

**Shirley de Souza Gomes Carreira
Paulo César Silva de Oliveira
(Organizadores)**

Cadernos de Literatura e Diversidade

14

Poéticas
da diversidade

UERJ

Shirley de Souza Gomes Carreira
Paulo Cesar Silva de Oliveira
(Organizadores)

Cadernos de Literatura e Diversidade

14

Poéticas
da diversidade

UERJ

São Gonçalo, RJ – 2026



REITORA

Gulnar Azevedo e Silva

VICE-REITOR

Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

SELO EDITORIAL

POÉTICAS DA DIVERSIDADE-UERJ

CONSELHO EDITORIAL

Cláudio do Carmo Gonçalves (UNEB)

Daniele Ribeiro Fortuna (UNIGRANRIO)

Douglas Rodrigues da Conceição (UEPA)

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UFG)

José Leonardo Tonus (Université Sorbonne Nouvelle)

Luciano Prado da Silva (UFRJ)

Luiz Manoel da Silva Oliveira (UFSJ)

Sílvio César dos Santos Alves (UEL)

Vera Lúcia de Oliveira (Università degli Studi di Perugia)

Ximena Antonia Díaz Merino (UFRRJ)

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Shirley de Souza Gomes Carreira (UERJ)

Paulo Cesar Silva de Oliveira (UERJ)

REVISÃO TÉCNICA

Amanda Souza de Jesus Coelho (UERJ)

Paulo Victor Araújo Cardoso (UERJ)

© 2026 Dos organizadores como representantes dos autores.

Revisão: Amanda Souza de Jesus Coelho
Paulo Victor de Araújo Cardoso
Luiz Manoel da Silva Oliveira

Diagramação: Paulo Cesar Silva de Oliveira
Shirley de Souza Gomes Carreira

Capa: Shirley de Souza Gomes Carreira

Apoio:

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, Brasil.
FAPERJ- Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Programa Prociência UERJ/FAPERJ.



FICHA CATALOGRÁFICA

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

Cadernos de literatura e diversidade 14
[livro eletrônico] / organizadores Shirley de
Souza Gomes Carreira, Paulo Cesar Silva de
Oliveira. -- 1. ed. -- São Gonçalo, RJ :
Poéticas da Diversidade-UERJ, 2026.
PDF

Vários autores.
ISBN 978-65-83495-07-5

1. Análise literária 2. Crítica literária
3. Cultura - Aspectos sociais 4. Diversidade
cultural 5. Literatura - Crítica e interpretação
I. Carreira, Shirley de Souza Gomes. II. Oliveira,
Paulo Cesar Silva de.

26-389942.1

CDD-809.93358

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura e diversidade : Análise crítica
809.93358

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

SUMÁRIO

Apresentação	5
Os equívocos da tradição acerca do cordel: notas críticas sobre origem, xilogravura e circulação dos folhetos	6
<i>Erick Bernardes</i>	
Entre os fragmentos da identidade e memória: uma leitura do <i>Caderno de Memórias Coloniais</i>	21
<i>Gessylene Adriely Lemos Brasil</i>	
Mobilidades contemporâneas, geografias afetivas: Ressignificações do conceito de lar em <i>Home</i>, de Toni Morrison	34
<i>Giovana da Conceição Campos</i> <i>Luiz Manoel da Silva Oliveira</i>	
Subjetividades afrodiáspóricas em <i>Adeus Gana</i>, de Taiye Selasi	54
<i>Isadora Regina Brito Moraes</i>	
O prostíbulo como lugar de memória: a resistência feminina em <i>Graciela Huinao</i>	70
<i>Isis da Silva Guerra</i> <i>Ximena Antonia Díaz Merino</i>	
"Estou pedindo pra ser expulsa da sala": a corporeidade lésbica formulada na poesia e telenovela brasileiras nos anos 2019-2023	91
<i>Letícia da Silva de Melo</i>	
O Pretuguês como resistência: análise de <i>Um preto muito português</i>, de Telma Tvon	108
<i>Lucia Renon</i>	
Seco de mim mesmo e apartado do meu corpo: prisão e esvaziamento da subjetividade em <i>Verdade tropical</i>, de Caetano Veloso, e <i>O estrangeiro</i>, de Albert Camus	126
<i>Malú Santana Campos</i> <i>Evandro Figueiredo Candido</i>	

Apresentação

O Selo Editorial Poéticas da Diversidade-UERJ visa à divulgação da produção resultante das pesquisas realizadas no âmbito dos Estudos sobre a Diversidade, atendendo não apenas às demandas internas da própria UERJ para a divulgação de pesquisas docentes e discentes, por meio de publicações digitais, mas também ao atendimento de demandas externas.

Os *Cadernos de Literatura e Diversidade* compõem uma série que objetiva contribuir com a difusão de resultados de pesquisas que envolvam a participação de pesquisadores discentes. O conjunto de artigos deste décimo quarto volume privilegia múltiplas poéticas da diversidade e focaliza questões que têm sido alvo do escrutínio dos Estudos Pós-coloniais e Culturais, como a literatura de cordel, as relações entre identidade e memória, a ressignificação do conceito de lar no contexto das migrações, o afropolitanismo, o prostíbulo como lugar de memória, a corporiedade lésbica na poesia e nas telenovelas, o pretuguês como resistência e a questão do esvaziamento da subj

Na certeza de que uma universidade se faz a partir dos pilares do ensino, da pesquisa e da extensão, pensar o literário como uma forma de expansão dos saberes e representação do mundo social é uma espécie de resistência crítica que somente o campo das Humanidades pode estabelecer e que o Selo Editorial Poéticas da Diversidade assume como princípio norteador.

Os organizadores.

Os equívocos da tradição acerca do cordel: notas críticas sobre origem, xilogravura e circulação dos folhetos

Erick Bernardes¹

O que precisamos ver não é “uma tradição”, mas uma tradição seletiva: uma versão intencionalmente seletiva de um passado formador e de um presente previamente moldado, que atua poderosamente no processo de definição e identificação social e cultural.

Raymond Williams

Introdução

Pensar a literatura de cordel hoje é adentrar um território onde as certezas são como nuvens em céu de ventania: critérios e definições estão em constante deslocamento. O que se costuma afirmar sobre essa forma poética — suas origens, suas imagens e seus modos de circulação — muitas vezes se repete como herança recebida, mais do que como questão examinada. O cordel, assim, vai se tornando familiar por meio de narrativas que o simplificam, enquanto sua história real, marcada por camadas, desvios e reinvenções, permanece parcialmente encoberta pelo peso da tradição.

Há, no imaginário coletivo, uma ideia recorrente que associa o cordel aos varais improvisados e às capas xilogravadas que parecem ter existido desde sempre. Essa noção, tão forte quanto sedutora, acaba por sugerir a noção de uma origem que a própria trajetória do cordel desmente. Entre o que se cristalizou como símbolo e o que se revela pela investigação histórica, abre-se um espaço de fricção no qual se tornam visíveis as transformações, os silêncios e os equívocos que acompanharam a consolidação dessa literatura. A poesia de cordel, antes de se fixar no papel, existiu como voz, como canto e como performance. Foi no corpo,

¹ Doutorando em Estudos Literários pela FFP/UERJ (PPLIN) e Mestre em Estudos Literários pela mesma instituição. Sob orientação do Prof. Dr. Paulo Cesar Silva de Oliveira. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: ergalharti@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4367-6161>

na escuta e na memória que ela encontrou suas primeiras formas de circulação, respondendo às necessidades comunicativas e expressivas de comunidades inteiras. O impresso surge, nesse contexto, não como ponto de partida, mas como desdobramento: maneira de prolongar a palavra dita, de fazê-la viajar, repetir-se e permanecer. A história do cordel, portanto, não se organiza apenas em torno de textos, mas de gestos, práticas e experiências partilhadas.

Isso se pode dizer das imagens que, mais tarde, passariam a acompanhar os folhetos. Antes de a xilogravura se firmar como linguagem emblemática, outras soluções gráficas ocuparam esse espaço, revelando um campo visual em constante experimentação. A madeira talhada, quando finalmente se impõe, não inaugura o diálogo entre texto e imagem, mas o intensifica, dando forma material a uma relação que já estava em curso. Assim como o verso, a gravura nasce do cotidiano e a ele retorna, carregando marcas do trabalho manual e da imaginação popular.

7 É a partir desse emaranhado de vozes, imagens e tempos que este texto se constrói. Não para fixar o cordel em uma origem definitiva ou em uma definição estanque, mas para acompanhar seus movimentos, suas inflexões e suas permanências. Ao revisitar narrativas consagradas e colocá-las em tensão com outras leituras, busca-se compreender o cordel como forma viva, feita de encontros entre tradição e invenção, entre palavra e imagem, entre memória e criação. Um percurso que, assim como o próprio cordel, permanece aberto, em contínua elaboração.

A querela da origem

Ao se mencionar a literatura de cordel, é frequente que ela seja imediatamente associada a uma expressão literária de pouca relevância, seja ela cômica ou afeita às toadas melancólicas sobre o tema da seca sertaneja, vinculada às canções populares, posteriormente fixadas no suporte gráfico dos folhetos, muitas vezes coloridos, comercializados em feiras ou apresentados, Brasil afora, como *souvenirs* representativos da cultura popular. Embora tal compreensão pareça, à primeira vista, razoável, a trajetória histórica do cordel se revela bem mais complexa do que essa explicação simplificada permite supor. Por meio de um exame mais atento, torna-se possível aprofundar o debate e levantar um

conjunto de questões capazes de ampliar o entendimento dessa manifestação literária tradicional da língua portuguesa. Seria o cordel uma estética efetivamente constituída no Brasil ou resultaria de práticas oriundas de Portugal que, ao aqui aportarem, assumiram novas formas em razão dos fluxos migratórios e dos múltiplos atravessamentos estéticos ocorridos ao longo do tempo?

Na tese *Cordel português – folhetos nordestinos: confrontos, um estudo histórico-comparativo* (1993), a professora Márcia Azevedo de Abreu dedica suas considerações iniciais à discussão sobre a origem da literatura de cordel. A autora observa que é recorrente a interpretação segundo a qual a produção cordelística no Brasil seria resultado de uma adaptação local dos folhetos portugueses introduzidos no país durante o período colonial. No entanto, suas pesquisas indicam a existência de ao menos duas linhas distintas de desenvolvimento do cordel. A primeira estaria efetivamente ligada à adaptação de textos escritos de origem portuguesa, cuja circulação se deu, sobretudo, na região Sudeste, com destaque para o estado de São Paulo. A segunda vertente, por sua vez, aponta para o surgimento do cordel a partir das cantorias tradicionais amplamente praticadas no meio rural nordestino. A partir dessa distinção, pode-se inferir que, enquanto os folhetos do Sudeste já nasceriam no registro escrito, o cordel nordestino teria sua formação profundamente enraizada na oralidade, vindo a assumir a forma impressa apenas posteriormente, quando esses textos cantados passaram a ser fixados em folhetos conhecidos como folhas soltas.

Gonçalo Ferreira da Silva, fundador e Presidente Honorário da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), em sua obra *Literatura de Cordel: estilo luso-brasileiro – do século XII ao século XX* (2020, p. 23), sustenta que a literatura de cordel no Brasil, então designada como folhetos, consolidou-se inicialmente no Nordeste, expandindo-se para outras regiões do país apenas em momento posterior. Para o autor, essa manifestação literária, reconhecida como patrimônio cultural imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2021, teria se desenvolvido a partir dos folhetos volantes portugueses, configurando-se como continuidade de uma tradição trovadoresca que remonta ao século XII. Nesse sentido, Silva vincula o cordel a um legado poético associado a nomes como Paio Soares de Taveirós, Dom Sancho, João Garcia de Guilhade, Martim Soares, Pero Meogo, Dom Afonso X, D. Gonçalo

Eanes do Vinhal, João Zorro, Nuno Fernandes Torneol, João Aires de Santiago, Pero de Vivões e Dom Diniz.

A ênfase atribuída por Gonçalo Ferreira da Silva à origem trovadoresca do cordel é tão intensa que, mesmo em passagens de caráter técnico, o autor deixa transparecer (como poeta que também é) traços de uma nostalgia por uma suposta (ou talvez indefinida) matriz lusa, construída através de seus estudos. Em determinado momento, afirma que, “ainda que pálida, os séculos não apagaram a memória dos trovadores do medievo, porque a própria literatura de cordel se encarregou de trazê-la à tona”, acrescentando que uma espécie de “saudades inconsciente das águas de onde viemos” teria impulsionado esse retorno (Silva, 2020, p. 23). A expressão “trazer à tona” funciona como reforço retórico dessa nostalgia evocada, a tal “saudades inconsciente”, que atravessa a escrita do Presidente da ABLIC, ele próprio reconhecido como um dos mais expressivos cordelistas contemporâneos. O desejo de retorno “ao mar, à maneira dos nossos primeiros navegadores”, bem como a ideia de que “a literatura ressuscitou os trovadores medievais como ressonância espiritual” (Silva, 2020, p. 23), evidenciam o reconhecimento, por parte do autor, dessa noção de ressonância, compreendida tanto no plano consciente quanto no inconsciente. Tal perspectiva não se dissocia de sua condição de leitor assíduo das trovas medievais, mas revela, sobretudo, uma convicção reiterada: a de que a literatura de cordel brasileira se constitui, em essência, como herdeira direta da tradição trovadoresca portuguesa.

Ainda na linha do debate histórico, Sylvia Nemer, em seu ensaio *A literatura de cordel como patrimônio imaterial: novas perspectivas* de pesquisa (2019, p. 45-69), sustenta que a literatura de cordel tem sua gênese no Brasil, ainda que tenha atravessado, ao longo do tempo, múltiplas transformações estilísticas e temáticas. Para a autora, essa modalidade literária se constitui fundamentalmente a partir da herança oral e popular, desenvolvida desde o período da colonização, o que reforça seu caráter enraizado nas práticas culturais locais. Conforme observa:

A literatura de cordel é fruto de um longo processo de transformações no campo das culturas orais tradicionais. Ela nasce de tradições narrativas remotas oriundas dos povos que se encontram no território brasileiro durante o século XVI. Ao longo

dos séculos seguintes estas tradições entraram em simbiose formando uma expressão cultural rica em trocas [...] A condição de abertura às novas práticas culturais ganhou realce entre o final do século XIX e o início do século XX quando as expressões orais tradicionais foram afetadas pelas transformações políticas, econômicas e sociais ocorridas no Brasil (Nemer, 2019, p. 45).

Outro pesquisador relevante nesse debate é o professor Aderaldo Luciano, que, em *Cordel: do manuscrito ao folheto* (2012), propõe uma inflexão consciente em relação às narrativas consolidadas sobre a suposta origem portuguesa do cordel, sobretudo aquelas amplamente difundidas no meio acadêmico. Para o autor, a explicação segundo a qual o cordel brasileiro derivaria diretamente dos folhetos portugueses constitui uma cadeia de equívocos reiterados ao longo do tempo. Luciano observa que estudiosos reconhecidos — como Hélder Pinheiro, Sebastião Nunes, Manuel Diégues Júnior e Joseph Luyten — teriam sido, em grande medida, influenciados pelas formulações de Sílvio Romero, reproduzindo-as de modo quase consensual: “Observamos que a repetição é como se todos tivessem lido a mesma cartilha, ou mesmo lido uns aos outros e se conjurassem em torno da emenda” (Luciano, 2012, p. 11). Segundo ele, tais leituras acabaram por gerar uma compreensão distorcida acerca do nascimento do cordel. No entanto, o autor afirma que, munidos hoje de “lupas mais potentes”, torna-se possível identificar esses equívocos com maior clareza, superá-los e retornar às origens do problema, localizando em Sílvio Romero, já em 1879, uma das primeiras tentativas de estabelecer comparações e de difundir a ideia de equivalência entre as tradições (Luciano, 2012, p. 11). A referência de Romero à chamada origem ibérica dos cordéis, nesse sentido, estaria mais relacionada a publicações literárias europeias de caráter genérico, produzidas em edições populares e de baixo custo para ampla circulação — abrangendo desde textos teatrais até romances de cavalaria — do que propriamente àquilo que, mais tarde, se convencionou denominar literatura de cordel brasileira.

Talvez não tenha ficado claro para alguns pesquisadores a qual cordel referia-se o pioneiro dos estudos sobre poesia, dita, do povo. Afirmamos convictamente que não era ao cordel nascido no Nordeste e sobre o qual nos debruçamos para estudar, visto que em 1879, quando o autor inicia a publicação de “A poesia popular no Brasil”, na Revista Brasileira, ainda não se havia publicado folhetos de cordel no Brasil (Luciano, 2012, p. 11).

Trata-se de uma questão recorrente no âmbito dos estudos dedicados à literatura de cordel, diante da qual os pesquisadores que se debruçam sobre essa manifestação literária acabam, em algum momento, por se posicionar. A discussão, contudo, não se esgota nesse ponto, uma vez que o tema vem sendo retomado com frequência em encontros literários e nas atividades de academias voltadas ao cordel em diferentes regiões do país. Longe de constituir um campo pacificado, o debate sobre a origem da literatura de cordel apresenta-se atravessado por disputas interpretativas e por distintas inflexões teóricas. Enquanto certos estudos privilegiam a leitura que enfatiza a filiação luso-ibérica dessa produção literária, outros procuram deslocar esse entendimento ao destacar a centralidade da oralidade, das práticas populares e dos contextos socioculturais brasileiros em seu processo de constituição.

Assim, as divergências não se limitam à questão da gênese do cordel, mas alcançam também os critérios teóricos para o compreender como forma estética, prática cultural e fenômeno histórico. E é nesse terreno de tensões que se inserem as reflexões de Márcia Abreu, Gonçalo Ferreira da Silva, Sylvia Nemer e Aderaldo Luciano, cujas contribuições, embora partam de perspectivas distintas, permitem mapear os principais eixos do debate contemporâneo sobre a formação do cordel brasileiro.

