

Orgs.
Gisele Meire Tita Nazário da Silva
Rayssa Duarte Marques Cabral

O ROMANCE CONTEMPORÂNEO DO SÉCULO XXI

O ROMANCE CONTEMPORÂNEO DO SÉCULO XXI

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS*)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB*)

Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE*)

Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)

Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)

Me. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA*)

Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA*)

Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)

Dr. Washington Drummond (UNEB*)

Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR*)

*Vínculo Institucional (docentes)

Gisele Meire Tita Nazário da Silva
Rayssa Duarte Marques Cabral
ORGANIZADORAS

O ROMANCE CONTEMPORÂNEO DO SÉCULO XXI



Catu, BA

2023

© 2023 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2023 Os autores
Copyright da Edição © 2023 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com

Projeto gráfico: Editora Bordô-Grená
Capa: Keila Lima de Assis
Edição: Editora Bordô-Grená
Revisão textual: Anderson de Almeida Santos

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

R758

O romance contemporâneo do século XXI [Recurso eletrônico]: /
Organizadoras Gisele Meire Tita Nazário da Silva; Rayssa Duarte Marques
Cabral: Bordô-Grená, 2023.
799kb, 117fls.

Livro eletrônico

Modo de acesso: Word Wide Web <www.editorabordogrena.com>

Incluem referências

ISBN: 978-65-80422-28-9 (e-book)

1.Literatura. 2. Romance. 3. Contemporaneidade I. Título.

CDD B869.93

CDU 82-3

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

S U M Á R I O

APRESENTAÇÃO	8
<i>Organizadoras</i>	
CAPÍTULO 1	13
O TRABALHO SUJO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: ANA PAULA MAIA E A FIGURAÇÃO DE PERSONAGENS TRABALHADORES	
<i>Rafael Lucas Santos da Silva</i>	
CAPÍTULO 2	40
“MINHA LÍNGUA VERBOSA”: INSEPULTO HERDADO	
<i>Adriana Binati Martinez</i>	
CAPÍTULO 3	61
O SUSPENSE EM FERIADO DE MIM MESMO, DE SANTIAGO NAZARIAN	
<i>Rayssa Duarte Marques Cabral e Priscila Aline Rodrigues Silva</i>	
CAPÍTULO 4	79
SOBREVIVENDO À BRUTALIDADE COLONIAL: A ABORDAGEM DECOLONIAL NA LITERATURA DE ABDULRAZAK GURNAH COM ENFOQUE NA OBRA SOBREVIDAS	
<i>Bruna Stievano Bacchi</i>	
CAPÍTULO 5	100
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NA PROSA CONTEMPORÂNEA DE MIRIAM ALVES	
<i>Gisele Meire Tita Nazário da Silva</i>	
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	115
SOBRE AS ORGANIZADORAS	117

APRESENTAÇÃO

*Gosto no presente
de encontrar bem
as pessoas que no passado
eram sem futuro.
(Sergio Vaz)*

A ideia do projeto de organização deste *e-book* surgiu a partir da convergência de interesses que nós, organizadoras, passamos a nutrir pelo tema, em plena pandemia, no segundo semestre de 2020, ainda como alunas especiais, motivadas pela disciplina O Romance Contemporâneo, ministrada pela professora Dra. Vera Maquêa, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Universidade do Estado de Mato Grosso. Na ocasião, tivemos contato com vários romances contemporâneos escritos em língua portuguesa no século XXI e ficamos bastante instigadas para discutir sobre essa literatura tão diversificada. Ainda que na disciplina tenhamos ficado restritas aos limites da língua, resolvemos ir um pouco além e ampliar o nosso recorte. Diante disso, optamos por organizar um *e-book* com capítulos que tivessem como objeto de estudo e análise romances contemporâneos, brasileiros ou estrangeiros, publicados neste século. Isso porque, mais do que tratar da literatura contemporânea, queremos tratar da literatura contemporaníssima, as produções de ontem, de hoje, com críticos que também sejam a elas contemporâneos.

Falar do presente não é tarefa fácil, há um quê de desconforto e vanguarda ao trabalhar com autores e obras literários que ainda não possuem grande fortuna crítica, porém, trata-se de desafio que torna o

fazer literário vivo, ao passo que o reconhecimento da relevância da obra desses autores contribui para a sobrevivência da própria literatura. Ademais, a literatura tem abarcado uma variedade de perspectivas, o que corrobora para a disseminação de uma multiplicidade de epistemes historicamente silenciadas ou apagadas, como afirma Regina Dalcastagnè (2012, p. 21), "[...] cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao *acesso à voz* e à representação dos múltiplos grupos sociais."¹

De acordo com Giorgio Agamben (2009), o contemporâneo refere-se a uma singular relação com o próprio tempo, baseada na dissociação e no anacronismo. Trata-se, portanto, daquele que consegue evidenciar as inconsistências e as incoerências de seu tempo, sendo, portanto, “[...] aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” (AGAMBEN, 2009, p. 62)². É o agente da mudança que é capaz de, além de diagnosticar e denunciar o seu tempo, também transformá-lo, colocando-o em relação com os outros tempos. O presente *e-book* busca, a partir da concepção de Agamben, reunir trabalhos que tenham como objeto de análise o romance contemporâneo, brasileiro ou estrangeiro, cuja publicação tenha ocorrido a partir do século XXI. Tivemos a satisfação de receber trabalhos de pesquisadores de todo o Brasil, totalizando nove capítulos, o que acabou por comprovar que “[...] a prática da literatura não só tem

¹ DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

² AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó-SC: Argos, 2009.

resistido ao contexto cultural adverso, mas tem dado provas de grande vitalidade, em termos de quantidade, de variedade e de qualidade." (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 7).³

O primeiro capítulo deste e-book, intitulado O TRABALHO SUJO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: *ANA PAULA MAIA E A FIGURAÇÃO DE PERSONAGENS TRABALHADORES*, de autoria de Rafael Lucas Santos da Silva, tem como objeto de análise a obra da já consagrada autora carioca Ana Paula Maia. A partir de uma análise do romance *De Gados e Homens*, publicado em 2013, Silva propõe como temática o trabalho, somado às figurações das personagens trabalhadoras. Na obra em questão, o autor discute o trabalho precarizado como ponto central da mediação estética do discurso, cuja representação recai no protagonista do romance, Edgar Wilson, caracterizando-o como brutalizado, objetificado e marginalizado, fruto dessa precarização laboral.

“*MINHA LÍNGUA VERBOSA*”: INSEPULTO HERDADO, de Adriana Binati Martinez é o segundo capítulo da obra e nos apresenta uma leitura do romance *A passagem tensa dos corpos* (2009), de Carlos de Brito e Mello. Neste capítulo, a análise proposta pela autora coloca em evidência a linguagem poética, usando o tema do insepulto, da morte e da autofagia; tais temas, de acordo com Martinez, são formas contemporâneas utilizadas pelo autor em estudo para dialogar com a tradição literária local e cosmopolita.

³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

No capítulo três, O SUSPENSE EM *FERIADO DE MIM MESMO*, DE SANTIAGO NAZARIAN, Rayssa Duarte Marques Cabral e Priscila Aline Rodrigues Silva se dedicam a compreender como a escolha dos focos narrativos, bem como as indeterminações, as unidades narrativas e as metáforas visuais contribuem para a construção do efeito de suspense na obra em questão. As autoras argumentam que a estrutura da obra, combinada ao seu conteúdo, é o que causa todo o efeito de suspense e o que faz com que ela tenha um valor estético e literário a ser apreciado.

O quarto capítulo nos brinda com SOBREVIVENDO À BRUTALIDADE COLONIAL: A ABORDAGEM DECOLONIAL NA LITERATURA DE ABDULRAZAK GURNAH COM ENFOQUE NA OBRA *SOBREVIDAS*, no qual temos uma curadoria de Bruna Stievano Bacchi sobre a obra deste autor ainda pouco conhecido no Brasil, além de contextualizações no âmbito teórico que refletem na nossa realidade, resultando em relações entre os estudos pós-coloniais e decoloniais como teorias contemporâneas caras à literatura, com impacto em premiações literárias como o Prêmio Nobel.

Em A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NA PROSA CONTEMPORÂNEA DE MIRIAM ALVES, o quinto capítulo que fecha esta coletânea de estudos, de autoria de Gisele Meire Tita Nazário da Silva, o romance *Maréia* é trazido aos holofotes. Sua pesquisa também encontra respaldo nas teorias pós-coloniais e decoloniais, além de estudos teóricos a respeito do feminismo negro. Além de dar espaço à autora ainda pouco explorada na academia, Silva reivindica ocupação da autora no cânone brasileiro, ao demonstrar o

quanto a escrita de Miriam Alves contribui para uma movimentação em favor da valorização da identidade feminina negra, pois questiona os discursos pautados na representação de mulheres negras costumeiramente reduzidos a corpos objetificados e inferiorizados. Silva demonstra o quanto a presença de uma protagonista mulher, negra, independente e sonhadora, no romance, anuncia uma produção literária que aponta para a necessidade de estabelecer outra lógica, outro pensamento para as relações de poder predominantes na sociedade brasileira.

Vários escopos, diferenciadas temáticas, olhares múltiplos. Assim é a literatura contemporânea. Os capítulos demonstram como é fértil o terreno dos textos produzidos no presente, pois eles trazem, em sua forma e/ou em seu conteúdo, questões complexas do tempo vivido. Diante de toda essa diversidade de temas e abordagens presentes na literatura contemporânea, convidamos vocês, leitores de literatura e de crítica literária, a desbravar este *e-book*.

Cuiabá, 23 de novembro de 2022.

As organizadoras

CAPÍTULO 1

O TRABALHO SUJO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: ANA PAULA MAIA E A FIGURAÇÃO DE PERSONAGENS TRABALHADORES

Rafael Lucas Santos da Silva

Assim, a vida carece de sentido porque no horizonte está o nada, ou também porque o seu horizonte é a organização social brasileira.

Roberto Schwarz

[...]

*Vou pedir ao meu Babalorixá
Pra fazer uma oração pra Xangô
Pra por pra trabalhar gente que nunca
trabalhou.*

Carlos Lyra e Vinícius de Moraes,

Maria Moita

UM DÉFICIT LITERÁRIO E SUA EXCEÇÃO

O prefácio escrito por Ana Paula Maia ao romance *Carvão animal*, possibilitando a compreensão de que seu projeto literário “[...] teve por fundamento expor como o *caráter do ser humano pode ser moldado pelo trabalho que executa*” (MAIA, 2011b, s/p, grifo nosso), nos remete ao fato de que o trabalho se constitui para Lukács (2013) categoria fundante do ser social, gênese sobre a qual se ergue, com as devidas mediações, a estrutura das diferentes formas de sociabilidade e constituição dos sujeitos enquanto tais. Seguindo esse caminho de

compreensão, implica reconhecer que “[...] o trabalho nunca foi apenas uma questão de produção de riqueza e de valor”, conforme salienta Safatle (2020, p. 160), esclarecendo ainda que “[...] a dominação no trabalho não está ligada apenas à impossibilidade de os produtores imediatos disporem de sua própria produção e dos produtos por eles gerados” (SAFATLE, 2020, p. 162), de modo que a prática social do trabalho desenvolve formas de vida e modos de socialização e subjetivação interconstitutivos.

Edgar Wilson, personagem que figura em diversas narrativas da escritora, sobrevive em um cotidiano brutalizado, e muitas vezes abjeto, a ponto de ser, em *Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos*, considerado semelhante a um cão de rinha:

Cão de rinha é um cão que não teve escolha. Ele aprendeu desde pequeno o que o seu dono ensinou. Podem ser reconhecidos pelas orelhas curtas ou amputadas e pelas cicatrizes, pontos e lacerações. Não tiveram escolhas. Exatamente como Edgar Wilson [...] criado feito cão de rinha. (MAIA, 2011a, p. 46)

Esse é, pois, um dos aspectos identitário de Edgar Wilson, sujeito com diversas fraturas subjetivas decorrentes da violência sistêmica de um processo modernizador autoritário e desigual do Estado brasileiro e de um mercado de trabalho excludente, de modo que se torna importante vermos a trajetória dessa personagem de acordo com o fato assinalado por Lukács (1965), a respeito do realismo, de que “[...] a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais” (LUKÁCS, 1965, p. 57).

Tais disposições contradizem o fato de que o trabalho poderia parecer uma irrelevância estética — questão absorvente, em que se reconhece a importância da estruturação do mercado de trabalho para o desenvolvimento econômico nacional e regional, com suas implicações de distribuição de renda e diminuição da exclusão social, todavia é uma questão essencialmente econômica e política, sendo pouco abordada pela crítica literária.

Muitos silêncios em torno da matéria literária do trabalho afetam obter uma clareza em relação às possibilidades de compreendê-la diante da representação literária. Com pouca legitimidade no campo literário, há pouca bibliografia crítica e consenso do que seria de se desejar para quem se aventura em compreender os contornos dessa relação entre literatura e trabalho. Condição que atravessa debates referentes aos problemas dos critérios de valorização estética¹, que embora se reconheça “[...] sendo o objeto da literatura a própria condição humana” (TODOROV, 2009, p. 92), paradoxo bem curioso é que este humano parece nunca estar inserido em ambientes de trabalho, fora de regimes de produção, e sim em uma condição humana pretensamente universal.

Nessa perspectiva é que Williams (2014) assinalou que ao se verificar o “[...] material preferido para o romance [...] um dos problemas sempre presente é se a classe trabalhadora é um tema apropriado para a ficção”, afinal, “[...] como acreditar que havia material relevante na vida de pessoas que passavam a maior parte do tempo

¹ Inspiro-me em Dalcastagnè (2012), que em diferentes estudos busca criticar “a hierarquia dentro do campo literário” devido aos “parâmetros de julgamento estético, que são, eles próprios, reflexo de exclusões históricas” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13).

trabalhando” (WILLIAMS, 2014, p. 314). A ostensiva ausência de trabalhadores e trabalhadoras na produção literária pode ser retomada das hierarquias sociais perpetuadas como regras de gêneros desde a *Arte Poética*, de Aristóteles (1987), que estabelece uma divisão entre o “alto” e o “baixo” no que se refere ao que é digno de representação. As classes dominantes (reis, nobres, generais etc.) estão para o “alto”, em tratamento sério como a tragédia, enquanto o trato cômico ou mesmo grotesco, seria reservado às classes subalternas e às situações cotidianas, conforme compreendemos com o estudo de Auerbach (1991), quem, por exemplo, observa:

[...] não considera tragicamente a realidade comum e cotidiana; trata tragicamente só pessoas nobres, príncipes e reis, estadistas, generais e heróis da Antiguidade; quando aparecem pessoas do povo ou soldados ou membros das classes médias ou inferiores, isto sempre acontece em estilo baixo, num dos muitos matizes do cômico. (AUERBACH, 1991, p. 292)

Assim, a “realidade comum e cotidiana”, na qual está inserida as classes subalternas, não é digna de representação “séria”, devido a separação clássica de diferenciação dos níveis representativos. Para o filólogo alemão, o “estilo baixo” não possibilita o aprofundamento histórico e problemático da matéria literária tratada, sendo que esta doutrina de estilos apenas irá se encerrar no século XIX com o advento do romance moderno, em cujo gênero situações cotidianas e de condição social começaram a ser profundamente carregados de tragicidade e de problematicidade histórica, instaurando o “realismo moderno”.

A argumentação de Auerbach (1991) se direciona em declarar que, embora o realismo moderno tenha aberto caminho para a realidade prosaica entrar em cena, pouco se avançou na inclusão das classes subalternas na representação literária, uma vez que “[...] as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece; e quando aparece, não é visto a partir dos seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas de cima” (AUERBACH, 1991, p. 446).

No caso da literatura brasileira, a questão da ausência permanece presente e instigante. Em face disso é que Vecchi (2014) considera constituir “[...] um exercício tortuoso encontrar no contexto brasileiro” a presença “do mundo do trabalho” na produção literária (VECCHI, 2014, p. 134). Na afirmação do autor está condensado um importante índice do campo literário brasileiro contemporâneo, que é a ausência drástica do trabalho como fundamento para escritores e escritoras construírem imagens, personagens, enredos, estruturas narrativas.

Entre os decênios de 1990 e 2010, o campo literário brasileiro passou por profundas modificações. Isso é decorrente ao surgimento de uma nova geração de escritores, a partir da qual os críticos são unânimes em assinalar uma multiplicidade de estilos (SÜSSEKIND, 2013; GINZBURG, 2012; RESENDE, 2008, 2014; PEDROSA *et al.*, 2018; PERRONE-MOISÉS, 2016; SCHØLLHAMMER, 2009; DALCASTAGNÈ, 2012).

Um conjunto heteróclito de estilos, que podem ser considerados como “objetos verbais não identificados” devido a “[...] sobreposição de registros e de modos expressivos diversos” (SÜSSEKIND, 2013, s/p).

Para Resende (2008), “multiplicidade” é uma palavra-chave de “constatação” da produção literária contemporânea, em que “[...] multiplicidade é a heterogeneidade em convívio não excludente” (RESENDE, 2008, p. 18). O destaque à multiplicidade inclina-se, por diversas vezes, a se restringir na pluralidade de estilos, aspecto que aparenta desconsiderar a característica de que “[...] a literatura não é apenas um meio que a consciência tomaria emprestado para se exprimir, é também um ato que implica instituições, define um regime enunciativo e papéis específicos dentro da sociedade” (MAINGUENEAU, 1995, p. 7).

Com isso, trata-se de questionar qual a noção de pluralidade desse regime enunciativo contemporâneo. Como fica a temática do trabalho nela ou a própria figuração de personagens trabalhadores? Em outras palavras, quando vemos o elogio da pluralidade de estilos, é como se a galeria de personagens, a natureza dos conflitos em que estão envolvidos, ficassem em segundo plano; uma dissociação sutil, em que não precisaria interessar-se pelo processo histórico-social para apreciar os estilos heterogêneos da ficção contemporânea.

Um contraponto crucial consta nas pesquisas de Dalcastagne (2005, 2012, 2021) que evidenciam um déficit de “perspectivas sociais” na literatura contemporânea, não obstante a pluralidade de estilos. Mais precisamente, a autora sinaliza um “problema de representatividade” devido à ausência de grupos sociais subalternos como protagonistas em narrativas literárias, tendo como recorte temporal três períodos distintos: de 1965 a 1979, de 1990 a 2004 e de 2005 a 2014. Trata-se

de uma reflexão de extrema importância, uma vez que, conforme argumenta a autora, “os silêncios” da narrativa brasileira contemporânea, “quando nós conseguimos percebê-los, são reveladores do que há de mais injusto e opressivo em nossa estrutura social” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 188).

Na primeira divulgação realizada em 2005, sob o título *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, há uma parte dedicada à ocupação profissional dos personagens, na qual é sinalizado ser muito restrito a presença e referência “ao mundo do trabalho remunerado” (DALCASTAGNÈ, 2005), mesmo sendo possível circunscrever profissões realizadas pelos personagens, como: escritor, professor, artista, estudante, jornalista. Dentro dessa perspectiva, será assinalado pela autora, no seu livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, que essa omissão ao mundo do trabalho faz imaginar que

[...] teríamos de anular, então, toda uma história das artes, e da própria literatura, que, a partir do século XIX (e em especial com o realismo de Courbet, Corot e Daumier, nas artes plásticas, após a revolução francesa de 1848), vai incorporando o trabalho e os trabalhadores entre os seus protagonistas. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 178)

A recente divulgação possui o título *Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: Alterações e continuidades*, contemplando os períodos entre 1965 e 1979 e entre 1990 e 2014. De modo geral, é possível concluir, por exemplo, que os personagens, sejam homens ou mulheres, costumam não estarem inseridos em um “espaço profissional” nem possuem “relações profissionais”. Dessa forma, a

autora argumenta que “[...] é como se o trabalho – com todo o seu universo [...] não fosse um tema digno para a literatura”, de modo que a produção literária contemporânea não incorpora “[...] o trabalho e os trabalhadores entre os seus protagonistas” (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 127). Se a grande maioria dos escritores contemporâneos se furtam em figurar personagens trabalhadores para a construção de suas narrativas, é preciso estarmos atentos com aqueles que fogem à regra e ensaiam um movimento diferente, como é o caso exemplar de Ana Paula Maia.

