Lia representava um corpo que se moveu para além das questões da condição das mulheres daquela sociedade. Lião estava preocupada com questões além do feminino. Naquele contexto de Ditadura Militar no Brasil entendeu que precisava se aliar a luta feminista e ao movimento de combate a opressão militar. Utilizava o pseudônimo de Rosa: “—Vamos trabalhar um pouco?/ — Estou às ordens Rosa de Luxemburgo”

(Telles, 2009, p. 131). Tinha um discurso político bem evidenciado, levava para as cenas do livro, histórias sobre Segunda Guerra Mundial, Comunismo, Resistência Francesa, falava de figuras como: Che Guevara, Luther King e Karl Marx. Por isso, Lia, no livro, se configurava como um corpo metafórico de um dado momento histórico (Rodrigues, 2023).

Neste sentido, percebe-se que, o lugar do sujeito feminino, seu modo de dizer e posicionar, muitas vezes, foi expresso pelo outro durante muito tempo, deslocado de marcas construídas e ressignificadas, porém, aos poucos mulheres tomaram seus corpos e os reposicionaram como imagens de si. Desse modo, é possível construir novas narrativas, sejam elas, ficcionais ou reais. Trata-se de um modo de dizer único, que singulariza subjetividades e transformam vozes de resistência em vozes resilientes.

## **Eu falo, tu falas e ela fala: vozes que se destacam**

*Criando assim um entrelaçar de vozes,  
sentidos e de elaboração do nosso “viver-existir.”*  
Conceição Evaristo

Quando escritoras criam protagonistas que narram em primeira pessoa, o texto vira um simulacro de tramas que emprestam ao literário, ecos do não dito, gritos não silenciados. A voz do papel inaugura possibilidades, denúncias, desabafos e rompem opressões. Ao fazer uso dessa estratégia, Telles permitiu que três mulheres narrassem suas histórias quase ao mesmo tempo.

Com isso, Lorena externou suas emoções, seus desejos sem poderes. Lia, destemida, quis mudar o curso da história do Brasil e militou pela democracia. Ana Clara externalizou todas as suas problemáticas e violências vividas. Elas, em um labirinto narrativo, em um fluxo contínuo e ininterrupto, descentralizaram o clássico narrador unilateral e conclamaram, nessa falta de espaço entre o ponto e a vírgula, todas as mulheres com clamores abafados a dizer, a falar, convidando-as a se envolverem, nos envolverem, para assim, existirem.

Segundo Ronaldo Costa Fernandes (1996) “quem se propõe a narrar é porque teve uma experiência anterior de compreensão de determinado fato. Ninguém narra sem saber. O narrador narra aquilo que conhece. E não narra sem despretensão” (Fernandes, 1996, p. 46). Com isso, narrar uma história não é um ato gratuito, nos ensina que a literatura também registra uma época, um tempo em que mulheres escreviam o que viam e viviam, carregadas de sentidos e coletividade. Por esse motivo, no início do século XX, as mulheres escreviam, principalmente, narrando em primeira pessoa com um olhar mais marcado para tramas narrativas ficcionais que falassem de si.

Para Diana Klingler (2012), autora da obra intitulada *Escrita de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, afirma que é cada vez mais presente a primeira pessoa nas escritas de narrativas ficcionais, na contemporaneidade e, sobretudo, com um olhar sobre outras culturas. “A partir dos estudos culturais e dos estudos de gênero, a crítica cada vez mais tende a refletir sobre o próprio sujeito da escrita” (Klingler, 2012, p. 13). Essa tomada de consciência marca fortemente a construção de narrativas escrita por mulheres que teve seu marco, principalmente no século XX.

Igualmente, Regina Dalcastagnè (2001, p. 1117) explica que “toda narrativa é um campo de batalha”, pois compete pelo direito de contar histórias de si mesmas, de suas identidades e concebe chances de desvelar o mundo ao criar outros. Portanto, quando mulheres começaram a escrever sobre experiências de si e sobre sua própria imagem, trouxeram com elas uma revolução.

## Considerações finais

*A busca da própria voz é a angústia e delícia de todo escritor.*

Claudia Lage

Assim, o que podemos dizer com a análise de *As Meninas* é que a escrita de mulheres dissemina o olhar para o feminino, emergindo concomitantemente pautas feministas que representam o texto vivo

das diferenças, das exclusões, mas, também, aciona dispositivos que possibilitam a apropriação da escrita de si, direciona lutas e histórias de mulheres com representatividade para vários femininos e feminismos.

Partindo dos estudos literários, feministas e de gênero, neste estudo apresentado, podemos pensar que este romance ao propor três vozes narrativas concomitantes usou de uma estratégia narrativa importante que representa o feminino e suas imagens. Portanto, este artigo buscou refletir sobre como a própria escrita perpassa os textos da escritora e como eles nos permitem visualizar marcas discursivas que expressam cotidianos de mulheres que traduzem e tencionam questões de gênero.

Elódia Xavier (1998, p. 14) diz que “a importância da Literatura vai além de seu valor estético, viabiliza uma leitura mais complexa e dinâmica dessa realidade social”. Desse modo, tem-se em *As Meninas* a presença de temas diversos que exploram desde as imagens de mulheres em busca da liberdade às que sofrem as consequências da opressão dentro e fora do casamento e, estas representações dos femininos são vivenciadas por personagens, mas não se limitam, expandem-se e refletem às mulheres reais de cada época e, porque não as de hoje também.

Lygia Fagundes Telles dava espaços às suas personagens que vão além das suas vozes. Concederam identidade e verossimilhança. A autora conhecia o universo feminino à sua volta e não deixou de fora do romance, aqui trabalhado, essa agenda. Isso porque estava atenta às dores e as singularidades vividas pelas mulheres. Suas protagonistas e narradoras nos contos, assim como nos romances, traçaram caminhos que expuseram suas fragilidades, suas experiências traumáticas atravessadas pelo rito dilacerante das violências cotidianas.

## Referências

ARENDDT, Hannah. **Da Revolução**. 2ª ed. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Ática e UnB, 1990.

AZEVEDO, Adriana. Corpo-atritável ou uma nova epistemologia do sexo. In: Hollanda, H. B. **Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global**. [et al]. Org. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 303- 329.

BAKHTIN, Mikhail. 2005. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: fatos e mitos**, vol. 1 (1949). Tradução Sérgio Milliet. – 3ª edição – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em 26 set. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil**: incertezas e ambiguidades do discurso. 2001. Disponível em: [https://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3\\_di\\_logos\\_latinoamericanos/5aregina-unb-personagens.pdf](https://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di_logos_latinoamericanos/5aregina-unb-personagens.pdf). Acesso em 29, dez. 2023.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo /organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes. 1. ed. Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GINZBURG, Jaime. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), p. 199-221. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>. Acesso em: 5 jan. 2024.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. In: \_\_\_\_\_. Da Poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 227-300.

LAGE, Claudia. **Labirinto da palavra**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

KLINGER, Diana. **Escrita de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

RODRIGUES, Daiane de Moura. **Corpos femininos sob a insígnia da violência de gênero**: *As três Marias e As Meninas*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários. Universidade do Estado da Bahia, campus X – Teixeira de Freitas, 2023.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**: Notas sobre a “Economia Política” do Disponível em Sexoh<sup>https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1740519/mod\_resource/content/1/Gayle%20Rubin\_trafico\_texto%20traduzido%20%286%29.pdf</sup>. Acesso em 28 de dez, 2023.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 2 ed. São Paulo: Expressão popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. **As Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TEZZA, Cristovão. Os impasses da memória. Posfácio. *In*: Telles, Lygia Fagundes. **As Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução: Wáldea Barcellos. 15ª ed. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2020.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.



# A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA TRAUMÁTICA DE ANNIE ERNAUX

Thatiane Oliveira Santana<sup>1</sup>

Annie Ernaux é uma escritora francesa nascida em Lillebonne, na França, em 1940. Em 06 de outubro de 2022, foi laureada com o prêmio Nobel de Literatura “pela coragem e acuidade clínica com que descortina as raízes, os estranhamentos e os constrangimentos coletivos da memória pessoal”<sup>2</sup>. *La Place* (1983), *Les Années* (2008), *L'Événement* (2000), *La Honte* (1997), *Le Jeune Homme* (2022), *Passion Simple* (1991) e *L'Autre Fille* (2011) são suas obras traduzidas no Brasil pela Editora Fósforo, respectivamente, como *O Lugar* (2021), *Os Anos* (2021), *O Acontecimento* (2022), *A Vergonha* (2022), *O Jovem* (2022), *Paixão Simples* (2023) e *A Outra Filha* (2023). As três últimas foram publicadas após a autora ser laureada com o Nobel, quando passou a ser conhecida por um maior número de leitores brasileiros. Em 2023, também foram traduzidos no Brasil seu discurso ao receber o prêmio Nobel de Literatura, intitulado "Vingar minha raça" (2022), uma entrevista concedida ao escritor francês Frédéric-Yves Jeannet, denominada "A escrita como faca" (2003) em que conta toda sua trajetória como escritora, e uma conferência dada na cidade de Yvetot onde nasceu e viveu com seus pais. Os três textos estão reunidos no livro *A escrita como faca e outros textos* (2023) publicado também pela Editora Fósforo.

*O acontecimento* narra um aborto clandestino realizado por Annie Ernaux em 1964, quando a legislação francesa ainda o proibia. A

---

1 Mestranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Graduada em Letras Português e Francês pela Universidade Federal de Sergipe. Bacharela em Direito pela Universidade Tiradentes. E-mail: thatianasantana1506@gmail.com.

narrativa se inicia com Annie Ernaux em 1999, já madura, recebendo o resultado negativo de um exame para detecção do vírus da *Aids*. O horror e a incredulidade a fizeram lembrar o momento do veredito da gravidez vivido pela jovem Annie Ernaux. A partir daí, em toda sua obra, ocorre um paralelismo entre o passado e o presente. Eventos traumáticos de desde o momento da ciência da gravidez, a decisão de abortar, o ato do aborto em si até o momento posterior do procedimento clandestino vivido pela jovem de 23 anos lembrados, intercalando-se com os questionamentos, a revolta e a necessidade de escrita como ato de resistência da Annie Ernaux do presente.

Diante disso, o presente artigo fará uma proposição de estudo do narrador de Ernaux em *O acontecimento*, levando em consideração as estratégias da autora para transmitir os eventos traumáticos que envolvem o aborto clandestino. Para isso, ancora-se na exploração da focalização, ou seja, como a narradora se aproxima e se distancia dos eventos narrados, bem como na linguagem que pode ser vista, como a própria autora afirma, como sendo de “mau gosto” (Ernaux, 2022, p. 32), apenas por narrar a violência contra um corpo feminino de forma crua e forte, não acompanhando as convenções patriarcais da escrita feminina. A finalidade deste artigo é responder como o trauma é descrito pelas diferentes focalizações, as escolhas de posições discursivas para narrar e o jogo presente na linguagem utilizada por Annie Ernaux.

Com esse intuito, levará em consideração conceitos da teoria narrativa como o narrador, o ponto de vista ou perspectiva narrativa, segundo Norman Friedman (2002), o focalizador, o objeto focalizado e os níveis de focalização, assim como as questões da temporalidade na narrativa, de acordo com a teoria de Mieke Bal (2009) e Gérard Genette (2017), bem como a problematização do trauma narrado na teoria da autobiografia, a partir da análise dos recursos persuasivos dotados pela narradora, conforme os estudos de Jaime Ginzburg (2009). Além disso, também serão feitas reflexões sobre os estudos filosóficos de Henri Bergson (2005) com relação à memória, o real e as incertezas dos sentimentos do passado.

## Trauma e memória em *O acontecimento*: uma análise narrativa

Os gêneros literários que abrangem as escritas de si são de difícil classificação, pois exigem um pacto de referencialidade entre o autor e o leitor, nem sempre identificado nos elementos peritextuais do livro. Nesse caso, como diz Jaime Ginzburg (2009, p. 126-127), em seu artigo “Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia”, o narrador utiliza recursos persuasivos para expor a sua verdade e o leitor assume o papel de confiabilidade no que é narrado. Eurídice Figueiredo (2013, p. 65) discorre que Annie Ernaux afirma que suas obras são eminentemente autobiográficas, utilizando-se a ficção no agenciamento formal de sua escrita, mas não no “sentido tradicional de fabulação imaginária”.

Conforme Figueiredo (2013, p. 92), Ernaux escreve mais no estilo de testemunho, do manifesto, do relato ou mesmo do comentário do texto, pois: “Só a passagem do tempo permitiu o distanciamento que lhe permite escrever: não a vergonha dos fatos vividos, mas a possibilidade de superar o vivido na forma de escrito”.

Levando em consideração especificamente a obra *O Acontecimento*, a autora adota estruturas narrativas para transmitir suas experiências pessoais, utilizando-se da linguagem e da exploração da memória como âncora para narrar um evento traumático, nesse caso, o aborto clandestino. Pistas existentes no texto são estratégias da autora para transmitir a realidade vivida. A própria autora, em diversos momentos da obra, narra sobre o momento da escrita, em como a memória pode ser falha e na necessidade de rever objetos, anotações e lugares ligados ao trauma, para registrar a sensação próxima sentida no passado:

Quero mergulhar mais uma vez nesse período da minha vida, saber o que se encontra ali. Essa exploração vai se inscrever na trama de um relato, o único capaz de recuperar um acontecimento que era apenas tempo dentro e fora de mim. Uma agenda e um diário íntimo mantidos durante esses meses vão me trazer as referências e as provas necessárias ao estabelecimento dos

fatos. Vou me esforçar, acima de tudo, para me aprofundar em cada imagem, até que tenha a sensação física de “alcançá-la”, e que surjam algumas palavras sobre as quais eu possa dizer “é isso”. Ouvir de novo cada uma dessas frases, que não se apagaram em mim, cujo sentido na época deve ter sido tão insuportável, ou, inversamente, tão reconfortante, que afundo em desgosto ou doçura ao pensá-las hoje (Ernaux, 2022, p. 13-14).

Porém, como bem articula Jaime Ginzburg (2012, p. 204), a realidade é uma ilusão, pois “um texto de caráter autobiográfico, sob a perspectiva da dissociação, ou do trauma, deixa de conter uma unidade estrutural, apresentando o fragmento como modo de expressão da existência”. Mas, Annie Ernaux (2022), em toda sua narrativa, utiliza estratégias para assegurar a realidade dos fatos narrados. Estratégias essas ligadas a eventos históricos, denominadas por Ginzburg estratégias persuasivas que reforçam o procedimento da tradição cartesiana, como o assassinato de Kennedy em Dallas (p. 11), o suicídio da Irmã Sorriso noticiado no jornal *Le Monde* (p. 23), a impossibilidade de dar nomes aos seus personagens ao dizer não serem fictícios (p. 30), a tentativa de entrada clandestina na Inglaterra dos refugiados kosovares em Calais (p. 50).

Como ressalta Mieke Bal, em uma tradução livre de um trecho do livro *Narratology: introduction to the theory of narrative* (2009, p. 151), “a memória também é o elo entre o tempo e o espaço”. Annie Ernaux, ao retroceder aos momentos do passado, busca descrever os espaços percorridos pela Annie de 1963 como forma de espacializar a memória, mesmo quando esses lugares no presente da escrita, não sejam mais os mesmos. Essa estratégia faz com que o espaço descrito de acordo com o tempo em que se insere, ajude a trazer traços mais próximos possíveis do vivido. Como diz Luis Alberto Brandão (2013, p. 120), “o espaço é somente cenário para que se constate o transcurso do tempo”.

Por causa da escrita de *O Acontecimento*, a narradora conta sobre uma visita à cidade de Rouen e percebe suas mudanças ao tomar um café no terraço do centro comercial *Espace du Palais*, recém-construído e inexistente na década de 1960. Declara a necessidade de abstrair-

-se do espaço atual para rememorar ao que era no passado, sem cores, com as paredes pintadas de tinta escura e austera e no lugar da rua de pedestres, o movimento dos carros de outrora (Ernaux, 2022, p. 38).

Contudo, há uma inegável discrepância entre a vivência da autora, sua memória e a história contada. Além do mais, a memória não é confiável, principalmente quando diz respeito a um evento traumático. Isso porque, em uma tradução livre de Mieke Bal (2009, p. 150), “eventos traumáticos interrompem a capacidade de compreendê-los e experimentá-los no momento de sua ocorrência”. Para a teórica, no momento em que o evento traumático acontece não há uma lógica suficiente para fazer sentido, nem mesmo no momento posterior da lembrança. Apenas quando o trauma é colocado em palavras, articuladas com a linguagem, unidas com o espaço, o tempo e os personagens, a história é moldada por meio do ato narrativo. E esta narrativa, para se conectar com um público, no caso, o leitor, pode ser idealizada, mas nunca idêntica ao experimentado no momento de sua ocorrência.

A própria Annie Ernaux (2022, p. 40-41) escreve sobre a incerteza do que lhe atravessou a mente quando realizou o aborto e seus momentos anteriores e posteriores. Sua memória para a escrita da obra foi guiada pelo diário e pela agenda do período, mas apenas para trazer certeza dos eventos e não dos sentimentos e pensamentos sentidos em 1963 e 1964. Mesmo assim, a autora afirma a verdade em sua escrita, pois é essa a emoção que permite sentir e que não tem a ver com a sentida anteriormente (Ernaux, 2022, p. 53). Como diz Figueiredo (2013, p.92), “o escritor reconfigura os fatos vividos através de um filtro que seleciona, rearruma, de maneira a transmitir ao leitor uma experiência de vida”.

Os estudos filosóficos de Henri Bergson (2005, p. 4) dizem que a nossa percepção sobre os fatos é insuficiente para apreender o real. Isso acontece porque as mudanças dos seres conscientes são constantes, mas apenas são perceptíveis as que mais se iluminam. São essas percepções as capazes de serem marcadas na memória. Mas mesmo assim, essa tentativa de perceber o real está suscetível a influências internas e externas. Como bem explicita Zilda Johanson, no livro *Arte e intuição: a*

*questão estética em Bergson* (2005, p. 25-26): “nossa percepção sensível pode nos levar à confusão a respeito das coisas, pois ela é parcial e, por essa razão mesma, é comum a ela a contradição, a ilusão”.

Por isso, a análise narrativa da obra deve ser feita com distanciamento da autora, pois esta assume o papel de narradora. A história narrada apresenta claramente a visão da Annie Ernaux de suas próprias experiências do passado, tanto do momento em que escreve, como do que viveu quando jovem. Ela é a voz que verbaliza essas visões. E como toda visão apresentada em uma narrativa, pode ter um efeito fortemente manipulativo. Pois, é a partir de seu ponto de vista narrativo, ou seja, de sua perspectiva, que as emoções específicas e os fatos narrados são transmitidos.

Portanto, segundo os estudos de Norman Friedman (2002) sobre o ponto de vista, a narradora madura de *O acontecimento* pode ser considerada narradora-testemunha de sua própria história do passado, pois está limitada a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. Mesmo quando o ponto de vista da narrativa está com a narradora do momento em que escreve a narrativa ou do evento traumático que vivenciou quando jovem, o ângulo de visão é sempre o central, pois a narradora não tem acesso às informações íntimas dos demais personagens. Apenas sua imaginação é capaz de supor as sensações de outro personagem, como quando imaginou o Dr. N molhado de suor, paralisado pelo dilema de ajudá-la ou não, quando ouviu sua voz ao telefone declarando-lhe que estava com uma sonda no útero.

Esclarecido o ponto de vista da narrativa como sendo a perspectiva da narradora-testemunha, importante relacionar essa visão com aquilo que é visto, conhecido, segundo as teorias de Mieke Bal (2009), como focalização. Esse termo advém da fotografia e do cinema e, por isso, sua análise técnica deve abstrair-se do visual, diante do efeito manipulativo da visão. Assim, a focalização ajuda a fazer uma análise técnica do texto em si, e não apenas uma análise guiada pelas emoções advindas da visão manipuladora da narradora. É importante frisar que o focalizador, sujeito da focalização, é quem pratica a ação de focalizar. É partir dele que os elementos da narrativa são vistos.

Na teoria de Norman Friedman (2002), como pontuado acima, o narrador-testemunha tem desvantagem na narrativa por não ter acesso às emoções dos demais personagens. Com relação ao focalizador, quando este coincidir com o personagem, ele terá vantagem sobre os demais personagens, pois o leitor observa a narrativa a partir da visão desse focalizador/personagem. Assim, o narrador e o focalizador não devem ser confundidos. O focalizador que participa da narrativa como ator é o interno, enquanto o focalizador externo situa-se fora da narrativa. Frise-se que esses níveis de focalização podem variar e alternar-se de acordo com a mudança de focalizador.

Em *O acontecimento*, a primeira parte (p. 4-7) a focalizadora interna é a Annie Ernaux madura que vivenciou os fatos em 1999 e escreve sobre o que passou quando jovem. Levando em consideração as quatro primeiras frases do primeiro parágrafo (Ernaux, 2022, p. 4), a focalização varia de nível, de acordo com o objeto focalizado. Em determinados momentos, a focalizadora é a Annie Ernaux madura de 1999, em outros, a Annie Ernaux envelhecida, que participou anteriormente de sua narrativa como atriz, mas no momento da escrita apresenta sua visão de fora.