A xilogravura veio depois

O mito de que a xilogravura sempre fez parte constitutiva da arte do cordel já se encontra amplamente disseminado, consolidando-se como uma ideia comum no meio literário e pedagógico brasileiro. No entanto, não é assim que a tradição histórica dessa modalidade poética se apresenta. Os folhetos impressos passaram a receber estampas xilogravadas apenas mais tardiamente, por volta de 1910, a partir de clichês de madeira esculpidos com formão ou goivas com técnicas próximas à marchetaria, manuseadas por artistas conhecidos como santeiros, aqueles que esculpiam imagens sacras em madeira no interior do Brasil. Pode-se afirmar que, ocasionalmente, a xilogravura figurou nas capas dos folhetos populares, mas não se constituiu, em seus primórdios, como uma prática

recorrente de ilustração, uma vez que o processo de confecção dos clichês era trabalhoso e oneroso, sobretudo quando encomendado a artesãos especializados.

Ao contrário do que costuma sugerir o senso comum, as representações visuais associadas à literatura de cordel, posteriormente consagradas sob a forma da xilogravura, não surgiram de modo concomitante aos folhetos. Consolidou-se, ao longo do tempo, a ideia de que as imagens que hoje estampam as capas dos cordéis seriam coetâneas ao próprio gênero. Entretanto, a trajetória histórica dessas gravuras, há muito identificadas com a cultura nordestina, revela-se mais complexa e menos linear do que essa percepção generalizada permite supor.

Nos momentos iniciais, o cordel valia-se sobretudo de títulos engenhosos e provocativos como principal estratégia de atração do público leitor. Não se pode, portanto, afirmar que as xilogravuras tenham constituído, desde o princípio, o principal recurso de sedução para o consumo dessa modalidade poética. Conforme já apontado, embora os primeiros registros da literatura de cordel brasileira remontem à segunda metade do século XVIII, o conjunto de exemplares impressos que chegou até nós, talvez em razão da escassez de material preservado, data majoritariamente do início do século XX. Esses folhetos não apresentavam imagens em suas capas, limitando-se à disposição de títulos, informações editoriais e ao valor do produto. Tais capas, inclusive, não são reconhecidas por alguns pesquisadores como capas propriamente ditas, sendo designadas como “primeira capa” ou “capa cega”. Como observa Elisabeth Costa, nelas figuravam “título, autor, preço, local de edição e impressão, ano de edição, por exemplo — dispostos de forma centralizada na primeira capa, acompanhados por ornamentos tipográficos, como uma vinheta que percorria as quatro margens e chamava a atenção dos leitores” (Costa, 2020, p. 8).

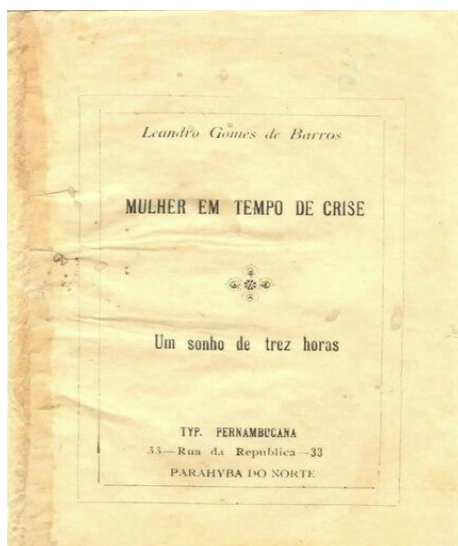


Figura 1 – Capa cega de *Mulher em tempo de crise: um sonho de trez horas*, de Leandro Gomes de Barros (1908)

Percebe-se, assim, a relevância atribuída pelos autores pioneiros à elaboração de enunciados engenhosos, capazes de instigar o interesse do público mais pela força simbólica da linguagem verbal do que pelo apelo visual da ornamentação gráfica. O consumo era estimulado, sobretudo, pela linguagem codificada dos títulos e pelas vinhetas tipográficas, e menos pela linguagem plástica dos desenhos, que apenas mais tarde passariam a ocupar as capas dos folhetos nordestinos.



Figura 2 – Capa de *Proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima (s. d.)

Quando as ilustrações começaram a surgir, muitas delas consistiam em desenhos feitos à mão por artistas que reproduziam (ou reinterpretavam) imagens extraídas de materiais publicitários e anúncios veiculados nos periódicos da época. Conforme se observa:

As primeiras imagens utilizadas em capas dos folhetos foram produzidas com desenho feito em lápis, reproduzindo fotografias estampadas nos jornais da época. Os desenhos eram elaborados por jovens que produziam cartazes, rótulos de propaganda e ilustrações para jornais e passaram a ser requisitados pelos poetas-editores para confecção das imagens que ornamentariam as capas dos folhetos (Costa, 2020, p. 8).

As xilogravuras passaram a integrar o universo do cordel em momento posterior à consolidação dos desenhos feitos a lápis como recurso de divulgação. Curiosamente, quando começaram a ser utilizadas, essas gravuras não se destinavam às capas dos folhetos, como ocorre hoje, mas às páginas internas das narrativas. Além disso, durante certo período, a xilogravura dividiu espaço com outro procedimento gráfico que parecia gozar da mesma aceitação entre os leitores: a zincogravura.

As zincogravuras consistem em imagens gravadas em metal, geralmente explorando o alto-relevo como estratégia compositiva. Trata-se de uma técnica que, embora distinta em material, não se afasta por completo do princípio empregado na gravação em madeira característica da xilografia. Esse tipo de ilustração pode ser identificado em folhetos de Leandro Gomes de Barros, por volta de 1910, apresentando imagens relacionadas tanto ao título quanto ao conteúdo narrativo das obras. O registro mais antigo desse procedimento de que se tem notícia data de 1907, associado ao folheto *A história de Antonio Silvino*, de Francisco das Chagas Batista. Em alguns casos, chegou-se inclusive ao uso de fotografias de atores e atrizes de Hollywood, bem como de cartazes promocionais de filmes, que passaram a ilustrar capas de cordéis no início do século XX. Tal prática pode ser observada em folhetos publicados por João Martins de Athayde (1880 –1959), por volta de 1908. Posteriormente, o próprio Athayde, a partir da década de 1920, passou a recorrer a ilustradores profissionais e a clichês que reproduziam imagens inspiradas em cartões-postais, conforme observa Haurélio (2013, p. 81).

Outro nome fundamental no pioneirismo das ilustrações de capas de cordéis é Antônio Avelino da Costa (1902–), considerado o mais destacado desenhista a empregar o lápis como principal recurso gráfico nos folhetos nordestinos. Segundo registros, Avelino foi o mais prolífico ilustrador de capas até aproximadamente 1940. Atuando também em periódicos da cidade do Recife, produziu capas tanto para João Martins de Athayde quanto para Leandro Gomes de Barros. Suas ilustrações chamavam a atenção do público por ocuparem integralmente a superfície das capas, o que contribuía significativamente para a visibilidade dos folhetos em feiras e mercados e, conseqüentemente, para o êxito editorial das edições de Athayde (Costa, 2020, p. 9). Além desses centros de produção, Haurélio destaca a importância da editora Guajarina, de Belém do Pará, fundada pelo pernambucano Francisco Lopes, que também se valeu de desenhistas talentosos, como o maranhense Ângelo Abreu do Nascimento, conhecido como Mestre Angelus (Haurélio, 2013, p. 82). Convém ressaltar que os nomes mencionados até aqui não correspondem aos pioneiros da xilogravura propriamente dita, cuja consolidação se daria apenas em momento posterior, quando as matrizes de madeira passaram a ocupar lugar central na iconografia do cordel.

Os primeiros xilogravadores produziram suas tábuas em Juazeiro do Norte, região onde funcionava a Tipografia São Francisco. Muitos desses artesãos, entretanto, não viviam originalmente da gravura, mas da escultura de santos e imagens religiosas em madeira, vendidas aos romeiros que visitavam a cidade associada à figura do Padre Cícero. Entre os pioneiros da xilogravação, destacam-se, de modo especial, Mestre Noza e Manuel Santeiro, ambos oriundos do ofício de escultores. Outros nomes, ligados mais diretamente às atividades gráficas, passaram a se dedicar à xilografia em função da crescente demanda por ilustrações, entre eles Walderêdo Gonçalves, Antônio Batista, Damásio Paulo e João Pereira da Silva. Com o aumento da produção xilográfica e a ampliação do interesse por esse tipo de imagem, os desenhos feitos à mão por Antônio Avelino da Costa acabaram gradualmente relegados a segundo plano, levando o artista a interromper sua atuação como ilustrador de capas de folhetos de cordel.

Não se restringe, contudo, a esses nomes o panorama da xilogravura no contexto pernambucano. No estado, destacou-se também um artista cuja atuação merece especial reconhecimento no campo da gravura em madeira, conforme:

Ao mesmo tempo, em Pernambuco, entre Gravatá e Caruaru, o poeta Severino Gonçalves de Oliveira, o Cirilo, autor de Cidrão e Helena, também recorria aos tacos de umburana para capas de seus folhetos, à exceção dos editados no Recife, que seguia os mesmos padrões que Athayde, com clichês em zincogravuras e desenhos (Haurélio, 2013, p. 82).

Cirilo teria sido assassinado na feira de Gravatá; ainda assim, sua contribuição revelou-se decisiva para a consolidação e a expansão da chamada “escola pernambucana” (Haurélio, 2013, p. 82), que, a partir de então, passou a afirmar-se com maior visibilidade. Esse movimento encontraria em Caruaru seu principal polo de irradiação, impulsionado pela circulação e difusão das obras de xilogravadores como José Costa Leite — paraibano radicado em Pernambuco —, José Francisco Borges (J. Borges), João Antônio de Barros (Jota Barros) e Jerônimo Soares.

Ao reconhecer a xilogravura como elemento constitutivo da dimensão visual e simbólica do cordel, torna-se evidente que sua atuação não se dá de modo isolado, mas em diálogo estreito com o texto poético. A imagem entalhada potencializa o alcance da palavra escrita, intensifica seus sentidos e contribui para fixar, no imaginário coletivo, aquilo que o poeta expressa em versos. Sob essa perspectiva, compreende-se com maior clareza que tanto a xilogravura quanto a poesia rimada desempenham, de forma articulada, uma mesma função histórica: comunicar, registrar e preservar experiências, valores e visões de mundo das camadas populares. Esse intercâmbio entre palavra e imagem evidencia como o cordel se constituiu enquanto forma expressiva integrada, forjada a partir do cotidiano e das demandas comunicacionais das comunidades que o produziram e fruíram.

A xilogravura, nesse contexto, não se limita a um adorno visual, mas configura-se como prolongamento da própria poesia, operando como outra modalidade narrativa. Cada sulco gravado na madeira carrega o mesmo impulso popular que anima o verso rimado: o gesto criativo de quem encontra no cotidiano matéria para a invenção estética. A força comunicativa da imagem talhada equipara-se à da palavra impressa, e, juntas, ambas constroem uma estética singular, profundamente enraizada nas memórias e vivências do povo. Ao observar essa articulação entre poesia e imagem, percebe-se que o cordel

sempre esteve vinculado a práticas de resistência simbólica: o poeta que escreve, o artesão que entalha, o leitor que se reconhece nas narrativas ali apresentadas. É dessa convergência entre arte e vida que emerge a densidade do cordel brasileiro: uma literatura que extrapola o suporte material e se projeta em vozes, ritmos, imagens e afetos.

Nesse encontro entre tradição e criação, delineia-se o fio condutor que sustenta a trajetória aqui examinada. É a partir dessa força, dessa ancestralidade continuamente reinventada, que se torna possível refletir sobre o lugar do cordel na constituição de identidades, em seu percurso histórico e em sua permanência como expressão cultural resistente e luminosa.

O uso do termo “literatura de cordel” e a contribuição de Raymond Cantel

17

A denominação literatura de cordel, hoje amplamente empregada para designar a produção popular em versos impressos em folhetos, não tem origem no Brasil. Sua gênese remonta ao contexto português, entre os séculos XVII e XIX, quando pequenos impressos, contendo romances, narrativas de cavalaria, textos religiosos e escritos de caráter moralizante, eram expostos à venda pendurados em cordas ou barbantes, sobretudo em feiras e espaços públicos. É desse modo específico de exibição e circulação que deriva o termo cordel, associado, portanto, menos ao conteúdo textual e mais à forma material de comercialização dessas obras populares.

No Brasil, contudo, essa nomenclatura não foi utilizada de imediato. Durante o século XIX e as primeiras décadas do século XX, poetas e editores não identificavam suas produções como “cordel”, recorrendo a designações como “folhetos de versos”, “romances” ou “livrinhos populares”. Como observa Márcia Abreu (1999, p. 22), as denominações adotadas pelos próprios agentes da produção e da venda não evocavam o vocábulo português, mas se vinculavam a uma literatura popular impressa profundamente atravessada pela oralidade e pelas dinâmicas culturais locais.

A incorporação e posterior consolidação do termo “literatura de cordel” no contexto brasileiro estão diretamente relacionadas à atuação do pesquisador francês Raymond Cantel (1914–1986). A partir de suas investigações realizadas

no Brasil, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1960, Cantel identificou aproximações formais e temáticas entre os folhetos brasileiros e os romances de cordel portugueses, optando por empregar a mesma denominação para caracterizar essa produção. Em *La littérature de cordel au Brésil* (1970), o autor desenvolve uma abordagem comparativa que evidencia continuidades entre os dois universos, sem desconsiderar, contudo, as especificidades culturais, históricas e estéticas que singularizam o cordel brasileiro.

Inicialmente restrita ao campo acadêmico, essa terminologia foi gradualmente assimilada por pesquisadores brasileiros e, posteriormente, apropriada pelos próprios poetas populares, até se firmar como designação dominante do gênero. Aderaldo Luciano (2011, p. 17) destaca que a difusão e legitimação do termo estão intimamente ligadas à recepção crítica dos estudos de Cantel, responsável por projetar internacionalmente a poesia popular nordestina sob o rótulo de “literatura de cordel”. Desse modo, a expressão deixa de funcionar apenas como uma analogia de origem estrangeira e passa a operar como signo identitário, integrando o repertório cultural brasileiro e reafirmando o cordel como uma forma reconhecida de expressão literária, comunicacional e estética.

18

Considerações finais

No decorrer dessa discussão, o que se revelou foi menos uma origem definida da literatura de cordel e mais um caminho em constante feitura. O cordel parece escapar sempre que se tenta fixá-lo em um ponto inaugural, como se sua própria natureza fosse a do movimento, do atravessamento e da adaptação. Ele nasce e renasce no encontro entre vozes, gestos e circunstâncias históricas diversas, recusando a rigidez das classificações e afirmando-se como prática que se constrói no tempo, à medida que é dita, cantada, impressa e relida.

A oralidade, nesse cenário, não figura como vestígio de um passado superado, mas como pulsação permanente. Mesmo quando preso às páginas do folheto, o verso parece pedir voz, respiração e escuta. Há sempre um eco de canto no texto impresso, um chamado à performance que ultrapassa o papel e devolve a poesia ao corpo e à convivência. É nesse trânsito entre o que se diz e o que se escreve que o cordel sustenta sua vitalidade, preservando uma forma de narrar que não se distancia da vida comum nem das experiências compartilhadas.

Também a imagem, talhada ou desenhada, acompanha esse processo como linguagem que aprende a existir junto. Antes de se fixar na xilogravura, o cordel experimentou outros traços, outras superfícies, outras soluções gráficas. Quando a madeira passa a ser matriz, ela não apenas ilustra: conta, sugere, tensiona, amplia. Cada linha gravada carrega o peso do gesto artesanal e a urgência da comunicação, como se o desenho continuasse, em silêncio, aquilo que o verso já havia iniciado em voz alta.

Talvez seja por isso que o cordel permaneça. Não por fidelidade a uma origem ou por obediência a uma forma, mas porque se reinventa sem romper com aquilo que o funda. Ele guarda memórias, mas não se fecha nelas; convoca tradições, mas as reinscreve no presente. Palavra e imagem, verso e madeira, poeta e leitor seguem entrelaçados numa mesma tessitura. E enquanto houver quem conte, quem escute e quem reconheça nessas narrativas um pedaço de si, o cordel continuará a se fazer — não como objeto encerrado, mas como história em permanente desdobramento.

19

Referências

ABREU, Márcia. *Cordel português\ folhetos nordestinos: confrontos, um estudo histórico comparativo*. Tese (Doutoramento em Literatura Comparada) – PPG do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas SP: 1993.

ABREU, Márcia. Cultura letrada e literatura popular. In: ABREU, Márcia (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras, 2004. p. 145-168.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

ABREU, Márcia. *Literatura de cordel: circulação, leitura e produção*. Campinas: Mercado de Letras, 1993.

BARROS, Leandro Gomes de. *Mulher em tempo de crise: um sonho de trez horas*. [cordel digital]. Parahyba do Norte: Typ. Pernambucana, 1908. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leandro_Gomes_de_Barros_-_Mulher_em_tempo_de_crise%3B_Um_sonho_de_trez_horas_\(1908\).pdf](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leandro_Gomes_de_Barros_-_Mulher_em_tempo_de_crise%3B_Um_sonho_de_trez_horas_(1908).pdf)>. Acesso em: 03 jan. 2026.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Rimas*. Organização e notas de Emanuel Paulo Ramos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

CANTEL, Raymond. *La littérature populaire au Brésil*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

COSTA, Maria Elizabeth de Andrade. *Xilogravura*. Rio de Janeiro: Iphan-CNFP, 2020.

HAURÉLIO, Marco. *História da literatura de cordel*. São Paulo: Melhoramentos, 2013.

LIMA, João Ferreira de. *Proezas de João Grilo* [il.]. João Martins de Albayde, [s.l.], [s.d.]. Folheto de cordel.

LUCIANO, Aderaldo. *Cordel: do manuscrito ao folheto*. São Paulo: Intermeios, 2012.

LUCIANO, Aderaldo. *Literatura de cordel: teoria, história e prática*. São Paulo: Global, 2011.