O TRABALHO SUJO E A PRECARIIDADE DO TRABALHO

Desde 2003, com a publicação do romance *O habitante das falhas subterrâneas*, Ana Paula Maia vem construindo uma sólida e coerente obra ficcional, que já alcançou extrema relevância no cenário contemporâneo de produção literária, com ampla divulgação internacional em várias traduções — espanhol, alemão, inglês, francês, sérvio e grego — e conquistou o prêmio São Paulo de Literatura, em 2018 e 2019, por *Assim na terra como embaixo da terra* (2017) e por *Enterre Seus Mortos* (2018).

Por serem publicações relativamente recentes, ainda é bastante exígua a fortuna crítica da produção literária de Ana Paula Maia. Ademais, das pesquisas existentes é uma porcentagem pequena que de fato se debruçaram nas questões concernentes à representação do trabalho nas suas obras, aspecto sobremaneira instigante pelo tácito reconhecimento de existe uma intenção deliberada da escritora em dar

vida à trabalhadores em suas narrativas. O que sobressai na recepção crítica da autora são os enredos marcados pelas práticas de violências, as quais também raramente vinculadas, na fortuna crítica existente, à própria característica de classe trabalhadora subalternizada dos personagens.

Em artigo que busca analisar o tratamento conferido às temáticas mais recorrentes no romance contemporâneo de autoria feminina, Zolin (2021) deixa claro que “[...] das tintas de Maia escorrem trabalhadores abrutalhados do subúrbio, sem instrução, pouco afeitos aos afetos, desempenhando funções embrutecedoras”, de modo que

[...] a produção artística de Maia parece suprir uma lacuna na literatura de autoria feminina brasileira contemporânea, na medida em que confere um novo olhar e, sobretudo, visibilidade ao universo desses trabalhadores bestializados que, tendo sido desde sempre considerados refugos da sociedade, passam a existir nessas páginas tão pesadas e a ter suas identidades reconhecidas e humanizadas. (ZOLIN, 2021, pp. 31-32)

Aspecto intrigante, conseqüentemente, é que a constatação da marcante presença da matéria do trabalho não se tornou ainda produtiva em abordagens críticas, algo que também pode ser compreendido pela pouca afeição e vínculos dos campos dos estudos literários e da história social do trabalho.

É possível depreender um projeto literário a partir dos prefácios escritos às obras *Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos* (2009) e *Carvão Animal* (2011), afinal, o prefácio — também conhecido por prólogo, apresentação, advertência, nota — é uma instância do limiar que, de acordo com João Barrento (2000), mais do que o “texto que

precede”, deve ser visto como o “texto que acompanha” (BARRENTO, 2000, p. 10), criando com o leitor um canal através do qual os escritores corroboram seus preceitos e sua atividade literária.

A respeito da obra *Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos*, publicada em 2009, a escritora esclarece que

Este livro reúne duas novelas literárias compostas de *homens-bestas, que trabalham duro, sobrevivem com muito pouco, esperam o mínimo da vida* e, em silêncio, carregam seus fardos e o dos outros. [...] retratam a amarga vida de homens que abatem porcos, recolhem o lixo, desentopem esgoto e quebram asfalto. *Toda imundície de trabalho* que nenhum de nós quer fazer, eles fazem, e sobrevivem disso. (MAIA, 2011a, s/p, grifo nosso)

Da mesma forma como aqui é ressaltado o fardo do trabalho dos personagens, no prefácio de *Carvão animal*, publicado em 2011, é esclarecido que este romance “[...] teve por fundamento expor como o caráter do ser humano pode ser moldado pelo trabalho que executa, como o meio intervém na construção das identidades e como essas identidades modificam o meio” (MAIA, 2011b, s/p, grifo nosso).

Por sua vez, em *De gados e homens*, quarto romance de Ana Paula Maia, publicado em 2013, deparamo-nos com a dinâmica produtiva de um matadouro, no qual Edgar Wilson está submetido a uma rotina precarizada, em que “[...] por dia precisa matar mais de cem vacas e bois e trabalha seis dias por semana, folgando apenas no domingo” (MAIA, 2013, p. 19).

Com efeito, percebe-se a intenção de Ana Paula Maia em elaborar representações de uma fração específica da classe trabalhadora, os “homens-bestas”, como Edgar Wilson, que compõe uma classe

subalterna vítima da precariedade que os tornam subcidadãos desprovidos de capital cultural e econômico em qualquer medida significativa.

Em *De gados e homens*, desenvolve-se uma história cujas ações se passam na fazenda “Touro do Milo”, centrada no personagem Edgar Wilson que pertence à camada da população que está excluída do acesso a políticas socioeconômicas, sobrevivendo em uma brutalidade abjeta de um cotidiano cruel. A conduta discricionária do narrador está modulada pela instância de enunciação em terceira pessoa e o trabalho é, a nosso ver, a temática fundamental que amálgama a existência e o conteúdo mental de seus personagens.

Edgar Wilson vive no alojamento da fazenda “Touro do Milo” com outros cinco trabalhadores (Bronco Gil, Helmuth, Emetério, Burunga e Zeca). Nesta fazenda, funciona um matadouro de bovinos que fornece carne para uma fábrica de hambúrguer; todos estes personagens trabalham nele, sendo que Edgar Wilson tem a função de atordoar o gado com um intenso golpe de marreta, para que durante o seu desnorreamento a sua garganta seja cortada. Conforme indica o discurso narrativo, Edgar Wilson “[...] não sente orgulho do trabalho que executa, mas se alguém deve fazê-lo que seja ele, que tem piedade dos irracionais” (MAIA, 2013, p. 15).

O discurso narrativo principia com a descrição submissa de Edgar Wilson, que está próximo da entrada do escritório de Seu Milo, o proprietário da Fazenda e do Matadouro, que o havia chamado para lhe dar uma ordem:

Edgar Wilson está apoiado no batente da porta do escritório do seu patrão, o fazendeiro Milo, que conclui um telefonema aos berros, já que desde cedo aprendeu a berrar, quando solto no pasto, ainda bem menino, disputava com o bezerro a teta da vaca. O escritório não passa de um cômodo espremido ao lado do setor de bucharia do matadouro.

— O senhor queria falar comigo?

— Quero sim, Edgar.

— Pois não — diz Edgar Wilson, que tira o boné da cabeça e segura-o contra o peito respeitosamente ao entrar no escritório.

— Preciso que você vá até a fábrica de hambúrguer fazer uma cobrança. (MAIA, 2013, p. 9)

Em face da ordem, a primeira reação de Edgar Wilson foi a de protestar por ter que fazer essa atividade que não faz parte de sua atribuição dentro da divisão de trabalho no matadouro. Percebe-se com isso a flexibilização da força de trabalho acarretada pela lógica do capital financeiro, que contribui para o aumento da precarização do trabalho de Edgar Wilson; flexibiliza-se, pois, não há mais a rigidez do fordismo, que prezava pela fragmentação das funções.

De fato, ao longo do discurso narrativo é exposto que Edgar Wilson tem uma jornada de trabalho de mais de doze horas, que faz horas-extras sem receber, que recebe um salário precário, bem exerce outras funções laborais além de ser atordoador. Essa nova morfologia do trabalho, reestruturada a partir do capital financeiro, denominada por Alves (2007; 2013) e Antunes (2000) como “toyotismo”, cuja racionalização preza pela

[...] efetiva flexibilização do aparato produtivo, [para qual] é também imprescindível a flexibilização dos trabalhadores. Direitos flexíveis, de modo a dispor desta força de trabalho em função direta das necessidades do mercado consumidor. O toyotismo estrutura-

se a partir de um número mínimo de trabalhadores, ampliando-os, através de horas extras, trabalhadores temporários ou subcontratação, dependendo das condições de mercado. (ANTUNES, 2000, p. 36)

Esse dado é importante, pois no encadeamento da cena supracitada Seu Milo concede uma importante resposta: “Meu pessoal tá curto, Edgar” (MAIA, 2013, p. 10), a partir da qual podemos perceber que o matadouro estaria estruturado com o mínimo de trabalhadores. Assim, a conclusão da cena é o obediência da parte de Edgar, que antes de ir ao frigorífico passa no seu setor de trabalho, que é narrado de forma desoladora:

Edgar Wilson permanece em silêncio enquanto aguarda a decisão do patrão. [...] também não é costume de Edgar Wilson deixar de cumprir o que pedem. O telefone toca. Milo atende e pede um instante.

— Edgar, aqui está a ordem de cobrança. O endereço tá escrito aí. Pega as chaves da caminhonete com o Tonho e manda o Zeca vir até aqui falar comigo.

Edgar Wilson acena com a cabeça e apanha a ordem de cobrança. Milo volta ao telefone. Edgar hesita pouco antes de sair, mas atravessa a porta do escritório e fecha-a ao passar. Segue por um corredor fétido e mal iluminado e ao virar à direita entra no boxe de atordoamento, local em que trabalha muitas horas por dia. A fila de bois e vacas é sempre longa. Um funcionário abre a portinhola e o boi que já passou pela inspeção e pelo banho entra devagar, desconfiado, olhando ao redor. Edgar apanha a marreta. O boi caminha até bem perto dele. Edgar olha nos olhos do animal e acaricia a sua fronte. O boi bate uma das patas, abana o rabo e bufá. Edgar cicia e o animal abranda seus movimentos. Há algo nesse cicio que deixa o gado sonolento, intimamente ligado a Edgar Wilson, e dessa forma estabelecem confiança mútua. Com o polegar lambuzado de cal, faz o sinal da cruz entre os olhos do ruminante e se afasta dois passos para trás. É o seu ritual como atordoador. Suspende a marreta e acerta a fronte com precisão,

provocando um desmaio causado por uma hemorragia cerebral. O boi caído no chão sofre de breves espasmos até se aquietar. Não haverá sofrimento, ele acredita. (MAIA, 2013, pp. 11-12)

Nós, leitores, podemos experimentar essa cena, sentir as horas pútridas em que Edgar permanece realizando um trabalho que avilta suas capacidades singulares subjetivas, por permanecer mais de doze horas diárias “[...] diante de bois e vacas pendurados de cabeça para baixo pelas patas traseiras e com os pescoços cortados jorrando litros de sangue em tonéis fétidos, misturado a vômito e outros excrementos” (MAIA, 2013, p. 78).

Nisto, observa-se como o discurso narrativo em *De gados e homens* elabora uma dimensão alienadora entre personagens e a dinâmica social do trabalho realizado, conforme fica ainda mais evidente com o encadeamento das cenas da ida de Edgar Wilson ao frigorífico, nas quais o narrador focaliza a exploração da força de trabalho de Edgar Wilson e a sua relação com o produto final de seu trabalho:

Após apanhar as chaves com Tonho, segue até a caminhonete e lamenta o rádio quebrado do carro. Desde que abandonou o trabalho nas minas de carvão, tudo o que conseguiu foi trabalhar com gado [...]. Depois de esartejados, são enviados para duas fábricas de hambúrguer e distribuídos para alguns frigoríficos, que mandam caminhões buscar os lotes de carne. *Edgar Wilson nunca comeu um hambúrguer*, mas sabe que a carne é moída prensada e achatada em formato de disco. Depois de frita, é colocada entre duas fatias de pão redondo recheado com folhas de alface, tomate e molho. O preço de um hambúrguer equivale a dez vacas abatidas por Edgar, já que recebe centavos por cada animal que derruba. Por dia precisa matar mais de cem vacas e bois e trabalha seis dias

na semana, folgando apenas no domingo. (MAIA, 2013, pp. 18-19, grifo nosso)

Tal aspecto poderia render longa reflexão econômico-política, visto que a condição de Edgar Wilson é tão miserável que não tem acesso ao próprio produto final de seu trabalho.

É importante notar que Edgar Wilson não é vegetariano ou vegano, de modo que o fato de ele nunca ter comido um hambúrguer demonstra a factualidade alienada e alienante de seu trabalho, que faz as mercadorias serem mais valorizadas do que o ser humano. Por ser uma situação grave e enfática, cumpre lembrar, ainda que brevemente, uma conclusão de Marx (2004) a partir de sua investigação sobre as relações mercantis e as determinações ontológicas e históricas advindas das relações de trabalho. Assim, nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, de 1844, Marx (2004) expôs que, na sociedade burguesa, o trabalhador se torna objeto, sendo empobrecido econômica e subjetivamente:

[...] o trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas (Sachenwelt) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (menschenwelt). A apropriação do objeto aparece em tal medida como alienação que quanto mais objetos produz o trabalhador, tanto menos consegue possuir e tanto mais submetido fica à dominação de seu produto, quer dizer, do capital [...] tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior. (MARX, 2004, pp. 80-81)

Assim como argumenta Marx (2004), parece-nos haver uma objetificação de Edgar Wilson em relação ao produto final do matadouro, de modo que ocorre o engrandecimento das mercadorias

em oposição a degradação (desvalorização) dos seres humanos e dos animais não humanos.

No Brasil, a indústria de processamento de carne é um grande mercado de trabalho, empregando mais de 1 milhão de trabalhadores, visto a enorme quantidade de animais abatidos e destinados ao consumo carnívoro. O Brasil possui, atualmente, o segundo maior rebanho bovino mundial, com cerca de 220 milhões de gados. Trata-se, enfim, de uma indústria duplamente cruel: com desrespeito à dignidade dos animais não humanos e marcada por uma estratégia de trabalho precarizado, com desrespeito às leis trabalhistas. Além de ser o local de trabalho no qual mais ocorre acidentes, deixando trabalhadores com diversos transtornos psicológicos, e causando danos significativos no meio ambiente, especialmente aos recursos hídricos (SILVA *et al*, 2012).

Do ponto de vista da historicidade contemporânea, essa cena de alienação torna-se muito importante, visto que Alves (2013) considera que na fase atual do capitalismo ampliou-se e intensificou-se “[...] a produção de fetichismo sociais, agudizando a alienação e o estranhamento de homens e mulheres que trabalham” (ALVES, 2013, p. 39).

Conforme é exposto pelo autor, na “era do capital financeiro” ocorre uma “corrosão da capacidade subjetiva”, “[...] na medida em que não se afirma como ser-para-si-mesmo torna-se ser-para-outrem, o Outro estranho e abstrato e fetichizado (o capital)” (ALVES, 2013, pp. 116-117). Edgar Wilson está imerso nessa crueldade, cuja “[...]”

produção está se intensificando e será necessário contratar mais um atordoador” (MAIA, 2013, p. 20). Esse aumento efetivo da produção implica no aumento da precarização, pois Edgar Wilson terá sua força de trabalho explorada ainda mais, evidenciando-se, assim, que o narrador considera que a brutalidade dessa personagem é fruto dessa exploração sem limites.

Outro exemplo desse aspecto é o personagem “Emetério, funcionário mais antigo do matadouro” (MAIA, 2013, p. 34), que, por se tratar de um idoso, presumimos estar em avançada necessidade de se aposentar, porém está marginalizado e não conseguirá obter esse direito:

Emetério solta uns grunhidos, pigarreia e cospe no chão.

— Patife! É melhor a gente voltar pro trabalho. O horário de almoço já terminou. Tem uma tonelada de restos me esperando lá na graxaria.

— Velho, você precisa se aposentar — diz Helmuth.

Emetério dá de ombros e caminha vagaroso em direção à porta dos fundos, por onde ele e todos os outros homens, com exceção de Edgar Wilson, entram para retornar ao trabalho. O velho segue para o setor de graxaria, local onde se concentram os produtos provenientes dos setores de abate, miúdos, bucharia, triparia e desossa, e que não servem para o consumo humano. É onde se processam os resíduos e se produzem farinha de osso e sebo. Todos os dias agradece a Deus por permitirem trabalhar em tal função, pois mesmo velho ainda goza de certo vigor. Restam-lhe apenas quatro dentes na boca, mas isso não faz nenhuma diferença quando executa as suas funções. É tão capaz quanto era há trinta anos. Porém, *para qualquer pessoa do lado de fora daquele matadouro, ele é tão impréstável quanto os restos com que lida.* (MAIA, 2013, pp. 49-50, grifo nosso)

Quem são as pessoas do lado de fora? O aviltamento da subjetividade de Emetério pela exploração sistemática e cotidiana torna-

o imprestável, marginalizado, uma “subgente”, tanto para as classes privilegiadas como para a gestão estatal.

Nessa cena, com a comparação desse trabalhador com os restos de carne de gado, que são eliminados por não servirem para consumo humano, deparamo-nos com uma forma de diferenciação social que “[...] imputam a determinadas pessoas lugares sociais não participativos, excludentes, como se elas não pertencessem ao mesmo gênero humano das demais” (MARTINS, 2008, p. 15).

Dessa maneira, por conseguinte, percebemos que a existência desses trabalhadores é marcada pela completa indignidade e objetificação alienante, visto que

[...] a pobreza de fato excludente é apenas o polo visível de um processo cruel de nulificação das pessoas, descartadas porque já não conseguem submeter-se à contínua ressocialização que apenas faz delas instrumentos de um processo social de produção de riquezas que passou a usar as pessoas como se elas fossem apenas matéria-prima da coisa a ser produzida, como se fossem objeto e não mais sujeitos. (MARTINS, 2008, p. 20)

A exposição é pungente e importante, pois parece tácito ao longo do discurso narrativo como os personagens trabalhadores estão nessa dimensão de “objeto e não mais sujeito”, conforme pontuado por Martins (2008), implicando inclusive uma lógica que

[...] se expressa com vigor na degradação do *metabolismo social* *homem-natureza*: seja a *natureza humana* expressa no cataclismo social, com seus milhões de trabalhadores precários e a massa de desempregados sem perspectivas de futuro digno e vítimas do adoecimento físico e mental; seja a *natureza natural* com o cataclismo climático marcado pelo aquecimento global e deriva climática. (ALVES, 2013, p. 29, grifos do autor)

Essa violência à natureza natural mencionada pelo sociólogo está também presente no romance de Ana Paula Maia. O espaço geográfico ao redor do Matadouro também é degradado: o narrador expõe que a imagem da morte encobre todo um longo perímetro aos arredores da fazenda “Touro do Milo”, causando a contaminação de um pequeno rio: “[...] é nesse rio que todos os matadouros da região lançam as toneladas de litros de sangue e resíduos de vísceras de gado” (MAIA, 2013, p. 26).

Percebe-se, assim, que a opressão da classe dos trabalhadores precarizados assemelha-se com a exploração e a destruição do meio ambiente:

Chama-se Rio das Moscas, e, desde que os matadouros cresceram na região conhecida como Vale dos Ruminantes, suas águas limpas encheram-se de sangue. No fundo desse rio está depositado todo tipo de coisa, orgânica e inorgânica. Humana e animal. (MAIA, 2013, p. 39)

Vê-se, pois, que a estrutura da composição do romance é composta de diversas cenas que buscam expor a ordem injusta da prevalência do capital financeiro, tendo a inserção do trabalho precarizado como ponto central da mediação estética do discurso narrativo. Como ponto central, ao longo do discurso narrativo constrói-se um ponto de vista da classe trabalhadora precarizada que clarifica as implicações hegemônicas do processo histórico-social de um país periférico como o Brasil, ao ser integrado à mundialização do capital e ao neoliberalismo.

