



# ENSAIOS DE PERMANÊNCIA: LITERATURA E MEMÓRIA

ORG. | SANDRO ADRIANO DA SILVA



**ENSAIOS DE PERMANÊNCIA: LITERATURA E  
MEMÓRIA**

*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)

Sandro Adriano da Silva

**ORGANIZADOR**

**ENSAIOS DE PERMANÊNCIA: LITERATURA E  
MEMÓRIA**



Catu, BA

2022

© 2022 by Editora Bordô-Grená  
Copyright do Texto © 2022 Os autores  
Copyright da Edição © 2022 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  
*Imagem da capa:* Tela: Autor: Sandro Adriano da Silva. Título: Azul sobre negro. Óleo sobre tela. 50x50. 2016.  
*Editoração:* 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

---

E59

**Ensaios de permanências:** [Recurso eletrônico]: literatura e memória / Organizador Sandro Adriano da Silva. – Catu: Bordô-Grená, 2022.

25990kb, 131fls. il: color

Livro eletrônico

Modo de acesso: Word Wide Web <[www.editorabordogrena.com](http://www.editorabordogrena.com)>

Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-82-6 (e-book)

1. Literatura. 2. Escrita. 3. Memória. I. Título.

CDD 869.09

CDU 82

---

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

## S U M Á R I O

APRESENTAÇÃO	9
<i>Organizador</i>	
A ESCRITA D'AMULHER DE PÉS DESCALÇOS: HISTÓRIA, MEMÓRIA E TRAUMA NA LITERATURA DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA	11
<i>Ana Maria Soares Zukoski</i>	
CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS LUGARES DE MEMÓRIA NO CONTO "O LARGO", DE MANUEL DA FONSECA	24
<i>Renata França Pereira</i>	
AQUILOMBAMENTOS: HISTÓRIAS, MEMÓRIAS E RESISTÊNCIAS DA COMUNIDADE DOS TEIXEIRAS EM ITIRUÇU-BAHIA	36
<i>Luciana dos Santos Brandão</i>	
MEMÓRIA, IDENTIFICAÇÃO E SEGREGAÇÃO: LEVANTAMENTOS CRÍTICOS DE MILTON HATOUM	51
<i>Rayniere Felipe Alvarenga de Sousa</i>	
NEM IR, NEM FICAR, APRENDER A RESISTIR	66
<i>Henrique Colasante Lopes de Souza</i>	
PATHOS, MEMÓRIA E ESCRITURA EM JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA	75
<i>Leila de Aguiar Costa</i>	
UM CANTO À RESISTÊNCIA E A MEMÓRIA ANCESTRAL: O PROTAGONISMO FEMININO INDÍGENA EM ELIANE POTIGUARA	89
<i>Pedro Henrique Braz e Wilma dos Santos Coqueiro</i>	
POESIA E MEMÓRIA: UMA LEITURA DE "[É COMO SE A INFÂNCIA NÃO FOSSE UM TEMPO] DE ANA MARTINS MARQUES	101
<i>Sandro Adriano da Silva e Giovana Buch Sgrignoli</i>	
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	111
SOBRE O ORGANIZADOR	113



## APRESENTAÇÃO

*permaneo,*  
**[ou lembrar, esquecer, escrever]**

A voz rouca da noite exprime a nossa  
memória poderia dizer a  
nossa história mas evito

o que possa  
anular o sentido  
do que procuro manter vivo  
(Gastão Cruz)

*Permaneo*, permanecer. Antiquíssimo verbo. Ainda, penso: como falar em permanência neste tempo nosso tão carente dos olhos? Qual a nossa tarefa diante de um tempo de impermanências?

Há que se dizer. Dizer para que, entre cada esquecimento, se possa lembrar, se possa escrever. Dizer sobre ontem e sobre hoje, escrever para que no amanhã não se esqueçam das mais de 600 mil vidas perdidas no Brasil – assolado pela pandemia do Coronavírus e pelo nosso desgoverno. Para que não se repita: é preciso que a memória permaneça.

Jeanne Gagnebin, já no início dos anos 2000, disse haver uma grande preocupação com a questão da memória. Dessa preocupação, viu-se surgir, com o passar o tempo, nos campos da educação, da psicologia, da filosofia, da literatura e das artes em geral, o exercício da memória enquanto uma *tarefa ética*. Nosso dever, enquanto agentes de tal tarefa, consistiria: “em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens”, afirma Gagnebin, em seu ensaio *O que significa elaborar o passado?* (2002).

À vista disso, e em função de tal tarefa, criamos nossos *centros de memória*, de infinitas formas, entre as quais, certamente, esta obra se insere. Tentar dizer o indizível, fazer com que permaneça, deixar vivo. Manter o rastro e a cicatriz, como trata Gagnebin. Por isso, sob a égide de Mnemosyne, é que se escrevem estes *Ensaios de permanência*.

Os versos de Gastão Cruz, grande poeta lusitano, que figuram a epígrafe deste texto, metaforizam alguns sentidos da permanência. No escuro da noite, onde todo silêncio canta, a memória se inscreve na lembrança. É parte da história, sim. Mas não só. A memória perpassa o tempo da história. São histórias, e toda a lembrança, que carrega seus muitos esquecimentos, faz com que viva: motor à tarefa daquele que rememora.

Arte da leitura de cicatrizes; lembrança de um passado que não passa; conversa entre ausentes; paisagem em que já acreditamos; esse

antigo futuro; retratos de alguma origem; andanças... Recolho todas essas palavras-imagens que outras e outros já disseram sobre memórias, como quem olha para trás. Olhar para trás caracterizaria, acredito, o gesto de lembrar, que aqui se faz escritura, com o desejo que de tudo isso um pouco fique: portanto, permanência.

Em consonância a esta tarefa de escrever-se, de lembrar e colocar-se em lugar de permanência, os ensaios que se apresentam nesta obra integram um mesmo projeto, o de dizer sobre e com memórias, cada um a seu modo, constituindo-se os *ensaios de permanência*, que Sandro Adriano da Silva organiza e enlaça sob o díptico: *literatura e memória*.

Do exercício que demanda a alteridade à narrativa do trauma; nos lugares da memória, o retorno à casa da infância – essas geografias do afeto.

Lembrar como quem resiste.

Dizer como quem canta a memória ancestral.

O trabalho das mãos, ou o *pathos* da escritura, que você, cara leitora, caro leitor, lerá nas linhas que seguem...

Cleber da Silva Luz

## CAPÍTULO 1

---

### A ESCRITA D'AMULHER DE PÉS DESCALÇOS: HISTÓRIA, MEMÓRIA E TRAUMA NA LITERATURA DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA

Ana Maria Soares Zukoski

*Infelizmente, não pude guardar todos os segredos que Stefania me confiou, segredos passados de mãe para filha.*

*(Scholastique Mukasonga)*

*A lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida.*

*(Georges Perec)*

#### PRIMEIROS PASSOS: A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA, MEMÓRIA E HISTÓRIA

A literatura, essa vasta e fértil seara, possibilita o diálogo com diversas áreas do saber como a história e a memória. Le Goff (1990) afirma que “o estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento” (p. 426). A postura do pesquisador ressalta a relação entre essas duas esferas, memória e história, que estão interligadas, considerando que a memória pode preservar ou questionar o discurso histórico. O posicionamento de Le Goff (1990) ainda demonstra que o uso da memória coletiva pode ser articulado a fim de beneficiar alguns em detrimento de outros. Daí a importância de um estudo cuidadoso no que tange aos aspectos mnemônicos.

A memória é definida por Le Goff (1990) como a “propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (p. 423). A conceituação apresentada traz à baila uma questão fundamental quando trabalhamos com os aspectos mnemônicos: a atualização por meio da representação, isto é, a memória nos permite atualizar acontecimentos pertencentes ao passado, transferindo sua representação para o presente. Configura-se ainda como uma chave de acesso ao passado. No entanto, por estar ligada as identidades daquele que rememora, a memória não dispõe de

um crivo de confiabilidade, uma vez que passa por flutuações, se adequando as percepções do sujeito.

Aleida Assmann, na obra *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural (2011), aborda sobre os estabilizadores da memória, apontando três como principais: o afeto, a língua e o trauma. Nota-se que o segundo estabilizador promove a relação entre memória e literatura, pois a língua, entendida aqui como sinônimo de idioma, pode culminar no processo de escrita, considerando que “a língua é o estabilizador mais poderoso das recordações” (ASSMANN, 2011, p. 268). A língua, e mais especificamente a narrativa, dispõe de um caráter organizativo da memória, pois depois de escrito, são poucas as flutuações que essa memória sofre dado o caráter perene que a escrita conserva.

A literatura e a memória são passíveis de dialogar a partir diversos gêneros como a autobiografia, a biografia, a autoficção, entre outros. A necessidade pela narrativa também se manifesta na relação entre memória e trauma, sendo a literatura de testemunho, ou o texto testemunhal, o suporte material que dá vazão as emoções. Seligmann-Silva afirma que:

O campo de forças sobre o qual a literatura de testemunho se articula: de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverosimilhança. (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 46)

As obras que discutem com traumas carregam em si um caráter paradoxal de colocar em processo narrativo aquilo que não é passível de ser narrado. Ainda que não consiga ser narrado tal qual aconteceu, o trauma exige de seu sujeito escrever sobre o acontecido. A escrita desse trauma pode ser compreendida a partir de diversos prismas, como a organização dessa memória, dado o caráter organizativo da narrativa, ou o efeito catártico que o processo de escrita pode desencadear. A obra *corpus* do presente artigo apresenta essa relação entre narrativa e trauma, pois a autora, Scholastique Mukasonga<sup>1</sup>, carrega o trauma de ter sobrevivido ao genocídio em Ruanda. O trauma da autora não a atinge no nível físico, uma vez que não estava no povoado no momento em que sua família foi brutalmente assassinada; todavia, a nível psicológico, o fato de não ter sido morta junto com os seus, a impele à culpa e a experiência traumática realiza-se.

---

<sup>1</sup> É uma autora de origem Tutsi, nascida em Ruanda no ano de 1956. Atualmente, reside em Normandia, na França. Sobreviveu aos massacres na década de 1960.

Seligmann-Silva discorre acerca da relação entre a testemunha traumatizada e o uso da linguagem. Nas palavras do crítico, “ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’ que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 48). Vislumbra-se, portanto, que o uso da língua funciona como um mecanismo para suprir a falta que o trauma ocasiona. No caso de Mukasonga, em *A mulher dos pés descalços* (2019), é nítido que a narrativa configura-se enquanto uma escrita-monumento que tenciona enterrar, dignamente, os seus mortos, além de lhes preservar a memória.

Memória, trauma e narrativa relacionam-se, por sua vez, com a sociedade, considerando que “o ato mnemônico fundamental é o ‘comportamento narrativo’ que se caracteriza antes de mais nada pela sua *função social*, pois que é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo” (LE GOFF, 1990, p. 424-425, *grifos do autor*). Da mesma forma que a memória traumática suscita a escrita, ambas dispõem de um caráter social, visto que o trauma, em geral, pode ser concernente às relações hierárquicas de poder. As narrativas do pós-guerra, ou que representam de alguma forma a Segunda Guerra Mundial, ilustram de forma peremptória o aspecto social que permeia essa literatura voltada para o trauma, tendo a capacidade de apresentar o outro lado da história, a partir da ótica dos oprimidos, isto é, daqueles que ocupam a posição desprivilegiada na escala de poder. A título de exemplificação, citamos a obra *A guerra não tem rosto de mulher* (1985), de Svetlana Alexijevich, que coloca luz na participação das mulheres na Guerra e, também, no apagamento que elas sofreram pela história oficial.

O exemplo de Slexijevich traz à baila a persistência e manipulação que pode ocorrer na construção da memória coletiva. Le Goff (1990) afirma que esse tipo de memória elucida-se enquanto um importante mecanismo de luta das forças sociais pelo poder que representa: “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações [...] dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da História são reveladores desses mecanismos de manipulação” (p. 426). Esquecer, a nível da memória coletiva, implica em apagar a existência de determinados caracteres, como a obra de Svetlana Alexijevich ilustra. Ou seja, não se trata simplesmente de não lembrar, mas sim de apagar a presença das mulheres na guerra. O apagamento é bastante significativo devido ao fato de tornar inexistente algo que existiu.

Observamos uma preocupação semelhante em *A mulher de pés descalços*. Apesar de não ser uma obra extensa, 156 páginas na edição de 2019 pela Editora Nós, percebe-se um cuidado em reconstruir, por meio de suas memórias, os aspectos socioculturais dos tutsis, da mesma

forma como a perseguição que sofriam no exílio. A narrativa de Mukasonga adquire contornos de monumento ao relatar sobre o genocídio ocorrido em Ruanda, a partir da perspectiva dos perseguidos, fugindo, assim, do viés histórico oficial. O monumento erigido por meio da escrita busca lutar contra o esquecimento impingido às pessoas que foram assassinadas, não permitindo que sejam apagadas nem esquecidas. Essa preocupação reflete o fato de a memória sempre estar em disputa, relacionando-se com o nível individual e, também, com o coletivo.

A ideia de que a memória atua no nível individual e coletivo nos remete aos estudos de Halbwachs (1990), que defende a tese que a memória não se configura exclusivamente no âmbito individual, dado o fato de os seres humanos serem, por natureza, sociais. Ao mesmo tempo em que a memória é individual ela também pertence ao outro, porque há um ponto de contato com o coletivo. A participação no grupo, que representa a coletividade, viabiliza a inserção de memórias sociais no sujeito, mesmo que esse não tenha participado efetivamente do evento, como é o caso da narradora de *A mulher dos pés descalços*. Ela não participou do momento definitivo do genocídio, mas isso não a impede de sofrer e ter a memória sobre esse evento. A sua participação coletiva é tão premente que caracteriza as suas memórias que se estendem para além da figura da mãe. Os fragmentos narrativos compõem um mosaico representativo do povo tutsi.

Nota-se que a obra de Scholastique Mukasonga tangencia heterogêneas questões referentes à memória. Esse livro se aproxima da literatura de testemunho, por apresentar, principalmente, como motivação o trauma. Resvala também na memória coletiva e individual, pois, ao tencionar (re)construir a imagem da mãe Stefania, a narrativa percorre os aspectos culturais desse povo, monumentalizando por meio das palavras o genocídio em Ruanda. A partir desses caracteres, pretendemos demonstrar na próxima seção, por meio das análises literárias, como a escrita nesse caso apresenta-se enquanto um mecanismo para suprir a ausência de túmulo de Stefania e dos outros ruandenses mortos e adquire contornos de denúncia social contra o apagamento dessas vidas roubadas.

## O PERCURSO LITERÁRIO DA MULHER DE PÉS DESCALÇOS (2019): A (RE)CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE STEFANIA E DOS TUTSIS POR MEIO DA ESCRITA

Le Goff (1990) nos ensina que a memória alimentada pela história “procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (p. 477). O livro de

memórias de Scholastique Mukasonga aproxima-se do ideal postulado pelo teórico, considerando que o viés crítico-social que permeia a obra busca iluminar a servidão na qual os tutsis encontravam-se enredados por meio da ótica do oprimido, lançando luzes nas condições adversas as que eram submetidos, que tem por ápice o genocídio e a dizimação desse povo.

Mukasonga trabalha a memória em sua obra por meio de diversos prismas: no nível coletivo, com a apresentação dos aspectos sociais, culturais e ideológicos dos tutsis; no nível individual, com a (re)construção da imagem de Stefania; no nível psicológico, por meio do trauma, dado que é a experiência traumática que motiva e exige o processo narrativo; entre outras perspectivas, levando em conta a riqueza da obra. Considerando a complexidade dos aspectos levantados, buscaremos discorrer de uma forma panorâmica sobre esses níveis, a fim de demonstrar que a escrita adquire contornos de monumento, servindo de túmulo aos tutsis assassinados e preservando-lhes a memória.

A (re)construção da memória no nível coletivo pode ser observada ao longo de toda a obra. Os títulos dos capítulos remetem majoritariamente à coletividade: I Salvar os filhos; II As lágrimas da Lua; III A casa de Stefania; IV O sorgo; V Medicina; VI O pão; VII A beleza e os casamentos; VIII O casamento de Antoine; IX O país das histórias e X História de mulheres. Nota-se que a autora dedica capítulos inteiros aos caracteres importantes para os tutsis, como a questão do sorgo, alimento imprescindível e fonte de renda, assim como o pão, a iguaria mais desejada e difícil de ser comprada.

Os aspectos culturais se manifestam por meio da rememoração da imagem de Stefania, mesclando, desse modo, a memória individual com a coletiva:

Stefania recapitulava para a eventual sogra as qualidades e defeitos que via na jovem que pretendia se casar. Ela era de uma família respeitável? As maneiras e atitude dela demonstravam uma boa educação? Era trabalhadora, não hesitava em pegar a enxada? Apresentava sinais de fecundidade? Sua beleza, é claro, também passava por um exame minucioso: ao caminhar, o seu balançado seria, como na canção, tão cheio de graça como o balançado das vacas? E seus olhos, tinham o charme irresistível de uma bezerra? Ela andava com a mesma majestade? Dava para ouvir, quando ela passava, o barulho suave das coxas roçando umas nas outras? Suas pernas eram cobertas de uma fina rede de estrias? (MUKASONGA, 2019, p. 88)

Ao relembrar à importância da mãe que desempenhava uma função imprescindível na seleção das futuras esposas para os homens

do povoado, a narradora traz à baila questões de cunho cultural dos tutsis, isto é, quais eram os padrões exigidos para uma mulher em idade de se casar. O excerto evidencia como esses padrões distanciam-se dos modelos europeus, fazendo referência à construção das identidades ruandenses, em específico dos tutsis. A comparação das mulheres com a beleza das vacas e bezerras, pode nos causar estranhamento, dado que na nossa cultura foi influenciada pelo caráter ocidental. No entanto, ao verificar a importância que as vacas possuíam para esses povos, sobretudo após o exílio, que por meio da ausência intensificava o valor, compreendemos que tais comparações não se dispõem de nenhum cunho pejorativo. A valorização da qualidade de trabalhadora, bastante evidenciado no fragmento vem ao encontro do ideário de esposa na cultura tutsi, que precisa conciliar a criação dos filhos, com as tarefas domésticas e do campo.

Ademais, é notável que a narradora, mesmo não tendo desempenhado a função social de Stefania, apropria-se dessas memórias coletivas, suscitando o postulado de Halbwachs (1990) que afirma que nenhuma memória é completamente individual. Ainda de acordo com o pesquisador: “Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBWACHS, 1990, p. 26). A memória coletiva dos tutsis permanece imbricada na personagem-narradora que, por sua vez, aproxima-se da autora. Vale ressaltar que é o processo de escrita ficcionaliza a personagem, não sendo possível estabelecer uma relação direta entre autora e narradora<sup>2</sup>. Todavia, percebe-se uma proximidade entre ambas, compreendendo-se que a memória coletiva manifestada na escrita está relacionada com a vida de Mukasonga.

A obra também nos permite conhecer melhor outros aspectos sociais, como é o caso dos casamentos:

Na tradição ruandesa, contrair um casamento exigia várias etapas. Primeiro, meu pai deveria anunciar aos pais de Mukasine a intenção de ir pedir a mão de uma de suas filhas para o filho dele [...] Em seguida, era preciso fazer o pedido solene, que exigia muitos preparativos. Não se podia ir à casa dos pais da futura noiva sem levar jarros de cerveja para a cerimônia [...] Para ser validado, o pedido de casamento deve ainda ser confirmado e, por três vezes, ocorre o mesmo cerimonial [...] E só no terceiro encontro com a promessa de

---

<sup>2</sup> Para tanto seria necessário debruçar-se sobre os estudos de Lejeune na obra *O pacto autobiográfico* (2014). Todavia, dado o espaço restrito que o gênero artigo pressupõe, e por não se configurar como o foco do artigo, optamos por não entrar no mérito das discussões sobre essas relações entre autora e personagem-narradora.

casamento é definitivamente confirmada com a entrega do dote à família da jovem. (MUKASONGA, 2019, p. 110-112)

O ritual realizado em diversas etapas, com a repetição de algumas fases caracteriza a identidade cultural do povo tutsi. É significativo que a tradição dos casamentos tenha sido eleita como pauta para a (re)construção coletiva, pois remonta novamente ao ideário de uma memória coletiva imbricada na memória individual da narradora. Ao contemplar tais aspectos, percebe-se uma tentativa de registrar por meio da escrita a percepção mnemônica dessa coletividade, a fim de impedir que tais traços culturais fossem apagados com o genocídio. Rossi (2010), a respeito do apagamento promovido pela manipulação da memória, adverte que “apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade” (ROSSI, 2010, p. 32). A persistência de tais aspectos na escrita de Mukasonga pode ser entendido como a (re)afirmação da cultura tutsi, um mecanismo de luta contra a destruição histórica desse povoado.

De forma análoga a presença dos rituais casamenteiros, *A mulher dos pés descalços* nos convida a aprender sobre os significados dos cortes de cabelos e roupas das mulheres:

O corte de cabelo que deveríamos usar variava de acordo com as idades. As crianças [...] tinham a cabeça raspada com apenas, bem em cima da testa, um pequeno tufo bem redondo, feito um pompom. Na puberdade, perto dos dozes, treze anos, podíamos deixar o cabelo crescer. As moças nunca cortavam. Se ficassem longos demais, elas prendiam. Os *amasunzus* não eram usados antes dos dezoito, ou vinte anos. Eles significavam que a moça estava na idade de casar, que estava em buscando um marido, que esperava, como diriam na França, seu príncipe encantado. Ao mesmo tempo, as moças abandonavam o pequeno pedaço de tecido que, até ali, tinham usado como saia, para se vestirem com o pano respeitável das mulheres casadas e mães de família. Os *amansuzus* ajudavam a distinguir as mulheres em idade de casar das já casadas. (MUKASONGA, 2019, p. 92, *grifos da autora*)

A cultura tutsi outorga um significado para cada tipo de corte de cabelo, que dentro do grupo sinalizava para alguma questão, como o uso do *amansuzu* para demonstrar que a mulher estava em busca de um marido. Notoriamente, esses aspectos caracterizam os tutsis, daí a importância do registro e preservação por meio da memória. Nesse sentido, a literatura constrói-se enquanto um espaço propício à resistência, considerando que permite uma leitura a contrapelo dos fatos passados: “O trabalho da história e da memória deve levar em

conta tanto a necessidade de se ‘trabalhar’ o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 77). Portanto, as identidades da narradora, por estarem atreladas a coletividade, a impulsionam à revisitação desses aspectos, que mesmo destruídos pela opressão não deixam de participar da constituição identitária dessa personagem.

O viés de denúncia social acentua-se no livro de Mukasonga na medida em que a opressão no exílio começa a circunscrever os caracteres culturais desse povo: “Em Ruanda, dizia minha mãe, as mulheres tinham orgulho de ter filhos. [...] Principalmente meninos. Mas, em Nyamata, elas morriam de medo de colocar filhos no mundo. [...] Elas sabiam que eles seriam mortos; que, cedo ou tarde, seriam mortos” (MUKASONGA, 2019, p. 20). A repressão exercida pelas guerras civis e pela perseguição dos tutsis culmina no medo, dado que o destino certo para aquelas pessoas era a morte. A modificação de um paradigma cultural demonstra a intensidade da violência exercida contra esse povoado. A memória preservada pela narradora apresenta uma perspectiva dissonante do discurso histórico oficial, o que ratifica a ideia de que “a memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de ‘enquadrá-lo’” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 67). Ao lançar mão da memória coletiva, a narradora não apenas enquadra tais acontecimentos em uma leitura diferenciada, mas convida os/as leitores/as a fazerem o mesmo, ofertando a possibilidade de enxergar o passado pelos olhos de outrem.

Todavia, o trauma se faz presente na narrativa a partir do genocídio em Ruanda, que assassinou todos os familiares da narradora, sendo ela a única sobrevivente. Dois são os principais traumas: o fato de ter sobrevivido enquanto todos os outros morreram e; não ter conseguido cobrir o corpo de sua mãe, conforme ela havia instruído e pedido às filhas: “Quando eu morrer, quando vocês perceberem que eu morri, cubram meu corpo. Ninguém deve ver meu corpo, não se pode deixar ver o corpo de uma mãe. Vocês, que são minhas filhas, têm a obrigação de cobri-lo, cabe somente a vocês fazer isso” (MUKASONGA, 2019, p. 5). O pedido de Stefania está relacionado aos costumes dos tutsis, o que torna duplo o trauma da narradora, que não conseguiu cumprir o pedido da mãe e o ritual de sua cultura.

As consequências de ambos os traumas manifestam-se de formas diferentes. No que se refere ao primeiro trauma, entendemos a (re)construção da imagem de Stefania como uma forma de resgatar a mãe do genocídio, dando-lhe contornos mais vivos, a fim de que não seja ela a única sobrevivente, buscando uma forma para que a memória da mãe sobreviva. Assim, ao longo da narrativa, as memórias individuais focalizam a representação de Stefania: “Ela desenvolveu,

parece-me, um sexto sentido, o da presa que está sempre alerta. Ela identificava de longe o barulho das botas na estrada” (MUKASONGA, 2019, p. 12-13). O excerto flagra uma memória que remete a percepção que a personagem tem de sua mãe, sendo direcionada pelo crivo da individualidade, marcado pelo indicativo ‘parece-me’ o que sugere uma incerteza por parte da narradora. Le Goff (1990) pontua que “o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” (p. 424). A luz disso, compreende-se que a (re)construção de Stefania é marcada pela interpretação da personagem-narradora, considerando que a escrita empreendida passa pelo crivo de sua memória.

A (re)estruturação da mãe ocorre por meio das percepções corriqueiras de seus comportamentos: “Stefania nunca comia com a gente. Durante o jantar ela corria até o outro lado da plantação, no limite da savana, e ficava observando o emaranhado de espinhos, prestando atenção em todos os barulhos” (MUKASONGA, 2019, p. 19). O que se manifesta como atitudes, podendo ser tomadas como corriqueiras dado o contexto marcado pela violência e opressão, são interpretadas pela narradora como características inerentes à Stefania. Vale ressaltar que a memória na qual a personagem pauta-se para construir a narrativa é a infantil/adolescente, daí o fato de não conseguirmos mensurar até que ponto se trata da memória e o que diz respeito a (re)interpretação desses acontecimentos.

O conhecimento medicinal de Stefania é algo singularizado na memória da protagonista: “Stefania conhecia plantas de bom augúrio e sabia, dentro de casa, os lugares propícios para colocá-las. Ela borrifava o pátio e as plantações com água purificadora que era recolhida da chuva” (MUKASONGA, 2019, p. 23). A caracterização de Stefania progride em termos de uma imagem de mãe. Dito de outra forma, a imagem (re)construída remete a identidade materna de Stefania, atentando-se para o fato de os aspectos privilegiados serem voltados para a proteção dos filhos. Assim como a vigilância enquanto os filhos estão vulneráveis comendo, os conhecimentos medicinais são direcionados a manter a salvo os filhos, na esperança de que eles pudessem ter um destino diferente.

A (re)construção da representação de Stefania, empreendida com tanto esforço pela narradora, nos remete ao postulado de Seligmann-Silva (2003), que afirma que “os sobreviventes e as gerações posteriores defrontam-se a cada dia com a tarefa [...] de rememorar a tragédia e enlutar os mortos” (p. 52). A tentativa de resgatar a mãe da vala comum do genocídio demonstra as consequências da tragédia, que é (re)vivida pela personagem. O processo de luto percorre um caminho diferente, dada à impossibilidade de velar ou mesmo enterrar os seus mortos. Percebe-se, portanto, que tanto a construção coletiva, como a de Stefania refletem o trauma de ter sobrevivido, buscando na escrita

uma maneira de não permitir que seus mortos sejam assassinados novamente, desta vez, pelo esquecimento.

No que tange ao fato de não ter consigo cumprir o ritual cultural de cobrir o corpo de Stefania, isso a motiva a tecer uma mortalha de palavras, que é a obra em si. A presença do trauma não é afastada com o passar do tempo, contrariamente, “na minha lembrança, toda a violência ficou gravada em uma única cena. É como um filme que fica passando e se repetindo” (MUKASONGA, 2019, p. 10). A persistência do trauma gera por si própria a necessidade de narrar, como nos ensina Seligmann-Silva (2003a) “o testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade” (p. 46). A premência pelo ato de escrever adquire contornos catárticos, entretanto, o conteúdo de tal escrita é tão complexo e inerente à subjetividade, que torna o relato testemunhal um processo difícil e árduo para aquele que realiza.