NEMER, Sylvia. A literatura de cordel como patrimônio imaterial: novas perspectivas de pesquisa. In: ANGELO, Elis Regina Barbosa; NEMER, Sylvia (Orgs). *Arte, poesia e seus (em) cantos: literatura de cordel nos territórios culturais. Experiências e Memórias na Cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora Areia Dourada, 2019, p. 45-69.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. A invenção da tradição do cordel. In: LUCIANO, Aderaldo (org.). *Literatura de cordel: pesquisas em diálogo*. São Paulo: Intermeios, 2020. p. 45-63.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Literatura de cordel: estilo luso-brasileiro – do século XII ao século XX*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 2020.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Entre os fragmentos da identidade e memória: uma leitura do *Caderno de memórias coloniais*

Gessylene Adriely Lemos Brasil²

Introdução

21 A literatura, enquanto um meio criativo, subjetivo e inventivo, apresenta as complexidades e o drama de estar vivo, como também é capaz de entreter e emocionar seus leitores. Por meio da arte literária, temos acesso a retratos do passado que oferecem pontos de vista diferentes sobre determinada época, como, por exemplo, a era colonial. Sem o compromisso de descrever os acontecimentos históricos de maneira exata, a ficção expõe, transgride e subverte versões que foram transmitidas pelos grupos dominantes através dos séculos. Assim, concedem espaço e escuta àqueles que foram silenciados pelas narrativas ‘oficiais’, aos esquecidos pelos discursos ocidentocêntricos: os indivíduos que foram silenciados pelas hierarquias de poder colonizadoras, enquadrados na “periferia da história” (Ribeiro, 2010, p. 5).

Nesse sentido, a revisitação do passado colonial tem sido um dos temas que permeiam a literatura portuguesa contemporânea. Se antes Portugal apresentava discursos que tentavam apaziguar ou omitir seu passado colonial, certas produções literárias portuguesas contemporâneas exibem a tensão de uma nação onde muitos ainda não reconhecem os crimes que foram cometidos ao longo do colonialismo, bem como ignora os traumas daqueles que regressaram após a independência dos territórios africanos, indivíduos que sentem que não pertencem nem ao país africano nem a Portugal. Nesse sentido, há um movimento nessa literatura em “repensar Portugal a partir das margens” (Teotônio, 2021, p. 152), o que promove uma maior representação daqueles que foram apagados por narrativas hegemônicas por meio de uma revisitação historiográfica das ruínas do antigo Império.

² Mestra de Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura aplicada ao Ensino pela Faculdade Ibra de Brasília (FABRAS). Graduada em Letras - Português pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: gessylenelbr@gmail.com. ORCID: 0009-0009-0764-0629.

Considerando que “só a partir da mais intensa força do presente se pode interpretar o passado” (Nietzsche *apud* Barrento, 2016, p. 32), ao revistar os episódios históricos coloniais e pós-coloniais, tanto dentro de Portugal quanto nas nações africanas colonizadas pelos lusos, a partir de uma perspectiva contemporânea, obtém-se uma plurissignificação sobre aquilo que aconteceu. O desejo de historicizar, discutir, problematizar o passado e narrar aquilo em que os retornados e colonizados viveram e foram impedidos de contar por anos permite uma ampliação das múltiplas versões sobre os acontecimentos nas produções literárias portuguesas.

O testemunho presente na literatura em determinados livros é fundamental para compreendermos que as obras literárias têm a capacidade de “reler e reescrever a história a partir das violências que permanecem ecoando no literário” (Klein, 2010, [s.p.]). A escrita a partir do testemunho, além do caráter ficcional, resulta em uma tentativa de traduzir a experiência em palavras, apesar da insuficiência destas, expondo os sofrimentos e angústias daqueles que vivenciaram momentos extremos, assim como situa o contexto e o período histórico em que o trauma e a violência foram produzidos. De acordo com Kelvin Falcão Klein em *O testemunho e a literatura*, se “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar” (2010, [s.p.]), é nesse desconfortável entre-lugar que a escritora, narradora e criadora/detentora das memórias do *Caderno de Memórias Coloniais*, a Isabela Figueiredo, encontra-se.

O livro de Figueiredo, publicado pela primeira vez em 2009, mescla memórias políticas e afetivas sobre o período colonial que viveu em Moçambique e o cenário de tensão após a libertação do país africano de Portugal. A partir do olhar e da narração em primeira pessoa de uma menina branca, filha de portugueses, obcecada pela figura paterna e seus sentimentos controversos, a autora elabora um retrato vivo sobre a infância e pré-adolescência de uma criança em uma antiga colônia e sua volta para Portugal. Mesmo que a memória esteja sujeita à manipulação nas lutas de poder, uma vez que “tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (Le Goff, 1996, p. 426), o fato de ser branca, criada numa família tradicional em um

período sócio-histórico marcado pelo machismo, racismo e abusos de poder pelos grupos dominantes não a impediu de observar e desenvolver um olhar sensível e crítico sobre aquilo que aconteceu ao seu redor.

O *Caderno de Memórias Coloniais* foi escrito muitos anos após o regresso da autora ao território português. Assim como a sua personagem principal, a autora é uma retornada que ainda lida com as marcas do processo traumático da descolonização moçambicana. Ao longo da obra composta de diversas fotografias, inclusive da própria escritora, a narradora detalha as atitudes racistas e violentas dos colonos portugueses no país, principalmente do seu pai, para quem ela dedica o livro: “O Caderno existe por ele e para ele” (Figueiredo, 2018, p.11). Mesmo que seu pai tenha comportamentos que personificam o racismo, a misoginia e o patriarcado, o *Caderno* exibe uma “ambivalência constitutiva” (Vaz Pinto, 2022, p. 229), pois o amor da filha pelo pai permanece o mesmo, apesar de ele representar uma “figura-metáfora para a imagem patriarcal da metrópole colonizadora” (Teotônio, 2021, p.153), que explora tanto a terra quanto os corpos das mulheres negras. Contudo, a escritora reconhece que a figura paterna da obra era “um homem de um tempo no seu contexto” (Figueiredo, 2018, p. 11) em uma “guerra dos mundos em 1970”, logo, tanto o pai quanto a filha são elementos em confronto, que são “símbolos de um velho e de um novo poder” (Figueiredo, 2018, p. 8).

As memórias apresentadas no decorrer da obra pertencem ao olhar de uma menina que relata a vida de uma colônia portuguesa, em que a presença do pai da narradora simboliza uma sobreposição da autoridade paterna com o agressivo sistema colonial. Conforme Margarida Calafate Ribeiro (2010, p. 2) esclarece sobre a produção literária, “Esse livro é um grito, no sentido em que relata a vivência do trauma que unifica a pessoa do pai à violência explícita e implícita do colonialismo português”. Ademais, o livro em estudo pertence à “geração dos netos que Salazar não teve: a geração dos filhos da Guerra Colonial, os filhos da ditadura, os filhos dos retornados, aqueles que têm uma memória própria, mas de criança, dos eventos que levaram ao fim do império português em África, ou pós-memórias já (...)” (Ribeiro, 2010, p. 3). Em outras palavras, estamos diante de lembranças fragmentadas, guardadas por aqueles que foram desmembrados pela era salazarista, em que o trauma os impediu de falar e que foram oprimidos

pelos grupos dominantes que perpetuaram a ideia de um “colonialismo inocente” (Lourenço, 2014, p. 212) na história de Portugal.

Como a própria autora informa, a obra mistura memórias e ficção e “pode-se esperar que os factos relatados correspondam ao que foi testemunhado, vivido e sentido, não que sejam um relato literal isento de trabalho literário” (Figueiredo, 2018, p. 10). Beatriz Sarlo em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* afirma que quando “O passado recordado está perto demais”, isso significa que aquela época “ainda desempenha funções políticas fortes no presente”. (2007, p. 60). Logo, esse passado narrativizado de Figueiredo acaba contestando a versão oficial transmitida por aqueles interessados em ignorar as barbaridades cometidas pela era colonial.

Com base nisso, este artigo visa utilizar os estudos de Hall (2000), Halbwachs (2006), Ribeiro (2010), Klein (2010), entre outros teóricos, como suporte metodológico para analisar como o *Caderno de memórias coloniais* expõe os traumas coloniais da narradora-personagem e a sua identidade cingida por meio de memórias fragmentadas entre fatos e lembranças. Considerando também as relações entre a verdade e a história, a pesquisa visa investigar o processo da construção literária da obra por meio da elucidação do conceito de memória.

24

A identidade diante dos traumas coloniais

Nas palavras prévias do *Caderno de memórias coloniais*, Figueiredo pontua aquilo que ela considera como grande óbice da História: “o silêncio sobre o que muito se calou ou escondeu.” (2018, p.8). Contudo, ao longo da obra, a autora rompe esse silenciamento e expõe a identidade desterritorializada e indefinida da protagonista marcada pelo que testemunhou. O *Caderno* oferece voz para os retornados: aqueles que regressaram para Portugal e se sentem exilados pois não há como retornar para o país em que cresceram, já que as nações africanas se emanciparam dos portugueses, assim como não há como pertencer completamente ao território português, já que viveram por tanto tempo em outro lugar, outra cultura, outro mundo.

Primeiramente, é preciso abordar como funciona o processo de construção identitária para compreendermos esses sujeitos. Assim, recorreremos a Stuart Hall

na obra *Quem precisa de identidade?*. O processo da construção de uma identidade, considerando que não somos sujeitos com uma identidade fixa e singular, (Hall, 2006), é instável, mutável, fragmentado e elaborado de forma múltipla “ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos.” (Hall, 2000, p. 18). Além disso, o sociólogo também afirma que “As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (Hall, 2000, p. 108), o que nos leva a observar a elaboração identitária por uma perspectiva interseccional. Sendo assim, a identidade é construída por diversos aspectos que se diferenciam de acordo com cada contexto histórico-social em que o sujeito está inserido, o que nos auxilia a entender a complexidade identitária presente na obra de Figueiredo.

Além das marcas de fragmentação identitária adquiridas durante a colonização e após o processo traumático da descolonização, parte dos portugueses rejeita aqueles que voltaram ao país após a descolonização das nações africanas por não os considerar totalmente pertencentes à nação portuguesa, já que estes viveram por muito tempo na África. Essa questão gera identidades cingidas, profundamente afetadas pela experiência de viver nas ex-colônias e pelo retorno à terra atual. Conforme Cinthia da Silva Belonia (2016) afirma,

Entender o retornado é fundamental para entender o que é ser português nos dias de hoje. Muitos desses saíram de África para Portugal apenas com a roupa do corpo, para chegar a um país que nunca viram e foram logo rotulados como “retornados”. A literatura sobre o retornado é uma forma especial de luto por narrar o recomeço de um povo, marcados pela vergonha e pela mágoa, que sai de um país onde foram colonos para chegar a um país onde serão subalternizados (Belonia, 2016, p. 54).

Apesar de alguns tentarem ignorar o fato de que a dominação colonial gerou capital por meio de uma política profundamente violenta, em que a “exploração do trabalho negro rendia, para usufruto de um sistema de que todos hipocritamente dependiam, sustentavam, e com o qual pactuavam, aceitando a ordem das coisas sem a questionar.” (Figueiredo, 2018, p. 11), alguns portugueses tratavam de forma degradante os ‘desterrados’, termo que a protagonista utiliza para se identificar e nomear outros retornados. Essa problemática pode ser associada à angústia de recordar os crimes que foram cometidos na África, um

passado que muitos preferiam esquecer, sendo aquilo que o Eduardo Lourenço denomina como o colonialismo “impensado”³.

Os desterrados são pessoas que não puderam regressar ao local onde nasceram, que com ele cortaram os vínculos legais, não os afetivos. São indesejados nas terras onde nasceram, porque a sua presença traz más recordações. (...) Um desterrado é também uma estátua de culpa. E a culpa, a culpa, a culpa que deixamos crescer e enrolar-se por dentro e nós como uma trepadeira incolor, ata-nos ao silêncio, à solidão, ao insolúvel desterro (Figueiredo, 2018, p.166-167).

Como é possível analisar no trecho acima, há isolamento desses sujeitos ao voltarem ao país e uma problemática de pertencimento. O desconforto gerado é tão grande que eles se sentem isolados, principalmente quando tomam ciência que fizeram parte da hierarquia opressora colonial. Como Silvio Renato Jorge pontua (2015), o *Caderno* possui uma “presença vigorosa de um eu discursivo que reconhece sua inevitável parcela de responsabilidade nesse processo, ainda que involuntária, e não se permite a omissão da violência intrínseca ao fato.” (Jorge, 2015, p. 56). Assim, essa profunda culpa, termo que é repetido três vezes na passagem citada anteriormente, produz uma grande aflição, solidão e inquietação, e é nesse local em que reside um “euilhado” (Klein, 2010, [s.p.]), onde o testemunho e escrita decorrentes da experiência tentam conciliar e compreender duas identidades distintas, entre o ‘eu atual’ e o eu que permanece preso ao trauma.

Dessa forma, a narradora da obra de Isabela Figueira apresenta o seu “euilhado” e fragmentado entre dois corpos, duas culturas e duas vidas. Há o seu ‘eu’ presente, enquanto mulher, adulta, desterrada em Portugal, ligada ao processo traumático que viveu, e seu ‘eu’ passado, uma menina numa antiga colônia portuguesa de “outra vida distante” (Figueiredo, 2018, p. 103).

Outra fratura identitária que é possível analisar no *Caderno* é essa divisão sócio-política e racial entre “nós”, brancos, e “eles”, negros. Mesmo que a narradora-personagem encontre-se, ao longo da obra, “usando palavras de fronteira, transição, manchadas, duas que aí se formaram.” (Figueiredo, 2018, p.

³ Referência à obra *Do colonialismo como nosso impensado* (2014), do Eduardo Lourenço, em que o termo ‘impensado’ possui relações intrínsecas da psicanálise e filosofia, representando um mecanismo de interpretação em que há uma negação do sistema violento que foi o colonialismo português.

128), ela reconhece que fez parte desse sistema opressor e autoritário dos grupos dominantes, conforme já discutimos.

Um branco e um preto não eram apenas de raças diferentes. A distância entre brancos e pretos era equivalente à que existe entre diferentes espécies. Eles eram pretos, animais. **Nós éramos brancos, éramos pessoas, seres racionais.** Eles trabalhavam para o presente, para a aguardente-de-cana do “dia-de-hoje”; nós, para poder pagar a melhor urna, a melhor cerimônia no dia do nosso funeral (Figueiredo, 2018, p. 42, grifo nosso).

Assim, é fundamental ressaltarmos que seu olhar crítico sobre os acontecimentos é elaborado ao longo da obra juntamente com as suas questões internas antagônicas. Apesar de ser uma menina branca que convivia com os negros a ponto de comentar que a sua mãe desconfiava da “sua alma de preta” (Figueiredo, 2018, p. 93), em diversas passagens ela expõe que agiu de acordo com a sua posição hierárquica naquele contexto colonial. Entretanto, ao carregar a culpa por ter participado daquele sistema violento, ela é capaz de reconhecer as atrocidades que tanto ela quanto a sua família praticara.

27

Entre a memória e a história

Na epígrafe do livro em questão, há uma citação do Primo Levi em que pontua que: “A memória humana é um instrumento maravilhoso, mas falível” (Levi apud Figueiredo, 2018 p. 29). Nesse sentido, compreendemos que a produção literária de Figueiredo constitui a presença de um testemunho. Logo, não é uma obra que possui uma visão ‘pura’ dos eventos históricos e muito menos pretende ser um relato exato daquilo que aconteceu. Como a memória é mediada por afetos, contextos, crenças e ideologias, esse testemunho não representa uma verdade incontestável. É possível analisar essa questão de memória impura e incerta, por exemplo, na passagem do *Caderno* sobre o 25 de abril de 1974, momento histórico que Moçambique liberta-se de Portugal:

Qual dos cenários é o real? A conversa sobre o 25 de abril teve lugar lá em cima, no Alto-Maé, ou na Baixa? Foi a mesma conversa? Foram conversas diferentes sobre o mesmo assunto? Prefiro o segundo cenário. Talvez as duas tenham acontecido. A coerência do tempo e do espaço, a uma grande distância, perde-

se. “Foi assim”, “tenha cá esta ideia”. Uma coisa é certa: aconteceu (Figueiredo, 2018, p. 95).

Diante disso, ao refletirmos sobre memória e história, mostrou-se necessário distinguir esses conceitos por meio dos estudos de Halbwachs (2006). Para o sociólogo, o diferencial do termo ‘história’ é que se define por ser um registro do passado, sendo fixado pela escrita. Em contrapartida, a memória é gerada por meio de testemunhos de determinado tempo histórico, fazendo referência sempre ao presente que está em andamento. Halbwachs afirma que o pensamento coletivo é o que orienta as estruturas sociais por meio de uma “lógica da percepção que se impõe ao grupo e que o ajuda a compreender e a combinar todas as noções que lhe chegam do mundo exterior” (Halbwachs, 2006, p. 61).

Além disso, as pesquisas de Halbwachs opõem os termos da memória coletiva e memória histórica. A memória histórica engloba os episódios históricos que aconteceram antes de nascermos e a que só temos acesso a esses momentos por meio de fontes como livros, documentos e conversas, sendo uma memória da nação. Já a memória coletiva tem como base um grupo de pessoas, sendo uma combinação de recordações individuais de diversos sujeitos de uma sociedade, sendo que “são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo (...) e cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (Halbwachs, 2006, p. 65), e este fato pode variar de acordo com o lugar que a pessoa ocupa no coletivo. Contudo, conforme já mencionamos, a memória coletiva é suscetível a ser manipulada nas lutas de poder (Le Goff, 1996, p. 426).