Todo o percurso de Edgar Wilson é deparado com a precarização do trabalho, porém, mesmo nessa negatividade, resta uma frágil esperança:

Quando a noite chegar, Edgar Wilson já estará em seu novo emprego, conhecendo os porcos e ouvindo seus grunhidos. Sabe que seus dias de predador continuarão, e que derramar sangue ainda será seu meio de sobrevivência. É o que sabe fazer. Talvez um dia encontre outro trabalho, um que seja limpo. Por enquanto, seguirá abatendo porcos; impuro e moralmente aceitável, é assim que ele se sente. Não há ninguém que o impeça, pois homens como ele são poucos, que são homens para matar. Os que comem são muitos e comem de modo que nunca se fartam. (MAIA, 2013, pp. 118-119)

Um trabalho limpo, com menos sujeira de espoliação e exploração, aos seus olhos parece até um disparate na desigualdade em que está imerso, onde permanece desprovido de dignidade. Parece-nos, assim, que Ana Paula Maia constrói o protagonista como uma figura-tipo, no sentido exposto por Lukács (1978), para quem a tipicidade implica que as personagens e as circunstâncias sejam representativas da sociedade figurada na obra:

[...] por tipo, entendemos o compêndio concentrado daquelas qualidades que – por uma necessidade objetiva– derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção. [...]. É sempre apenas um meio para chegar ao fim artístico, que é o de representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa no desenvolvimento da humanidade. (LUKÁCS, 1978, pp. 263-64)

Edgar Wilson é um personagem bruto, como brutalizada, objetificada e marginalizada é a classe que representa. E desse modo,

não é nenhum exagero refletir que Edgar Wilson não é um perpetuador de violência, embora seja um “homem para matar”; na realidade, na medida em que vive em uma sociedade na qual “os que comem são muitos e comem de modo que nunca se fartam”, torna-se vítima de uma violência social inaceitável do ponto de vista ético e político, que se explicita no encarceramento de gados como metáfora da espoliação humana realizada pelo capital, cuja crueldade violenta é vivenciada diariamente, já que

[...] o matadouro onde trabalha e o alojamento onde mora, local em que permanece confinado com diversos trabalhadores. Ambos os confinamentos, de gado e de homens, estão lado a lado, e o cheiro, por vezes, os assemelham. Somente as vozes de um lado e os mugidos do outro é que distinguem homens e ruminantes. (MAIA, 2013, p. 22)

Essa animalização do humano implica o empobrecimento ontológico do ser social. Assim, o adjetivo “bestial” exprime um retorno ao fisiológico, na sua elementaridade e brutalidade, provocado pela lógica do capital, que, segundo o filósofo alemão, objetiva transformar os sujeitos em

[...] uma simples máquina, fisicamente destroçada e espiritualmente animalizada, para produzir riqueza alheia. E, no entanto, toda a história da moderna indústria demonstra que o capital, se não se lhe põe um freio, lutará sempre, implacavelmente, e sem contemplações, para conduzir toda a classe operária a esse nível de extrema degradação. (MARX, 1982, p. 177)

Diante disso, é possível depreender interessantes reflexões. Como já mencionamos, ao ser elaborado um nexos entre precarização do trabalho e a animalização/brutalidade de Edgar Wilson, ao invés desta

ser uma mera redução cientificista naturalista, e o fato do desfecho do romance apontar para uma possibilidade de trabalho “limpo”, isto é, não degradante, parece-nos possível depreender a função desfeticizadora da literatura, que ocorre, conforme argumenta Lukács (1968), quando o escritor não aceita o “estado de coisas existente”:

Insistimos, anteriormente, do ponto de vista da estética geral da literatura, sobre a posição central da figuração do homem. Podemos agora aduzir que esta representação constitui em, por força de sua própria lógica, um desmascaramento tão mais enérgico da desumanidade do capitalismo quanto mais esta inumanidade se explícita e generaliza no curso da crise geral do sistema capitalista. O escritor que figura homens reais pode ter apenas consciência parcial, ou ser inteiramente inconsciente, do fato de que a representação de homens reais em conflitos reais constitui já um princípio de revolta contra o sistema dominante. (LUKÁCS, 1968, p. 91)

Dessa maneira e em face de nossa exposição precedente, parece-nos claramente que é, pois, contra o abafamento da cultura dos vencidos e dos oprimidos que a obra ficcional de Ana Paula Maia se insurge, podendo ser concebida como uma crítica social radical das ideologias da modernização do quadro institucional brasileiro (o papel econômico do Estado, inseparavelmente de seu conteúdo político-social) que permanecem iludidas pela regulamentação neoliberal.

OS DILEMAS DE UM MERCADO DE TRABALHO EXCLUDENTE

Como compreender o nexos corresponde ao processo histórico-social da sociabilidade brasileira tendo em vista a figuração de personagens “homens-bestas”? Encarar o processo histórico da

consolidação do mercado de trabalho é também pensar as estruturas autoritárias de nossa experiência social. Cardoso (2019) esclarece que as relações trabalhistas não deixaram de ser precárias até hoje, cujo desenvolvimento possui a característica da reprodução da desigualdade e da insegurança proletária, em que a construção dos direitos sociais e de trabalho para classes subalternas, com a sua cidadania salarial, não passou de uma “promessa utópica” (CARDOSO, 2019).

Dessa maneira, pode-se, inicialmente, aquilatar que o projeto literário de Ana Paula Maia problematiza uma modernização periférica que submete certa fração da classe trabalhadora a ocupações tão degradantes, sub-remuneradas e precárias que resultam em uma reprodução anômala da força de trabalho. Isto é, o nexos implica, pois, em não naturalizar a brutalidade, a indignidade da condição dos trabalhadores do Matadouro, permitindo compreender e classificar Edgar Wilson como proletário precarizado, conforme as reflexões sociológicas de Ruy Braga (2012).

Conforme Braga (2012), o proletariado precarizado diferencia-se do grupo mais qualificado e estável da classe trabalhadora, pois pertencem à “[...] fração mais mal paga e explorada do proletariado urbano e dos trabalhadores agrícolas” (BRAGA, 2012, p. 21). Com essa concepção, o sociólogo argumenta que o proletariado precarizado se encontra “[...] *no coração do próprio modo de produção capitalista* e não como subproduto da crise do modo de desenvolvimento fordista” (BRAGA, 2012, p. 22, grifo do autor). Nesse sentido, compreende-se os trabalhadores precarizados como uma fração da classe trabalhadora

em permanente trânsito entre a possibilidade da exclusão socioeconômica e o aprofundamento da exploração econômica. Aqui, devemos lembrar que, segundo o discurso narrativo, Edgar está nesse trânsito já que trabalhava em uma mina de carvão antes de ser funcionário do Matadouro, estando aí por dois anos e ao fim do romance pedindo demissão. Citando Marx, o autor de *A política do precariado* nos esclarece das implicações nefastas as quais Edgar está submetido com o aumento da produção no Matadouro:

[...] quanto maior a produtividade do trabalho, tanto maior a pressão dos trabalhadores sobre os meios de emprego, tanto mais precária, portanto, sua condição de existência, a saber, a venda da própria força de trabalho para aumentar a riqueza alheia ou a expansão do capital. (MARX apud BRAGA, 2012, p. 22)

Pode-se compreender, assim, que no interior do discurso narrativo emerge uma crítica a um processo de naturalização da desigualdade e da exploração social, que leva os personagens a formas perversas de subcidadania e marginalização, dilemas de um mercado de trabalho excludente que permanece sendo reproduzido na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Giovanni. *Dimensões da precarização do trabalho*: ensaios de sociologia do trabalho. Bauru: Canal 6, 2013.
- ALVES, Giovanni. *Dimensões da reestruturação produtiva*: ensaios de sociologia do trabalho. 2. ed. Bauru: Canal 6, 2007.

- ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho?* Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. 7. ed. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2000.
- ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- AUERBACH. Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BARRENTO, João. “Pela porta dos afetos”. In: *Umbrais: o pequeno livro dos prefácios*. Lisboa: Cotovia, 2000, p. 9-21.
- BRAGA, Ruy. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- CARDOSO, Adalberto Moreira. *A Construção da Sociedade do Trabalho no Brasil: uma investigação sobre a persistência secular das desigualdades*. 2 ed. Rio de Janeiro: Amazon, 2019.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990–2004). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26, p. 13-71, Brasília, 2005.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Editora Horizonte; Editora da Uerj, 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: Alterações e continuidades. *Letras de Hoje*, v. 56, n. 1, 2021.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, Milano, n. 2, 2012, p. 199-221.
- LUKÁCS, Georg. *Para uma ontologia do ser social II*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? (contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo). Tradução de Giseh Vianna Konder. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.
- LUKÁCS, Georg. O típico: problemas do conteúdo. In: __. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 260-271.
- LUKÁCS, Georg. Marx e o problema da decadência ideológica. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 49-111.
- MAIA, Ana Paula. *De gados e homens*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- MAIA, Ana Paula. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Rio de Janeiro: Record, 2011a.
- MAIA, Ana Paula. *Carvão animal*. Rio de Janeiro: Record, 2011b.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MARTINS, José de Souza. *A Sociedade vista do Abismo: novos estudos sobre exclusão, pobreza e classes sociais*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, Karl. Salário, preço e lucro. In __. *Os pensadores*. Tradução de Edgard Malagodi [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- PEDROSA, Celia et al. (Org.) *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- RESENDE, Beatriz. *Os contemporâneos*. Expressões da literatura brasileira no séc. XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2 ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.
- SILVA, Genival Nunes; MADI, Rubens Riscala; MELO, Cláudia Moura de; FONSECA, Vania. Matadouros públicos e saúde ambiental em Sergipe. *Revista Saúde Social*. 2012, vol. 21, n. 4, p. 1013-1021.
- SÛSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo*, 21 set. 2013. Prosa e Verso.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- VECCHI, Roberto. Literatura e Trabalho: Brasília como obra. In: RESESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (Orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 133-132.
- WILLIAMS, Raymond. Os filantropos da bunda rota. In: __. *A produção social da escrita*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Ed. Unesp, 2014, p. 313-315.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Elas escrevem sobre o quê?: temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. *Revista Interdisciplinar – Estudos em Língua e Literatura*, v. 35, Ano XVI, p. 13-40, 2021.

CAPÍTULO 2

“*MINHA LÍNGUA VERBOSA*”: INSEPULTO HERDADO

Adriana Binati Martinez

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DA LITERATURA BRASILEIRA

- *Se foram herdadas, significa que estão velhas.*
- *Nunca menospreze uma herança.*
- *O herdado é velho.*
- *O herdado é vivo. Não deixe que seu pato esfrie.*

Carlos de Brito e Mello

Nacionalismo, política e realismo são matizes ideológicos que, inegavelmente, permearam o construto estético da produção literária brasileira. Desde o período colonial, passando pela independência e alcançando a atualidade, essa tríade foi perpetrada pela academia em seus variados campos disciplinares e intelectuais na análise literária interna tendo, na maior parte das vezes, uma relação paradoxal com as literaturas ocidentais. A polêmica questão da identidade literária brasileira passa, por uma via ou outra, pela perspectiva comparativa com as literaturas de fundação:

Para estudar a literatura na América Latina há dois ângulos que podem gerar dois tipos de teorias e metodologias. Ambos são válidos e não devem ser considerados mutuamente exclusivos; e sim correspondentes a dois ‘*momentos*’ dialéticos do processo global: a literatura como prolongamento das literaturas metropolitanas – e como ruptura em relação a elas. (CANDIDO, 2000, p. 99, grifo da obra)

Herdeira e fruto de um processo de conquista, colonização e emancipação a literatura brasileira transcendeu a sua gênese artística, estética e de fruição servindo de objeto de ideologias e de educação dos povos. Essa marca discursiva ontológica da literatura nacional – e por correlações históricas da literatura hispano-americana – desde sempre controversa por várias motivações, foi e é vista pelo *Outro* (estrangeiro) como uma alegoria anacrônica e caricatural, interpretando essa literatura como *subdesenvolvida* ou de *Terceiro Mundo* quando alcança sua tradução e inserção no mercado global, segundo uma das premissas de Frederic Jamenson na análise de literaturas africanas, asiáticas e latino-americanas:

All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel. (JAMENSON, 1986, p. 69, grifos do autor)

Já para Silviano Santiago, na reflexão sobre o nacional como elemento discursivo na ficção brasileira, há a discussão entre a pauta política na literatura e a literatura na história política do Brasil. O autor argumenta que o leitor estrangeiro, ignorando essa formação constituinte da literatura brasileira e ancorado em uma tradição literária ocidental:

Não compreende que o duplo movimento de contaminação que se encontra na boa literatura brasileira não é razão para lamúrias estetizantes e muito menos para críticas literárias. A contaminação é antes a *forma* literária pela qual a lucidez se afirma duplamente. (SANTIAGO, 2002, p.17, grifo do autor)

Para o escritor, ensaísta e crítico literário, o duplo movimento de contaminação propaga o caráter *anfíbio* da literatura brasileira. E, destarte as controvérsias acerca da legitimidade estética do Brasil, Santiago expõe que uma das tendências da literatura contemporânea, sobretudo a que almeja o mercado estrangeiro, é a que se distancia dessa marca ontológica: “[...] há entre nós escritores que são indiferentes à dupla camada ideológica a que nos referimos no início. Curiosamente, é pela indiferença aos problemas da miséria nacional que chegam a encontrar um público cativo estrangeiro.” (SANTIAGO, 2022, p. 18).

Esse distanciamento da política e do realismo nacional, entretanto, já é sintomático na produção literária brasileira desde fins dos anos 50 do século passado e, sobretudo, após o período da Ditadura e dos movimentos da contracultura. A literariedade do texto torna-se, para muitos escritores, a forma e a razão de ser de suas ficções:

No caso do campo literário brasileiro, nos dias de hoje, encontra-se no seu centro, [...] Também contribui para a nova etapa, e de modo que se poderia ler como paradoxal, uma reestruturação do campo – reflexo da segmentação típica do modo de produção capitalista, que tende a compartimentar espaços de saber – acompanhada pelo incremento dos modos de produção cultural. Tem-se, hoje, no Brasil, se comparado a quarenta anos atrás, um mercado literário em expansão, com aumento de público leitor (ou pelo menos de compradores de livros), dos meios de publicização da produção e da crítica literária [...]. (MELLO; BARRETO, 2011, p. 24)

Para ilustrar esse contexto, Sérgio Sant'anna, que surge ainda na década de 70, questiona no conjunto de sua obra poética os limites da arte, estabelece diálogos com os gêneros literários e o não-literário

(como a pintura), reflete sobre os campos artísticos, o mercado e a indústria cultural. Para o autor, o romance é simulacro discursivo onde as verdades só são possíveis mediante a linguagem, como é possível interpretar da narração e das reflexões de Antonio Martins em *Um crime delicado* (1997).

No cenário brasileiro de transição do século 20 para o 21 há uma organização do campo literário e de sua produção cultural como, por exemplo, a importância das academias no universo da literatura, visto que além da crítica literária que realiza e outorga – legitimando as obras¹ e disciplinando o leitor – igualmente serve de espaço e meio para a profissionalização dos escritores. Diferenciando-se um pouco da dupla jornada² que o escritor latino-americano desempenhava entre os séculos 19 e 20, o autor brasileiro contemporâneo encontra na academia um meio para se preparar para o mercado editorial e, também, de sobreviver de literatura:

Também contribui para a nova etapa, e de modo que se poderia ler como paradoxal, uma reestruturação do campo – reflexo da segmentação típica do modo de produção capitalista, que tende a compartimentar espaços de saber – acompanhada pelo incremento dos modos de produção cultural. Tem-se, hoje, no Brasil, se comparado a quarenta anos atrás, um mercado literário em expansão, com aumento de público leitor (ou pelo menos de

¹ No sentido dessa crítica inserir a obra artística dentro de uma tradição literária interna ou externa; ainda como ruptura em relação à estas tradições, ou, simplesmente, na avaliação “à desejar” da obra e do escritor em análise.

² Segundo Angel Rama (2001, p. 49): “[...] quase lei cultural do continente, o qual afirma que ninguém (salvo essas pouquíssimas exceções que não afetam o quadro geral) vive de seu trabalho criador, e que quando isso chega a acontecer, se dá em geral depois de cumprida toda uma carreira, como forma de subsídio à avançada idade de um fecundo escritor.”

compradores de livros), dos meios de publicização da produção e da crítica literária... (MELLO; BARRETO, 2011, p. 24)

Em linhas gerais, conforme análise de Jefferson Agostini Mello e Ricardo Gonçalves Barreto, outros modos de autonomia da produção cultural e de inserção no disputado mercado editorial têm sido o sistema nacional de premiações, bolsas nacionais e internacionais para os escritores brasileiros, a retomada do cinema com a aquisição dos direitos autorais de obras literárias. A título de exemplo, Paulo Lins e seu aclamado romance *Cidade de Deus* (1997) é fruto desse âmbito de organização do campo cultural brasileiro. Oficinas, conferências e palestras também servem de modo e meios de sobrevivência literária e reconhecimento público. Portanto, diferente da tônica presente no romance de Orígenes Lessa, contemporaneamente *o sonho* já pode transcender *o feijão*, na medida em que há campos disciplinares e meios acadêmicos para a profissão de escritor no Brasil.

O crescimento e a normatização dos meios literários, bem como a “precarização”³ do escritor, todavia, são fenômenos simultâneos desse campo regulador. Assoma-se a isto que, o fato de que haja interdependência entre a crítica literária e os escritores brasileiros põe em questionamento a relevância da primeira. E, quando os autores em destaque são os que almejam o mercado editorial internacional, produzindo obras com maior enfoque cosmopolita e artístico, igualmente há dúvidas quanto à importância social da crítica literária

³ No sentido de barreiras e disputas entre os autores para ingressar neste meio literário cada vez mais concorrido.

interna. Isto porque nossos críticos literários, muitas vezes, são intelectuais brasileiros e, dadas todas as implicações mencionadas, desempenham funções cruciais nas esferas política e ideológica nacional. Haja vista o modo como Santiago inicia sua apresentação do texto *Uma literatura anfíbia*, em 2002, em John F. Kennedy Library (Boston), evento que homenageava o Prêmio Nobel José Saramago. O autor afirmou que vinha de uma nação em que a maior parte de sua população ainda é de analfabetos e encerrou declarando que: Caso a educação não tivesse sido privilégio de poucos desde os tempos coloniais, talvez tivéssemos podido escrever de outra maneira o panorama da literatura brasileira contemporânea (SANTIAGO, 2002, p. 20).

Claro está, cada vez mais assinalado nesse contexto atual, que o cosmopolitismo, a economia global e a cultura midiática influenciam as noções de identidade e de territorialidade. Em outras palavras, a cultura é um organismo vivo e dinâmico que: “[...] es un universo de sentidos que no se comunica ni existe independientemente de su modo de producción, de circulación y de recepción, consumo o reconocimiento.” (BRUNNER 1996, p. 306). De maneira que, os *blogs* dos escritores brasileiros contemporâneos, já no cenário do século 21, servem de veículo e estratégia midiática para fazer-se conhecido em uma projeção ampla e, também, conhecer as expectativas do público leitor.

O autor Carlos de Brito e Mello (1974) é professor universitário e pesquisador, ou seja, sua trajetória acadêmica e de escritor está em consonância com essa tendência do meio literário brasileiro supracitado, sendo que em entrevista afirmou que: “Sou professor universitário, e

minha biblioteca tem de incluir toda a bibliografia necessária para a preparação de aulas. Além disso, faço formação psicanalítica desde 2007, o que me exige muita e sistematizada leitura.” (PASCHE, 2015, on-line).

O livro de contos *O cadáver ri dos seus despojos* (2007) precede o romance *A passagem tensa dos corpos* (2009) que, em 2008, foi o projeto que lhe rendeu o prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura. Em 2013 lançou o romance *A cidade, o inquisidor e os ordinários*, obra que se diferencia das produções anteriores onde a morte se configurava como tópica temática e estrutural. Em *A passagem tensa dos corpos* a morte é tema, veículo e recurso discursivo, sendo a linguagem, em suas várias *performances* e ensimesmamento, a protagonista do romance de estreia do autor mineiro. O romance de estreia causou forte impressão:

Mas *A passagem tensa dos corpos* me derrubou. Nunca li nada parecido. Poucos escritores, como Carlos, um jovem professor de 35 anos que só na noite da premiação vim a conhecer, chegam a enfrentar, com tanto destemor, os limites frágeis, quase inúteis, da linguagem. O livro tem defeitos, sim. Não disfarça o que é: um romance de estreia. Mas com que coragem! (CASTELLO, 2015, on-line)

Em nossa interpretação, o apagamento de elementos nacionais – ou o *fantasma do realismo*⁴ – seria uma das marcas presentes no romance *A passagem tensa dos corpos* que, dessa maneira, está inserido em uma tendência contemporânea da literatura brasileira com abrangência cosmopolita no disputado mercado editorial. Isto não

⁴ Expressão usada pelos autores Jefferson Agostini Mello e Ricardo Gonçalves Barreto.

significa, contudo, que a ficção de Carlos de Brito e Mello está totalmente livre dos constituintes internos da literatura brasileira. O tema do insepulto, da morte e da autofagia narrados por um sujeito do *além túmulo* são claras alusões à tradição literária nacional e universal. O autor mineiro contemporâneo, contudo, escolhe apresentar uma ficção centrada na própria linguagem. É nessa constituição – a linguagem poética e a tradição literária – que interpretamos o romance do autor mineiro.

“MINHA LÍNGUA VERBOSA”: O INSEPULTO HERDADO

O romance *A passagem tensa dos corpos*, publicado pela Companhia das Letras, traz na capa de Flávia Castanheira a foto de Francisco Giotto com a imagem duplicada de uma mesa posta com três lugares vazios, sendo que a cadeira na parte inferior à direita está inclinada em relação à superior. Dividida ao meio por uma faixa branca onde se concentra o título do romance e os vocábulos *passagem e tensa*, a imagem abaixo se diferencia pela posição dos talheres e a ausência dos alimentos, havendo, apenas, os restos da refeição no único prato à mesa. Nessa composição fotográfica, primada por cores escuras, se observa que a maçã (simbolicamente fruto do pecado na cultura cristã) é a que sobra no prato. As alusões bíblicas não estão presentes apenas no construto narrativo – como o cristo pomareiro, o verbo como vida/criação, o galo que canta – mas também no texto visual dessa capa. Em outras palavras, no disputado mercado editorial, as imagens são valiosas na promoção

das obras literárias na conquista do público leitor, sendo a maçã um ícone cosmopolita.