No caso de *A mulher de pés descalços* nota-se que são dois os traumas que a impelem para a escrita, o fato de ter sobrevivido, e o desejo de cumprir o pedido da mãe e, de certa forma, os rituais culturais dos tutsis:

Não cobri o corpo da minha mãe com o seu pano. Não havia ninguém lá para cobri-lo. Os assassinos puderam ficar um bom tempo diante do cadáver mutilado por facões. As hienas e os cachorros, embriagados de sangue humano, alimentaram-se com a carne dela. Os pobres restos de minha mãe se perderam na pestilência da vala comum do genocídio, e talvez hoje, mas isso não saberia dizer, eles sejam, na confusão de um ossuário, apenas osso sobre osso e crânio sobre crânio. (MUKASONGA, 2019, p. 6-7)

O excerto lança luz não apenas na questão de ela ter sobrevivido, mas principalmente naqueles que foram assassinados. Apesar de não estar presente no momento do genocídio, a narradora não consegue deixar de narrar o acontecido, demonstrando que a violência marcou sua existência e que essas “marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é a memória” (ASSMANN, 2011, p. 264). Para além de marcas físicas, percebe-se que as marcas carregadas pela protagonista dizem respeito ao nível psicológico e subjetivo, estando gravada em sua memória a impossibilidade de cobrir o corpo da mãe e, antes disso, de morrer junto aos seus. A menção à vala comum do genocídio traz à baila questões relacionadas ao discurso oficial, o que vem ao encontro das discussões de Seligmann-Silva (2003a) que afirma que “pensar sobre a literatura de testemunho implica repensar a nossa visão da História” (p. 48). A presença da vala comum lança luz sobre a generalização das pessoas mortas que perdem sua individualidade para figurar apenas como

corpos, ossos, números e, muitas vezes, nem isso, considerando que a história nem sempre mensura com exatidão a quantidade de vítimas. A crueldade com que os tutsis foram assassinados também se presentifica no testemunho de *A mulher dos pés descalços*, por meio da presença dos facões, sugerindo que a mutilação foi a estratégia de ataque principal.

A partir da relação de tantos sentimentos, a escrita surge como um mecanismo para sanar, ainda que parcialmente, as demandas da subjetividade da personagem. Ressalta-se, todavia que “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou [...] A linguagem/escrita nasce de um vazio – a cultura, do sufocamento da natureza e o simbólico, de uma reescritura dolorosa do ‘real’ (que é vivido como um trauma)” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 48). A escrita, portanto, encontra-se em uma das pontas extremas do sujeito traumatizado. Ela figura como resultado do processo traumático, contudo, sua motivação não se encontra nas palavras. Contrariamente, o ato de escrever configura-se como a rememoração do trauma, a partir do prisma daquele que sofreu.

A culpa acompanha a protagonista, que lança mão do recurso da escrita para tentar dar um túmulo aos seus mortos: “Mãezinha, eu não estava lá para cobrir o seu corpo, e tenho apenas palavras [...] para realizar aquilo que você me pediu. E estou sozinha com minhas pobres palavras e com minhas frases, na página do caderno, tecendo e retecendo a mortalha do seu corpo ausente” (MUKASONGA, 2019, p. 7). Vislumbra-se que a escrita adquire contornos de monumento, pois é somente por meio delas que a narradora consegue dar um túmulo a sua mãe e cobrir-lhe o corpo. Essa escrita, portanto, desprende-se do caráter de mero relato e desempenha funções aliadas a (re)construção subjetiva da protagonista.

Esse tipo de escrita, como substituta de túmulos negados às pessoas assassinadas, é abordada pelo teórico Seligmann-Silva (2003b) que pontua que “essas obras transformam o passado perdido em traços de uma escritura que tem o valor de cemitério para aqueles que não puderam ser enterrados” (p. 79). Dada a configuração social e política que impossibilita vivenciar o luto de forma adequada ao jogar todos os sujeitos em uma vala comum transformando-os em corpos, a literatura forja um espaço para lidar com esses traumas demonstrando ser um espaço de resistência e de (re)construção subjetiva.

Daí a relação entre “escritura e morte [que] reencontram-se aqui nos livros de memória [...] não mais da morte na base da linguagem, mas sim na medida em que o texto deve manter a memória, a presença dos mortos e dar um túmulo a eles” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 55). A escrita de Mukasonga, por conseguinte, não apenas constrói o sepultamento dos tutsis assassinados, mas também lhe preserva a memória e com isso não permite que sejam esquecidos. Essa preocupação é estendida para além do corpo de Stefania, como o

excerto a seguir flagra: “– Você tem um pano grande o suficiente para cobrir todos eles... para cobrir todos... todos...?” (MUKASONGA, 2019, p. 156). O desejo de cobrir todos os corpos reflete uma postura de resistência ao genocídio, pois o trauma não remete apenas a perda da sua família, mas também do povo e, conseqüentemente, de sua cultura, fragmentando suas identidades. Assim sendo, vislumbra-se que a escrita d’*A mulher dos pés descalços* procura cobrir todos os corpos, inclusive o de Stefania e dar-lhes um espaço para figurar, tornando-os imortais por meio do texto escrito, considerando que passarão a fazer parte da memória dos/as leitores/as.

## O FIM DA TRAJETÓRIA: PONTOS DE CHEGADA

A literatura de Mukasonga traz à baila questões inerentes à tríade composta pela Memória, Literatura e História. Ao entender que a primeira “é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (LE GOFF, 1990, p. 476), salta aos olhos a importância da manutenção e da persistência da memória para a subjetividade dos sujeitos. A literatura abre espaço para discussões que questionam o discurso histórico oficial, lançando luz nos caracteres mnemônicos dos oprimidos.

*A mulher dos pés descalços* (2019) nos convida a refletir sobre diversos aspectos como a opressão sofrida pelos tutsis que tem seu ápice no genocídio dos ruandenses, por meio do relato testemunhal que a personagem nos oferece. A (re)construção dos caracteres culturais, e até mesmo da imagem de Stefania, nos impele a reflexão acerca do trauma vivenciado pela protagonista, que lança mão do recurso da escrita para enterrar, metaforicamente, os seus mortos.

Nota-se que a memória comparece em três níveis ao longo da narrativa, isto é, empreende a (re)construção da memória coletiva dos tutsis; a partir da memória individual tece a (re)estruturação a imagem da mãe Stefania e reflete os traumas por meio da escrita. Assim, esse processo de escrever adquire contornos de uma escrita-monumento, pois erige um túmulo àqueles que foram assassinados e preserva-lhes à memória, funcionando como um mecanismo de resistência.

## REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MUKASONGA, Scholastique. *A mulher de pés descalços*. São Paulo: Editora Nós, 2019.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória e o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA (org.) *História, memória e literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a, p. 45-58.

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

## CAPÍTULO 2

---

# CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS LUGARES DE MEMÓRIA NO CONTO “O LARGO”, DE MANUEL DA FONSECA

Renata França Pereira

### INTRODUÇÃO

Com o intento de conduzir um estudo interdisciplinar que possibilite o entrelaçamento entre áreas do saber tão distintas, como são a Literatura e a Geografia, propomos aqui que seja aclarada a qual vertente desta última nos reportamos.

Muito embora a ciência geográfica, em sua gênese, tenha com frequência buscado<sup>1</sup> em obras literárias conhecimento sobre as mais variadas temáticas, dentre elas tradições, costumes, cultivo, etc., é inegável que, durante muito tempo, a separação entre Ciência e Arte foi o *modus operandi*. Após a Revolução Industrial, a Geografia passou a adotar uma faceta demasiado apreciativa dos paradigmas que operavam a matemática e a física, adquirindo lugar privilegiado junto às ciências abrigadas sob a tutela do positivismo. Os efeitos dessa transformação podem ser sentidos até os dias de hoje, sendo consideradas ainda minoria as vertentes da Geografia que fujam desses paradigmas.

A abordagem que aqui adotamos vai na contramão desta lógica que aparta sujeito e objeto e prioriza os aspectos externos ao homem, na qual “os elementos mais dinâmicos, voláteis e subjetivos das relações humanas teriam de ser eliminados quando não se adequassem ao necessário rigor conceitual” (FERRAZ, 2011, p. 16). Afinal, como elaborar os conteúdos apreendidos por via das emoções, da imaginação, dos sentidos, da *experiência*, sem o devido diálogo com outras áreas do saber?

O século XX trouxe consigo uma radical transformação nas ciências ao, dentre tantos feitos, reacender o interesse pelas ciências

---

<sup>1</sup> Marc Brosseau em *Geography's Literature* aponta que “geógrafos consideraram o valor ‘documental’ de fontes literárias. (...). Várias correntes da disciplina recorreram à literatura para explorar sua relevância aos pontos de vista diversos: regionalistas em busca de uma descrição de lugar mais vívida; humanistas procuraram transcrições evocativas da experiência espacial; radicais preocupados com justiça social; outros tentaram estabelecer paralelos entre história das ideias geográficas e literárias; ou, numa perspectiva mais voltada para o discurso, pesquisadores abordaram problemas de representação. Ainda assim, as origens da verdadeira emergência deste campo na geografia revelam sua originalidade dentro das ciências humanas e sociais”. (BROSSEAU, 1994, p. 333, *tradução nossa*).

humanas e sociais, jogando os holofotes sobre o homem e sua nuance psicológica e social. Sua faceta humana enquanto ser em contato com seus entornos. Logo, a Geografia também está sujeita a transformações radicais em suas bases epistemológicas, mudanças essas que permitem o diálogo com áreas do saber como a Literatura.

A Geografia a que nos referimos, mais precisamente, a Geografia Humanista Cultural, é de base fenomenológica<sup>2</sup> e abarca a noção de mundo vivido, prestigiando a relação que o homem estabelece com o seu entorno e tendo a memória como fenômeno imprescindível para a compreensão da essência de lugar. Tal concepção é valiosíssima para o estudo a que nos propomos já que buscamos refletir acerca da representação dos lugares de memória na literatura, materializada aqui no conto “O Largo”, de Manuel da Fonseca, expoente do neorealismo português.

O arcabouço teórico-metodológico deste artigo será fundamentado pelos geógrafos Yi-Fu Tuan, Edward Relph e Eric Dardel, de quem tomaremos de empréstimo algumas noções essenciais no que concerne à compreensão do espaço advinda desses teóricos que, sabemos, prezam pela observação e valorização dos fenômenos do ser-no-mundo. Além de teóricos da Geografia Humanista Cultural, pretendemos trazer à baila estudiosos como o fenomenólogo Paul Ricoeur e suas considerações acerca da memória e do esquecimento. Acreditamos ainda que Michael Pollak será de grande valia na medida em que tece considerações acerca da relação entre memória e identidade.

## O CENTRO DO MUNDO E A MODERNIDADE: LUGAR E ESQUECIMENTO

Narrado em terceira pessoa, o conto de Manuel da Fonseca gira em torno de uma vila que sofre uma grande transformação em função da chegada de um comboio, acontecimento este que é um marco temporal decisivo na narrativa: a realidade dos que ali habitam se divide entre antes e depois desse episódio. Esta vila abriga aquele que dá nome ao conto: o Largo, considerado centro de todas as coisas. O narrador em nada é imparcial e revela evidente saudosismo em seu tom ao descrever a vida antes da chegada do comboio e uma certa melancolia ao referir-se ao que ocorre em dias atuais, como podemos observar logo nas primeiras linhas da obra:

---

<sup>2</sup> Segundo Werther Holzer, “a introdução da fenomenologia na geografia, pelo coletivo humanista norte-americano, foi responsável pela valorização do conceito/essência de lugar até então marginal nas discussões da disciplina” (2014, p. 293). Debruçar-nos-emos mais adiante sobre os pormenores que circundam a noção de lugar na Geografia Humanista Cultural.

Antigamente, o Largo era o centro do mundo. Hoje é apenas um cruzamento de estradas, com casas em volta e uma rua que sobe para a Vila. O vento dá nas faias e a ramaria farfalha num suave gemido, o pó redemoinha e cai sobre o chão deserto. Ninguém. A vida mudou-se para o outro lado da Vila.

O comboio matou o Largo. (FONSECA, 1981, p. 23)

Diversos detalhes saltam aos olhos nessa passagem. O Largo, com “L” maiúsculo, é tido como uma entidade que dispõe de uma identidade tão nitidamente delineada quanto a de uma pessoa, de indubitável importância, afinal, era o centro do mundo e dotado de vida. A chegada das transformações que vieram com o comboio ceifaram-lhe a vida e lá não se vê pessoas, pois a vida agora habita outra esfera, a Vila. O que agora sobra são faias e ramarias em agonia e o pó que indica os resquícios da vida que não mais existe ali. O pó, ou a poeira, segundo Chevalier e Gheerbrant, “é às vezes signo de morte” (2018, p. 727). A morte<sup>3</sup> do Largo, pelas ações do comboio. É precisamente a escolha do verbo “matar” que nos revela com franqueza a natureza do discurso do narrador, que a todo tempo alude para a chegada do comboio como um marco do declínio da vida e história da Vila, pois o Largo não foi abandonado ou sofreu de ação passiva. Foi vítima de crime hediondo. O narrador é alguém que sente e lamenta profundamente essa perda, a perda de seu mundo.

O que é o mundo para a geografia? Em compreensão superficial do termo, o que temos é uma visão demasiado abrangente que não nos permite afirmar em bases conceituais ou mesmo assimilar sua dimensão. Os conceitos de mundo e lugar na geografia de base fenomenológica são muito próximos, então, para que possamos compreender o primeiro, devemos antes elucidar os pormenores deste último.

Yi-Fu Tuan é um geógrafo cuja obra sempre procura perpassar referências a outras áreas do saber, bebendo também, como não podia deixar de ser, da fonte da literatura, salientando uma abordagem eminentemente interdisciplinar de estudos. Dois conceitos-chave em sua obra são as concepções de espaço e lugar, cuja compreensão depende diretamente daquela que se revela a mais essencial de suas formulações: a noção de experiência. Em sua obra *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, o geógrafo define:

a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experimentar é aprender; significa atuar

---

<sup>3</sup> Sobre a morte, Chevalier e Gheerbrant, em seu *Dicionário de Símbolos*, afirmam que “designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo (2018, p. 621).

sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. (TUAN, 2013, p. 18)

A experiência implica abarcar toda e qualquer forma da subjetividade humana, a qual perpassa as mais variadas esferas de percepção do mundo ao redor: os sentidos, a imaginação, a memória, as emoções etc. Todos esses são elementos que, ao mesmo tempo que dão forma e servem como pilar para a construção e atribuição de valores ao meio, podem também transformar e remodelar valores já existentes.

Após a passagem do comboio, a morte do Largo, para o narrador, representa a perda do senso de comunidade que ali se dava. Se não existe mais o Largo, tampouco existe vida. No entanto, como podemos observar no início do conto, a vida agora se dá no “outro lado da Vila”, fora do Largo. A comunidade agora habita e reconhece esta outra parte como seu novo centro do mundo, pois as experiências que ali se dão o validam como tal, isto é, houve uma ressignificação do sentido de vida e existência para o grupo. O narrador não se permite experienciar o novo centro, e por isso não o reconhece como seu *lugar*. Como seria então definido o lugar pela geografia? Tuan traça as seguintes considerações:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; podem igualmente falar das qualidades locais do espaço. As ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. (TUAN, 2013, p. 14)

As experiências íntimas do sujeito, os modos de percepção e atribuição de valores ao meio definem em que termos ele será significado e categorizado. Para o narrador, as vivências ocorridas no Largo foram tão significativas que possibilitaram a criação de um elo inquebrantável entre homem e espaço. Aqui, o Largo é lugar e componente vital de uma paisagem. Segundo afirma o geógrafo Eric

Dardel<sup>4</sup>, a paisagem representa “a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social” (2015, p. 30). O Largo “era o lugar onde os homens se sentiam grandes em tudo que a vida dava, quer fosse a valentia, ou a inteligência, ou a tristeza” (FONSECA, 1981, p. 24).

A relação que se firma entre o narrador e o Largo é cristalizada no termo dardeliano *geograficidade*, o qual evidencia e “coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua *geograficidade* original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização” (2015, p. 31, *grifos do autor*). De forma similar, Tuan dá a este “elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (2012 p. 19) o nome de “topofilia”, outro conceito basilar nos estudos da Geografia Humanista Cultural. Tendo em vista estas considerações, podemos gradativamente pôr em perspectiva a dimensão da perda do lugar sofrida pelo narrador. O Largo é parte constituinte de sua essência.

Compreendemos que o Largo, antes da chegada do comboio, também foi lugar para as outras pessoas que habitavam a Vila. Em consonância com Tuan, o geógrafo Edward Relph afirmou:

Lugar não é meramente aquilo que possui raízes, conhecer e ser conhecido no bairro; não é apenas a distinção e apreciação de fragmentos de geografia. O núcleo do significado de lugar se estende, penso eu, em suas ligações inextricáveis com o ser, com a nossa própria existência. Lugar é um microcosmo. É onde cada um de nós se relaciona com o mundo e onde o mundo se relaciona conosco. (RELPH, 2014, p. 31)

Antes do comboio, “as faias agitavam-se viçosas. Acenavam rudemente os braços e eram parte de todos os acontecimentos” (FONSECA, 1981, p. 24), cenário que contrasta drasticamente com aquele descrito anteriormente, em que as faias reagem quase sem vida ao contato com o vento. O Largo:

Era o centro da Vila. Os viajantes apeavam-se da diligência e contavam novidades. Era através do Largo que o povo comunicava com o mundo. Também, à falta de notícias, era aí que se inventava alguma coisa que se parecesse com a verdade. O tempo passava e essa qualquer coisa inventada vinha a ser a verdade. Nada a destruía: tinha vindo do

---

<sup>4</sup> Em sua obra *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*, embora não prontamente aceita à época de sua publicação, Dardel é bem-sucedido no feito de aliar a geografia da década de 1950 à filosofia de base fenomenológica, produzindo um estudo minucioso da percepção e representação do meio pela subjetividade humana.

Largo. Assim, o Largo era o centro do mundo. (FONSECA, 1981, p. 24)

Observemos que a noção de mundo aqui descrita tem grande alcance. Se o Largo era o centro do mundo, podemos depreender que o mundo é tido como um meio que abarca e contém todas as pessoas, lugares e experiências, podendo elas ter pouco ou grande significado, um mundo *vivido*. Dentro deste mundo, há lugares, pontos de localização com os quais o sujeito se conecta mais profundamente, podendo experimentar segurança, estabilidade, aconchego, reconhecimento, assim como um intenso sentimento de identificação. Em termos de categorias conceituais, acreditamos ser pertinente esclarecer como se relacionam espaço, mundo e lugar. Partimos da noção de espaço enquanto meio abstrato e destituído de valor, amplo e indiferenciado:

Na medida em que o homem se apropria desse espaço, ele se torna “mundo”, a partir da fixação das distâncias e das direções, onde os marcos referenciais são o corpo e a matéria onde ele se apoia, um espaço primitivo que, uma vez apropriado pelo homem, se torna “lugar”. (HOLZER, 2014, p. 291)

Podemos compreender a partir desta lógica que a Vila era o mundo que abrigava lugares, dentre os quais estava o estimado Largo. Mas, o que acontece com a chegada do comboio?

A tônica da obra é a crise da modernidade. Manuel da Fonseca se utiliza do comboio no conto como uma metáfora da transformação: com ele chega a modernidade. Sua chegada implica em reconhecer que a passagem do tempo traz mudanças inevitáveis para a sociedade e cabe a seus indivíduos fazer os devidos ajustes em face dessas transformações. O Largo de outrora, dominado por homens simples e de posse que falavam de igual para igual, onde crianças eram instruídas, lugar de comunhão e vida, deixara de existir:

Veio o comboio e mudou a vila. As lojas encheram-se de utensílios que, antes, apenas se vendiam nos ferreiros e nos carpinteiros. O comércio desenvolveu-se, construiu-se uma fábrica. As oficinas faliram, os mestres-ferreiros desceram a operários. Apareceu a Guarda, substituiu os pachorrentos cabos de paz, e prendeu os valentes. As mulheres cortaram os cabelos, pintaram a boca e saem sozinhas. Os senhores agora tiram os chapéus uns aos outros, fazem grandes vénias e apertam-se as mãos a toda hora. Vão à missa com as mulheres, passam as tardes no Clube, e já não descem ao Largo. Apenas os bêbados e os malteses se demoram por lá nas tardes de domingo. (FONSECA, 1981, p. 26)

Para os habitantes da Vila, houve uma evidente ressignificação do sentido de lugar atribuído ao Largo. Aquele que antes era o centro do mundo, dispunha de fisionomia própria e continha assim como atraía para si a possibilidade e condição de plenitude nos modos de existência agora tornou-se o que Relph chamou de *placelessness*, ou lugar-sem-lugaridade, que, segundo o teórico, seria uma “ausência da capacidade de lugaridade, ou seja, da constituição de lugar”. Marandola Jr. complementa em nota de rodapé de sua tradução:

A lugaridade (qualidade própria de lugar) se funda nos seus aspectos constitutivos (como a autenticidade, o encontro, o sentido de lugar, o espírito do lugar entre outros), sendo melhor entendida enquanto uma gradação, tendo níveis em contextos diferentes. Lugares autênticos seriam aqueles com forte lugaridade, enquanto os não lugares e os *placelessness* seriam aqueles que possuem ausência de lugaridade, ou seja, lugares-sem-lugaridade. (2014, p. 25)

As pessoas que aceitaram a chegada da mudança (toda a comunidade, com pontuais exceções) deixaram de frequentar o Largo e este fato acarreta uma conseqüente perda de sua capacidade de reunião, elemento essencial constituinte do lugar em questão. O Largo não dispõe mais de sua habilidade agregadora de todas as experiências que lá ocorriam. A comunidade elege, a partir de então, novos lugares e passa a frequentá-los:

O Largo, agora, é todo o mundo. É lá que estão os homens, as mulheres e as crianças. No outro Largo, só os bêbados e os madraços dos malteses – e aqueles que não querem acreditar que tudo mudou. O certo é que ninguém já liga a importância a esta gente e a este Largo. (FONSECA, 1981, p. 27)

O narrador não é a única figura a tecer considerações nostálgicas acerca do Largo em tom de lamentação. O local é agora parcamente frequentado por aqueles que se recusam a aceitar o grande acordo coletivo. João Gadunha é um deles. O bêbado “ainda teima em continuar a tradição. Mas nada é já como era. Todos o troçam e se afastam” (FONSECA, 1981, p. 27). O apego de João Gadunha ao Largo, agora moribundo, causa estranhamento nas pessoas que não mais o frequentam, ocasionando uma marginalização e inevitável exclusão desse sujeito da comunidade a qual se sente pertencer. No entanto, esta mesma comunidade abraça as profundas mudanças trazidas pela modernidade, fato que nos leva a concluir que o grupo atravessou um processo de ressignificação de sua identidade para acomodar as novas demandas de vida.

Tomemos como exemplo um episódio específico. Certo dia, Gadunha estivera no Largo a contar histórias como nos tempos áureos, não fosse pela falta de público e aclamação de outrora. O personagem desesperadamente busca o fascínio que exerceu sobre a comunidade antes dos tempos mudarem. Ele fala de Lisboa, lugar em que nunca estivera, e dos atributos que supõe que a cidade possuía, já que assim havia experienciado. Acredita e afirma existir em Lisboa um Largo como o seu e que ele abrigue árvores como as que conhece. Diante de uma descrente plateia, o bêbado narra animadamente:

– Sim, rapaz – afirma Gadunha erguendo a cabeça, cheio de importância. – Estava eu no Largo do Rossio a ver o movimento. Vá de passar o pessoal para baixo, famílias para cima, um mundo de gente, e eu a ver. Nisto, me deparo com um tipo a olhar-me de esguelha. Cá está um larápio, pensei eu. Ora se era! [...] Veio-se chegando, assim como quem não quer a coisa, e mete-me a mão por baixo da jaqueta. Mas eu estava à espera! [...] Salto para o lado e, zás, atiro-lhe uma punhada nos queixos: o tipo foi de gangão, bateu com a cabeça num eucalipto e caiu sem sentidos!

Uma gargalhada acolhe as últimas palavras do Gadunha.

– Um eucalipto? (FONSECA, 1981, p. 28)

Os saberes produzidos e veiculados no Largo agora não possuíam qualquer valia. O comboio coloca em xeque a validade de verdades antes nunca contestadas. A modernização nas comunicações agora possibilitava que qualquer um obtivesse informações sobre qualquer parte do mundo com demasiada rapidez. Antes, pouco importava se os largos de Lisboa abrigavam eucaliptos ou não, pois toda e qualquer narrativa materializada no Largo da Vila, aquele que era o centro do mundo, era imediatamente admitida e validada como verdadeira. A Vila pós-comboio teve sua bolha estourada e passou a (re)conhecer aquilo que estava para além de seus muros. O que acontece a João Gadunha é uma ridicularização em função de seu desconhecimento acerca da realidade sobre a qual fala. Em análise mais ampla, Gadunha é importunado por ainda demonstrar excessivo apego a tradições que não mais são cultivadas. A modernidade trouxe informação, assim como novas formas de entretenimento; em nenhuma delas o personagem buscava envolvimento. Em meio aos novos modos de existência, é um deslocado.

O sentimento de identidade de um grupo é um grande processo de negociação e aqueles que escolhem não tomar parte nesse acordo, têm seu lugar ameaçado junto ao grupo. O sociólogo Michael Pollak, em sua conferência intitulada “Memória e identidade social”, traça considerações acerca dos elementos que compõem o processo de construção e reinvenção da identidade de um grupo, dentre os quais

podemos citar a memória como o mais significativo deles. A memória é um complexo sistema que possui seus próprios elementos constituintes<sup>5</sup>, acerca dela não vamos nos debruçar, mas vale mencionar algo primordial: “A memória é um fenômeno construído”, afirma Pollak (1992, p. 204). Ao mesmo tempo que o constructo mnemônico é um processo que se dá de forma consciente e individual, ela se constitui inconsciente e coletivamente.

Julgamos profícuo trazer à baila a discussão acerca da memória, mesmo que brevemente, pois, segundo Pollak, “há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade”, sendo este sentimento uma elaboração que compreende “o sentido da imagem de si, para si e para os outros” (1992, p. 204), isto é, perpassa os modos como o indivíduo percebe a si mesmo e como ele se projeta e deseja ser percebido pelo próximo. O teórico complementa:

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 204)

É precisamente este o cerne da problemática que envolve João Gadunha. O personagem tenta, em vão, defender que sejam mantidas antigas tradições. O grande empecilho deste trabalho de Sísifo reside no fato de serem poucos os que partilham do mesmo desejo. A luta contra a mudança, contra a modernidade, é desigual e perdida desde o momento em que se decidiu por travá-la. Como resultado de seu compromisso com o passado, Gadunha perde de vista o aqui e agora e sua recusa do novo *modus operandi* da Vila resulta na perda do sentido de sua permanência naquele grupo ao qual pertencia. O personagem “fica sozinho e triste. Os olhos arrasam-se-lhe de água, a bebedeira dá-lhe para chorar. Agarra-se às faias, abraça-as, e fala-lhes carinhosamente. Aperta-as contra o peito, como se tentasse abarcar o passado” (FONSECA, 1981, p. 28-29). Ele agarra-se às faias, ao Largo, numa tentativa de protegê-los fisicamente assim como a memória que ainda existe dele. Proteger do esquecimento.

O fenomenólogo Paul Ricoeur, em sua obra *A memória, a história e o esquecimento*, afirma ser a memória uma “luta contra o

---

<sup>5</sup> Pollak (1992) cita como alguns destes elementos os acontecimentos vividos pessoalmente, aqueles herdados ou vivenciados pela comunidade a que pertence o sujeito, os personagens e os lugares, este último, por sua vez, subdivide-se em lugares da memória (aqueles que são cristalizados pelas lembranças que se tem de acontecimentos ocorridos lá) e lugares de comemoração (frequentados em ocasiões significativas – tristes ou felizes – e carregados de valor simbólico; podemos depreender que o Largo, aos olhos de João Gadunha, é um lugar de comemoração).

esquecimento” e seu efeito é a compreensão de que o esquecimento é muitas vezes sentido como “dano à confiabilidade da memória” (2007, p. 424). O esquecimento amedronta, pois representa a perda de conteúdos que aludem a pessoas, lugares, experiências potencialmente significativos e importantes. Na ausência da própria experiência *in loco*, a memória, ao mesmo tempo que respalda a sua veracidade, serve de sustentáculo para que o sujeito tenha acesso aos sentimentos vivenciados na ocasião em questão.