Diante disso, podemos observar que há a presença de provocações cingidas na obra, que interrompem a narrativa e embaralham o juízo da protagonista, com o objetivo de tecer interpretações ácidas e diretas sobre as antigas colônias. A narradora reforça essa cisão ao expor, de maneira crítica, no meio do relato, relembrando o reencontro com a sua mãe em Portugal, as narrativas coloniais que lhe foram transmitidas, como em “Venham falar-me no colonialismo suavezinho dos portugueses...” (Figueiredo, 2018, p. 164). Posteriormente, ela relata de forma crua, irônica e sem filtros as falas racistas da sua mãe sobre os colonizados em Moçambique e como os colonos apenas tinham a intenção de civilizá-los: “Um favor que os brancos lhes fazia. Civilizar os macacos” (Figueiredo, 2018, p. 165). Essas passagens evidenciam não apenas memórias

porosas e contaminadas pelo momento presente, mas também evocam o sujeito, então subalterno, que agora apresenta uma visão crítica que é favorecida por conta do distanciamento temporal, como é possível observar no seguinte trecho:

[...] porque segundo vim a constatar, muitos anos mais tarde, os outros brancos que lá estiveram nunca praticaram o colun..., o colonis..., o coloniamismo, ou lá o que era. Eram todos bonzinhos com os pretos, pagavam-lhes bem, tratavam-nos melhor, e deixaram muitas saudades (Figueiredo, 2018, p.74).

Mesmo que ambas tivessem vivido a mesma experiência colonial, elas construíram e compartilham memórias opostas sobre o que aconteceu, sendo lembranças que são moldadas pela memória coletiva, por fatores subjetivos e manipuladas para atender determinados interesses. Além disso, em relação a protagonista da obra, Joana Pimentel (2013) afirma que, ao desafiar essa memória colonial portuguesa, a personagem exibe uma ‘dupla consciência’:

29

Utilizo o termo dupla consciência para me referir a uma cisão dentro da protagonista, que está em conflito entre ser fiel às suas raízes portuguesas e (re)contar a verdade sobre a colonização de Moçambique. Esta questão da veracidade é explorada em relação ao gênero literário do livro, que coloca em jogo implicações emocionais e políticas para a compreensão da história (Pimentel, 2013, p. 237, tradução nossa).

Sendo assim, diante dos entrelaçamentos entre os conceitos de memória e história no *Caderno*, podemos compreender que há uma articulação das lembranças fragmentadas da narradora-personagem no livro que atua como instrumento político para romper com o esquecimento e silêncio daqueles que foram vítimas do colonialismo. A protagonista não apenas relembra a sua infância e seu relacionamento conturbado com o pai: por meio das suas memórias impuras e embaralhadas, ela subverte a ideia da suposta nostalgia colonial que seus pais sentiram e denuncia as atrocidades que viu e ouviu durante o seu crescimento na colônia.

Em relação aos traumas gerados por tudo aquilo que a protagonista testemunhou, Ribeiro (2010, p.7) esclarece que “A memória de África rapidamente caiu no esquecimento público, ficando assim reservada aos grupos que protagonizaram essa vivência: retornados ou ex-combatentes, (...)”. Ribeiro

pontua que o território português não tinha interesse em tomar conhecimento sobre o que havia acontecido nas antigas colônias portuguesas (2007, p. 5). Vale destacar que, sobre essa atitude de apagar ou esquecer daqueles que viveram a experiência colonial, Lourenço afirma que “O que é verdadeiramente original no comportamento português é o silêncio, uma outra versão, acaso, da tão famigerada política do “sigilo”. (Lourenço apud Russo, 2014, p. 159). Entretanto, é possível observar que a protagonista do *Caderno de memórias coloniais* subverte esse posicionamento. Ao expor suas memórias, seu processo identitário complexo e os traumas coloniais dos retornados, a narradora da obra revela as problemáticas que a inquietaram durante anos e denuncia as profundas violências físicas, verbais e psicológicas contra todos aqueles que vivenciaram a era colonial.

Nesse sentido, ao dar fim a este silenciamento e contar seu testemunho, é possível considerar que a protagonista da obra realiza aquilo que Levi afirma ao dizer que “o livro tem que ser um telefone que funcione” (Levi apud Antonello, 2020, [s.p.]) em relação a aqueles que sobreviveram às violências coloniais e relatam esses acontecimentos por meio da escrita decorrente da experiência. Assim, se antes essas memórias dos filhos e netos dos retornados não eram nem comentadas fora de casa (Figueiredo, 2018, p. 8), Figueiredo não apenas encontra um espaço de enunciação no seu *Caderno* para suas aflições, como também transmite e suas dores tanto com aqueles que consideravam o assunto incomunicável tanto com aqueles que preferiram fingir que nada havia acontecido nesse regresso, revelando que os discursos sobre o colonialismo são controversos e manipuláveis.

Considerações Finais

O caráter testemunhal presente na produção literária do *Caderno de memórias coloniais* possibilita que a obra dissolva as linhas entre a história, a memória e a verdade. E é justamente entre essas fronteiras que a produção literária ficcionaliza para denunciar o tratamento negativo que muitos retornados receberam. Dessa forma, além de lidarem com o luto de deixar o país que viveram, o livro concede voz a esses sujeitos que também enfrentam o isolamento gerado pelas violências coloniais, com identidades fragmentadas e marcadas

eternamente pela vivência nos territórios africanos e o retorno traumático para Portugal.

Mesmo que haja memórias em que parte dos portugueses não deseja recordar, a narradora-personagem do *Caderno* manifesta as suas dores e externa a angústia daqueles que viveram nas antigas colônias e não foram mencionados nem pela história e nem lembrados pela memória coletiva. Dessa maneira, a produção literária de Figueiredo impõe-se nesse cenário de exclusão social e desconstrói os discursos nostálgicos sobre o colonialismo.

Diante disso, ao olhar criticamente a fragmentação identitária da narradora-personagem entre dois mundos e interpretar os acontecimentos da sua infância e retorno a um país que não a acolheu devidamente, a obra rompe com as narrativas oficiais que apaziguam as atrocidades que foram cometidas nas ex-colônias. Assim, o *Caderno* articula memórias cingidas que, ao revisitarem o passado, atuam como um mecanismo político no presente não apenas para lutar contra o apagamento dos retornados como também demonstra que o legado colonial ainda os afetam profundamente.

31

Referências

ANTONELLO, Diego Frichs. *Trauma, memória e figurabilidade na literatura do testemunho*. Curitiba: Appris Editora, 2020. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=KOWdEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT19&dq=literatura+testemunho&ots=YnUwSHWFk4&sig=erOu3C69Ihqlp6NmKXoZtTDs1g&redir_esc=y#v=onepage&q=literatura%20testemunho&f=false. Acesso em: 1 dez. 2024.

BARRETO, João. *A chama e as cinzas* – um quarto de século de literatura portuguesa. Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

BELONIA, Cinthia da Silva. Violência contra a mulher negra: do racismo ao estupro. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 24, p. 214–221, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/163163>. Acesso em: 21 nov. 2024.

BELONIA, Cinthia da Silva. Memória colonial em *Caderno de memórias coloniais* de Isabela Figueiredo. *Thaumazein*, Ano VII, v. 9, n. 17, Santa Maria, p. 45-55, 2016. Disponível em: https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/thaumazein/article/view/616/pdf_1. Acesso em: 6 dez. 2024.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia, 2018.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *Identités et Cultures*. Paris: Éditions Amsterdam, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

JORGE, Silvio Renato. As fotografias de um caderno: passeio pelas memórias coloniais de Isabela Figueiredo. *Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, v.13, n.2, p. 54-64, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2015.v13n2a5090>. Acesso em: 1 dez. 2024.

KLEIN, Kelvin Falcão. O testemunho e a literatura. *Letrônica*, Rio Grande do Sul, v. 3, n. 1, p. 320–330, 2010. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/7088>>. Acesso em: 21 nov. 2024.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4 ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. *Do colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva Publicações, 2014.

PIMENTEL, Joana. A mente dividida: novas perspectivas sobre as representações coloniais no Caderno de Memórias Coloniais de Isabela Figueiredo. *Notas de romance*, v. 53, n. 2, p. 237-244, 2013. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/pub/210/article/531141/pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

PINTO, Madalena Vaz. Caderno de memórias coloniais: corpo, linguagem, inacabamento. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 47, p. 228–240, 2022.. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/481>. Acesso em: 21 nov. 2024.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Notas sobre «Caderno de Memórias Coloniais». *Buala*, [s.l.], 2010. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/notas-sobre-caderno-de-memorias-coloniais>. Acesso em: 12 ago. 2026.

RUSSO, Vincenzo. Versões de um silêncio demasiado ruidoso: colonização, colonialismo e mitologia portuguesa. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Minas Gerais, v. 24, n. 3, p. 159–162, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18617>. Acesso em: 2 dez. 2024.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. Caderno de memórias coloniais e Luanda, Lisboa, Paraíso: mulheres narram as ruínas do império. *Abril – NEPA / UFF*, v. 13, n. 27, p. 151-166, 27 out. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/50202>>. Acesso em: 30 nov. 2024.

Mobilidades contemporâneas, geografias afetivas: ressignificações do conceito de lar em *Home*, de Toni Morrison

Giovana da Conceição Campos¹

Luiz Manoel da Silva Oliveira²

Introdução

Home (2012), de Toni Morrison (1931-2019), narra a difícil luta de dois irmãos pela sobrevivência. Frank é um soldado que lutou na Guerra da Coréia e presenciou os horrores do conflito bélico, enquanto Ycidra é uma mulher que vivencia múltiplas formas de violência e “adoece” de forma misteriosa, devido a um tratamento médico realizado por um homem branco. Os acontecimentos que marcam as trajetórias dos irmãos demonstram a crueldade oriunda do racismo e da segregação, pois, mesmo com o término da escravidão nos EUA desde 1865, a violência direcionada às populações negras não cessaram por décadas a fio, persistindo mesmo com o fim oficial da segregação racial e a conquista dos direitos civis (1964) e o direito ao voto (1965).

Os irmãos carregam muitas marcas profundas de situações traumáticas que precisaram enfrentar; no entanto, a mais complexa dessas batalhas consiste em algo simples: voltar para casa. Ambos acreditavam que habitar um outro espaço seria o suficiente para apagar as violências e traumas sofridos; entretanto, eles precisam encontrar o caminho de volta para o lar, mas esse retorno significa confrontarem-se com o passado e com traumas enterrados há muito tempo.

Por essas razões, *Home* (2012) pode ser compreendido como uma obra que se enquadra no “gênero” da literatura da diáspora, uma vez que explicita um posicionamento político ao dar “[...] voz a minorias dislocadas, ignoradas e silenciadas” (Braga; Gonçalves 2014, p. 45-46). Além disso, a narrativa não linear

¹ Pesquisadora bolsista de IC – Iniciação Científica (Bolsa PIBIC CNPq), de Setembro/2022 a Agosto/2023. Graduanda do Curso de Letras Inglês e Suas Literaturas, no DELAC – Departamento de Letras, Artes e Cultura da UFSJ- Universidade Federal de São João del-Rei. *E-mail*: giovanacampos15@yahoo.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-2591-4210>.

² Professor Associado IV do DELAC – Departamento de Letras, Artes e Cultura – e docente permanente do PROMEL – Programa de Mestrado em Letras (Teoria Literária e Crítica da Cultura) da UFSJ – Universidade Federal de São João del-Rei. *E-mail*: luizmanoel@ufsj.edu.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4011-4059>.

da obra focaliza questões de gênero, linguagem, poder e o racismo herdadas da escravidão. Ao escrever sobre a diáspora, Morrison retrata a condição dos sujeitos diaspóricos por meio do estabelecimento de diálogos entre culturas e pela construção de personagens que vivenciam deslocamentos culturais e geográficos, ao mesmo tempo em que sinaliza para a possibilidade de refletirmos sobre uma estética e ou poética da diáspora.

A escravização de populações sequestradas de países do continente africano foi um dos pilares mais importantes sobre os quais os Estados Unidos da América se constituíram como nação. Logo, o início do processo de colonização estadunidense na colônia da Virginia no início do século XVII já se baseou na exploração de mão de obra escravizada e na extração de recursos naturais, usando estratégias de devastação ambiental que originariam o sistema de *plantations*, grandes latifúndios de monocultura totalmente tocados por negros escravizados. Deve-se destacar que a mudança mais significativa desse *status quo* vem somente com a Guerra Civil (1861-1865), que promulgou o término da escravidão, muito embora, no Sul, esse processo tenha enfrentado muitas resistências. No entanto, os entraves sociais produzidos pelo racismo e pelas políticas de segregação, datados do período histórico estadunidense conhecido como Reconstrução (toda a porção do século XIX após o fim da Guerra Civil), resvalaram-se para o século XX e somente começaram a ser parcialmente resolvidos com os movimentos pelos direitos civis dos negros a partir da década de 1960. Ou seja, foram aproximadamente cem anos de lutas, revezes e violências múltiplas de toda sorte, até que as populações negras estadunidenses comesçassem a ter garantias mínimas de dignidade e sobrevivência, perante a lei. Mesmo assim, as tensões e a violência nunca foram completamente finalizadas.

Arelados a essas questões encontram-se os movimentos diaspóricos, que, com o decorrer dos anos, passam a ser vistos como um elemento constituinte da condição humana. Muitas são as motivações que impelem um indivíduo a sair de sua terra natal, como a busca por melhores condições de vida e trabalho, conflitos e guerras civis, dentre outros. Nesse sentido, Carole Boyce Davies (2003) compreende a diáspora africana por meio de migrações voluntárias anteriores ao comércio, às viagens de exploração pelo Oceano Índico e à navegação de Colombo pelo Atlântico e de migrações forçadas que foram causadas pelo tráfico de escravos nos últimos séculos, tanto na costa ocidental (Oceano Atlântico), quanto

na costa oriental (Oceano Índico) da África. Implícitas na argumentação da teórica encontram-se as migrações mais recentes de povos africanos, do fim do século XX e início do XXI, que são causadas por um mundo globalizado desigual, que resultaram na deslocalização, na reconstituição e redefinição dos povos africanos em uma variedade de locais internacionais.

O ato de migrar possibilita novas experiências, pois insere o sujeito em novos espaços sociais, políticos e culturais. Entretanto, tal processo acaba gerando conflitos com a identidade e tradição cultural de pessoas migrantes. O trânsito dessas pessoas pelo mundo intensificou a produção de obras literárias que tematizam esses movimentos. Nelas, podemos observar a exibição de aspectos contextuais, como o choque cultural, a adaptação ao novo lugar e o processo de reconfiguração das novas identidades dos indivíduos migrantes, já que em situações de diáspora e deslocamentos as identidades estão constantemente se produzindo, por meio da transformação e da diferença (Hall, 1999).

Por ser uma categoria relevante para a crítica literária feminista, para a teoria pós-colonial e os estudos de gênero, o espaço nos permite teorizar sobre diferentes questões presentes na ficção de Toni Morrison. Por meio de suas personagens, em muitas de suas obras a autora explora os diferentes espaços afetivos, culturais, geográficos e sociais que fazem parte da experiência cotidiana de sujeitos diaspóricos, como é o caso de *Home*. Os diferentes contextos apresentados evidenciam a pluralidade dos espaços e trazem a marca permanente da possibilidade de múltiplas trajetórias dos sujeitos em trânsito. A esse respeito, Massey (2009, p. 29) nos instiga a imaginar o espaço como uma esfera de possibilidade da existência, pois sem “espaço, não há multiplicidade; sem multiplicidade, não há espaço”. Ao demonstrar que o espaço é um conceito plural e multifacetado, Morrison estabelece como tropos narrativos recorrentes a experiência dos deslocamentos, as questões de gênero, etnia e o lar.

O lar é um termo constantemente redefinido nas narrativas contemporâneas, principalmente em obras escritas por mulheres, pois escrever sobre o lar torna-se uma forma de articular as múltiplas identidades resultantes da experiência do trânsito. Segundo Sandra Regina Goulart de Almeida (2023, p. 1), o lar na diáspora assume “conotações outras que vão além desse espaço de conforto e abrigo para designar os espaços de adesão emotiva que se tornam cada

vez mais móveis nesse contexto, em um constante movimento de adiamento, reformulação e reconsideração”

Em vista da breve contextualização apresentada, o presente artigo está organizado de modo a proporcionar uma análise da obra, levando-se em conta questões como racismo, segregação, mobilidade, espaços geográficos e, por fim, conceitos de lar e diáspora.

Racismo, segregação racial e violência

Ao se tornar um dos eixos de sustentação da economia dos EUA e de um modo de vida, a escravidão transformou o corpo da população negra em uma das primeiras mercadorias vendidas e trocadas no sistema colonial. Esse processo não se fixou somente na esfera da opressão; ele estruturou o funcionamento e a organização social e política do país. Com isso, a escravidão tornou-se possível tendo na violência e na repressão os elementos primordiais para a sujeição dos negros. Consequentemente, houve uma série de leis e regulamentações que tinham o intuito de controlar as ações das populações escravizadas e defender a manutenção da escravatura.

Em 1619, na colônia da Virgínia, ocorreu a chegada do primeiro navio holandês com escravizados negros trazidos da África e, desse momento então, se inicia a prática escravagista na América do Norte, que se estenderia então por mais de dois séculos. Foi no ano de 1624, em Jamestown, que nasceu William Tucker, o primeiro filho de africanos nascido na América do Norte, tornando-se oficialmente o primeiro afro-americano (Karnal *et.al*, 2007, p. 63).

Entre 1861 e 1865 ocorreu a ‘Guerra Civil Americana’ ou “Guerra de Secessão”, onde os Estados Unidos se viu em um conflito separatista motivado pelas diferenças econômicas e políticas entre as regiões do Norte, em que a base da economia era industrial e que defendia o fim da escravatura, e as regiões do Sul, nas quais a base da economia era agrária e, por conta disto, defendiam a manutenção da escravidão. A abolição da escravidão passou a ser discutida politicamente dentro do Congresso, gerando uma tensão crescente entre escravistas e abolicionistas. Foi durante a Guerra, em 1º de Janeiro de 1863, que a abolição da escravidão foi decretada. Após o fim do conflito, em 1865, a lei foi

reafirmada com a 13^a Emenda, feita pelo então presidente Abraham Lincoln, que promovia a Proclamação da Emancipação dos escravos.