Vejamos: “DESCI NA ESTAÇÃO BARBÈS. Como da última vez, um grupo de homens esperava debaixo do metrô elevado. As pessoas avançavam na calçada com sacolas rosas das lojas Tati. Peguei a avenida Magenta, reconheci a loja Billy, com anoraques pendurados do lado de fora” (Ernaux, 2022, p. 4). Com isso, a posição interna do focalizador está marcada com o uso da primeira pessoa nos verbos “desci”, “peguei” e “reconheci”, além da expressão “como da última vez”, que indica a perspectiva temporal e espacial do focalizador que já esteve anteriormente nesse mesmo lugar. Na segunda frase, o objeto focalizado é um grupo de homens que esperava embaixo do elevado. Na terceira frase, as pessoas que avançavam com sacolas são o objeto focalizado. O que existe nessas duas frases é a apresentação realista do espaço, no caso, a estação Barbès, para que ela possa ser realmente perceptível. Essa estratégia é importante para trazer a transmissão da realidade imprescindível em uma narrativa das escritas sobre si.

Passando a segunda parte de *O acontecimento* (2022, p. 8-14), a focalizadora interna se altera para a jovem Annie Ernaux. Vejamos: “EM OUTUBRO DE 1963, em Rouen, esperei mais de uma semana que minha menstruação descesse. Era um mês ensolarado e ameno. Eu me sentia pesada e pegajosa em meu casaco (...)” (Ernaux, 2022, p.8). Na primeira frase, há um marcador de tempo que sinaliza a introdução da visão da jovem Ernaux.

Gérard Genette, em *Figuras III* (2017), ao fazer uma análise temporal de *Em busca do tempo perdido*, identifica a multiplicação das instâncias memoriais e, conseqüentemente a multiplicação dos começos. Em *O acontecimento*, é possível identificar essa multiplicidade de começos como introdutórios dos começos seguintes. Na primeira parte (p. 11-16), é narrada a ida de Ernaux ao médico para receber o resultado do exame para detecção do vírus da Aids, o que a fez recordar o mesmo horror e a mesma incredulidade do que tinha vivido em 1963. Esse primeiro começo introduz o próximo (p. 17-24), que narra os acontecimentos de 1963, quando recebeu o seu atestado de gravidez e tomou a decisão de abortar clandestinamente. O terceiro começo está na página 24, em que a narradora introduz a narrativa do “agora”, anos após o aborto clandestino, com seus pensamentos e as incertezas de escrever sobre esse acontecimento.

No decorrer de toda a narrativa há uma alternância de focalização entre o passado e o presente, diferenciadas pelo tempo verbal. Annie Ernaux envelhecida permite a focalização interna da Annie Ernaux jovem com o uso dos verbos no passado, enquanto a focalizadora interna madura narra no presente: “Quero mergulhar mais uma vez nesse período da minha vida, saber o que se encontra ali. Essa exploração vai se inscrever na trama de um relato, o único capaz de recuperar um acontecimento que era apenas tempo dentro e fora de mim” (Ernaux, 2022, p.12-13).

Outra marca de mudança de focalizadora é o uso de parênteses: “No dia seguinte, como nenhuma das duas estava disponível, sentei na cama e eu mesma enfiei a agulha na coxa, fechando os olhos. [...] (Sinto que o relato me arrasta e impõe, sem que eu saiba, um sentido: o da marcha inelutável da infelicidade. [...])” (Ernaux, 2022, p. 26). Na

primeira frase a focalizadora é a Annie Ernaux jovem e na segunda, a madura. Essa alternância se repete em toda a narrativa. A importância dessa hibridéz é a concentração no passado traumático vivido pela jovem e seu desrealce pela madura, como representação de um processo já assimilado e compreendido. E isso constitui um procedimento que se afasta do convencional, diante da fragmentação, da descontinuidade e da ausência de linearidade presentes nos textos literários contemporâneos.

*O acontecimento* articula a memória e o trauma de um aborto clandestino, envolvendo temáticas como a cultura patriarcal de dominação na vida das mulheres, que envolvem tanto as questões de gênero como a mobilidade entre classes sociais. Por não acompanhar a tradição literária, há o desafio de priorizar a voz da mulher com a liberdade sobre o seu próprio corpo tolhida pela legislação vigente na França da década de 1960, trazendo uma perspectiva renovadora a essa mulher tradicionalmente ignorada e silenciada pela literatura. Resulta, assim, na presença de uma narradora descentrada, pois a narrativa não acompanha a política conservadora e patriarcal, ao contrário, defende ideologias voltadas contra o machismo, a desigualdade de gênero, a liberdade feminina e a exclusão social.

Como já visto na análise narratológica de *O acontecimento* por meio dos estudos de Mieke Bal (2009), a narrativa não é estruturada, linear e ordenada, ela é feita de forma fragmentada, consubstanciada na narração do passado traumático da Annie Ernaux jovem e do presente da escritora, que discorre sobre a memória, seu processo de escrita, a assimilação do trauma vivido e as proposições associadas à necessidade de repensar os direitos das mulheres.

A narração do aborto em si, exposto com intensidade desmedida da representação da dor física insuportável e das incertezas geradas pela ignorância do seu ato, contraria os modos habituais do tema referente à liberdade feminina. Como bem salientado por Isadora de Araújo Pontes, em sua dissertação de mestrado intitulada *L'événement de Annie Ernaux: uma escrita dos limites* (2017, p. 9): “a função da mulher dentro do corpo social sempre esteve associada à obrigação moral

e biológica de gerar e cuidar dos filhos e da família, de modo que a negação da maternidade é também a negação de um papel ao qual as mulheres foram identificadas”.

Durante a mudança de focalização da Ernaux jovem para os comentários feitos pela madura, esta afirma que sente que nada vai mudar com seu relato, pois seu texto pode tomar proporções que fogem do seu controle. Mas ao refletir sobre o acontecimento e como, naquele momento quando jovem, estava silenciada, não podia falar seu desejo de abortar clandestinamente, nem mesmo de gritar e chorar. Era um sofrimento inerte e solitário. E, apenas com a escrita do acontecimento, ela pôde dar a voz a essa Ernaux jovem, por isso a importância dessa mudança de focalização entre o passado e o presente. Enquanto narra o acontecimento silenciado na sua juventude, a Ernaux madura diz tudo o que queria falar no passado, mesmo com a perturbação que sente ao lembrar o que viveu.

A lei francesa proibia abortos na década de 1960. Era ela que silenciava as mulheres na busca por um médico que realizasse o procedimento. A mesma lei deixava as mulheres morrerem sem assistência. Elas não deixariam de fazer o aborto, apenas teria sua vida posta em risco e sua atitude reprovada e julgada pelos demais. “E como de costume, era impossível determinar se o aborto era proibido porque ruim, ou se era ruim porque proibido. Julgava-se de acordo com a lei; não se julgava a lei” (Ernaux, 2022, p. 25).

A Annie Ernaux jovem teve sua voz silenciada em vários momentos. Para ela, a gravidez era uma desgraça invisível, que causava um sofrimento indizível e solitário (Ernaux, 2022, p. 27). Nem o médico que a atendeu queria ajudá-la: “Não pronunciamos nenhuma vez a palavra aborto, nem ele nem eu. Era uma coisa que não tinha lugar na linguagem” (Ernaux, 2022, p. 33). A Annie Ernaux envelhecida escreve para dar voz ao seu “eu” jovem e silenciado, refletida nas vozes das mulheres que já passaram pelo mesmo trauma e as que ainda não têm o direito sobre seu próprio corpo.

Um dos principais pontos de tensão de *O acontecimento* consiste na narração do abortamento em si. Nela, palavras cruas e duras são

evocadas para transmitir a violência do ato. Expressões como “vi um bonequinho pender do meu sexo”, acompanha a ambiguidade da linguagem. A palavra bonequinho, usada no diminutivo, frequentemente associada à infância, na cena está empregada para representar o feto. Ao mesmo tempo, há a aproximação do procedimento às necessidades fisiológicas e transparece a animalização do ato que a narradora focaliza. A sequência da narração do acontecimento traduz imagens fortes e cruas do trauma:

Senti uma vontade violenta de cagar. Corri para o banheiro, do outro lado do corredor, e me agachei na privada, de frente para a porta. Via o piso entre minhas coxas. Eu empurrava com todas as minhas forças. Aquilo jorrou como uma granada, num esguicho d’água que se espalhou até a porta. Vi um bonequinho pender de meu sexo na ponta de um cordão avermelhado. Eu não tinha imaginado ter aquilo dentro de mim. Era preciso que eu voltasse com ele até meu quarto. Peguei com uma mão — era estranhamente pesado — e avancei no corredor apertando-o entre minhas coxas. Eu era um animal. A porta de O. estava entreaberta, havia luz, chamei-a baixinho, “pronto”. Estamos as duas no meu quarto. Estou sentada na cama com o feto entre as pernas. Não sabemos o que fazer. Digo a O. que é preciso cortar o cordão. Ela pega a tesoura, não sabemos em que lugar cortar, mas ela o faz. Olhamos o corpo minúsculo, com uma grande cabeça, os olhos são duas manchas azuis sob as pálpebras transparentes. Parecia uma boneca indiana. Olhamos o sexo. Temos a impressão de ver um início de pênis. Então eu tinha sido capaz de fabricar isso. O. senta no banco, chora. Choramos silenciosamente. É uma cena sem nome, a vida e a morte ao mesmo tempo. Uma cena de sacrifício. Não sabemos o que fazer com o feto. O. vai até seu quarto pegar um saco de torradas vazio e eu o ponho dentro. Vou até o banheiro com o saco. Parece que tem uma pedra lá dentro. Viro o saco na privada. Puxo a descarga. (Ernaux, 2022, pp. 55-56).

Após toda a violência do ato, ainda ocorre a violência física e psicológica caracterizada pela exclusão do mundo normal e da aniquilação do corpo da mulher que estava em uma experiência de vida e morte transformada em exposição e julgamento pelos médicos que a socorreram após o aborto clandestino: “ele sentou na minha cama e me segurou pelo queixo: ‘Porque você fez isso? Como você fez isso, responda!’. [...] Eu implorava para que ele não me deixasse morrer”. (Ernaux, 2022, p. 57). Frases proferidas pelos médicos que deveriam socorrê-la e acalmá-la, marcaram Annie Ernaux até a escrita de *O acontecimento*: “(‘Eu não sou o encanador!’ Essa frase, como todas as que marcam esse acontecimento, frases muito ordinárias, proferidas por pessoas que falavam sem refletir, ainda repercutem em mim. Nem a repetição, nem um comentário sociopolítico podem atenuar a violência: eu não ‘esperava’ por isso” (Ernaux, 2022, p.59).

As marcas do trauma permaneceram em seu corpo. Seu sexo foi exposto, rasgado, seu ventre raspado e aberto para o exterior. Durante o aborto, ela havia perdido o corpo da adolescência, não tinha mais o sexo vivo e secreto (Ernaux, 2022, p 59). Esse corpo traumatizado continua sofrendo com o julgamento de quem a ajuda. O corpo da mulher que faz um aborto clandestino sofre o suplício representado pela ausência de liberdade em decidir sobre o que fazer com seu próprio corpo, a desassistência que põe em risco sua vida refletida no descumprimento da legislação e no julgamento dos profissionais da saúde e da sociedade a essa mulher que decide não seguir a convenção patriarcal.

Esse corpo, mesmo após as repetidas violências sofridas pelo aborto clandestino, também aceitou a violência da reprodução e tornou-se lugar de passagem de gerações, mas agora pela vontade e desejo da mulher, não pela imposição das convenções sociais: “Sei hoje que eu precisava dessa provação e desse sacrifício para desejar ter filhos. Para aceitar essa violência da reprodução no meu corpo e me tornar, por minha vez, lugar de passagem das gerações” (Ernaux, 2022, p. 67).

Em *O acontecimento*, a escrita torna-se um ato de resistência. Mesmo sendo um texto que provoca irritação, repulsa, ou considerado

de “mau gosto”, Annie Ernaux entende seu relato como imprescindível para dar voz às mulheres: “Ter vivido uma coisa, qualquer que seja, dá o direito imprescritível de escrevê-la. Não existe verdade inferior. E, se eu não relatar essa experiência até o fim, estarei contribuindo para obscurecer a realidade das mulheres e me acomodando do lado da dominação masculina do mundo” (Ernaux, 2022, p. 32).

O uso da linguagem para narrar o trauma da maneira como Annie Ernaux escreveu, torna indissociável a forma com os temas presentes na obra. Há uma articulação entre a própria narrativa e seus elementos estruturais. O trauma e a palavra são um só. A linguagem crua e dura, animalésca e desumanizada, de tensão e insegurança refletem a violência e estabelecem uma descontinuidade com as expectativas habituais da escrita feminina. Essa linguagem forte é necessária para expressar um ato violento como um aborto clandestino, não sendo possível sua representação em condições habituais como as convencionalizada pela literatura tradicional que segue as convenções da sociedade patriarcal.

## **Considerações finais**

No decorrer da narrativa, observa-se uma alternância de focalização entre o passado e o presente, indicada pelo uso diferenciado dos tempos verbais, do uso de parênteses para demarcar os comentários da Annie Ernaux madura aos relatos vividos pela jovem. Essa alternância permeia toda a narrativa, destacando-se pela concentração no passado traumático vivido pela jovem e seu desrecalque pela madura, representando um processo assimilado e compreendido.

A análise narratológica de *O acontecimento* por meio dos estudos de Mieke Bal (2009) revela uma estrutura não linear e ordenada, mas sim fragmentada. A narrativa se consubstancia na descrição do passado traumático da Annie Ernaux jovem e do presente da escritora, abordando a memória, o processo de escrita, a assimilação do trauma vivido e as proposições relacionadas à necessidade de repensar os direitos das mulheres.

Durante a mudança de focalização da Ernaux jovem para os comentários feitos pela Ernaux madura, esta reconhece a perturbação ao relembrar o passado silenciado, mas destaca a importância de dar voz à jovem que, na época, estava privada de expressar seus sentimentos. A escrita do acontecimento permite à Ernaux madura expressar o que a jovem não pôde, revelando a relevância dessa alternância de focalização entre o passado e o presente como estratégia da narrativa de comentários sobre um relato do que foi vivido.

## Referências

- BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 2009. 3 ed..
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ERNAUX, Annie. **Les armoires Vides**. Paris: Gallimard, 1974. Édition Numérique, 2013.
- ERNAUX, Annie. **La honte**. Paris: Gallimard, 1997.
- ERNAUX, Annie. **L'Événement**. Paris: Gallimard, 2000.
- ERNAUX, Annie. **O acontecimento (2000)**. São Paulo: Fósforo, 2022.
- FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, 2002. n. 53, p. 166-182.
- GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GINZBURG, Jaime. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia. In **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria autobiográfica**. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. p. 123-131.
- JOHANSON, Zilda. **Arte e intuição: a questão estética em Bergson**. São Paulo: FAPESP, 2005.
- PONTES, Isadora de Araújo. **L'événement de Annie Ernaux: uma escrita dos limites**. 2017. 133f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

# A NARRATIVA SOCIAL DE ALINA PAIM

**José Domingos de Jesus Santos<sup>1</sup>**

**Ana Maria Leal Cardoso<sup>2</sup>**

*A sombra do patriarca* (1950), romance da escritora sergipana Alina Paim, constitui o objeto de análise desta pesquisa de natureza bibliográfica, que configura um estudo acerca da posição assumida pelo narrador da história. Essa obra narra a trajetória de Raquel, uma jovem de 25 anos que se desloca da cidade de onde mora – Rio de Janeiro, para o interior de Sergipe, na intenção de conhecer seu tio, Ramiro, o patriarca. Ao chegar às terras desconhecidas do poderoso tio, Raquel se depara com um mundo opressor no qual as mulheres da fazenda vivem de maneira quase que completamente diferente das mulheres que ela conhece no ambiente urbano.

A história é narrada em primeira pessoa, pela protagonista, que controla a narração em seus muitos momentos. A narração em primeira pessoa contempla, além das muitas ações em que Raquel se distancia do tio Ramiro e se aproxima da tia Amélia, as interações com as outras personagens que residem nas fazendas Fortaleza e Curral Novo, vivendo à sombra do patriarcalismo.

No tocante a este foco narrativo, Friedman (2002) nos diz que o narrador protagonista se situa no centro da história contada e narra segundo seus interesses ou de acordo com as visões de mundo do au-

---

1 Mestrando em Letras da área de concentração Estudos literários e linha de pesquisa Literatura comparada do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: josedomingos266@gmail.com

2 Professora Titular da Universidade Federal de Sergipe e Pesquisadora do GELIC/UFS/CNPq com ênfase em estudos sobre o imaginário mítico e no resgate das obras da escritora Alina Paim. E-mail: analealca@yahoo.com.br

tor, o que coaduna com a perspectiva dos estudos de Walter Benjamin, pois este tipo de narrador trata de interesses da coletividade, ao criticar a tradição patriarcal.

Nessa esteira, embora o recorte dos estudos de Ginzburg compreenda o período da produção de romances brasileiros publicados a partir do ano de 1960 até o presente momento, o narrador de *A sombra do patriarca* (1950), pode ser lido, pela perspectiva do teórico, como um narrador moderno, tendo em vista que as ações de suas personagens transgressoras, como a de Raquel e Leonor, prima da protagonista e sobrinha de Ramiro, estão situadas no contexto social e histórico do nordeste brasileiro da década de 1930 e miram para o rompimento com o ciclo tradicional de narrar, ao refutar o patriarcalismo.

Com a publicação de *A sombra do patriarca*, Alina Paim presenteou seus leitores dando voz a uma condição feminina, até então, silenciada e reprimida pela imposição de um corpo social extremamente machista e patriarcal. Alina Leite Paim surgiu na Literatura aos 12 anos, escrevendo para o jornalzinho da escola. Em sua trajetória, publicou 10 romances, sendo os principais repletos de personagens engajadas com as causas sociais e que, por isso, lutam por um mundo mais justo, a saber: *Estrada da liberdade* (1944); *Simão Dias* (1949); *A sombra do patriarca* (1950); *A hora próxima* (1955); *Sol do meio-dia* (1961); a trilogia de Catarina composta pelos romances: *O sino e a rosa* (1965); *A chave do mundo* (1965) e *O círculo* (1965); *A sétima vez* (1975); *A correnteza* (1979); e quatro obras infantis: *O lenço encantado* (1962); *A casa da coruja verde* (1962); *Luzbela vestida de cigana* (1963) e *Flocos de algodão* (1966). Dois de seus romances foram traduzidos para a Rússia (*A hora próxima*, em 1957), China (*A hora próxima*, em 1959), Bulgária (*Sol do meio-dia*, em 1963) e Alemanha (*Sol do meio-dia*, em 1968). Apesar de contar com uma vasta produção, ficou, por ser comunista, esquecida pela historiografia literária e à margem da academia e do público em geral.

Paim foi uma mulher de esquerda que lutou pelas causas feministas. Suas obras fazem críticas ao poder e à opressão aos mais fracos. Ela escreveu acerca da classe operária, sobre o amor e a respeito do universo feminino. Seus romances, porém, são pouco conhecidos no Brasil e,

até mesmo, no seu estado de origem, Sergipe. Por esta razão, este artigo pretende, além de analisar o deslocamento do narrador do ciclo tradicional de narrar, contribuir com a fortuna crítica da autora, posto que trazer sua literatura à baila é relevante para visibilizá-la enquanto mulher, mãe, militante partidária, e como escritora engajada com as causas sociais, pois a mola propulsora do seu fazer literário foi subverter, por meio, sobretudo, de suas personagens, os espaços que ocuparam por muito tempo mulheres, professoras, aposentadas e operárias.

A análise se volta para as ações da personagem Raquel a partir do relacionamento com a família e com terceiros, mas se empenha, principalmente, em responder ao seguinte questionamento: o narrador de *A sombra do patriarca rompe com a forma clássica de narrar*?

Para tanto, didaticamente, dividimos este trabalho em três momentos: no primeiro, exploraremos alguns conceitos sobre narrador que interpretam a resistência feminista da protagonista diante do patriarcalismo. No segundo, analisaremos o *corpus* contando com as contribuições de estudos sobre o narrador e a focalização. Por último, teceremos considerações quanto à posição assumida pelo narrador paimiano e evidenciaremos se esse narrador rompe com o ciclo tradicional na arte de contar história.

## **Rompimento do narrador paimiano**

Nesta seção, faremos uma síntese teórica das perspectivas de Walter Benjamin, Ginzburg e Bueno a respeito do narrador. Ginzburg, em *O narrador na literatura brasileira contemporânea*, faz uma revisão de conceitos acerca das teorias do narrador, na intenção de analisar as relações entre modos de narração e os problemas contextuais que rompem com as formas tradicionais de narrar. Ademais, questiona os pontos de vistas do narrador tradicional, uma vez que as contribuições teóricas mais recentes levam em conta temáticas universais, como a ética, os direitos humanos e a exclusão social.

Para melhor se analisar a posição do narrador, segundo o autor: “cabe examinar como temas e formas se relacionam, entendendo que

o deslocamento com relação aos princípios tradicionais de autoridade social, que estruturam o patriarcado, é um movimento de escolha de temas, questões, e de construção formal, em suma, de elaboração de linguagem” (Ginzburg, 2012, p.201).