Outro personagem descartado do processo de ressignificação da Vila é o velho Ranito que, assim como João Gadunha, busca no álcool refúgio da modernidade. Já foi um homem estimado na Vila e sua presença no Largo era certa. Acompanhamos seu declínio na seguinte passagem:

- Se há aí algum valente, que salte para aqui!  
Mas já não há nenhum valente no Largo, já não há ninguém no Largo, Ranito olha em volta com o olhar espantado.  
A vista turva-se-lhe, range os dentes:  
- Ah vida, vida!...  
(...)  
Até que se cansa daquela luta desigual. O cacete desaparece-lhe das mãos e ele fica lasso, desequilibrado. Aos tropeços, pende para a frente e cai, tem que cair, o Largo já morreu, ele não quer, mas tem de cair. Pesado de bebedeira e de desgraça, cai vencido. (FONSECA, 1981, p. 29)

Se não por Ranito e Gadunha, quem manteria viva a memória do Largo? É possível perceber pela escolha do verbo “morrer”, somada às mortes dos dois personagens, que a memória do Largo não há de ter longevidade. Seria o esquecimento do Largo considerado um grande dano à comunidade? Não necessariamente. O esquecimento também está embebido de uma faceta otimista, uma vez que é fundamental esquecer para que seja renovado o repertório mnemônico através da seleção de novas memórias. É precisamente esta nuance de ambivalência que define os modos de experiência e percepção da chegada do comboio na Vila, onde “alguma coisa terrível e desejada está acontecendo” (FONSECA, 1981, p. 26).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O final do conto anuncia a chegada de ventos de mudança na Vila, ventos que irão polarizar de maneira definitiva as vivências de personagens como Gadunha e Ranito. De um lado os excluídos, que cultivam grande apreço pelo Largo e pelo significado das experiências ali vividas. Do outro, a comunidade que, muito embora também tenha

partilhado momentos junto ao que costumava ser considerado o centro do mundo, anseia por mudanças.

Quando Ranito encontra seu derradeiro fim, “ele já não pode ver que o Largo é o mundo fora daquele círculo de faias ressequidas. Esse vasto mundo onde qualquer coisa, terrível e desejada, está acontecendo” (FONSECA, 1981, p. 30). A mudança era terrível para João Gadunha e Ranito – e não podemos deixar de mencionar o narrador que, embora não se insira diretamente nos acontecimentos da narrativa, traz sensibilidade e nostalgia em seu relato sobre o Largo – porque estes não aceitam o progresso trazido pela chegada do comboio. Os personagens não contribuem para a formação de uma nova identidade daquela comunidade que decide seguir em frente para além do Largo. Por conseguinte, sua permanência na comunidade perde coerência e continuidade. São consumidos pela possibilidade e iminência do esquecimento de seu lugar de memória.

A mudança era, sem dúvidas, desejada pela comunidade que, não apenas acolhe a modernidade, como dá início a um processo de reconfiguração e ressignificação de sua identidade enquanto grupo e indivíduos. Foi o desejo do grupo de manter integrado o sentido da imagem de si, para si e para os outros que mediou a grande negociação que deu origem a novos costumes e tradições.

## REFERÊNCIAS

- BROSSEAU, Marc. Geography's literature. In: *Progress in Human Geography*. vol. 18. n. 3, 1994. p. 333 – 353.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coord.: Carlos Sussekind; Trad.: Vera da Costa e Silva [et al.]. 31ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Trad.: Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Literatura e espaço: aproximações possíveis entre Arte e Geografia. In: SOUZA, A. de O. [et. al.]. *Transfazer o espaço: ensaios de como a literatura vira espaço e vice-versa*. Dourados: Ed. UFGD, 2011.
- FONSECA, Manuel da. *O fogo e as cinzas*. Lisboa: Caminho, 1981.
- HOLZER, Werther. Mundo e Lugar: ensaio de geografia fenomenológica. In: MARANDOLA, Eduardo Jr. HOLZER, Werther. OLIVEIRA, Livia de (Orgs.). *Qual o espaço do lugar?*:

*geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul. 1992. ISSN 2178-1494. Disponível em:  
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/108>>.
- RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: MARANDOLA, Eduardo Jr. HOLZER, Werther. OLIVEIRA, Livia de (Orgs.). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad.: Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad.: Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

## CAPÍTULO 3

# AQUILOMBAMENTOS: HISTÓRIAS, MEMÓRIAS E RESISTÊNCIAS DA COMUNIDADE DOS TEIXEIRAS EM ITIRUÇU-BAHIA

Luciana dos Santos Brandão

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e, sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades. (SOUZA, 1983, p. 23)

### INICIANDO O DIÁLOGO

O presente estudo traz à tona o legado afrodiáspórico da Comunidade dos Teixeira localizada no espaço rural no município de Itiruçu/Bahia. Cabe aqui um recorte geográfico, Itiruçu situa-se no sudoeste baiano no território do Vale do Jiquiriçá, com população estimada em 12.693 habitantes conforme censo demográfico de 2020.

É crucial problematizar a história contada sob a perspectiva do colonizador, no que diz respeito ao primeiro contato por portugueses em 1823 no território itiruçuense, fugidos da Guerra do Mata Marotos, sendo que um dos portugueses mais tarde conseguiu a posse da terra devido a Lei de Terras de 1850. Ao longo dos tempos Itiruçu recebeu várias denominações, de Lagoa de Tiririca a Fazenda Morro Grande, nome esse que tem considerações emblemáticas com relação à sua origem, existem relatos que se originou do tupi guarani, mas essa é uma outra história considerando as diversas etnias indígenas que em solo itiruçuense pisaram citadas por pesquisador jequiense. Nesse contexto entre história e poder convidamos Chimamanda Adichie para problematizar:

É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é "nkali". É um substantivo que livremente se traduz: "ser maior do que o outro". Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do "nkali". Como é contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. (ADICHIE, 2019, p. 3)

Vale ressaltar que, se Itiruçu possui uma forte presença de povos africanos, indígenas e seus legados na construção do município. Por que ainda são povos tão invisibilizados? Sobre invisibilidade HASEMBALG (1982) faz uma colocação pontual:

No registro que o Brasil tem de si mesmo o negro tende a condição de invisibilidade. Alguns exemplos servem para ilustrar as manifestações sintomáticas desta tendência: o lugar irrisório que a historiografia destina à experiência e contribuição do negro na formação desta sociedade; a queima dos documentos relativos ao tráfico de escravo e ao regime escravista; a retirada do quesito sobre a cor da população no censo demográfico de 1900, 1920 e 1970 e a negação obstinada de discutir a existência de qualquer problema de índole racial. ( HASEMBALG, 1982, p. 105)

Diante de tal argumentação, como não ver que a ideologia de cor é daninha. Então, vamos nos deixar conduzir pela visibilidade de quem foi dada a palavra. Dessa forma, iremos analisar as potências e experiências afrodiáspóricas presentes na Comunidade em estudo, conhecida como “Os Teixeiras”.

Para tensionar ainda mais esse debate, tomamos mais uma vez emprestado as falas revolucionárias da nigeriana ADICHIE (2019) ao tratar do perigo de uma história única: *Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida.*

À luz dessa discussão, busca-se situar o campo da pesquisa enquanto um território de identidades negras que historicamente se constitui a partir das ancestralidades e resistências. Um lugar de saberes infundáveis e de geografias tangíveis e intangíveis, uma região de morros, matas, de ladeiras, de fontes d’água, que são reveladas em sua cartografia. Sem escapar inclusive do terreno simbólico do que ali tem de sagrado.

Figuras 1: QR CODE referente à localização da Comunidade dos Teixeiras.



Fonte: QR CODE gerado pela autora da pesquisa.

Figura 2: Coordenadas geográficas da Comunidade dos Teixeiras.



Fonte: Google Wearth

Pretendemos aqui trazer a breve reflexão sobre as comunidades negras no Brasil que se aquilombam, logo, todo quilombo resulta numa família. Sendo estas famílias baseadas na coletividade e não no indivíduo, sob uma perspectiva afroreferenciada. Nessas tessituras textuais, tomando como referência o que chamamos aqui de aquilombamentos, e ainda, considerando as memórias individuais e coletivas, cabe acessar um legado que advém de uma dinâmica social em diáspora.

Nas comunidades de tradição oral, como a dos Teixeiras as histórias passadas de geração em geração já trazem no bojo marcadores de raça, gênero e classe. Até aqui, revisitando a história oral do tempo presente e do tempo passado de uma comunidade rural, que em alguns momentos será chamada de “Terra de Pretos” habitada por aproximadamente 30 famílias, compostas por mulheres, homens, crianças e jovens. Importa lembrar que, a permanência de resquícios da lógica colonial nesse local resulta na tentativa de apagamento das etnicidades de um povo historicamente silenciado num processo de genocídio e de escravidão.

Implica chamar a atenção como as relações étnicas e raciais se produzem nesse espaço? Como essas relações foram construídas ao longo dos atravessamentos étnicos? Como esses negros e negras chegaram a essa região de um lado fértil, e de outro de difícil acesso? Será que chegaram nessa terra por escolhas ou por seus corpos ancestrais precisarem se guardar de um sistema repressor e escravocrata? Ainda não temos essas respostas.

Nessas inquietações emergem dentre outros movimentos, diálogos com os órgãos municipais objetivando buscar caminhos a fim de legitimar a busca pelo poder de fala que perpassa pelo poder de se fazer ouvir. Embora, pareça meramente burocrático, segundo (BRANDÃO, 2015) com ancoragem a partir das ações do NEABI (Núcleo de Educação Afro-Brasileiro e Indígena) de Itiruçu criado em 2014, a institucionalização de um Decreto no Diário Oficial de Itiruçu, entendendo a comunidade dos Teixeiras e a sua remanescência

quilombola foi um ponto para pensar as memórias sob a ótica da decolonialidade.

Figura 3 - Decreto do Município de Itruruçu concernente a indicativos de remanescente quilombola da comunidade dos Teixeiras.



Fonte: Diário Oficial de Itruruçu

Mas, é certo que se aquilombaram, constituindo suas afrocentricidades, aproveitando-se da impenetrabilidade desse lugar, e da fertilidade das terras. Esse território foi se estruturando, se dinamizando, organizando-se e crescendo demograficamente. E nesse cenário de mudanças revela uma reengenharia do tempo, principalmente na arquitetura das casas, que são verdadeiros espaços de memórias.

Figura 4 – Construção de casa de adobão na Comunidade dos Teixeiras.



Fonte - Acervo do NEABI/2015

Figura 5- Moradia da Comunidade dos Teixeiras, que atualmente não está sendo habitada.



Fonte - Foto cedida pela moradora Adeildes.

Figura 6 - Anexo Escolar inaugurado em 10 de março de 2003. Atualmente ..encontra-se desativado.



Fonte - Foto cedida por Evaldo Santos Reis

Diante do exposto, é perceptível que existe um complexo de forças e mudanças a partir dos deslocamentos globais e locais. Nesses deslocamentos, segundo MOURA (1993) a expansão geográfica da quilombagem<sup>1</sup> ao se valer das contribuições como uma das formas de resistências em diversos estados brasileiros, ora, aqui destacamos a Bahia com revolta organizada com o levante dos negros malês(mulçumanos)entre 1807 a 1835. Logo, as fugas, outras formas de lutas, a participação de negras e negros escravizados em movimentos seus ou não, foram fortalecidos com suas participações. Sob esta ótica, o aquilombamento não tinha um projeto de ordenação social, de substituição do escravismo. Mas as suas potencialidades davam conta de uma crise na sua estrutura.

## VOZES QUE ECOAM

Entender a comunidade como o locus dos assemelhamentos, como espaço de narrativas de vidas e acolhimentos, é o cerne desse trabalho que vale-se das corroborações epistêmicas de estudiosos/as que auxiliam na tarefa de pensar o tempo histórico e presente. Sendo a comunidade dos Teixeira um espaço de saberes e heranças ancestrais, de uma potente religiosidade e de uma diversidade de culturas, de rituais, de constituição de vínculos históricos, em suma, um grupo étnico que constitui um campo de comunicação e interação enquanto organização social.

---

<sup>1</sup> O quilombo aparece, assim, como aquele módulo de resistência mais representativo (quer pela sua quantidade, quer pela sua continuidade histórica,) que existiu. Estabelecia uma fronteira social, cultural e militar contra o sistema que oprimia o escravo, e se constituía numa unidade permanente e mais ou menos estável na proporção em que as forças repressivas agiam menos ou mais ativamente contra ele. Dessa forma, o quilombo é o centro organizacional da quilombagem, embora outros tipos de manifestação de rebeldia também se apresentassem, como as guerrilhas e diversas outras formas de protesto individuais ou coletivas. MOURA, Clovis. *Quilombos: Resistência ao escravismo*. São Paulo: ática, 1993.

A discussão precedente fez sobressair a questão das fronteiras étnicas. Vale consagrar a atenção nesta pesquisa às fronteiras sociais, se bem que elas possam ter contrapartidas territoriais. Segundo Poutignat e Fenart (1998) se um grupo conserva sua identidade quando os membros interagem uns com os outros, isso implica critérios para determinar a pertença. A partir dessa perspectiva e análise no que diz respeito a ancoragem organizacional da população negra em questão, é quase indubitável que o equilíbrio demográfico a partir de critérios de pertença mesmo sendo afetado, não será totalmente mudado. Nessas elaborações interpretativas acerca de um grupo étnico, é necessário que este se dê conta das fronteiras que marcam o sistema social em agrupamentos dicotômicos *nós/eles*. Nesse aspecto, emerge pontos de debates que revelam o caráter dinâmico da etnicidade, e ainda, que as identidades étnicas só se mobilizam com referência a uma alteridade. Assim, cabe mencionar, que as fronteiras étnicas não representam barreiras, e sim, propõem escala de diálogos polietnicos.

Como se constituiu ao longo dos tempos a Comunidade dos Teixeiras? Considerando a dimensão englobante da identidade étnica e seus processos que permitem traçar graus de parentesco que se reconheçam abertamente ancestrais provenientes daquela comunidade? Ou ainda, certos atributos culturais corroboram para estabelecer um laço genealógico na comunidade? Essas são interrogações epistemológicas fundamentais para agitar um debate ainda subterrâneo no universo etnográfico da comunidade. O campo da pesquisa não pretende adotar uma estreiteza do olhar quanto à formação organizacional social dos povos em diásporas limitando-se tão somente a origem. É importante acentuar que, artefatos religiosos, culturais, lingüísticos, territoriais, raciais, são elementos que incitam o campo da investigação a partir de reflexões sociológicas e antropológicas.

Na raiz desse debate, parece estar em jogo uma outra discussão, a complexidade do equacionamento da questão do negro nas configurações de novos e velhos desafios considerada indispensável. Para dialogar a esse respeito convidamos CONSORTE (1991) que interroga: O que se recusa discutir ou escamotear quando se evita ou se nega a questão do negro? Ela transita pelas questões indígenas e do negro e como estas se nutrem nos degraus remotos do inconsciente coletivo. São questões mobilizadoras que remetem a pauta da identidade negra, da cultura negra e uma série de inquietações. Ainda nesse viés discursivo, contamos também com as narrativas epistêmicas de Stuart Hall que corroboram para pensar a complexidade da identidade e suas possíveis crises. Nessa vertente ele problematiza:

A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas

quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2006, p. 12-13)

A dimensão da produção da identidade ela é central para uma série de pautas que vão dar conta desses sujeitos e sujeitas pensarem as suas coexistências e sentidos. Ainda acerca desse debate cabe escurecer que a identidade é uma construção. Ninguém nasce negro, torna-se. A identidade é alterativa, é uma resposta política a um contexto político. Ao tratar da identidade é preciso tratar da diferença. É importante pensar que na essência da identidade de um grupo estão as marcas de suas ancestralidades.

## PROBLEMA DE PESQUISA

E nesse contexto algumas problematizações se se fazem urgentes: Quem são os sujeitos negros que constituíram a comunidade dos Teixeira? Quais deslocamentos nas ordens locais se produzem? Como esse povo negro reivindica regimes de representação e visibilidade? Quais diálogos têm sido estabelecidos a este respeito?

## PERCORRENDO CAMINHOS

O percurso metodológico de ordem etnográfica fundamenta-se em narrativas de vidas, vivências ancestrais, experiências de uma população negra em que os/as depoentes enunciam em suas falas elementos dos seus antepassados. A metodologia baseou-se em análises de documentos, certidões de nascimentos e batismos. Ao analisarmos as certidões de nascimentos concedidas pelos moradores do local, percebem-se aspectos importantes. Elencamos a título de análise e futuras respostas parciais ou não, a questão da ausência da nomeação dos avôs maternos de Anália Maria Silva, moradora mais velha da comunidade, constando na certidão o termo "ignorados". Ainda nesse viés analítico, constatamos também a ausência do nome do avô materno de Arsênio Celestino dos Santos, morador mais velho da localidade. Outro ponto que suscita investigações é o fato das genitoras

de ambos os moradores serem natural de Maracás e as mesmas possuírem o nome Maria. Outro fator que nos ajuda a solidificar as hipóteses nesse percurso são as narrativas de Marise de Santana sobre:

é o fato que há indícios de que existiam comunidades quilombolas, ou o que é mais provável comunidades negras compostas por remanescentes de quilombos da região e escravos alforriados. Em Maracás é registrada uma comunidade chamada zumbi, local de onde veio no ano de 1879 Rufino Forte (sem referência se era liberto ou não). [...] Analisando de maneira conjunta escravos e libertos, percebemos certo equilíbrio entre homens (55%) e mulheres (45%), geralmente as mulheres se chamavam ou compunham sua assinatura o nome de Maria. Nada menos do que 40% das mulheres tinham Maria em seu nome ou sobrenome, talvez isso se deva ao fato da padroeira de Maracás se r Nossa Senhora das Graças, uma “variação” de Maria, mãe de Jesus. (SANTANA, 2014, p. 36)

Figura 7 - Certidão de nascimento de Anália Maria Silva.



Fonte - Cedida por Adeildes.

Figura 8 - Certidão de nascimento de Arsênio Celestino dos Santos.



Fonte - Cedida pelo senhor Arsênio.

Vale um recorte, com referência ao termo escravo, compreendido nesse estudo enquanto uma realidade histórica transitória, nem anterior a realidade africana nem ao pós abolição. Utilizando quando necessário o termo negro/a escravizado/a como posicionamento político e decolonial.

Outro caminho percorrido foi o das entrevistas concedidas pessoalmente, outras vias chamadas telefônicas em decorrência da pandemia do covid 19 em que o distanciamento social fez-se necessário. Assim, nos aproximamos dessa problemática a partir das concepções de ALBERTI:

Em muitos casos, a entrevista de história oral nos acena com a chance, ou ilusão, de suspendermos, um pouco que seja, a impossibilidade de assistir a um filme contínuo do passado. Quando isso acontece é porque nela encontramos a “vivacidade” do passado, a possibilidade de revivê-lo pela experiência do entrevistado. Não é à toa que a isso muitos dão o nome de história (ou memória) “viva”. (ALBERTI, 2004, p. 15)

Numa análise mais aprofundada a pesquisa vale-se também da memória histórica de um dos pesquisados, guardião de lembranças de um passado prestigioso, bem como, de narrativas descritivas de um sofrimento compartilhado ao falar dos seus antepassados em situação de refúgio de um sistema escravocrata, perverso, excludente e racista que revela um sequestro dos povos africanos pelos europeus. É no cenário da sua casa que seu Arsênio traz informações sobre a Terra de Pretos.

*Figura 9 - A ação da memória na elaboração do passado sob o olhar de seu Arsênio contada Luciana*



Fonte - Acervo do NEABI/2015

*Figura 10 - À esquerda, Seu Zé Luiz, Luciana Brandão, dona Anália, Nivalda Santos e seu Arsênio e Dona Maria distante na porta.*



Fonte - Acervo do NEABI/2015

Em outro momento de difícil acesso devido ao contexto da pandemia, utilizando as tecnologias digitais, seu Arsênio nos revela:

Deu dizer aqui, eu sabe falar, tem coisa aqui que se eu lembá, e se eu dizer, né porque eu quero ser miô, que os zoto não, eu so o mais vei daqui, dus que tem aqui hoje o mais vêi que tem so eu, eu sei porque sei, sei du, du dus Teixeiras desde da casa du, du vei Justiliano, eu sei dizer o bisavô, o pessoal dos Teixeiras eu conheço, Zé Teixeira, depois vem a, a, o

finado Justiliano, vem, vem a,a,a sabe quem é, o finado Zé Teixeira a mulê, esqueci, eu quero lembá é a veia Ana, a mãe, a mãe veia Ana, viu. A mulê do finado Justiliano, era o dono dessa fazenda aí, e é Dona Ana, eu sei tudo, e ai mei mundo deles ai não vai ter alguma memória para pegar assim para conversá tudo, né Zé num da, num dá, só tem eu. E de mulê, e de mulê, tem a minha mulê, que é dos Teixeiras. Ela é rema dos Teixeiras, ela é a rema dos Teixeiras. Ela é a fia dum, dum, dum, dum, dum, dum, dum o pai dela era fi do vei Justiliano, esse daí também ela sabe um buncado de coisa também.

(Narrativa de seu Arsênio Celestino dos Santos em 2021)

No universo da pesquisa, algumas histórias de vidas foram analisadas separadamente, deixamos as pessoas à vontade para contar suas vivências, uma vez ou outra, que perguntávamos. Seu Arsênio ao ser perguntado sobre os seus pais ele busca nas suas memórias subterrâneas e revela: *Meu pai, meu avô meu outro avô, ele é escravo, morava ali, pa riba da, Lagoa de Jovino Farias, Bisavô, finado Romão, da parte de minha mãe.*

Nesse campo investigativo elegemos também imagens, várias fotografias fixas e em movimentos, documentos, procurando aliar ao texto uma nova poética experimental. E nessas interfaces, nessas possibilidades de contato propomos aqui, apresentar a imagem como experiência etnográfica, e ao mesmo tempo, pensar o movimento de problematização da relação entre fotografia e etnografia.

Múltiplas vozes de mulheres são ecoadas nesse estudo. Contamos com as lembranças memorísticas de Roquelina dos Santos da Silva (51 anos) moradora dos Teixeiras que relata: *Os Teixeiras recebeu esse nome por causa do meu bisavô materno que se chamava Justiliano Teixeira, avô de Arsênio Celestino dos Santos, tem lugar que tá Asino. Ao ser perguntada sobre elementos da religiosidade, ela relata: Mainha rezava, o povo sambava...*

Figura 12 – Roquelina dos Santos da Silva - Mulher negra fazendo pose no pátio da sua casa nos Teixeiras.



Fonte - Foto cedida pela moradora Adeildes em 2021.

Ampliamos o âmbito da nossa descrição para as narrativas do campo dos não ditos, que parecem estar soterradas nos labirintos das memórias. Ademais, para ilustrar esse texto reunimos várias imagens que ultrapassam a leitura meramente visual e nos remete a sentir a realidade. As fotografias apresentadas e cedidas por Adeildes, apelidada por Zê, demonstram como esses corpos ancestrais gostariam se ser vistos por elas mesmas ou por outros, adotando poses fotográficas e escolhendo espaços reveladores de suas corporeidades afrodiáspóricas. Segundo FANON (2008) o negro, em determinados momentos, fica enclausurado no próprio corpo. Ora, “para um ser que adquiriu a consciência de si e de seu corpo, que chegou à dialética do sujeito e do objeto, o corpo não é mais a causa da estrutura da consciência, tornou-se objeto da consciência”.

Essa tomada de consciência a partir da elaboração inabalável do corpo como o local e a causa das diferenças foi se constituindo com o passar dos tempos. Nessas formas corporais, OYEWUMI (2021) essencialmente aponta diferenças epistemológicas entre as sociedades. Vale-se inclusive da ideia de cosmopercepção numa perspectiva inclusiva pensando o corpo para além do visual. A nigeriana energeticamente dialoga:

Uso a palavra “corpo” de duas maneiras: primeiro como uma metonímia para a biologia e, segundo para chamar a atenção para a fisicalidade pura que parece estar presente na cultura ocidental. Refiro-me tanto ao corpo físico como as metáforas do corpo. Ao corpo é dado uma lógica própria. Acredita-se que, ao olhar para ele, podem-se inferir as crenças e a posição social de uma pessoa ou a falta delas. (OYEWUMI, 2021, p. 27-28)

Pensando ainda na questão da mulher, outro ponto é: historicamente as principais lutas das comunidades no Brasil são encampadas por yás. Observamos que as yás sobrevivem rizomaticamente na comunidade “dos Teixeira”. O DNA ancestral dessas mulheres que em seus cotidianos lutam, trabalham na agricultura, e fazem tantas outras atribuições a fim de manter o reequilíbrio da comunidade. As narrativas plurais, que aqui optamos pela expressão “causos”. Os causos contados por elas desde as lavagens de roupas na Fonte da finada Firmina, atualmente conhecida como fonte da “veia” Antonia, onde também apanhava água na cabeça, as lidas como apanhadeiras de café na Fazenda Boa Fé, onde mais de 100 pessoas advindas de Caldeirão de Miranda, Itiúba e outros tantos lugares, as lembranças delas, e das suas antepassadas revelam a presença de matripotências não apenas como um conceito teórico, mas como uma força metafísica que levanta mulheres.

*Figura 13 - Moradora dos Teixeiras-Zenilda fazendo pose no terreiro dos Teixeiras*



*Fonte - Foto cedida por Adeildes.*

*Figura 14 - Dona Maria -No terreiro dos Teixeiras.*



*Fonte - Foto cedida pela moradora Adeildes em 2021*

*Figura 15 – Adeildes – No terreiro dos Teixeiras.*



*Figura 17 – Maria Helena - fazendo pose na varanda da casa de Roquelina nos Teixeiras.*

*Figura 16 - Moradora dos Teixeiras-Sueli fazendo pose no terreiro.*



*Fonte - Foto cedida por Adeildes*

*Figura 17 – Maria Helena - fazendo pose na varanda da casa de Roquelina nos Teixeira.*



*Fonte - Foto cedida por Adeildes*

*Figura 18 – Maria da Gloria - Mulher negra fazendo pose na varanda da casa de Roquelina nos Teixeira.*



*Fonte - Foto cedida por Adeildes*

## ANÁLISES PARCIAIS

É válido chamar a atenção: Quais análises hermenêuticas dispomos para pensar as narrativas múltiplas construídas a partir da transmissão intergeracional de valores de uma comunidade onde as reconexões com o passado revelam que o tempo é incapturável? Mais ainda pensando nas velhas e novas configurações acerca da categoria tempo, e das novas elaborações, vale ressaltar que o tempo em África tem acontecimentos que acontecem sempre.

Como sabemos em África a tradição é oral, é praticamente responsável pela transmissão das memórias coletivas e da consciência social. Até então, não há como verificar até onde “Os Teixeiras” reproduziram a comunicação oral africana. É evidente que, a partir de uma afro perspectiva das resistências o estudo da realidade social dessa população negra tem importância sociológica, histórica, política e humana. Tratando ainda, da oralidade e da ligação umbilical com o tempo, percebe-se que as narrativas plurais dos Teixeiras preenchem a lacuna do tempo e fazem o som do silêncio. Vale à pena mencionar as contribuições de BARBOSA (2016) ao descrever que as narrativas também foram identificadas como um importante meio de representação em muitas outras áreas das ciências sociais desde a paleontologia até a sociologia. Logo, essas narrativas insurgentes decolonizam conhecimentos e entrelaçam mundos.

## RESULTADOS

Embora preliminares os resultados desse trabalho corroboram para um produto cultural, que registra, preserva e divulga a defesa do direito aos espaços físicos e culturais, de resgatar as suas histórias, um débito de raiz com a mãe África. É importante que se saiba que os negros e negras têm uma outra história a contar e a recriar.

## CONCLUSÕES INCLONCUSAS

Pretende-se que essas e outras questões correlatas sejam tratadas, de modo a permitir exercícios comparativos que renovem estudos e abram novas trilhas investigativas e ainda, corroborem para enfrentamentos de demandas que garantam direitos das populações negras. Ademais impera (des) silenciar os legados, os pertencimentos da comunidade, validar as resistências e, possivelmente traçar enfrentamentos para uma certificação futura enquanto comunidade remanescente de quilombo. O reconhecimento oficial da existência de territórios ligados a história do negro (quilombos), embora, pareça pouco, mas não deixa de ser a abertura de novos caminhos para a questão das negritudes e suas coexistências.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: Textos em História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- BARBOSA, Andrea. CUNHA, Edgar Teodoro Da. HIKIJI, Rose Sativo Gitirana; NOVAES, Sylvia Caiuby. *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro nome, 2016.
- BRANDÃO, Luciana dos Santos. *Desafios e avanços na aplicabilidade das leis 10639/2003 e 11645/2008 nas escolas da Rede Municipal de Itiruçu Bahia*. <https://pt.scribd.com/doc/298895593/Anais-do-V-CBPN-2015>.
- CONSORTE, Josideth Gomes. *A Questão do Negro: velhos e novos desafios*. São Paulo: São Paulo em Perspectiva, 1991.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GONZALES, Lélia e HASEMBALG, Carlos (orgs). *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP& A. 2006.
- ITIRUÇU, Decreto 020 de 27 de agosto de 2016. *Dispõe sobre ações no âmbito do Núcleo Afro indígena*. Diário Oficial de Itiruçu, 2016.
- MOURA, Clóvis. *Quilombos Resistência ao escravismo*. São Paulo: Ática, 1993.
- MOURA, Clóvis. *História do Negro Brasileiro*. São Paulo: Ática, 1992.
- OYĚWÙMÍ, Oyèronké. *A Invenção das Mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne (Orgs). *Teorias da Etnicidade: seguido de Grupos Étnicos e suas Fronteiras de Fredrik Barth*. São Paulo: UNESP, 1998.
- SANTANA, Marise de. *ODEERE: Formação docente, linguagens visuais e legado africano no sudoeste baiano*. Vitória da Conquista Edições UESB, 2014.
- SOUZA, Neuza Santos. *Tornar-se Negro*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

## CAPÍTULO 4

---

### MEMÓRIA, IDENTIFICAÇÃO E SEGREGAÇÃO: LEVANTAMENTOS CRÍTICOS DE MILTON HATOUM<sup>1</sup>

Rayniere Felipe Alvarenga de Sousa

#### INTRODUÇÃO

A condição de imigrante é algo latente na produção ficcional de Milton Hatoum. Autor premiado, professor de literatura em instituições nacionais e internacionais, crítico e tradutor. As várias facetas do descendente de libaneses estão imbricadas nas publicações do escritor nascido em Manaus e radicado em São Paulo. A sua carreira inicia com a publicação de poemas no *Amazonas - Palavras e Imagens de um Rio Entre Ruínas* (1979) não muito lidos pela crítica especializada. Nesses poemas ganham força a Amazônia, seus encantos e seus desencantos; mas desde então, em seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente* (1989), aborda-se as questões dramáticas dos seios familiares com toques de temas paralelos, nem sempre legados às margens das tramas.