Com o fim da Guerra, os ex-escravizados passaram a enfrentar problemas de ressocialização, pois, uma vez livres, a única coisa que possuíam era a liberdade e nenhuma posse, patrimônio ou renda. Assim, essa “liberdade” rapidamente seria testada pela implantação de leis que exerciam controle social e impunham restrições sobre os negros livres.

Em 1876, são criadas as Leis Jim Crow, de caráter segregacionista, que estabeleceram a política de “separados, mas iguais”, para balizar a convivência entre negros e brancos, determinando o distanciamento entre esses dois grupos em espaços públicos. Foi somente entre as décadas de 1950 e 1960 que a Suprema Corte derrubaria tais leis segregacionistas (Karnal, [et al], 2007, p. 145). No romance de Morrison, podemos ver o protagonista, Frank passando por essa situação: “Tinham poucos passageiros, ainda sim, Frank obedientemente se sentou no último banco, tentando encolher seu corpo de 1,80m...” (Morrison, 2012, p. 19, tradução nossa).

Por todo o período de praticamente cem anos no qual os efeitos das Lei Jim Crow se fizeram duramente sentir no cotidiano de cidadãs e cidadãos negros nos EUA, inúmeros foram os incidentes, episódios de violência, linchamentos e assassinatos que contra eles ocorreram. No entanto, um dos episódios mais marcantes talvez tenha sido o caso Rosa Parks, em 1º de dezembro de 1955. Parks, uma trabalhadora retornando do serviço, recusou-se a ceder o seu lugar para uma pessoa branca no ônibus. Seu ato de resistência resulta em sua prisão e isso desencadeia uma série de protestos que deram o início ao movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos (Marasciulo, 2022, *online*). Tal ato de Parks acaba por chamar a atenção de Martin Luther King, um dos maiores nomes na luta pelos direitos civis na América, que diz:

[...] Sua recusa em passar para a parte traseira foi uma afirmação para o mundo, intrépida e corajosa, de que ela atingira o seu limite (...). A sra. Parks era ideal para o papel que lhe foi atribuído pela história. Seu caráter era impecável e sua dedicação, profundamente enraizada. Todas essas características tornaram-na uma das pessoas mais respeitadas na comunidade negra (Carson, 2014, p. 69-70).

O racismo se apresenta como uma forma de discriminação que tem a raça como fundamento e se manifesta por meio de práticas conscientes e inconscientes que resultam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, dependendo do grupo racial ao qual pertença (Almeida, 2018, p. 25). Achille Mbembe, em seu livro *Crítica da razão negra* (2014) traz algumas reflexões sobre os conceitos de raça e negro, segundo ele, a palavra “Negro” significa:

[...] uma série de experiências históricas desoladoras, a realidade de uma vida vazia; o assombramento, para milhões de pessoas apanhadas nas redes da dominação de raça, de verem funcionar os seus corpos e pensamentos a partir de fora, e de terem sido transformadas em espectadores de qualquer coisa que era e não era a sua própria vida (Mbembe, 2014, p. 19).

Toni Morrison (1931-2019) relata em diversas de suas obras aspectos da violência contra indivíduos negros originados das consequências da escravidão. Além da obra aqui sendo analisada, *Home*, em seu outro romance, *Amada* (1987), baseado em uma história real e ambientado em 1873, Morrison também dá um exemplo do que Mbembe relata.

Em vista dos anos de luta que a população negra estadunidense teve que enfrentar mesmo após sua liberdade ser determinada pela lei, o racismo, a violência e a segregação racial são elementos muito presentes na narrativa analisada, buscando demonstrar os maus-tratos sofridos pelo grupo. Já no próximo tópico, veremos o impacto dos deslocamentos geográficos, emocionais e identitários na trajetória das personagens.

O impacto dos contínuos deslocamentos por diferentes espaços geográficos, emocionais e identitários nas vidas de Cee e Frank em *Home*

Diversos fatores levam à correlação entre espaço, lugar e identidade. A formação identitária de alguém não diz respeito necessariamente ao local geográfico em que esse indivíduo está, uma vez que fatores como política socioeconômica, cultura e costumes do grupo étnico também podem ser fatores de relevância nesse processo. Assim, devemos considerar também que “a identidade de um lugar não deriva de alguma história internalizada. Ela deriva,

em grande parte, precisamente da especificidade das suas interações com ‘o lado de fora’” (Massey, 1994, p.169, tradução nossa). Dessa forma, podemos interpretar que, não necessariamente um determinado local será construído apenas por um tipo de identidade, mas sim por várias identidades de todos que já passaram por ali e que chegam até esse lugar.

De algum modo, o enredo de *Home* ilustra um pouco essa situação, uma vez que na narrativa podemos acompanhar alguns acontecimentos históricos, em especial a Guerra da Coreia – conflito que ocorreu na Península da Coreia na década de 1950 entre os governos da Coreia do Norte e Coreia do Sul, causando cerca de 2,5 milhões de vítimas, com a União Soviética apoiando o Norte e os Estados Unidos apoiando o Sul. Com o exército americano tendo recém-eliminado a segregação racial entre as tropas, milhares de afro-americanos se viram sendo enviados ao conflito.

No decorrer da Guerra, panfletos de propaganda foram produzidos pelo Exército Popular da Coreia e pelo Exército Popular de Voluntários da China, tendo como alvo a população negra que lutava na guerra. O objetivo dos panfletos era mostrar aos soldados negros que a luta deles era em casa, nos Estados Unidos (Penha, 2020, *online*). Um dos trechos da propaganda diz: “Você já parou pra pensar por que você deveria estar na Coreia, lutando contra outras pessoas de cor, enquanto linchamentos, assassinatos e insultos se empilham contra o povo Negro na sua casa?”. Todo o panfleto segue a mesma linha de questionar a população negra o porquê de eles estarem lutando contra uma população racializada enquanto seu povo ainda sofria em sua casa.

No romance de Morrison, o personagem Frank acaba de voltar dessa guerra, marcado por traumas e sem nenhum amparo ou ajuda do país pelo qual ele acabou de lutar. Ao longo da narrativa, o tempo em que Frank passou na Coreia não é muito aprofundado, porém temos momentos de *flashbacks* em que é possível entender um pouco mais do personagem considerando tudo que ele passou: “Você não pode imaginar porque você não estava lá. Você não pode descrever a paisagem desolada porque você nunca a viu” (Morrison, 2012, p. 93, tradução nossa).

Antes mesmo de ir à Guerra, Frank já havia passado por mudanças, mas de certa forma sempre se adaptava ao local em que estava, ele nunca teve um lugar para chamar de seu, ou em que pudesse construir vínculo afetivo. Em uma

conversa com seu amigo Billy, que lhe pergunta de onde ele é, Frank prontamente responde: “Ah, cara. Coreia, Kentucky, San Diego, Seattle, Georgia. Diga um nome e eu sou de lá” (Morrison, 2012, p.28, tradução nossa). Nesta passagem podemos perceber o sentimento de não pertencimento do personagem, que, devido à sua constante locomoção nunca teve a oportunidade de criar laços afetivos com o lugar em que vivia. Pelo contrário, a maioria dos lugares mencionados deixaram apenas traumas para os irmãos.

Na narrativa, já sabemos que os irmãos passam por diversos lugares, mas quando chegamos ao final do romance, de maneira geral, suas personalidades e identidades não foram drasticamente afetadas. Podemos justificar isso com alguns fatores, como o próprio racismo, pois mesmo que em certo momento a mãe de Cee (Ycidra) e Frank tenha conseguido um lugar para todos viverem juntos, fatores externos contribuíram para que eles não fossem capazes de criar laços afetivos, pois, além da própria família rejeitá-los, não havia um local para onde eles pudessem ir, visto que as próprias leis de segregação ditavam onde eles podiam ou não ir ou pertencer. Ou seja, como criar laços em um lugar onde tudo ao redor contribui para o seu não pertencimento?

Quando Frank volta da guerra, seu único objetivo é reencontrar sua irmã, o lugar onde ele vive passa a ser sua última preocupação. Assim, ele passa todo esse tempo de busca apenas passando pelos lugares, fazendo alguns amigos no caminho, se apaixonando e de fato criando laços afetivos, mas não relacionado ao espaço em que estava, e sim às pessoas que encontrou no caminho.

Conceitos de lar e seus processos de ressignificações nas identidades de Cee e Frank

Etimologicamente, a palavra “lar” designava a deidade responsável por proteger a casa. Para os etruscos e os antigos romanos, os lares eram os deuses domésticos protetores da família e da casa. Lar é o que guarda, protege, tutela (Bosco, 2017). Ao longo dos séculos os conceitos de lar e identidade foram sendo ressignificados, para se adaptarem à realidade do momento, mas nunca deixando de ser um conceito aberto. Dessa forma, “lar” pode significar uma casa, um local, uma pessoa.

Ao redor do mundo, diversos povos têm diferentes noções de lar. Os nômades não possuem habitação única, dessa forma não possuem o que definimos socialmente como lar (Barbosa, 2023). A história da humanidade é formada em sua grande parte quase pela locomoção de povos de um lugar a outro, seja de forma voluntária ou forçados por fatores como escravização, perseguições de toda sorte, ou até mesmo catástrofes naturais.

O lar também pode ser visto como um “espaço intersticial da experiência da movência, esse entrelugar por vezes desconfortável e instável e, por outras, emancipatório e promissor. Ademais, o mesmo espaço geográfico do lar pode dar origem a um sentimento contraditório” (Almeida, 2015, p. 70), tanto de pertencimento e segurança, quanto de movimento e terror. Nesse sentido, Susan Friedman (2006, p. 199-200), argumenta que o lar se torna um local onde o corpo da mulher é alvo de violências. E essa violência é existente antes de um deslocamento diaspórico e continuará no novo lar.

O mundo globalizado está em constante movimento, o que resulta na incerteza do que podemos definir como lar e como nos relacionamos com ele, dessa forma criando questionamentos de como podemos criar um vínculo com um local em particular (Massey, 1994, p.146).

A resignificação do lar está também diretamente atrelada ao conceito de mobilidade, que é a capacidade ou facilidade de se locomover de um local a outro. Dessa forma, então, entende-se que a concepção de lar está e sempre estará em constante mudança. Porém, diversos motivos influenciam a forma como cada um denomina sua percepção de lar, como a raça e o gênero. Poder se deslocar de um lugar a outro não está ligada somente à liberdade; por exemplo, a mobilidade de mulheres é comumente também restringida por fatores como violência física e assédio causado pelos homens, por exemplo (Massey, 1994, p.148).

Em *Home*, podemos observar essa restrição da liberdade de deslocamento e mobilidade dos protagonistas Cee e Frank. Em determinado momento de suas vidas, os irmãos e seus pais se veem obrigados a deixar o Texas, onde viviam, para irem morar com os avós. Morando agora em Lotus, eles mal viam os pais que passavam o dia trabalhando: sua mãe colhia algodão e seu pai trabalhava em um campo. Durante os anos vividos lá, sofreram com as atitudes da avó, que os maltratava, e nunca tiveram a chance de desenvolver qualquer sentimento relacionado a pertencimento ao lugar. Foi apenas quando a mãe dos dois, Ida,

conseguiu um emprego em um depósito de madeira que eles foram capazes de alugar um lugar para viverem juntos e finalmente terem um local em que se sentiam em casa: “Cee se lembrava do alívio e o orgulho que sentiram por terem seu próprio jardim e galinhas poedeiras. Os Moneys tinham o bastante para se sentir em casa nesse local, onde os vizinhos finalmente poderiam oferecer amizade em vez de pena” (Morrison, 2012, p.46, tradução nossa).

Nessa narrativa, vemos que a noção de lar enquanto edificação passa a ser problematizada por situações como a distância física do lugar de origem, experiências traumáticas, necessidade de deslocamentos, dentre outras variáveis. O devir em trânsito que os protagonistas vivenciam, bem como os contínuos deslocamentos por espaços afetivos, geográficos e identitários proporcionam diferentes transformações em suas subjetividades. Por serem sujeitos das mobilidades contemporâneas, as personagens evidenciam que a experiência da diáspora não revela apenas o trânsito entre nações ou territórios, mas também a ausência de um ponto de destino ou de uma chegada definitiva, o que as remete a um constante estado de deriva que demonstra um devir sempre adiado.

43

Já tratando sobre identidade, esta é comumente aceita como um conjunto de características que uma pessoa ou coisa possuem, pelas quais é possível individualizá-la. Para Bauman (2005), sua identidade nasceu após uma crise de pertencimento, onde o Estado de seu país de origem, Polônia, buscava obediência e com isso consequentemente o Estado controlava a identidade dos indivíduos. Esse controle do Estado acaba por gerar problemas de identidade, pois se forma uma barreira entre indivíduo e Estado, de modo que, se o indivíduo não segue as regras impostas, ele perde suas raízes sociais e cria uma busca por uma identificação. A crise de Bauman o levou a deixar seu país e ir viver na Grã-Bretanha, onde acaba por vivenciar o sentimento de não pertencimento. De acordo com o autor:

Tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e renegociáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’ (Bauman, 2005, p. 17).

Assim, podemos entender que a identidade é algo inconstante, maleável, formada por relações sociais e geográficas, o que já nos remete ao romance de Morrison, uma vez que as seguidas mudanças nas vidas dos personagens do romance refletem essa crise de não pertencimento. Aos 14 anos, Cee ainda não possuía documentos de identidade, estava começando a vida e aprendendo com ela, porém, quando um homem mais velho chega e diz que ela é bonita e que mesmo aos 14 já era uma mulher, ela se casa. A vida de casada começa com seu marido a tirando de Lotus e a levando embora para Atlanta, onde rapidamente Cee se deslumbra com as possibilidades de vida na capital, que rapidamente são arrebatadas quando Prince, seu marido, a abandona. Sozinha, acaba conseguindo seu primeiro emprego como lavadora de pratos. Ainda processando o abandono do marido, ela tem que lidar com a morte dos pais e com o irmão longe na guerra.

Essa sequência de eventos não apenas impactou a forma como agora Cee olharia para o mundo, mas também influenciará a forma com que sua identidade será construída ao longo do romance. Sozinha no mundo e com apenas as cartas do irmão para lhe oferecer algum senso de acolhimento, ela agora passa a enfrentar desafios por ser mulher e por ser uma mulher negra da década de 1950, enfrentando não apenas a solidão, mas também a violência da época.

Tendo em mente os acontecimentos com a personagem, temos de abordar o conceito de patriarcado, que é a estrutura de poder definida pela hierarquia entre homens e mulheres, onde os homens prevalecem no topo do comando, deixando as mulheres em posição de inferioridade e submissão na sociedade. Para Heleieth Saffioti (1997), na violência contra a mulher, o agressor assume que a mulher é apenas objeto de suas ações, ao passo que no âmbito social de gênero, o homem com sua impunidade tem poder de vida e morte sobre uma mulher. Dessa forma, a autora reafirma a ideia de que a violência está diretamente atrelada a questões sociais de gênero e raça. Com isso em mente, podemos melhor compreender no romance as formas como Cee sente na pele os impactos dessa violência, o que inclui o momento em que é assediada na infância; o descaso do avô com ela quando ele ignora o modo vexatório como a avó Lenore a tratava, em função do abandono do marido; o fato de os homens de modo geral acharem que tinham direito sobre seu corpo; o episódio do médico que, em sua egocentricidade de se denominar cientista, a usa como cobaia em seus experimentos, tratando-a como nada além de um objeto de pesquisa, algo que pode ser descartável e que

ninguém dará por falta. E em meio a toda essa violência e solidão, ela ainda segura a memória do irmão na esperança de que um dia se reencontrem e possam voltar a viver juntos.

Noções de pertencimento, identidade e diáspora como forjadoras das identidades do casal de irmãos protagonistas de *Home*

A palavra diáspora remete ao espalhamento de povos; à dispersão. Este termo deriva do grego *diaspeirein*. O prefixo *dia* significa “através de”, “por meio de”, “por causa de” e traz em seu cerne “as acepções de dissociação, dispersão, movimento, passagem”. Já o prefixo *speirein* refere-se a “semente” e “pode ser associado com as ações de ‘plantar’ e ‘associar’” (González, 2016, p. 71). Robin Cohen (1999) aponta que a noção de diáspora foi usada inicialmente no mundo clássico e que “adquiriu importância renovada no final do século XX”. O autor ainda frisa que “No passado, o termo se aplicava principalmente aos judeus e raramente aos gregos, armênios e africanos. Agora, pelo menos trinta grupos étnicos declaram-se diaspóricos, ou são assim tachados” (Cohen, 1999, p. 507). Durante o período da colonização grega na Ásia Menor e no Mediterrâneo, a diáspora possuía uma conotação positiva. No entanto, após a leitura cristã da diáspora do povo hebreu, ela passa a se apresentar como um espaço de exílio, onde ocorre o predomínio do sentimento de perda da identidade, da terra e do lar. Portanto, a diáspora representa o trauma coletivo de um povo que saiu ou foi banido de sua terra natal e passa a viver num lugar estranho.

Avtar Brah em *Cartographies of Diaspora* (1996) define a diáspora como um conceito geral e abrangente, pois está aí sua força e fraqueza. A diáspora não é uma migração contínua, mas sim uma formação compósita, que, ao se espalhar por diferentes lugares, cria comunidades imaginadas. O conceito de diáspora implica processos de multilocalização por meio de fronteiras geográficas, psíquicas e culturais, bem como faz alusão às migrações de coletividades que produzem lugares de longo tempo e nomeiam novos lugares de contestação sociocultural. Sendo assim, a abrangência e a pluralidade que são características inerentes à diáspora comprovam que esse fenômeno não segue formulações ou regras pré-estabelecidas.