Em sua perspectiva histórica de análise, Ginzburg, guiado pela hipótese de que a atualidade é um período “em que parte da produção literária decidiu chamar atenção para o privilégio que costumam ter aqueles narradores que reforçam o modelo patriarcal” (Ginzburg, 2012, p.200), afirma que, na Literatura da década de 1960, a presença de narradores descentrados era recorrente. Ainda de acordo com o teórico, boa parte dos narradores dessa época reafirmam o sistema patriarcal em suas narrativas, em razão de priorizar “homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras” (Ginzburg, 2012, p.200).

Na Literatura recente, no entanto, alguns autores têm rompido com essa tradição, pois, em suas narrativas, “tendem a priorizar elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira” (Ginzburg, 2012, p.200). Em consonância às ideias pregadas pelo pensador, nota-se que o narrador-personagem de *A sombra do patriarca* é alheio ao sistema falocêntrico e patriarcal, dado que, segundo Gomes (2014) “o discurso feminista sempre entrecorta as falas de suas personagens sedentas por justiça e igualdade de direitos tanto no cotidiano da família patriarcal como no espaço do trabalho” (Gomes, 2014, p.32). Trata-se de um desrecale histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados (Ginzburg, 2012, p.200). Sob essa lógica, o narrador paimiano, ao se deslocar dos moldes mais comuns de narrar, evidencia a crise de experiência do narrador apontada por Walter Benjamin, quando este ponderou que: “(...)a arte de narrar está em vias de extinção” (Benjamin, 2002, p.197).

Bueno, por sua vez, assevera que o narrador moderno: “Trata de falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez. Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram, em novos autores, em narradores ficcionais, as condições para a presença dos excluídos. Es-

critores dispensados pelo cânone, grupos sociais reprimidos historicamente” (Bueno, 2006, p. 203).

Dessa forma, vê-se que o referido romance ilustra este pensamento, já que, além de ter sido escrito por uma autora que ficou de fora do cânone literário brasileiro, essa narrativa, de acordo com Cardoso (2007) “apresenta uma visão da mulher que, através de uma forma contestadora de atuação no mundo, subverte os padrões comportamentais tradicionalmente exigidos do segundo sexo” (Cardoso, 2007, p. 294).

## **A focalização**

Em *A sombra do patriarca*, o ambiente rural nordestino- as terras de um poderoso “patriarca” - é o constituinte estruturante da mudança pela qual passa a personagem que narra a história. Na verdade, Raquel, quando chega às terras do tio é uma moça ingênua, cujo aprendizado é fruto das vivências com as injustiças, com a desigualdade social e de gênero, e com a dor dos empregados da fazenda Fortaleza. Todavia, desde o primeiro encontro entre Raquel e Ramiro, é possível notar a aversão que ela tem às condutas e às ideias do tio.

Ela defende que a mulher não precisa ser submissa ao seu marido e que, pelo contrário, “a mulher pode ter personalidade e não precisa apagar-se diante do marido” (Paim,1950, p. 39). Desse jeito, contrariando a opinião do tio de que “a mulher foi feita para tomar conta da casa, cuidar do marido e criar os filhos” (Paim,1950, p. 46).

A legitimidade da voz narrativa, neste momento, contraria o sistema patriarcal, devido a temas, como o papel social da mulher, serem desmitificados pela narradora, quando essa questiona as concepções tradicionais presentes na sociedade sobre a figura feminina, o que, por consequência, enfoca o interesse dessa coletividade. Dessa maneira, o narrador-personagem- Raquel, a protagonista- incita o poder do tio ao considerar que “A mulher pode competir com um homem e vencer em qualquer coisa para que tenha vocação. Pode ser médica, advogada e até engenheira, apesar das dúvidas de muitos homens sobre suas ap-

tidões para a matemática” (Paim, 1950, p. 46), mostrando, assim, que a condição social da mulher a qual enxerga Ramiro está ultrapassada.

Do ponto de vista da focalização, Mieke Bal oferece uma relação elaborada e sistemática de elementos narrativos que não se restringem às narrativas verbais, pelo contrário, se estendem, de fato, a várias outras narrativas. A focalização, para Mieke Bal, é um termo que vem da fotografia do cinema, de outros tipos de narradores. Para a autora, personagens e narradores podem ser focalizadores. Focalização, então, em sua concepção, é um conceito mais aplicável para se analisar seleções de informação narrativa que não são utilizadas para representar a experiência subjetiva de um personagem, mas sim para causar outros efeitos, como suspense, mistério, atrito etc.

Quanto aos níveis da focalização, Bal explicita que todos os elementos da narrativa, como eventos, personagens, tempo e espaço são focalizados. Outrossim, a teórica apresenta dois níveis de focalização. No primeiro nível, o focalizado é externo; no segundo, interno - quando o foco se volta para um personagem da trama. Consoante a Bal:

Quando la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor, nos podremos referir a una focalización interna. Podremos indicar, entonces, por medio del término focalización externa que un agente anónimo, situado fuera de la fábula, opera como focalizador. Un focalizador externo no ligado a un personaje se abriría como FE.}En el siguiente fragmento del principio de *El verano anterior a la oscuridad* de Doris Lessing, vemos como la focalización pasa de un FE a un EP (Bal, 1997, p.111).

Alguns trechos que ilustram a focalização externa, aquela em que o narrador só diz ao leitor o que ele vê do exterior da personagem, sem penetrar na sua vida interior, podem ser lidos a seguir: “Devia ter sofrido muito para chegar àquele extremo, apagada e silenciosa como sombra... durante todo esse período, ela suportara o peso do descontentamento do marido e fora cedendo, palmo a palmo, seus direitos

naquela casa em troca da tranquilidade de uma vida despercebida” (Paim, 1950, p. 93).

Neste primeiro, o narrador-personagem focaliza Amélia, esposa de Ramiro, descrevendo-a como uma mulher que elucida um comportamento exemplar para o imaginário patriarcal, pois é vista como mãe zelosa, límpida e imaculada. No segundo, “sempre asfisiada por sua vontade de ferro que não perdoava ter-lhe dado uma filha em vez de um menino tão desejado. Tia Amélia era mansa e sorradeira. Viviam para o marido” (Paim, 1950, p.17), a focalização se volta para o ato de Amélia ser subjugada pelo esposo, que não lhe absolvía do fato de não ter lhe dado um sucessor homem que continuasse os seus feitos e perpetuasse a sua sombra. À custa da pressão e do desprezo do marido, ela se apaga totalmente, mantendo somente a expressividade do olhar.

Neste caso, segundo Bueno (2006), o narrador moderno: “nos remete a um passado, evidentemente visto pela ótica de um presente muito diferente e trata de uma situação em que a mulher vivia em absoluta dependência do homem e, ainda assim, lhe era grata, tratando-o com formalidade exagerada” (Bueno, 2006, p.308).

Nos trechos que seguem, a focalização externa, também, pode ser vista nas descrições que Raquel faz de Ramiro: “Ele é um patriarca, domina a família inteira, os filhos, genros, netos e sobrinhos” (Paim, 1950, p.56), “Sua voz era áspera, dividindo as frases com pausas ligeiras, como se descansasse de uma chicotada para outra. Suas palavras feriam, oscilando entre ordens e reclamações” (Paim, 1950, p.59).

Como se pode observar, a focalização nestes momentos da narrativa se volta para Ramiro. A narradora descreve o antagonista como um homem autoritário e violento, e pontua que seu lado opressor o leva a práticas do mal, a exemplo da violência verbal contra sua esposa Amélia e os empregados de suas fazendas.

No que se refere à focalização interna, aquela em que o narrador-personagem se refere a si mesmo, verifica-se, a seguir, três momentos em que a protagonista reflete quanto ao seu processo de reconhecimento de coragem e ,ao mesmo tempo, de descontentamento com tudo que vivencia nas terras do tio.

“Não sabia onde encontrara energias para discordar de tio Ramiro, eu que sou tímida e fujo das situações difíceis, temendo sempre ser vencida e humilhada” (Paim, 1950, p.42), “[...] O que mais me custa nesta casa é ficar calada, há momentos em que tenho medo de sufocar, de abrir a boca e estragar tudo” (Paim, 1950, p. 48), “[...] tenho necessidade de vencer minha timidez, de destruir esta inibição que trava minha língua quando sou humilhada, impedindo-me de responder como devia nas ocasiões em que dizem a meu lado coisas absurdas. Isto é terrível. Meu impulso é fugir das dificuldades, eu sou covarde” (Paim, 1950, p. 88).

Nestas passagens da narrativa, nota-se que Raquel mergulha no inconsciente e enfrenta as submissões do patriarcado, tanto na fazenda Fortaleza, quando é acometida por uma maleita que a encama e a força a continuar no engenho por mais tempo, quanto, depois, no segundo momento da trama, quando ela viaja até a fazenda Curral Novo, uma outra propriedade do tio Ramiro, explorada pela família da irmã caçula do patriarca, D. Celina, na qual ela continua a observar que as concepções socialistas são desenvolvidas de modo a evidenciar os desequilíbrios entre o poder dos senhores e a dura conjuntura dos quase escravizados, sem nunca adotar um caráter panfletário.

## Considerações finais

Em síntese, buscamos com esta investigação mostrar que o narrador de *A sombra do patriarca*, explora uma percepção da esquerda, criticando as configurações sociais vigentes na sociedade patriarcal de 1930, como a vivência da mulher construída dentro de um ambiente puramente masculino, marcado pela existência de um contexto patriarcal em que as atitudes do tio da protagonista são entendidas como a representação de uma realidade na qual o sujeito-homem ocupa uma posição ideológica de ser machista, opressor e responsável por manter a ordem e a divisão das tarefas familiares. Desse modo, revelando, a partir da focalização que dá ao personagem Ramiro, o lado indiferente do ser humano que oprime, o lado ocioso do oprimido, como o de dona

Amélia, e, simultaneamente, pela focalização dada à personagem Raquel, o rompimento com o modelo tradicional de narrar.

A voz narrativa em primeira pessoa assume uma posição nos conflitos temáticos tratados na obra, tendo em conta que, ao manter distância do antagonista e se aproximar de personagens femininas, como a tia Amélia, dá voz ao pensamento que não chega a ser verbalizado por elas. Segundo Bueno (2006), esse narrador “faz um tipo de programa estético que prega o rompimento com o elemento definidor do romance burguês, ou seja, o conflito entre um sujeito, o protagonista, e os valores da coletividade” (Bueno, 2006, p.165).

Nesse sentido, o narrador paimiano, ao evidenciar pontos de vista diferentes sobre assuntos, como o papel social da mulher desempenhado por dona Amélia, que, para o imaginário patriarcal, figura a mulher idealizada para o casamento e para a maternidade, e a contestação à pregação desses valores feita por Raquel, uma mulher que, ao contrário da tia, não se deixa aprisionar pelas amarras do patriarca, rompe, segundo Cardoso (2007) “ com esse estado de coisas em que a mulher é sempre uma célula menos, pondo em questão as relações sociais e de gênero ”(Cardoso, 2007, p. 287), e harmoniza-se com a opinião da autora, visto que, nessa obra, o narrador-personagem utiliza-se do social para tematizar sobre a luta de classes, a figuração dos papéis e funções sociais destinados à mulher.

Assim, evidencia-se que a narradora assume seu próprio ponto de vista dentro do romance, ao se colocar como porta-voz de uma coletividade, sobretudo feminina, e ao se mostrar empenhada em se posicionar contrária ao poder do homem diante das formas como vigorava a vida rural nordestina e a família patriarcal do século XX.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Notas de Literatura I. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

BAL, Mieke. **Narratology**: Introduction to the Theory of Narrative. 2. ed. Toronto: University of Toronto Press, [1985] 1997.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. São Paulo/Campinas: EDUSP/UNICAMP, 2006.

CARDOSO, Ana Maria Leal. Uma leitura feminista da narrativa de Alina Paim. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **Gênero em questão**. Campina Grande: EDUEP, 2007. p. 287-295. v. 1.

CARDOSO, Ana Maria Leal. A obra de Alina Paim. Interdisciplinar: **Revista de Estudos em Língua e Literatura**, v. 8, p. 35-45, 2009.

CARDOSO, Ana Maria Leal. **Marcas do feminismo em Alina Paim**. In: CARDOSO Ana Maria Leal.

CARDOSO, A. M. L. O descentramento da mulher em A sombra do patriarca, de Alina Paim. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 12., SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER NA LITERATURA, 3., Ilhéus. **Anais eletrônicos...** Ilhéus: UESC, 2012.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção - o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, s s/v, n. 53, -.166-182, 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2012, pp. 199-221.

GOMES, Carlos Magno. Escritoras marginalizadas. **Caligrama**: Revista de Estudos Românicos, [S.l.], v. 19, n. 1, p. 23-38, set. 2014. ISSN 2238-3824. Disponível em:<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/5408>>. Acesso em: 26 nov. 2023. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.19.1.23-38>.

PAIM, Alina Leite. **A sombra do patriarca**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1950.

# AVOZ AUTOFICCIONAL NA NARRATIVA DE ÉDOUARD LOUIS

Rodrigo Matos da Silva Gonçalves<sup>1</sup>

O presente trabalho objetiva investigar como o autor francês Édouard Louis, em seu livro de estreia *O Fim de Eddy* (2018), utilizou o narrador para contar a história de sua infância e adolescência em um vilarejo no norte da França e as violências que sofreu por não performar masculinidade. Nessa obra, o autor expõe uma série de acontecimentos que envolvem as ações diretas e indiretas de seus familiares e das pessoas que o cercavam em seu vilarejo e na escola. A partir disso, o autor constrói a imagem de um local hostil que vai além do espaço geográfico com a imagem da escola, da fábrica em que trabalham os homens, a praça da cidade onde as mulheres se encontram e os vastos campos verdes, e passa a ser representado também pelas pessoas que ali habitam: o pai e o irmão violentos, a mãe insatisfeita com a vida, a irmã que tenta apresentá-lo a garotas, os dois meninos que o agridem diariamente na escola e os demais colegas que constantemente o xingam de “bichinha”, “veado”, “boneca”, “invertido”, “bambi”<sup>2</sup>, etc (LOUIS, 2018, p. 18).

O livro é dividido em duas partes. Na primeira, temos uma sucessão de episódios da vida de Eddy em que a violência aparece como tema principal, e não apenas a física ou verbal, mas também a violência de ter seus direitos básicos negados, como o acesso à saúde e a uma

---

1 Mestrando em Letras da área de concentração Estudos Literários e linha de pesquisa Estudos Com-parados do PPGL. Professor de inglês. Desenvolve pesquisa sobre o escritor francês Édouard Louis. E-mail: matossgrodrigo@gmail.com

2 Por tratar-se de uma tradução, os xingamentos foram colocados em equivalência aos em francês. Os citados no corpo do texto no original são, respectivamente: *pédé*, *tantouse*, *tarlouze*, *tafioli* e *folasse*.

infância segura. Esses acontecimentos são entendidos por Eddy como resultado tanto de sua condição não-masculina, como da situação socioeconômica de sua família, e são, a todo momento, uma motivação para que ele se ajuste àquela realidade, às expectativas daquelas pessoas, daquela cidade. Ao chegar na segunda parte da narrativa, quando há a concretização do fracasso de suas tentativas, quando ele é “traído” pelo próprio corpo e seus desejos, Eddy entende que para ele só há uma opção: a fuga. Fuga não apenas do espaço geográfico, mas também dos seus familiares e colegas. É esta construção narrativa que se pretendemos investigar: como o autor, a partir de uma escrita de si, coloca-se no personagem principal, narra esses acontecimentos e chega à conclusão de que o escape precisa acontecer e sair do vilarejo não seria o suficiente. Para ser feliz, viver sem a pressão de ser um “durão”, ele precisa deixar para trás as pessoas que compõem esse espaço, visto que elas também são parte dele. Temos, então, uma narrativa de uma jornada com elementos introspectivos e extrovertidos do personagem Eddy Bellegueule, na qual somos apresentados a um período da vida dele que compreende da infância à adolescência, suas angústias e interações socioculturais com as pessoas e espaço onde vive.

Existe, nos estudos literários, o entendimento defendido por Walter Benjamin (1987), de que a literatura possui um caráter utilitário, ela serve para um propósito e ele é ensinar algo ao leitor, mas, ainda segundo Benjamin, essa característica nos textos literários foi perdida com a chegada da modernidade, principalmente com o início do romance. Ele defende que a habilidade de intercambiar experiências foi perdida, não existem mais os narradores clássicos, o camponês sedentário, que seria aquela figura que segue as tradições, que nunca saiu de seu país e conhece bem a sua história, e o marinheiro comerciante, que é aquele narrador que vem de longe, ele viajou bastante e por isso tem muito o que contar - ambos narradores clássicos ensinavam algo a partir de suas narrativas e é isso que chamamos de utilitarismo. Já o narrador que encontramos no romance de Louis é introspectivo, a preocupação dele é de narrar os acontecimentos da vida de uma pessoa específica, e, conseqüentemente, temos acesso aos sentimentos

dessa mesma pessoa/personagem: o Eddy, que é uma criança/adolescente - que não é o camponês sábio que conhece as tradições, nem o marinheiro que é viajado e conhece outras tradições, pelo contrário, a história desse narrador vai de encontro aos valores de um grupo majoritário ao contar a história de uma criança LGBTQIAP+.

Já para Santiago (2002), o “bom conselho” defendido por Benjamin não é necessário para a literatura, segundo ele, esse narrador introspectivo que encontramos em Louis não está preocupado com a tradição, com essa comunicação com o passado. Pelo contrário, a questão principal do narrador pós-moderno é observar a si no passado no seu existir de hoje - e aqui chegamos num ponto importante de *O Fim de Eddy* (2018): o autor escreve a sua própria história para que ele possa materializar sua infância, o espaço em que foi criado, as experiências e violências que passou, e, a partir disso, apresente seus motivos para ser o que é hoje.

## As marcas do narrador

Para realizarmos uma análise da estrutura do narrador de Louis, é preciso pontuar algumas características dos narradores literários e fazer a identificação desses pontos no romance estudado.

Mesmo apresentando-se como um romance, o texto literário de Louis possui um forte teor autobiográfico, e, conseqüentemente, um tom pessoal para a sua história. Contudo, continua obedecendo à estrutura de um romance, com personagens, narração, drama e diálogos<sup>3</sup>. De acordo com Bal (1997), a fala do narrador exprime uma carga emotiva para a narrativa, tanto na narração como na fala - e a indicação de que um enunciado será dito indica uma mudança no nível narrativo de um texto<sup>4</sup>. Partindo da identificação da (im) pessoalidade na construção do

3 Alguns dos exemplos citados por Figueiredo (2020) no que diz respeito dos procedimentos que podem estar presentes no romance.

4 "Declarative verbs indicating that someone is about to speak are, in a narrative text, signs of a change in level in the narrative text. Another speaker enters the scene." (Bal, 1997, p. 44) Tradução: Verbos declarativos que indicam que alguém está prestes a falar são, em um texto narrativo, sinais de uma mudança de nível em um texto narrativo. Outro enunciadador entra na cena.

romance, podemos trazer o que Bal traz sobre os níveis de focalização. Segundo a teórica, a indicação acontece a partir de verbos declarativos e, a partir disso, temos os discurso direto e indireto, que podem ser pessoais ou impessoais. Vejamos como esses elementos estão presentes em um excerto do primeiro capítulo de *O Fim de Eddy* (2018):

Eu senti seu hálito quando eles se aproximaram de mim, aquele cheiro de laticínio podre, de animal morto. Seus dentes, como os meus, provavelmente nunca tinham visto uma escova. As mães do vilarejo não davam muita importância à higiene bucal de seus filhos. O dentista era caro demais, e a falta de dinheiro terminava sempre por se traduzir em escolha. As mães diziam *De todo modo tem coisa mais importante na vida*. Eu ainda hoje pago caro com dores atrozes, com noites insones essa negligência da minha família, de minha classe social, e eu escutaria anos mais tarde, ao chegar a Paris, na Escola Normal, colegas me perguntarem *Mas por que seus pais não levaram você a um dentista?* Minhas mentiras. Eu lhes respondia que meus pais, intelectuais meio boêmios, tinham se dedicado tanto à minha formação literária que às vezes acabavam por negligenciar minha saúde. (Louis, 2018, p. 17)

Identificamos na passagem acima os verbos declarativos, *diziam* e *perguntarem*, o discurso direto, visto que ele indica em itálico onde começa e termina a fala de terceiros, e a marcação pessoal da linguagem usada no texto, através do uso repetido da primeira pessoa do singular, que serve para identificar a personalidade do texto literário.

No que diz respeito à constituição da voz narrativa, Genette (2017) aborda certos aspectos importantes para analisar obras literárias, como o ponto de vista da posição temporal. Ele define quatro tipos de narração: ulterior, anterior, simultânea e intercalada<sup>5</sup>, e podemos entender a

---

5 A anterior é a “narrativa predicativa, geralmente no futuro, mas que nada proíbe narrar no presente”, a simultânea é a “narrativa no presente contemporâneo da ação” e a intercalada é a “narrativa entre os momentos da ação” (Genette, 2017, p. 293)

narrativa do romance de Louis como ulterior - a mais clássica -, visto que todos os eventos narrados encontram-se no passado, e essa distância temporal é um elemento significativo da narrativa. A posição temporal é, mais uma vez, identificada pelos verbos utilizados. Na passagem acima temos o uso recorrente de verbos no passado, como “Eu senti”, “Seus dentes [...] nunca tinham visto”, “O dentista era”, entre outros.