Essa situação de deslocamento é algo comum nas vivências de um ficcionista que viveu em várias cidades. Inclusive passando parte de sua vida em outros países. Nesse sentido, Milton Hatoum possui propriedade para falar sobre a situação ocasionada pela condição do imigrante. Seja esse compulsório ou voluntário, o ato de imigrar envolve diversos fatores capazes de reunir argumentos suficientes para tentar explicar o fenômeno da recepção ao outro. Dessa forma, tem a aproximação desse estudo com pontos de discussão como a memória, a alteridade e a identidade.

Nesse sentido, pretende-se analisar as marcas da condição de imigrante no romance *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum. Para tanto, conforme já se comentou, prescinde-se de uma aproximação desse debate com confluências do problema: as visões da alteridade e do processo de identificação humana. Emerge-se dessa discussão um clima de embate constante. Mais uma vez a narrativa do ficcionista parte de uma busca pela assimilação dos eventos da vida de Raimundo Mattoso. Essa assimilação deve ser lida por meio da intensa jornada marcada pelas recordações a partir dos destroços de uma vida marcada pelo combate político. Menciona-se, portanto, a vida do herdeiro de um

---

<sup>1</sup> A presente versão do artigo é fruto de uma reorganização do trabalho apresentado como comunicação oral no III Encontro Nacional de Estudos Linguísticos e Literários (ENALL) e I Encontro Internacional de Pesquisas em Letras (ENIPEL), sob o título *Literatura e (in)diiferença – a condição do imigrante em Milton Hatoum*.

império de exportação de uma fibra, conhecida como juta, constantemente perseguido por seu pai Trajano Mattoso.

As referências às passagens historiográficas reafirmam o caráter conflitivo dos momentos que dialogam com a vida do personagem principal do romance. Por isso, ganham destaque a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), o Ciclo da Borracha (1939-1945) e o grande processo de imigração japonesa na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Portanto, conta-se com o embasamento nos argumentos de Ellen Spielmann (2000) que reflete sobre a alteridade de maneira panorâmica e de Stuart Hall (2006) com as suas percepções sobre a identidade na chamada pós-modernidade. Além mais, apoia-se no texto Veridiana Pinheiro (2015) que funcionou como impulso para a investigação desse tema. Compondo, assim, a fortuna crítica de Milton Hatoum.

## DIÁLOGOS EM TORNO DA ALTERIDADE E DA IDENTIDADE

O contato cultural, as vivências a partir do choque e a questão da localidade são argumentações que a pesquisadora Ellen Spielmann (2000) direciona como objetos de suas investigações. Indo de encontro com os estudos literários, esses pontos são densamente delimitados em sua carreira intelectual. Por essa razão, seu texto que promove uma visão panorâmica acerca da alteridade, interessa ao contexto desse estudo. O alvo dessas reflexões leva em conta os anos 40 e suas manifestações ao longo dos anos subsequentes.

Relativamente recente, os expoentes e as progressões desse tema de abrangência humana, em suas diferentes manifestações, são revisitados pela autora. Ao utilizar uma linguagem direcionada, os leitores têm acesso ao embasamento para o trabalho da questão da alteridade. Sobretudo, após o acompanhamento de longos processos exploratórios marcados pela subjugação de culturas, de classes, de gênero e de minorias em geral, principalmente, por meio de posturas autoritárias.

Mediante um caminho que remonta as diferentes visões possíveis sobre a alteridade, Ellen Spielmann (2000) utiliza-se de metáforas que sintetizam as possibilidades argumentativas do conteúdo. Para isso, a autora promove uma verdadeira navegação nos mares da alteridade. Entre diálogos e metáforas, cada pensador referenciado promove uma espécie de traço concepcional. Como se acompanha nessa declaração no qual afirma-se que:

Até [à alteridade] conduziram, ao fim dos anos 40, três avenidas principais. Estas avenidas foram ampliadas ao fim dos anos 50, e finalmente, como vocês sabem, desde o começo dos anos 60 foram recolocadas pelas auto-estradas e pelos serviços de helicóptero. As avenidas chamam-se *O ser*

*e o nada (L'être et neant)*, de Jean Paul Sarte de 1943. *O tempo e o outro (Le temps et a'autre)* de Emmanuel Lévinas de 1946 e *O segundo sexo (Le deuxième sexe)* de Simone de Beauvoir. De 1949. A ampliação destas avenidas começou com Jacques Lacan desde seu discurso de Roma em 1953, e com Frantz Fanon no lapso que vai desde *Rostos Negros, máscaras brancas (Peau noire, masques blancs)* de 1952 e *Os condenados da terra (Les damnés de la terre)*. Os engenheiros da auto-estrada chamam-se Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha. (SPIELMANN, 2000, p. 19)

Parte-se, portanto, de uma estrada com três ramificações, subdivididas ao longo de seus caminhos. Esse desenvolvimento mostra-se propício à análise evolutiva sem levar em conta a tendência à seleção da visão “mais adequada”. O ponto fulcral do texto de Spielmann (2000), talvez seja, a circunscrição da alteridade como uma questão cultural genuína. Afinal, adapta-se de acordo com os sujeitos e os seus interesses. Pode-se, dessa forma, relacionar o conceito de alteridade aos outros diálogos da esfera humana: gênero, poder e temporalidade, para mencionar apenas alguns exemplos. Como se vê:

Ela [, Gayatri Spivak, que] tom[o] o conceito de Lévinas do *totalmente Outro* sua “chama de rebate” para que o “totalmente outro” (*le tout-autre*) não seja reduzido ao mesmo” ao próprio Lévinas diz no livro *O tempo e o Outro*: “O outro é o futuro; a relação com o outro é a relação com o futuro”. E continua, “Eu defino o outro não através do futuro, senão o futuro através do outro, pois justo o futuro consta da alteridade total da morte”. O outro que narramos, compreendemos, denominamos une-se e afiança-se com o mesmo/o outro através de um mecanismo: “o estado do espelho” - *stade du miroir*, (nas palavras de Lévinas *face a face avec autrui*, elaborado e formulado por Jacques Lacan. (SPIELMANN, 2000, p. 20)

Com isso, comprova-se que de acordo com o ponto de observação, a alteridade pode se conectar com distintas problemáticas. Além disso, a pesquisadora realiza um apontamento sobre a possível limitação de determinadas adoções concepcionais. Sobre isso, Gayatri Spivak é mencionada, sem acusações reducionistas, a intelectual focaliza nas formulações sobre a noção de subalternidade. Essa visão aprofundada não pode ser vista como uma precisão crítica, mas surge de seu oposto – da falta de determinação em diversos setores. Isso inclui fatores culturais políticos e sociais. Afinal,

Para os sujeitos subalternos, não lhe outorga, não lhes concede uma posição de sujeito. No seu trabalho, Spivak situa a subalternidade como arena *of judgment or testin*

(“arena de julgamento ou teste”), porque – é esta a forma como argumenta – porque nem a lógica da democracia parlamentar, nem a planificação socialista, nem a da identidade cultural dão conta dela. (SPIELMANN, 2000, p. 20)

Diferentemente dessa configuração desvelada por Spivak; Jean Paul Sarte lança um conceito de alteridade de um ponto de partida cujo sujeito é dotado de voz e de poder de escolha. A autora liga o pensamento desse filósofo à visão universalista. Dessa forma, estabelece-se a partir desse ponto a ótica da reciprocidade e da troca entre os sujeitos diferentes que se reafirmam mutuamente. Por isso, “A rigorosa ontologia de Sartre divide de maneira constante consciência e corpo para mover-se dentro dos limites da metafísica”. (SPIELMANN, 200, p. 21). Em contrapartida a essa movimentação teórica:

Na metade dos anos 40, para resumir, a interpretação existencialista de Hegel serviu para propor um conceito ampliado da razão e da compreensão acerca de “o que nós e nos outros encontra-se antes e sobre a razão”, segundo a fórmula que propunha Maurice Merleau-Ponty. Em geral, menciona-se Simone de Beauvoir junto com Sartre sem maior diferenciação. Porém, seus conceitos de alteridade diferem entre si. Em que reside exatamente a diferença? Simone de Beauvoir adota a categoria existencial de outro. Converte-a também em categoria constitutiva da consciência: a consciência humana fundamenta-se no outro. Bem, sua abordagem dá-se – e com isso ultrapassa o núcleo da posição de Sartre – na adoção do conceito de alteridade na sua função crítica cultural. Este origina-se no marco de análises sobre o que divide os sexos (ela não fala em diferença) e sobre relações de poder e dominação. (SPIELMANN, 2000, p. 22)

Tal qual como discutido, o trecho acima circunscreve uma clássica associação equivocada entre pensadores que possuem vicissitudes em suas formas de condução argumentativa. Simone de Beauvoir, por exemplo, é apontada como uma pensadora que reflete sobre a delimitação sexual como um fator determinante na tomada de um conjunto de posturas, tanto individuais, quanto embasadas na coletividade. Isso se deve ao fato de que “Para ela, a identidade de gênero não designa um ser substancial, mas sim uma dimensão cultural e histórica” (SPIELMANN, 2000, p. 21).

Adensam-se os comentários de Spielmann (2000), sobretudo, quando esse ponto de seu texto referência as conexões estabelecidas com outra intelectual que vivencia as suas argumentações. Fala-se, então, de Judith Butler, reconhecidamente não-binária. A intelectual, por sua vez, adota um viés existencialista. Pretende com seus

argumentos comprovar que o corpo feminino deve ser tomado como instrumento de uma redenção libertadora. Sendo levado ao caminho contrário das tendências opressoras.

Em continuidade, as concepções de Simone de Beauvoir são assimiladas por Frantz Fanon. Essa interpretação conta com o poder da análise crítica – o que aponta a abertura do debate, outrora referenciado, para as questões de raça: como bem pontuou Spielmann (2000, p. 23). Por essa razão:

Fanon transformou o conceito do outro, visto como estrutura fundamental da consciência, com ajuda do instrumentário, psicanalítico, para descrever e situar o sujeito colonial. Fanon refere-se ao “estado do espelho” estabelecido por Lacan, e assim escreve: “Quando, se há entendido, este processo descrito por Lacan, não se pode restar nenhuma dúvida que o verdadeiro outro do branco foi e segue sendo o negro e vice-versa. Somente que “o outro”, destaca Fanon, “é percebido pelo branco ao nível da imagem corporal em forma absoluta, como o não Eu”.

Acompanha-se, com as discussões que vão se desenvolvendo ao longo das exposições que a alteridade toma proporções diferenciadas, como os esforços da revisita ao texto da pesquisadora tem efetivado. Em síntese: cria-se um ambiente marcado por embates que fluem de temporalidades e de contextos que vão desde as relações de poder, distinções sexuais e de gênero, de raça e de exploração motivada pela tomada de controle – o que promove um retorno aos pontos anteriormente discutidos. Percebe-se com isso, o direcionamento do debate promovido por intermédio das formulações da pesquisadora, para um ponto de relevância: a noção da identidade.

Sobre isso, Stuart Hall (2006) instiga um diálogo acerca da discussão do que seria considerado o indivíduo e a identidade. Pressupõe-se, dessa forma, a possibilidade de uma articulação entre as prerrogativas do autor e a problemática da memória (tanto coletiva, quanto individual). Sabe-se da extrema complexidade dessa associação. No entanto, pretende-se construir um ponto de vista coerente para que se corrobore essa proposição.

Diante disso, considera-se o principal ponto da discussão teórica de Stuart Hall (2006), a descentração do indivíduo e, concomitantemente, da identidade. Isso resulta, portanto, do processo de globalização. Acredita-se, então, num ponto de partida relevante para as formulações a serem realizadas. Assim, uma palavra-chave para a compreensão da percepção do autor é o, já citado, descentramento – ausência da ideia de unidade. Sobre isso:

A questão da “identidade” está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o

seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006, p. 9)

Isso se corrobora pelo fato da supressão do tempo/espaço tão comum na modernidade tardia diante do enorme quantitativo de informações, das possibilidades de estreitamento de relações entre os sujeitos (apesar da tendência cada vez mais individualista) e do contato entre povos de culturas distintas ocasionado pela globalização. Ademais, essa transformação alcançou uma infinidade de setores sociais. Nota-se uma interferência desse processo na construção do conhecimento e na concepção do indivíduo. Como se vê quando o autor pontua que:

Para aqueles teóricos que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma: um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Essa perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quando de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2006, p. 10)

Esse momento é teorizado de modo didático por Hall (2006). Supõe-se o estabelecimento de um tom contraditório nessa postura crítica, devido tratar-se de modificações opostas ao tom pragmático, por exemplo. Essa noção é justificada pelo autor como um mecanismo metodológico diante da formatação de seu trabalho introdutório. Sendo assim, Hall (2006) sumaria tais transformações em três momentos/tipos de sujeito: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

Em contrapartida, essa visão é desarticulada com o advento do sujeito sociológico. Outrossim, perde-se a noção de uma identidade

rígida perante a inserção dos sujeitos no meio social e, diretamente, nas relações implícitas nisso. Irrompe, então, o caráter de constante transformação do sujeito e, por sua vez, da identidade – isso evidencia-se frente aos diferentes modos de contato com outros indivíduos do mesmo meio. Por isso:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do “eu”’ (ver Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 12)

Por fim, adentra-se na visão – talvez a mais densa – do sujeito da pós-modernidade. Enfoca-se na problemática do descentramento, como circunscrito acima. Discute-se a compreensão de uma identidade fragmentada (uma quebra da perspectiva de identidade unitária). Além disso, o sujeito é composto por uma multiplicidade de identificações, manifesta-se uma mutabilidade contínua. Portanto, reitera-se que isso se torna comum após a globalização, como mencionado. Essa percepção do sujeito na chamada pós-modernidade tem uma abordagem significativa no meio acadêmico.

Em continuidade, menciona-se uma provocação de Hall (2006): esse descentramento não seria capaz de produzir uma perda na/da identidade individual? Essa crítica do autor pauta-se na necessidade de uma identificação dos sujeitos com uma espécie de norteamo coletivo. Conjetura-se, por exemplo, que isso representa de modo simbólico a criação de uma identidade nacional. Sendo então, uma forma de enfraquecimento e/ou aniquilamento. A identidade nacional, assim, cria um laço coletivo – uma ideia de “patriotismo”. Afinal, há

uma construção em torno dessa proposição. Ela está, dessa forma, passível de questionamentos. Portanto:

A formação do “eu” no “olhar” do “outro”, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual. Os sentimentos contraditórios e não resolvidos que acompanham essa difícil entrada [...] que são aspectos-chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa” unificada que ele formou na fase do espelho. Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da “identidade”. (HALL, 2006, p. 24)

Consoante a essa discussão, apresenta-se a descontinuidade presente nas sociedades “modernas” em oposição às civilizações “tradicionais”. Surge uma referência aos estudos de Walter Benjamin ([1994] 2012): a desconexão do presente e do passado pode ser interpretada sob a ótica da desvalorização das experiências pretéritas pelos sujeitos da modernidade. Sobre isso, o filósofo alemão é categórico:

a imagem da felicidade que nutrimos é totalmente tingida pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa própria existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja existe apenas no ar que respiramos com pessoas com as quais poderíamos ter conversado com mulheres que poderiam ter se entregado a nós. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolivelmente ligada à de redenção. O mesmo ocorre com a representação do passado, que a história transforma em seu objeto. O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. [...] Se assim é, então existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Então, alguém na terra esteve à nossa espera. Se assim é, foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma *frágil força messiânica* para o qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso. (BENJAMIN, 2012, p. 241-242)

Logo, atrela-se tais modificações à compreensão estrutural, à construção do conhecimento e ao pensamento humano como consequências de eventos históricos com forte expressividade: a

Revolução Industrial, no início do processo de modernização da sociedade; e a Globalização, nos momentos finais do século XX. Evidencia-se, dessa maneira, a descontinuidade entre gerações. Acredita-se, então, no apontamento de um dos tópicos de relevância para as inquietações intelectuais de Walter Benjamin (2012) e de Stuart Hall (2006).

Em síntese, esses eventos e/ou contingências históricas e sociais ocasionaram transformações na autopercepção, bem como na visão do outro. Torna-se propício, com isso, o diálogo da identidade com o campo mnemônico. As reflexões em torno da coletividade e da individualidade justificam a densidade do estudo de Hall (2006), por mais que se indique um tom introdutório. Sobre as possibilidades de associação desses estudos teóricos com as questões levantadas por intermédio da escrita ficcional de Milton Hatoum, pretende-se dedicar atenção à memória e às identificações movimentadas em *Cinzas do Norte*.

## LITERATURA, MEMÓRIA E IDENTIFICAÇÕES: ENTRE AS CINZAS DE MILTON HATOUM

O terceiro romance de Milton Hatoum apresenta uma linha condutiva que se torna constante nas produções do escritor. Os núcleos familiares com suas relações conflituosas ganham destaque nas relações estabelecidas entre os três narradores. Comenta-se, com isso, a atuação de Olavo, o órfão responsável por recontar a história de seu amigo; Ranulfo, tio de Olavo e amigo de Raimundo que entremeia o compilado narrativo, com cartas dotadas da capacidade de acrescentar informações ao relato central; e, por fim, Raimundo, o artista apelidado de Mundo que utilizou sua arte como um instrumento de insubmissão, de rebeldia e de veiculação de suas insatisfações.

Sobre isso, tem-se acesso ao estado de imersão consciente nas vivências desse jovem rapaz com experiências conturbadas. Ao longo do romance seu pai engatilha uma série de crises nesse jovem, por conta de sua postura autoritária convergente ao momento político atravessado no romance, a Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Além disso, encontram-se referências claras ao Ciclo da Borracha (1939-1945) e ao grande processo de imigração japonesa na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Ratifica-se, diante dessa afirmação, que o terceiro romance de Milton Hatoum não pode ser tratado como um romance de teor político.

O ensejo do contexto historiográfico mencionado compreende uma série de narrativas pormenorizadas que se identificam com as argumentações em torno das diferenças humanas. Para que a análise seja efetivada, conta-se com o apoio nos pressupostos da pesquisadora

Veridiana Pinheiro (2015). Nesse texto, ela verifica as aproximações entre a literatura e a guerra. Sobretudo, o direcionamento dessa pesquisa volta-se ao processo de imigração, em Milton Hatoum, a partir das memórias evocadas na trama. Assim, apresentam-se algumas referências a esse trabalho.

Por essa razão, justifica-se o empenho na investigação diante das circunscrições pertinentes ao processo de segregação social de migrantes que se deslocaram em busca de melhores condições de vida, mas encontravam apenas uma vivência desumana, com falta de assistência básica e postos de trabalho análogos à escravidão. Mencionam-se os nordestinos como principais atingidos por esse movimento migratório; indígenas e japoneses também podem ser citados como populações oprimidas e esmagadas pela grande maquinaria de exploração compreendida pelo sistema capitalista de produção. Sobre isso, Pinheiro (2015, p. 144) afirma que:

o contexto da imigração japonesa está inserido no romance, não apenas como eco intelectual, mas como forma de evidenciar a violência que esses imigrantes sofrem sob o jugo de Jano, que no romance é o dono da Vila Amazônia. A relação entre Jano e os japoneses serve para dar ênfase ao caráter autoritário e explorador de Trajano Mattoso. Exemplo desse caráter é o fato de Jano contratar um capataz que é ex-cabo da Polícia Militar para fiscalizar e punir, se fosse o caso, os empregados japoneses. Estes são obrigados a trabalhar na coleta da fibra de juta dia e noite, em condições de semi-escravidão, mesmo estando doentes ou fragilizados, imersos na água, pois a juta tem que ser coletada em área alagada.

Isso pode ser evidenciado pela fundação de uma espécie de comunidade japonesa na Vila Amazônia, Okayama Ken, e pela resistência dos indígenas em sucumbirem aos costumes e às tradições impostas como civilizatórias. Nesse sentido, contextualiza-se o mote argumentativo desse estudo: a condição de imigrante e suas nuances circunscritas pela memória que remonta à segregação, às identificações e às diferentes recepções do outro. A alteridade ganha destaque na reflexão pelo fato que as visões compartilhadas dependem do ponto de partida. O que comprova a importância do percurso aqui efetivado para o estabelecimento de uma linha interpretativa do romance de Milton Hatoum.

Ao longo da leitura do texto literário, percebe-se uma espécie de asco da cultura que pode ser apontada como dominante. Enfoca-se a máxima das impressões do narrador Lavo remeterem aos sentimentos de Mundo: um verdadeiro opositor das ideias de Trajano Mattoso, seu pai. Por essa motivação, numa visita ao símbolo de dominação cultural

tido como grande empreendimento, para além das produções que faziam a empresa de juta funcionar – a Vila Amazônia é concebida como uma espécie de ode às origens europeias de Jano e de seu pai, o Mattosão. Como dito, Mundo não se sente confortável no lugar, porque:

Na noite da chegada, [...] me acordou para dizer que havia encontrado um índio velho e doente. Um artista. Acendeu a luz e mostrou uma pintura em casca fina e fibrosa de madeira: cores fortes e o contorno diluído de uma ave agônica. Tirou da parede os quadros, os enfiou debaixo da cama e num dos pregos pendurou a obra do índio. Disse que aquelas imagens em fundo preto tinham provocado pesadelo em sua infância. Aliás, tudo naquela casa era detestável: o ambiente, a decoração pretensiosa, as cadeiras de espaldar alto, as ilhas vermelhas de Alcobaça, a bajulação das empregadas. (HATOUM, 2010, p. 52-53)

Com isso, percebe-se a noção de diferenciação do outro. O europeu é visto como uma figura de bajulação, de submissão e de reconhecimento do estado de superioridade. Acionam-se as argumentações sobre a alteridade e sobre a recepção desse esclarecimento da condição do outro, mas reafirmando o papel de detentor das relações de poder. Outro ponto de destaque é o fato de o opositor dessas ideias tratar-se do filho desse magnata. Ironicamente, alguém que pertence a classe não abastada dos funcionários da localidade. O quadro desses empregados é agravado e a relação alegórica é reforçada quando Jano assume o papel de empregador e de provedor desses funcionários. O texto de Pinheiro (2015) traz reflexões pertinentes sobre esse ponto. Destaca-se o seguinte trecho:

O tratamento abusivo destinado aos japoneses e a discriminação por eles sofrida também podem ser percebidos na forma como ocorre a distribuição arquitetônica da Vila Amazônia: as casas habitadas pelos japoneses eram chamadas de casebres de Okayama e a casa que pertencia a Jano era chamada de Palacete. (PINHEIRO, 2015, p. 144)

Em contrapartida, os imigrantes japoneses, diferentemente da figura do europeu – portugueses, sendo mais específico – recebe um tratamento distinto. Sobretudo em relação às condições de vida e de trabalho que encontram na Vila Amazônia. Numa análise das vivências dessa população tem-se um relato que evidencia essa questão. Mais uma vez embasa-se na recepção do outro para circunscrever a análise dos fatos. Sobre isso, destaca-se o seguinte trecho do romance:

Tiveram filhos com mulheres daqui: jovens mestiços, metade índios, metade orientais, trabalhadores e forçados. Ainda havia vestígios daquela época: ruínas de um hospital, de casas cobertas de telhas e do *kaikan*, um pavilhão enorme, todo de madeira, erguido por um mestre de obras também japonês. Era usado para reuniões e para festejar o aniversário do imperador. Os filhos dos japoneses davam um duro danado, em poucos anos tinham feito tudo: milho, mandioca, feijão, guaraná, cacau... Entravam na água e cortavam a juta, eram corajosos e disciplinados. (HATOUM, 2010, p. 53-54)

Pinheiro (2015) sintetiza esse movimento intenso como matérias intrincadas ao romance de tal modo que são conectados esses eventos aos episódios violentos de Trajano Mattoso, por exemplo; isto é, os embates presentes na trama: entre Mundo e Trajano, principalmente, são característicos de uma postura autoritária que conflui com esses pontos vigentes na historiografia. Afinal, para ela:

todos esses elementos ligados à matéria historiográfica, além de reforçarem o caráter violento de Jano, também problematizaram o autoritarismo, não somente o de estado, mas também o autoritarismo que se faz presente no caráter micrológico da existência humana. O contrário também é possível de ser dito, ou seja, o comportamento de Jano espelha valores que se encontram irradiados nesses episódios históricos, agregados ao romance. Nesse sentido, cabe dizer que o relato de Lavo, enquanto processo memorialístico, evoca os vestígios desses episódios historiográficos em associação com a história de Mundo e de sua família, formando um mosaico de recordações no qual os domínios macrológicos da existência se fundem aos domínios micrológicos. Essa arquitetura nos leva a acreditar na hipótese de que o romance *Cinzas do Norte* pode ser compreendido como uma metaficção historiográfica. É justamente essa arquitetura ficcional que permite a nós perceber e compreender as personagens do romance, como melancólicos, especialmente Mundo [...]. (PINHEIRO, 2015, p. 146)

Esse conceito de metaficção historiográfica é explorado no texto pelos motivos evidenciados pela autora. Mediante isso, recorre-se às cenas de densidade memorialística acionadas por meio de elementos demarcadores dessa força condutiva que imbrica história, memória e a literatura, por conta das possibilidades de leituras analíticas voltadas a esse escopo. Assim, o trabalho pesado em longas jornadas, as relações entre os trabalhadores que geraram os mestiços e a visão dessa população confirmam o que se tem construído no estudo: a subjugação de indivíduos distantes de seu local de origem, por motivos de

impulsionamento social, ou ainda pela própria destruição do lugar e da cultura originária.

Sendo esse o caso dos indígenas também referenciados nesse modelo exploratório de produção. Além das marcas psicológicas nesses povos, percebem-se as marcas físicas. Analisadas pela pesquisadora de modo detido e revisitado por esse estudo. Esse é o caso relatado pelo narrador quando afirma que:

Vi[u] vários deles, magros e tristes, na ilha das Ciganas, em Saracura, Arari, Itaboraí, e até no paraná do Limão. Cortavam juta com um terçado, secavam as fibras num varal e depois as carregavam para a propriedade, onde eram prensadas e enfardadas; na época da cheia, o bagaço da juta alimentava os porcos e o gado. A maioria dos empregados morava em casebres espalhados em redor de Okayama Ken; quando adoeciam, eram tratados por um dos poucos médicos de Parintins: doutor Kazuma. Único japonês que não fora perseguido durante a guerra, seu nome era pronunciado com veneração: Kazuma San. Uma vez por semana visitava os trabalhadores da propriedade, e um dia almoçou conosco. Era um homem de uns setenta e cinco anos, alto e muito magro, o rosto acobreado de tanto sol, e olhos vivos atrás de lentes espessas. (HATOUM, 2010, p. 54)

Além do mais, frisa-se que há casos isolados de tratamento diferenciado aos imigrantes e aos povos originários. Nessas circunstâncias, o fragmento acima evidencia a figura de um oriental que conquistou seu espaço de prestígio e de respeito diante do processo exploratório que seus semelhantes foram submetidos. A profissão valorizada e sua experiência podem ter influenciado a recepção positiva. Fato que o diferencia dos explorados que recebiam tratamento bem precário. A prova disso é o atendimento médico de todos os habitantes da Vila Amazônia serem realizados apenas por Kazuma, o profissional da saúde em questão.

Ainda nesse clima de exploração e de subjugação, como dito anteriormente, o romance de Milton Hatoum se passa no Ciclo da Borracha e acompanha os altos e baixos desse momento de grande evidência na economia e na historiografia brasileira. Esse cenário ilustra perfeitamente as intensas desigualdades comentadas ao longo dos levantamentos desse estudo. Sendo responsável, também, pelo clima de destruição e do caos acionado constantemente pelo escritor. As propostas de emprego tentadoras, a ilusão de uma vida com melhores condições de existência e a tentativa de ascensão social motivaram o processo migratório de muitos nordestinos para a Amazônia. A realidade precária também foi experienciada pela população ribeirinha dessas localidades.