Esse texto visual estaria em consonância com a trama que se centra em uma família pequena – a saber: pai, mãe, filha e filho – e cujo desenlace se dá no interior da residência, sendo a sala de jantar e os momentos das refeições os núcleos de desenvolvimento de uma de suas narrativas: o envenenamento do patriarca e o seu insepultamento. Outro elemento presente nessa capa diz respeito ao ato de comer que, na narrativa, ganha outras camadas significativas. No romance é possível ler a refeição como um rito social (a família que se alimenta em torno da mesa na sala de jantar), um rito macabro (o insepulto é amarrado a uma dessas cadeiras) e como autofagia, uma vez que o enredo se encerra com o narrador incorporado realizando a deglutição do insepulto.

Na trama do romance, agrega-se ao espaço físico interno da residência familiar e ao transcurso temporal os diálogos entre mãe e filha sobre os preparativos de um casamento sem noivo, a ausência do filho e, principalmente, a presença e análise do narrador diante destes acontecimentos insólitos: “Aguardo agora, com expectativa, que mais um óbito se efetive. Houve um envenenamento, e a vítima está a sofrer... O envenenado contorceu-se até atingir um canto da sala e ali ficou.” (MELLO, 2009, pp. 20-21). Refletindo acerca do projeto visual da capa com a leitura do romance, é possível pensar que a duplicação da imagem seja uma referência aos duplos presentes na narrativa: vida e morte, narrador e insepulto C., narrador e Carlos de Brito e Mello.

O romance distendido em 156 capítulos curtos é narrado por um ser verbal, oral, sem estrutura corpórea – exceto pela língua alçada para fora sedenta por migalhas de alimentos humanos, suor e pelo sexo – que está *entre* o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, com a missão de registrar os óbitos – *a passagem tensa* – e, assim, com a *última morte*, poderá deixar de ser verbo para transmutar-se em corpo, em carne, em uma nova vida:

Destino agora a última morte... Minha língua descansará de sua função verbal, consagrando-se apenas à condição de/ músculo ajudante da deglutição que/ espero, não terá mais de se contentar com os restos deixados pelos vivos ao comer... Devo me dedicar, pois, ao consumo de toda química que convém a quem precisa constituir para si um corpo inteiro e vivo. (MELLO, 2009, pp. 248-249)

A língua, portanto, seria metonímia do corpo humano (físico) e vivo (social), almejado por este ser e, ao mesmo tempo, metáfora da vida perdida (esse narrador morreu, pela *primeira vez*, enforcado) e da vida presente (*minha língua verbosa*). Os primeiros cinco capítulos da obra circunscrevem a importância da morte no desenvolvimento cívico e social, visto que é amálgama da condição humana e, por essa razão, é natural. Nessa perspectiva, a morte funda cidades e perpetua as famílias, sendo o seu ritual e registro imprescindíveis porque são ações que a legitimam. A preparação do féretro, o velório, o choro, o cortejo e o sepultamento se constitui em um ritual que é de responsabilidade dos vivos. Já o obituário em um arquivo geral realizado pelo ser verbal, que narra o romance, por sua vez, é linguagem:

Todo defunto precisa de carimbo, garantias públicas, testemunha e rito. A primeira condecoração da morte é dada pelo olho de pavor ou de tristeza do vivo/ modalidade desesperada de reconhecimento e confirmação. Eu observo e descrevo gente morta, reunindo-a em um arquivo composto de outras mortes/ observadas por mim e reconhecidas e confirmadas pela comunidade onde viveu. (MELLO, 2009, pp.18-19)

A trama se organiza como um registro obituário, havendo inúmeras marcações pelas cidades de Minas Gerais – ora com ironia, ora com humor negro, ora com sarcasmo – sendo a última cidade em que o narrador se encontra não nomeada, assim como seus personagens. O nome de C. ao insepulto é uma criação do narrador dada sua função de realizar o óbito que, com o insepulto, fica suspensa. A fusão do verso na prosa de Carlos de Brito e Mello é assinalada como um dos destaques da concisão dos efeitos estilísticos em sua obra, que tem como protagonista a própria linguagem:

É de uma riqueza singular a proposta simultânea de fragmentação e reconstituição de corpos e linguagem. Se os órgãos são montados aos poucos durante a catalogação de óbitos a fim de formar um corpo completo, como se infere, assim também ocorre com a linguagem, concebida igualmente como corpo natural. Mutilada, fragmentada, dilacerada, ela vai gradativamente se construindo, assim como o corpo dessa voz narrativa. (QUEIROZ, 2009, p. 134)

A prosa de ficção se reveste de capítulos curtos, outros minimalistas, simultaneidade entre a narrativa do insepulto, do obituário geral e do próprio romance, frases inacabadas, retomadas irregulares de tópicos etc. E, além do adiamento da própria constituição na *última morte* que dará a este narrador incorpóreo o corpo (físico) e a

vida (social) – invertendo o mito bíblico cristão da vida à morte – há a suspensão do próprio romance, visto que *a passagem tensa dos corpos* não se realiza conforme o previsto: o insepulto C. não é legitimamente dado como morto e o narrador não pode dele se constituir. Nesse sentido o insepulto cria uma ruptura com a função e liberdade dadas a esse narrador:

Tenho liberdade para trafegar pelas cidades atento aos mortos. Poucas são minhas restrições, desde que me empenhe em descrever, com concisão e objetividade, as condições de passagem dos corpos... permitindo-me, às vezes, narrar as condições que antecederam ou sucederam o óbito, para que se compreendesse/ que ao redor da morte não se permanece incólume. (MELLO, 2009, p. 14)

De maneira que, se uma das narrativas do enredo é o registro de obituários – incluindo a do próprio narrador, cuja enforcamento se deu na família e na mesma cidade inominada em que se encontra nesse tempo presente – outra narrativa é o não registro do óbito de C. A ação final, diríamos que desesperada do narrador para obter a sua *última morte*, também é uma referência para o ensimesmamento da linguagem romanesca que, nesse momento, nada tem a acrescentar: “C. de carbono, C. de corpo/ C. de cadáver. Começo a lamber seu rosto putrescente e,/com ele, ocupo toda a extensão da minha língua. Nela não cabe mais a palavra.” (MELLO, 2009, p. 249). Nesse final da prosa de ficção, em que se fundem os dois seres – narrador e insepulto C. – a trama termina em aberto: não se sabe se o narrador obtém a constituição almejada.

Outrossim, a autofagia seria uma alegoria que a escrita literária (que é o romance em si) deve se alimentar de si mesma, ou seja, a relação entre linguagem, corpo e escrita está imbricada indissolivelmente nas composições narrativas de Mello:

“A linguagem se materializa por meio da ação corporal e a escrita se revela linguagem corporalizada. Corpo e linguagem revelam e são revelados numa relação recíproca em que corpo é linguagem e toda forma de linguagem se constitui em texto corporal.”
(QUEIROZ, 2009, p. 126)

Igualmente é nesse sentido que interpretamos a linguagem romanesca de *A passagem tensa dos corpos* como *performática*: a sua fragmentação e reconstituição corpórea, bem como a obsessão da *minha língua verbosa* em transmutar-se em corpo e vida, seriam jogos discursivos para se referir a si própria, se desvelar e se constituir.

As simetrias entre os seres protagonistas narrador e insepulto – como o assassinato (um enforcado e o outro envenenado) na própria casa e a fragilidade das relações familiares – são perpassadas pela memória (passado) e pelo presente das narrativas simultâneas. O discurso em primeira pessoa, entretanto, atesta sua condição limitadora de não saber tudo que se passa no núcleo da família do insepulto – como a razão do envenenamento, porque deixam o morto C. amarrado na sala de jantar, o filho de C. que não consegue ver, o noivado da filha de C. sem o pretendente – e, nesse viés, instaura *a tensão* se a narração corresponde efetivamente aos acontecimentos, ou seja, a trama em si pode ser uma conjectura do narrador: “Talvez eu possa chamar, por ora, o filho de C. de culpado/ sem necessidade de afirmar mais nada sobre

ele, sem descrever nenhum outro aspecto seu, nem me importar em ouvi-lo. Se não assassinou, ama/ e o amor também dá culpa.” (MELLO, 2009, p. 68).

Ainda nesse horizonte de análise, a nomeação do insepulto pelo narrador, que deveria registrar com *concisão* e *objetivamente os obituários*, talvez seja uma forma desse ser incorpóreo – autoanalisado, não por acaso, como *minha língua verbosa* – condenar esta família à nulidade, uma vez que segue indiferente a morte do patriarca: o filho fica recluso no quarto, a esposa não se torna oficialmente viúva e a filha não se casa. Afinal: “[...] ao redor da morte não se permanece incólume.” (MELLO, 2009, p. 14).

O ensimesmamento da linguagem romanesca, que é constituída dos obituários, é desvelado por seu narrador incorpóreo que, em sua apresentação inicial, havia autodeclarado que seu ofício era apenas oral: “Economizarei meus esforços. Não desperdiçarei a atenção com eventos sem importância. Não invocarei as musas para me ajudarem em meu ofício de escrita/ porque não tenho musas à minha disposição, nem sou poeta/ para merecê-las.” (MELLO, 2009, p. 88).

Todo romance se estrutura como linguagem e conjecturas, portanto, se distancia desta autoanálise do narrador e o torna ainda mais duvidoso. Aqui haveria um paradoxo instaurado nesta ficção: se por um lado esta se destaca por ser jogo discursivo, por outro revela as debilidades da sua prosa. Não no sentido de que o contrário – *concisão/verbosa, registro/não registro* – seja um problema de

verossimilhança na narrativa, mas sim na consistência da argumentação ficcional de Carlos de Brito e Mello.

O narrador incorpóreo e inominado, que está *entre* o mundo dos vivos e dos mortos, não é o primeiro da literatura e, provavelmente, não será o último. O tema do insepulto, portanto, é uma *herança literária*. Tal como a epígrafe que escolhemos para essa análise, que é um diálogo entre a filha e a mãe do romance mineiro, *a herança é viva* e, por consequência, tem um peso poético significativo. Ao optar por uma trama que se centra na linguagem, com suas *performances* e ensimesmamento, a narrativa de Mello esbarraria na própria estrutura ao atenuar a persuasão de sua poética quando a comparamos com textos precursores no tema.

Na tradição literária interna, a correlação deste narrador com o defunto-autor Brás Cubas não revela qualquer autocrítica à sua condição de vivo e, tampouco, de morto. Portanto, diferente do romance machadiano, aqui não há relativização dos próprios atos, segundo as molas propulsoras da sociedade e de sua condição do *além túmulo*, tampouco, qualquer crise de identidade. No romance mineiro, tudo é linguagem – *minha língua verbosa* – que almeja se reconstituir como ser físico e social.

A comparação com a prosa de Gilberto Noll igualmente já foi estabelecida⁵, contudo, contrapomos que a polissemia presente nas obras do autor gaúcho problematiza a própria ideia de literatura, bem

⁵ Segundo Leandro Júnior Santos Queiroz (2009, p. 12): “Incompletos, indefinidos e anônimos, os personagens de *A passagem tensa dos corpos* nunca são dotados de uma felicidade completa, de uma satisfação plena, o que mais uma vez faz lembrar Lúcio Cardoso e João Gilberto Noll”.

como seus narradores questionam a experiência vivida com suas regras de convívio humano e social. Ademais, na poética de Noll, interpretamos que as alusões às liturgias católicas ganham ao final um caráter profano, como, por exemplo, nos contos *No dorso das horas*, *Nado livre* e *Em nome do filho* da obra *A máquina de ser* (2006).

O insepulto C. tampouco provoca uma crise em sua própria família – no máximo a mantém na nulidade – distanciando-se nesse viés da deflagração dos problemas sociais e histórico que houve na sexta-feira de 13 de dezembro de 1963, na cidade de Antares, por causa dos sete insepultos, D. Quitéria, Prof. Menandro, o Barcelona, Cícero Branco e outra “*gentinha*”, com exceção do *Joãozinho da Paz*. “Pesava sobre a cidade uma atmosfera de princípio de fim de mundo.” (VERISSIMO, 1996, p. 196).

O cotejo de Carlos de Brito e Mello com seu conterrâneo Lúcio Cardoso foi realizado não apenas pelo próprio autor universitário – conforme epígrafe da obra em análise – mas também no ensaio de Leandro Júnior Santos Queiroz. Entretanto, em relação ao escritor Lúcio Cardoso, ponderamos que a ficção de Mello carece de densidade psicológica, social e historiográfica, visto que, grosso modo, a produção de seu antecessor critica os costumes arcaicos e moralizantes da sociedade mineira.

Em abrangência cosmopolita, interpretamos que a narrativa de Mello sofre uma perda de significado universal em sua argumentação: o assassinato na família não revela o *signo da morte* em que seus membros

estão inscritos como, a exemplo, na leitura das peças gregas *Édipo Rei* à *Antígona* de Sófocles.

Tampouco há razões sociais que justifiquem o insepulto, conforme ocorreu com o médico local odiado pelo povo de Macondo em *La hojarasca* (1955), de Gabriel García Márquez e, ainda em correlação a este autor hispano-americano, que ganhou projeção internacional no século passado, a obra de Mello não desvela a incômoda, angustiante e tensa consciência da morte dada em camadas, conforme inferimos em *La tercera resignación* (1947) ou *La otra costilla de la muerte* (1948) que, na pior de todas as possibilidades, submetem seus narradores protagonistas ao nada, ou seja, a existência no mais completo vazio.

No romance em estudo, a *minha língua verbosa* sabe que está morta e anseia se constituir dos obituários para retornar a vida física e social, mas as razões para essa obsessão não são abordadas e não possibilita dimensões (como o nada e a falta de sentido) significativas para a *segunda morte*, que na trama é a vida humana.

Ademais, a estrutura do romance do autor mineiro apresenta inconsistência na simultaneidade de suas narrativas, bem como seus capítulos minimalistas (que estão mais próximos da linguagem poética) não estabelecem conflitos entre os gêneros discursivos ou a criação de signos à trama. Isto significa que, se por um lado, a construção da ficção de Mello é audaciosa, concisa e ágil, por outro, não permitiria adensamento do leitor, sobretudo, porque seu significado está dado pelo narrador na *performance* de sua linguagem e em seu ensimesmamento.

Assim, o insólito comportamento familiar que deixa insepulto seu patriarca, que irrita o narrador incorpóreo porque não pode de ele se alimentar e regressar a vida almejada, não deixaria margem para interpretações de ordem psicológica, familiar, social ou historiográfica. Nesse sentido, se o insepulto e a narração entre o mundo dos vivos e dos mortos são tópicos ficcionais *herdadas* por Mello – no sentido de que sua argumentação não é inédita – em nossa leitura se distancia da força motriz de seus predecessores quando estabelecemos esse diálogo. A linguagem *performática* e ensimesmada, no nosso entender, não se constituiria propulsora de signos e se esgota em si mesma.

O *herdado morto* em meio a *vida* que se segue e que se deseja, também analisado como uma metáfora tensa da passagem entre uma literatura tradicional para uma nova – no sentido de ruptura com o legado – em nosso entender é questionável. Afinal, insepulta, a autoridade patriarcal discursiva permanece presente e, após ser carregada para a casa da *primeira morte* do narrador incorpóreo, é devorada por este terminando em si próprio. O ícone bíblico do pecado original – representado pela maçã e suas sobras na capa – no final do enredo se dilui no retorno à origem (casa), no anseio aflito de transmutar-se em carne, corpo, vida, por meio da autofagia do putrefato.

Inegavelmente, porém, a ficção de Carlos de Brito e Mello pertence a uma tendência contemporânea da literatura brasileira do século 20 para o 21 que se distancia do caráter *anfíbio* da tradição literária interna, e, nessa dimensão, está mais próxima das conquistas da

autonomia do fazer literário que pôde voltar-se para o próprio objeto (a literatura). A relação com a *herança poética* estabeleceria o paradoxo desse romance: o êxito da linguagem romanesca *performática* e ensimesmada torna tênue a sua argumentação ficcional e fragiliza o seu construto narrativo. Claro está, todavia, que esse é o romance de estreia do escritor mineiro e a nossa leitura centrou-se nessa relação entre a linguagem poética e a herança literária da prosa de ficção de Carlos de Brito e Mello, seguindo uma tendência da literatura brasileira contemporânea do século 20 para o 21.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. (1881). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2013.
- BRUNNER, José Joaquín. Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana. In: *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Número 13-14, enero-diciembre de 1996, p.301-33.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: Publifolha, 2000. (Col. Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- CASTELLO, José. O devorador de livros. In: Rascunho. Gazeta do Povo. Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-devorador-de-livros/>. Acesso em: 27 jul. 2015.
- GARCÍA MÁRQUEZ, José Gabriel. (1955). *La Hojarasca*. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.
- GARCÍA MÁRQUEZ, José Gabriel. (1947). La tercera resignación. In: *Ojos de perro azul*. 2 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2003a, p. 7-20.
- GARCÍA MÁRQUEZ, José Gabriel. (1948). La otra costilla de la muerte. In: *Ojos de perro azul*. 2 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2003b, p. 53-66.

- JAMENSON, Frederic. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In: *Social Text*, n. 15 (Autumn, 1986), p. 65-88.
- LESSA, Orígenes. *O feijão e o sonho*. 56 ed. Rio de Janeiro: GLOBAL EDITORA, 2012.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MELLO, Carlos de Brito e. *A passagem tensa dos corpos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MELLO, Carlos de Brito e. *A cidade, o inquisidor e os ordinários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MELLO, Carlos de Brito e. *O cadáver ri dos seus despojos*. São Paulo: SCRIPTUM, 2007.
- MELLO, Jefferson Agostini; BARRETO, Ricardo Gonçalves. Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.38, jul./dez. 2011, p. 23-39.
- NOLL, João Gilberto. *A máquina de ser*. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.
- PASCHE, Marcos. O chão da passagem. In: Rascunho. *Gazeta do Povo*. Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/os-chaos-da-passagem/>. Acesso em: 01 jul. 2015.
- QUEIROZ, Leandro Júnior Santos. Uma “autópsia” de *A passagem tensa dos corpos*, de Carlos de Brito e Mello. In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea 5*. Rio de Janeiro: UFRJ/Editora Torre, 2009, p. 125-142.
- RAMA, Ángel. Dez problemas para o romancista latinoamericano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). *Literatura e Cultura na América Latina*. Tradução: Rachel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001, p. 47-110.
- SANT’ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTIAGO, Silvano. Uma literatura anfíbia. In: *ALCEU*. v.3, n.5, jul./dez.2002, p. 13-21.

SÓFOCLES. (496 a.C). *Édipo Rei*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: L&PM Editores, 1998.

SÓFOCLES. (496 a.C). *Antígona*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: TOPBOOKS, 2006.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 47ed. São Paulo: Globo, 1996.

CAPÍTULO 3

O SUSPENSE EM *FERIADO DE MIM MESMO*, DE SANTIAGO NAZARIAN

Rayssa Duarte Marques Cabral

Priscila Aline Rodrigues Silva

O EFEITO DE SUSPENSE NO ROMANCE DE SANTIAGO NAZARIAN

Esta pesquisa¹ tem como objeto de estudo e análise o romance intitulado *Feriado de mim mesmo* (2005), do escritor brasileiro contemporâneo Santiago Nazarian, e a construção do efeito de suspense na referida obra. Antes de adentrá-la, apropriada uma breve apresentação do autor e de suas obras publicadas até o momento, bem como um resumo do enredo da obra ora estudada.

Santiago Nazarian é um escritor, tradutor e roteirista nascido em 1977, em São Paulo. Publicou, até o momento, oito romances: *Olívio* (2003), *A morte sem nome* (2004), *Feriado de mim mesmo* (2005), *Mastigando humanos* (2006), *O prédio, o tédio e o menino cego* (2009), *Biofobia* (2014), *Neve negra* (2017) e *Fé no inferno* (2020); um livro de contos, *Pornofantasma* (2011); dois romances juvenis: *Garotos malditos* (2012) e *A festa do dragão morto*; e dois ebooks de contos: *Órfão* (2014) e *Solo és mãe gentil* (2019).