Ainda segundo o pesquisador francês, “o emprego de um tempo passado é suficiente para designá-la como tal, sem, no entanto, indicar a distância temporal que separa o momento da narração daquele da história” (*ibidem*, p. 297), o que é passível de observação no livro porque não existe uma marcação do ano em que os episódios acontecem, o leitor sabe apenas que se passa no final dos anos 1990 e início dos 2000 porque é indicado no sumário, mas é ausente no texto literário a demarcação temporal. Seria possível indicar a data dos acontecimentos - pelo menos os anos - se fizéssemos uma conta a partir da data de nascimento do autor, mas, novamente, seria o tipo de informação externa ao corpo da obra.

Sobre a escrita autobiográfica e a distância temporal entre enunciado e enunciação, Genette (2017) ressalta a importância dessa distância, porque segundo ele “A narrativa deve [...] interromper-se antes que o herói encontre o narrador” (*ibidem*, p. 304), sendo necessário um tempo entre o fim da história que acompanhamos e o momento da narração. Dito isso, finalizamos a leitura de *O Fim de Eddy* (2018) quando ele é um adolescente que acabou de ingressar no ensino médio, enquanto o autor, e conseqüentemente o narrador, já era adulto e tinha passado pela faculdade. Com isso, temos um narrador que conta a história a partir de suas lembranças e mesmo seguindo uma progressão cronológica, os acontecimentos são narrados de forma epistolar através dos anos e separados por temas, acontecimentos e pessoas.

Retomando Bal (1997), um aspecto necessário de ser levado em conta é o *background*<sup>6</sup> do focalizador narrativo. Segundo ela, uma se-

---

6 histórico, contexto.

quência de eventos é sempre apresentada a partir de um determinado ponto de vista, a partir do que é compreendido, entendido por alguém e essas variáveis dependem de alguns fatores, como a posição temporal da enunciação para o enunciado, conhecimento, estado psicológico de quem narra, entre outras coisas. Logo, a focalização é a relação entre a vista, o agente que vê e o que é visto. O narrador do romance é o personagem que experienciou os acontecimentos, então é necessário entender a relação íntima do autor com o narrador e com o personagem da história. A obra, inclusive, começa com uma passagem que denota uma relação muito sentimental do narrador com os acontecimentos que serão relatados:

De minha infância não guardo nenhuma lembrança feliz. Com isso não quero dizer que eu nunca tenha, durante aqueles anos, experimentado um sentimento de felicidade ou alegria. Mas o sofrimento é simplesmente totalitário: ele faz com que tudo que não se enquadra no seu sistema desapareça (Louis, 2018, p. 13).

A partir disso já somos expostos ao relacionamento íntimo que a história carrega para o narrador, como os episódios que serão narrados contribuíram para essa memória de sofrimento e, conseqüentemente, serão situações com uma carga bem pessoal para ele. Com isso, retomamos o pensamento de Santiago (2002) exposto na seção anterior, sobre como o narrador pós-moderno está preocupado em ver o seu passado no seu eu do presente.

Ao considerarmos o narrador de *O Fim de Eddy* (2018) como autobiográfico, precisamos reconhecer que “Um texto de caráter autobiográfico, sob a perspectiva da dissociação, ou do trauma, deixa de conter uma unidade estrutural, apresentando o fragmento como modo de expressão da existência.” (Ginzburg, 2012, p. 204), e como dito anteriormente, a narrativa do romance de Louis traz uma série de violências que deixaram suas marcas tanto físicas como psicológicas que serão analisadas na seção seguinte.

Ainda alinhando o estudo de Ginzburg à obra analisada, podemos considerar o narrador como um narrador descentralizado - mes-

mo ele sendo francês, homem e branco. Isso acontece porque o descentramento pode ser “compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (*ibidem*, p. 201), visto que ele vem de uma região periférica e pobre da França, sua família, dentro dos moradores do vilarejo, é uma das mais pobres, e tanto o narrador como o personagem são homens gays. A consciência de classe socioeconômica está presente durante a narrativa não apenas através da voz do narrador, mas também por outros personagens, “Minha mãe dizia, falando dos operários, *Ninguém se interessa por nós, a arraia-miúda, muito menos os peixes grandes*” (Louis, 2018, p. 15), e ao falar dos operários, ela refere-se ao seu marido e pai do Eddy, o que se estende a sua família. Em outro momento do início do romance, o narrador também expõe o estranhamento que ele causa no vilarejo, “Não era raro que eu ouvisse *Ele é meio especial, o menino Bellequeule*, ou que eu provocasse sorrisos marotos naqueles a quem me dirigia. Mas, acima de tudo, sendo o esquisito do vilarejo, o afeminado, eu despertava uma forma de fascínio divertido que me protegia” (*ibidem*, p. 25). As passagens citadas reforçam a leitura da descentralidade do narrador de Louis e a partir desses entendimentos, buscaremos identificar como Édouard Louis construiu a voz narrativa em seu romance.

## **A estrutura do romance O fim de Eddy**

Para iniciar a análise do narrador na obra de Louis, precisamos reconhecê-la enquanto escrita de si, e essa necessidade se dá porque o autor está inserido numa tradição contemporânea europeia na qual vários autores utilizam suas histórias pessoais para construir narrativas, como Annie Ernaux, Marguerite Duras, Primo Levi, entre outros. A pesquisadora Eurídice Figueiredo (2020) defende que “o escritor tornou-se midiático e não teme mais se mostrar, enquanto o público leitor quer mais “verdade” mesmo em livros que são etiquetados de “romance”” (*ibidem*, p. 239), ou seja, quanto mais real, mais palpável seja uma narrativa, mais interesse ela pode despertar em sua recepção.

O primeiro ponto que podemos trazer como confirmação da escrita de si é a própria confirmação verbal do autor Édouard Louis, dada inúmeras vezes, de que o personagem Eddy Bellegueule é ele enquanto criança. Uma dessas confinações aconteceu durante uma entrevista dada ao *London Review Bookshop*, na qual ele afirma que “Eddy Bellegueule era eu, mas, assim, ao mesmo tempo eu poderia dizer que Eddy era a criança que eu nunca consegui ser.”<sup>7</sup> (Édouard, 2017). Um ponto que complementa que autor, narrador e personagem são a mesma pessoa é que o personagem Eddy nasceu no mesmo povoado do autor, “Fora da minha casa, no vilarejo do Norte com cerca de mil habitantes onde eu cresci” (Louis, 2018, p. 27), localizado na Picardia - região onde se localiza Hallencourt, local de nascimento do Édouard e cujo nome dá título à primeira parte da narrativa. Esse mundo narrado por Louis é uma parte fundamental da composição da obra dele, como visto na seção anterior, em que o personagem Eddy enxerga numa fuga a possibilidade de libertar-se não apenas daquele ambiente, mas também das pessoas que compõem aquela localidade.

Retomando o pensamento de Figueiredo (2020), as pessoas ficam mais investidas numa história quando ela apresenta um cunho pessoal. Valendo-se disso, Édouard Louis traz uma narrativa pessoal em que ele narra com detalhes sua infância e atitudes de terceiros que foram, de algum modo, violentas, que deixaram algum tipo de ferida - seja ela física, como a negligência odontológica já mencionada, ou emocional.

Aliando esse pensamento ao que foi defendido por Santiago (2002) e revelado por Édouard (2017), temos um romance que busca revisitar o passado, analisando os acontecimentos e, de algum modo, compreender como esses episódios formam a pessoa hoje - nesse caso, o narrador. Durante isso, a voz narrativa está, constantemente, desafiando o utilitarismo da literatura por meio de episódios do passado intercalados pelo narrador do presente.

---

7 “*Eddy Bellegueule was me, but at the same time, like, I could say that Eddy was the kid that I never succeed to be.*” Tradução minha.

Um dos principais temas do romance é a homofobia. Os ataques que viam dos mais variados lugares, da escola, da família e dos habitantes da cidade, transformavam aqueles locais em ambientes de hostilidade e não-pertencimento. É narrado que a violência física vinha de duas pessoas específicas, mas que as ofensas dirigidas a ele eram aceitas pelos colegas:

Eles não podiam me bater na frente de todo mundo, eles não eram tão burros, acabariam suspensos. Eles se contentavam com um xingamento, bastava um *bicha* (ou outra coisa). Ninguém em volta dava importância, mas todo mundo ouvia. Acho que todo mundo ouvia, porque eu me lembro dos sorrisos de satisfação que apareciam no rosto dos outros no pátio ou no corredor, como se lhes dessem prazer ouvir o grande de cabelos ruivos e o pequeno de ombros caídos fazerem justiça, dizendo aquilo que todo mundo pensava lá no fundo e sussurrava quando eu passava, e que eu ouvia *Olha lá, é o Bellequele, aquela bicha*. (Louis, 2018, p. 18)

Os comentários ofensivos aconteciam porque Eddy não performava masculinidade, visto que algumas das ofensas que ele ouvia eram sobre o seu jeito de *mulherzinha*, de *bicha*, e segundo o próprio narrador, sua voz tinha uma entonação feminina e suas mãos agitavam-se freneticamente sempre que falava. No decorrer do livro, uma imagem que se repete bastante é a do homem “durão”. Essa figura consiste em encarnar os “tão celebrados valores masculinos” e a recusa de “se dobrar à disciplina escolar”. Essas características eram motivo de valorização dentro do grupo social em que estava inserido, “Quando meu pai dizia que um dos meus irmãos ou primos eram *durão*, eu percebia a admiração em sua voz.” e não apenas bastava ser esse estereótipo, dentro dessa realidade, “era preciso também saber fazer de seus filhos durões. Um pai reforçava sua identidade masculina por meio de seus filhos, aos quais ele devia transmitir seus valores viris, e meu pai o faria, ele faria de mim um durão, era seu orgulho masculino que estava

em jogo.” (*ibidem*, p. 22). Toda essa expectativa colocada em cima do comportamento dos homens e de seus filhos faz parte de uma tradição patriarcal, e de acordo com Figueiredo (2018) ela faz parte de uma formação de identidade que se dá tanto através da performance, dos jeitos com o qual uma pessoa se porta, como através do discurso, dos gostos, o que a pessoa pensa e acredita. Logo no capítulo seguinte, o narrador começa com

Eu logo destruí as esperanças e sonhos do meu pai. O problema foi diagnosticado já nos meus primeiros meses de vida. Parece que nasci assim, ninguém jamais entendeu a origem, a gênese, de onde vinha essa força desconhecida que se apossou de mim desde o meu nascimento, fazendo-me prisioneiro de meu próprio corpo. (Louis, 2018, p. 23)

Sem apoio na escola, o narrador também não tinha descanso das ofensas e estranhamento dentro de casa. Ele compartilha os comentários que ouvia da família, dos próprios pais: “Meus pais chamavam isso de *ares*, me diziam, *Pare com esses seus ares*. Eles se perguntavam *Por que Eddy se comporta como uma mocinha?*. Eles me admoestavam: *Para quieto, você não consegue parar de se mexer, feito uma mulher doída.*” (*ibidem*, p. 23). Ao narrar esses episódios, o narrador cria um discurso de que o personagem Eddy estava em desacordo com a tradição daquele lugar, ele não age como é esperado, ele não reproduz o que os demais fazem.

Esse ambiente de ofensa o leva a desejar por sair daquele lugar, estudar o ensino médio em outro lugar, com novas pessoas. Ele narra que “Eu me recusava terminantemente a fazer o ensino médio em Abbeville, no liceu do distrito ao qual eu era destinado. Eu queria ir para longe dos meus pais e não queria reencontrar os dois garotos.” (*ibidem*, p. 159). Ao entender que aquele espaço jamais o aceitaria, ele desiste de tentar mudar e entende que o necessário é ir para outro local, onde ou possa começar de novo, ou não seja recriminado por ser quem é. Com essa posição, inclusive, Eddy desafia uma importante manifesta-

ção do ser “durão”, a recusa do ambiente escolar, ela demonstra preocupação com sua educação e desejo de seguir estudando, e não largar a escola para ir trabalhar junto aos demais homens nas fábricas.

Outro momento em que há um conflito com a tradição, em que o personagem Eddy vai de encontro com o que é esperado dele enquanto homem “durão”, é quando, já adolescentes, os garotos do vilarejo estavam no estádio e seu primo Stéphanne, bêbado, tira as roupas e passa a correr pelo campo pelado. Esse comportamento é acompanhado pelos outros garotos, “Eles corriam, tocavam o próprio membro e o dos outros.”, e ao ser perguntado por que não se juntava a eles, respondeu que

não me dava a esse tipo de brincadeira [...] eu achava aquilo *nojento* e que só de ver, assim, com seus corpos nuns, eu me dizia que sua atitude era uma atitude de verdadeiras bichas. Na realidade, aqueles nacos de carne me davam vertigens. Eu usava as palavras *bicha*, *mulherzinha*, *veado* para impor uma distância de mim. Dizia isso aos outros para que eles parassem de invadir o espaço do meu corpo.

Fiquei sentado na grama e reprovei seu comportamento. Brincar de homossexual era uma maneira que eles tinham de mostrar que não o eram. Era preciso não ser bicha para poder brincar que era, por uma noite, sem ser xingado. (*ibidem*, p. 118)

Por ser homossexual, diferente dos outros meninos, ele não podia fazer parte daquela brincadeira, isso o distanciava daquele grupo, enquanto causava um desconforto em Eddy por entender a diferença entre ele e o restante dos garotos. Contudo, a prova do seu desejo vem em outro episódio, também com os meninos, no qual Bruno, um dos meninos mais velhos do grupo, apresenta um filme pornográfico para os demais e quando os garotos põem o sexo para fora, isso causa uma forte perturbação em Eddy, que sai do local e “Ao voltar para casa eu chorei, dilacerado entre o desejo que os garotos haviam feito crescer em mim e o asco por mim mesmo, pelo meu corpo desejoso.” (*ibidem*, p. 118). A partir desse momento, o narrador começa a entender a sua

sexualidade e, por mais que seja doloroso e solitário, ele, enquanto narrador, com uma distância temporal do acontecimento para a narração, demonstra ciência de que naquele lugar hostil não será possível viver de forma acolhedora.

Com o seu desejo sendo a concretização de seu fracasso em tornar-se um “durão” assim como seu pai, seus irmãos e primos, o narrador entende que a fuga é algo necessário. Mesmo acordando todos os dias, olhando-se no espelho e repetindo que “*Hoje eu vou ser um durão.*” (*ibidem*, p. 131), ele chega a conclusão que não tem como lutar contra o que ele realmente é, por mais que seja desviante da norma local, ele conta que “a princípio, a gente não pensa espontaneamente na fuga, porque ignora que exista outro lugar. A gente não sabe que a fuga é uma possibilidade. Em um primeiro momento, a gente tenta ser como os outros, e eu tentei ser como todo mundo.” (*ibidem*, p. 131). Nessa passagem vemos a ciência que o narrador tem de sua condição naquela época e que para mudá-la, seria necessário estar em outro lugar.

Com esses exemplos já podemos visualizar o distanciamento desse personagem de toda uma comunidade, as dificuldades que foram impostas a uma criança/adolescente durante seu crescimento e como ele, enquanto narrador, construiu sua narrativa de um modo que desafiou a tradição e não buscou o utilitarismo clássico da literatura.

## Considerações finais

Se para Benjamin a modernidade traz malefícios para os narradores, Santiago a compreende como o local em que o narrador existe, meio pelo qual ele irá colocar-se e perceber-se no mundo. Enquanto o primeiro defendia que a literatura precisava ser utilitária, que o narrador ideal é aquele que conhece e valoriza a tradição, Santiago chega para defender o papel do narrador pós-moderno, aquele que não está preocupado com a tradição, nem em narrar uma história utilitária, e é assim que podemos ler o narrador do romance *O Fim de Eddy* (2018), visto que o narrador não busca estar em acordo com a tradição, por mais que narre sobre uma, a preocupação dele é de representar a vio-

lência que ela inflige a uma criança e a negatividade que a cerca, colocando-o, assim numa posição de descentralidade.

Foi pontuado diversas vezes como ele não vai de encontro com as normas do local onde a história é narrada, ele próprio já não obedece ao tipo de narrador ideal estipulado por Benjamin, visto que o personagem é uma criança/adolescente que anseia em fugir do lugar e não segue as tradições - nesse caso heteronormativas - do vilarejo, e, mesmo sendo um homem, protagonista do patriarcado, ele não obedece à norma heteronormativa e de masculinidade exigida por seu meio. Além disso, a preocupação da voz narrativa é contar como o Eddy (personagem) reagia e o Édouard (narrador) enxerga esses elementos, falas e acontecimentos que o cercaram, a narrativa acontece, na maior parte do tempo, dentro da cabeça do narrador, a partir de suas memórias e sentimentos. Pudemos ver como ele desafiou, não de modo intencional, a performance de gênero masculino, ele não seguiu os padrões impostos ao homem “durão” e como isso foi afastando-o cada vez mais de seus grupos sociais: família, amigos e cidade.

A partir dos teóricos expostos, passagens do romance e debate proposto, podemos ler o narrador de Édouard Louis como um pós-moderno que relembra o seu eu do passado para entender onde ele está agora - como dito em entrevista com o autor -, assim como utilizar o seu conhecimento presente para realizar uma leitura dos acontecimentos e sentimentos da criança Eddy, visto que existe uma distância temporal entre a posição da qual a obra é narrada e do que é narrado e, assim, ele foi capaz tanto de entender o seu eu, como de comunicar a sua narrativa.

## Referências

BAL, Mieke. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. 2. ed. Toronto: University Of Toronto Press Incorporated, 1997. Traduzida por Christine Van Boheemen.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Tradução de Sergio Paulo Rouanet.

ÉDOUARD Louis talks to Tash Aw about 'The End of Eddy'. Londres: London Review Bookshop, 2017. (64 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4X3HJnueE5E&t=190s>. Acesso em: 26 nov. 2023.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. 360 p. Tradução de Ana Alencar.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas: Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane**, Milão, v. 2, p. 199-221, 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler. **Revista Criação & Crítica**, [S.L.], n. 20, p. 40-55, 20 abr. 2018. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i20p40-55>.

FIGUEIREDO, Eurídice. A autoficção e o romance contemporâneo. **Alea: Estudos Neolatinos**, [S.L.], v. 22, n. 3, p. 232-246, dez. 2020. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/2020223232246>.

LOUIS, Édouard. **En Finir Avenc Eddy Bellegueule**: Roman (Cadre rouge). 1ª ed. Paris: Le Seuil, 2014.

LOUIS, Édouard. **O Fim de Eddy**. 1ª ed. São Paulo: Tusquets Editores, 2018. Tradução de Frances Angiolillo.

SANTIAGO, Silviano. **Nas Malhas das Letras**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

# A AUDÁCIA DO NARRADOR DE ANA MARIA MACHADO

Luana Leite<sup>1</sup>

A partir dos estudos que se debruçam na literatura de ficção ao longo dos últimos séculos<sup>2</sup>, é perceptível que, conforme as sociedades se alteram em diversos aspectos, o romance e a narração também geram novas necessidades para abarcar grande parte da complexidade das vivências humanas. O narrador especificamente passou por diversas transições ao longo da história da literatura, desde a tradição oral até a contemporaneidade. Segundo Walter Benjamin, a narração, em seus primórdios, partia da necessidade de “intercambiar experiências” (1987, p. 198), e assim a narrativa oral apresentava um sentido de utilidade pedagógica, de praticidade e de ensinamentos para os ouvintes (Idem, p. 200).

Com a passagem do narrador da oralidade para a escrita a partir da modernidade, principalmente ao longo dos séculos XIX e XX, essas características passaram a ser modificadas e a perder um pouco da importância que tinham anteriormente. Intensificou-se também a complexidade das construções narrativas, principalmente pela “exclusão autoral”, ou seja, o narrador passou a ficar cada vez mais diluído na história e muitas vezes não é possível saber com precisão quem é a voz que conta a narrativa (Friedman, 2002, p.167). Essas mudanças, a partir da forma estética escolhida por um autor, provocam efeitos de sentido ideológicos na obra e também podem refletir, através da

---

1 Mestranda em Estudos Literários (UFS) na linha de Criação e processos literários, com a pesquisa de mestrado intitulada Narrativas em abismos: a metacriação em “A audácia dessa mulher”, de Ana Maria Machado. E-mail: letras7luana@gmail.com

2 Toma-se como recorte teórico para este artigo os estudos sobre narrador a partir de Benjamin (1937), Friedman (1968) com a tipologia do narrador; Bal (1990) a partir do conceito de focalização, Santiago (2002) sobre o narrador pós-moderno e Ginzburg (2012) com o narrador contemporâneo e descentrado.

linguagem literária, as transformações das sociedades. Por isso, é imprescindível analisar o “ponto de vista” adotado pelo narrador na história, tendo em vista que “oferece um *modus operandi* para distinguir os possíveis graus de extinção autoral na arte narrativa” (Idem, p. 168). Dessa forma, o ponto de vista nos ajuda a perceber como a história é contada pelo narrador e quais significados são provocados pelas escolhas dessa aparente “exclusão autoral”.