Portanto, a análise da condição de imigrante no romance é transposta de algumas formas. Para que seja possível uma leitura nesses moldes, fez-se necessária uma reflexão que envolve a visão superestimada do europeu, como colonizador e como civilizador; o indígena do selvagem; os orientais como explorados pelo capitalismo; e os migrantes segregados socialmente, isso por meio das lembranças da trajetória de Mundo, um artista insatisfeito com essas questões. Ademais, percebe-se que as marcas na vida de Mundo também são percebidas nos movimentos paralelos à narrativa que desempenham função imprescindível para a construção do enredo e das noções de alteridade e de identidade. Essas impressas sobre a categoria epistemologicamente movimentada na narrativa de Milton Hatoum: a condição do imigrante.

## CONCLUSÃO

Apesar das vivências contemporâneas atravessarem uma série de modificações ocasionadas pela tecnologia e seus usos – algo não considerado novidade, porque ao longo dos tempos os indivíduos experienciaram certos rompimentos; como exemplos podem ser citados a Revolução Industrial e, posteriormente, a Globalização. Diante disso, falar sobre o outro é uma tarefa imprescindível, por conta da segregação em vários setores. Isso impulsiona o pensamento da condição humana. Sobretudo, por conta dessa situação de segregação em vários setores.

Impulsiona-se, dessa forma, o pensamento da condição humana. Então, retomou-se a ideia de alteridade revisitada, desde 1940, por Ellen Spielmann (2000). Mediante esse exercício percebeu-se o desenvolvimento dos estudos acerca da alteridade e das suas contribuições para o desenvolvimento das argumentações. Outrossim, recorreu-se também à questão do descentramento da identidade e da concepção das identificações propostas por Stuart Hall (2006) e das relações estabelecidas com os estudos filosóficos de Walter Benjamin ([1994] 2012). Afinal, crê-se na possibilidade de associação da leitura analítica do romance de Milton Hatoum sob à luz dos conceitos discutidos por esses teóricos.

Em continuidade, a condição do imigrante foi pensada com aproximações que reforçam as argumentações: as identificações, a alteridade, o racismo estrutural, o pensamento colonialista e a segmentação humana em classes ou níveis são algumas dessas alternativas. Assim, o núcleo familiar dos Mattoso funde-se aos contextos figurantes na historiografia graças aos exercícios memorialísticos no romance, como o exame comprova. Por isso, pensar a condição do imigrante oportuniza uma reflexão em torno das relações entre o homem e os processos de exploração da atividade humana pelo

sistema capitalista, bem como de seus traços característicos, tanto individuais, quanto coletivos.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8.<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.
- HATOUM, Milton. *Amazonas - Palavras e Imagens de um Rio Entre Ruínas*. Fotografias de Maria Isabel Gouvêa, Sônia da Silva Lorenz e João Luiz Musa. São Paulo: Livraria Diadorim. 1979.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras. [2005] 2010.
- PINHEIRO, Veridiana. Literatura e guerra: representações da imigração. *Margens – Revista Interdisciplinar*. v. 9, n. 13, dez. 2015, p. 142-154.
- SPIELMANN, Ellen. “Alteridade” desde Sartre até Bhabha: um surf para a história do conceito. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n.5, 2000, p. 19-28.

## CAPÍTULO 5

---

### NEM IR, NEM FICAR, APRENDER A RESISTIR

---

Henrique Colasante Lopes de Souza

Em tempos passados, mas recentes, estava assistindo ao filme *A Identidade Bourne*, no qual um agente secreto da CIA acaba sendo baleado em uma missão e largado ao mar. Contudo, esse agente é resgatado por tripulantes de um navio e estava vivo. Ao recuperar os sentidos, o agente não consegue se recordar de quase nada, sobre quem é, o que estava fazendo no mar... A situação de violência e terror, por algum motivo, fizeram Jason Bourne não se lembrar de nada sobre si mesmo. Isso lhe causa um transtorno ao longo de uma série de três filmes baseados nos romances de Robert Ludlum<sup>1</sup>. Jason Bourne é o codinome de David Webb um militar que se voluntariou para um programa secreto de prevenção da CIA chamado *Treadstone*, o qual, veladamente, formava assassinos profissionais que executavam missões que geralmente envolviam alvos de interesse particular e político de diretores e outros funcionários do alto escalão da agência estadunidense. Jason Bourne não é apenas um sobrevivente de um programa desumano que “quebrava” o psicológico dos voluntários para “reprogramá-los” à assassinos profissionais. Jason Bourne é a herança viva e ambulante de um esquema de corrupção, por isso seus três filmes acabam sendo de constante perseguição, segredos, cenas de confronto físico, pois Bourne é caçado para se tornar queima de arquivo. Contudo, o protagonista pode ter perdido a memória de sua identidade, mas não de seus treinamentos e habilidades. Sendo assim, Bourne se torna quase impossível de capturar o que gerou filmes com entrelaçamentos de enredos interessantes, que fizeram sucesso de crítica e bilheteria e elevou a carreira do ator Matt Damon. A questão que disserto aqui é que tanto os filmes quanto o protagonista receberam análises críticas sobre as cenas de ação – elogiadas – assim como suas sequências, atuações, roteiro adaptado..., mas olhando de outra maneira temos um exemplo corporificado de uma personagem, digamos, corrente, nas análises artísticas contemporâneas. Essa personagem é a da memória fragmentada, que perambula em busca da reconstrução do seu passado, presente e futuro; uma personagem que sempre está perto e longe ao mesmo tempo, sempre alcançável e inalcançável; busca sua imagem irreconhecível em frente ao espelho. Minha intenção nesse ensaio não é escrever sobre uma possível

---

<sup>1</sup> (1927-2001) foi um escritor estadunidense de romances de espionagem. Além da série *Jason Bourne* publicou também *A herança escarlate* (1971), *Gêmeos não se amam* (1976), entre outros.

intertextualidade entre o filme e o livro – que será mencionado adiante –, mas de resgatar uma memória que me inspirou a falar sobre um filme até chegar a um livro que tem a memória embutida em sua tessitura. Sendo assim, esse ensaio torna-se ambíguo: estarei escrevendo sobre o que, exatamente? Minha memória resgatada, que me levou ao filme? Ou a memória que me conectou com o livro? Sobre o livro? Sobre minhas reconstruções de memórias para escrever esse texto? Sobre mim, afinal? Uma ilusão de ótica infinita que nos titubeia e torna-se tema central na arte literária – e no mundo.

“É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir” (FUKS, 2015, p. 79). São essas as primeiras palavras do capítulo 29 do romance *A resistência* de Julián Fuks, que, de forma sucinta, descreve duas interfaces do livro: a tentativa do resgate da memória do narrador, Sebastián, para reconstruir o passado do seu irmão, Emi, filho adotivo, como afirma o narrador: “[...], mas não quero reforçar o estigma que a palavra evoca, o estigma que é a própria palavra convertida em caráter.” (FUKS, 2015, p. 9). E as próprias reflexões do narrador sobre a escrita desse romance, o qual não sabe o que é ficção e o que é real, pois suas memórias não produzem uma história, ela é história:

Isto é história, e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras. Não se trata aqui de uma preocupação abstrata, embora de abstrações eu tanto me valha: procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em parte alguma. Alguma ideia talvez lhe seja justa, alguma descrição porventura o evoque, dissipei em parágrafos sinuosos uns poucos dados verídicos, mais nada. [...]: sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne. (FUKS, 2015, p. 23)

O que é então o que o narrador está propondo? A palavra *criação* “aplicada ao fazer artístico, pertence ao vocabulário do idealismo romântico; presume que o artista não imita a natureza, mas cria uma outra natureza, [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 100). Assim como a palavra *produção* “é uma palavra marcadamente materialista.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 101). Ou seria *invenção*, que caracteriza algo novo, mas sem o teor teológico da palavra *criação*: “Inventar é usar o engenho humano, é interferir localizadamente no conjunto dos artefatos de que o homem dispõe para tornar sua vida mais rica e mais interessante.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 101). Haiski (2018) afirma que o romance possui um teor testemunhal, contudo, numa

tensividade de ir e vir, o autor optou por ficcionalizar essas memórias fragmentadas, dando mais ênfase à estética, “pois, como se trata de uma narrativa ficcional, é possível escolher os elementos que farão parte dessa narrativa.” (HAISKI, 2018, p. 81). Mas ainda não é possível chegar a um consenso sobre o que Sebastián escreve. Quer rememorar o passado elíptico do irmão, filho arrancado de sua mãe biológica pela ditadura militar argentina (1976-1983) – talvez –, ao mesmo tempo que não crê ser possível, pelas suas memórias, recuperar a identidade de Emi. Queiroz (2008), afirma que a existência do ser humano é a de permanência, uma qualidade contemplada pela memória: “Porém, uma permanência não do que é, e sim do que passa, do que fica e do que resta na passagem do tempo.” (QUEIROZ, 2008, p. 365). Talvez este seja o local o qual o narrador se insere, neste espaço de permanência, um “eterno espaço de suspensão.” (MIRANDA, KLINGER, 2018, p. 113). Mesmo assim, Sebastián está engajado em recuperar o irmão. No capítulo 23, no qual o narrador escreve sobre um sonho que teve com a morte de Emi, ele aproveita a latência ainda sentida, o desnortear dos resquícios oníricos, para falar sobre:

Depois, ainda deitado em sua cama, era o livro o que me preocupava. Com sua morte, por alguma razão o livro não fazia mais sentido, eu teria que abandoná-lo, teria que rasgar todas estas páginas indecisas, lançá-las nas águas límpidas de algum rio, queimá-las numa lareira de fogo farto – qualquer imagem vulgar já me bastava. Como se o livro fosse uma longa carta para ele, uma carta que ele jamais leria (e se o livro for uma longa carta para ele, isso é o que agora cogito, preciso escrevê-lo melhor, preciso torná-lo mais sincero, mais sensível). Mas o livro não é uma longa carta para ele, eu pensava em seguida, deitado na cama, não sei se acordado ou adormecido. E voltava a entoar, como numa ladainha que a ninguém interessaria ouvir, que preciso contar a história dele, que a história dele, mesmo fenecido, tem que existir. (FUKS, 2015, p. 70-71)

As divisões das narrativas do texto parecem visíveis do ponto de vista do que foi escrito até agora, contudo, é nessa fronteira, mais especificamente, no seu vai-e-vem, no movimento cíclico e inquieto, que estão imbricadas as memórias do narrador com o fazer poético. As tentativas de lembrar algo que indique um norte à compreensão de Emi são também a indefinição do que é real e o que é fictício. Nesse impasse, o narrador pressiona a si mesmo e, portanto, o texto, até o máximo, e então desabada em desconfianças, em confissões da impossibilidade de contar essa história, que não sabe se é dele ou do irmão; ou dos pais, ou do terror da ditadura de seu país, ou sobre as memórias, ou sobre o que é escrever um romance atualmente, ou se tudo isso está lá, indo e voltando para constituir a tessitura da narrativa de um não-lugar, o

qual o narrador transborda suas agonias e alternativas rendendo-se ao silêncio e ao esquecimento, quando em um dos capítulos – pedaço da memória – o narrador questiona o leitor sobre o tempo em que ele e seu irmão dividiam o quarto. No movimento de declive da escritura, logo após os questionamentos ao leitor, o narrador afirma: “São falaciosas essas perguntas, líricas demais para guardar uma verdade.” (FUKS, 2015, p. 20). *Ficcionalis* demais para guardar uma verdade, altero humildemente. Sebástian não confia em suas memórias e nem na ficcionalização delas, este último, o único meio possível para lembrá-las. Ou seriam as suas memórias a própria ficcionalização? A resposta, talvez, esteja nesse trecho, aparentemente confessional, mas também, enigmático:

Lembro da geografia dos quartos, da posição da cama, da outra cama, do armário, a escrivaninha junto à janela que nos liberava para a imensidão da cidade, fosse ela São Paulo ou Buenos Aires. Lembro dos pôsteres vivazes que ele colava nas paredes, quicá com alguma intenção de que eu partilhasse seus entusiasmos. Lembro de alguns brinquedos meus, pedaços inanes de plástico que me fascinavam, bonecos que eu envolvia em tramas complexas por toda a manhã, por toda a tarde, incansável enquanto ele não voltava. Era fértil a imaginação daquela época, fecunda ficção que hoje me abandona. Não consigo lembrar como era passar um minuto, dez minutos, uma hora ao seu lado, e também não consigo inventá-lo. Como se passaram oito anos naquele estado é uma questão que não sei responder, é mais uma noção do real que aqui se evade. (FUKS, 2015, p. 21)

O narrador admite que não consegue inventar esses tempos – um minuto, dez minutos, uma hora – portanto, a obviedade aponta para o não real do livro. Mas essa resposta seria satisfatória para uma análise superficial do romance, e, também, do próprio debate sobre a literatura contemporânea.

As noções de tempo, como passado, presente e futuro não são mais lineares, num sentido progressivo, pois, em suma, a tese dominante atual é a de que o tempo é uma construção cultural e não necessariamente significa um progresso à melhora. Os historiadores contemporâneos enxergam que *tempo* e *história* são dois termos intrínsecos: “A matéria fundamental da história é o tempo.” (LE GOFF, 2013, p. 14). E os *tempos* são construídos pela memória, portanto, o presente sofre a pressão e o peso do passado, assim como o passado resiste ao esquecimento do presente. Assmann (2011) defende a ideia de que falar sobre o passado constituído de memórias é também falar sobre o esquecimento. De acordo com a autora, até o Renascimento – não *exatamente* quando iniciou o Renascimento, pois a autora também

afirma que, parafraseando Nietzsche, “a historiografia do século XVI ainda se constituía como ‘escrita monumental da História.’” (ASSMANN, 2011 p. 57) –, as pessoas eram privadas de histórias alternativas do passado, sendo essa função da Igreja, dos monges, em outras palavras, de quem detinha o *poder de contar* a história, seja ela religiosa, nacional – para formar identidades nacionalistas como no Romantismo, por exemplo. Sendo assim, o Renascimento marcou o momento de consciência de que a “ruptura e o esquecimento haviam bloqueado o acesso direto ao passado.” (ASSMANN, 2011, p. 57). Foi nesse espaço do esquecimento que se voltaram os olhos renascentistas: “[...] era necessário restabelecer a ligação com o passado. Foi necessário procurar novas origens e reconstruir novas genealogias que atravessassem o esquecimento.” (ASSMANN, 2011, p. 57). Mais adiante, como afirma Le Goff (2013), até o final do século XVIII, o mundo ocidental enaltecia o passado,

o tempo das origens e dos ancestrais surgindo para eles como uma época de inocência e felicidade. Imaginaram-se eras míticas: idades do Ouro, o paraíso terrestre... a história do mundo e da humanidade assemelhava-se a uma longa decadência. Esta ideia de decadência foi retomada para exprimir a fase final da história das sociedades e das civilizações. (LE GOFF, 2013, p. 15)

A decadência das civilizações não é um tema, apenas, contemporâneo. O fim do mundo está inserido em diversas culturas pelo globo e, também, na literatura e o mais interessante é que o momento literário atual desemboca, em grande parte, na *decadência da arte literária* ou a conhecida frase *o fim da literatura*, o qual Maurice Blanchot, por exemplo, escreve liricamente sobre. Outra autora que fala sobre esse fim que nunca chega é a Leyla Perrone-Moisés em seu livro *Mutações da literatura no século XXI*, no qual após introduzir o assunto, afirma de ímpeto: “Na verdade, o fim da literatura foi anunciado há mais de um século. Talvez o primeiro a anunciá-lo tenha sido Rimbaud.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 24) e continua: “Quando se fala do fim da literatura, trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25). O fim é a morte, o incompreensível. A crise na literatura está em grande parte devido às novas vertentes, teorias e visões de mundo atuais. Ao falar sobre a palavra *progresso* e sua historicidade, Le Goff afirma:

Em meados do século XX, os fracassos do marxismo e a revelação do mundo stalinista e do *gulag*, os horrores dos mortos e as destruições da Segunda Guerra Mundial, a bomba atômica – primeira encarnação histórica “objetiva” de um possível apocalipse –, a descoberta de culturas

diversas da ocidental conduziu a uma crítica à ideia de progresso. (LE GOFF, 2013, p. 15, *grifos do autor*)

Essa descoberta que foi e continua acontecendo é fruto do espaço do esquecimento. Histórias de opressão e violência, como as ditaduras militares na América Latina no século XX, são alguns exemplos. A estrutura dominante das culturas do ocidente, principalmente as da Europa e dos Estados Unidos, abriu uma brecha através, principalmente, das representações na cultura. As ideias de unicidade, absoluto, dom, tudo o que remetia a uma história cultural judaico-cristã foram e continuam sendo substituídas pelas ideias de descentralização, pluralidade, dar vozes aos que não foram ouvidos, uma cultura globalizante, ironicamente, ou como critica acidamente Terry Eagleton ao falar do novo historicismo da década de 1980, um dos propulsores das ideias dominantes contemporâneas:

O novo historicismo, portanto, certamente julgava o passado à luz do presente, ainda que não o fizesse, necessariamente, de modo que o tornasse sempre digno de mérito, ou mediante uma atuação diante da qual se mostrasse predisposto a ser autocrítico e auto-historicizante. Sabe-se bem que a última coisa que os historicismos geralmente estão preparados para colocar sob julgamento da história são suas próprias condições históricas. Como muitas formas pós-modernas de pensamento, o novo historicismo oferecia como um imperativo universal – o imperativo, por exemplo, de não universalizar – aquilo que podia ser facilmente visto, a partir de uma certa distância [...]. (EAGLETON, 2019, p. 345)

Se “a matéria fundamental da história é o tempo” (LE GOFF, 2013, p. 14) e a noção de tempo é uma construção cultural e histórica e é pela memória que essa construção ocorre o que seriam, então, esses pedaços de tempos vividos, que foram e não foram? Falar sobre a memória é falar sobre a própria construção da humanidade ao longo dos tempos, suas constituições e identidades, rememorar as histórias dos mortos, ficcionalizar o não vivido e transformá-lo em vivo, no presente. Não é preciso uma máquina do tempo de Wells ou um *DeLorean*, temos a linguagem que atualmente nos permite um deslocamento temporal e espacial entre fato e ficção, que nos permite embaçar a fronteira entre estes últimos dois termos. A memória ressurgem em nossa Era como algo remodelado, problemático, questionador, que transfigura nossos contextos e – ao menos ilusoriamente – nos norteia para tantos caminhos que não conseguimos mais distinguir entre real e não real, romance e crítica, verdade ou mentira, certo e errado. A relativização da história em direção à uma nova história se modula nesse século XXI. Ainda vestimos um véu que

distorce nossa visão do que sentimos, tocamos, cheiramos. A morte da literatura, seu fim apocalíptico, nada mais é que a derrubada ou, ao menos, o balanço das fronteiras binárias platônicas. Enquanto no Renascimento houve uma retomada da cultura greco-romana, na Era da reprodutibilidade técnica, que vive seu extremo, a diferença entre produtor e consumidor, escritor e leitor; a própria palavra *diferença* já é construída com outros significados que se adequem melhor ao nosso contexto, que mira em direção a um multiculturalismo; a destruição da aura, a autenticidade, o aqui e agora da obra de arte (BENJAMIN, 2012), que se esvai tão rapidamente quanto um raio. Parece que estamos cada vez mais presos no presente, esse momento que foi, é e será, mas que só foi porque é e é porque foi e será porque foi e é porque é. Onde está essa fronteira que não me impediu de trocar algumas palavras via *direct* do *Instagram* com Rodrigo Yudi Honda<sup>2</sup> sobre a arte contemporânea? É na dimensão da temporalidade que o espaço entre histórico e ficcional tensão atualmente em busca de uma *terceira verdade*? (TURIN, 2017). É esse caminho alternativo ao mesmo tempo único e utópico, é esse espaço da ficcionalização da memória esquecida, seu ressurgimento? Como afirmar palavras tais como *novo, renovação, pós-modernidade, nova história, novo mundo*, se estamos estáticos num presente infinito?

Procuro esse apartamento, o apartamento onde viveram meus pais. Procuro esse apartamento embora saiba que não poderei entrar. Estou na esquina das ruas Junín e Peña, *Junín y Peña* era como meus pais se referiam ao lugar, o nome que a casa assumia em seus relatos informais. Na esquina do cruzamento há dois prédios quase iguais, cada um ostentando sua fachada regular, seu pórtico antigo, as paredes quase cinza em que o pó tratou de se firmar. Por um instante me aflijo, meus pés titubeiam sem rumo, nenhuma certeza é possível, minhas mãos se cerram em punhos, tudo o que sei é impreciso, não sei em que prédio tocar. (FUKS, 2015, p. 56, *grifos do autor*)

Sebastián trava em frente aos prédios. Não porque não sabe o que fazer para entrar neles e fazer sua busca, mas porque a busca em si é impossível. Mesmo que entrasse no prédio certo, no apartamento certo, nada disso faria que com seu presente se movimentasse em alguma direção. A consciência da impossibilidade é o cerne do tempo presente. Um *gato de Schrodinger*, digo. Mas, assim como o narrador de *A resistência*, que hesita em desvelar as peças do quebra cabeça de Emi, não temos mais curiosidade em abrir a caixa e descobrir se o gato está vivo ou morto. Queremos, antes de tudo, entender o que houve antes

---

<sup>2</sup> Artista plástico contemporâneo (ou crítico, ou fotógrafo, escritor...?) de São Bernardo do Campo – SP que faz sucesso nas redes sociais com suas pinturas de cenários típicos do cotidiano brasileiro.

do felino entrar ou ser colocado contra sua vontade dentro da caixa. Quem é esse animal? Qual sua história e ela faz parte de quem mais? O que foi silenciado e deixado de lado sobre essa existência? A literatura atual não degusta de um movimento adiante e retrógrado, para frente e para trás. Mas um movimento inóspito, receoso por não saber para onde ir de tantas opções. Aparentemente não saímos – ainda – do binarismo platônico. Andamos em círculo, conscientes e ao mesmo tempo sem saída. A literatura é colocada contra a parede, pois não há mais espaço para ela ser. É um vulto.

Retomando os questionamentos que escrevi no primeiro parágrafo, não creio mais que sejam perguntas a serem respondidas por mim. Sobre o livro de Fuks, também não acho justo nomear um gênero definitivo. Benjamin (2012) afirma que o romance tem em sua raiz a solidão do indivíduo, “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém.” (BENJAMIN, 2012, p. 55). Sebástian está entre essa impossibilidade de falar sobre algo e, também, não lhe cabe a trama ser chamada de *sua* história particular. Assim como esse ensaio não pode ser chamado de *meu* ensaio particular. Na tese de livre-docência de Perrone-Moisés (2005), defendida na USP em 1975, a autora discorre sobre a tendência à autocrítica dos escritores desde o fim do século XIX. Em suma, Perrone-Moisés (2005) escreve sobre o texto crítico que, segundo ela, foi se tornando “uma linguagem que contém sua própria metalinguagem.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 12). Um novo discurso literário, um discursivo crítico-inventivo, afirma a autora, “no qual se fundem as características do discurso crítico e do discurso poético, [...]” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 12). Essa tendência peculiar é uma reação à nebulosidade das fronteiras, no caso, entre discurso crítico e poético. Segundo a autora, esse evento marca o fim da literatura e a inauguração da escritura. Ler e escrever não são mais atividades separadas na esfera da escritura e o texto só existe depois à sua escritura, pois “somente são escritos à medida que o escritor lê os possíveis da linguagem e outros prosseguem essa leitura.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 13). Sendo assim, talvez, algumas respostas possíveis apareçam para minhas perguntas.

## REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultura*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1).

- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- FUKS, Julián. *A resistência*. 1ª ed. 3ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- HAISKI, V. de A. Memória e resistência: uma leitura do romance de Julián Fuks. *Literatura em debate*, v. 12, n. 23, p. 80-90, jul./dez. 2018.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. 7ª ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- MIRANDA, G. F. de; KLINGER, D. I. Resistindo ao próprio: o impessoal, o comum e o passado em *A Resistência*, de Julián Fuks. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, v. 11, n. 31, p. 112-127, fev./mai. 2018.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivaniinha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3ª ed. rev. ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção leitura e crítica).
- QUEIROZ, C. E. J. de. A escritura da memória como fundamento identitário do eu. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 365-387, 2008.
- TURIN, Rodrigo. A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo. *ArtCultura*, v. 19, n. 35, p. 55-70, jul./dez. 2017.

## CAPÍTULO 6

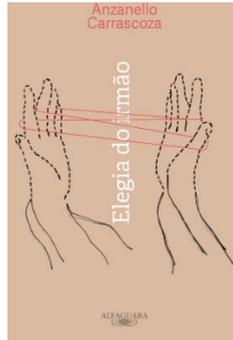
---

### PATHOS, MEMÓRIA E ESCRITURA EM JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA

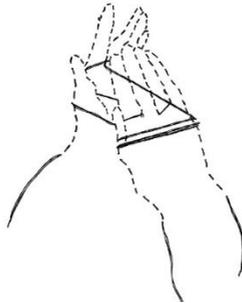
Leila de Aguiar Costa

*Entre(-)linhas: Elegia do irmão*

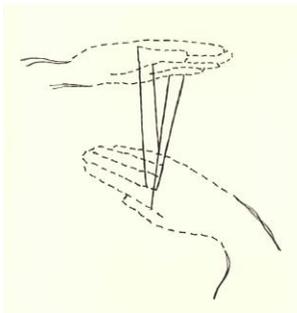
Inicie-se essas observações a partir de quatro relevantes paratextos, três que antecedem o texto propriamente dito de *Elegia do irmão*, e outro, em sua metade. De início, a capa:



E, logo após a dedicatória,



Finalmente, ao final da parte intitulada “Um pouco antes”,



Nas três ilustrações, duas mãos, delineadas por linhas pontilhadas, surpreendidas no momento de um jogo infantil, aquele da brincadeira do barbante — ou, como alguns o conhecem, cama de gato. Na primeira, as mãos como que se unem graças à brincadeira infantil; na segunda, lá estão elas, mais próximas, igualmente em razão da brincadeira do barbante; na terceira, as mãos afastam-se, os fios estendem-se — estarão eles afrouxados “com a rotina” (CARRASCOZA, 2019, p. 134)?

Em seguida, após o Sumário e o título da seção, a paradigmática epígrafe, emprestada de Rilke —

Quem é que assim nos inverteu a rota, para, em tudo o que fazemos, assumirmos a atitude de quem está de partida? Tal como ele, no alto da última colina que lhe dá a ver uma vez mais todo o seu vale, se volta, para, se demora — assim vivemos nós em permanente despedida. (CARRASCOZA, 2019, p. 11)

As ilustrações e a citação de Rilke emolduram toda a narrativa contada por uma voz masculina, aquela do irmão mais velho de Mara, a moribunda, aquela que logo se ausentará. Mãos em linhas pontilhadas que desenhariam aquela rota que aponta para a “partida”, para a “despedida” — retornando assim aos termos da citação em epígrafe de *Elegia do irmão* — e que, nesse vai e vem do olhar poético, é retida por outras linhas, mais espessas — aquelas do barbante —, na tentativa de subjugar essa mesma partida e essa mesma despedida.

Imagem e texto que abrem, pois, a *Elegia do irmão*. Desse texto que é inaugurado pelo título, outro paratexto. Vale lembrar que *elegia* pode ser apreendida em dois sentidos — que, um e outro, empreendem tom ao texto. *Elegia*, em uma de suas acepções, é uma canção de lamento; em outra, é poema lírico de tom em geral terno e triste. Embora o texto não se componha segundo o modo da “canção”, tampouco do “poema lírico”, é inegável que seus matizes conferem à essa narrativa a tonalidade da canção de lamento e do poema lírico pois

que contam dolorosa e melancolicamente o amor de um irmão pela irmã ausente. Narrativa construída pelos fios, pelos barbantes, pelo(s) “nós” — pronome pessoal e barbantes emaranhados — que estão na iminência de se romper em razão de alguém que parte, de alguém de quem se despede. Mas de um alguém que não se quer perder de vista, que se quer manter ao alcance das mãos. Não por acaso, *Elegia do irmão* escreve-se em duas grandes cenas, costuradas por sua vez a outras, cenas breves: em “Um pouco antes”, são 47; em “Um pouco depois”, 32. Aliás, a primeira cena breve, “A primeira vareta”, e a penúltima, “Última vareta” retomam a imagem da linha que, paradigmaticamente, é linha efêmera, fugaz, volátil; que possui, entretanto, a propriedade de ocupar o espaço com a presença. Os movimentos da tênue fumaça do incenso de lavanda corporeificam-se, assumem o corpo de Mara, presentificam aquela que logo se tornou ausência. Primeira e última varetas que, de certo modo, são como um “rastros” que “inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2006, p. 44). Como se notará, “as sequentes linhas de fumaça nascendo da ponta do incenso, famintas por desaparecer [...]” (CARRASCOZA, 2019, p. 11) na primeira cena, e aquela, na penúltima cena, “linha de fumaça, reta por alguns centímetros, mas que em segundos vai se dispersando no ar” apontariam para a memória que

vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. (GAGNEBIN, 2006, p. 44)

Antes então de entrar na ausência, para transformá-la em presença, o mote que movimenta a narrativa: a notícia de que Mara morrerá. Das linhas pontilhadas, do barbante a segurar as mãos juntas, do vai e vem do olhar que, de certo modo, atrasa a partida encenada pela epígrafe de Rilke, aos “estilhaços [...], milhares de fragmentos pontiagudos” (CARRASCOZA, 2019, p. 14), é toda uma pungente cena que se organiza, aquela da perda a mergulhar as personagens no universo do *páthos* familiar. À escritura então de dar conta desse *páthos*, tanto mais porque, assim o diz a voz masculina do irmão, só é possível evocar a presença da irmã pela palavra, “palavra profana” capaz de escapar da volubilidade das coisas e dos seres.