¹ Este capítulo foi originalmente escrito por Rayssa Duarte Marques Cabral, em 2013, em formato de artigo para uma disciplina do mestrado. Em 2022, juntamente com Priscila Aline Rodrigues Silva, ele foi revisitado, atualizado e reformulado para este livro

A obra a ser analisada nesta oportunidade é *Feriado de mim mesmo* (2005), cujo enredo aborda um fragmento da vida de Miguel, um homem que mora sozinho e que trabalha em seu próprio apartamento como tradutor e aspirante a escritor. Seu trabalho solitário, somado ao fato de seus pais viverem na Argentina e a uma vida social inexistente, alimentam um sentimento de isolamento na personagem.

Como a sua rotina é sempre a mesma: traduzir, dormir, comer; o acontecimento que rompe com essa repetição se dá em um feriado prolongado, ocasião em que Miguel recebe um recado afetuoso e inesperado na secretária eletrônica, ao que ele supõe ser engano. Outras situações corriqueiras, porém inusitadamente estranhas, começam a perturbá-lo: nota a existência de uma escova de dentes de uma cor e modelo que ele nunca compraria; encontra uma xícara suja na cozinha apesar de não recordar ter bebido café; não consegue se lembrar de ter feito a barba embora ela esteja feita... Além de tudo, recebe correspondências e telefonemas destinados a alguém chamado Thomas, sem memorar conhecê-lo, o que leva o protagonista a se questionar se este homem seria algum antigo morador ou – pior – um invasor.

Diante de situações dessa natureza, o protagonista começa a se questionar frente às situações que vivencia, construindo o suspense da obra, principalmente com o início de um processo de investigação, no qual ele cria algumas teorias para explicar os acontecimentos, tais como: 1) há um invasor em sua casa; e 2) ele tem dupla personalidade e está fazendo coisas das quais não se lembra.

A narrativa é desenvolvida de tal modo que nós, leitores, também suspeitamos de Miguel. Tal efeito decorre da escolha assertiva dos focos narrativos da trama, uma vez que apenas temos uma visão parcial dos fatos percebidos apenas pelos olhos, pensamentos e impressões do protagonista.

Ao final, o real causador dessas situações “estranhas” é revelado, mas o protagonista “descobre” algo ainda mais profundo e que negava saber: sua homossexualidade. Isso porque o “intruso”, Thomas, era seu namorado, a quem o protagonista apagou completamente da consciência.

Deste modo, percebe-se que a força da obra está na interdependência entre o modo como a narrativa é desenvolvida e a temática abordada por ela: o saber inconsciente do protagonista de sua condição de homossexual, que, ao final, resulta em um assassinato alucinado, sendo Miguel, o protagonista, preso em flagrante após matar Thomas.

Em outras palavras, a estrutura da obra, combinada ao seu conteúdo, é o que causa todo o efeito de suspense e o que faz com que ela tenha um valor estético e literário a ser apreciado. Isso porque, conforme defendem Ana Laura dos Reis Corrêa e Bernard Herman Hess,

[...] a obra literária se materializa como tal a partir de uma organização interna que se compõe pelo trabalho estético do escritor. Para compor a obra literária, o escritor lança mão de um conjunto de recursos expressivos (figuras de linguagem, rima, ritmo etc) e técnicas narrativas e/ou poéticas (foco narrativo, construção do personagem, do eu lírico, do espaço, do tempo etc) acumuladas

ao longo do tempo, articulando-as de maneira a formar um todo coeso. Na estrutura literária, os elementos externos ao texto literário são transfigurados esteticamente, isto é, internalizados na trama do texto, tornam-se, então, elementos literários, que, regidos pela lógica organizativa do interior do texto, são postos em movimento pelo autor, segundo um princípio organizativo, e criam o mundo narrativo ou poético como organização formal de determinadas representações mentais. (CORRÊA e HESS, 2011, pp. 159-160)

A técnica narrativa do autor, principalmente com a escolha de focos narrativos com uma visão parcial dos fatos, é o que torna possível a coerência interna do romance, pois, conforme nos ensina Antonio Candido (2001, pp. 74-75):

[...] o romance é sobretudo um certo teor e um certo modo do discurso, e que a sua validade deve ser discutida nestes termos, em função da coerência interna. A partir daí é possível, inclusive, refluir sobre o aspecto mimético e estudá-lo como componente de um tipo especial de mensagem.

Diante do discurso do(s) narrador(es) da obra é que se estabelece essa coerência interna que nos traz um estranhamento, uma aflição tal como a do protagonista e que nos instiga a querer descobrir, junto com ele, a causa dos acontecimentos não usuais em seu apartamento.

Assim sendo, nesta oportunidade, pretende-se abordar alguns elementos responsáveis pelo efeito de suspense na obra, tais como a escolha dos focos narrativos, as indeterminações, suas unidades narrativas e suas metáforas visuais.

O(S) NARRADOR(ES)

Sabe-se que o narrador é um elemento essencial da história, ele é seu estruturador, pois é ele quem a conta. Por essa razão, pode-se afirmar que não existe narrativa sem narrador. Pode, sim, ser que ele, em algumas obras, tenha mais voz que em outras, mas, de qualquer maneira, ele sempre está lá. Nesse sentido, Luis Alberto Brandão de Santos e Silvana Pessoa de Oliveira (2001) sustentam que a partir do ponto de vista escolhido e de suas convenções é que se constrói uma narrativa. Além disso, vale lembrar que o narrador não se confunde com o autor, aquele não passa de uma entidade fictícia, é uma mera criação linguística deste e, por isso, só existe no texto. Sendo assim, é o narrador que nos interessa nesta análise.

São vários os termos utilizados para designar a função do narrador na história: foco narrativo e ponto de vista – do narrador ou da narração – são, talvez, os mais conhecidos. Os dois referem-se à posição ou perspectiva do narrador frente aos fatos narrados.

Importante mencionar que, apesar de haver várias classificações, a Literatura é uma arte e, assim como todas as artes, é livre, e, por isso mesmo, seus escritores têm nas mãos a possibilidade de escrever de qualquer modo que satisfaça suas pretensões artísticas. Tal modo de escrever, ou melhor, de narrar, não precisará seguir um estilo de foco narrativo pré-estabelecido, pelo contrário, o escritor é livre para criar novos jeitos de narrar, cabendo aos críticos literários tentar classificá-los. Em *Feriado de mim mesmo*, podemos notar que foram exploradas duas formas diferentes de narrar, conforme será demonstrado a seguir.

Na obra em questão, a escolha dos narradores foi fundamental para o efeito de suspense da obra, isso porque a narrativa foi desenvolvida de modo a estarmos intimamente ligados aos pensamentos do protagonista, ainda que outras personagens façam aparições, só temos acesso ao que ele pensa. Ao contrário do que o título sugere com a utilização do pronome “mim”, a história não é narrada (em sua predominância) em primeira pessoa, é um narrador em terceira pessoa que o faz nos dezoito capítulos que dividem o livro:

Ele acordou num feriado que caía no Dia dos Namorados. São Valentim, Corpus Cristi, Carnaval? Não importava. *Ele* não tinha namorada nem trabalhava. Poderia dormir até mais tarde. Poderia dormir para sempre, se assim quisesse, mas não queria. Já não tinha tanto sono e a bexiga cheia era o suficiente, era o suficiente para fazê-lo largar a cama e caminhar até o banheiro, no Dia dos Namorados... (NAZARIAN, 2005, p. 7, grifo nosso)

Trata-se de um narrador heterodiegético, conforme a classificação de Gérard Genette (SANTOS e OLIVEIRA, 2001), e que apresenta, segundo Jean Pouillon, uma visão por detrás, pois “[...] o narrador descreve não apenas fisicamente a personagem [...], mas também seu estado de espírito, seus pensamentos e sensações.” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, pp. 5-6). No romance, ainda que tenhamos um narrador que segue uma linha solipsista² e ensimesmada, temos uma onisciência seletiva que narra fazendo uso do discurso indireto livre, revelando-nos os pensamentos e impressões apenas do

² Solipsista – relativo a solipsismo. Solipsismo – “doutrina segundo a qual só existem, efetivamente, o eu e suas sensações, sendo os outros entes (seres humanos e objetos), como partícipes da única mente pensante, meras impressões sem existência própria” (HOUAISS, 2007)

protagonista, o que, inclusive, é essencial para que o suspense da história seja mantido:

“Thomas, está difícil falar com você. Já liguei várias vezes ontem e hoje. Queria saber como foi a viagem... Bom, me ligue assim que puder. Um beijo.”

Uma voz de menina. A mesma menina de sempre. A mesma menina procurando por Thomas, seu namorado? Era engano. Ele dissera a ela mais de uma vez. Dissera a ela que não tinha ninguém com esse nome. Mas ela insistia. Queria saber como ele fora de viagem... (NAZARIAN, 2005, p. 78, grifo nosso)

Apesar de sabermos que há uma menina que liga e que deixa recados, não temos qualquer informação sobre suas impressões e pensamentos quanto aos acontecimentos, ou seja, não temos a perspectiva dela. Pelo contrário, ela só existe na narrativa enquanto interage com o protagonista, tanto que não sabemos de onde ela é ou de onde fala, ou, ainda, qual a sua relação com Thomas, quem ela sempre procura, ou com o protagonista.

Brooks e Warren (1959) observam que esse tipo de narrador pode ter a sua onisciência limitada a só uma personagem – a principal – sendo as outras personagens apresentadas objetivamente, isto é, como se o fossem pelo método do autor-observador³. Esta é uma característica das narrativas curtas, nas quais não há muito tempo para a apresentação dos processos mentais de muitas personagens. Afirmam os autores, ainda, que nesses casos o foco narrativo sustenta o foco de caracterização, e tende a produzir um efeito unificado. Segundo Willian York Tindall (apud CARVALHO, 1981), este método de narrar

³ Brooks e Warren (1959) tratam como “autor” o que chamamos aqui de narrador.

chama-se subjetivo-objetivo, pois nele temos tanto a apresentação objetiva – sem interferência do narrador – quanto a subjetiva, mas apenas em relação à personagem principal.

Para Friedman (1967) há na onisciência seletiva, seja ela simples – com a apresentação da consciência, os pensamentos e sentimentos de uma única personagem – ou múltipla – de várias – a eliminação não só do autor, que desaparece na moldura do ‘eu’ como testemunha, mas também de todo e qualquer narrador. Nesse caso, o leitor não ouve a ninguém, a história é apresentada através das mentes das personagens, ao deixar ali a sua marca (FRIEDMAN, 1967).

Apesar de Friedman (1967) afirmar que na onisciência seletiva o leitor não ouve a ninguém, ou seja, que não há narrador; Carvalho (1981) entende que este, embora encoberto, está ali. Para o autor, o leitor ouve alguém que, implicitamente, diz-lhe que o que está sendo afirmado não é o que ele (narrador) vê, mas o que a própria personagem sente. Tanto que este tipo de narrador narra que a personagem “suspirou”, “pensou”, “andou” etc.

Após os dezoito capítulos narrados em terceira pessoa, tem-se um epílogo, no qual ocorre uma mudança no foco narrativo para a primeira pessoa:

Era uma sala pequena de paredes lisas. Uma mesa no centro. E *eu*. Mesmo assim, seria incapaz de descrevê-la com exatidão. Tantos detalhes que *me* escapavam, tanto de *mim* mesmo num ambiente estranho. Estranho, *eu* era algo demais naquele ambiente mínimo. E talvez por isso mesmo não conseguia notar nada do que havia ao *meu* redor. (NAZARIAN, 2005, p. 151, grifo nosso)

No fragmento, podemos perceber que o narrador passa a ser autodiegético – conforme classificação de Gérard Genette (SANTOS e OLIVEIRA, 2001) – e tem a chamada “visão com”, de Pouillon, que é

[...] característica das narrativas escritas em primeira pessoa, em que há a presença do narrador-personagem. Nesse tipo de literatura, o narrador conhece – ou finge conhecer – tanto quanto as personagens. É o caso da narrativa que utiliza o monólogo interior. Aqui, o narrador é autodiegético, ou seja, relata as suas próprias experiências como personagem central da história. (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, pp. 6-7)

De acordo com a classificação de Friedman (1967), no epílogo tem-se um “eu” como protagonista (*“I” as protagonist*), que se refere a uma narrativa em primeira pessoa equiparável ao narrador-protagonista de Brooks e Warren (1959), que conta a sua própria história. Diferentemente do “Eu” como testemunha que tem uma visão periférica, no caso do “eu” protagonista, a visão do narrador é central. Porém, tem a desvantagem de ser fixa. É uma personagem que, por definição, é atuante, não podendo ser, ao mesmo tempo, espectadora, crítica e colecionadora de opiniões alheias.

Portanto, há aí uma bipartição da obra literária marcada pela mudança no ponto de vista. O narrador em terceira pessoa vai ao encontro do título da obra, pois, por não ser a obra narrada por um “eu”, mas por um terceiro, pode-se perceber que houve, então, na forma, um “feriado de si mesmo”. Nazarian, por meio da estrutura da narrativa, traz um efeito de afastamento do “eu” de si mesmo. Nesse diapasão, reiteramos que a escolha do narrador não se dá de forma aleatória, mas intencional e que:

[...] a constituição do ponto de vista é um dos elementos fundamentais da articulação da forma literária, pois, por meio da análise do processo de sua construção, é possível compreender a lógica textual e sua relação com a lógica histórica internalizada na narrativa. O ponto de vista impõe uma distância maior ou menor entre o narrador e o fato narrado e, a partir dessa relação de distanciamento e/ou aproximação, uma visão de mundo vai sendo construída. [...] São inúmeras e complexas as formas de constituição de um ponto de vista narrativo, [...] a complexidade da constituição do ponto de vista é significativa na medida em que, por meio dela, o texto narrativo problematiza sua própria constituição e a constituição do mundo. (CORRÊA e HESS, 2011, p. 171-172)

O feriado, que durou dezoito capítulos, tem o seu fim marcado pelo epílogo, pois se trata do momento em que o protagonista, supostamente, recobra a consciência e nós, leitores, descobrimos o que de fato aconteceu. Trata-se de um verdadeiro esclarecimento, não só para nós, leitores, mas também para o protagonista que enfim é nomeado, Miguel, que passa, enfim, a falar por si.

INDETERMINAÇÕES

Além da questão de quem narra, relevante também as escolhas do que e de como narrar, de acordo com Ricardo Piglia,

A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos (PIGLIA, 2004, p. 103)

Ao mesmo tempo em que conhecemos a fundo o protagonista, com amplo acesso aos seus pensamentos e impressões, ele nos é

apresentado de modo bastante indeterminado: “Era um rapaz, como todos os outros, nem melhor nem pior. Talvez com os botões certos fosse um pouco mais bonito. Talvez com outra calça fosse mais sofisticado.” (NAZARIAN, 2005, p. 14); vale ressaltar que a (in)determinação do protagonista é feita única e exclusivamente por meio da utilização do pronome pessoal “ele” durante quase todo o desenrolar da história, nos dezoito capítulos. Descobrimos o nome dele apenas no epílogo: Miguel.

De acordo com Wolfgang Iser (1987) a indeterminação presente em um texto narrativo é uma verdadeira condição da efetividade da prosa literária. Para Piglia, “Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto.” (2004, p. 106). Sendo assim, a indeterminação que se mantém durante os dezoito primeiros capítulos tem seu papel, uma vez que a omissão do nome da personagem com a mera utilização do pronome pessoal “ele” ajuda a manter o suspense da narrativa, fazendo-nos não descartar nunca a possibilidade de que Miguel está louco e faz coisas das quais não se lembra, o que mantém a possibilidade de que ele mesmo poderia ser Thomas, ou seja, a pessoa a quem as ligações e correspondências são dirigidas.

UNIDADES NARRATIVAS

Apesar de Miguel estar mentalmente perturbado, percebemos que, durante toda a narrativa, ele pensa e age de modo bastante racional, desenvolvendo diversas teorias para explicar os acontecimentos

vivenciados em seu apartamento. Seria isso um paradoxo? Um protagonista insano, mas que é racional? De acordo com o Houaiss (2007), a racionalização é um termo da psicanálise que pode ser definido como “processo de caráter defensivo pelo qual um indivíduo apresenta uma explicação coerente ou moralmente aceitável para atos, ideias ou sentimentos cujos motivos verdadeiros não percebe”.

Nesse sentido, ainda que “fora de si”, há uma coerência, há uma explicação lógica para Miguel em relação aos acontecimentos por ele vivenciados e de suas possíveis causas. Na narrativa são vários os momentos em que a racionalização aparece, citemos um trecho em que ele resolve preparar um frango envenenado para se vingar do invasor ou descobrir que é ele mesmo o causador das situações estranhas:

Prepararia mais um delicioso frango e o envenenaria com veneno de rato. Prepararia um delicioso frango envenenado. Iria encontrá-lo morto no outro quarto. Ou se não o encontrasse, saberia que ele morrerá lá fora. Não voltaria nunca mais, invasor maldito. Ficaria com o osso da sorte entalado na garganta. Aquela sim, seria uma ótima vingança. Aquilo sim, era o que iria fazer.

Ficou com medo. Era assassinato. Mas também não seria legítima defesa? Não o convidara para comer seu frango. Não abrira a porta para que ele entrasse. Não oferecera prato algum, fora invadido, e o invasor comia o prato por sua conta e risco.

Mas havia uma possibilidade pior em sua mente. E se o invasor não passasse, apenas, dele próprio? Se não fosse ele quem molhava as roupas, quem acendia as velas, quem fazia a barba e não se lembrava? Se o vulto de ontem não fora apenas um sonho, um delírio, um reflexo da vela? Ele podia estar envenenando a si próprio. Podia estar envenenando sua própria mente esquizofrênica. Não podia correr esse risco. Não poderia descobrir às custas de sua própria vida.

Teria de ser então numa pequena dose. Uma pequena dose de veneno, apenas para ter certeza. Ele contaminaria o frango e

esperaria o resultado. Se acordasse enjoado, se vomitasse estranho, era porque ele mesmo comera o frango. E aquele veneno em seu sangue seria o bastante para ele não esquecer. Para ele não se esquecer nunca mais do que ele fazia. Não podia continuar deixando que se auto assombrasse. Se alguém comesse o frango, ele saberia. (NAZARIAN, 2005, pp. 70-71)

As reflexões de Miguel, suas suposições, seu raciocínio e sua noção das consequências de seus atos são marcas da racionalização, o que, em tese, o afastaria da loucura. Além disso, a própria dúvida sobre sua própria sanidade mental é, *per se*, uma marca que deveria ser de lucidez já que um louco não costuma aceitar sua própria condição de louco.

O envenenamento do frango tem, segundo classificação proposta por Roland Barthes (1976) uma função cardinal, é ele um núcleo. Isso porque “Para que uma função seja cardinal é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa consequente para o seguimento da história, enfim que ela inaugure ou conclua uma incerteza” (BARTHES, 1976, p. 32).

Ora, a partir do momento em que Miguel envenenou o frango, podemos esperar que: ou o frango será comido ou não será. Caso não fosse comido, o episódio não teria uma função relevante para a narrativa. Se sim, esse novo episódio desencadearia novas possibilidades de continuidade: ou o frango foi comido por Miguel ou por uma outra pessoa. Se comido por ele, o resultado será um mal-estar, se comido por outro não se sabe. Assim, as múltiplas possibilidades encadeadas na narrativa são responsáveis, também, pelo suspense da obra.

METÁFORA VISUAL

Ainda que Miguel faça uso de seu raciocínio lógico, seu problema em desvendar a causa dos acontecimentos estranhos que vivenciou em seu apartamento não está em um erro de seu raciocínio ao apontar possibilidades de respostas para eles, mas no nível em que ele está. Barthes (1976, p. 26) defende que:

Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela estágios, projetar os encadeamentos, horizontais do fio narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro.

Miguel, conscientemente, não sabe da existência de Thomas e é esta a chave do problema. Contudo, em várias passagens, é possível perceber que, inconscientemente, o protagonista sabe, como é o caso do seguinte trecho:

Apertou o botão vermelho e esperou uma voz para lhe dizer bom-dia. Esperou uma declaração de amor. Ouviu algo que *poderia* ser engano, estranho, *uma voz masculina, quente e familiar*.

“Oi, só estou ligando pra avisar que eu devo chegar hoje de noite, ainda não sei que horas, mas não se preocupe. Não precisa deixar nada pra mim, porque eu como no caminho. Um beijo e... feliz Dia dos Namorados, né? Tchau.”