Entre as mudanças percebidas na literatura brasileira contemporânea, Jaime Ginzburg<sup>3</sup> percebeu “elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira”. Assim, há a “atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados” (2012, p. 200), movimento chamado por ele de “desrealce histórico”, pois personagens e temas anteriormente não abordados pelos escritores passam a ser importantes. Com isso, encontra-se na literatura contemporânea a presença de “narradores descentrados”.

O descentramento compreende um “conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (Idem, p. 201). Linda Hutcheon denomina o mesmo fenômeno de “ex-cêntrico”, pois exploram-se questões fora dos eixos centrais, a partir do “reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monolito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental)” (1991, p.29). Assim, no contexto literário da pós-modernidade, é possível encontrar vozes que antes não existiam em obras modernas, como personagens e vivências femininas escritas por mulheres que exploram assuntos complexos das sociedades. Compreende-se como características da pós-modernidade nas discussões deste artigo aspectos relacionados à “ênfase na heterogeneidade, na diferença, na fragmentação, na indeterminação, até chegar à profícua desconfiança em relação aos discursos universais e totalizantes” (Zolin, 2009, p. 105).

---

3 O autor faz um estudo de obras publicadas a partir da década de 60 no Brasil em que é possível perceber que, após a ditadura militar, houve uma mudança significativa na literatura.

Uma das obras que se insere nesse movimento de descentralização é *A audácia dessa mulher*<sup>4</sup> (1999), que problematiza a tradição da literatura e da confiabilidade do narrador, principalmente a partir da intertextualidade com *Dom Casmurro* (1899). Nele, o narrador é o protagonista Bentinho, que apresenta Capitu a partir de seu viés único, tido como a verdade absoluta, pois a personagem não tem voz própria. Tendo em vista a problematização desse ponto de vista, Ana Maria Machado provoca reflexões sobre o foco narrativo que o narrador aponta à história. Com base nesses questionamentos iniciais, este artigo buscará perceber o direcionamento do ponto de vista da narradora<sup>5</sup> de *A audácia dessa mulher* de forma a perceber os efeitos de sentido ideológicos provocados, pois a autora coloca a mulher em evidência através de uma narradora em uma construção do livro em três camadas narrativas, todas em conexão com *Dom Casmurro*. A 1º camada é o próprio romance, que acompanha a protagonista Bia, ponto de conexão entre as três narrativas. Na 2º camada do livro, há a criação do roteiro da série televisiva “ousadia”, praticamente uma cópia de *Dom Casmurro*. Posteriormente, o diário de Capitu (encontrado dentro de um livro de receitas) será lido por Bia e marca a 3º narrativa, que apresenta uma trajetória para a vida da personagem de Assis, mas eles não serão analisados neste artigo, pois será focado nas mudanças da narradora e do foco narrativo durante o livro.

## O foco narrativo do narrador

As escolhas de um autor em sua criação não são em vão e reverberam-se nas produções de sentido da obra. Para Silviano Santiago,

---

4 O livro foi publicado em 1999, no centenário de *Dom Casmurro* como uma homenagem a Machado de Assis, e marca a conexão dos séculos XIX e XX a partir das personagens femininas e da intertextualidade entre as duas obras.

5 Será adotada a marcação de ‘narradora’ para *A audácia dessa mulher*, pois há marcas da presença feminina no narrador em diversos momentos. O artigo feminino será utilizado também para marcar a diferença ao termo ‘narrador’, quando exposto a partir da base teórica.

a relação entre narrador e personagem “se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar” (2002, p. 52). Por isso, o “foco narrativo” (ou ponto de vista) do narrador sobre a história é importante para perceber as escolhas estéticas pelas quais o romance é desenvolvido. A observação a respeito do foco narrativo é necessária para perceber questões essenciais que podem passar despercebidas durante a leitura, mas são primordiais para um entendimento mais amplo de uma obra. Santiago, em sua análise sobre o narrador pós-moderno, discute a autenticidade do narrador sobre a ação narrada, tendo em vista que ele é quem a constrói e escolhe como apresentar todas as camadas da obra de forma a gerar as noções de verossimilhança na ficção. Porém, na literatura “o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem” (Idem, p. 47), e é a partir do narrador que esse jogo de linguagem pode ser explorado.

A narradora de *A audácia dessa mulher* não é estática em apenas uma das personagens, algumas vezes é mudada a forma como ela narra a história, e também apresenta uma construção intertextual com *Dom Casmurro*<sup>6</sup>. O livro de Ana Maria Machado busca resgatar e dar voz à personagem de Capitu e isso será construído através da figura da narradora que questiona dentro da estrutura narrativa do livro uma tradição que negava o espaço a pessoas inferiorizadas e silenciadas, especificamente nesse caso pelo patriarcado na literatura. As transformações pelas quais a narradora é construída serão inicialmente analisadas a partir da tipologia do narrador, de Norman Friedman. O autor aponta no artigo ‘*O ponto de vista na ficção*’ a necessidade de observar quem é o narrador, por quais ângulos sua narrativa será transmitida, quais canais de informações são utilizados para contá-la e a qual distância o leitor é colocado (2002, p. 171-172).

---

6 Além de outros autores, mas que não serão explorados neste artigo.

Em *Dom Casmurro*<sup>7</sup>, de acordo a essa tipologia, há um “narrador-protagonista”, que conta as memórias de sua vida em 1º pessoa:

“O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. [...] um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (Assis, 1978, cap. II<sup>8</sup>).

Segundo Friedman, esse tipo de narrador apresenta uma visão parcial dos acontecimentos por ser “limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (2002, p. 177). Também não há possibilidade de diferentes ângulos de visão da história, pois é centrada apenas em uma personagem. Além disso, a narração coloca o leitor em um ângulo mais próximo a Bentinho, por condicionar a credibilidade de suas lembranças e percepções da juventude:

Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. Todavia, não há nada mais exato. Foi assim mesmo que Capitu falou, com tais palavras e maneiras. (Assis, 1978, cap. XLV)

Dessa forma, o leitor tem acesso somente às memórias que Bentinho apresenta como a verdade de sua vida e das outras pessoas em sua volta, principalmente Capitu, cravando-a como adúltera, mesmo sem provas: “a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos

---

7 Vale destacar que este artigo busca analisar a narradora de *A audácia dessa mulher*, *Dom Casmurro* será utilizado como ponto de conexão pela intertextualidade entre os livros, mas não será o foco analisar amplamente Bentinho como narrador.

8 Como há muitas edições de *Dom Casmurro*, serão usados os capítulos como referência no lugar da paginação exata.

ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me” (Idem, cap. CXLVIII). Sendo assim, “Capitu é silenciada, tal estratégia narrativa não lhe permite expressar seu ponto de vista, ainda que matizado pelas tintas da ideologia oitocentista” (Zolin, 2011, p. 97). Essa é uma das características que tornam o narrador-protagonista não totalmente confiável.

Já na maior parte de *A audácia dessa mulher*, encontramos um “narrador<sup>9</sup> onisciente intruso”, que apresenta um campo de visão amplo e ilimitado das personagens e seus pensamentos, e expõe, além de tudo, suas próprias percepções sobre os relatos (Friedman, 2002, p. 173). No decorrer do livro, a narradora se apresenta de formas diferentes, muda o foco narrativo entre as duas personagens principais, faz comentários e interrupções na história para refletir sobre a literatura e sua própria criação<sup>10</sup>. Além disso, a narradora se coloca no texto até como a própria autora, como nos trechos seguintes: “Como escritora, sei como pode ser esterilizante esse olhar por cima do ombro enquanto as frases vão se formando na tela do monitor ou no papel em branco” (Machado, 1999, p. 220).

[...] não quero mentir para quem me lê, não além do inevitável ato de fingimento que é qualquer ficção. É honesto lembrarmos que essas vidas são inventadas, essas situações são criadas, mas nosso encontro nestas páginas, seu e meu, é real. Entrando no século XXI, não tenho nenhuma vontade de fazer como os autores tradicionais do romance do século XIX, que fingiam estar longe dali (Idem, p. 97).

Bia não tinha qualquer consciência de que ela própria é que não existe na chamada vida real aqui de fora deste livro, sendo mera personagem de ficção criada por uma mulher carioca no finalzinho do século XX [...]. Por ela, não haveria qualquer motivo

---

9 No artigo traduzido para o português, encontramos ‘autor onisciente intruso’ e não narrador. Mas no inglês, língua de Friedman, encontra-se ‘Editorial omniscience’, sem a palavra autor. Sendo assim, para que não se confunda narrador e autor (no sentido de escritor), adota-se aqui ‘narrador onisciente intruso’.

10 Essas mudanças serão analisadas na seção seguinte.

para que estas reflexões labirínticas estivessem agora aqui nesta página. Se o faço não é por ela. É por você, que me lê. Por mim mesma, que escrevo (Idem, p. 186).

Assim como nos exemplos acima, as marcas de intrusão da narradora estão presentes em todo o livro, a partir de comentários sobre sua criação quando acha pertinente, sempre em diálogo com o leitor pela consciência da ficcionalidade que constrói. Ao apontar uma voz que narra e ao mesmo tempo questiona sua própria presença e também a dos narradores do século XIX, a narradora questiona o que é tido como verossímil dentro do romance. Isso será importante no livro para pensar no contraste de narradores de *A audácia dessa mulher* e *Dom Casmurro*, pois no livro de Ana Maria Machado, não é possível saber exatamente quem narra. Por isso, as marcas da presença da narradora pelo ponto de vista exposto na obra são essenciais tendo em vista que “na arte pós-moderna, a perspectiva de revisão do passado faz-se inquietante por trás das questões culturais” (Gomes, 2017, p. 86). Enquanto a construção da linguagem do texto dessa narradora coloca o leitor próximo da história para refletir sobre a tradição literária e a forma como a narrativa é construída, a narração de Bentinho aproxima o leitor para acreditar em sua história. É importante relembrar que o romance de Assis, durante a maior parte do século passado, era lido unicamente como uma típica narrativa de adultério, comum no Realismo do século XIX e por isso não havia em geral a preocupação em se questionar sobre o narrador. Diferente dele, perceberemos a seguir que a narradora de Ana Maria Machado, inserida na literatura contemporânea, provocará um olhar ampliado sobre a própria obra.

## Um narrador entre pontos de vista

Para analisar o ponto de vista, além de expor o tipo de narrador e como ele apresenta a história, é necessário partir das questões que podem ser encontradas ‘atrás’ da narração, pois são feitas escolhas ao se contar uma história e isso é determinante para a própria narrativa.

Para ampliar essas discussões, parte-se de Mieke Bal com o conceito de ‘focalização’, que marca as relações entre os elementos apresentados na obra e a concepção da perspectiva que os apresenta, ou seja, a focalização é a relação entre o que é apresentado no texto e o que está por trás da narração, a perspectiva do narrador (1990, p. 108).

A análise a seguir será focada no 1º e 2º capítulos de *A audácia dessa mulher*, pois eles apresentam um breve entendimento de como será construído o movimento da narradora ao longo do romance. A partir do ponto de vista apontado (ou focalizado) pela narradora nos dois capítulos, será possível pensar nos efeitos de sentido que podem ser transmitidos por essa focalização.

O 1º capítulo do livro é quase todo composto por diálogos, uma das características do modo de transmissão narrativa em ‘cena’, que traz “os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo” (Friedman, 2002, p. 172). A cena, especificamente exposta pelos diálogos, segundo o autor, não é a tendência do narrador onisciente intruso, já que a voz dele é a predominância nesse tipo de narração. Mas Friedman também aborda como marca da onisciência: “um ponto de vista totalmente ilimitado - e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade[...].” (Idem, p. 173). Dessa maneira, o narrador pode escolher mudar ou alternar o seu foco narrativo e sua forma de expor a história. Mesmo com a característica marcante da intrusão da narradora no livro, o capítulo é apresentado sem personalidade marcada (em 3º pessoa e sem a marca de intromissão<sup>11</sup>).

No início do capítulo, o ângulo da visão narrativa é voltado às percepções do personagem masculino Virgílio sobre suas dúvidas em uma reunião de trabalho ao qual foi inserido sem saber o porquê: “Pelas caras dos outros em volta da mesa, Virgílio ia percebendo que a curiosidade não era só sua. Com exceção da moça magra, todos pareciam à vontade ali, em seu ambiente” (Machado, 1999, p. 10). Porém, há uma inversão da focalização ao final do capítulo, que dará lugar ao protago-

---

11 A falta de intromissão na narração é característica do ‘narrador onisciente neutro’, e marca a diferença do ‘intruso’.

nismo feminino de Bia no decorrer da obra: “Preferia que não estivesse todo mundo olhando para ela. Tinha vindo só para ver o que era, certa de que não ia poder fazer nada. Agora estava curiosa e agradavelmente surpreendida” (Idem, p. 14). Com isso, é possível observar que existe o conhecimento sobre os pensamentos das duas personagens na narração. Essa característica será importante para o decorrer do livro<sup>12</sup>, e contribuirá para perceber a importância do ponto de vista que o narrador apresenta e como isso influencia a percepção da história.

No 2º capítulo, há um movimento metalinguístico na escrita que marcará explicitamente a consciência da técnica utilizada nas mudanças de transmissão da história. A narradora, antes aparentemente pessoal, passa a se colocar em 1º pessoa na narrativa e a tecer comentários sobre a própria obra que será construída:

Perdoe-nos a amável leitora ou o gentil leitor, mas as convenções que regem a feitura de um romance em nossa época diferem grandemente das vigentes no século XIX, que permitiam a um narrador externo, no momento da escrita, esta conversa direta com quem iria passar os olhos pela futura página impressa [...]. Mas a posterior tendência a transformar esse recurso em clichê não impediu que aqui mesmo, nesta cidade, Machado de Assis elevasse esse procedimento à categoria de obra-prima, transformando-o num dos traços mais típicos e deliciosos de seu estilo. Só que hoje, um século depois, não dá mais. O lembrete foi apenas um lampejo de viagem no tempo, [...] Mas a história continua mesmo é com uma roupagem mais atual, uma convenção tão rígida quanto as de épocas anteriores — agora, trata-se da regra não escrita que exige coerência. E que, embora admita e encoraje que a narrativa se faça toda em aparente caos a partir de um ponto

---

12 A troca da focalização do narrador entre os personagens mostrará um ângulo de visão mais amplo sobre os acontecimentos expostos por cada um. Haverá no livro as percepções de Bia e Virgílio sobre a mesma situação, cenas e pensamentos que um deles não tem conhecimento sobre o outro, e isso é essencial para ampliar a visão do leitor sobre a história. Mas não analisaremos o desenvolvimento das personagens neste artigo.

de vista interno, o da consciência de um personagem, não gosta de misturas. Considera que um livro que começou com um narrador impessoal não pode de repente trazer essas intromissões em primeira pessoa. Ainda mais quando não fica claro se quem está falando é o autor (ou a autora, que audácia!), um narrador não identificado, ou um dos personagens. (Machado, 1999, p.19)

Esse trecho apresenta uma base significativa para vários questionamentos que cercam a análise do narrador em diálogo com a tradição de séculos anteriores ao apresentar uma provocação a respeito da percepção sobre a voz que fornece a história ao leitor. Percebe-se, no trecho acima, como a narradora de *A audácia dessa mulher*, ao mesmo tempo que repete, questiona e teoriza<sup>13</sup> a tradição da escrita a qual se refere, quebra momentaneamente a verossimilhança necessária para a construção de coerência da obra, pois passa a falar em 1º pessoa e por se 'voltar' ao leitor da mesma forma de Machado de Assis: "leitor amigo" (cap. X); "leitora minha devota" (cap. XIV).<sup>14</sup> Mas é justamente a provocação na coerência narrativa que cria uma nova verossimilhança ao livro, pois sua narradora não é impessoal e sua presença é marcante em todo o livro a partir de um jogo metalinguístico que provoca a linguagem. Em análise sobre os comentários e as interferências de Assis ao leitor, Lucia Chiappini aponta que ele "consegue um certo distanciamento irônico que acaba chamando a atenção para os implícitos da história" (2002, p. 28). Repetindo esse recurso e com o mesmo objetivo de apontar o que pode ser implícito na narração, já no século seguinte à publicação de Assis, a narradora tece considerações a respeito da necessidade de pensar sobre o narrador do texto<sup>15</sup>, o que não existe em *Dom Casmurro*.

---

13 Esse trecho do livro é bem maior e apresenta outros nomes na teorização sobre a escrita, mas o recorte é necessário para focar no movimento da narradora e da intertextualidade com Machado de Assis.

14 Exemplos retirados de *Dom Casmurro*

15 Isso será importante no decorrer da obra, que "apresentará a criação de um diário para fornecer uma versão de Capitu da história contada por Bentinho, e assim há a problematização do direcionamento dos fatos voltados para apenas um dos lados do casal como a única verdade.

Abaixo da “presença” explícita, porém enigmática da narradora na obra, é apresentada uma cena de diálogo entre as personagens Bia e Virgílio, como se a narradora fosse uma câmera, ao dizer que é “Melhor, portanto, retomar a objetividade de uma câmera que se limita apenas a mostrar o que ocorre. Para quem acredita nisso”. (Machado, 1999, p. 20).

A câmera é o último tipo de narrador apresentado na tipologia de Friedman e marca a maior exclusão autoral no texto, já que se pretende “transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente” (Chiappini, 2002, p. 62). A autora aponta questionamentos importantes a respeito da ideia da aparente “neutralidade” da câmera, pois “existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. [...] O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade” (Idem, p. 62). Por isso, o movimento da narradora de expor um formato diferente na focalização da cena e refletir sobre isso na própria escrita, ao provocar quem acredita na ideia de neutralidade, gera uma profundidade no jogo linguístico criado no livro, pois provoca a reflexão metalinguística sobre as camadas de construção da linguagem narrativa. Se há um narrador, há também um direcionamento do olhar na história, e mesmo que aparente impessoalidade ou neutralidade, de fato, não há.

No capítulo, novamente a focalização se volta a Virgílio, agora sem acesso a seus pensamentos, pois o vemos somente através da câmera. Mesmo assim, ainda é possível perceber uma direção, alguém por trás: “também a câmera vai preferir se concentrar neste segundo homem (pronto, olhe aí outra intromissão que não se permite e fica só pelo prazer fugaz do instante da escrita, porque vai ter que ser cortada depois)” (Machado, 1999, p. 21).

O narrador em câmera, como dito por Friedman, marca a maior exclusão autoral ao prometer uma objetividade, mas em *A audácia dessa mulher* isso também se modifica pela intromissão da narradora na cena, pois não deveria existir em uma neutralidade. Dessa forma, a escrita provoca os questionamentos sobre a forma da narração e dos diferentes focos narrativos e gera mudanças na percepção do roman-

ce, pois apontam, a partir da narradora, para a necessidade de uma observação mais atenta do leitor com relação à obra. A narradora, anteriormente questionando o mito de neutralidade da câmera (e do narrador), novamente marca sua intromissão na narrativa com um comentário que deveria ser cortado da versão final do texto, mas que se mantém presente. Dessa forma, o ‘narrador onisciente intruso’ permanece mesmo em forma de ‘câmera’, enquanto Ana Maria Machado explora e conecta as diferentes formas de transmissão de sua narrativa.

Como aponta Linda Hutcheon no livro *A poética do pós-moderno*: “É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (1991, p. 166). Por isso, Ana Maria Machado explora a intertextualidade com *Dom Casmurro*, para apresentar posteriormente no livro um diário para Capitu de forma a lhe conceder a voz a ela negada, pois pretende questionar dentro de sua obra o ponto de vista parcial de um narrador-protagonista. A narradora de *A audácia dessa mulher*, no desenvolvimento das três camadas do livro, questiona a figura desse narrador a partir do silenciamento e do apagamento da história de Capitu pela tradição literária patriarcal como um “movimento de rechaço e de distanciamento<sup>16</sup>” (2002, p. 45) com relação à tradição pelo embate entre gerações, marca do narrador pós-moderno apontada por Santiago. Mas ao mesmo tempo que a narradora provoca esse distanciamento, Ana Maria Machado resgata a importância da obra de Machado de Assis para sugerir um novo olhar ao livro.

Em análise de obras escritas por mulheres na contemporaneidade, entre elas *A audácia dessa mulher*, Zolin aponta que “as novas configurações sócio-culturais da pós-modernidade são representadas e discutidas criticamente nos textos literários escritos por mulheres” (Zolin, 2009, p. 105 ). Sendo assim, pela diferença de 1 século entre os dois livros, nos estudos literários produzidos na contemporaneidade

---

16 É importante destacar que o livro de Ana Maria Machado é uma homenagem a Dom Casmurro e a Machado de Assis e não uma crítica ao autor, mas pretende conceder a voz feminina questionando a estrutura narrativa da tradição literária.

passa a ser relevante uma análise ampliada para a compreensão de uma obra, a partir da discussão sobre os pontos de vista dos dois narradores.