Essa palavra é, sobretudo, linguagem da reminiscência — vale lembrar o *etymon*: reminiscência vem do latim *reminiscentia*, de *reminiscere*, isto é, lembrar-se que, por sua vez, e que se permita aqui a tautologia, é não esquecer. É pela palavra que se revisita, se reconstrói a memória. Pois que lembrar/não esquecer e escrever caminham lado a lado na substituição da ausência pela presença.

Conviria abrir aqui um *excursus* e seguir, mesmo que brevemente, algumas balizas enunciadas por Paul Ricoeur a respeito da memória e da reminiscência. Antes de mais nada, sabe-se que Ricoeur apreende a memória como uma ponte que se estende para uma realidade anterior; ela é traço, rastro, marca de algo que se experimentou no passado e que se procura reavivar em suas cores e seus contornos. O homem em geral, e, digamos, o *homo literatus* em particular, tem essa capacidade de contar e, por isso, de lembrar. Nas páginas da *Elegia*, essa memória lá está como evocação do passado, em um jogo entre uma memória que trai e que fideliza. Pois que se sabe, com Ricoeur, que a memória é trabalho coletivo, a memória é fruto de um tecer infinito de outras memórias; não há propriamente memória de si, mas memória que se trama e que se tece com o outro, que nos ofereceu sua lembrança e a quem oferecemos a nossa. Onde o inesgotável trabalho da reminiscência porque, diz o irmão da *Elegia*, “quando morre um irmão, morre uma família inteira, e cabe ao irmão que permanece carregar a história de seus antepassados (e daqueles que virão preservá-la com outras narrativas (CARRASCOZA, 2019, p. 15). Trabalho da reminiscência que é tarefa a que efetivamente todos os vivos, sejam ou não poetas (ou historiadores), devem se dedicar, pois, já dizia Heródoto, aos mortos não se pode “deixar cair no esquecimento”.

É, pois, inegável que essa preservação se dá no interior do contar. Ou, melhor, do recontar que é construção que (re)constitui os rastros deixados por aquele que partiu, mas que se fizeram de próximo em próximo, de irmão em irmão, de irmão para irmão. Recontar que se inscreve em registro quase que genealógico. Segundo Ricoeur (1990, p. 190), essa reconstituição genealógica está à espera de se tornar história graças à linguagem: “[...] as histórias vividas de uns são encavaladas nas histórias dos outros. Partes inteiras de minha vida fazem parte da história da vida dos outros, de meus pais [...]”.

O que significa que contar o Outro, contar o Si passa, necessariamente, pelo contar o Nós. (Re)contar são, afinal, “halos, curvas e remoinhos” (CARRASCOZA, 2019, p. 13/147) que “serpenteiam” e confundem a(s) história(s) de um, de outro, de todos. Além do que, sendo o contar a arte de contar de novo, a narrativa se perderia se a história não fosse conservada. E esse irmão que ficou e essa irmã que partiu deixariam de existir ou sequer existiriam.

Por isso mesmo, tudo que se escreve em traços de memória só pode ser executado de maneira dispersa, incerta, fragmentada. Pois que, ainda segundo Ricoeur, tudo se dá, não em relação mimética, mas em relação metafórica — aquele que lembra, que rememora, não é outra coisa senão um *fabulador*, um contador de histórias; e aquilo que ele lembra, rememora não é precisamente o que aconteceu, o que era, mas o que poderia ter acontecido, o que poderia ter sido.

Ora, em *Elegia*, essa fabulação, esse recontar assume precisamente a forma de “fragmentos”, de “feixes de recordações” — (CARRASCOZA, 2019, p. 15) recompostos naquelas brevíssimas cenas a que se fez referência mais acima. Com um provável objetivo, aquele de a escrita atuar à maneira de um exatório. Se o irmão escreve é para que “doe mais, doe mais e de uma só vez, para, com o curso dos dias, doer menos” (CARRASCOZA, 2019, p. 15). Cabe, pois, à memória, porque essencialmente escrita de efabulação, recompor uma outra vida, aquela que se iniciará sem a irmã, “uma nova vida, uma nova vida — para sempre — sem Mara” (CARRASCOZA, 2019, p. 17).

Recompor, igualmente, a vida, não de um e de outro, mas de um com o outro. A partir de duas grandes cenas, subdivididas por sua vez em diversos fragmentos. Na primeira delas, como seu título (“Um pouco antes”) insinua, lá estão irmão e irmã: “Somos, eu e Mara, atados nós” (CARRASCOZA, 2019, p. 29) e, é evidente, como já dito que o termo “nós” tem dupla face, a um tempo pronome pessoal na primeira pessoa do plural e substantivo — que inegavelmente dialoga com os fios paratextuais. Em “Um pouco antes”, busca-se reconstituir, para torná-la mais potente, a presença daquela “que, em breve, irá definitivamente embora” (CARRASCOZA, 2019, p. 13). O esforço é, pois, o de para sempre ter a “irmã, Mara, mesmo depois que ela se for” (CARRASCOZA, 2019, p. 53). Nesse sentido, tudo quanto se encena parece recompor, em uma espécie de epifania, um “somatório de miudezas” (CARRASCOZA, 2019, p. 51) que dão a ver as vidas passada e presente desses dois irmãos. E tudo tem de caber em um dizer — não por acaso, em “Queria dizer”, o irmão recorre à repetição, para reforçá-lo, potencializa-lo quiçá, do verbo no infinitivo — o nascimento e a presença da irmã, responsável pela história do próprio sujeito que conta:

eu queria lhe dizer que a graça de tudo se duplicou quando você nasceu, dizer que, com a sua chegada, fui me descobrindo mais para mim [...] eu atingido pela súbita revelação de que, com o seu nascimento, começava de fato a minha história, eu vivera até ali uma prévia, queria, precisava dizer a você [...] o quanto eu estava grato pela metamorfose que produzira em meu viver, e que antes eu tinha *um mundo a menos*. (CARRASCOZA, 2019, p. 67)

Dizer que está habitado pelo debulhar de “palavras para trazer [Mara] de volta”, pelo esfacelamento da “linguagem para recompor o que [no irmão] se fraturou, pela procura de “outra gramática” que possa “expressar o inconformismo” de quem ficou” (CARRASCOZA, 2019, p. 68). Dizer que é justamente essa elegia transformada dolorosamente em réquiem — pois que “o limite do nosso mundo é dado pelo limite da nossa dor” (CARRASCOZA, p. 68). Ao irmão-

narrador a tarefa, pois, de dizer e do dizer tudo quanto se gravou nos arquivos da memória.

O fragmento intitulado “Arquivo” presta-se, aliás, como uma espécie de apólogo livre sobre a memória. Ali se lê que graças às lembranças, “os dias vão continuar amanhecendo no passado” (CARRASCOZA, 2019, p. 97), em um paradigmático oxímoro dessa função arquivista desempenhada pela memória. Basta prospectá-la para que uma janela se abra sobre o passado, e para que possa se abrir, sempre, aquela do Tempo, “Tempo de dentro, imperecível” (CARRASCOZA, 2019, p. 98). Por causa da memória e daquele(s) que rememora(m) os tempos seguem “todos, dias e noites, sendo os mesmos” (CARRASCOZA, 2019, p. 97). Lembrar estaria aí “para aquietar o luto”; e contar — “com os limites da linguagem” (CARRASCOZA, 2019, p. 119) — para lembrar “o que sentiu” (CARRASCOZA, 2019, p. 119). Observe-se que se trata de um contar que recolhe, não as façanhas; que desenha, não um herói; mas, antes, gestos e figura humana que fazem sentido tão somente para o irmão que lá ficou, a catar à maneira do trapeiro de Walter Benjamin e, se se quiser, do catador de Manoel de Barros, aquilo que, “a depender do observador, são defeitos” (CARRASCOZA, 2019, p. 41). Gestos e figura de Mara que não têm importância, “que não vão fazer falta ao mundo” (CARRASCOZA, 2019, p. 41), só ao irmão. Eis então que o irmão abre “a velha mala marrom, de couro, que era da mãe” e que passou para Mara e de lá, metaforicamente, faz sair

Aquele tubarão engraçado que ela desenhava no quadro-negro, quando menina. As velas decorativas de parafina que aprendeu a confeccionar — e com as quais no Natal de todos os anos nos presenteava. O bacalhau regado de azeite que preparava na Sexta-Feira da Paixão. As fantasias de donzelas que inventava nas festas da Idade Média realizadas nas escolas em que lecionou [...] Mara, um feito mínimo e irrelevante para milhões de pessoas. (CARRASCOZA, 2019, p. 41)

Entretanto, e mesmo que o irmão se torne em “apóstolo das revivências” que, como todo apóstolo, deve difundir o dizer, habita em filigrana a *Elegia* como que uma suspeição acerca dos poderes da memória. Seria ela uma falácia? uma vã ilusão? Se a memória é inegavelmente rica, ela é, certamente, frágil. Sobretudo porque todos os rastros que ela convoca apontam para uma “ausência dupla: da palavra pronunciada (do fonema) e da presença do ‘objeto real’ que ele significa” (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Por que evocar Mara por meio de palavras é uma miragem da qual quanto mais me aproximo, mais me distancio?

Quantas lembranças dela eu preciso sangrar, para não perdê-la na órbita das urgências cotidianas?  
Há outra maneira de aceitar sua falta sem ressuscitá-la pela escrita (sob suspeita) da memória? (CARRASCOZA, 2019, p. 54)

E, ainda, faça-se aqui a hipótese, suspeição sobre a própria escrita da memória, incapaz de dar conta, afinal, de tamanha dor e de tamanha ausência. O irmão-narrador parece ter plena consciência de que há “uma fragilidade essencial do rastro, da fragilidade essencial da memória e da fragilidade essencial da escrita” (GAGNEBIN, 2006, p. 44). Não diz ele que

Insuficiente é a escrita, só com suas palavras, para alcançar com a exata descrição o gênero e o grau do meu pesar, mesmo que se torça a sintaxe, e se dobre a língua, se invente acentos imprevistos, se convoque velhas tremas, se encha a valise de vocábulos, e estes se abram para a viagem dos sentidos [...], mesmo que se enumere uma metáfora atrás da outra, na vã ingenuidade de se designar melhor a grandeza da perda, como se a expressão perfeita fosse curativa, como se a expressão perfeita fosse precisa a ponto de pulverizar o desalento e cerzir os destroços [...] Porque só estando no miolo da experiência, sem a casca das palavras, é que podemos contabilizar um amor, só dividindo o que é raro e volátil chegaremos ao cálculo perfeito do que sentimos por alguém, só o efêmero faz perdurar o sentimento que o tempo penhorou em nós. (CARRASCOZA, 2019, p. 143-144)

Aporia inegável do narrar das reminiscências —“o sentido está na sombra da palavra, não na sua luz” (p. 144). Ineptos são, pois, a escrita e seu narrar na expressão dos afetos. Como confessa o irmão-narrador,

a dor da futura ausência irrompe, e é tanta, e é caudal, e é feito a escrita, eu não sei se estou narrando o que está se passando comigo e com Mara, ou se essa dor que narro é uma forma de amenizar o dano que, em verdade, a sua partida precoce causará à minha existência. A dor recordada é tão forte quanto a dor do instante, por isso é inalcançável verbalizá-la. (CARRASCOZA, 2019, p. 46)

Ao narrar falta assim “o redivivo”, “porque o que vivemos não coincide com o que contamos, pela impossibilidade — e pela pobreza — do narrar” (CARRASCOZA, 2019, p. 124).

Não por acaso, o penúltimo fragmento reflete especularmente o primeiro (“Primeira vareta”). Em “Última vareta”, esvazia-se o sujeito de seu luto com o simples acender da vareta, a derradeira, da caixa de incenso de lavanda que a irmã ofertara ao irmão. Do ritual que sempre

consistiu em evocar o cotidiano, mais um “dia comum [...] dia de esvaziar essa caixa de incenso” (CARRASCOZA, 2019, p. 147). Na última vareta, mas em *moto perpetuo*, Mara se diluirá no efêmero de uma fumaça de incenso; se esvaziará como a caixa de incenso de lavanda é esvaziada, zerada como essa caixa cujas varetas foram todas acesas. Varetas todas iguais que, quando acesas, desenharam os mesmos “desenhos voláteis, nunca repetidos” — importa sublinhar que as cenas “Primeira vareta” e “Última vareta” são movimentadas por uma escritura que se serve de frases iguais, porque igual é a dor e a ausência, e que se entoa à maneira de uma cantilena — no sentido de uma queixa ou de uma prece lamentosa — que evanesce a figura corpórea de Mara em espirais de fumaça e que a confunde com a própria fumaça do cigarro que sempre fumou.

Os mesmos “olhos, já nublados”, que observavam a primeira vareta, cá retornam. Fechados agora para a entoação de uma prece do irmão que se despede. Nesse derradeiro fragmento, Mara se dissipa em fumaça ao odor de lavanda. Mara entregue, como pó, ao deus Nada. Libertada das “descontroladas lembranças” (CARRASCOZA, 2019, p. 148) de um irmão que se curva, não mais diante da escrita da memória, mas face a uma prece que é, ainda e sempre, elegia. Memória, afinal, que se faz matemática e não mais sentido. Reduzida a zero. E metamorfoseada, como querem os derradeiros paratextos de *Elegia do*



*Irmão*, em cruz que o irmão vivo terá de carregar e em estrela, a “estrela de Mara [que] se apagou (CARRASCOZA, 2019, p. 84). Graças às fumaças, à cruz e à estrela extinta, aos rastros deixados por essas fumaças, cruz e estrela extinta que se confundem com a própria fabulação, o passado pode ser reconstruído e o futuro poderá ser vivido, menor do que o passado e o presente. Mas por vir — “reunido novamente a ela” (CARRASCOZA, 2019, p. 148).

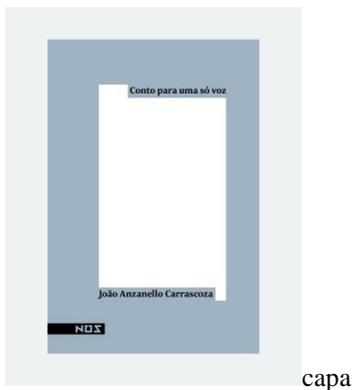
\*\*\*

#### *Linhas perdidas: Conto para uma só voz*

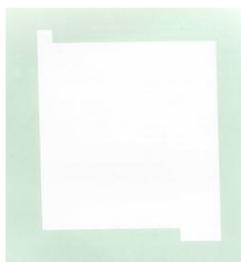
Outra cena poético-narrativa. Desta feita, aquela protagonizada por um pai que acaba de perder o filho. Antes, pois, havia duas vozes — do pai, do filho —, e uma terceira que vez e outra se ouvia, pouco, quase muda, aquela da mãe. Onde o título dessa mais recente narrativa de João Anzanello Carrascoza: *Conto para uma só voz*. Desde seu aparato paratextual, o jogo entre uma voz e outra voz se insinua.

Que se permita então, como se fez com *Elegia do irmão*, uma breve incursão pela materialidade mesma do volume. Logo à entrada,

a capa trabalhada por duas cores: nas bordas, o azul; ao centro, o branco.



Em seguida, após a contracapa — que é idêntica à capa, mas agora sob fundo da cor verde —, uma página com a mesma forma branca sob fundo verde antecede o texto propriamente da narrativa :



Nesta, faça-se a hipótese, é quase como um jazigo que parece se desenhar, mudo, silencioso, sem palavras.

Verde nas bordas e branco — onde se inscrevem/(es)crevem as palavras—: essas são as cores que acompanharão a dor do pai. Entretanto, nessa narrativa de 96 páginas em formato A8, dividida em 10 cenas sem título, o verde, mais forte entre as cenas 1 a 9, atenua-se, empalidece a partir da cena 10, e torna-se claro na cena 11, em suas primeiras cinco páginas, e, em suas últimas cinco, é totalmente clareado, esvaziado ou, mesmo, saturado, pelo branco... Haveria uma razão temática para tal jogo editorial com as cores...? Seria aquela dos matizes assumidos pela dor do pai, desse “ele” de quem conta e canta a história — a de “só uma vida” (CARRASCOZA, 2020, p. 11) — a Dor. Da dor pungente, lancinante em suas colorações esverdeadas, à dor, branca, aquela de todos os dias em meio ao “vazio de quem fica”, como se pode ler na quarta-capa de *Conto para uma só voz*. Dor que, à

semelhança daquela de *Elegia do irmão*, ainda doi, mesmo que doa menos... Dor que a cor branca contém. Dor cuja manifestação escritural não ocupa toda a página — a visualidade do texto se faz à maneira de um poema (branco), em linhas que se assemelham a versos (brancos), o que romperia com a linearidade da fala, sua homogeneidade — dor que entrecorta, pois, a palavra porque a dor entrecorta a vida daquele que está vivo.

História e vida surpreendidas em um de seus fragmentos. E, como insinua a voz narrativa, a vida só tem sentido quando esses fragmentos são tecidos sob a forma de narrativa. Ou, se se preferir, de um tecido de narrativas, isto é, de histórias inumeráveis que o compõe como nos lembra Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa III*. E a reconstrução da história do pai que ficou e do filho que se foi — pois como conta a voz narrativa, esse homem “ontem enterrou seu filho” (CARRASCOZA, 2020, p. 17) — voltará a ser tramada pela memória, “sobre a base dos rastros [uma vez mais] deixados por ele” (RICOEUR, 1995, p. 75). De de seu fio ao novelo completo e do novelo ao fio.

Primeiro fragmento: contar o (re)despertar do homem, e sua dor que é mais aguda “quando a ponta do vidro/emerge lá do fundo”, “ponta do vidro” que lhe rasgara a “consciência” rompendo “o sono sem nada/da não-existência” (CARRASCOZA, 2020, p. 16, 15, 17), de uma existência que se partiu porque o filho se foi. A essa voz cumpre dar presente para a “memória” do homem; à narrativa, pois, de resgatá-la, pois que é graças aos fragmentos, aos fios narrativos que se escreve a história de quem fica e de quem partiu. E a história do vazio. Memória como potente máquina de recontar histórias, pois “uma vez aberta, dela escoam boas e más substâncias” (CARRASCOZA, 2020, p. 20). Memória cujo fluxo é incontrollável, intermitente e, sobretudo, fragmentário. Não por acaso a voz narrativa de *Conto para uma só voz* associa a memória às águas do rio e ao que elas “arrastam,/pedaços de galhos na superfície,/seixos em roldão lá embaixo,/pneus velhos, animais mortos” (idem). Memória que, ao ser dita pela Dor — “ao subir ao pé da linguagem” (CARRASCOZA, 2020, p.21) — expõe a consciência e a dor do homem que “perde o filho” e se pergunta — sem obter resposta — “Por que ele e não eu?” (CARRASCOZA, 2020, p. 21).

Segundo fragmento: restituir a história do homem e do filho inscrita naquele “domingo/em que se deu o milagre/de nascer um no outro” (CARRASCOZA, 2020, p. 30), em um parque, graças a um evento comum, ínfimo, de todos — o menino em uma bicicleta, o “tombo iminente” e a queda “no chão rugoso” a lacerar a pele infantil. Evento que fez do homem efetivamente “pai” — “agora o era no âmago,/ com toda a carga/de verdade como endosso” (CARRASCOZA, 2020, p. 36) —, pai feito de palavras e de “palavras doces” (CARRASCOZA, 2020, p. 36); e que fez o filho nascer no pai pelo ato de lhe acariciar os cabelos. Do fio ao novelo, do novelo ao fio, *moto perpetuo*

resgatado pela memória que escreve o despertar do homem que abre os olhos e volta ao parque, ao evento, à bicicleta, à queda, às palavras, ao acariciar dos cabelos...

Cumpre à “matéria fluida da escrita” dar a ler a história de “um pai e seu filho” morto. História que se movimenta no interior de um *locus*, material e imaterial: a presença ausente do filho — “há uma porção de coisas do garoto;/ [...] obras suas,/bilhetes, cartas, desenhos,/presentes grotescos,/à base de cola e papelão,/tinta, barbante,/e todos,/feitos por ele para o pai” (CARRASCOZA, 2020, p. 45). Tudo isso não são senão “ninharias” — como aquele “somatório de miudezas” de *Elegia*. Mas “ninharias” que, graças à reminiscência, à memória “fulguram”. O verbo é paradigmático dessa potência. Vale lembrar que “fulgurar” vem do latim *fulgurare*, aquilo que, em uma primeira entrada semântica, quer dizer relampejar; que, em uma segunda, diz respeito ao que produz brilho intenso; e, finalmente, o que se sobressai. As três entradas, em *Conto para uma só voz*, escrevem na vida desse pai a presença doravante sempiterna e fantasmática do filho morto — “O homem entrou no banheiro/e [...] mira-se no espelho,/ e [...] vê sair de seu rosto,/como se vapor fosse,/o rosto de seu filho,/e cada vez que se flagrar ali/verá o outro em si mesmo” (CARRASCOZA, 2020, p. 57). Esse pai que não mais se vê deixa-se habitar por uma “reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo”, segundo os termos de Walter Benjamin (2008, p. 224).

Mas mesmo com a gaveta fechada — “melhor seria manter a gaveta fechada” (CARRASCOZA, 2020, p. 46) —, a memória vaza. E para sempre arderá, como um “incêndio de cinzas” (CARRASCOZA, 2020, p. 53). Mas sempre, para trabalhar a dor, haverá uma história que “se faz com o que fica,/como a ausência desse menino” (CARRASCOZA, 2020, p. 49). Tanto mais porque “uma história não vale por si,/mas pelo que produz no outro,/ se desilusão ou encantamento,/se muito ou pouco,/é só um jeito de lembrar que o mundo não basta” (CARRASCOZA, 2020, p. 61). Melhor seria, afinal, ter aberto a gaveta?

Graças, pois, à mediação da voz narrativa, a vida desse pai e desse filho e tudo quanto sairia da gaveta passa a ter efetiva existência, pois que ela passa a ser contada — e escrita. Não há como negar que tudo quanto rememora o pai — episódios ocorridos no passado, memória bruta, pois — é ativado pela mediação dessa imaginação poética movimentada pela voz narrativa. Ela, por exemplo, “decanta” “dor do outro, e sua alegria,/em frascos narrativos” (CARRASCOZA, 2020, p. 63). Relevante vocábulo, esse verbo “decantar”. Polissêmico, aliás. Pois que “decantar” aponta para duas grandes entradas semânticas, e, cada uma de suas rubricas fazem sentido em *Conto para uma só voz*. A primeira delas, em sua primeira rubrica, a se seguir, o *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, dialoga diretamente com

o título da narrativa: “cantar, celebrar em cantos ou poemas”; sua terceira rubrica define “decantar” como “fazer predições sobre; vaticinar” — esse decantar não seria senão um devir-dor desse pai que ficou sem filho. Na segunda entrada, por que não compreender esse “decantar” em “frascos narrativos” como uma espécie de purgação, de purificação, e, mesmo, de expurgação da dor paterna — suas segunda, terceira e quarta rubricas falam em “livrar de impurezas”, de “purificar ou livrar alguém de algo” e de “desaguar um fluxo em...” —? A operação narrativa de decantação — em seus sentido primeiro e segundo — é, pois, ato mesmo da memória.

Além do que os “frascos narrativos” atuam aqui à semelhança daquela “memória” que se desenrola de fio em fio, de fio em fio até abrir todo o novelo. À voz narrativa, então, de dar a palavra para que a história do pai e do filho exista e assuma ares de realidade. Ao mesmo tempo que parece assemelhá-la à cerimônia de enterro e de luto. À voz narrativa, ainda, de fazer presente o presente do pai/marido e da mãe/esposa que “são o próprio túmulo vivo de seu garoto” (CARRASCOZA, 2020, p. 69). É, igualmente, também tornar futuro o futuro daqueles que ficam e daquele que não voltará mais — mas que que “em todo espaço da casa,/ está lá, ausente” (CARRASCOZA, 2020, p. 74).

Do homem que “enterrou seu filho [...] não há como tirar a terra debaixo de suas unhas” (CARRASCOZA, 2020, p. 18), diz o narra-Dor. Dele se contarão as memórias, escritas em grande parte no fundo branco das páginas verde e verde-tênue. Memórias que, todas elas, contêm a face “do menino morto” (CARRASCOZA, 2020, p. 26) e que “teceram os dias/(todos)/desse pai e seu filho” (CARRASCOZA, 2020, p. 27). Memórias que têm de ser recolhidas “com cuidado/tudo conta quando se toma nas mãos/um destino humano” (CARRASCOZA, 2020, p. 7-8).

Por isso mesmo, talvez não fosse arriscado propor nessa exegese de *Conto para uma só voz* que o que se narra aqui, esse “tempo-agora”, como diria Walter Benjamin, é a “luta contra a morte e a ausência” graças à “palavra viva” [do pai] “e rememorativa” [da vida do filho e de ambos]” (GAGNEBIN, 2006, p. 45). Inscrita precisamente na forma branca, que circunscreve a escritura, à maneira de um túmulo, de uma sepultura. Aliás, não é inoportuno sublinhar, com Jeanne-Marie Gagnebin, que a “palavra grega *sèma* significa, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo*, indício evidente de que todo trabalho [...] de criação de significação é também um trabalho de luto” (GAGNEBIN, 2006, p. 45).

Ainda, importa chamar a atenção para a duplicidade do título, *Conto para uma só voz*: conto é a um só tempo substantivo a designar um modo narrativo, o da narrativa breve, e verbo (“contar”) declinado no presente do indicativo, entoado por uma terceira voz que assiste à história e que se dá a tarefa, quiçá como olho e corpo externo do *pater*

*doloroso*, tanto de acompanhar a progressão da dor e do luto, quanto de “manter viva a memória” (GAGNEBIN, 2006, p. 45). Além disso, não se pode deixar de assinalar que “conto”, em suas duas faces semânticas, dialoga com “canto”: “Aqui quem canta”, como já se disse, “é a dor/(e o espanto) de um homem” (CARRASCOZA, 2020, p. 7).

Nesse sentido, a decantação naqueles frascos narrativos trabalha nos limites do porvir — mesmo que doloroso — e, ainda, do devir — devir-pais órfãos. É como diz muito apropriadamente Roland Barthes (2004, p. 446): “Lembrar-se é também verificar e perder uma segunda vez aquilo que já não voltará”.

Esse porvir, e, sobretudo, esse devir-pai-órfão é o que se lhe anuncia, tanto mais porque, além de não poder “ressuscitar ninguém/(ele também é alguém que morre)” (CARRASCOZA, 2020, p. 89) — em um “morrer antes da hora/da própria morte” (CARRASCOZA, 2020, p. 97) — a memória, na qual “estão as cenas/todas” (CARRASCOZA, 2020, p. 89), e as lembranças, desfiam-se e esvanecem-se — assim como o verde das páginas caminha para o esbranquiçamento. Se viram ao branco, é porque são infiéis — a voz narrativa em *Conto para uma só voz* assinala que as lembranças traem. O que nos obriga a assinalar, aceitando a perspectiva de Paul Ricoeur, que memória e suas reminiscências esquecem, deformam, transformam e, afinal, reconstroem e recontam, não o que efetivamente existiu, mas sinais do que já passou, em “atraso” (CARRASCOZA, 2020, p. 92). Ou, como quer Nancy Huston, a memória “passa seu tempo organizando, associando, articulando, selecionando, excluindo, esquecendo” (HUSTON, 2008, p. 25).

Esse devir-pai-órfão, devir que é “daqui para sempre” (CARRASCOZA, 2020, p. 96), ou sujeito dinâmico sempre em devir segundo diria Paul Ricoeur; é amor tornado amor morto. Amor-morto que inaugura o presente do futuro, aquele “dia inaugural/sem o filho” (CARRASCOZA, 2020, p. 100) — e as páginas são doravante, afinal, brancas; brancas, essas quatro últimas páginas da última cena, a décima primeira. Brancas porque “o que ele tem agora/é um dia em branco/para preencher com a sua desolação”, dia que tem de apanhar “entre os dedos da memória” (CARRASCOZA, 2020, p. 102). Dia de um porvir que ele tem de adentrar. Ei-lo, então, que “ergue a perna/(sem alarde algum) e dá o primeiro passo” (CARRASCOZA, p. 107). No vazio do branco de um futuro “devastado” (CARRASCOZA, 2020, p. 102) pela ausência presente do filho morto que “desagrega” (CARRASCOZA, 2020, p. 80), que impõe ao pai “pegar a sua cruz e/[...] vesti-la” (CARRASCOZA, 2020, p. 85). No branco que se esvazia pelo luto da figura do filho que se rememora, desse branco que é um buraco habitado para sempre pelo ausente. Branco e buraco — e “deserto da dor absoluta” — que acolhem por fim o salto do pai na “solidão

oceânica” anunciada pela voz narrativa, à maneira de um vate, “já nas primeiras páginas” (CARRASCOZA, 2020, p. 103, 102, 97).