Além disso, a teórica chama a atenção para o caráter notoriamente gendrado que a diáspora possui, uma vez que ela é identificada como uma forma de “feminização da imigração, balizada na percepção e comprovação de que as mulheres se tornaram um segmento cada vez maior em todas as regiões e todos os tipos de migrações” (Almeida, 2015, p. 60). Essa situação é o resultado das novas configurações transnacionais de poder, que se articulam com as transformações na economia política do capitalismo no final do século XX. Com isso, as tendências globalizantes que foram colocadas em prática adquirem novos significados num mundo caracterizado pelo domínio do capital multinacional. Brah (1996) também aponta que as mulheres se tornaram um grupo crescente nos fenômenos de migração, causados na maioria das vezes por desigualdades econômicas e sociais, conflitos políticos, guerras, fome e o desejo de buscar melhores condições de vida. Por isso, essas migrações estão criando novos deslocamentos; novas diásporas.

A diáspora africana, ou dispersão dos povos africanos, teve início em meados do século XV quando povos africanos começaram a ser traficados por portugueses, tendo crescido de forma massiva nos séculos seguintes, visto que eles foram levados por toda a extensão da Europa e Américas. As migrações mais recentes dos povos africanos têm sido causadas pelas consequências do mundo moderno. Apesar desse “abandono” do lar de origem, os povos diaspóricos se agarram às origens de forma a manter sua identidade cultural, seja por meio da religião, língua ou costumes, porém, dentro desse contexto de diáspora, a sua cultura sofrerá mutações de modo que esses novos costumes passam a interferir diretamente na identidade pessoal e coletiva daquele determinado grupo.

Em seu artigo *Da diáspora: identidade e mediações culturais*, Stuart Hall reflete sobre as experiências diaspóricas dos povos africanos levados ao Caribe para servirem como escravos e de afro-caribenhos que acabaram por migrar para a Europa e os Estados Unidos e lá criaram comunidades. Dessa forma, o sujeito diaspórico, desde o retirado à força do seu lar ao que sai de forma voluntária em busca de melhores oportunidades, guarda em si o desejo de retorno devido ao forte sentimento de identificação com sua cultura de origem e como forma de manter sua identidade cultural viva. Estando a identidade cultural ligada ao nascimento, Hall afirma que não é possível que a mesma seja afetada apenas por “uma mudança temporária de lugar” (Hall, 2003, p. 28)

Para dar continuidade à discussão, é importante citar que o termo diáspora foi originalmente usado no Velho Testamento, quando os povos hebraicos foram levados ao Egito para serem escravizados. Hall ainda declara o Holocausto como “um dos poucos episódios histórico-mundiais comparáveis em barbárie com a escravidão moderna” (Hall, 2003, p. 28). Contudo, na história Moisés liderou seu povo à liberdade, de forma que puderam voltar à “Terra Prometida”, mas para os povos africanos isso nunca aconteceu.

Segundo Hall, possuir uma identidade cultural é estar em contato atemporal, ligando o passado ao futuro e ao presente numa linha ininterrupta. “Esse cordão umbilical é o que chamamos de ‘tradição’, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua ‘autenticidade’” (Hall, 2003, p. 29). Porém, aqui se inicia um paradoxo, pois a diáspora interfere diretamente na identidade cultural dos povos, passando a ser assim uma coisa maleável, tudo ao seu redor passa a ser parte da construção da identidade de um sujeito ou grupo e o sentimento de pertencimento passa a ser uma coisa fluida. Contudo, é importante lembrar que:

Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser “sagrada”, pois foi “violada” — não vazia, mas esvaziada. Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas (Hall, 2003, p. 30)

Ao longo do tempo, as constantes locomoções de espaço passaram a ser vistas como algo intrínseco à condição humana, locomoções essas sendo motivadas pela busca de melhores condições de vida, trabalho, guerras, entre outros fatores.

No romance *Home* (2012), é evidente a presença de um contexto diaspórico, multicultural e pós-colonial, marcado essencialmente por questões de raça e gênero. Pelo olhar das personagens, a autora explora como os diferentes espaços culturais, geográficos, afetivos e sociais afetam e marcam o cotidiano dos sujeitos diaspóricos, que estão atrelados à experiência do deslocamento, às

questões de gênero, etnia e lar; todos estes elementos exercendo uma grande influência na identidade dessas personagens.

Retomando brevemente a conceituação de lar, como já vimos, ela está em constante mutação nas narrativas contemporâneas. Para Massey, o lugar/lar é “como algo aberto (...); como um tecer de histórias em processo; como um momento dentro das geometrias de poder; como uma constelação particular dentro de topografias mais amplas de espaço; e como em processo, uma tarefa inacabada.” (Massey, 2009, p. 191). Já Susan Friedman (2006, p. 199-200), argumenta que o lar se torna um local onde o corpo da mulher é alvo de violências. E essa violência existente antes de um deslocamento diaspórico continuará no novo lar. Quanto à noção de casa, está geralmente atrelada a um espaço físico, enquanto o lar passa a ser lido como um lugar ou algum elemento que traz o sentimento de acolhimento, conforto, felicidade.

Na narrativa, há diversos momentos em que as personagens questionam o lar, começando mesmo na infância, quando os irmãos acabam por presenciar um grupo de homens brancos desovando o corpo de um homem negro e eles não entendem por que isso acontece. Dessa forma, o espaço do lar passa a gerar um sentimento adverso, pois antes um lugar que era visto como um porto seguro e acolhedor passa a causar angústia, medo e inseguranças. Com o passar dos anos, esses sentimentos em relação ao lar nunca mudam, pois, a terra natal é sempre vista como um lugar marcado por traumas. Apesar de crescerem juntos e vivenciarem situações parecidas por serem afro-descendentes, Frank e Cee acabam por terem experiências diaspóricas que estão ligadas a eles diretamente por suas identidades pessoais.

A construção identitária de Cee e Frank é marcada por diversas violências e opressões. Cee sente na pele desde cedo as “consequências” de ter nascido mulher, é assediada ainda na infância e apesar de não entender claramente o que ela passou ela entende que o que aconteceu foi por ela ser mulher. Aos 14 anos, acaba em um casamento com um homem mais velho que lhe jura amor e uma vida juntos, é tirada do único lar que conhece até então e levada a um novo estado desconhecido, sendo abandonada à própria sorte para lidar com a vida na cidade grande. Cee sabe que voltar para casa não é uma opção, então começa sua jornada sozinha e, quando arranja seu primeiro emprego, passa novamente a ser alvo de assédios; porém, agora, com a consciência do fato, consegue alugar um pequeno

cômodo no qual ela nunca sentiu que pertencia. Em seguida, ela consegue uma vaga de emprego para trabalhar para um médico e imediatamente se muda para sua casa. A partir daí, Cee passa por uma série de violências e traumas e se vê presa sem saber como escapar. As violências sofridas nunca são citadas, mas sabemos que o médico passou a usar Cee como cobaia em seus experimentos secretos, violando seu corpo múltiplas vezes e saindo impune, pois a lei estava do lado dele. Como uma mulher negra, ela estava à mercê das vontades do doutor.

Quando Cee finalmente é resgatada e levada embora, ela passa novamente por um processo de tortura ao tentarem curá-la do que quer o médico tenha feito, passando quase dois meses à beira da morte. Durante todo esse processo, ela passou ao lado de Miss Ethel, que a conhecera ainda criança e presenciou tudo que ela passou. Enfim, ela fica rodeada de mulheres que cuidaram dela e a acolheram, na esperança de que ela melhorasse e pudesse recomeçar sua vida. Após alguns meses de recuperação, Cee ainda estava extremamente depressiva e Miss Ethel diz a ela:

49

Olhe para você. Você é livre. Nada nem ninguém é obrigado a te salvar, só você mesma. Plante a sua própria terra. Você é moça e mulher e as duas coisas têm sérias limitações, mas você é uma pessoa também. Não deixe a Lenore ou um namoradinho qualquer e com toda certeza nenhum médico do mal resolver quem você é. Isso é escravidão. Em algum lugar aí dentro de você está essa pessoa livre de que eu estou falando. Encontre ela e deixe ela fazer algum bem neste mundo” (Morrison, 2012, p. 117).

Até esse momento, é possível entender que Cee ainda se sentia presa e em algum sentido uma “devedora” do médico e sua esposa, por terem lhe dado um emprego e um teto onde morar e comer. Apesar dos abusos e violência constantes, parte dela ainda se sentia presa não só àquela casa como também às pessoas que a rodeavam, pois, sendo uma mulher que nunca conhecera a liberdade em sua forma mais pura, demora a aceitar que ela não deve nada às pessoas que a prejudicaram e que foram responsáveis por tantos absurdos que aconteceram ao longo de sua vida.

Considerações finais

Home (2012) descreve as múltiplas situações que levam os protagonistas do romance a questionarem o lar. A primeira delas ocorre na infância, quando os irmãos presenciam um grupo de homens brancos se livrando do corpo de um homem negro. Apesar de não sabermos a idade das personagens, percebemos que elas não compreenderam as reais razões da morte daquele homem. O espaço do lar gera um sentimento contraditório, paradoxal, pois antes o lugar que emanava pertencimento e segurança passa a causar medo e terror. O retorno à terra natal não é marcado pela nostalgia do retorno, já que o sentimento que predomina nas personagens é o medo e o receio de estarem de volta ao local que causou tantas dores e traumas. Em virtude de deslocamentos e do afastamento da terra natal, além da vivência de traumas e violências, o lar tornou-se o “espaço” no qual os irmãos desenvolvem uma relação mútua de companheirismo, segurança e proteção, pois “estar em casa” significa estarem sempre juntos.

Percebe-se no romance *Home* (2012) a articulação de um espaço contemporâneo evidentemente diaspórico, multicultural, pós-colonial e transnacional, que é notoriamente marcado por questões de etnia e gênero. Enquanto categoria epistemológica, o espaço vem se tornando proeminente na área das ciências humanas, especialmente no campo dos estudos literários. Arjun Appadurai em *Modernity at Large: Critical Dimensions of Globalization* (1996) argumenta que o espaço contemporâneo é transnacional, bem como pós-nacional devido à crise atual da nação e a constituição de formas sociais pós-nacionais. Doreen Massey em *Space, Place and Gender* (1994) demonstra a intrínseca relação entre espaço, gênero e lugar ao refletir sobre as relações de gênero nos espaços globalizados. Segundo a teórica, no espaço “há sempre conexões ainda por serem feitas, justaposições ainda a desabrochar em interação (ou não, pois nem todas as conexões potenciais têm de ser estabelecidas), e relações que podem ou não ser realizadas” (Massey, 2009, p. 32). Sandra Regina Goulart Almeida (2015, p. 29) em *Cartografias contemporâneas* descreve o espaço como uma categoria privilegiada, uma espécie de “entidade discursiva movente e deslizante, que atua por meio do atravessamento de fronteiras, quer sejam físicas ou virtuais”.

As experiências de mobilidade dos protagonistas são narradas de forma não linear e com os pontos de vista se alternando entre Frank e Cee. Dessa forma, o leitor consegue acompanhar a mudança das personagens ao longo do romance, tendo as referências do passado para explicar o presente. Frank se mostra acostumado e de certa forma “conformado” com as seguidas mudanças de residência e situação geográfica que ele enfrenta ao longo da vida, fato que fica evidente na passagem. Mesmo passando por tantos lugares Frank ainda não tinha encontrado um lugar para chamar de lar; já Cee não passa por mudanças geográficas tão radicais quanto as do seu irmão, porém seus deslocamentos são marcados por violências e traumas, desde o momento em que é levada embora pelo marido e abandonada em uma cidade violenta e desconhecida até o momento em que é empregada pelo médico e se vê refém de um homem branco.

Como analisado ao longo do artigo, existem diferentes definições para casa e lar. De modo geral, podemos definir casa como algo físico, um local onde se mora e se vive; lar possui diferentes definições já que não necessariamente vai ser um local físico, pode ser um lugar, uma pessoa e, dentro do romance, podemos entender que o lar para os irmãos seria onde quer que eles estivessem desde que estivessem juntos.

O romance se passa nos anos 1950 nos EUA, período em que o país ainda estava sob leis segregacionistas severas, de modo que as pessoas negras tinham direitos limitados. O fato não é citado no romance de forma direta, porém vemos essa situação refletida na maneira com que as personagens são tratadas: Frank sentando no fundo do ônibus, recebendo olhares desconfiados e acusatórios nas ruas, enquanto Cee servia de cobaia humana para os experimentos médicos macabros, não tendo outra alternativa senão aceitar toda a situação, pois a lei protegeria o homem branco sob quaisquer circunstâncias. Em todos os locais pelos quais os irmãos passam, eles sofrem algum tipo de violência relacionada à sua condição étnico-racial, o que interfere diretamente na formação identitária deles como indivíduos, pois as violências que ambos sofreram contribuíram para torná-los quem são e impedi-los de se tornarem quem queriam ser.

Referências

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. A África na Diáspora: figurações do trânsito e cartografias de gênero em narrativas contemporâneas. *Literafro*, 2023. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafro/literaturas-afro-diasporicas/1702-sandra-regina-goulart-almeida-a-africa-na-diaspora-figuracoes-do-transito-e-cartografias-de-genero-em-narrativas-contemporaneas>. Acesso em 23 de setembro de 2024.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: Letras, 2015.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BARBOSA, Mariana. Nomadismo. História do Mundo, online, © 2023 Rede Omnia. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/pre-historia/nomadismo.htm>
- BAUMAN, Zigmunt. *IDENTIDADE: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BOSCO, Francisco. *O que é um lar*. *Revista Cult*. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/franciscobosco-o-que-e-um-lar/>
- BRAGA, Cláudio Roberto Vieira; GONÇALVES, Glaucia Renate. *Diáspora, espaço e literatura: alguns caminhos teóricos*. *Revista Trama*, Paraná, v. 10, n. 19, p. 37-47, 2014.
- BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London and New York: Routledge, 1996.
- CARSON, Clayborne (Org.). *A autobiografia de Martin Luther King*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. 464
- COHEN, Robin. *Diasporas and the nation-state: from victims to challengers*. In: COHEN, Robin; VERTOVEC, Steven (Ed.). *Migration, Diaspora and Transnationalism*. Cheltenham and Northampton: EE, 1999.
- DAVIES, Carole Boyce. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. London; New York: Routledge, 2003.
- FRIEDMAN, Susan. *Bodies on the Move: a Poetics of Home and Diaspora*. *Tulsa Studies in Women's Literature*. v. 23. n. 2, p. 189-212, 2006.
- GONZÁLEZ, Elena Palmero. Diáspora. In: COSER, Stelamaris (Org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: COHEN, Robin; VERTOVEC, Steven (Ed.). *Migration, Diaspora and Transnationalism*. Cheltenham and Northampton: EE, 1999.

HALL, S. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KARNAL, Leandro [et al.]. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

MARASCIULO, Marília. Rosa Parks: 5 fatos para conhecer a história da ativista estadunidense. In: *Revista Galileu*, 24 de outubro de 2022.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MASSEY, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MORRISON, Toni. *Home*. New York: Knopf Publishing Group, 2012.

PENHA, Eros Viana de Lima. Panfleto de Propaganda da Guerra da Coreia. In: *LavraPalavra*, online, 2020. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2020/11/18/panfleto-de-propaganda-da-guerra-da-coreia/>.

SAFFIOTI, Heleieth. *Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade*. Lutas Sociais, São Paulo, n.2, 1997, p. 59-79.

Subjetividades afrodiaspóricas em *Adeus Gana*, de Taiye Selasi

Isadora Regina Brito Moraes¹

“Salve, velho oceano!” Você conserva em tuas cristas o barco surdo de nossos nascimentos, teus abismos são o nosso próprio inconsciente, arados por memórias efêmeras. Então você desenha essas novas margens, prendemos nelas nossas feridas estriadas de piche, nossas bocas avermelhadas e nossos clamores calados. A experiência do abismo está no abismo e fora dele. O tormento aqueles que nunca saíram do abismo é ter passado diretamente do ventre do navio negreiro para o ventre roxo do fundo do mar. Mas sua provação não morreu, foi reavivada nesse contínuo-descontínuo: o pânico do novo país, a assombração pelo país de outrora e, finalmente, a aliança com a terra imposta, sofrida, redimida. A memória desconhecida do insondável serviu de lodo para tais metamorfoses.

Édouard Glissant, Poética da Relação

Introdução

54

Infinitos são os motivos que levam o sujeito contemporâneo a migrar. Essas motivações podem estar relacionadas a guerras, expatriação, conflitos étnicos, uma busca por melhores condições sociais e a crença de que o país alvo de migração conseguirá, de alguma forma, suprir as necessidades do sujeito em trânsito. Assim, vastas são as razões que levam o sujeito a se deslocar e viver distante de sua terra.

Com o advento da globalização, que não apenas influenciou os fluxos migratórios, mas também pode ser interpretada como uma mola propulsora para tal fenômeno, os questionamentos acerca das identidades em trânsito tornaram-se vitais para as novas configurações sociais.

Atualmente, a crítica literária e as teorias pós-coloniais têm se aprofundado nos assuntos que tangem as subjetividades em trânsito, buscando compreender o que se convencionou chamar de "literatura de diáspora". Autores como Stuart Hall e Homi Bhabha abriram caminho para discussões sobre hibridismo e identidade, enquanto estudos mais recentes, como os de John A. Arthur e da própria Shirley Carreira, focam nos aspectos mais específicos da

¹ Mestranda de Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ. E-mail: moraes_isadora@yahoo.com.br.

migração, traçando, assim, os limites entre as migrações ditas como clássicas e as voluntárias. Esse "estado da arte" revela uma transição de uma visão estritamente traumática da diáspora para uma perspectiva que abrange a mobilidade e o cosmopolitismo, sem ignorar as feridas e cicatrizes emocionais que o deslocamento impõe.

Neste aspecto, o presente trabalho tem como objetivo analisar como a obra *Adeus Gana* (2021) representa a ruptura e a posterior reconstrução da identidade dos membros da família Sai. Pretende-se investigar como o conceito de diáspora e seus desdobramentos se manifesta nas trajetórias de vida de Kweku, Fôlasadé e seus filhos, observando de maneira individual como o trânsito através do globo reflete o trânsito de suas próprias subjetividades como indivíduos.