## Considerações finais

Na escrita das obras contemporâneas, buscam-se estratégias para trazer valor ao que anteriormente foi negado. Ginzburg aponta que “Seria de fato historicamente estranho se esses movimentos emancipatórios reproduzissem valores, condutas, linguagens e pontos de vista consagrados em tradições autoritárias” (2002, p. 203). Dessa forma, foi possível perceber a importância do olhar do narrador na focalização de pontos de vista diferentes em *A audácia dessa mulher*. Eles expõem a necessidade de observar o direcionamento do olhar dos narradores e trazer novos focos narrativos que não eram considerados.

Ao analisar a ficção nos romances contemporâneos, deve-se ampliar as discussões sobre o narrador envolto por diversos ângulos. Não apenas questões sociais são importantes, e nem somente o viés estético das obras deve ser considerado de maneira estrutural, é preciso uma análise conjunta de forma e conteúdo. Principalmente na escrita feminina, deve-se perceber “que o deslocamento com relação aos princípios tradicionais de autoridade social, que estruturam o patriarcado, é um movimento de escolha de temas, questões, e também de construção formal, em suma, de elaboração de linguagem” (Idem, p. 201). Dessa maneira, é perceptível como a forma da obra ser construída é primordial nas discussões sociais provocadas pela leitura, pois é “nas conexões textuais entre formas e temas que as mudanças se tornam visíveis” (Idem, p. 202). É possível perceber na obra de Ana Maria Machado como a narradora expressa na própria construção da linguagem do livro as mudanças na literatura ampliadas pelos estudos do narrador.

Para Friedman “A escolha do ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema” (2002, p. 180). Assim, a análise da técnica é im-

portante “quando vista como reveladora dos propósitos do autor<sup>17</sup> e, ainda mais fundamentalmente, a estrutura básica de valores que ele incorporou por meio daquela técnica” (Idem, p. 181). Por isso, a construção do livro e da narrativa provoca a necessidade do leitor olhar mais profundamente os aspectos estéticos que cercam a obra e de se questionar sobre os pontos de vista apresentados pelos narradores.

Em *A audácia dessa mulher*, a construção da narrativa a partir da narradora se estabelece como um “jogo de escrever, [que] enquanto vai fragmentando o processo de criação se mostra um exercício performático de produção” (Gomes, 2017, p.87). Se em *Dom Casmurro*, Machado de Assis provoca uma ambiguidade em relação aos fatos narrados por Bento Santiago ao trazer o ponto de vista único de seu personagem, em *A audácia dessa mulher*, a exploração de diferentes pontos de vistas e focos narrativos diversificados amplia a percepção da literatura dentro da estrutura da própria obra. Isso é construído a partir da metalinguagem da narradora que aponta os jogos da linguagem de sua criação e da intertextualidade com *Dom Casmurro*, em um olhar contemporâneo para seu narrador.

## Referências

- ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Egéria, 1978.
- BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: Una introducción a la narratología. Trad. Javier Franco. Madrid: Catedra. 1990. ed.3.
- CHIAPPINI, Lucia. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, ed.10.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, In BENJAMIN, Walter. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. ed. 3. p.197-221.
- FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP. São Paulo, n.35, p.166 - 182, março/maio 2002.
- GINZBURG, Jaime. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, p. 199-221, 2012.

---

17 Nesse caso, o autor é o narrador do texto e não de fato o escritor da obra.

GOMES, Carlos. M. **O Feminismo do narrador pós-moderno de Nélide Piñon**. Muitas Vozes, Ponta Grossa, v. 6, n.1, p. 84-95, 2017.

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

MACHADO, Ana Maria. **A audácia dessa mulher**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1999.

SANTIAGO, S. "O narrador pós-moderno". In: **Nas malhas da letra**. Rio São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 44-60.

ZOLIN, LÚCIA OSANA. A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NA LITERATURA BRASILEIRA contemporânea (re)escrita por mulheres. **Revista Diadorim**. Volume 9, Julho, 2011. [<http://www.revistadiadorim.letas.ufrj.br>]

ZOLIN, L. O. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009.



# O NARRADOR AMBIVALENTE DE MADAME DE GENLIS

Lícia Maria de Almeida Moura<sup>1</sup>

O narrador é a figura central na arte de contar histórias, essencial para a construção de qualquer narrativa. Seu papel provoca várias questões na literatura, assim como no cinema, na dança, no teatro e nas formas de arte que, de alguma maneira, se comunicam com um receptor. Isto porque é essa entidade narrativa que molda a forma como as narrativas são experienciadas. O papel do narrador antecede o estabelecimento de uma literatura escrita, impressa e democratizada como há hoje. Através da literatura oral, foi inaugurada a arte de narrar e compartilhar histórias, transpondo os limites da contação de histórias e transformando a materialidade. Assim, no interior da tradição oral, o objetivo moral ou o ensinamento abscondido em meio ao entretenimento antecipava a figura inquietante do narrador ficcional.

Em geral, o narrador assume características afetadas pelo contexto histórico e cultural em que as histórias acontecem. A peça chave na análise literária é o narrador e sua natureza impacta todos os aspectos da narrativa e na maneira como o leitor a entende. Por outro lado, uma generosa soma de teorias da narrativa oferece uma miríade de possibilidades interpretativas aos estudos literários. Por exemplo, Walter Benjamin, em seu ensaio sobre o narrador, fala do narrador clássico, se concentrando na obra de Nikolai Leskov e desenvolve um argumento sobre o declínio da experiência gerado pelos tempos modernos vividos pelo escritor. Para Benjamin, a experiência é a fonte de inspiração a

---

1 Mestranda em Letras da área de concentração Estudos Literários e linha de pesquisa Estudos Comparados do PPGL. Graduada em Francês-Português pela UFS. E-mail: licia.maria1998@gmail.com

qual recorre todos os narradores. Como exemplo, o autor sugere dois grupos de narradores diferentes: o marinheiro comerciante, viajante que obtém suas experiências de suas viagens, e o camponês sedentário, o homem que adquire suas experiências em seu próprio país e conhece sua tradição. Não obstante, a figura que se faz desse narrador é a de um mestre e é a esse narrador que Walter Benjamin presta suas condolências ao anunciar o fim da arte de narrar.

O primeiro indício desse fim seria a ascensão do romance junto à burguesia. Somente no século XVIII, apoiado pela burguesia ascendente, o romance encontrou as condições favoráveis para se alçar ao público e se consolidar enquanto gênero literário. Isto porque a invenção da imprensa vincula às narrativas ao livro, afastando o indivíduo da parte social da oralidade. Em *Experiência e Pobreza* (1933), Benjamin vincula a perda da experiência ao desenvolvimento da técnica e em detrimento da organicidade da língua, substituindo-a por uma linguagem decisiva, arbitrária e construtiva. O romance segrega a experiência e ganha destaque uma nova forma de comunicação, a informação.

*La Femme auteur*<sup>2</sup>, narrativa que trataremos mais adiante neste ensaio, se insere nesse contexto e, por esse motivo, parece adequado situar o narrador das obras de Madame de Genlis, se expande no meio aristocrático, ainda que em algumas de suas narrativas seja o narrador clássico que se coloque entre autor e recepção. Observemos também que o contexto sociocultural do século XVIII admitiu uma liberdade de pensamento sem precedentes, favorecendo o pensamento revolucionário e o surgimento de uma nova classe, capaz de romper com a ordem estabelecida até então. É nesse contexto de transição e constantes mudanças em que nasce a autora de *A mulher escritora*.

No centro-leste da França, mais especificamente na região histórica da Borgonha, nasceu Caroline-Stéphanie-Felicité du Crest de Saint-Aubin. Os títulos de nobreza, no entanto, não puderam evitar a ruína material em que sua família seria lançada. O estilo de vida da família, baseado nos

---

2 A mulher escritora. Traduzido e publicado no Brasil pela editora Alameda em 2021.

ideais da nobreza, aliado a uma série de transações pouco vantajosas realizadas pelo pai, deixaram para eles nada além das titulações. Ainda assim, na infância, a autora recebeu educação formal em virtude do meio que frequentava. Desde criança, participava de apresentações artísticas na corte, convivia e aprendia com o teatro, a música, a pintura e a literatura. Seu contato com a vida moderna, as atrações parisienses e o estilo de vida da aristocracia a envolvem desde a infância e, durante boa parte de sua vida, a autora se dedicará a alçar sua posição social e se manter próxima aos entretenimentos e discussões que ocorriam na alta sociedade.

Neste momento, o absolutismo monárquico está sendo intensamente contestado, e uma série de conflitos políticos e religiosos se estabelecem na França, como o conflito entre os jansenistas e os jesuítas que, ainda que religioso, era também essencialmente político e tonificava o espírito de divisão que se instalou no país. Nessa mesma conjuntura se consolidavam os salões filosóficos, as academias, os cafés e as maçonarias, como espaços de sociabilidade excepcionalmente robustos e que se constituíam por diferentes vertentes de pensamento, propiciando um amálgama entre as elites sociais e, para além disso, permitindo que indivíduos até então renegados ou excluídos tivessem suas ideias em voga ainda que de forma controlada.

Após se casar com um militar e tornar-se Madame de Genlis, a autora dedicou mais tempo à sua formação que, até então condizente aos modos de vida da nobreza, não eram suficientes para lhe garantir o êxito de suas ambições. Em seu livro *Émile, Émile. A ambição feminina no século XVIII*, a historiadora Elisabeth Badinter (2003) salienta o privilégio que era a ambição no período absolutista; algo permitido à poucos e reservado aos ricos. A educação, na mesma linha, seguia restrita à elite e as discussões sobre a educação feminina eram rodeadas por paternalismo, desdém e ironia. No entanto, como ressalta a autora em seu livro, o século XVIII propiciou um momento precioso para as mulheres das classes dominantes uma vez que

Nele os preconceitos foram menos duros que no século XVII.  
Reinava também um certo ar de liberdade ao qual os revolucio-

nários rousseuístas colocarão um ponto final por muito tempo. Entre o autoritarismo de Luís XVI e o de Napoleão, houve um período quase fausto para as mulheres das classes dominantes. Um momento abençoado em que os homens se aproximaram delas. (Badinter, 2003, p. 30)

Parece legítimo relacionar essa aproximação à moderação trazida pelas ideias iluministas que, para além de contribuir com uma mistura de avanços intelectuais e sociais, possibilitou uma relativa melhora nas condições de vida dessas mulheres e, especialmente, uma liberdade sem precedentes. Os salões literários ganharam ainda mais espaço se comparado ao século anterior e, as mulheres, por sua vez, mais protagonismo. Madame de Genlis certamente soube transitar por esses espaços, interagir com as mentes mais célebres de seu tempo e, através de sua ligação com Madame de Montesson<sup>3</sup>, chega ao Palácio Real.

Inicialmente, como governanta das filhas do Duque de Chartres, e mais tarde como preceptora dos príncipes de Órleans, a produção da autora se voltava ao âmbito educacional uma vez que as demandas materiais estavam fora de questão. Antagonicamente, após a Revolução, a escrita de Madame de Genlis se expande em gêneros e em número, concomitante a seu exílio, que só teria fim em 1799.

É nessa conjuntura em que surge a narrativa *A mulher escritora*, publicado pela primeira vez em 1802 pela *Imprimerie de Crapelet*. O narrador que encontraremos nesta narrativa regula a história de forma externa ou extradiegética. Aliás, em vários momentos, a narrativa não deixa de lado o tom moral e religioso típico da vivência da autora, bem como a postura severa quanto a cultura aristocrática. Não obstante, o surgimento do narrador onisciente intruso coincide com a ascensão do romance no século XVIII. Nesse tipo de narrativa, o narrador conta a história de qual-

---

3 Charlotte-Jeanne Béraud de La Haye de Riou, conhecida simplesmente por Madame de Montesson, era tia de Madame de Genlis. A proximidade das duas é notável, tendo sido ela a responsável por introduzir Madame de Genlis à corte do Palácio Real, bem como ajuda-la a voltar para a França após seu exílio.

quer ângulo e pode adotar várias posições no decorrer da trama.

Em O ponto de vista na ficção, Norman Friedman (1967) busca uma tipologia mais sistemática e completa do narrador e, baseado na distinção de Lubbock entre cena e sumário narrativo, além de outros teóricos como Barthes, James e Todorov, Friedman procura fornecer elementos para responder as principais questões que cercam o narrador: quem conta a história? De que ângulo ou posição a história é contada? Qual canal de comunicação entre narrador e leitor? Qual a distância entre narrador e leitor? Essas questões e a distinção de Lubbock irão orientar a tipologia do narrador de Friedman.

Nas análises propostas pelo crítico inglês Percy Lubbock (1921) veremos pela primeira vez a preocupação em uma análise mais sistemática da arte do romance. Lubbock observa então as intervenções do narrador na história, em especial nos romances de Henry James, guiando-se segundo a distinção teórica entre *telling* (contar) e *showing* (mostrar). Quanto mais intervenções do narrador existem em uma obra, mais ele conta e menos ele mostra. Nesse sentido, na cena os acontecimentos são mostrados ao leitor e no sumário os acontecimentos são contados, sendo possível resumir longos períodos de tempo da história em poucas páginas.

Ampliando esses conceitos, Friedman propõe algumas categorias para classificar o narrador: autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva e, igualmente, outras categorias que advêm da eliminação completa do autor, que são o modo dramático e a câmera. Há ainda a distinção entre a análise mental, o monólogo interior e o fluxo de consciência, categorias com limites muito sutis entre si e que devem ser examinadas situacionalmente. De toda forma, ao analisarmos uma narrativa, é preciso se ter em vista que não existe homogeneidade e sim predominância entre uma forma e outra.

O texto de Friedman funciona também como ponto de referência para a teoria do foco narrativo. A relação entre ficção e realidade é o pressuposto de boa parte dessa teoria, que teve origem dos prefácios dos romances de Henry James, que acreditava que o narrador deveria

assumir um ponto de vista que não desviasse a atenção do leitor da narrativa, deixando a história contar a si própria. O foco narrativo pode também receber o nome de perspectiva ou visão. Em todo caso, pensar o foco narrativo significa perguntar quem narra a história, como ela é narrada e de que ângulo é narrada. Todas as narrativas são contadas do ponto de vista de um dos personagens, mesmo aquelas em que o narrador não faz parte da história senão como a entidade literária que a conta.

O foco narrativo em terceira pessoa e as falas das personagens orientadas por travessão ou inseridas no discurso da narrativa através da mudança de nível (de terceira pessoa para a primeira pessoa quando há troca entre o que é contado diretamente pelo narrador e o que é transmitido pela personagem) são sintomas da eclosão do gênero romanesco inclusive na obra de Genlis. Nela, poderemos observar o aparecimento do que Hegel chamou de “epopeia burguesa moderna”.

A partir da análise da novela de Balzac, *Sarassine*, Roland Barthes (1970) propôs analisar um texto segmentando-o, ou seja, afastando os blocos de significação e delimitando zonas de leitura para procurar os códigos narrativos. Barthes menciona que as primeiras lexias (o título e a primeira frase) são fortes indicativos da mensagem que a narrativa pretende contar. O título *La Femme auteur* denota uma oposição. A escrita feminina no século XVIII era um tópico sensível e que abria margem para muitos opositores. Um autor que publica se coloca sob a avaliação da sociedade que o lê, não apenas para o grande público como também para os críticos literários. A curiosidade que o título desse romance desperta não parece ser por acaso: ao longo da narrativa, veremos que o narrador oferece conselhos para a mulher que escreve. Não há grandes incentivos para a mulher que pretende escrever, posto que as condições necessárias para a real democratização da escrita viriam ainda muitos anos mais tarde. Mas há um argumento direcionado à aquelas mulheres que pensam em *publicar* seus escritos. Vejamos então a primeira passagem do livro:

“Há duas maneiras de dar bons conselhos: uma, dizendo: “faça o que eu fiz, deu certo para mim”; outra, ao contrário, dizendo: “Não

faça o que fiz, reconheço que me precipitei!”. No primeiro caso, fala-se com autoridade, é a sensatez que comanda. No segundo, é o arrependimento que humildemente admite seu erro, e é útil, pois o ensinamento é igualmente outorgado pela experiência...

Dorothee e Natalie, duas irmãs órfãs desde a tenra infância, foram criadas em um convento em Paris. Desenvolveram uma pela outra uma ternura que se acentuou com os anos e foi o encanto de suas adolescências. Dorothee, quatro anos mais velha que a irmã foi a primeira a casar-se. Tinha vinte anos. Recusando separar-se de Natalie, levou-a consigo. Seis meses depois, Natalie casou-se com um velho militar, parente de seu cunhado.”  
(A mulher escritora, p. 05)

Podemos observar que a voz narrativa que abre a história fala de um lugar acima das personagens, como se soubesse de antemão os acontecimentos da história e estivesse se preparando para conta-la. Em seguida, a voz narrativa aproxima-se das personagens das irmãs, Dorothee e Natalie, resumindo suas infâncias e adolescências em poucas linhas. A apresentação do axioma “há duas maneiras de dar bons conselhos: por meio da experiência bem sucedida ou da experiência frustrada” planta a semente que colheremos ao fim da história, quando o narrador propõe que

Dorothee foi sempre, em todo e qualquer tempo, mais feliz do que sua irmã porque teve uma perfeita sensatez e um entendimento superior. Não ficou famosa, suas aventuras não foram romancescas, não inspirou grandes paixões; amaram-na sem ardor, mas com lealdade. Seu nome, desconhecido em países estrangeiros, sempre foi pronunciado no seu com estima e reverência. Ela foi útil a seus amigos e fez a felicidade de sua família. Tudo isso vale um romance: tão puro contentamento vale a *celebridade* de uma mulher escritora. (A mulher escritora, p. 103)

Esse é o argumento final do narrador contra aquelas que inten-

cionam se fazer conhecer através do que escrevem. O recurso do narrador onisciente assegura a mensagem que se quer passar, visto que este possui conhecimento acerca de toda a história e seus personagens, podendo adotar diferentes canais para comunicar o que acontece ao leitor. Saber das ações, pensamentos, sentimentos e emoções credibiliza ainda mais a palavra do narrador. O narrador conta a história de qualquer ângulo e pode adotar várias posições no decorrer da trama. Friedman observa que há uma tendência ao sumário quando se trata dessa categoria de autor, embora haja também a cena. A principal característica desse narrador é a intrusão, ou seja, a voz narrativa realiza intromissões e faz comentários acerca da vida, dos costumes, da moral, entre outros elementos que podem ou não estar interligados à narrativa.