Foi só isso e desligou. Ele roubara o recado de alguém. Alguém ficaria preocupado. *Uma mulher* em casa, sozinha, esperaria o dia inteiro por seu amado. (NAZARIAN, 2005, pp. 27-28, grifo nosso)

Trata-se de momento em que a personagem subentende não acreditar que o homem que deixou a mensagem em sua secretária eletrônica estivesse direcionando-a para ele ou para qualquer outro

homem. Contudo, ao utilizar o verbo modal “poderia” ele abre uma possibilidade de interpretação na qual seu saber inconsciente reconhece que não se trata de engano, principalmente porque, logo em seguida, ele completa com “uma voz masculina, quente e familiar”. Para o psicanalista Jacques Lacan, o inconsciente é estrutura, ou seja, é manifestado pela linguagem,

Trata-se de um pensar com palavras, com pensamentos que burlam nossa vigilância, nosso estado de alerta. A questão da vigilância é importante. É como se um demônio brincasse com nosso estado de alerta. A questão é descobrir o status exato desse outro sujeito, que é exatamente o tipo de sujeito que podemos determinar partindo da linguagem. (LACAN, 1976, p. 201)

Percebe-se, portanto, que no fragmento há um inconsciente que sabe, que traz uma aparente incoerência para o discurso consciente de Miguel. Mas não é só. No capítulo 7 temos um episódio em que Miguel, com seu apartamento sem energia e dependendo de uma vela para iluminar o ambiente, vê de relance o “invasor”:

Ele o viu. Por um segundo. O invasor. Viu uma figura humana, masculina, saindo de seu campo de visão. Não podia dizer quem era. Não podia nem identificar seu rosto. Mas não havia dúvidas de que estava lá. Uma sombra em movimento. Um homem levando sua vela. Entrara no segundo quarto e a apagara. Não conseguia avistá-lo, por trás de uma nova porta entreaberta. (NAZARIAN, 2005, p. 63)

Certo de que encontraria o invasor no quarto, Miguel se dirigiu ao cômodo, contudo...

Quando entrou no quarto, a vela se apagou. O vento dos corredores. O ritmo apressado. Com um segundo de luz, não viu nada lá dentro. Mas não se deixaria enganar. Ainda tinha o isqueiro

no bolso. Acendeu-o e a luz se fez novamente, iluminando o quarto com a janela aberta. Caminhou até ela e o isqueiro se apagou. O vento era demais. Trazia água para dentro. Ele fechou as venezianas e reacendeu o isqueiro. Não via nada. (NAZARIAN, 2005, p. 64)

Nos fragmentos acima, podemos constatar que há uma metáfora visual latente, enquanto a luz do fogo (seja na vela, seja no isqueiro) representa a vontade de descobrir a verdade; a escuridão, ainda que causada pelo vento que apaga o fogo, representa o contrário: a recusa de Miguel em descobrir a verdade. A alternância entre iluminação e escuridão retratada representa a oscilação de vontades do protagonista em querer/não querer descobrir a verdade, ao mesmo tempo em que há também uma dualidade entre os saberes consciente e inconsciente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São vários os recursos que contribuem para o efeito de suspense na obra *Feriado de mim mesmo*, de Santiago Nazarian, dentre eles, esta análise apontou a escolha de dois focos narrativos com uma visão sempre parcial e subjetiva dos fatos pelo protagonista como uma escolha assertiva que é bem representada pelo título da obra, com um narrador em terceira pessoa, com onisciência seletiva apenas em relação aos pensamentos e sentimentos do protagonista e, no epílogo, a mudança do narrador para a primeira pessoa.

Além disso, as indeterminações que envolvem o protagonista sem nome até o epílogo – ocasião em que descobrimos que seu nome é Miguel e quando confirmamos, enfim, que Thomas é uma outra personagem.

Outro recurso a ser mencionado são as unidades narrativas, como é o caso “decisivo” do episódio do frango envenenado, que permitiu uma abertura de possibilidades de desvendamento do mistério, mas que mantiveram suspensas as teorias de Miguel e de nós, leitores.

E, por último, a metáfora visual da vela que, oscilando luz/escuridão, representa também outros paradoxos dentro da narrativa, tais como querer/não querer saber e consciente/inconsciente, momento em que há uma falsa impressão de que o mistério seria desvendado.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland, *et al. Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 19-60.
- BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding fiction*. New York: Appleton – Century – Crofts, 1959.
- CANDIDO, Antonio. Timidez do romance (Estudo sobre a justificativa da ficção no começo do século XVII). *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 18, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3508>. Acesso em: 28 nov. 2021.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: UNB, 2011. p. 149-179.
- FRIEDMAN, Norman. Point of view in Fiction: the development of a critical concept. In: STEVIC, P. H. *The story of the novel*. New York: The Free Press, 1967.

- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- ISER, Wolfgang. La estructura apelativa de los textos. In: RAIL, Ditrich (Org.). *Teoría de la recepción literária*. México: UNAM, 1987.
- LACAN, Jacques. Da estrutura como intromistura de um pré-requisito de alteridade e um sujeito qualquer. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Orgs.). *A controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- NAZARIAN, Santiago. *Feriado de mim mesmo*. São Paulo: Planeta, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão de; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. Narrar o tempo. In: *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAPÍTULO 4

SOBREVIVENDO À BRUTALIDADE COLONIAL: A ABORDAGEM DECOLONIAL NA LITERATURA DE ABDULRAZAK GURNAH COM ENFOQUE NA OBRA *SOBREVIDAS*

Bruna Stievano Bacchi

PRINCÍPIOS DA DECOLONIALIDADE

No decorrer da história, vimos um grande número de países serem colonizados por potências europeias. O Brasil mesmo foi um deles, e sofreu um conjunto de imposições, começando pela língua. Falamos Português, língua imposta pelos colonizadores portugueses, até hoje. Assim, o fenômeno de colonização pelo mundo se caracterizou por exploração; extirpação não só de terras e riquezas, mas também de culturas, línguas, costumes; ao mesmo tempo em que se impunham outras: culturas, línguas, costumes. Essas consideradas superiores, mais polidas, civilizadas.

Por mais que livros de história antiquados e filmes romantizados tenham forçado todo um discurso de que colonizadores eram grandes heróis, hoje sabemos claramente que processos colonizatórios só trouxeram devastação para os povos oprimidos nesse sistema. Tais processos foram marcados por brutalidade, autoritarismo e exploração.

Precisamos entender de onde vem toda essa construção, como se dá esse sistema de opressão sob a ótica colonial:

[...] não é bem a exploração de uma classe sobre outra, mas a de um grupo racial, os brancos, europeus, sobre outro grupo racial, nesse caso, os negros, africanos e antilhanos. Além disso, é a imposição de todo um modo de vida sobre outros modos de vida diferentes e que, em virtude dessas diferenças, são julgados como inferiores. (CARBONIERI, 2016, p. 284)

Aqui percebemos que a ótica colonial vai embasar todo o racismo estrutural que assola nossa sociedade até hoje. É aí que estão as raízes dos problemas que persistem em nosso mundo: a desigualdade social, mantendo a população branca em seus condomínios, com acesso a estudos e oportunidades de trabalho, enquanto a população negra fica confinada nas favelas, sem acesso a nenhum tipo de brecha que lhes permita mobilidade social. Ao tornar aceitável a ideia de que um grupo racial, os brancos, poderia subjugar outro grupo racial, os negros, abriu-se a possibilidade de todo um conjunto de absurdos que foram naturalizados no mundo todo. Outros modos de vida foram colocados como *outros*, como inferiores, selvagens, bizarros. Essa é uma parte muito representativa da agenda colonial, dos interesses que acompanham o que podemos denominar colonialidade: um modo de pensamento, uma filosofia, que vai além dos momentos históricos específicos em que potências europeias colonizaram outros países, mas muito mais como uma ideologia que não sabe lidar com as diferenças, que não se abre para a diversidade, não aprende com ela, e fica estagnada e ensimesmada em seu pequeno mundinho arrogante.

Além da imposição de um modo de vida sobre outro, julgado inferior, existe também um interesse econômico claro por trás desse sistema de opressão, como aponta Antônio Bispo dos Santos:

Ora as perseguições e sanhas etnocidas são justificadas por os atacados serem plurais, diferentes, ora são atacados para terem unidade, ora por que não tem religião, ora por que são religiosos, mas, na verdade, em cada caso o que se verifica é o exercício da força e do poder bélico para manter apropriação de riquezas, terras e manutenção de povos que ousaram destoar do coro hegemônico dos poderosos sobre controle. (SANTOS, 2015, p. 111)

É do sistema colonial que veio a apropriação ilegal de riquezas e terras, semente que nos levou a uma sociedade profundamente desigual. Bispo, ativista no movimento social quilombola, aponta claramente que dentro da colonialidade, esse vai ser o objetivo final. A ideia de superioridade racial, assim como religiosa, cultural e linguística, são reais e trazem suas consequências particulares, mas jamais teriam a mesma força caso não trouxessem um ganho econômico tão abrupto para o “coro hegemônico dos poderosos” (SANTOS, 2015, p. 111).

A obra em foco nesta análise, *Sobrevidas*, de Abdulrazak Gurnah, se trata de uma narrativa histórica que se passa no início do século passado, e mostra a exploração alemã na África Oriental. Mostra como as pessoas tentam arduamente manter uma certa rotina em meio à invasão de territórios, imposição de regras e costumes, em um cenário de guerra. É uma narrativa dos sobreviventes, que valoriza a vida íntima (GURNAH, 2022).

Na narrativa de Gurnah, Khalifa e Asha são casados e, depois de muitas tentativas, percebem que não podem ter filhos. Eles são amigos de Ilyas, talvez a personagem mais emblemático de toda a narrativa. Ilyas fora raptado por um askari das tropas coloniais, arrancado de sua família, mas não se vê como vítima do sistema colonial. Mais tarde, ele

descobre que seus pais morreram e que ele tem uma irmã mais nova, Afiya, que ele resgata e deixa aos cuidados de Khalifa, seu amigo. Ainda, surge Hamza, um soldado que nos pós-guerra se encontra perdido, e busca se embrenhar nessa atípica formação familiar (GURNAH, 2022).

Inúmeros trechos da obra representam a lógica colonial, e sua consequente imposição religiosa, assim como cultural e linguística. Quando Ilyas entra para a Schutztruppe, tropa alemã, ele começa a ver a violência que impera na realidade colonial: “Al Bushiri foi enforcado em Pangani, e de qualquer forma aqui não cabia aquela multidão toda. Os alemães fizeram um grande espetáculo do enforcamento e provavelmente houve uma banda, desfile militar e plateia.” (GURNAH, 2022, p. 30).

A agressividade exacerbada é declarada, e além disso, justificada:

Minha família tem tradição militar e isso é meu dever. Por isso estou aqui - para tomar posse do que é nosso por direito, por sermos mais fortes. Nós estamos lidando com um povo atrasado e selvagem e a única forma de dominá-lo é incutir terror nas pessoas e em seus inúteis sultões de Liliputmajestät e produzir obediência na base da pancada. (GURNAH, 2022, p. 104)

No trecho acima, um oficial alemão está falando com Hamza, e num discurso supremacista, um discurso de ódio, que tenta justificar o injustificável.

A violência descarada era fato, porém outras formas de violência, não necessariamente físicas, de morte, devem ser igualmente apontadas e denunciadas: “Lá foi libertado e enviado a uma escola alemã, uma escola religiosa. ‘Eles te fizeram rezar como um cristão?’ perguntou Khalifa.” (GURNAH, 2022, p. 30). Aqui vemos um exemplo de

imposição religiosa, que dentro da ótica colonial vem acompanhada de imposição cultural e linguística, apoiadas na narrativa de que os “civilizados” estão apenas tendo a “bondade” de “educar” os “selvagens”: “Disse que eu era novo demais para trabalhar, que primeiro tinha que ir à escola. Os alemães não vieram para cá fazer escravos, ele disse. Então me deixaram frequentar a escola religiosa, que era para os convertidos.” e, mais à frente na leitura, “Eu trabalhava na fazenda e ia à escola e aprendi a ler e escrever e a cantar e falar alemão.” (GURNAH, 2022, pp. 50-51).

O pensamento da lógica colonial não demonstra o menor respeito pela cultura e modo de vida daqueles que foram colonizados:

Eles são só ralé, uns desordeiros, não canibais. São uns selvagens com aqueles couros de bode e penas, brincando de malvados", disse Frantz depois de um novo ataque de riso. "A gente usa esses sujeitos porque a reputação deles é um horror e eles geram caos e metem medo nas pessoas. Você sabe por que eles são chamados de ruga-rugas? Porque vivem entupidos de bangi e ficam pulando de um lado pro outro. Ruga-ruga, entendeu? É de nós que vocês deviam ter medo, da Schutztruppe. Nós somos uns filhos da puta impiedosos que gostam de sair por cima, de intimidar e mutilar os civis washenzis. Os nossos oficiais são arrogantes especializados em aterrorizar os outros. Sem nós não existe Deutsch-Ostafrika. Tenham medo é de nós. (GURNAH, 2022, pp. 132-133).)

Somando então os macro-objetivos da agenda colonial; que estão descritos na fundamentação teórica e também presentes na obra de Gurnah, podemos afirmar que seriam eles: a exploração de um grupo racial sobre outro, a imposição de outro modo de vida e o interesse econômico. E assim chegamos à decadência descrita por Aimé Césaire. Ele afirma em seu ensaio *Discurso sobre o colonialismo* que:

Uma civilização que se mostra incapaz de resolver os problemas que suscita seu funcionamento é uma civilização decadente. Uma civilização que escolhe fechar os olhos ante seus problemas mais cruciais é uma Civilização ferida. Uma civilização que engana a seus próprios princípios é uma civilização moribunda. (CÉSAIRE, 2020, p. 11)

Como Césaire aponta, nos tornamos uma civilização que “[...] escolhe fechar os olhos ante seus problemas mais cruciais”. (CÉSAIRE, 2020, p. 11). Pobreza, fome, preconceitos; nos colocaram num cenário cheio de crueldades maquiadas como “civilizatórias”, e somos todos responsáveis por fechar os olhos. Somos uma civilização decadente, ferida e moribunda.

Na história de Gurnah, quando o Ilyas sobrinho vai investigar a vida do Ilyas tio, ele se depara com isso:

Que palavra é essa, Gleichschaltung?”, perguntou Ilyas. "Por favor, eu agradeceria demais a sua ajuda. "O arquivista concordou com a cabeça, talvez amolecido pelo modo como Ilyas pediu. "Ela se refere a como um governo nazista reuniu organizações diferentes sob uma mesma administração. Significa... coordenação, controle. O Reichskolonialbund reuniu todas as associações de recolonização e as pôs sob o controle do partido." (GURNAH, 2022, p. 328)

É esse controle, autoritário e impositivo, que retrata o colonizador. Dentro dessa ideia do colonizador, um sem-número de espaços foram ocupados por homens brancos: posições de liderança, tanto em governos quanto em empresas, são somente a ponta do iceberg. Em todas as esferas de produção de conhecimento, inclusive na academia, também vimos que os espaços foram ocupados pelas mesmas pessoas. É essa a crítica de Djamila Ribeiro, no seu guia denominado

Pequeno manual antirracista, publicado em 2019 pela Companhia das Letras.

Nos saberes e nas artes, assim como na Literatura, ocorreu em todo o decorrer da história o que a pensadora contemporânea chama de *epistemicídio*, que ela define como o "[...] apagamento da produção e dos saberes negros e anticoloniais". (RIBEIRO, 2019, p. 36).

O termo Epistemologia muitas vezes é traduzido como teoria do conhecimento ou teoria da ciência. Podemos pensar, de forma breve, que é um conjunto de conhecimentos e referências acadêmicas. Quando Ribeiro usa o sufixo “cídio”, o mesmo utilizado nas palavras homicídio e suicídio, ela coloca uma ideia de morte direcionada a esse conjunto de conhecimentos. Realmente, nas bibliografias, nas ementas das disciplinas, no que é considerado cânone literário, e até mesmo no corpo docente, quanto desse apagamento denunciado por Ribeiro é frequente? Nossas universidades se apoiam nas estruturas coloniais até mesmo quando vão criticá-las.

É o que Ramón Grosfoguel mostra em uma de suas falas disponíveis no *Youtube*, de 2013, que discute métodos coloniais, epistemologias do sul e filosofia fanoniana, o quanto esse apagamento foi marcante e o quanto, conseqüentemente, o cânone de pensamento é limitado. Divanize Carbonieri, professora, escritora e pesquisadora brasileira, faz uma leitura certa sobre a fala de Grosfoguel e aponta que:

[...] o cânone de pensamento está fundamentado predominantemente em pensadores homens de cinco países: Itália, França, Alemanha, Reino Unido e Estados Unidos da América,

que provavelmente perfazem apenas uns 20% da população mundial (e se considerarmos exclusivamente os homens, então, é um número ainda menor). (GROSFUGUEL apud CARBONIERI, 2016, p. 281)

Seguindo então uma lógica colonial bastante antiquada e desgastada (mas que ainda persiste), percebemos a urgência em se ampliar o cânone de pensamento, de “[...] deslocar a epistemologia europeia-ocidental de sua centralidade”. Afinal, como pontua Carbonieri, “[...] o mundo é bem maior do que esses cinco países e certamente do que os homens desses cinco países”. Toda a estrutura da produção acadêmica, no globo todo, mas também no Brasil, privilegia esse pequeno grupo, ao passo que exclui todos os outros. (CARBONIERI, 2016, p. 281).

A DECOLONIALIDADE NA LITERATURA

Desse modo, consideramos a relevância de se pensar Literatura, e toda a produção de saberes e artes, numa perspectiva pós-colonial. A mesma não se dá por meio de uma linha temporal, sendo meramente a etapa seguinte do período de tempo em que a colonialidade imperou como modo de pensamento, mas muito mais como “uma abordagem crítica”, ou ainda, um “letramento crítico”. Dessa forma, não podemos pensar na pós-colonialidade como uma pós-modernidade, seguindo uma mesma linha temporal, e não podemos dar como certa a sua inserção nas raízes e ramos de nossa sociedade. Decolonialidade é uma abordagem crítica, e assim, um estado de alerta constante.

Segundo Clarissa Jordão, pós-colonialidade se refere a “[...] uma filosofia de vida, de profissão, de interação com as pessoas, com o conhecimento e com o mundo”. (JORDÃO apud CARBONIERI, 2016, p. 282).

Essa é uma filosofia de vida em que se olha para todos, em que se lê todos, e com essa diversidade de olhares e experiências conseguimos então ter uma outra visão de mundo, mais ampla, fidedigna, justa e igualitária. Segundo Carbonieri, trata-se de uma “[...] interrogação constante das desigualdades, das hierarquizações, dos preconceitos”. (CARBONIERI, 2016, p. 282).

Para começar a decolonizar, e implementar tanto o letramento crítico de Clarissa Jordão quanto a interrogação constante de Carbonieri, precisamos pensar no que consumimos, nos saberes e nas artes. É o que nos molda como indivíduos. O que lemos, principalmente. Vivemos outras histórias pelas palavras daqueles que escrevem, e assim ganhamos bagagem de experiências de vida, outras que não as nossas próprias. Isso pode ser muito enriquecedor, mas se limita quando se lê sempre as mesmas coisas, escritas pelos mesmos pequenos e limitados grupos de pessoas. Por isso, nos Estudos Literários, precisamos decolonizar. Mas o que seria então, literatura pós-colonial?

No campo da literatura especificamente, normalmente chamamos de pós-coloniais três tipos de literaturas: as literaturas produzidas por países que foram um dia colonizados por potências europeias, as literaturas das diásporas (quando autores oriundos desses contextos de colonização se deslocam para outros locais) e as literaturas produzidas por autores pertencentes a grupos excluídos,

marginalizados, oprimidos, não necessariamente em ligação direta com o momento colonial. (CARBONIERI, 2016, p. 282)

Por vezes um mesmo autor corresponde a mais de uma das categorias listadas acima. Isso pode ocorrer com certa frequência quando se trata de autoras e autores diaspóricos. É comum que muitos deles, vindos de outros países como, por exemplo, países africanos ou ilhas caribenhas, residam nos Estados Unidos ou outros países de língua inglesa. Por exemplo; Abdulrazak Gurnah, autor em foco neste estudo, poderia se encaixar nessas três definições concomitantemente. Ele é nascido na Tanzânia, onde viveu até os dezoito anos de idade. Gurnah chegou à Inglaterra aos vinte anos de idade, como refugiado, onde vive até hoje. Assim, podemos colocá-lo na primeira e na segunda categorias de Carbonieri: ele vem de um país colonizado, africano, cenário de guerras, e também é um ser diaspórico, já que ele passou por esse processo, especialmente como refugiado. Por fim, Gurnah é um homem negro, e desse modo podemos encaixá-lo na terceira categoria, como pertencente a um grupo excluído, marginalizado, oprimido, num histórico de séculos e séculos de práticas absurdamente racistas que nos fazem hoje, mesmo com a abolição da escravidão, uma sociedade permeada pelo racismo estrutural.