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Conto para uma só voz*. São Paulo: Nós, 2020.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Elegia do irmão*. São Paulo: Alfaguara, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit III*. Paris: Seuil, 1985.

RICOEUR, Paul. *Réflexion faite*. Paris: Esprit, 1995.

## CAPÍTULO 7

# UM CANTO À RESISTÊNCIA E A MEMÓRIA ANCESTRAL: O PROTAGONISMO FEMININO INDÍGENA EM ELIANE POTIGUARA

Pedro Henrique Braz  
Wilma dos Santos Coqueiro

*O importante é prosseguir [...] reverenciar os mortos, os ancestrais. É sonhar os sonhos deles e vê-los*

*Eliane Potiguara*

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Por séculos, as práticas culturais e artísticas têm preservado identidades que são constantemente atacadas, como as dos povos originários. Isso deve-se ao atravessamento do colonialismo na história de vários países, o que resulta na opressão do preconceito e do racismo até os dias atuais. No Brasil, esse contexto histórico moldou o momento presente dos povos indígenas, que seguem sendo acometidos pela sociedade que insiste em ignorar suas origens e as lutas por justiça e direitos. Nesse meio, a produção artística-literária consolida-se enquanto uma das formas de resistência para esses povos.

Santos e Wielewicki (2009), ao discutirem sobre a literatura indígena brasileira, partem do processo de exclusão da história e da cultura indígena na formação da literatura do país. As autoras salientam que a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, datada de 1500, é muito conhecida enquanto início da história e da literatura brasileiras, fato que denuncia a omissão da “importância da tradição oral das populações indígenas, por desconsiderar a cultura dos povos que aqui estavam no período conhecido como ‘descobrimto do Brasil’” (p. 338). O reconhecimento estrito a escritores lusófonos, quando o tema é o achamento de terras sul-americanas já habitadas por outros povos, evidencia a marginalização dos povos indígenas, que são originários dessas terras. Por outro lado, uma análise mais atenta ao real, como propôs Risério (1993), reconhecendo como “‘textualidades literárias’ ou criações textuais ‘extraeuropeias’” (*apud* SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 338) a manifestação das culturas indígenas – *poemúsica*<sup>1</sup>, sinaliza discussões que salientam que a história e a produção cultural-artística

<sup>1</sup> Ao considerar a riqueza verbal e diversificada das culturas ágrafas indígenas encontradas no Brasil, Risério (1993) denomina de *poemúsica* esta expressão poética dos povos originários.

brasileira não iniciou somente com a língua portuguesa e as culturas europeias.

Ainda de acordo com Santos e Wielewicki, o indígena foi representado, ao longo da literatura brasileira, em períodos literários como Arcadismo e Romantismo, a partir de uma perspectiva eurocêntrica do colonizador, relegando-o à função de “provedor e matéria prima de uma ideologia que visa ilustrar os dogmas católicos aos libertinos europeus” (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 339). Obviamente, essa posição não sofre efetivas transformações no decorrer do século XX, a não ser a partir da promulgação da Constituição de 1988, que reconheceu a existência das línguas indígenas e abriu a possibilidade de criação de escolas bilingües indígenas, cujos conteúdos fossem *sobre e para* os indígenas. Com isso, puderam ser publicados livros, de autoria indígena, acerca de sua cultura, os quais são usados nas escolas bilingües espalhadas pelo país. Segundo as autoras, apesar do cunho, muitas vezes, antropológico e educacional dessas publicações, escritas por antropólogos ou professores bilingües indígenas, elas trazem a história e a cultura indígena a partir da percepção de cada povo, por meio da transposição para a língua portuguesa de mitos e narrativas orais dos povos indígenas. De acordo com Maria Inês de Almeida, a escrita tem um papel fundamental como ato político, em especial aos indígenas, por promover o ato de uma escuta. Se antes da posse da escrita, eles não poderiam impor suas vozes, na atualidade, por meio das obras publicadas, suas falas tornam-se visíveis, uma vez que “os próprios índios passam a configurar, através das formas impressas (letras e desenhos), seus traços culturais e suas diferenças mais marcantes” (ALMEIDA, 2009, p. 91). É, assim, que “veiculadas através da tradição oral”, surgem escritores /as que buscam dar visibilidade à diversidade cultural e à memória ancestral indígena como, entre outros, Daniel Munduruku, Kaka Werá Jecupé, Ailton Krenak e Eliane Potiguara.

Partindo dessa perspectiva, neste capítulo pretende-se apresentar e discutir sobre a autoria indígena contemporânea, herdeira desses processos históricos manchados por sangue e injustiças, e secularmente resistidos na evocação da força ancestral, por meio das manifestações culturais e artísticas. Para tanto, os textos literários presentes na obra *Metade cara, metade máscara* (2004), escrita pela premiada poeta, professora e ativista brasileira Eliane Potiguara, bisneta do guerreiro paraibano e potiguara Chico Sólton de Souza, inscreve-se na literatura brasileira enquanto “testemunho sobre todo o sofrimento servil que passaram esses povos que hoje reafirmam sua identidade após tantos dissabores históricos” (BORGHÍ, 2019 *apud* POTIGUARA, 2019, s/p).

A discussão acerca da ancestralidade indígena na obra, compreendida pelo escritor e jornalista Marcello Pereira Borghí, como

“grito ativista de uma mãe, mulher, indígena de louvor às raízes e a seus ancestrais” (*apud* POTIGUARA, 2019, s/ p), permite traçar relações de análise com os conceitos de memória coletiva (HALBWACHS, 1990) e memória cultural (ASSMANN, 2016), a partir do capítulo intitulado “Influência dos ancestrais na busca pela preservação da identidade: a importância da família, dos avós e dos antepassados indígenas”.

### *METADE CARA, METADE MÁSCARA E O ATIVISMO DE ELIANE POTIGUARA*

Eliane Potiguara, mulher indígena, brasileira, nasceu em 1950. Sua trajetória foi e tem sido permeada por resistência, termo comum aos grupos de maiorias minorizadas como os de povos indígenas, negros brasileiros, mulheres e pessoas LGBTQIA+. Por aspectos biográficos,

Eliane Lima dos Santos (nome pessoal), se identifica pelo etnônimo indígena Potiguara, referente à etnia a qual pertence. Nascida e residente no Rio de Janeiro, sua família chegou a essa cidade na primeira metade do século XX em consequência de um processo migratório compulsório de agrupamentos indígenas deslocados do Nordeste para o eixo Sul-Sudeste do país, quando expulsos de seus territórios. (PINTO; LIMA, 2017, p. 4655)

Segundo Farias e Leal (2019), Eliane Potiguara cresceu em contato com o mundo branco, frequentou a escola, foi alfabetizada e fez da escrita um instrumento de valorização da cultura indígena e de luta pela preservação ambiental. Para as autoras, sua poesia expressa a dor de várias gerações de mulheres de sua família. Com efeito, em sua primeira obra publicada, *Metade cara, metade máscara* (2004), em sua edição mais recente pela editora Grumin<sup>2</sup>, 2019, apresenta-se, em uma forma híbrida pela variedade de gêneros – poesias, prosa, *tom* (auto) biográfico – essa busca pelo registro das coletividades indígenas anunciadas.

A diversidade de textos, que integram essa obra, revela uma autoria envolvida com a luta étnica pelo ativismo e guiada pela escrita literária em prosa e poesia, meio pelo qual Eliane também expressa a história dos povos originários brasileiros, em tom emotivo e de denúncia, a partir de seu lugar de fala, enquanto mulher indígena e

---

<sup>2</sup> A Editora Grumin, idealizada por Eliane Potiguara no final dos anos 1970, em homenagem a saga da avó Maria de Lourdes de Souza e família, que tiveram que emigrar da Paraíba em busca de sobrevivência física, moral e ética, foi formalizada juridicamente em 1987. Nesse sentido, a editora meta o protagonismo indígena na luta pelos direitos humanos em defesa do meio ambiente a partir de um grupo de mulheres. Mais informações em: [www.grumin.org.br/principal.htm](http://www.grumin.org.br/principal.htm).

defensora de seus direitos essenciais, registrando a dolorosa, mas continuada, resistência desses povos originários.

Para entender o lugar de Eliane Potiguara na literatura brasileira, é necessário retomar a discussão sobre a literatura de autoria feminina, que em meio a “mudança descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher” (ZOLIN, 2019, p. 321), alcança um lugar de novas perspectivas. Todavia, sabe-se que a trajetória de uma literatura de autoria feminina indígena encontra barreiras para além do patriarcalismo. É só no século XXI, com o resgate e abertura a novos diálogos para o pensamento feminista no Brasil, que as vozes femininas de minorias étnicas e sexuais ganham espaço como objeto legítimo de pesquisa, como Zolin segue discutindo em seu texto “Literatura de autoria feminina” (2019). Dessa forma, “no lugar da memória da opressão feminina, engendrada pelo pensamento patriarcal, a memória da ‘descolonização’ que o feminino conferiu à mulher e às relações entre os sexos na última décadas” (ZOLIN, 2019, p. 328) consolida uma literatura de mulheres reais.

De fato, *Metade cara, metade máscara* centra-se na questão feminina, especialmente da mulher indígena. Essa característica é destacada pelo escritor Ailton Krenack, no texto de apresentação do livro, para quem a escrita de Eliane revela “um ser de profundas raízes no universo feminino, aquática natureza em constante mutação” (*apud* POTIGUARA, 2019, p. 11). Então, seja o eu lírico feminino indígena ou personagens mulheres indígenas, que formalizam os versos e narrativas presentes na obra, além de relatos e ensaios da autora a partir de experiências e estudos sobre a condição da mulher não-branca no Brasil e no mundo, características que vão marcar, principalmente, o capítulo intitulado “Ainda a insatisfação e a consciência da mulher indígena”, destacam esse lugar de fala, que foi e é atingido pelo racismo, sexismo e colonialismo que negou e nega a subjetividade de mulheres não brancas, como o feminismo latino-americano discute.

Nesse sentido, são relevantes as considerações de Zolin (2019) quando a autora afirma que grande parte das mulheres, que conseguiram abrir frestas nas grandes editoras do país e publicar suas obras, são pertencentes ao eixo Rio-São Paulo, de classe média alta, brancas e com curso superior. Isso, de fato, demonstra a necessidade de se discutir o movimento feminista para além das demandas das mulheres brancas e de classe média. Como enfatiza a ativista e professora americana bell hooks<sup>3</sup> (2019), precisamos refletir acerca do patriarcado capitalista de supremacia branca, levando em consideração

---

<sup>3</sup> Esse é o pseudônimo da teórica feminista e ativista social americana Gloria Jean Watkins. A autora, ao usar o pseudônimo, em letras minúsculas, busca, além de homenagear a sua bisabó materna, Bell Hair Hooks, dar o enfoque a sua escrita e não a sua pessoa. Nesse trabalho, nas citações, por respeito à opção da autora, optamos por usar a forma usada por ela.

as intersecções entre gênero, etnia e classe social. Sendo, ainda um movimento autocrítico por justiça social, o feminismo deve abranger a luta contra não apenas a sociedade sexista, como também o racismo estrutural que permeia a sociedade e oprime as mulheres de etnias não brancas de forma muito mais perversa. Para bell hooks, “a teoria feminista teria muito a oferecer se mostrasse às mulheres os caminhos pelos quais o racismo e o sexismo se interconectam, em vez de colocá-los um contra o outro ou simplesmente deixar o racismo de lado” (2019, p. 92). Desse modo, a supremacia branca deve ser compreendida e criticada para que possamos, assim como propõe a socióloga feminista argentina María Lugones, conquistarmos uma “subjetividade ativa”, como forma de resistência as múltiplas opressões impostas às mulheres multiétnicas. Em “Rumo a um feminismo descolonial”<sup>4</sup>, a ativista sugere que o feminismo, ao fornecer “uma narrativa sobre a opressão das mulheres”, pode promover a descolonização de gênero como uma práxis de resistência à colonialidade, marcada pela racialização, colonização, exploração capitalista e heterossexualismo. A autora destaca ainda que, em existências colonizadas e racialmente oprimidas, “descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social” (LUGONES, 2014, p. 940).

Nessa perspectiva, Eliane Potiguara discute sobre o feminino indicando que a mulher, especialmente a indígena, devido à opressão interseccional por questões de etnia e gênero, é parte essencial de resistência e ancestralidade desses povos:

Com relação à cultura indígena, a mulher é uma fonte de energias, é intuição, é a mulher selvagem não no sentido primitivo da palavra, mas selvagem como desprovida de vícios de uma sociedade dominante [...] uma mulher sutil, uma mulher primeira, um espírito em harmonia, uma mulher intuitiva em evolução para com sua sociedade e para com o bem-estar do planeta. (POTIGUARA, 2019, p. 46)

A autora dialoga, em certa medida, com o feminismo negro, tal que retrata uma experiência distinta da de mulheres brancas por conta da localização social. Evidencia-se que esse lugar social, ocupado por certos grupos, como os de povos indígenas e negros brasileiros, restringe oportunidades e direitos, expondo realidades que foram omitidas por séculos, como desenvolve a filósofa Djamilia Ribeiro, em *Lugar de fala* (2019). Sendo assim, *Metade cara, metade máscara* possibilita ao leitor “experienciar gênero de outra forma” (RIBEIRO, 2019, p. 60),

---

<sup>4</sup> Artigo originalmente publicado na revista *Hypatia*, v. 25, n. 4, 2010. Traduzido ao português com o consentimento da autora.

por uma perspectiva abrangente que acolhe, também, mulheres brancas, a partir da tradição e cultura indígena.

O ativismo de Eliane Potiguara, expresso no decorrer dos textos, compreende várias experiências e premiações<sup>5</sup> que suscitam o seu compromisso com a tradição e a cultura indígena por um ativismo reconhecido internacionalmente. Em sua fala na Declaração das Mulheres Indígenas, na Conferência da Organização das Nações Unidas (ONU), realizada em Beijing, a escritora declarou que:

A Terra é a nossa mãe. Dela recebemos a vida e a capacidade para viver. Zelar por nossa mãe é a nossa responsabilidade e, zelando por ela, zelamos por nós próprias. Todas as mulheres são manifestações da Mãe Terra em forma humana. (POTIGUARA, 1995, s/ p)

As declarações de Eliane, em conferências internacionais e eventos nacionais, a partir dos registros na obra, indicam que a sua perspectiva é marcada pela tradição indígena e reconhece a ancestralidade enquanto meio para a busca e preservação desta identidade. Sendo assim, ligada à sua memória, a escritora manifesta, individual e coletivamente, pelo seu eu lírico, personagens ou voz narrativa; exalta a terra, a cultura, a espiritualidade e a mulher indígena por diferentes gêneros.

## O PAPEL DA ANCESTRALIDADE PARA A RESISTÊNCIA DOS POVOS INDÍGENAS

Eliane Potiguara abre o capítulo “Influencia dos ancestrais na busca pela preservação da identidade” com a personagem Cunhataí, viajante pelo tempo e espaço, ouvindo a voz ancestral em um momento de ‘conexão’ com a terra: “absorta nos passos de um formigueiro, ouve vozes intercaladas e, no meio delas, escuta a voz ancestral” (POTIGUARA, 2019, p. 87). Essa introdução possibilita as seguidas reflexões que evocam a ancestralidade indígena.

No início do capítulo, menciona-se o ato de ‘resgate cultural’, como o da alimentação, vestimentas e espiritualidade, que indicam a memória coletiva tal que “toda a memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo” (HALBWACHS, 1990, p. 86).

---

<sup>5</sup> São alguns dos títulos de Eliane Potiguara: Embaixadora Universal da Paz em Genebra (*Cercle Universel des Ambassadeurs de la Paix* – Genebra – Suíça); Cavaleiro da Ordem do Mérito Cultural do Brasil pelo Ministério da Cultura; *Fellow* da organização internacional Ashoka; Embaixadora da Paz pelo Círculo de Escritores da França; participou da elaboração da Declaração Universal dos Povos Indígenas/ONU por 6 anos nas sessões em Genebra; possui 7 livros publicados e é premiada pelo Pen Club da Inglaterra e Fundo Livre de Expressão (USA). Mais informações em: <http://www.elianepotiguara.org.br/>.

Esse resgate permite firmar o “compromisso com a cultura e o pensamento indígenas” (POTIGUARA, 2019, p. 87).

Assim sendo, os ensinamentos ancestrais – a tradição, a cultura, os costumes e as práticas espirituais – são um caminho de restituir a ‘ordem’ e a resistência do grupo: “Não podemos admitir a derrota [...] há espiritualidade! [...] Abramos a porta. Entremos. Nossos velhos nos esperam para a cerimônia da paz e da luz inquebrantável” (POTIGUARA, 2019, p. 88). Ao discutir sobre memória coletiva e grupos, Halbwachs (1990) afirma que os grupos

se transformam, segmentam-se, se bem que mesmo que permaneçamos no lugar, que não saíamos de um grupo, acontece pela renovação lenta ou rápida de seus membros, torna-se realmente um outro grupo que tem senão poucas tradições comuns com aqueles que o constituíam no início. (p. 86-87)

No capítulo, há reflexão sobre a realidade dos povos indígenas na contemporaneidade, que vêm se distanciando do conhecimento ancestral, dos *grupos do início*, “sufocado pela confusão urbana ou as ameaças agrestes” (POTIGURARA, 2019, p. 87). Entendendo que o feminino é a força do conhecimento, a proposta do capítulo é salientar que a chama do conhecimento ancestral “deve ser reavivada imediatamente na alma de todas as mulheres, e dos homens também, para que possa despertar o feminino dentro dela, e a parceria homem-mulher seja comungada dentro dos princípios dos direitos humanos mais transcendentais” (POTIGUARA, 2019, p. 89), temendo a segmentação da qual Halbwachs menciona.

Para a autora, o conhecimento ancestral é uma força contra o poder colonizador, e este só pode ser alcançado com o retorno aos princípios éticos da ancestralidade, da tradição dos grupos: “mas só da conscientização de quem somos nós, como povos indígenas ou oriundos de outras raízes, é que brotará uma percepção, reveladora, da riqueza, da preciosidade que existe adormecida [...]” (POTIGUARA, 2019, p. 91). Assim, “o grupo, no momento em que considera seu passado, sente acertadamente que permaneceu o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo” (HALBWACHS, 1990 p. 87). Então, Eliane representa a ancestralidade indígena, a partir de um olhar interno ao grupo, pela memória coletiva e seus conhecimentos sucessivos, completos, de todos os acontecimentos e relações que constituíram os capítulos anteriores, pela memória de dor e resistência indígenas.

Outro caminho de resgate ancestral que a escritora apresenta é a Pajelança, que envolve, diretamente, a espiritualidade em uma comunidade indígena. A representação do líder espiritual pajé/ xamã, na perspectiva de valorização ancestral, discorrida no capítulo, é de

“verdadeiro conhecedor dos conhecimentos tradicionais: *Patrimônio cultural de povo, prosperidade intelectual de seu povo*” (POTIGUARA, 2019, p. 94). A questão da Pajelança retoma a importância dos idosos na sociedade e, mais especificamente, nos grupos indígenas, devido a um sistema político e social que desvaloriza e afasta, para a marginalidade cultural, esses conhecedores tradicionais.

Esses relatos reflexivos do capítulo defendem o ato de recorrer e valorizar a ancestralidade e, conseqüentemente, a identidade, como meio de resistência. Segundo a escritora,

trezentos milhões de povos indígenas no mundo inteiro estão em estado de alerta na defesa de sua identidade, participando de fóruns nacionais, internacionais [...] defendendo a identidade, defendendo as raízes culturais, as etnias – as raças, o gênero, o ser humano – terão uma melhora na qualidade de vida. (POTIGUARA, 2019, p. 106)

Nesse viés, o poema “Identidade Indígena”<sup>6</sup>, escrito em 1975, em memória aos avós da poeta, fecha o capítulo, reforçando o resgate ancestral na relação do eu lírico com a sua identidade por meio da memória coletiva; uma relação dolorosa e, ao mesmo tempo, de resistência, ainda atual e que o faz prosseguir:

Nosso ancestral dizia: Temos vida longa!  
Mas caio da vida e da morte  
E range o armamento contra nós  
Mas enquanto eu tiver o coração acesso  
Não morre a indígena em mim e  
E nem tão pouco o compromisso que assumi  
Perante os mortos  
De caminhar com minha gente passo a passo  
E firme, em direção ao sol.  
Sou uma agulha que ferve no meio do palheiro  
Carrego o peso da família espoliada  
Desacreditada, humilhada  
Sem forma, sem brilho, sem fama [...] (POTIGUARA, 2019, p. 113)

Como é versado na primeira estrofe do poema, a história continuada de dor prevalece nos versos, mesmo que o eu lírico tenha sua esperança acendida pela ancestralidade. Carrega-se uma memória persistente, “Carrego o peso da família espoliada/ Desacreditada,

---

<sup>6</sup> São muitos os relatos e os poemas da obra que abordam a memória ancestral indígena; contudo, devido ao espaço desse trabalho, optamos por esse poema por considerarmos arquetípico dessa busca pela identidade indígena após séculos de violência colonialista e neocolonialista. Seleccionamos apenas algumas das estrofes do poema para análise, devido a sua longa extensão. Podê-se encontrá-lo na íntegra nas últimas folhas do capítulo, conforme dados da citação.

humilhada” (POTIGUARA, 2019, p. 113), que segundo Pinto e Lima (2017),

no processo de extrospecção do ‘eu’, a voz autoral faz um amálgama de memórias transcendentais do eu-coletivo, das quais emanam as reminiscências, expressadas como maneira de materializar ou elaborar as experiências de conflitos, os traumas das barbáries vivenciadas. (p. 4661)

Esse caráter testemunhal da escrita de Potiguara, que alcança o lirismo por imagens metafóricas da dor coletiva e da resistência dos povos indígenas, sinaliza que “*Metade cara, metade máscara* corresponde a uma auto-história, por não se definir pela história do sujeito enquanto indivíduo, mas pela dimensão de sujeito coletivo” (PINTO; LIMA, 2017, p. 4660). Nesse sentido, o poema “Identidade indígena” indica solidariedade e pertencimento, à medida que o eu lírico, em discurso coletivo, evoca a memória cultural do seu grupo com voz de afeto e esperança, mesmo perante a humilhação.

A “forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural” (ASSMANN, 2016, p. 118), guia a poética de Potiguara conforme o seu eu lírico memora ‘formas simbólicas’ da dor – “Que nunca mais trememos diante de armas/ E das palavras e olhares dos que ‘chegaram e não foram’” – e, também, da esperança indígena: “E tomaremos de assalto moral/ As casas, os templos, os palácios/ E os transformaremos em aldeias de amor/ [...] E pisaremos a cada cerimônia nossa/ Mais firmes” (POTIGUARA, 2019, p. 114-115). Para Assmann (2016), a memória cultural

é um tipo de instituição. Ela é exteriorizada, objetivada e armazenada nas formas simbólicas que, diferentemente dos sons de palavras ou da visão de gestos, são estáveis e transcendentais à situação: elas podem ser transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra. (p. 118)

Nesse sentido, o eu lírico indígena ‘se encontra’ nessas formas simbólicas da natureza e da história dos povos indígenas, que entoam uma personificada identidade, “Oh! Identidade/ É entre um fato e outro/ Morderei tua cabeça/ Como quem procura a fonte da tu força” (POTIGUARA, 2019, p. 114). Esse movimento do lembrar, que desencadeia memórias e/ em versos, por imagens e histórias, alcança um desejo de vida para a luta, mirando o amanhã conquistado com e pela cultura:

Nós, povos indígenas

Queremos brilhar no cenário da História  
Resgatar nossa memória  
E ver os frutos de nosso país, sendo divididos  
Radicalmente  
Entre milhares de aldeados e “desplazados”  
Como nós. (POTIGUARA, 2019, p. 115)

Finalizando esse canto ancestral que alcança a exaltação da identidade indígena pelo lirismo, o eu lírico de Potiguara reitera que somente o resgate da memória possibilita a conquista secular de direitos, evidenciada na metáfora presente no 4º verso: “E ver os frutos de nosso país, sendo divididos”. Dessa forma, o poema “Identidade Indígena” desassocia a distinção entre mito e história, à medida que

não é o passado como tal, como é investigado e reconstruído por arqueólogos e historiadores, que conta para a memória cultural, mas apenas o passado tal como ele é lembrado. [...] o horizonte temporal da memória cultural que é importante. A memória cultural alcança no tempo pretérito somente até o passado que pode ser reclamado como “nosso”. É por isso que nos referimos a essa forma de consciência história como “memória” e não apenas como conhecimento sobre o passado. O conhecimento sobre o passado adquire as propriedades e funções da memória somente se ele é relacionado a um conceito de identidade. (ASSMANN, 2016, p. 121)

A própria literatura de Eliane Potiguara marca-se como símbolo da memória cultural indígena brasileira. O poema abordado convoca o leitor para conhecer e refletir sobre a identidade indígena para além dos enraizados estereótipos que mascararam (e ainda mascaram) a realidade desses povos originários. Sendo assim, reconta a história de forma emocionada, a partir de uma voz poética que exprime o que é vivencial de sua autoria. Em diálogo com as reflexões de Cuti (2010), ao falar sobre o escritor/a negro/a brasileira, pode-se afirmar que Potiguara, em seu lugar de fala também não-branco, revela por sua literatura que “os preconceitos também têm sua profundidade e participam da moldagem da personalidade e até do estilo” (p. 88).

Para tanto, o contato com a poesia de Potiguara, seja “de fruição espontânea, seja com intenção analítica mais alentada, requer um ajuste do espírito e da inteligência para uma experiência emotiva e intelectual específica, intensificada” (CORTEZ; RODRIGUES, 2019, p. 64). Os ensaios e relatos que precedem os textos literários preparam o leitor para contos e poemas que se realizam a partir “da opressão que se estende à vida em toda sua dimensão” (CUTI, 2010, p. 43). Portanto, desse poema que expressa presença, história, consciência de ser e a palavra do ser solitário, como considera Octavio Paz (2012) sobre a

poesia, “Identidade Indígena” realça o mergulho no tempo, segundo Ana Paula da Silva (2019), em texto de introdução ao livro. Com efeito, para a autora, essa é uma obra na qual encontra “fios indispensáveis que constroem e unem os textos-poesias: a ancestralidade potiguara, a história familiar, o abandono da aldeia. Trata-se, portanto de um ‘livro de resgate’” (SILVA *apud* POTIGUARA, 2019, p. 19), marcado pela condição da mulher indígena, “mãe-terra, [...] com ventre vulcânico revolucionário, guerreiro, combativo, que trará a transformação do ser humano” (POTIGUARA, 2019, p. 107).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Metade cara, metade máscara* é marcado pelo protagonismo da mulher indígena que, em uma diversidade de textos, exalta a cultura e a tradição enquanto caminho de preservação e afirmação da identidade. Para tanto, em denúncia por vezes narrativas e poéticas, res-significa as histórias dos povos originários a partir do lugar de fala. A obra é uma convocação para entoar a memória indígena que, na ancestralidade, revela-se ato de resistência, principalmente no capítulo “Influencia dos ancestrais na busca pela preservação da identidade”.

Assim, o resgate de retorno às origens evoca a ancestralidade indígena pela memória cultural e coletiva, que expressam a identidade e o sentimento de pertencimento, para muito além dos estereótipos e do poder opressor na sociedade brasileira que, infelizmente, permanece omitindo e marginalizando a secular tradição e a luta indígena por direitos. Essa escrita criativa, por eu lírico e personagens indígenas que representam a condição dos povos originários ao passar dos tempos, entrega-se no canto ancestral do poema “Identidade Indígena” que, em sua atemporalidade, enfatiza o projeto literário de Eliane Potiguara de destaque da mulher indígena, enquanto força do conhecimento ancestral, resgate da ancestralidade e voz poética de resistência por meio da expressividade artística-literária.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. Tradução de Méri Frotscher. *História Oral*, 19(1), p. 115–128, 2016. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>. Acesso em: 26 jun. 2021.

- CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas (orgs). *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019, p. 64-84.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.
- FARIAS, Marina Beatrice Ferreira; LEAL, Izabela Guimarães Guerra. O canto de Eliane Potiguara em *Metade cara, metade máscara*. In: *Fórum Lit. Bras. Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 11, nº 21, jan.-jun. 2019, p. 107-129.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, set-dez., 2014, p. 935-952.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PINTO, Milena Costa.; LIMA, Elizabeth Gonzaga de. Metade cara, metade máscara: uma escrita-testemunho tecida entre os fios da memória. In: *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC*, Rio de Janeiro: 07 a 11 de ago. de 2017. v. 3. p. 4654-4664.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3. edição revisada. Rio de Janeiro: Grumin Edições, 2019.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SANTOS, Célia Regina; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 189-199.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas (orgs). *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019, p. 319-330.