Na narrativa de Genlis o foco está sobre a personagem de Natalie em boa parte do tempo. Em geral, durante a história, acompanhamos suas aventuras e o ato de escrever em si não é uma questão para a narrativa. Em uma narrativa existem dois tempos: o tempo em que a história aconteceu e o tempo em que a história é contada. Parte dessa acepção a ideia de níveis narrativos. Em Teoría de la narrativa (1990), Mieke Bal aponta que existem vários níveis de focalização que podem ser distinguíveis nas narrativas a partir das interferências no discurso, que são sinais de uma mudança de nível. Mesmo em casos em que o narrador fala em terceira pessoa, nos momentos em que uma determinada personagem é focalizada, o narrador assume a mesma identidade dessa personagem. Observemos o trecho abaixo:

Natalie, a despeito de sua argúcia e grandeza de espírito, era muito inferior à irmã. Tinha a sensibilidade e a versatilidade de organização que, conquanto origemem talentos diversos, traz em prejuízo ao caráter; uma extrema curiosidade e facilidade para aprender, o que a tornava capaz de entregar-se a rigorosos estudos; e o gosto apaixonado pelas artes, que lhe fazia amar todos os divertimentos frívolos. A variedade de suas ocupações dava à sua conduta a aparência e os resultados da inconstância. Ela quis aprender tal número de coisas e cultivar tantos talentos

que em tempo algum teve a possibilidade de refletir e trabalhar sobre si mesma. Para poupar-se do esforço de corrigir seus defeitos, persuadiu-se de que poderia compensá-los exaltando suas virtudes. Com isso, não logrou senão degradar suas boas qualidades pelo excesso que as faz degenerarem ou que as torna perigosas. Levou além do limite o desprendimento e ao engodo a generosidade. Sua bondade tornou-se fraqueza; sua coragem, destemor; sua franqueza, imprudência; e sua boa-fé, uma credulidade ridícula. Uma sensibilidade excessiva tornou-lhe inúteis a fineza e a lucidez de espírito. Jamais conheceu bem as pessoas que amou, tendo feito da afeição que por ela tinham a ideia a mais romanesca e exagerada. (A mulher escritora, p. 27)

Ao longo da narrativa, percebemos que o narrador sabe exatamente onde estão e o que fazem e pensam cada uma das personagens em cena, mas é na personagem de Natalie que se encontra o foco narrativo. Embora haja cenas nas quais o foco mude e se aprofunde em outra personagem (como veremos mais adiante), é a história de Natalie que está sendo contada e todos os elementos da narrativa giram em torno da construção da ideia da mulher escritora mencionada no título. No trecho anterior, a narração acontece em um tempo outro que o da história; a descrição de sua personalidade, das ocupações que tivera, dos pensamentos e medidas tomadas por ela para evitar cair nas próprias armadilhas e todos os fatores expostos na tarefa de construir a imagem da personagem central, ocorrem em um nível acima do da história. Vejamos então a troca do nível da narração para o nível da história:

Não obstante o gosto que mostrava pela abstração, tinha uma predileção ainda maior pela leitura e afazeres sedentários. Escrevia desde a infância e, aos vinte anos, já tinha composto comédias, obras moralizantes e romances, mas guardava-os para si. Somente Dorotheé estava a par desses escritos. De repente, trancando-se em casa, Natalie cessou quase por com-

pleto de fazer visitas e aparecer em sociedade. Seus parentes e amigos queixaram-se e Dorotheé pediu-lhe explicações a esse respeito. Quando lhe perguntava por que se tinha tão subitamente desgostado do convívio social, Natalie lhe respondia:

- Não é desgosto, divirto-me sempre em sociedade quando ali me encontro, mas distraio-me mais ainda em meu escritório: escrever, para mim, é uma deliciosa ocupação.
- Cuidado Natalie, para não se entregar cegamente a essa paixão...
- E por quê? Há outra mais doce, mais inocente e mais fácil de satisfazer? (A mulher escritora, p. 29)

Como propõe a categoria de Friedman, o narrador intruso tende ao sumário com algumas ocorrências também de cenas. É o caso do romance estudado, em que encontraremos longos períodos de história sendo narradas do ponto de vista de Natalie e ocasionalmente algumas cenas em que o foco narrativo pode mudar de personagem. Vejamos abaixo duas descrições de personagens contidas no romance:

[1] As duas irmãs assemelhavam-se na graça e nos atributos do coração e da razão. Quanto a suas personalidades, entretanto, tal conformidade não se repetia. À grandeza e à força de espírito, Dorotheé acrescentava, em seu temperamento uma enorme sensatez, e tal fusão sempre produz atitudes perfeitas. Ela tinha todas as qualidades úteis que a circunspecção dá a uma pessoa espirituoso, e a nobreza de seus sentimentos a preservava de temores pusilânimes. Incapaz de um ato covarde ou inconsequente, também sabia, quando necessário, corajosamente tomar uma decisão arriscada, mas nunca, não fora por dever ou afeição, se expunha ao menor perigo: a intrepidez não lhe era senão grandeza, heroísmo, jamais uma loucura. Ela sempre pôs sua inteligência a serviço de seus verdadeiros interesses, pois entendia que ao fazê-lo contribuía para a felicidade daqueles que amava. Todas as dádivas da natureza foram-lhe úteis: a sensibilidade lhe fez ser leal a seus compromissos e generosa em

suas ações, a lucidez a preservou das ardilezas da falsidade, a imaginação lhe deu discernimento. Dorothee desfrutou todos os favores da fortuna e soube, na adversidade, conseguir grandes recursos. (A mulher escritora, p. 26)

[2] Dentre as mulheres que compunham aquele grupo, Melanide era a menos amável e uma das que mais sobressaíam pela índole, mas ninguém até então levava mais longe o arroubo e a cegueira do amor-próprio, o que motiva erros de compostura e produz situações ridículas das mais visíveis. Com porte e traços viris, Melanide não tinha motivos para achar-se bonita, mas tinha certeza de que o era e, convicta disso, tinha todo o apuro de adornos e todas as feições de uma mulher sedutora que se ocupa unicamente de sua aparência. Havia em sua pessoa e em seus modos algo de tão afetado, de tão esquisito, que tão logo ela surgia todos os olhos nela se fixavam, e, tomando então o espanto e a curiosidade por admiração, ela dizia baixinho a si mesma: “Nenhuma mulher produz este efeito”, e esta cômica ilusão de seu orgulho era perfeitamente expressa pela máscula confiança de sua presença, por seu ar intrépido e conquistador. [...] Melanide era uma mulher de espírito, mas de um espírito absolutamente desprovido de graça, e o desejo contínuo e ardente de brilhar tornava-o amiúde falso. Pensando apenas em si, tudo arrogando a si, direta e indiretamente falando apenas de si, ela não sabia nem escutar nem responder. Quando não viam claramente sua vaidade, sentiam-na, e isso chocava e importunava sempre. Os amigos de Melanide dela faziam, sem querer, a mais mordaz crítica, reservadamente diziam que se expressava mal, que era desprovida dos encantos da naturalidade, da singeleza e da alegria, mas asseguravam que ela tinha, na conversação, força e eloquência. Essa singular admiração assemelhava-se mais a uma epigrama do que a um elogio. (A mulher escritora, p. 37-38)

O tom elogioso para descrever Dorothee em contraste com o tom

crítico e ácido que assume o narrador no momento em que descreve Melanide desfaz a neutralidade de um narrador observador. Ao falar da rival de Natalie, o narrador assume a postura da própria Natalie. A intrusão também revela os códigos culturais, fazendo comentários sobre os costumes e percepções. As “todas as dádivas da natureza” são as qualidades usadas para descrever Dorothee, o arquétipo da mulher ideal. O “espírito absolutamente desprovido de graça” são os defeitos utilizados para descrever Melanide.

A escolha do foco narrativo influencia diretamente na forma do texto e na absorção do conteúdo artístico como um todo. Essa consciência por parte do autor assume um caráter próprio, capaz de transcender a fronteira entre o real e atingir o imaginário da recepção. O foco narrativo vai além da mera escolha entre utilizar discurso direto ou indireto na narração; ele é a chave interpretativa de todos os acontecimentos, complexidades e mistérios que envolvem uma trama narrativa.

Ao escolher desenvolver um argumento contrário à celebridade da mulher que escreve, o narrador oferece sua visão sobre outras mulheres, enfatizando positivamente as qualidades daquelas que agem com sensatez e discrição e condenando as características da mulher que se coloca em destaque, colocando-a em uma posição de vaidade e até mesmo de autoengano. Essas escolhas narrativas futuramente desaguaram no raciocínio final, de que “o puro contentamento de uma vida sensata e reservada vale a celebridade de uma mulher escritora”.

É fato que as discussões acerca da distinção entre realidade e ficção inquietam estudiosos há muito tempo. Embora numerosas vezes possamos encontrar semelhanças entre o narrador e o autor, a narração sempre acontecerá em nível ficcional e, tal qual Benjamin discorre em seu artigo, é natural recorrer às próprias experiências ao contar uma história. O romance de Madame de Genlis carrega em suas páginas o tom professoral e moralizante, além de uma evidente defesa à religião e ao *status quo*. Em *The political thought of Madame de Genlis: Rousseau's Royalist Legacy*, Carolina Armenteros (2013) argumenta que

Like most of her fellow Christian counter-revolutionaries,

Genlis believed that Rousseau's greatest value lay by far in the brilliant defense he had undertaken of Christianity against the mockeries and insults of philosophie. (...) The middle position Rousseau occupied, the magnificent synthesis he had devised between Christianity and the French Enlightenment, coupled with the aspersions he had cast upon both, meant that neither party could utterly love or hate him. Genlis shared this ambivalence (Trouille, 252-255).<sup>4</sup>

Benoite Groult (2010) define Rousseau como “brilhante líder do antifeminismo do século XVIII”. Sobre isso, não podemos deixar de perceber um sutil e leve desvio da narrativa, compartilhado por entre as outras camadas de significação da obra. Quase próximo ao final do livro o narrador declara que após a eclosão da Revolução, Natalie parte para o estrangeiro, momento em que

...descobriu todas as inconveniências da fama. Quando se está no seio da família e tem posses, é fácil desprezar libelos, mas quando se é privado de tudo, quando se busca um refúgio e não tem outro recurso, senão aquele de um trabalho que exige uma perfeita tranquilidade de espírito, é preciso coragem para não se deixar abater nem desencorajar pela maldade e para preservar-se do amargor e da misantropia que a injustiça e a desgraça poderiam facilmente causar em tal situação. Natalie teve essa coragem. Dedicando-se exclusivamente a suas obras literárias, encontrou no estudo e nas belas-artes uma fonte inesgotável de conforto. (A mulher escritora, p. 102)

---

4 Tradução nossa: Tal como a maioria dos seus colegas contrarrevolucionários cristãos, Genlis acreditava que o maior valor de Rousseau residia, de longe, na brilhante defesa que empreendeu ao cristianismo contra as zombarias e os insultos da filosofia. (...) A posição intermediária que Rousseau ocupava, a magnífica síntese que ele havia concebido entre o cristianismo e o Iluminismo francês, juntamente com as calúnias que lançara sobre ambos, significavam que nenhuma das partes poderia amá-lo ou odiá-lo totalmente. Genlis partilhava desta ambivalência.

Apesar das inconveniências da fama, a narração explícita que a escrita foi a fonte de segurança material e emocional de Natalie, o que é um grande avanço se compararmos às ideias acerca disso decorrentes do século anterior. Apesar de não ser uma mulher disruptiva no sentido mais atual do termo, Natalie não deixa de escrever e publicar, sendo a contravenção apenas o ato de publicar e se fazer conhecer. Por outro lado, a própria autora não o deixa de fazer durante toda a sua vida, muito por conta de sua condição financeira, mas também por gosto e apreciação pela arte de escrever.

Finalmente, não podemos deixar de reforçar, assim como Barthes o faz em seu trabalho, que cada obra ficcional carrega um emaranhado de significados e significantes a serem desvendados intuitivamente, de forma particular. Não há um modelo teórico adequado para todas as narrativas existentes; é necessário que o leitor crítico se empenhe em desamarrar camada por camada narrativa, levando em consideração suas especificidades e idiosincrasias e apoiando-se na literatura teórica disponível.

## Referências

ARMENTEROS, Carolina. **The political thought of Madame de Genlis: Rousseau's Royalist Legacy.** Igitur publishing, p. 45-70. 2013.

BADINTER, Elisabeth. Émile, Émile. **A ambição feminina no século XVIII.** Tradução: Celeste Marcondes. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2003.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa** (Uma introducción a la narratología). Traducción de Javier Franco., Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1990.

BARTHES, Roland. *S/Z.* Tradução: Maria de Santana Cruz e Ana Máfalda Leite. Distribuído por Livraria Martins Fontes, São Paulo; Édition du Seuil, 1970.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CASSADEI, Eliza Bacheaga; As diferentes noções de código narrativo na obra de Roland Barthes: as translações de sentido em um conceito. In: **Estudos semióticos**. Vol. 8, n.1. p.66-79. Junho de 2012.

CASTRIES, Duc de; Madame de Genlis. In: **En marge des livres**. Paris, França. 1985.

DAUDET, Alphonse; **Lumière sur... Les salons littéraires**. Espace Français. com. Paris, 1888. Disponível em: <https://www.espacefrancais.com/les-salons-litteraires/#Les-salons-littraires-au-XVIIIe-sicle&gsc.tab=0> Acesso em: 10/01/2024

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 1972. Tradução: Fernando Cabral Martins. Coleção Vega Universidade Ltda; Lisboa, 1995.

GENLIS, Madame de. **A mulher escritora**. Tradução: Válter Cesar Pinheiro. 1ª edição. Editora Alameda, 2021.

GENLIS, Madame de. La Femme auteur. In: Nouveaux contes moraux, et nouvelles historiques. Tome III. L'imprimerie de Crapelet. 1802.

GROULT, Benoite. **Le féminism au masculin**. Paris: Gasset, 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes; **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. Editora Afiliada. São Paulo, SP. 2002.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. **The theory of the novel**, NY, Free Press, 1967. Revista USP, São Paulo, nº 53, p. 166-182. 2002.



# AS VOZES AUTOBIOGRÁFICAS NA OBRA DE JAMAICA KINCAID

**Maria Alciene Neves<sup>1</sup>**

A contemporaneidade literária é marcada pela riqueza e complexidade das narrativas que exploram as nuances da condição humana. Nesse sentido, estamos nos referindo à diversidade de obras literárias produzidas ao redor do mundo nos tempos modernos, especialmente a partir do século XX até os dias atuais. Da literatura de língua inglesa à latino-americana e africana, uma riqueza de narrativas emerge, abordando temas que vão desde identidade e sociedade até colonialismo e resistência. Obras como *Cem anos de solidão*, de García Márquez, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, entre outras, exemplificam a profundidade e diversidade dessas explorações literárias, oferecendo aos leitores um espelho rico e reflexivo das complexidades do humano.

Partindo deste contexto de vozes que gritam dos subterrâneos, este capítulo analisa como a obra *Autobiografia da minha mãe* (1996), de Jamaica Kincaid, reconstrói as vozes dos afrodescendentes, dando destaque para a trama envolvente e a singularidade dos recursos estéticos que dão visibilidade à protagonista, Xuela. Para tanto, percorremos as intrincadas camadas da narrativa, enfocando, de maneira particular, o papel do narrador no contexto literário contemporâneo. À luz das teorias narrativas de Miek Bal (1990), Norman Friedman (2002) e Jaime Ginzburg (2012), buscamos não apenas analisar, mas também compreender a complexidade dessa narrativa, desvelando suas

---

1 Doutoranda em Letras na área de concentração Estudos Literários e Linha de Pesquisa Literatura Comparada do PPGL/UFES. Professora de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Sergipe, campus Estância. E-mail: [alcieneves@gmail.com](mailto:alcieneves@gmail.com)

dimensões estéticas, ideológicas e sua contribuição para a literatura contemporânea.

Assim, o ponto de partida para nossa análise reside na identificação do narrador como figura central na construção da narrativa. Investigaremos como a escolha desse elemento narrativo em primeira pessoa, representado pela voz de Xuela, influencia a percepção da história, permitindo uma imersão profunda na subjetividade da protagonista. Inicialmente, durante a primeira infância, sua narrativa é permeada por uma sensação de abandono e isolamento, refletindo sua postura distante em relação ao mundo e suas próprias emoções. No entanto, à medida que ela se confronta com seus traumas e seus demônios internos, essa subjetividade começa a se mostrar também como experiência para além de si. Essa sabedoria narrativa expõe um conhecimento coletivo já identificado por Benjamin em obras nascidas da tradição oral, na qual o narrador “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)” (1987, p. 221).

Antes de adentrarmos na complexa tapeçaria narrativa de *Autobiografia da minha mãe*, é preciso contextualizar a obra e sua autora, Jamaica Kincaid, mulher negra, nascida Elaine Potter Richardson, em 1949, em Saint John's, capital de Antigua, Caribe. Ela é filha de um marceneiro, mudou-se para Nova York aos 17 anos para trabalhar como babá. Posteriormente, tornou-se colaboradora regular de “The Talk of the Town”, na revista New Yorker. Kincaid emergiu como uma das vozes mais distintas da literatura contemporânea de língua inglesa, enriquecendo o cenário literário com sua perspicácia, sensibilidade e capacidade de explorar as complexidades da experiência humana.

As questões autobiográficas podem ser apontadas através dos diversos textos intercalados, dentro da obra de Kincaid. Segundo Ball, há várias relações entre o texto intercalado e o texto narrativo básico, entre elas, propor pistas da história que está sendo narrada (1990, p. 149). Em *Autobiografia da minha mãe*, esses textos trazem sínteses de episódios pessoais e coletivos de seu povo. Como a alternância entre diferentes perspectivas e tempos enriquece a trama, criando um diá-

logo constante entre passado e presente, entre memória e realidade e ofuscando as fronteiras entre esses tempos.

Márcia Maria Oliveira Silva afirma que, para adentrarmos na obra de Kincaid com mais afinidades, precisamos considerar sua natureza autobiográfica (2012, p. 13). Seus romances frequentemente exploram eventos de sua vida desde a infância até a adolescência, além de histórias de seus antepassados, como uma jornada de construção de identidade e enfrentamento de questões pessoais. Esses elementos autobiográficos desempenham um papel significativo na obra da autora, que os descreve como uma forma de auto salvação através da escrita.

Essa visão crítica da história de seu povo pode ser identificada nos diversos textos intercalados do processo de colonização que vêm à tona em sua narrativa como veremos na sequência.

### **Textos intercalados como marcações autobiográficas**

*Autobiografia da minha mãe* transcende as fronteiras tradicionais da narrativa. A obra segue os passos de Xuela Claudette Richardson, uma mulher caribenha que, órfã de mãe e abandonada pelo pai, enfrenta a vida com uma coragem feroz. Contada em primeira pessoa, a narrativa se desenrola como uma viagem introspectiva, explorando a essência de Xuela e suas relações em um contexto de colonização, identidade e desafios existenciais. Segundo Silva (2012, p. 17), o destaque é a impactante perda da mãe e seu contínuo efeito na vida de Xuela. Desde o início da narrativa, a personagem evidencia a dualidade do papel de seu pai como vítima e algoz: vítima por fazer parte do povo explorado pela colonização, representando sua ligação com a mãe africana, e algoz por escolher se tornar um dos dominadores, simbolizando seu vínculo com o pai britânico.

A singularidade dessa obra reside na escolha intrépida de Kincaid ao dar voz a Xuela, cujo relato é permeado por uma sombra inescapável de trauma. Vale destacar de início que o trauma não é apenas um elemento da trama, mas um fio condutor que atravessa cada palavra, cada pausa e molda a própria essência da narrativa. Xuela, marcada

pelo abandono e pela ausência materna, é uma narradora imersa nas águas turbulentas de suas próprias memórias, traumas e experiências. Ao explorar opções estéticas, pretendemos desvendar como as perspectivas narrativas se entrecruzam em sua ficção, visto que nos perguntamos: como sua subjetividade se entrelaça com a tessitura da história? E como essa voz, que é íntima e testemunho do povo negro caribenho, revela segredos e experiências que moldam sua identidade e a da narrativa?

Em seus estudos sobre a questão do narrador, Norman Friedman (2002) destaca os principais pontos a serem considerados: 1) identificar quem está encarregado de relatar a narrativa, seja em primeira ou terceira pessoa, se por uma personagem em primeira pessoa ou se a história se desenrola sem um narrador identificável; 2) determinar a perspectiva ou ângulo a partir do qual o narrador apresenta a narrativa (de cima, da periferia, do centro, de frente ou alternando); 3) analisar os meios utilizados pelo narrador para transmitir a narrativa ao leitor, seja por palavras, pensamentos, percepções, sentimentos, do autor, da personagem, ações, falas do autor, da personagem ou uma combinação desses elementos; 4) avaliar a distância pela qual ele posiciona o leitor em relação à história (próximo, distante ou em transformação).

Podemos observar uma crescente introspecção e vulnerabilidade em sua narrativa, um sentimento de deslocamento e exclusão que perpassa todas as fases da vida da narradora. À medida que Xuela mergulha mais fundo em suas memórias e experiências, sua voz narrativa torna-se mais emotiva e reflexiva, revelando camadas mais profundas de sua psique e proporcionando ao leitor uma compreensão mais completa de sua jornada emocional, refletindo seu processo de autoconhecimento e crescimento ao longo da história.

No que diz respeito à focalização, Bal nos alerta sobre “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se «ve» lo que se percebe” (1990, p. 107). Por sua vez, Friedman ressalta o quanto o ponto de vista é uma ferramenta pode-

rosa para os escritores, pois permite que eles controlem a informação que o leitor recebe e como ela é apresentada.

No entanto, a focalização é mais específica, referindo-se ao ponto de vista a partir do qual a história é contada, enquanto o ponto de vista é um conceito mais amplo que se refere à perspectiva geral da narrativa. No caso do romance analisado, a focalização parte das experiências de orfandade da protagonista, cujo ponto de vista se ancora na perspectiva de uma mulher, negra e caribenha.

Esse ponto de vista é entrecortado por fatos pessoais e as histórias de seu povo. Após as duas orfandades, a da mãe e a simbólica, do pai, Xuela recolhe-se no silêncio nos primeiros quatro anos de vida. Quando começa a falar, usa o inglês, língua do colonizador, o que é um indício da perda também da língua-mãe. Aos sete anos, consegue fazer com que o pai a leve para morar com ele. Precisa então lidar com a inveja de sua madrastra, que tenta matá-la por mais de uma vez. Para se defender, o isolamento é usado como estratégia. Após o nascimento dos irmãos, Xuela sente-se ainda mais deslocada e negligenciada.

Podemos observar a presença desses textos intercalados quando a narrativa se refere ao seu passado como uma metáfora dos seus ancestrais. Isso acontece nas referências que Xuela faz ao tempo que começou a frequentar a escola e se sentiu rejeitada:

Minha mãe era uma mulher caraíba, e quando me olhavam era o que viam: o povo caraíba tinha sido derrotado e depois exterminado, jogado fora como as ervas daninhas de um jardim; o povo africano tinha sido derrotado, mas havia sobrevivido. Quando me olhavam, só viam o povo caraíba. Estavam enganados, mas não disse isso a eles (Kincaid, 2020, p. 14).

Ao ser rejeitada pela professora e pelos colegas por causa da sua origem, a narradora expõe seu elo com os nativos e com os africanos. Nesse caso, a mãe representa os vencidos, os colonizados, os selvagens, aqueles que foram dizimados, mas Xuela se sente muito mais ao

ressaltar que também era atravessada pelos antepassados da África. De alguma forma, a escola representava a negação desses aspectos e, como espaço de poder, impunha a lógica do colonizador como instrumento no processo de educação da narradora.

Na travessia da protagonista rumo a sua autobiografia, são esses textos intercalados que vão nos dando pistas sobre os desafios enfrentados pela narradora em seu processo de busca por uma identidade. É interessante que Xuela informa que “eles estavam enganados”. Depois, o leitor é informado que o pai dela descendia de uma mãe africana e de um pai europeu. Mesmo Xuela sendo atravessada por tais identidades, observamos que vai prevalecer sua maior identificação com os afro-descendentes.