A ARMADILHA DA IDENTIDADE

Abdulrazak Gurnah nasceu no arquipélago de Zanzibar, que hoje faz parte da Tanzânia, em 20 de dezembro de 1948. Foi a Revolução de Zanzibar, no auge da sua adolescência, que o fez sair forçadamente de seu país natal. As pequenas ilhas chamadas de

Zanzibar, situadas na costa leste da Tanzânia, formam um estado que foi colonizado pela Grã-Bretanha até 1963. Em 1964, um ano depois de sua independência, veio a Revolução, em que africanos e árabes lutavam por interesses opostos. Gurnah, de origem árabe, assim como seus semelhantes, sofreu perseguição e foi para a Inglaterra como refugiado, onde estudou, trabalhou, construiu toda a sua carreira e também parte importante da sua identidade. (MCKENNA, 2022)

A experiência da diáspora do autor traz toda a complexidade de sua construção identitária para as suas narrativas. Ele é africano, mas residiu a maior parte da vida na Inglaterra. Então, ele é africano ou inglês? Ou nenhum dos dois? É o questionamento que também faz o historiador Asad Haider, filho de imigrantes paquistaneses, mas nascido nos Estados Unidos, que na obra-prima *Armadilha da identidade* explica que não consegue se fixar na identidade de norte-americano tampouco na identidade de paquistanês, deixando claro que identidades são muito mais complexas que meras oposições binárias. (HAIDER, 2019).

Na obra de Gurnah, a personagem Khalifa passa pelo mesmo questionamento identitário:

Khalifa não parecia indiano, ou não o tipo de indiano que eles estavam acostumados a encontrar naquele canto do mundo. Sua tez, seu cabelo, seu nariz, tudo se inclinava mais para sua mãe africana mas ele adorava proclamar suas origens quando lhe convinha. Isso mesmo, meu pai era indiano. Eu nem tenho cara, né? (GURNAH, 2022, pp. 7-8)

Sílvio Almeida, filósofo e advogado brasileiro, explica no prefácio da obra-prima de Haider *Armadilha da identidade* o que seria

essa armadilha: "A armadilha antirrevolucionária apresenta-se quando a política se reduz à afirmação de identidades específicas." (ALMEIDA, 2019, p. 12). Almeida, ao introduzir a teoria de Haider para o leitor, atenta ao cuidado que se deve ter com esse reducionismo, isto é, quando se assume uma visão limitada quanto a questões identitárias que aprisiona os indivíduos em identidades específicas, que não os representam de fato, plena e verdadeiramente.

Não se pode ter uma visão reducionista quanto às identidades, menos ainda quanto ao que elas representam na literatura. Identidades são complexas, multifacetadas, heterogêneas, como Haider tenta apontar em *Armadilha da identidade*, e não é possível analisá-las sem ter isso em mente. Como Gayatri Spivak coloca, as identidades são "irredutivelmente heterogêneas", ou seja, são enredadas e demandam uma análise bastante aprofundada para que se chegue a alguma conclusão. (SPIVAK, 2010, p. 11).

Quando falamos sobre identidades diaspóricas, temos um desafio ainda maior quanto ao entendimento do quão complexas elas são. Sabemos que o conceito de diáspora muito se relaciona com deslocamento, mas como Leila Assumpção Harris bem pontua, esse deslocamento não é apenas geográfico:

Tanto as escritoras migrantes como as personagens por elas criadas são influenciadas por duas ou mais culturas e desenvolvem identidades híbridas a partir das rupturas desencadeadas pelos deslocamentos múltiplos – geográficos, culturais, linguísticos e psíquicos – que vivenciam. (HARRIS, 2011, p. 219)

Dentro dessa multiplicidade de deslocamentos, “geográficos, culturais, linguísticos e psíquicos”, os autores diaspóricos que residem em países de língua inglesa se constroem e constroem também suas literaturas. Há uma grande profundidade, uma grande riqueza, nessa formação identitária.

Aliás, é justamente por se tratar de Literatura e não exatamente de documento histórico que essas narrativas são tão ricas. No estudo de Harris também é elucidada a questão da tragédia. Um pensamento raso, de senso comum, poderia colocar que a escrita diaspórica seria naturalmente trágica, cheia de sofrimento e pessimismo. Porém, por serem tão ricas, há muito mais do que esse reducionismo barato permeado por toda a escritura. Ela afirma que:

Se por um lado, o deslocamento diaspórico pode resultar em marginalização, exclusão, e angústia pelo não pertencimento, existe também a possibilidade de ação, autonomia e síntese. Edward Said argumenta que a dualidade/pluralidade de visão do sujeito diaspórico propicia a consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que lhe permite “contrapontear”, ou seja, desenvolver uma visão de mundo a partir de perspectivas, senão opostas, certamente diferentes. (SAID apud HARRIS, 2011, p. 221)

Portanto, dentro de toda a pluralidade que apenas um autor diaspórico pode trazer para a sua escrita, Gurnah mostra o quanto sua identidade é heterogênea, multifacetada e complexa. Assim, é também sua literatura. Nem africana, nem inglesa; mas também africana, também inglesa. Nem trágico, nem vitorioso; mas também trágico, também vitorioso.

O PRÊMIO NOBEL DE LITERATURA

O Prêmio Nobel começou em 1901 e foi criado pelo sueco Alfred Nobel. Ele definiu cinco categorias: Literatura, Paz, Química, Física e Medicina. Em 1968, veio a sexta categoria, o Nobel de Economia. De acordo com Alfred, o Nobel de Literatura “[...] deveria ser dado para quem produziu no campo da literatura o trabalho mais notável em uma direção ideal”. Que direção ideal seria essa, é difícil definir. Até hoje vemos críticas em relação aos critérios para escolha do contemplado, que não ficam muito claras. Além da crítica à falta de transparência sobre o método de apuração, por muito tempo também vimos críticas em relação ao número desconcertante de premiados homens, brancos e ocidentais (ERLANDSSON, 1997).

Porém, nos últimos dez anos, ao menos se formos comparar o número de homens e mulheres, constatamos que há equilíbrio na academia. Dentre os últimos dez vencedores do Nobel de Literatura, temos cinco homens e cinco mulheres. Os homens são: Abdulrazak Gurnah (Tanzânia-Inglaterra, 2021), Peter Handke (Áustria, 2019), Kazuo Ishiguro (Japão, 2017), Bob Dylan (EUA, 2016) e Patrick Modiano (França, 2014). E as mulheres: Annie Ernaux (França, 2022), Louise Glück (EUA, 2020), Olga Tokarczuk (Polônia, 2018), Svetlana Alexijevich (Ucrânia, 2015) e Alice Munro (Canadá, 2013).

É apenas um recorte, em que se olha apenas a questão do gênero, e apenas nos últimos dez anos, porém, percebemos que muito se pesquisa e se discute acerca da decolonialidade hoje em dia. Podemos afirmar que há sim um movimento em direção à conscientização e

consequente valorização da abordagem decolonial e, do mesmo modo, da Literatura pós-colonial. São passinhos de bebê, mas já significam muito. Assim, é admirável que em 2021 o vencedor do Nobel de Literatura tenha sido um homem africano, negro, diaspórico, que muito tem a contribuir com a sociedade por meio de sua Literatura.

NENHUM REFUGIADO CHEGA DE MÃOS VAZIAS

Abdulrazak Gurnah foi o primeiro negro desde Toni Morrison (agraciada com a premiação em 1993) a conquistar o Prêmio Nobel de Literatura. Aos vinte anos de idade, após chegar à Inglaterra como refugiado, Gurnah se dedicou aos estudos. Foi da graduação ao Doutorado, sempre se debruçando em Língua e Literatura. Sua tese foi em Literatura da África Ocidental, área em que se especializou e em que atuou como professor universitário. Ele teve uma breve experiência na Bayero University Kano, na Nigéria, para logo depois se tornar professor de literatura inglesa e pós-colonial na Universidade de Kent, onde lecionou até se aposentar (MCKENNA, 2022).

Após receber o Prêmio Nobel, ele foi entrevistado na mesma universidade onde trabalhou a vida toda, e nessa entrevista ele explica um pouco mais sobre o seu processo de escrita. O autor afirma que levou muito tempo desde que começou a escrever até começar a publicar, porque ele foi se desenvolvendo, ganhando repertório, mudando seus interesses, sua abordagem e até mesmo a sua escrita. Por isso, foi fundamental para ele sentir que estava maduro o suficiente para começar a publicar de fato suas obras. Ao ser questionado sobre seu trabalho de

pesquisador e professor em Literatura, e se isso influenciou a sua vida de escritor, ele afirma que não: para Gurnah, foram as suas experiências, vindas de dentro, tanto pessoais quanto globais, que contribuíram para a vida de escritor (UNIVERSITY OF KENT, 2021).

O professor e escritor acredita que a literatura pós-colonial, assim como os estudos pós-coloniais envolvendo também Antropologia e História, são importantes para entender as consequências do colonialismo. Desse modo, escrever sobre a questão do refugiado, sobre pessoas lutando contra situações de violência, guerras, ou mesmo pobreza, é algo que não pode ser ignorado. Só de escrever sobre isso, de mostrar a situação como ela é, faz com que as pessoas aumentem a consciência sobre o assunto, para posteriormente pensar em criar políticas nesse sentido. Sua máxima "Nenhum refugiado chega de mãos vazias", diz muito sobre sua vida pessoal, ao mesmo tempo que reflete nas suas narrativas a complexidade e a riqueza que acompanham a construção de uma identidade diaspórica (UNIVERSITY OF KENT, 2021).

Gurnah é certo quando diz que quem produz mudanças é o leitor, não o escritor. Assim, a qualidade da experiência é mais importante que a qualidade da escrita, pois a missão da literatura é propor perguntas, em qualquer período da história, é isso que faz a Literatura tão fundamental para a sociedade. A literatura humaniza nosso conhecimento e traz uma outra perspectiva do mesmo tema estudado por outras áreas, como a História por exemplo (UNIVERSITY OF KENT, 2021).

O autor acredita que tenha sido agraciado com o Prêmio Nobel justamente pela denúncia social inscrita nas suas obras, por trazer mais consciência sobre a realidade dos refugiados e por propor perguntas incômodas, porém necessárias. Ele sente que o título lhe deu mais visibilidade, principalmente por ser traduzido para outras línguas, o que permite que mais pessoas tenham acesso à sua Literatura. Mesmo escrevendo em língua inglesa, sua língua primária desde que foi para a Inglaterra aos vinte anos de idade, e não em suaíli, sua língua natal, muitos países ainda não haviam tido sequer uma única obra traduzida para suas respectivas línguas.

SOBREVIVENDO À BRUTALIDADE COLONIAL

Realmente, o status de vencedor do Nobel de Literatura fez com que o romancista fosse traduzido para várias línguas, inclusive para o Português. *By the sea*, obra de 2001, foi traduzido para o Português de Portugal, mas *Afterlives (Sobrevidas)* de 2020, foi o primeiro livro seu a ter tradução no Brasil, por Caetano W. Galindo. Publicado pela Companhia das Letras, em 2022, hoje é facilmente encontrado em livrarias e sites de vendas de livros.

O título dessa publicação, em sua língua de origem, é *Afterlives*, que significa pós-vida, ou vida após a morte, nos dando a entender que uma experiência de colonialismo, exploração e guerra, seria como a morte para as vítimas desse sistema. Então, depois de todo esse trauma, como retomar a vida? Como sobreviver? O título em Português, *Sobrevidas*, dá a ideia de sobrevivência, assim como a ideia de

prolongamento curto e doloroso da vida, numa situação de doença por exemplo, em que um paciente ganha sobrevida de alguns meses.

Nessa tentativa de sobreviver, Hamza continua vivo após a guerra, mas cheio de traumas psicológicos, como mostra este trecho: “Quando cochilava era perturbado por sonhos: caía numa escuridão vazia, rastejava sobre corpos, era intimidado por um rosto retorcido por um ódio implacável. Ouvia berros, golpes e montanhas distantes transbordando de vísceras de um vermelho translúcido.” (GURNAH, 2022, p. 182).

Já Ilyas é totalmente convencido pela lógica colonial, ele é absorvido pelo pensamento da colonialidade, por suas bases e justificativas. Desde o início ele demonstra admiração pelos alemães: “Os alemães são um povo talentoso e inteligente. Eles sabem se organizar, sabem lutar. Eles pensam em tudo... e além disso são muito mais bondosos que os ingleses.” (GURNAH, 2022, p. 53).

No decorrer da história, Ilyas vai entrando cada vez mais no discurso colonizador, e se torna ele mesmo um deles: “Aí quando chegou a guerra ele se alistou, não sei por quê. Talvez tenha começado a se considerar alemão ou talvez sempre tenha desejado ser askari.” (GURNAH, 2022, p. 242).

De askari, Ilyas passa a ser parte do partido Nazista:

O que eles não sabiam, porque a Frau também não sabia, era que o tio Ilyas participava das marchas do Reichskolonialbund, uma organização do partido Nazista. Os nazistas queriam as colônias de volta, o tio Ilyas queria os alemães de volta, então ele aparecia nas passeatas carregando a bandeira da Schutztruppe e nos palanques cantando músicas nazistas. (GURNAH, 2022, p. 332)

Realmente, temos que concordar com o grande Paulo Freire: “Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor” (FREIRE, 1974).

A obra de Gurnah mostra os efeitos brutais do colonialismo. Ao mostrar pessoas comuns, vivendo vidas comuns, relacionando-se entre si, o autor aponta para a humanidade das suas personagens, que poderiam ser pessoas reais, machucadas pelo colonialismo ao mesmo tempo em que buscam as alegrias de uma vida comum: de um casamento, de uma amizade, de um trabalho, a sua família. Sobreviver aos efeitos do colonialismo, da guerra, da miséria, da exploração, é um gigantesco desafio:

Permaneceu deitado no escuro, direto no chão, por muito tempo, sem conseguir dormir, a mente passeando pela época em que morara naquela cidade e por todas as pessoas que desde então tinha perdido e pelas humilhações que sofrera. Sua única escolha era aceitar tudo aquilo. Os piores erros que cometeu no tempo em que passou na cidade resultaram de seu medo de ser humilhado, que o fez perder um amigo que era quase um irmão e a mulher que estava aprendendo a amar. A guerra arrancou essa delicadeza de seu coração e lhe mostrou visões atordoantes de brutalidade, que lhe ensinaram humildade. Essas ideias o deixaram melancólico, o que ele achava ser o destino inescapável dos homens. (GURNAH, 2022, pp. 188-189)

Abdulrazak Gurnah, homem africano, negro, diaspórico, que teve a experiência do refugiado, surge como uma voz forte e densa contra a agenda colonial. Felizmente foi agraciado com um prêmio tão notável como o Nobel de Literatura, o que certamente traz muito mais visibilidade para o seu trabalho. Assim, por meio da sua Literatura, Gurnah nos amplia a consciência, colaborando para o letramento crítico

que nos faz alertas à necessidade de decolonizar: nossa mente, nossas leituras, nosso comportamento.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. Prefácio da edição brasileira. In: HAIDER, Asad. *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje*. Tradução: Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.
- CARBONIERI, Divanize. Pós-colonidade e decolonidade: rumos e trânsitos. *Revista Labirinto, [S. l.]*, v. 24, n. 1, p. 280–300, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/xtlB7C%0Ahttp://www.periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/viewFile/>. Acesso em: 07 out 2022.
- CÉSAIRE, Aime. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.
- ERLANDSSON, Åke. *Alfred Nobel and his interest in literature*. [S. l.], 23 jul. 1997. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/alfred-nobel/alfred-nobel-and-his-interest-in-literature/>. Acesso em: 05 out. 2022.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1974.
- GURNAH, Abdulrazak. *Sobrevidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- HAIDER, Asad. *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje*. Tradução: Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.
- HARRIS, Leila Assumpção. *A produção literária de escritoras contemporâneas que migraram do Caribe para o Canadá e os Estados Unidos*. CERRADOS (UNB. IMPRESSO) , v. 20, p. 219–229, 2011.
- MCKENNA, Amy. *Abdulrazak Gurnah*. Encyclopedia Britannica, 1 Jan. 2022. Disponível em:

<https://www.britannica.com/biography/Abdulrazak-Gurnah>. Acesso em: 05 out. 2022.

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

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos, Modos e Significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

UNIVERSITY OF KENT. *Full Interview with Nobel Prize in Literature 2021 Winner Professor Abdulrazak Gurnah*. Youtube, 10 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PaxajFGnhBQ>. Acesso em: 03 out. 2022.

CAPÍTULO 5

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NA PROSA CONTEMPORÂNEA DE MIRIAM ALVES

Gisele Meire Tita Nazário da Silva

DECOLONIZAR É PRECISO: A LITERATURA COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA

Não se pode negar que a Literatura enquanto instituição é um espaço de conflitos, mas também de rupturas. Enquanto conflito, percebe-se que, no Brasil, o discurso literário permaneceu durante muito tempo pautando-se nas histórias, na vida e nos conceitos da classe dominante, enquanto as classes minoritárias eram estigmatizadas, estereotipadas e muitas vezes, ridicularizadas. Se pensarmos nos corpos negros, por exemplo, eram representados de modo pejorativo, principalmente no que diz respeito às mulheres negras “[...] corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor” (EVARISTO, 2005, p. 52).

Seguindo a lógica desse pensamento, Cielo Festino (2014, p. 314) afirma a respeito desse padrão hegemônico universalizante presente no texto literário “[...] que a estética não é desinteressada, mas privilegia uma determinada ideologia que tenta passar por universal”. Esse caráter de univocidade ideológica ao impor valores das elites dominantes a colonizados inviabiliza todas as outras formas de expressão. Nesse sentido, o outro/diferente não tem voz, ao contrário,

falam dele e por ele, construindo, assim, imagens que julgam ser apropriadas, condizentes à realidade, os chamados estereótipos.

Aníbal Quijano (2005) esclarece que a colonialidade do poder pode ser entendida como essa estrutura de dominação que permanece mesmo com o fenecimento do colonialismo. Desse modo, aos grupos subalternos ainda são relegados os lugares de inferioridade na sociedade, seja em relação ao trabalho, à escola, à classe social, à representatividade política, enfim, na colonialidade do poder, a classe dominante ainda dita as regras.

Nesse sentido, Djamila Ribeiro (2019) afirma ser preciso pautar-se numa perspectiva histórica e começar pela relação entre a escravidão e o racismo, mapeando suas consequências. Deve-se pensar como esse sistema beneficia economicamente a população branca ao passo que a negra, tratada como mercadoria, não teve acesso a direitos básicos e a distribuição de riquezas. Ribeiro (2017) advoga que é imprescindível falarmos dos percursos de luta e intelectuais negras durante a história. Nesse sentido, cabe o questionamento: qual o espaço destinado às mulheres nos romances contemporâneos? Se tratarmos da mulher negra, então, como estão representadas?

Tradicionalmente, o espaço dado às mulheres nas narrativas e também nas mais diversas áreas é sempre inferior ao dos homens. Nesse sentido, a assertiva pesquisa de Regina Dalcastagnè (2012), na qual se tem como foco o estudo de romances publicados de 1990 a 2004, comprova que em sua grande maioria essas obras são escritas por homens, brancos e residentes no Rio de Janeiro e São Paulo, além do

mais, quase todos se encontram em profissões e espaços privilegiados na pirâmide social.

Sendo assim, é fundamental que haja uma movimentação no espaço literário que favoreça a escrita produzida por mulheres negras, escrita essa que valoriza as peculiaridades desse texto que difere da escrita de outras mulheres e dos homens negros também. Tem a ver com uma escrita que coaduna com aquilo que Conceição Evaristo chama de *escrevivência*. Para a autora:

Nossa *escrevivência* traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada. (EVARISTO, 2020, p. 30)

A partir dessa compreensão, a *escrevivência*, que traz no bojo de sua constituição as vivências da mulher negra, torna-se um valioso instrumento para incluir no espaço literário as questões que assolam essas mulheres, além de dar visibilidade às culturas africanas e afro-brasileiras.