## CAPÍTULO 8

---

### POESIA E MEMÓRIA: UMA LEITURA DE “[É COMO SE A INFÂNCIA NÃO FOSSE UM TEMPO]”, DE ANA MARTINS MARQUES

Sandro Adriano da Silva  
Giovana Buch Sgrignoli

Arrolando diferentes perspectivas do fenômeno lírico, Paz (2012, p. 21) relaciona a poesia a uma forma de conhecimento que encontra na infância uma das matérias de reverberação dos afetos e sua confissão. Tendo se inspirado na obra *Sendas perdidas*, de Heidegger (1960), Paz revisita a ideia da poesia como interioridade e memória, tal como a fórmula do filósofo, ao refletir sobre a poesia de Rilke:

En lo más interno invisible del corazón, es donde empieza a inclinar-se el hombre a lo que es de amar: los antepasados, los muertos, la infancia, los venideros. [...] La reminiscencia vuelve nuestra esencia – que sólo quiere para imponerse – y sus objetos hacia el invisible más interno permanece vuelto hacia ese genuino interior de la conciencia, sino que dentro de ese interior uno se vuelve sin trabas hacia el otro. (p. 252; 255)

Para Tadié e Tadié (1999), a memória é um elemento fundamental na elaboração dos afetos e suas representações – dentre as quais é possível inserir a criação poética:

Si la plus grande part de notre mémoire repose sur notre imagination, il est difficile de la décrire complètement [...] Parmi les resorts de l’imagination, et donc de la mémoire, il ya l’affectivité, la souffrance et l’amour; i [...] La fonction de la mémoire est de nous permettre de nous reconnaître en tant qu’être unique qui a existe et continue d’exister. [...] La mémoire affective vrai est celle qui nous fait ressentir une sensation. (p. 11;126)<sup>1</sup>

A relação entre a poesia e a memória ainda se manifesta incontornavelmente ligada à experiência temporal e ao imaginário, como afirmam Tadié e Tadié (1999):

---

<sup>1</sup> Se a maior parte da nossa memória se baseia na imaginação, é difícil descrevê-la completamente [...] Entre os recursos da imaginação e, portanto, da memória, localizam-se a afetividade, o sofrimento e o amor; [...] A função da memória é permitir que nos reconheçamos como um ser único que existiu e continua existindo. [...] A memória afetiva é aquela que nos faz reviver uma sensação. (TADIÉ E TADIÉ, 1999, p. 11; 126; 174, tradução nossa).

Inséparables l'un de l'autre, mémoire et temps se recréent chaque fois que nous essayons d'imaginer ce qui s'est passé hier., la semaine dernière ou quarante ans plus tôt. Ils font partie de la structure même du savoir conscient. [...] Écrire le poète, il est vrai encore jeune, qui connaîtra une verte vieillesse. Rappelons que la perception, l'attention, la répétition, l'association, l'émotion sont les éléments nécessaires à la mise en mémoire. [...] Celle-ci peut être provoquée de différentes façons. La plus fréquente est le souvenir imaginaire: le souvenir d'un fait nous revient et nous recréons par l'imagination. (TADIÉ E TADIÉ, 1999, p. 128; 174)<sup>2</sup>

O *pathos* lírico, como expressão da emoção, talvez o fruto mais importante da relação que o sujeito lírico mantém com o tempo e o espaço, pode ser buscado na concepção de Derrida (2001) sobre o poético, quando o filósofo afirma que “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também” (p. 115). E, nesta chave, podemos lançar um olhar sobre o poema “[É como se a infância não fosse um tempo]”, que compõe a obra *Risque esta palavra* (2021), de Ana Martins Marques. Seja o poema:

É como se a infância não fosse um tempo  
mas um lugar  
com seus cumes seus esconderijos  
suas pequenas clareiras  
um lugar, aquele onde cometemos  
nosso primeiro crime  
há quem tenha matado um coelho  
há quem tenha matado um cão  
há quem tenha mentido  
perseguido destruído  
deixado morrer  
por capricho  
de minha parte matei uma criança:  
uma menina morreu em mim  
por onde vou carregouseu cadáver  
e a forma exata do seu corpo  
repousa no meu corpo como um vestido  
largo demais (MARQUES, 2021, p. 21)

Visto que “cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si.” (PAZ, 2012, p. 29), a perspectiva analítico-interpretativa não visa mostrar uma interpretação única do poema, mas sim mostrar uma das possíveis leituras que buscam adentrar

---

<sup>2</sup> Inseparáveis um do outro, memória e tempo se recriam cada vez que tentamos imaginar o que aconteceu ontem, na semana passada ou há quarenta anos. Eles compõem a própria estrutura do saber conhecimento consciente. [...] Para escrever, o poeta, mesmo ainda jovem, que conhecerá uma velhice prematura. Lembre-se de que percepção, atenção, repetição, associação, emoção são elementos necessários para a memorização. [...] Isso pode se dar de diferentes maneiras; a mais frequente é a memória imaginária: a memória de um acontecimento que recriamos através da imaginação. (YVES; YVES, 1999, p. 128; 290, *tradução nossa*).

e entender o íntimo do eu lírico, pois revela aspectos inerentes ao tema da memória que atravessa o imaginário e o *pathos* poético.

Ana Martins Marques apresenta em *Risque esta palavra* (2021) poemas cujos núcleos temáticos exploram imagens de afetos, como o luto, a perda, os ritos de passagem, a denegação, a espacialidade do eu lírico, a metapoesia, entre outros, especialmente eivados de melancolia. O livro estrutura-se em quatro seções: “A porta de saída” – onde se localiza o poema em análise –, “Postais de parte alguma”, “Noções de linguística” e “Parar de fumar”. O título já aponta para o paradoxo da denegação, marcada pelo recurso do verbo no imperativo, e delegando ao um leitor/uma leitura implícitos a tarefa de interferir no texto e em sua representação poética. Pode ser pertinente aqui o conceito psicanalítico de *denegação*, conforme Chemana (1995), segundo o qual, trata-se de uma “atitude psicológica que consiste, para um sujeito, em rejeitar um pensamento por ele enunciado, negando-o. [...] O reconhecimento do inconsciente pelo eu se exprime por uma fórmula negativa” (p. 41;42). Em outras palavras, no desejo do eu lírico de delegar o gesto rasural dirigido a um destinatário implícito, encontra-se a negação de algo negado ou, antes, recalçado. Note-se que não se expressa um imperativo para “apagar”, mas para “riscar”, o que metaforicamente denota um desejo inconsciente por deixar os rastros do significante, uma vez que “Ele pode se tornar consciente, desde que seja negado” (CHEMANA, 1995, p. 41). O contexto psicanalítico ligado mormente a técnicas terapêuticas em que os conceitos são aplicados podem ser usados para uma referência a processos coletivos e individuais de memória social, seja por analogia, seja por repetição, conforme analisa Gagnebin (2009, p. 103). Segundo a autora, retomando Nietzsche, Freud, Adorno e Ricoeur, as figurações melancólicas da memória e seu substrato narcísico apontariam de forma mais rentável para um “lembrar ativo”, qual seja, “um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente (GAGNEBIN, 2009, p. 105).

Claramente intertextual e em até certa medida paródico, o título opera uma inversão da frase de Ana Cristina Cesar – poeta cara à Ana Martins Marques – em um de seus cadernos de rascunho: “Até segunda ordem não me risque nada”. Segundo Sússekind (1995), Ana C. optava por uma estética “antirrisco”, “sobretudo registrando-se os enfáticos traços vermelhos com que se silencia esse “Caderno de Querida” em projeto.” (p. 59). Os cadernos rasurados de Ana C., como aponta Sússekind (1955), apontavam para um método literário, através do qual era possível “observar as relações entre linguagem plástica e verbal no seu interior” (p. 60). do “acender” de suas palavras ao leitor e à leitora, sobretudo se considerarmos o imperativo “risque” do título da obra assumindo um caráter polissêmico. Nele, de acordo com Borba (1990, p. 1197), é possível reconhecer a noção de ação-processo de um sujeito ao mesmo

tempo agente e causativo, seguido de complemento, denotando “fazer riscas ou traços em” [...], friccionar para acender [...]”. Com complemento expresso por nome indicativo de desenho, indica “debuxar, traçar, delinear, suprimir, eliminar”. Já com sujeito causativo e com complemento expresso por nome designativo de espaço, significa “fazer traço luminoso”. Nessa perspectiva, ao menos duas chaves podem abrir a leitura: de um lado, o poema “[É como se a infância não fosse um tempo]” fomenta a iluminação das palavras no leitor e na leitora que o leem por meio de suas especificidades semânticas atribuídas pelo eupoético. Em entrevista, a própria poeta reconhece no título um sentido que aos poucos foi tomando forma em relação à imagem do fogo:

Sabe que eu não tinha me dado conta dessa relação do título com a imagem do fósforo, que aparece na última parte do livro, até recentemente, quando a poeta Marília Garcia me chamou a atenção para ela? Certamente, o fósforo é uma boa imagem para falar de poemas: ele brilha brevemente, ilumina um pequeno pedaço do mundo, e então se extingue. Pode provocar um incêndio ou só uma pequena chama. Alguns poetas, aliás, já fizeram essa relação: José Paulo Paes tem um poema dedicado ao fósforo, Murilo Mendes também. Lembro-me ainda de um poema de Ron Padgett que aparece no filme “Paterson”, de Jim Jarmusch. (MARQUES, 2021, n.p)

Assim, a abundância poética se confirma, como Paz afirma por meio de seu conceito-metáfora, a poesia como

conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Convide à viagem; retorno à terra natal. [...] Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. (PAZ, 2012, p. 21)

Em “[É como se a infância não fosse um tempo]”- título de natureza editorial e temático (GENETTE, 2009, p. 77), reproduzindo o primeiro verso do poema - é cabível compreender que: em “É como se”, o elemento morfológico do pronome condicional “se” produz um efeito de ambiguidade à imagem da infância como um tempo, uma fase, conotando uma transitividade temporal e sua condição existencial. Logo, é possível inferir que o primeiro verso metaforiza a infância como um tempo fracionado em imagens espaciais que, ao longo do poema, se desdobram num plano memorialístico: a infância não como tempo, “mas um lugar” (verso 2), no qual o eu lírico projeta o conteúdo afetivo, “tornado sensível o objeto que o inspirou e dando a seu próprio texto a

consistência de um objeto verbal”, como afirma Collot (2018, p. 45), sobre a emoção como matéria poética.

Da experiência memorialística – mesmo a de uma “memória imaginada”, para lembrar Tadié e Tadié (1999, p. 290), a emoção comparece metamorfoseada, “mudou de corpo e de objeto: a emoção agora está encarnada na carne das palavras e em uma coisa escrita” (COLLOT, 2018, p. 46). A emoção, pois, encarna-se e faz encarnar um “pensamento-paisagem” (COLLOT, 2013, p. 17). Pela experiência da memória afetiva, o eu lírico transforma o espaço em paisagem afetiva, atravessada de *pathos*. Para Collot (2013), “a paisagem é um fenômeno, “que não é uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (p. 18). A paisagem, segundo o autor, “implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora. [...] Pode-se, portanto, falar de um verdadeiro *espaçamento do sujeito* (COLLOT, 2013, p. 31, *grifos do autor*). No poema de Ana M. Marques, a ideia da paisagem adquire um valor que se poderia designar de expressionista, posto que suas marcas não apontam para uma figurativização realista, se consideramos o conjunto de elementos metafóricos que operam para a construção da *écfrase topográfica*: “lugar”: “cumes”, “esconderijos”, “pequenas clareiras”.

Ainda, há a ausência de pontuação em quase todo o poema, o que, por sua vez são características rítmicas que tornam o poema de Marques singular e reforça a expressividade poética da autora que é exposta na relação forma-conteúdo de seu poema, pois como Cara (1985) aponta, “O que faz a verdadeira *poeticidade* de um texto é que nunca ele obedece servilmente a quaisquer diretrizes racionais e teóricas, mas estabelece uma constante tensão com as mais amplas potencialidades da expressão, fazendo-as vir à tona no discurso.” (p. 26).

Ademais, na estrutura do poema de Marques há o uso do *enjambement* ou cavalgamento que para Oliveira (2014) foge às regras da sintaxe, desliza a métrica e que traz a ideia de movimento dentro da estrofe, o que fortalece a expressividade da poeta e mostra como o eu lírico, em “[É como se a infância não fosse um tempo]”, devaneia em um pensamento em busca de suas memórias e relaciona-as ao seu estado presente de ser. Pode-se identificar o uso do cavalgamento nos seguintes versos: primeiro, “mas um lugar / com seus cumes seus esconderijos”, pois “um lugar” é o sujeito e o predicado está separado e localizado no próximo verso “com seus cumes seus esconderijos”; segundo, “um lugar, aquele onde cometemos / nosso primeiro crime”, no qual o sujeito oculto está também separado do predicado, neste caso, com o cavalgamento, há a possibilidade de o eu lírico ter a intenção de intensificar o sentido da palavra “nosso” do sexto verso, podendo expressar o sentido da coletividade, já que todos os indivíduos passam pela infância; terceiro, “há quem tenha mentido perseguido destruído

/ deixado morrer / por capricho” há a separação de parte do predicado verbal, pois “deixado morrer” e “por capricho” estão separados de “há quem tenha mentido perseguido destruído”; quarto, “por onde vou carrego / seu cadáver” podemos observar que o cavalgamento separa novamente parte do predicado verbal de modo que o eu lírico enfatiza “seu cadáver”; quinto, “e a forma exata do seu corpo / repousa no meu corpo” existe outro cavalgamento que separa sujeito e predicado; sexto e último cavalgamento, “como um vestido / largo demais” o cavalgamento separa sujeito e predicativo do sujeito. À vista dos recursos expressivos utilizados por Marques na construção do poema “[É como se a infância não fosse um tempo]” identifica-se a presença de figuras de linguagem tais como metáfora, símile, anáfora e aliteração as quais as abordagens aqui presentes são embasadas no dicionário de figuras de linguagem de Sebastião Cherubin (1989).

A despeito da metáfora, ela aparece em “com seus cumes seus esconderijos/suas pequenas clareiras”, metaforizando infância com características de lugar. Em seguida, há metáfora em “um lugar, aquele onde cometemos/nosso primeiro crime”, existe uma referência a comparação de “infância” com “lugar” e em “nosso primeiro crime” subentende-se uma comparação quanto à desobediência ou fuga às regras durante a infância, por exemplo. Outros versos com a existência dessa figura de linguagem são “há quem tenha matado um coelho/há quem tenha matado um cão” em que se metaforizam aspectos da infância com a simbologia do coelho e do cão e existe metáfora também em “de minha parte matei uma criança/uma menina morreu em mim/por onde vou carrego/seu cadáver/e a forma exata de seu corpo/repousa no meu corpo” que são versos que comparam, metaforicamente, o possível fim da infância para o eu lírico.

A figura de linguagem símile pode ser encontrada no primeiro verso do poema, “É como se a infância não fosse um tempo” em que se compara infância ao tempo e no penúltimo e último verso “como um vestido/largo demais”, pois há o uso de um vocábulo comum à figura de linguagem símile, a palavra “como”. O verso “largo demais” completa o sentido do verso “como um vestido” e há a presença da comparação de “como um vestido/largo demais” com o décimo sexto verso do poema “e a forma exata de seu corpo”. No poema, a ocorrência da anáfora é encontrada no sétimo, no oitavo e no nono verso, “há quem tenha matado um coelho/há quem tenha matado um cão/há quem tenha mentido perseguido destruído”, pois há a repetição de “há quem tenha matado um” no início dos dois primeiros versos e de “há quem tenha” no terceiro verso mencionado, assim, há a ênfase das ações desencadeadas por “há quem tenha”, porém, é importante ressaltar que no terceiro verso há a ocorrência da anáfora parcialmente com relação aos dois primeiros versos, pois estes possuem, além de “há quem tenha”, as palavras “matado um”, além do fato de no terceiro

verso serem mencionados três verbos, ações consecutivas, mas que não têm um sujeito, um objeto, a que a ação seja direcionada, assim como os versos anteriores direcionam as ações à “coelho” e “cão”.

Com relação à aliteração, ela acontece, no poema de Marques, nos versos terceiro e quarto, “com seus cumes seus esconderijos/suas pequenas clareiras”, no qual consegue-se perceber a repetição do som da consoante “s”, [s], em todas as palavras, com exceção da palavra “com”. Ao analisar o poema como um todo, há a relação entre duas temáticas principais que estão interligadas: a infância, ou o que ela representa, e a memória. O eu lírico menciona e fala sobre a infância, recordando-a de um momento passado através de sua memória, de suas lembranças, já que há a presença de verbos no pretérito do indicativo, por exemplo, “matei” e “morreu”, e verbos no pretérito mais-que-perfeito composto do indicativo, como “tenha matado” e “tenha mentido”, o que sinaliza a memória.

É possível inferir que nos dois primeiros versos “É como se a infância não fosse um tempo/mas um lugar” o eu lírico desconsidera a infância como parte de uma fase que vem e que passa durante a vida e associa-a a um lugar, associa-a a um tempo permanente, um espaço em que é possível se estar localizado, um espaço fixo, estático, no qual pode possuir suas respectivas entradas e saídas. Nos versos, “com seus cumes seus esconderijos/suas pequenas clareiras”, o eu lírico do poema continua a descrever o lugar “infância” a que se recorda, deste modo, diz que é um lugar com altos e ápices, que possui refúgios e, também, locais de clareza, ou seja, pode possuir ápices de ação e descobertas, refúgios ao medo do desconhecido e locais de clareza que consolam, mostram e ensinam como é a verdadeira face do que há no mundo empírico. Além do mais, a descrição feita nestes versos torna o poema mais imagístico, pois faz com que o leitor e a leitora criem certa imagem a respeito do “lugar” que é descrito.

Posteriormente, por meio dos versos “um lugar, aquele onde cometemos/nosso primeiro crime”, é plausível entender que o eu lírico se refere à infância como um lugar em que realizamos nossas primeiras travessuras, desrespeitamos regras e fingimos ser donos da verdade, lugar onde praticamos nossas primeiras ações de desobediência. Outrossim, se a infância é um lugar e possui certa transitividade temporal, é permanente no sentido de não ter um fim, se nela “cometemos nosso primeiro crime”, inevitavelmente continuamos a produzir deslizos em nossas vidas e a lembrar dos deslizos que já cometemos. Mas, no tocante ao primeiro crime pode-se pensar que este seja o crime de crescer, deixar de ser criança, deixar a inocência infantil e ser obrigado a viver em um mundo no qual as decisões até mesmo de escolha de gênero implicam na maneira em que um indivíduo tratado pelo outro, o primeiro crime pode ser crescer e querer ser quem o

indivíduo verdadeiramente é e ter que enfrentar os estereótipos impostos pela sociedade.

Para inferir o sentido contido no verso, “há quem tenha matado um coelho”, é possível recorrer a uma das simbologias sobre o coelho presentes no dicionário de símbolos de Jean Chevalier em que há a evidência de que o coelho é um animal frágil e infantil, mas que permite sacrificar sua essência infantil para que melhoras, evoluções, sejam vividas no futuro (CHEVALIER, 2012, p. 541). Portanto, se “há quem tenha matado um coelho”, há quem tenha passado pelo sacrifício de ter seu espírito infantil morto, mas que apesar da perda do espírito infantil, há a evolução do espírito, da essência, de outro modo, podendo este ser o amadurecimento e o fortalecimento.

Além do mais, em “há quem tenha matado um cão”, o cão que, simbolicamente pode representar o companheirismo fiel e ainda a proteção à criança (CHEVALIER, 2012, p. 180), se este é morto, mata-se então o espírito companheiro e fiel que é existente no ser que vivencia a infância, bem como pode-se matar sua fonte de proteção, por exemplo, no caso de o indivíduo “matar” sua relação com seus pais ou com quem o protegera enquanto crescia e amadurecia. A seguir, nos próximos três versos, “há quem tenha mentido perseguido destruído/deixado morrer/por capricho”, o eu lírico critica a personalidade teimosa de quando se passa pela infância, a “birra”, comportamento que exige a realização de suas vontades próprias e faz com que o indivíduo, muitas vezes, comporte-se de maneira esdrúxula até, sem prestar atenção à essência de pureza, sinceridade, companheirismo que tem se perdido ao cometer crimes contra si mesmo.

Por fim, no poema o eu lírico, fala de si mesmo em “de minha parte matei uma criança/uma menina morreu em mim/por onde vou/carrego seu cadáver/e a forma exata de seu corpo/repousa no meu corpo/como um vestido /largo demais” e mostra que seu estado de ser, vindo da infância, esvaiu-se e não mais está ativo em si, a criança que era, com suas virtudes e alegrias infantis, foi morta por seu próprio eu ou às circunstâncias por este eu vivenciadas, assim, a menina, a criança que de seu ser não mais faz parte, permanece, inerte, estática dentro de sua psique, sendo vista, lembrada exatamente como fora, com suas cicatrizes emocionais ocasionadas pela deterioração do lugar “infância” em que permanecia e as quais o eu lírico gostaria de não recordar. Neste sentido, uma das cicatrizes tidas no eu lírico, tomando os versos “como um vestido/largo demais” pode ser a questão de se obrigar a “vestir” uma vestimenta que não serve, como ser obrigado ou obrigada a deixar de ser quem se é em essência, com suas especificidades, a se tornar alguém que a sociedade aceita como normal, por exemplo, um papel social a ser seguido, uma imagem vinda de uma criação familiar engessada em padrões e estereótipos, como, “menina, coisa de menina,

menino, coisa de menino”, a privação de escolhas pessoais do eu lírico e sua obrigação de desempenhar um papel que não lhe cabe, o papel de ser uma menina, mulher, em padrões ditos normais pela sociedade, invés de expressar sua identidade de gênero sem sofrer pelos preconceitos que a sociedade ainda hoje tem.

Decorrente disso, o eu lírico metaforiza a infância como um lugar em seu ser, algo que permanece, mesmo que biologicamente ele tenha crescido e amadurecido, a infância e seu estado de ser vivido pelo eu lírico está inerte nele, sem que ele possa se livrar do que possui em sua memória. A infância do eu lírico, por ele explanada metaforicamente, possui uma gama de desconcertantes acontecimentos das quais ele preferiria não ter lembranças, pois não o servem. No entanto, se a infância é como descrita pelo eu lírico, não só mazelas há de se lembrar aqueles que a carregam inerte em seu ser. A infância em “[É como se a infância não fosse um tempo]” apresenta uma visão reflexiva e afastada no tempo, em que o eu lírico avalia a infância como um espaço de vulnerabilidade e passagem incontornável de vivências caras. Pelo rito de passagem do conhecimento do mundo que o cerca, o eu lírico rememora imagens da infância com seu ônus de culpa e estranhamento, em face dos complexos processos de formação, nos quais se incluem, inclusive, a própria morte metafórica da infância. Ela se transforma em matéria poética – “seu cadáver” (verso 16), como uma instância maior que é capaz de transcrever através da linguagem a substância mais primitiva do eu lírico, seu medo, suas angústias e seu sentimento de não-pertença, como na imagem de um “vestido/lardo demais” (versos 19-20).

## REFERÊNCIAS

- BORBA, Francisco da Silva. Dicionário gramatical de verbos do Português contemporâneo do Brasil. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1990.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 1.ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CHEMAMA, Roland. Dicionário de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.
- CHERUBIN, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 26.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

- COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Trad. Patrícia Souza Silva. 1.ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves [et al.]. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. Trad. Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, n. 10, Rio de Janeiro, 2001b, p. 113-116.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Falerios. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Sendas perdidas*. Trad. José Rovira Armengol. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1960.
- MARQUES, Ana Martins. “[É como se infância não fosse um tempo]”. In.: *Risque esta palavra*. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 21.
- MARQUES, Ana Martins. Ana Martins Marques: ‘Poema tem a ver com o atrito entre as palavras’ [Entrevista concedida a Márcia Maria Cruz. *Estado de Minas*. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/06/25/interna\\_pensar,1280263/ana-martins-marques-poema-tem-a-ver-com-o-atrito-entre-as-palavras.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/06/25/interna_pensar,1280263/ana-martins-marques-poema-tem-a-ver-com-o-atrito-entre-as-palavras.shtml) Acesso em: 27 ago. 2021.
- OLIVEIRA, Ellen dos Santos. O *enjambement* e algumas implicações. *Educon*, Aracajú, v. 08, n. 01, p. 1-10, set. 2014. Disponível em: <[http://anais.educonse.com.br/2014/o\\_enjambement\\_e\\_algumas\\_implicacoes.pdf](http://anais.educonse.com.br/2014/o_enjambement_e_algumas_implicacoes.pdf)>. Acesso em: 13 set. 2021.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999.

## SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

**Ana Maria Soares Zukoski** é doutoranda e mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Aluna do Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Paraná – Unespar – Campus de Campo Mourão. Graduada em Letras Português/Inglês pela mesma instituição. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros na área de literatura contemporânea.

**Renata França Pereira** é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (PGLetras - UFMA), linha de pesquisa de Estudos Teóricos e Críticos em Literatura. Graduada em Letras Inglês/Português e Respectivas Literaturas pela mesma universidade. Desenvolve estudos nas áreas de literatura portuguesa, com ênfase em produções da literatura contemporânea e da novíssima ficção portuguesa.

**Luciana dos Santos Brandão** - Mulher nordestina, mãe, neta de Dona Lau e seu Toninho. Filha de Tereza Souza dos Santos e de José de Lourdes Gomes Brandão. Escritora, poeta e ativista. Seus estudos voltados ao protagonismo de pessoas negras começaram desde cedo. Criou na sua terra natal, Iritiçu, o NEABI- Núcleo de Educação Afro Brasileira e Indígena em 2014. Os seus passos vêm de longe. Na sua caminhada acadêmica tornou-se letróloga, psicopedagoga, especialista nas áreas da educação. Esta obra faz parte das suas escrevivências literárias entendendo que escrever é um ato de resistência.

**Rayniere Felipe Alvarenga de Sousa** é mestrando em Lingüística e Teoria Literária (linha de pesquisa: Literatura, Memórias e Identidades) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL-UFGPA). Especialista em Docência do Ensino Superior pela Faculdade de Ciências de Wenceslau Braz (FACIBRA). Licenciado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFGPA). Professor Voluntário de Linguagens (disciplina: Literatura) no Projeto de Educação Popular da Rede Emancipa/PA. Exerceu a prática docente nos cursos técnicos, na graduação a distância (tutor presencial) e nas especializações da Faculdade Intercultural da Amazônia (FIAMA). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira. Atualmente interessa-se por investigações acerca dos seguintes temas: literatura brasileira contemporânea, literatura e resistência, memória cultural, literatura amazônica, representações da violência na literatura e Milton Hatoum.

**Henrique Colasante Lopes de Souza** é Graduado em Letras – Português/Inglês e Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Paraná campus de Campo Mourão. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0403301522550824>. E-mail: [h.colasante@hotmail.com](mailto:h.colasante@hotmail.com).

**Leila de Aguiar Costa** é mestre em Literatura Francesa pela USP/SP, doutora em Ciências da Linguagem pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris-França), Pós-Doutora pela Unesp/Araraquara, pelos Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP e Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP. É docente do Depto. de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo. É autora de livros, capítulos de livros e artigos sobre as literaturas francesa, portuguesa e brasileira, e tradutora literária de textos franceses e de expressão francesa.

**Pedro Henrique Braz** é graduado do curso de Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná/ *campus* de Campo Mourão e mestrando em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Tem publicações em coletâneas e periódicos na área de literatura contemporânea, em especial relacionadas à poesia de autoria negra.

**Wilma dos Santos Coqueiro** é doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Docente adjunta do curso de Letras e do Programa de Pós Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná/*campus* de Campo Mourão. Coordena o Núcleo de Educação em Relações de Gênero (NERG), que compõe o Centro de Educação em Direitos Humanos (CEDH) do *campus* de Campo Mourão. Autora dos livros: *De mulheres e casas: o espaço romanesco e patriarcal em Rachel de Queiroz* e *Poéticas do deslocamento: o Bildungsroman de autoria feminina contemporânea*, ambos de 2021.

**Giovana Buch Sgrignoli** nasceu em São Paulo, em 2001. Em 2021 ingressou como estudante de Letras Português e Inglês na Universidade Estadual do Paraná e, no mesmo ano, iniciou a pesquisa intitulada “A memória das mãos”: figurações do feminino em Penélope na lírica de Mônica de Aquino e na pintura pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). Possui grandes aspirações em relação aos estudos literários e acredita que as palavras são a salvação e o declínio do homem, tudo nelas está e tudo delas é extraído.

## **SOBRE O ORGANIZADOR**

**Sandro Adriano da Silva** é doutorando em Literatura, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Pai de Clarice e Foucault.