Portanto, em *Autobiografia da minha mãe*, Kincaid traça um paralelo entre aspectos individuais, como a morte da mãe e a postura dominante do pai, e as questões sociais, como a perda da terra natal e a dominação do colonizador segundo Márcia Maria Oliveira Silva (2012, p. 79). Quando Xuela confronta seu pai, ela também está confrontando as atitudes do colonizador, evidenciando como o legado colonial persiste mesmo após o fim oficial da colonização.

A visão crítica da colonização também é exposta nos episódios de sua adolescência, quando é levada pelo pai para a cidade de Roseau para se tornar professora. Ela fica hospedada na casa dos LaBatte, casal que representa bem a aristocracia do lugar. É violentada pelo homem que a hospeda. Essa imagem se repete muito nas narrativas das escritoras afro-caribenhas. As personagens enfrentam uma variedade de dilemas, que variam desde a maneira como são percebidas como mulheres até a forma como são compreendidas como habitantes do Caribe. O casal em questão usa a jovem como objeto de procriação. A esposa não pode engravidar. Ao se descobrir grávida, Xuela decide abortar. Observamos que essa personagem, já na adolescência, se apropria do seu corpo e decide sobre ele.

Ao explorarmos o ponto de vista da mulher negra que sofre diferentes traumas e o texto espelho dos seus antepassados, buscamos não apenas desvendar os elementos formais da narrativa, mas tam-

bém lançar luz sobre a riqueza simbólica e emocional que permeia a voz de Xuela. Tais estratégias narrativas de Jamaica Kincaid reforçam seu compromisso com uma autobiografia coletiva.

A escrita de Kincaid se destaca no cenário memorialista por mesclar episódios da vida da autora com elementos ficcionais, criando uma narrativa traumática, na qual o pessoal é social e a revisão de seu passado é também de desconstrução das “verdades sociais” impostas desde a infância, contribuindo para a consolidação de sua identidade transcultural na contemporaneidade.

Portanto, a voz de Xuela, com suas cicatrizes e resiliência, não apenas narra eventos, mas expõe traumas e feridas sociais. Essa voz não é apenas uma narrativa; é um testemunho visceral da interseção entre trauma e expressão narrativa. Dessa forma, a estratégia adotada pela narradora para superar os desafios e alcançar sua liberdade é por meio do cultivo de sua memória, um elemento crucial em seu processo de autoconhecimento. É por meio da memória que ela se conecta com a figura materna, reconecta-se com suas raízes e, por último, tem a chance de se reencontrar.

## **As máscaras e as transformações da autodescoberta**

Em *A autobiografia da minha mãe*, a narradora e protagonista Xuela Claudette Richardson conta-nos sobre a própria travessia enquanto mulher negra no contexto de um Caribe pós-colonial. O texto se desenrola a partir das memórias da personagem que está com setenta anos e cuja jornada envolve a perda dos parentes, dos filhos e do marido. A única convicção dela é a morte: “minha mãe morreu no momento em que eu nasci, e por isso durante toda a minha vida nunca existiu nada entre mim e a eternidade; às minhas costas, sempre um vento triste, sombrio”. (Kincaid, 2020, p. 7). Essa percepção surge apenas na juventude da narradora quando ela toma consciência das perdas e ganhos, à medida que ia se tornando uma mulher adulta. A voz narrativa ecoa como um lamento, autocomiseração ou talvez um sentimento de resignação ao se dar conta de sua solidão:

E essa percepção de perda e ganho me fez olhar para trás e para a frente: no início havia uma mulher cujo rosto eu nunca vira, mas no final não havia nada, ninguém e o quarto escuro do mundo. Passei a sentir que por toda a minha vida estive parada à beira do precipício, que minha perda havia me tornado vulnerável, dura e indefesa; ao me dar conta disso fui dominada por tristeza e vergonha e pena de mim mesma. (Kincaid, 2020, p. 7)

Em seguida, Xuela lembra de sua dupla orfandade. A mãe morrera no parto, o pai deixara-a aos cuidados de uma lavadeira, que já cuidava de seis filhos, o último ainda bebê. A menina sem mãe não aceita o leite azedo dos seios de Eunice. Através do choro, a fome, o abandono e a ausência de amor são testemunhados pelo mar e montanhas que cercam a casa da sua infância.

Neste contexto, a narração centra-se em Xuela, mas projeta-se na recuperação da memória da mãe morta, que representa um duplo, uma espécie de espelhamento (mãe/mãe-terra), lançando-nos numa dança sutil entre identidade e máscara, revelação e ocultação. Aqui individual e coletivo se amalgamam. O sentimento de sequestro das próprias raízes, da substância que permite o aterramento do sujeito será comum ao povo afrodescendente. A voz de Xuela desafia a simplicidade da palavra, lançando-se como um arauto de experiências marcadas pelo trauma e pela ausência.

As focalizações se dão pelo olhar da órfã em suas diversas fases (a menina, a adolescente e a mulher madura). A menina nos põe em contato com os sentimentos de abandono, do desprezo e do isolamento. A Xuela adolescente utiliza a sua sexualidade como instrumento de descolonização do corpo e da alma. Ela é dona de si, dona do seu desejo. A mulher madura toma consciência da morte, da solidão como uma escolha, como um escudo para se proteger: “este relato é de uma pessoa que nunca teve permissão para ser e um relato da pessoa que nunca me permiti me tornar.” (Kincaid, 2020, p. 136-137). Xuela narra sua história aos 70 anos, após enfrentar a perda de familiares e do marido, convencida da certeza da morte, ela compartilha sua jornada. Segundo

Silva (2012, p. 81), o processo de rememoração vivenciado pela personagem é crucial para sua compreensão pessoal. Ao revisitar a história de sua mãe, a personalidade de seu pai e sua própria trajetória desde a infância, Xuela monta uma colcha de retalhos essencial para seu autorreconhecimento como pessoa, mulher e negra. Os laços familiares da personagem desempenham um papel fundamental em sua visão de mundo e em suas escolhas, sendo essenciais para o desenvolvimento de sua identidade. No bailado de identidades que vão sendo construídas, o jogo de máscaras é acionado.

A primeira máscara que nos confronta é a da própria Xuela, uma narradora que, por necessidade ou autodefesa, molda sua identidade ao longo das páginas. A análise das máscaras não se limita à observação superficial; ela nos impele a questionar as camadas mais profundas da construção narrativa. Qual é a verdadeira face de Xuela? Como a ausência materna a conduz a adotar máscaras, ocultando e revelando aspectos de sua verdadeira identidade?

A garotinha, mesmo sem consciência disso, transgride o que se espera dela. Não é ingênua. Intencionalmente, escolhe o silêncio como o primeiro movimento de rebeldia contra a falta de amor ou talvez como contingência de sua solidão: “até os quatro anos, eu não falava. Isso não provocou nem um minuto a menos de felicidade em quem quer que fosse; não havia ninguém para se preocupar com isso, de todo modo. Eu sabia que poderia falar, mas não queria.” (Kincaid, 2020, p. 8-9). A narradora vai se apropriando de si mesma, numa postura decolonizadora.

Nesse sentido, os estudos decoloniais criticam os discursos que silenciam a violência e o terror enfrentados pelos colonizados dentro do sistema capitalista patriarcal conforme apontam Albuquerque, Silva e Gomes (2022, p. 8). Ao mesmo tempo, oferecem meios de emancipação dessa condição, capacitando os indivíduos a se tornarem narradores e escritores de sua própria realidade, como expresso por Grada Kilomba (2019, p. 28).

Xuela conta que um dia lhe ensinaram como escrever uma carta. No entanto, “era de conhecimento geral que uma pessoa na posição

que esperavam que eu ocupasse – a posição de uma mulher, e das pobres – não teria nenhuma necessidade de escrever uma carta” (Kincaid, 2020, p. 16). Nos exercícios de escrita desse gênero, ela precisava copiar textos sem relação alguma com suas necessidades ou interesses<sup>2</sup>. A pouca idade não permitia que ela entendesse a violência sobre sua subjetividade, por outro lado, “isso só me fez querer escrever minhas próprias cartas, cartas em que expressaria meus sentimentos sobre minha própria vida como eu a via aos sete anos de idade” (Kincaid, 2020, p. 16). A escrita, assim, surge na vida de Xuela como um instrumento de resistência.

A segunda máscara é o próprio trauma, que se apresenta não apenas como uma ferida, mas como um elemento que altera a percepção da narradora sobre si mesma e sobre o mundo ao seu redor. O trauma torna-se um véu que tanto esconde quanto expõe, moldando não apenas a história de Xuela, mas também a forma como ela escolhe narrá-la. Como o trauma se torna uma máscara que distorce e, paradoxalmente, revela a verdade subjacente? Ainda na infância, quando ela vai para a escola e, na sala, encontra apenas garotos, ela fala sobre o medo:

Não tive medo da nova situação: eu não sabia como ser assim na época e não sei como ser assim agora. Não tinha medo, pois minha mãe já havia morrido e essa é a única coisa de que uma criança tem medo de verdade; quando nasci minha mãe morreu [...] (E se não for mesmo verdade que eu não senti medo, essa não foi a única vez que não admiti minha vulnerabilidade para mim mesma) (Kincaid, 2020, p. 13).

Donnel (1999, p. 123) diz que quando Jamaica Kincaid é questionada sobre quanto de seu trabalho é autobiográfico, a resposta padrão

---

2 É importante destacar que as primeiras palavras que Xuela aprendeu a ler foram “O Império britânico” e que toda a narrativa, apesar de não tratar diretamente do colonialismo, alinhava em suas camadas uma importante crítica ao imperialismo britânico. Nesse sentido, a narradora vai minando os discursos do colonialismo, à medida que vai auto delineando sua própria identidade (ou identidades).

é “Tudo, até a pontuação”. Por outro lado, os leitores do seu trabalho estariam bem habituados a tais declarações de simplicidade tortuosa e clareza complexa. Numa entrevista dada a Bonetti (1992, p. 125), a autora diz que escreve principalmente sobre si mesma e sobre as coisas que aconteceram com ela, “tudo o que digo é verdade e tudo o que digo não é verdade”.

Assim, diante dessas máscaras entrelaçadas, somos desafiados a discernir entre as várias facetas da narrativa. Como leitores, estamos compelidos a questionar as motivações por trás das máscaras que Xuela adota, desvendando o significado por trás de cada escolha narrativa. Neste intrincado jogo entre máscaras e identidade, entre trauma e transformação, o narrador não apenas conta uma história, mas se reinventa a cada palavra.

Nosso ponto de partida é a teoria de Miek Bal (1990), que lança luz sobre o papel do narrador na literatura contemporânea. Ao explorar a distinção entre o narrador extradiegético e intradiegético, a teoria proporciona uma base sólida para nossa análise. Como Xuela se enquadra nessa categorização narrativa? A narrativa em primeira pessoa de Xuela funciona como uma voz íntima que nos guia pela trama, ou é, na verdade, uma reflexão mais distante sobre suas experiências? Se partirmos do título da obra *Autobiografia da minha mãe*, teremos uma pista do comportamento dessa narradora. Padovino e Bellin (2021, p. 144) questionam se essa obra seria realmente uma autobiografia. As autoras sugerem que a resposta para essa pergunta é sim e não. Isso se deve ao possível paradoxo sugerido pela capa do livro de Kincaid, cujo título indica uma impossibilidade: Xuela, que nunca conheceu sua mãe, estaria escrevendo a autobiografia dela. Isso representa uma estratégia ficcional na qual a narradora-protagonista, como filha e descendente direta, se sente capacitada para contar a história nunca registrada de sua mãe caribenha, em um processo baseado em um vínculo simbiótico entre ambas.

Em outra entrevista, Jamaica Kincaid menciona algo semelhante a essa ideia, afirmando: “Quando escrevo, em algumas coisas, uso a voz da minha mãe, porque gosto dela. Gosto de como ela vê as coi-

sas ... Sinto que não teria vida criativa ou nenhum interesse real pela arte sem minha mãe” (Smith, 1995, s/p., tradução livre). Em outras palavras, Xuela faz um jogo de distanciamento, mesmo falando dela mesma: “Este relato da minha vida foi o relato da vida da minha mãe assim como foi o relato da minha” (Kincaid, 2020, p. 136). Além desse aspecto, vale destacar que a narradora rememora as fases da sua vida e nesse processo há um vai-vem, no tempo e espaço, de sensações, impressões, sentimentos e percepções que vão forjando a maturidade da Xuela:

Se falo agora desses primeiros dias com clareza e discernimento, não é invenção, não deveria surpreender; na época, cada coisa que se destacou na minha mente com uma intensidade que agora acho natural; naquela época não tinha sentido, não tinha contexto, eu ainda não sabia da história dos acontecimentos, não sabia de seus antecedentes. (Kincaid, 2020, p. 13-14)

Norman Friedman (2002) nos oferece uma perspectiva valiosa sobre o foco narrativo, destacando como a escolha do foco nos sentidos do texto influencia a percepção do leitor. Ao contextualizar a narrativa de Xuela dentro desses parâmetros, percebemos como a focalização na personagem principal molda não apenas a trama, mas a nossa interpretação dos eventos. A voz de Xuela, ao adotar diferentes focalizações que se coadunam no ponto de vista de uma narradora afrodescendente, torna-se uma força motriz na construção do enredo e na manipulação da perspectiva do leitor:

Minha professora e aqueles meninos me olhavam sem parar: eu tinha sobrancelhas espessas; meu cabelo era grosso, volumoso e ondulado; meus olhos eram muito separados e amendoados; meus lábios eram largos e estreitos de uma forma inesperada. Eu era do povo africano, mas não exclusivamente. (Kincaid, 2020, p. 14)

Ao acionar os lugares da memória, Xuela se revisita enquanto sujeito-corpo-mulher que vai se (trans)formando através do tempo e criando uma autoestima substancial apesar de todas as dores, perdas e traumas. O leitor é conduzido por essa voz que se empodera ao desconstruir velhas estruturas simbólicas do poder. Xuela não conhece o amor, então ela inventa um amor particular, centrado na menina, na jovem e na mulher madura que vai surgindo diante dos nossos olhos:

Eu falava comigo mesma porque comecei a gostar do som da minha voz. Para mim, tinha uma doçura, diminuía minha solidão, pois eu me sentia só e queria ver pessoas em cujos rostos reconhecesse algo de mim. Pois quem eu era? Minha mãe estava morta; fazia muito tempo que não via meu pai. (Kincaid, 2020, p. 14)

Essa mulher vai ganhando consciência política de si e do outro e questionando sobre o que faz o mundo girar e como as relações de poder dão sustentação às identidades de gênero e raça: “e o que eu pergunto? Qual a pergunta que posso fazer? Não sou dona de nada, não sou homem. Pergunto, o que faz o mundo se voltar contra mim e contra todos de aparência como a minha?” (Kincaid, 2020, p. 81)

Quanto à perspectiva de Jaime Ginzburg, o trauma como agente transformador na narrativa desafia-nos a ir além da análise convencional. Enquanto exploramos como Xuela utiliza suas máscaras narrativas, é possível fazer uma ponte com o entendimento de Ginzburg sobre como o trauma não é apenas uma camada temática, mas um catalisador que molda a narrativa de maneira intrínseca. A máscara torna-se, assim, não apenas um elemento estilístico, mas uma ferramenta de autorrevelação e metamorfose.

Como já mencionamos, *Autobiografia da minha mãe* de Jamaica Kincaid destaca-se pela escolha audaciosa de uma narradora intradiagética, conferindo à protagonista, Xuela, uma voz íntima e envolvente. A ausência materna de Xuela se manifesta não apenas como um tema, mas como uma força que atravessa e molda a perspectiva e as escolhas

narrativas. A análise do narrador revela uma interseção entre trauma, identidade e a capacidade única de narrar a própria história.

A estrutura narrativa da obra é intrincada, entrelaçando memória, presente e reflexões sobre o futuro:

O futuro não é como o espaço negro acima do céu, com uma faísca intermitente de luz; parece mais um cômodo sem teto ou chão ou paredes, é o presente que lhe dá formato, é o presente que o circunda. O passado é um cômodo cheio de bagagem e lixo e às vezes coisas que têm utilidade, mas se têm utilidade de fato eu as guardei. (Kincaid, 2020, p.123)

O texto intercala eventos cruciais da vida de Xuela com momentos de introspecção profunda, criando uma colagem temporal que contribui para a atmosfera densa da narrativa. Essa abordagem estrutural intensifica a experiência do leitor, pois somos imersos não apenas na história de Xuela, mas de um povo.

O que emerge como mais intrigante na obra é a maneira como Kincaid utiliza a voz de Xuela não apenas como meio de contar uma história, mas como uma ferramenta de autodescoberta. A narradora, ao adotar máscaras narrativas, transcende a simples narração e se torna uma artista da própria identidade. A escolha de abordar o trauma não como uma simples camada temática, mas como um elemento que esculpe a voz narrativa, é notável.

No final da narrativa, a protagonista conclui que o relato de sua vida foi também o relato da vida da sua mãe, o relato da vida dos filhos que não teve e também o relato deles a respeito dela. E por que não dizer o relato de um povo? O povo colonizado, explorado, órfão da mãe-terra e sua relação com o pai, oficial da lei, colonizador. Segundo *Xuela*, “Em mim existem as vozes que nunca ouvi, o rosto que nunca vi, o ser do qual eu vim. Em mim existem as vozes que deveriam ter saído de mim, os rostos que nunca deixei que se formassem, os olhos que nunca deixei que me vissem” (Kincaid, 2020, p. 136).

## Considerações finais

A análise do corpus nos levou a revisitar os pilares teóricos, destacando como a narrativa de Xuela se insere nas categorias de Ball, como a focalização, e de Friedman influencia a interpretação dos eventos e como a perspectiva de Ginzburg encontra eco na narrativa traumática de Kincaid. Esses conceitos, inicialmente delineados na problematização, se manifestaram como bússolas para a compreensão da obra, ao nos permitir, a partir das máscaras narrativas, identificar como, segundo Silva (2012, pág. 18), a escrita de Kincaid reflete sua experiência pós-colonial, marcada pela educação britânica e pela busca por novas oportunidades nos Estados Unidos, buscando distanciar-se do domínio patriarcal e colonial. No entanto, essa busca por uma identidade própria não nega suas raízes e seu passado.

O cerne de nossa análise procurou revelar uma inovação narrativa que vai além do mero contar de uma história. Em *Autobiografia da minha mãe*, a máscara narrativa não é uma camada superficial, mas uma ferramenta ativa de autenticidade. Xuela não apenas narra eventos passados; ela esculpe sua própria identidade em tempo real. A narrativa se torna um processo de autodescoberta, onde cada palavra é um fio que tece não só a trama, mas o eu narrativo em constante evolução.

À luz da perspectiva de Jaime Ginzburg (2012), que concebe o trauma como um agente transformador na narrativa, somos levados a questionar como as máscaras do narrador não são meros artifícios de ocultação, mas sim meios de transformação e autodescoberta. O trauma, entendido como um fio condutor, guia Xuela na reconstrução constante de sua própria identidade. Talvez, o abandono seja o maior dos traumas, uma vez que é responsável pela escolha da solidão, como escudo para se defender de outros abandonos.

Como destacado ao longo deste estudo, o sentimento de deslocamento e exclusão está presente em toda trajetória de Xuela, o que reforça a tônica da narradora como sujeito descentrado. Com tal es-

tratégia narrativa, *Autobiografia da minha mãe* emerge como um farol luminoso, ao focar não apenas os recantos da identidade traumática, mas ao destacar o vigor de uma sobrevivente que narra sua história como a história do seu povo.

## Referências

Albuquerque, Thays Keylla de; Silva, Tiago; Gomes, Carlos Magno. Abordagens Decoloniais na Literatura. **Revista Fórum Identidade**, Itabaiana, Universidade Federal de Sergipe, v. 35, n. 1, p. 7-12, 2022.

Bal, Mieke. **Teoria de la narrativa**: una introducción a la narratología. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

Benjamin, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In.: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197-221.

Donnell, Alison. Quando escrever o outro é ser fiel a si mesmo: A autobiografia de minha mãe, de Jamaica Kincaid. In: Polkey, P. (eds). **A vida das mulheres impressa**. Palgrave Macmillan, Londres, 1999. p. 123-136.

Friedman, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

Ginzburg, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**, v. 2, p. 199-221, 2012.

Kilomba, Grada. **Memórias da Plantação**: Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

Kincaid, Jamaica. **Autobiografia da minha mãe**. Trad. Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

Padovino, Ana Paula Costa de Oliveira; Bellin, Greicy Pinto. Experiência estética e presença em uma leitura fenomenológica de *A autobiografia da minha mãe*, de Jamaica Kincaid. **Scripta**, Uniandrade, v. 19, n. 2, p. 138-159, 2021. Disponível em <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/2224>. Acesso em 02/03/2024.

Silva, Márcia Maria Oliveira. **O feminismo pós-colonialista de Jamaica Kincaid**: rumo à liberdade. Recife, 2012. 148 f. Dissertação (mestrado) - UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Letras, 2012. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11628>. Acesso em 26/02/2024.

Maria Alciene Neves