Com o intuito de empreender tais deslocamentos e garantir a representatividade da mulher negra nos espaços de poder e de saber, tenciona-se neste texto, demonstrar que a escrita de Miriam Alves no romance *Maréia* (2019) contribui para essa valorização da identidade feminina negra, uma vez que apresenta como protagonista uma mulher, negra, independente e sonhadora, anunciando uma produção literária

que aponta para a necessidade de estabelecer outra lógica, outro pensamento para as relações de poder predominantes na sociedade brasileira. “Ao dar visibilidade a essas produções, contribui-se para enxergar além dos limites do próprio discurso estético e visualizar o discurso estético dos outros” (FESTINO, 2014, p. 323). Nesse caso, o outro é a mulher; a mulher que denuncia, resiste e luta para garantir o seu espaço.

No romance, tem-se o encontro de dois mundos distintos, de um lado, a tradicional e entristecida família dos Menezes de Albuquerque, de outro, a ancestral e feliz família Santos. Ambos destinos se cruzam, mesmo com todas as diferenças e as marcas da brutal experiência colonial. Passado e presente se entrelaçam e as cicatrizes provocadas pela violência permanecem. Cada uma das famílias guarda e mantém suas próprias tradições provenientes dos antepassados. De acordo com Costa (2020), Miriam Alves revisita os textos do passado com seu olhar contemporâneo, olhar de quem necessita recuperar esse passado mal contado, para poder recontar o presente de maneira mais fiel. A obra é construída por diversas paisagens e temporalidades, demonstrando a força da ancestralidade e da tradição de um grupo de afrodescendentes que foram compartilhadas para que não fossem esquecidas.

A sonoridade a fazia lembrar dos relatos de Maria Dorotéia Nunes dos Santos, chamada carinhosamente de vó Déia, transmitia à neta, detalhes sobre sua ascendência, para que a memória não esmaecesse na bruma branca do esquecimento. (ALVES, 2019, p. 27)

O excerto acima revela a preocupação em manter viva a história do seu povo. Em vários momentos da narrativa recorre-se à memória dos ancestrais para deixar marcada a luta e a resistência perante as atrocidades sofridas durante anos. “Aqui fomos forçados a fazer de um tudo, mas o que se é, não se esquece, fica registrado no corpo, na pele, na mente” (ALVES, 2019, p. 53).

Considerando que a colonialidade do poder e do saber de que fala Quijano (2005) precisa ser questionada e transgredida, sugere-se que o romance *Maréia* confere matéria suficiente para pensar e agir nesse sentido.

MIRIAM ALVES, UMA INTELLECTUAL NEGRA CONTEMPORÂNEA

Nascida em São Paulo, no ano de 1952, Miriam Alves é formada em Serviço Social pelo Centro Universitário FMU – universidade particular fundada em 1968. Sempre se dedicou à escrita em paralelo com sua atividade de assistente social. Na década de 1980 ingressou no coletivo *Quilomboje*, em São Paulo, e militou pela literatura negra publicando e levando sua voz literária para os mais diversos espaços. É autora de antologias nacionais e internacionais, traduzidas para o inglês, o espanhol e o alemão, de textos não ficcionais (ensaios, resenhas e artigos), cujas reflexões aparecem ligadas à literatura de autoria negra.

Em 1983, começa a publicar seus trabalhos nos *Cadernos Negros*, uma produção coletiva incipiente, reunida em um periódico que contemplava textos de escritores negros de várias regiões do país. Surgido em 1978, em São Paulo, no Festival Comunitário Negro

Zumbi e idealizado pelo escritor Luiz Silva, o Cuti, “[...]essa coletânea literária ultrapassou barreiras e tornou-se espaço de resistência, de trocas e de difusão de narrativas negro-brasileiras” (SANTOS, 2018, p. 16).

No mesmo ano em que estreia na quinta edição de Cadernos Negros, Miriam Alves publica o livro de poesia *Momentos de busca* (1983). Nos seus poemas claramente se sente, ao lado de uma nítida consciência da sua condição como negra, a busca do seu espaço como mulher, espaço esse mais difícil de conquistar ou de delimitar. No ano de 1985, publicou *Estrelas no dedo*, seu segundo livro de poemas, tão militante e combativo quanto o anterior. Em 2011, inaugurou a prosa, com o lançamento de *Mulher mat(r)iz*, composto por contos inéditos e outros já publicados anteriormente nos Cadernos Negros. Quatro anos depois, foi a vez de inaugurar a sua literatura no mundo romanesco, com a publicação de *Bará: na trilha do vento* (2015). Finalmente, em 2019, a autora publica *Maréia*, romance escolhido para este estudo.

De acordo Alves (2017), a publicação dos Cadernos Negros foi um marco para questionar a literatura brasileira como um lugar da hegemonia branca do saber e de ideias que privilegiam a produção do escritor branco, de classe média alta, heteronormativo e com grande influência do pensamento eurocêntrico, se autorreferenciando como universal. Cielo Festino (2014, p. 314) afirma a respeito desse padrão hegemônico universalizante presente no texto literário “[...] que a estética não é desinteressada, mas privilegia uma determinada ideologia que tenta passar por universal”. Esse caráter de univocidade ideológica,

ao impor valores das elites dominantes a colonizados, inviabiliza todas as outras formas de expressão.

REPRESENTATIVIDADE E PROTAGONISMO DA MULHER NEGRA EM *MARÉIA*

Bell hooks, na obra *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (2019) aponta para a importância de se fazer a transição do silêncio para a fala, pois isso é um gesto revolucionário. Para a autora, “[...] a ideia de encontrar uma voz ou ter uma voz, assume primazia na fala, no discurso, na escrita e na ação. Como metáfora de autotransformação [...]” (HOOKS, 2019, p. 45). O pensamento potente de hooks, coaduna com o de muitas outras pesquisadoras feministas negras cujos ideais voltam-se para o rito de passagem no qual o ser objeto se transforma em sujeito. É um ato revolucionário e libertador. Nas palavras de hooks:

Toda vez que uma mulher começa a falar, inicia-se um processo libertador, que é inevitável e tem implicações políticas poderosas. Nestas páginas, vemos se repetirem os processos de autodescoberta, de afirmação em sair do armário, a busca por uma definição de nossa identidade dentro da família e fora da comunidade, a busca por respostas, por significados em nossas lutas pessoais e comprometimento com uma luta política para acabar com todas as formas de opressão. (HOOKS, 2019. p. 46)

No cenário brasileiro, escritoras negras como Miriam Alves, Conceição Evaristo, Eliane Alves Cruz, Geni Guimarães, Jarid Arraes, dentre outras, têm contribuído consideravelmente para que sejam inseridas novas vozes e novos epistemes no campo literário brasileiro.

De acordo com Evaristo (2005), enquanto há um discurso literário que invisibiliza as mulheres negras, há um outro que pretende rasurar os modos consagrados de representá-las. Essas escritoras

Criam, então, uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida. (EVARISTO, 2005, p. 54)

É nesse sentido que Miriam Alves rasura o papel de representação da mulher negra na narrativa, uma rasura no sentido de desfazer o equívoco que a literatura dominante pregava a respeito desses corpos pretos. No romance, temos uma mudança de perspectiva, na qual as mulheres negras assumem os seus papéis de sujeitos políticos, ou seja, de produtoras de conhecimento de alta relevância para a história do nosso país. Segundo Regina Dalcastagnè (2010, p. 40), as mulheres que escrevem a literatura contemporânea brasileira “[...] ao mesmo tempo em que se vão fazendo escritoras[...] continuam sendo, também, objetos da representação literária, tanto de autores homens, quanto de outras mulheres”. A pesquisadora acrescenta que essas representações são das mais variadas maneiras de se compreender a situação feminina na atualidade, “[...] incorporando pretensões de realismo e fantasias, desejos e temores, ativismo e preconceito” (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 40). Além disso, ao se tratar da mulher, trata-se sempre de uma

condição plural, uma vez que o feminino não é constituído de apenas uma unidade, mas de algo múltiplo.

Inicialmente, acompanhamos a chegada da personagem Maria Francisca Fernandes de Castro ao Brasil, para se casar com o comerciante Antônio Melo de Freire. Testemunhamos um Brasil patriarcal em que a mulher é tratada como um objeto, com serventia para a procriação e o gerenciamento do lar, conforme mostra o seguinte trecho:

Mas não teve escolha, o pai a obrigara, ele havia recebido, nas negociações do casamento, o dote mais o custeio da longa viagem; em troca, garantiu que a filha era virgem e boa parideira. Sem disposição e vontade, embarcou rumo ao desconhecido, selando o seu destino. (ALVES, 2019, p. 19)

Maria cumpriria o papel imposto pela sociedade, mal chegara e já fora violentada por seu “dono”. Antônio estuprou-a enquanto dormia com brutalidade, “como quem abate uma presa.” (ALVES, 2019, p. 19). Era preciso dar encaminhamento aos planos de se tornar um patriarca, as crianças precisavam nascer o quanto antes, para o macho da casa ser reconhecido como tal. À base de muitas pancadas no rosto e de ataques noturnos, Maria teve cinco filhos; e assim deu-se início ao clã dos Menezes de Albuquerque.

Além de Maria, outra personagem feminina da mesma família é Guilhermina. Mesmo com uma lacuna temporal de diferença de sua antecessora, sua vida, suas possibilidades e impossibilidades não seriam diferentes, pois, os preceitos patriarcalistas perduraram com o tempo. Estudou em um internato de freiras e foi educada sobre “[...] cuidados

com os filhos, ordem, disciplina, limpeza, higiene e os fatores primordiais necessários para manter uma casa primorosa e assegurar um casamento feliz e duradouro”. (ALVES, 2019, p. 16).

Em *Maréia*, percebemos que há uma inversão na representação das personagens femininas, enquanto de um lado – família dos Menezes e Albuquerque – há o rebaixamento e as humilhações sofridas pelas mulheres; de outro - família Santos - há a liberdade e a emancipação, cuja protagonista, que leva o nome do livro, é construída de forma totalmente oposta ao que foi postulado pelo olhar patriarcal ao longo da história da literatura brasileira e das personagens anteriormente mencionadas, Maria e Guilhermina. A personagem Maréia é uma mulher solteira, independente e bem-sucedida, que herdou da família a musicalidade. Quando tocava, conectava-se com um legado ancestral. Vó Déia dizia “[...] a música conversa com todas as coisas, com todas as artes, em tudo tem música”. (ALVES, 2019, p. 28). Maréia representa o ideal de liberdade, o que, de acordo com a visão patriarcalista, não se enquadra no paradigma feminino, pois o papel atribuído a ela seria o de cuidar do lar, ter filhos e um marido a quem deveria respeitar, o que não acontece em momento algum da história. Além disso, há a exaltação da sua força e inteligência, como podemos ver no trecho:

Era dominada por verdadeira sofreguidão em aprimorar-se, somar ao talento inato outros conhecimentos. Não esmoreceu, frente ao espanto causado no corpo docente, na graduação da Faculdade de Música; ao escolher flauta e violoncelo, os olhares dos professores diziam mais que as palavras, ao tentarem convencê-la a optar por algo mais apropriado a pessoa como ela. (ALVES, 2019, p. 29)

A perspectiva dada a essa personagem desestabiliza o cânone oficial, uma vez que Miriam Alves traz para o espaço literário uma mulher que não cede às artimanhas do pensamento hegemônico e racista, mesmo passando pelo conflito de ter que se desafiar, uma vez que pessoas negras passam pela prerrogativa de ter que mostrar níveis elevados de conhecimento como meio de se sobressair socialmente. Maréia conseguiu alcançar seus objetivos, como inspiração centrou-se em seu parente remoto, o grande músico padre José Maurício, cuja história de vida se assemelhava a dela, pois foi preciso lutar contra o racismo, para fazer da música o seu ofício.

hooks (2019) argumenta que falar se torna tanto uma forma de se engajar em uma autotransformação ativa quanto um rito de passagem quando alguém deixa de ser objeto e se transforma em sujeito. Acreditamos que em *Maréia* há esse deslocamento, já que vemos a valorização das raízes africanas, a cultura dos orixás, as crenças e os costumes que são representados nas ações e nas memórias da sábia Vó Déia. “Na varanda, sentada em sua cadeira preferida, Dorotéia, meditativa, apurava os sentidos, atenta aos sussurros dos que nunca morrem, vozes emergidas do fundo do oceano” (ALVES. 2019, p. 92). A figura de Vó Déia ganha projeção na narrativa ao nos fazer entrar em contato com a ancestralidade, “[...] recurso imprescindível para aproximar passado e presente, visando transformações futuras” (SANTOS, 2018, p. 89). Esses elementos culturais e religiosos, da forma como são representados no romance, valorizam outros saberes e outras cosmovisões. Acerca dessas considerações, Santos (2018)

pondera que temáticas que perpassam a história e memória ancestral são importantes para que o passado violento e opressor não se perca nas lacunas da história, narrada de forma homogeneizante, e que as agruras do presente, vivenciadas pelos descendentes negros, não se percam em um discurso vazio de democracia racial¹.

Ao longo da narrativa é perceptível a relação de afetividade entre as mulheres da família de Maréia:

Melancólica, porém decidida, Caciana acumulava histórias de dissabores, mas ancorava-se nas vivências boas, proporcionadas por Déia, Tânia, Marcílio, Dorival, que preenchiam os cantos daquela casa. Maréia, por afetividade, chamava-a de tia; ao se despedirem no portão, sentiu no abraço uma emoção de mãe para filha, que a enterneceu. Ela era o retrato da superação de amarguras, uma trajetória marcada por perdas e desencontros, mas construiu, sobre os escombros de seu mundo. Eram três mulheres fortes, frágeis, determinadas, acumulavam sabedoria nas vivências cotidianas. (ALVES, 2019. p. 72)

Esse interessante excerto demonstra que além da afetividade, a união e a solidariedade são pontos fortes na escrita de Miriam Alves. Caciana, tia de Maréia por respeito, conseguiu encontrar na família o apoio necessário para suas agruras. O tom de lirismo abarcado pelas metáforas, em alguns momentos da obra, acalenta e ressignifica as tormentas da vida cotidiana: “Apoiavam-se, tocavam a vida como um barco, revezavam no comando do leme, acertavam o rumo, juntas evitavam à deriva, seguiam navegando sob a liderança de Dorotéia.”

¹ De acordo com Joel Rufino dos Santos (2005), o mito da democracia racial é um conjunto de imagens idealizadas, consensual e eficaz elaborada no bojo da Revolução de Trinta. Tais imagens passavam a ideia de que o Brasil era um país no qual a miscigenação lançou as bases de um novo modelo de convivência entre raças, tendendo a neutralizar espontaneamente conflitos e diferenças.

(ALVES, 2019, p. 72). As personagens femininas representadas pela família de Maréia desafiam o destino em busca de uma nova vida, um novo crescimento ao oprimido e colonizado e a todos aqueles que lutam lado a lado rumo à libertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisadores do grupo de estudos pós-coloniais e decoloniais contribuíram de forma vigorosa para os questionamentos e as rupturas causadas na instituição literária dominante no Brasil. Com as pesquisas pujantes a respeito dos grupos minoritários e subalternizados, nota-se uma transformação nas narrativas que estão sendo contadas. Narrativas que trazem à tona personagens que até então eram estigmatizadas e estereotipadas, como no caso aqui apresentado: as mulheres negras.

A partir de novos olhares e novas vozes, vemos surgir na cena literária brasileira, a representação dessas mulheres negras como sujeitos políticas, produtoras de conhecimento e de relevância expressiva na formação histórica desse país.

Miriam Alves tem dado a sua contribuição para que este quadro se modifique, vez que *Maréia* é um romance que coloca em xeque as narrativas forjadas pela colonialidade do poder. O romance é uma demonstração de como as mulheres negras conseguiram manter seus laços familiares e culturais ao longo de séculos de opressão. São mulheres fortes e sábias que enfatizam valores éticos de dignidade e solidariedade para uma valorização das tradições pautadas na ancestralidade.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Miriam. Escrevo porque não dá para não escrever: *Entrevista com Miriam Alves*. [Entrevista concedida a Grazielle Frederico, Lúcia Tormin Mollo e Paula Queiroz Dutra]. Estudos de literatura brasileira contemporânea, nº 51, p. 289-294, maio/ago.2017. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000200289 . Acesso em: 10 de out. 2020.
- ALVES, Miriam. *Maréia*. Rio de Janeiro: Malê, 2019
- COSTA, Jéssica Fraga da. *A representação da identidade feminina em Maréia, de Miriam Alves*. Nau Literária, nº 2, v.16, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/105877/57769>. Acesso em: 05 de out. 2020.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2012). *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte.
- DALCASTAGNÈ, Regina. LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. (org). *Deslocamento de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. *Revista Palmares*, v. 1, n. 1, p. 52-57, 2005.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós e reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Minas Comunicação e Arte, 2020.
- FESTINO, Cielo Griselda. A estética da diferença e o ensino das literaturas de Língua Inglesa. *Graotá*, Niterói, nº 37, 2014. Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/80/366>. Acesso em: 24 de out. 2016.

- HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*; tradução de Cátia Bocaiúva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Colección SurSur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, setembro 2005, p. 107-130, edição brasileira.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017 (Feminismos Plurais).
- RIBEIRO, Djamila. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- SANTOS, Joel Rufino. *Saber do Negro*. Rio de Janeiro Pallas, 2015.
- SANTOS, Miriam Cristina dos. *Intelectuais Negras: prosa negro-brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2018.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Adriana Binati Martinez é professora adjunta, licenciada em Letras, Português/Espanhol pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2001); Mestre em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná - UFPR (2005) e Doutora em Letras, área de concentração em Língua Espanhola, Literatura Espanhola e Literatura Hispano-americana, pela Universidade de São Paulo - USP (2018). Desde 2002 é professora efetiva, com dedicação exclusiva, da Universidade Estadual do Centro-Oeste. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, e latino-americana.

Bruna Stievano Bacchi é graduada em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estadual de Londrina (2008) e tem Especialização em Ensino de Línguas Estrangeiras (2010) pela mesma instituição. Atuou como professora de Língua e Literatura. Foi professora na Universidade Federal de Rondonópolis, lecionando Inglês Instrumental e Literatura Norte-americana (2019-2021). Atualmente é mestranda em Estudos Literários no Programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem, na UFMT, e faz parte do projeto de pesquisa Visualidades e Narrativas da pós-colonialidade e da decolonialidade.

Priscila Aline Rodrigues Silva é licenciada em Letras - Habilitação em Língua e Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), mestra em Educação pelo PPGEdU/UFMT/Rondonópolis, e atualmente é doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). É pesquisadora do Grupo de Pesquisa REBAK - Relendo Bakhtin e desenvolve pesquisas dentro da perspectiva da análise dialógica do discurso.

Rafael Lucas Santos da Silva é Mestre em Letras, na área de Estudos Literários (UEM), participa do Projeto de Pesquisa “Lacanianismo, Literatura e Cultura”, coordenado pela professora Dr.^a Marisa Corrêa Silva. Realiza doutoramento (2020-2024) na área de Estudos Literários, na Linha de Pesquisa Literatura e Historicidade, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Investiga as relações entre literatura e trabalho e desenvolve pesquisa sobre o pensamento de Slavoj Žižek e suas aplicações aos Estudos Literários, a partir das quais já publicou os artigos “As vicissitudes da pseudoatividade na mentalidade industrial de Inácio e Benedito” (Revista Letrônica, 2020) e “Violência sistêmico-simbólica e precarização do trabalho em ‘Passageiro do fim do Dia’, de Rubens Figueiredo” (Revista Letras, UFSM, 2021).

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Gisele Meire Tita Nazário da Silva possui graduação em Língua Portuguesa e Inglesa e respectivas Literaturas pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2006), Especialização em Relações Raciais e Educação na Sociedade Brasileira pelo Núcleo de Pesquisas em Relações Raciais - NEPRE/UFMT (2013); Mestrado em Letras (ProfLetras) pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2015); Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Tem experiência em Práticas de ensino de Leitura e Produção de Texto e como avaliadora de redações do Enem. Pesquisa e se interessa pelos seguintes temas: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, produções literárias de escritoras negro-brasileiras, relações étnico-raciais.

Rayssa Duarte Marques Cabral é licenciada em Letras - Habilitação em Língua e Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), bacharela em Direito pela Universidade de Cuiabá (UNIC), especialista em Língua Portuguesa - Gêneros Textuais pela UFMT, mestra em Estudos de Linguagem pelo PPGEL/UFMT, e atualmente é doutoranda em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), tendo como enfoque de estudo e pesquisa a literatura brasileira contemporânea produzida a partir do século XXI, principalmente a de autoria feminina.