Diáspora: breve reflexão e considerações

Ao longo da história, o conceito de diáspora passou por processos de modificações e foi reformulado de acordo com as necessidades de cada época. Assim, passa por um processo natural de revisão, pois, como muitos conceitos antigos, que não são imutáveis e inflexíveis, o mesmo é passível de mudanças e atualizações, a fim de abarcar novas nuances que antes não eram de conhecimento comum ou amplamente debatidas.

Ao investigar a origem da palavra diáspora, encontram-se dois termos gregos, dos quais a palavra derivou-se. Os termos *dia*, que significa “através” e *speiro*, que significa “semear” ou “dispersão”. Ambos foram traduzidos do hebraico para o grego e deram origem à palavra diáspora, que por sua vez, tem uma de suas citações mais antigas na Bíblia, no livro de Deuteronômio. Através do contato com teóricos que estudam o campo diaspórico — como Robin Cohen, Stéphane Dufoix e Lucia Silva e Regina Xavier —, pode-se compreender que a visão deles converge no momento em que apontam a concepção religiosa em que o termo em questão surgiu.

O povo judeu foi um dos primeiros a serem associados ao conceito de diáspora, visto que, ao longo da história, passou por experiências traumáticas de migração, como quando o rei Nabucodonosor, no século VI a.C., sitiou a cidade de Jerusalém e os judeus tornaram-se cativos. Segundo Shirley Carreira, “essa primeira conotação do termo vincula-se à ideia de deslocamento forçado, bem

como à memória de perseguição, sofrimento e genocídio” (Carreira, 2023, p. 33), carregando assim, um teor pejorativo. Com a vivência de migração forçada, a diáspora judaica tornou-se o maior exemplo de diáspora clássica, onde por sua vez, teve sua experiência atrelada à passagem bíblica de Deuteronômio (28: 58-68). Nessa escritura, relatam-se as regras de obediência que o povo de Israel deveria seguir, caso contrário, seriam espalhados entre diversas nações, carregando consigo o peso do sofrimento sem repouso.

Apesar do termo em questão ter surgido, primeiramente, para descrever um povo específico que sofria o processo de dispersão, o termo expandiu-se semanticamente e passou a abarcar povos distintos. Para Robin Cohen (2003), outros grupos que vivenciaram o trauma da dispersão forçada, adotaram o termo diáspora para se autointitular. Povos como armênios e africanos, tem sua migração caracterizada pelo trauma e assemelham-se à diáspora clássica judia. É o que Lucia Silva e Regina Xavier afirmam na seguinte passagem:

Para além do sentido religioso aonde ele foi usado para definir a migração dos judeus dispersos pelo mundo depois do cativeiro da Babilônia, o termo também foi usado para designar migrações traumáticas. Em algumas publicações do século XX este termo foi utilizado para se referir às diásporas gregas e armênias e seu sentido voltado para dispersões religiosas judaica e cristã. Na década de 1960 o termo passou a ter seu sentido ampliado, mais precisamente em 1965, quando George Shepperson reuniu pela primeira vez os termos “diáspora” “africana”. Ao cunhar esta expressão ele afirma que quis explicitamente fazer paralelo entre a diáspora judaica e a dispersão de africanos como consequência do tráfico de escravos (Silva; Xavier, 2018, p. 2).

56

Desta forma, é possível verificar que, apesar do conceito de diáspora — já consolidado e amplamente conhecido — estar atrelado à experiência dos judeus, houve um movimento de expansão do seu léxico, o que possibilitou a ampliação para outros povos em situações diversas de migração.

Como é possível observar até aqui, o conceito de diáspora passou por uma revisão significativa ao longo dos anos e, mais precisamente a partir do século XX, passou a ser empregado para referir-se não somente aos deslocamentos de grupos religiosos, mas também a grupos étnico-culturais em trânsito, com fortes vínculos com suas terras de origem. Ao traçar o caminho dos primeiros usos acadêmicos do conceito de diáspora, Stéphane Dufoix (2019) apresenta três processos importantes que caracterizam a mudança de uso do conceito em si. Tais

processos foram organizados pela autora como a secularização, a trivialização e a formalização:

A partir das primeiras décadas do século XX, vários processos genéricos caracterizam a evolução da diáspora: primeiro, a secularização, ou seja, a extensão a significados não religiosos; segundo, a trivialização, ou seja, a ampliação do espectro de casos relevantes; e terceiro, mas apenas mais tarde, a formalização, ou o estabelecimento de critérios que permitem a transição de uma categoria definida para uma categoria indefinida com seus subtipos (Dufoix, 2019, p. 16, tradução nossa).²

Os grandes fluxos migratórios causados pelas transformações políticas e grandes avanços da globalização geraram uma necessidade de atualização que abarcasse novos grupos diaspóricos. Safran (1991), no que tange à mudança de sentido do termo diáspora, aponta que na sociedade pós-moderna, o termo é frequentemente utilizado para designar muitas categorias de sujeitos, como expatriados, imigrantes, refugiados e no geral, todo tipo de minoria em deslocamento. Para ele, há uma necessidade de delimitar, de maneira mais precisa, as características da comunidade diaspórica. De acordo com o teórico, diáspora se refere a um grupo de pessoas que possuem, minimamente, as seguintes características:

1) eles ou seus ancestrais foram dispersados de uma região central originária para duas ou mais regiões ‘periféricas’ ou estrangeiras 2) eles mantêm uma memória, visão coletiva ou mantêm um mito acerca de suas terras natais, seu espaço físico, sua história e conquistas 3) eles acreditam que não são completamente aceitos — e talvez nunca sejam — pelas sociedades de destino e por isso se sentem parcialmente alienados ou isolados pela mesma 4) eles consideram suas terras natais como suas verdadeiras casas e como o local para o qual eles ou seus descendentes deveriam retornar - quando as condições forem favoráveis; 5) eles acreditam que eles devem, coletivamente, estar comprometidos com a manutenção ou restauração de suas terras natais, assim como devem estar comprometidos com a segurança e prosperidade de seus países de origem 6) eles continuam se relacionando, fisicamente ou indiretamente com a terra natal de um jeito ou de outro e suas identidades etnocomunitárias e solidariedade são

² Texto original: “From the first decades of the twentieth century onwards, several general processes characterize the evolution of diaspora: first, secularization, that is, the extension to nonreligious meanings; second, trivialization, namely the widening of the spectrum of relevant cases; and third, but only later, formalization, or the establishment of criteria that allow the shift to occur from a definite to an indefinite category with its subtypes.”

significativamente definidas pela existência dessa relação. (Safran, 1991, p. 84, tradução nossa)³

Aqui fica claro que, para o autor, de alguma maneira ou em algum nível, manter a manutenção da sua cultura de origem mais a relação com o local de partida e o local de destino são fatores cruciais na definição do sujeito em diáspora. Esses pontos seriam indispensáveis no uso do conceito. Sendo assim, é possível traçar um paralelo entre as reflexões de Safran (1991) e Cohen (2003), pois as mesmas convergem quando se trata da relação do sujeito em diáspora com seu lugar de origem e cultura. Ambos tratam das mudanças semânticas e ampliação do termo diáspora, mas destacam essa relação e manutenção com a terra de origem. Segundo Cohen:

A ideia de diáspora, portanto, varia bastante. No entanto, todas as comunidades diaspóricas estabelecidas fora de seus territórios natais (ou imaginados como natais) reconhecem que ‘a terra natal’ – uma noção muitas vezes profundamente enraizada na língua, religião, costumes ou folclore – sempre exerce algum tipo de influência sobre sua lealdade e seus sentimentos. Essa influência pode ser forte ou fraca, ou expressa de forma ousada ou tímida em determinadas circunstâncias ou período histórico, mas a adesão de um membro a uma comunidade diaspórica se demonstra pela aceitação de um vínculo inescapável com seu passado migratório e por um senso de coetnicidade com outros de origem semelhante. (Cohen, 2001, p. IX, tradução nossa)⁴

58

Com a expansão do termo e a flexibilidade que o conceito ganhou, permitiu-se que o mesmo também fosse usado para deslocamentos em massa, tal qual o período em que o tráfico de africanos ocorreu. Em se tratar de imigrantes

³ Texto original: “1) they, or their ancestors, have been dispersed from a specific original “center” to two or more “peripheral,” or foreign, regions; 2) they retain a collective memory, vision, or myth about their original homeland — its physical location, history, and achievements; 3) they believe that they are not— and perhaps cannot be fully accepted by their host society and therefore feel partly alienated and insulated from it; 4) they regard their ancestral homeland as their true, ideal home and as the place to which they or their descendants would (or should) eventually return-when conditions are appropriate 5) they believe that they should, collectively, be committed to the maintenance or restoration of their original homeland and to its safety and prosperity; and 6) they continue to relate, personally or vicariously, to that homeland in one way or another, and their ethnocommunal consciousness and solidarity are importantly defined by the existence of such a relationship.”.

⁴ Texto original: “The idea of a diaspora thus varies greatly. However, all diasporic communities settled outside their natal (or imagined natal) territories, acknowledge that “the old country” – a notion often buried deep in language, religion, custom or folklore – always has some claim on their loyalty and emotions. That claim may be strong or weak, or boldly or meekly articulated in a given circumstance or historical period, but a member’s adherence to a diasporic community is demonstrated by an acceptance of an inescapable link with their past migration history and a sense of co-ethnicity with others of a similar background.

africanos, os termos “afro diáspora” ou “diáspora negra” tornaram-se amplamente popularizados. Segundo Dufoix (2019), havia um consenso entre os intelectuais no que se diz respeito ao surgimento dos dois termos mencionados. Acreditava-se que esses termos, usados para descrever sujeitos negros vivendo fora da África, haviam surgido no ano de 1995, porém ela alega que existem registros anteriores, datados de 1916. Ela aponta que “ambas as ideias e palavras em si ocorreram antes. Elas geralmente eram usadas explicitamente para traçar a analogia entre a história judia e a história negra” (Dufoix, 2019, p.18, tradução nossa)⁵.

No caso da diáspora negra, ou afro diáspora — ambos os termos são amplamente conhecidos e usados de forma intercambiável —, há um grande movimento de migração, impulsionado pelas novas tendências globais. Segundo John A. Arthur (2010), essa migração toma força e é moldada através das mudanças estruturais no continente africano. Ele traça motivos diversos que levam à migração voluntária nesse cenário, como por exemplo “As forças das revoluções agrícola e industrial, a construção de impérios coloniais, as cismas globais que resultaram em guerras, a agitação pela autodeterminação nas possessões coloniais”⁶, dentre outras. Arthur (2010) destaca que o objetivo primário desse migrante específico é o de conquistar oportunidades econômicas que os países de destino têm a oferecer:

Hoje, africanos estão deixando o continente em massa (especialmente os qualificados e bem-educados) em busca de melhores oportunidades econômicas e culturais longe de casa. Africanos de todas as classes sociais desviaram o olhar da região, buscando destinos em economias avançadas (notadamente Estados Unidos, Reino Unido, Canadá e Austrália) para realizar seus sonhos econômicos e culturais. Esse êxodo em massa constitui uma das mudanças sociais e culturais mais importantes que atualmente moldam e influenciam a incorporação e a integração global dos africanos no cenário mundial (Arthur, 2010, p.2, tradução nossa).⁷

⁵ Texto original: *[...]both the idea and the words themselves occurred earlier. They were often used explicitly to draw the analogy between Jewish history and black history.*

⁶ Texto original: *“The forces of the agricultural and industrial revolutions, colonial empire building, global schisms resulting in wars, agitation for self-determination in the colonial possessions, [...]”*

⁷ Texto original: *“Today, Africans are leaving the continent in droves (especially the skilled and well-educated) in search of better economic and cultural opportunities away from home. Africans from all walks of life have set their eyes away from the region, looking to destinations in the advanced economies (notably the United States, Britain, Canada, and Australia) to fulfill their economic and cultural dreams. This mass*

A afrodiáspora voluntária, ao contrário das clássicas, tem suas motivações distintas e pode, por assim dizer, ser caracterizada como “novas diásporas” que, segundo Nicholas Van Hear (2005) é o termo usado para designar sujeitos com múltiplas lealdades em relação ao seu local de origem e de destino. No caso da afro diáspora, essa designação se aplica de maneira satisfatória, visto que o africano mantém suas relações com a terra natal e a família que permaneceu no país de origem. Através das tecnologias de transporte e comunicação diversas, o sujeito em diáspora voluntária, diferentemente da diáspora clássica, já não está isolado e lhe é possível manter contato e nutrir laços com sua terra de origem.

A família Sai e a representação do sujeito diaspórico em *Adeus Gana*

Taiye Selasi, autora de *Adeus Gana* (2021), é uma escritora marcada pela trajetória de trânsito. Sendo filha de pais migrantes —sua mãe é nigeriana e seu pai ganense—ela foi criada em Boston, nos Estados Unidos, mas nasceu em Londres, na Inglaterra. A autora lança mão de sua própria trajetória e história de vida como base de inspiração para sua escrita. No entanto, apesar das similaridades existentes na obra com a vida pessoal da autora—como a nacionalidade de seus pais e o fato de dois personagens serem gêmeos, tal qual ela e sua irmã —a mesma não se trata de uma autobiografia. Seu primeiro romance é uma narrativa ficcional, mesmo com suas profundas ligações com o “real”. A relação com seu relato pessoal se faz presente desde o título da obra, que remete ao movimento nigeriano de 1983, que consistia na expulsão em massa de migrantes ganenses que viviam no país. O slogan “*Ghana must go*”⁸ rapidamente popularizou-se nas ruas da Nigéria e preconizou o retorno forçado de aproximadamente milhões de imigrantes.

Wolfgang Iser (2002) suscita questionamentos sobre o “real, fictício e imaginário” quando se tange o âmbito das obras literárias. Ele questiona se os textos ficcionais são de fato tão irreais ao ponto de não carregarem consigo traços

exodus constitutes one of the most important social and cultural changes currently shaping and influencing the global incorporation and integration of Africans into the world arena.”.

⁸ Título original da obra. No Brasil ficou *Adeus Gana*.

factuais. Ele aponta que as relações opositivas entre ficcional e real são contraproducentes:

Se os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição dos textos ficcionais, pois as medidas de mistura do real com o fictício, neles reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições. Aparece, assim, nesta relação, algo mais que uma oposição, de modo que a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplice (Iser, 2002, p. 957).

Mais à frente, Iser (2002) sugere a ideia de abandonar o “saber tácito”, isto é, o pensamento fechado e ontológico na relação entre o ficcional e o real. Desta maneira, ele propõe a teoria do “ato de fingir”, na qual a repetição da realidade, encontrada no texto literário, possui uma finalidade distinta e através desta finalidade se faz possível o surgimento de uma tríade entre o real, fictício e imaginário, que para o teórico, revela uma característica fundamental para o texto ficcional:

61

[...] há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, neles não se repetem por efeito de si mesmas. Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nessa referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido.(Iser, 2002, p.958).

Essas reflexões promovidas pelo teórico corroboram profundamente com a escrita, não somente da Taiye Selasi, que lança mão do ato de fingir na obra em questão, mas também para uma vasta quantidade de escritores contemporâneos que de alguma forma se encontram ou vivenciam a experiência de diáspora e/ou migração. Esses autores muitas vezes partem da realidade de suas vidas e experiências de imigrante para narrar suas obras.

Em seu romance de estreia, a escritora Taiye Selasi narra a trajetória de uma família de imigrantes composta por seis membros: o pai Kweku, um médico de origem ganense que migrou para os Estados Unidos com a intenção de estudar e retornar para seu local de origem, a mãe Fôlasadé de origem nigeriana, que deixou o país devido ao conflito étnico entre os Hauçás e Ibos que culminou em uma guerra civil devastadora e seus quatro filhos, Olu, Kehinde, Taiwo e Sadie, todos nascidos nos Estados Unidos, que é o país de destino dos pais. O romance é voltado para o deslocamento dos personagens e para as consequências deste movimento acerca das questões identitárias e culturais da família Sai. Dividido em três partes, “Partido”, “Partida” e “Partir”, a obra reforça a centralidade do trânsito e se desenvolve a partir da memória de seus personagens.

A primeira parte inicia-se com o falecimento de Kweku Sai que sofre um infarto no seu jardim, em Accra. O personagem é tomado por lembranças e reflexões acerca de seu passado, o que o impede de mensurar o perigo iminente e buscar o devido socorro nesse momento derradeiro.

Após abandonar sua família há dezesseis anos, ele retornou à capital de Gana, construiu uma casa e casou-se novamente. Esse retorno ao local de origem não foi como ele imaginara. Quando sonhava em retornar à sua terra natal, ele imaginava que seria um retorno glorioso, digno de um protagonista de filme.

Quando partiu, ele pensou que sabia como construir uma [ponte]: voltando para casa triunfante com um diploma e um filho, colocando o bebê nascido em solo americano diante da avó presa em solo ganense como uma guirlanda em um santuário. ‘Viu, eu disse que voltaria’. E com uma criança-menino ainda por cima, um Moisés mais sortudo. Um pai e um doutor, como prometido. Um sucesso. Ele imaginava esse momento todo dia na Pensilvânia, como seu *cameraman* iria filma-lo, erguendo a lente para o rosto dela. Então começaria a música. Lágrimas nos olhos da mãe. Maravilha, alegria, assombro. [...] Foi assim que ele planejou. Mas não foi assim que aconteceu. Quando ele voltou, ela tinha partido (Selasi, 2021, p. 71).

Kweku havia partido para os Estados Unidos em busca de ascensão social através dos estudos. Seu retorno triunfante à terra natal seria uma prova do seu sucesso, já que ele havia partido sem a bênção de sua mãe, que na época foi contrária à sua decisão.

Porém, na realidade, seu retorno foi fruto de uma ruptura com o que ele tinha de mais precioso: sua carreira e reputação. O contrário do que ele sonhava

aconteceu. Kweku foi vítima de uma injustiça no hospital Jhons Hopkins, onde ele trabalhou por anos como um renomado cirurgião. Ele torna-se alvo de acusações vindas de pacientes influentes no hospital e mais tarde descobre que foi vítima de uma manobra maldosa de seus superiores, o que culminou em sua demissão e expulsão do hospital. Humilhado e em ruínas, ele decide abandonar a família, deixando sua esposa Folasadé sozinha e encarregada de criar os filhos:

Ela estivera no balcão preparando o café da manhã para as crianças e o vislumbrara rapidamente enquanto ele flutuava para fora do cômodo, mas o ouvira dizer ‘Tchau!’ do saguão, então ‘Eu amo você!’. Ela havia respondido, em iorubá, ‘Eu sei’, ‘Mo n mo’. A ligação dele à meia-noite foi tão inesperada, tão inteiramente vinda do nada, que ela não conseguia pensar direito. Não conseguia escutar, não conseguia raciocinar, só conseguia ficar deitada lá soluçando, lembrando-se da manhã, da voz vinda da porta. Quando acordou na manhã seguinte, com os olhos inchados, seus dutos lacrimais estavam secos e sua dor esfriara. Partido, ele tinha partido (Selasi, 2021, p. 107).

63

Kweku tem sua identidade intrinsecamente ligada ao trabalho e status social de sucesso que ele proporciona. O teórico e psicólogo John Berry (2004) traça um modelo de integração ao qual o sujeito imigrante passa ao ter contato com o país de destino. Ele aponta que as experiências de contato entre o imigrante e os membros da comunidade alvo são essenciais para esse processo. No caso de Kweku, o trabalho no hospital e seu status de sucesso contribuem para a sua aceitação nos Estados Unidos. Assim, após anos trabalhando e morando no país, ele passa pelo processo que Berry chama de assimilação, que se dá “quando os indivíduos não desejam manter sua herança cultural e procuram interagir com outras culturas” (Berry, 2004, p.34), escolhendo a cultura do país de destino em detrimento da própria.

Apesar de serem uma família de sucesso que “conquistou” mobilidade social nos Estados Unidos, Kweku não se sentia realmente integrado. A fragilidade de sua condição de imigrante persistia, mesmo sendo um cirurgião de sucesso. Em alguns momentos, essa fragilidade é exposta no romance:

Ela nunca tinha visto seu pai tão *solto*. Sem tensão. Ele era sempre tão rígido, ereto e tenso. Agora parecia uma marionete que fora abandonada por seu manipulador, empoçado em um amontoado de madeira, membros e fios. [...] O fato de seu pai estar ali jogado ao luar significava que uma coisa era possível, até então não percebida por ela: ele era vulnerável. E se *ele* era - seu

pai sólido, de madeira -, ela também era, eles também eram e, pior, poderiam não saber (Selasi, 2021, p. 63).

Folasadé também percebe o quanto seu marido se esforça para ser aceito e a sua condição de fragilidade: “partia seu coração vê-lo buscar aprovação de homens muito inferiores na própria calça cáqui bem passada, os olhos pequenos arregalados de esperança de que ele, também, poderia um dia ficar tão à vontade no mundo” (Selasi, 2021, p. 224).

Desta forma, é possível afirmar que a relação de Kweku com seu trabalho é visceral e fundamental para a manutenção da sua estadia nos Estados Unidos. Como afirma Shirley Carreira (2022, p.61), “após a demissão e a sua posterior expulsão do hospital, ele se sente destituído de sua dignidade, o que o faz reviver um sentimento que há muito esquecera: o da subalternidade”, o que o leva a abandonar a família através de um telefonema, sem nunca retornar. O fracasso não permitiu que ele encarasse a esposa e seus filhos. Era melhor partir.

Após o abandono de Kweku, que deixou a família sem recursos financeiros, Folasadé precisou tomar decisões drásticas, que levaram à separação da família e a traumas profundos. Para que conseguisse manter os quatro filhos e assegurar que tivessem uma educação de qualidade, ela enviou os irmãos gêmeos para viver com seu meio-irmão, que posteriormente revelou-se um pedófilo que abusava dos sobrinhos.

Folasadé deixou sua casa na Nigéria devido à guerra civil de 1967. Seu pai, que era iorubá, foi assassinado e a deixou órfã. Como sua mãe falecera durante seu parto, Folasadé se viu sozinha e permaneceu sob os cuidados do sócio de seu pai, Sena Wosornu, que a levou para Gana, onde era mais seguro. Ao chegar em Gana ela ficou sob os cuidados dos pais dele e teve uma educação de excelência.

A partir desta experiência traumática, Folasadé passa por um processo de reconfiguração de identidade. Para ela, a Nigéria deixa de ser o lar que antes fora e torna-se um lugar “imaginado”. Apesar da personagem não ter um sentimento de desprezo pela sua origem africana ela perde a conexão com seu país de origem, deixando assim, de tê-lo como lugar antropológico (Augé, 1984 *apud* Carreira, 2022, p. 63). Esse trauma e ruptura com o país de origem são descritos na passagem a seguir:

Como: ela terminou o ensino médio, raramente falando, raramente comendo. Quando a guerra estourou no verão

seguinte, não se importou muito. Corria os olhos pelos jornais locais, via as fotos, ouvia os rumores (civis massacrados, crianças famintas, mercenários alemães, galeses), mas essa ‘Nigéria’ de que falavam não era nenhum lugar que ela conhecia, não era seu lugar, não era um lugar que ela pudesse *ver*; portanto, não era real. Ela perdeu peso demais e distinguiu-se em seus estudos [...] (Selasi, 2021, p.228).

Quando Folasadé finaliza seus estudos em Gana, ela ganha uma bolsa integral no Kings College e muda-se para os Estados Unidos. É a partir de mais esta mudança de país —um novo deslocamento e choque cultural— que a personagem passa a adotar uma identidade cosmopolita. Ao imigrar para o novo país de destino, ela tem a sensação de que o lugar em si não importa. Folasadé se dá conta de que poderia viver e adequar-se a múltiplos lugares que tivesse contato devido a sua capacidade de adaptação:

Depois disso, Fola simplesmente parou de se importar com os detalhes, com a noção de que a existência tomava forma a partir de detalhes específicos. Fosse essa casa, fosse aquela, esse passaporte ou aquele, Baltimore ou Lagos ou Boston ou Acra, roupas caras ou usadas, ou florista ou advogada, ou vida ou morte - não importava muito, no fim. Se alguém podia morrer sem identidade, separado de todo contexto, então alguém podia viver separado de todo o contexto também. (Selasi, 2021, p.127).

Folasadé desenvolve as características que Taiye Selasi (2005), em seu ensaio intitulado “Bye Bye Barbar”, cunhou como “afropolitanismo”. O neologismo criado pela autora é utilizado para definir um novo conceito de diáspora negra. A identidade de um indivíduo afropolitano, de acordo com Selasi, consiste em ser um sujeito do mundo. Suas raízes são múltiplas e eles não possuem apenas uma referência de local de origem. Segundo Selasi, a definição desse termo seria:

Eles (leia: nós) somos Afropolitanos —a mais nova geração de emigrantes africanos [...]. Você nos conhece pela nossa mistura engraçada da moda de Londres, pelo dialeto de Nova York; pela ética africana e pelos sucessos acadêmicos. Alguns de nós são misturas étnicas, por ex. Ganês e canadense, nigeriano e suíço; outros apenas “vira-latas” culturais: sotaque americano, afeto europeu, ethos africano. A maioria de nós é multilíngue: além do inglês e um românico ou dois, entendemos algumas línguas indígenas e falamos alguns vernáculos urbanos. Há pelo menos um lugar no continente africano ao qual ligamos nosso senso de identidade: seja um estado-nação (Etiópia), uma cidade (Ibadan)

ou a cozinha de uma tia. Depois, há a cidade do G8, ou duas (ou três) que conhecemos, como as costas das nossas mãos e as várias instituições que nos conhecem pelo nosso foco na fama. Somos africanos: não cidadãos, mas africanos do mundo. Africanos: não cidadãos, mas africanos do mundo. (Selasi, 2005, p. 528, tradução nossa).⁹

Essa maneira de se posicionar no mundo só é possível para a personagem por conta de sua trajetória e história de vida. Seus traumas e superações resultaram nesta forma de “estar” no mundo.

Muito embora Folasadé consiga se adaptar e viver como uma “africana do mundo”, é por Accra que ela possui um profundo sentimento afetivo e sensação de pertença. Ela decide retornar para a capital de Gana, onde possui sua herança. Uma casa herdada através de Sena Wosornu, que a adotara na adolescência. Nesta casa, ela vive como uma “forasteira”, sob os olhares curiosos e reprovadores dos empregados que não compreendem seu estilo de vida e costumes híbridos, consequência de sua vivência no mundo.

Os filhos de Folasadé e Kweku são migrantes de segunda geração e todos muito bem-sucedidos. Olu, o primogênio, é médico, Taiwo, editora de uma revista de direito, Kehinde, um artista plástico de sucesso e Sadie, estudante da prestigiada universidade de Yale. Folasadé, apesar de todas as dificuldades, atingiu o objetivo de educar os filhos para que se tornassem bem-educados e prósperos. A família Sai reforça a ideia de sucesso que os imigrantes de países do Sul Global almejam. Como afirma Arthur na passagem a seguir:

Mais instruídos do que a maioria dos imigrantes recentes que chegam ao país, os imigrantes africanos manifestam identidades cosmopolitas, transnacionais e globais. Uma questão central é como esses imigrantes extrapolam significados e criam identidades para representar o fato de serem agora um grupo minoritário altamente visível, com credenciais educacionais que superam as de imigrantes brancos, asiáticos, negros, hispânicos

⁹ Texto original: “*They (read: we) are the newest generation of African emigrants [...] You’ll know us by our funny blend of London fashion, New York jargon, African ethics, and academic successes. Some of us are ethnic mixes, e.g. Ghanaian and Canadian, Nigerian and Swiss; others merely cultural mutts: American accent, European affect, African ethos. Most of us are multilingual: in addition to English and a Romantic or two, we understand some indigenous tongue and speak a few urban vernaculars. There is at least one place on The African Continent to which we tie our sense of self: be it a nation-state (Ethiopia), a city (Ibadan), or an auntie’s kitchen. Then there’s the G8 city or two (or three) that we know like the backs of our hands, and the various institutions that know us for our famed focus. We are Afropolitans: not citizens, but Africans of the world*”.

e euro-americanos nos Estados Unidos (Estados Unidos Bureau censo, 2000). (Arthur, 2010, p.XI)¹⁰

Apesar do sucesso que a família Sai atinge, suas conquistas não são o suficiente para manter a família unida. Uma relação de disputa e amor e ódio é instaurada entre os irmãos. Principalmente por Taiwo, que se ressentia com a mãe Folasadé por tê-la enviado, junto ao irmão gêmeo Kehinde, para a casa do tio e ter mantido Sadie, irmã mais nova, consigo. Mesmo com o projeto da “família de sucesso” que os pais instauram, os filhos não conseguem sentir-se integrados, falta para eles a sensação de pertencimento e ancoragem que tanto almejam:

Mesmo no começo, antes que as coisas dessem errado [...] havia uma sensação em sua casa de um esforço contínuo, de um movimento ascendente, uma coisa sendo construída. – Uma família de sucesso, com os seis envolvidos no esforço, todos, almejando a meta comum, ainda inalcançada. Eles eram inacabados, em ensaio, uma produção em progresso, cada um interpretando seu papel com desenvoltura afetada, e com o estresse da performance sempre presente para todos como um som ambiente suave. (Selasi, 2021, p.144)

67

A sensação de que eles eram inacabados e que não tinham um lar, e sim uma casa, demonstra a identidade frágil e mal resolvida que paira sobre os irmãos Sai. Ao contrário de seus pais, que tinham uma história de origem, os filhos almejam por conexão. Por um passado que os ligue a algo. Selasi aponta:

Embora nossos pais possam reivindicar um país como lar, devemos definir nosso relacionamento com os lugares em que vivemos; o que determina o quanto britânicos ou americanos somos (ou agimos) é, em parte, uma questão de afeto. Muitas vezes, inconscientemente, e ao longo do tempo, escolhemos quais partes de uma identidade nacional (do passaporte à pronúncia) internalizamos como centrais para nossas personalidades. (Selasi, 2021, p.530, tradução nossa)¹¹

¹⁰ Texto original: “Better educated than most of the recent immigrants now entering the country, the African immigrants do manifest identities that are cosmopolitan, transnational, and global. A central question is how these immigrants extrapolate meanings and create identities to represent the fact that they are now a highly visible minority group with educational credentials now exceeding white, Asian, black, Hispanic, and European American émigrés in the United States (United States Bureau of the Census, 2000).”

¹¹ Texto original: “While our parents can claim one country as home, we must define our relationship to the places we live; how British or American we are (or act) is in part a matter of affect. Often unconsciously, and over time, we choose which bits of a national identity (from passport to pronunciation) we internalize as central to our personalities.”

Ao final do romance, essa conexão com suas origens é efetuada quando todos se encontram em Gana, para a cerimônia de sepultamento do pai, Kweku. É na casa de Folasadé em Accra que o sentido de ancestralidade é recuperado e os filhos conseguem conectar-se, cada um à sua maneira, a história familiar que lhes faltava.

Considerações finais

A família Sai é o retrato da diáspora negra e das diversas maneiras de estar em trânsito, de ser um imigrante na contemporaneidade. No seu romance de estreia, Taiye Selasi consegue capturar o peso que o sucesso e o fracasso exercem sobre o sujeito migrante, revelando que a ascensão social, por si só, não é capaz de corrigir as feridas do não-pertencimento e da falta de ancoragem. Através de Kweku, vemos a fragilidade da assimilação e como para ele não é possível alcançar o apaziguamento com sua identidade de migrante; através de Fôlasadé, a força de uma identidade cosmopolita que se adapta para sobreviver; e, através dos filhos, a angústia de uma geração que habita o entre-lugar, buscando uma ancoragem que a casa nos Estados Unidos não foi capaz de oferecer.

A narrativa demonstra que, apesar de a diáspora voluntária possibilitar novas conexões através da tecnologia e do trânsito global, o local de origem permanece como um ponto de interrogação que precisa ser respondido. O reencontro em Accra, após a morte do pai Kweku, funciona como o fechamento de um ciclo de dispersão e o início de um processo de cura. Ao fim, *Adeus Gana* sugere que a subjetividade afrodiaspórica é, por natureza, um “projeto” — uma construção constante que só encontra algum sentido de totalidade quando o sujeito diaspórico se permite conectar com os fragmentos de sua história pessoal e a memória coletiva de suas origens. Assim, ser afropolitano se revela não apenas como um modo de estar no mundo, mas como uma certa capacidade de mediar o estar no mundo com a memória de um local de origem.

Referências

ARTHUR, John. A. *African Diaspora Identities. Negotiating Culture in Transnational Migration*. Lanham, Md.: Lexington Books, 2010.

BERRY, John W. Migração, aculturação e adaptação. In S. D. DeBiaggi & G. J. Paiva (Org.), *Psicologia, e/imigração e cultura*. São Paulo: Casa do Psicólogo; 2004, p. 29-46.

CARREIRA, Shirley de S. G. *Deslocamentos espaciais, culturais e identitários na literatura contemporânea*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Dialogarts 2023. [e-book]

CARREIRA, Shirley de S. G. Formas de voltar para casa: uma análise da identidade diaspórica em Adeus, Gana!, de Taiye Selasi. *Scripta Uniandrade*, v. 20, n. 1, p. 55-73, 2022. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/2216>. Acesso em: 02 dez. 2025.

COHEN, Robin. *Diaspora: changing meanings and limits to the concept*. 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/9111194/Diaspora_Changing_Meanings_and_Limits_to_the_Concept. Acesso em: 10 set. 2025

COHEN, Robin. *Global diasporas: An introduction*. London; New York: Routledge, 2001.

DUFOIX, Stéphane. Diaspora before it became a concept. In: COHEN, Robin; FISCHER, Carolin. *Routledge Handbook of Diaspora Studies*. Nova Iorque: Routledge, 2019. p.13-21

69

HEAR, Nicholas V. *New Diasporas: the mass exodus, dispersal and regrouping of migrant communities*. London: University College London Press, 1998.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*: v. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-985.

SAFRAN, William. Diasporas in modern societies: myths of homeland and return. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol.1, n. 1, p.83-99. University of Toronto Press: Toronto, 1991. Disponível em: https://cbpbu.ac.in/userfiles/file/2020/STUDY_MAT/ENGLISH/SSK/Myths%20of%20Homeland%20and%20Return1.pdf. Acesso em: 10 set. 2025

SELASI, Taiye. *Adeus, Gana*. São Paulo: Planeta, 2021.

SELASI, Taiye. Bye-Bye, Babar. *The LIP Magazine*. Diversity and Multiculturalism, 3 mar. 2005. Disponível em: <https://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>. Acesso em: 10 set. 2025.

SILVA, Lúcia H. O.; XAVIER, Regina C. L. Pensando a diáspora atlântica. *História*, São Paulo, v.37, p.1-11, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/NYnTzkbFH4TB44xScnBXJ3K/?format=html&lang=pt#>. Acesso em: 10 set. 2025.

O prostíbulo como lugar de memória: a resistência feminina em Graciela Huíno

Isis da Silva Guerra¹

Ximena Antonia Díaz Merino²

De acordo com o sociólogo peruano Aníbal Quijano, a colonização da América inaugura o padrão mundial de poder característico da modernidade. A partir desse processo, a ideia de raça configura-se como um dos eixos centrais da organização desse sistema, por meio do qual novas identidades sociais, como indígenas, negros e mestiços, são produzidas e hierarquizadas em uma estrutura de dominação. O sujeito branco-europeu passa a ocupar a posição de superior e dominante, enquanto os povos não europeus são classificados como inferiores e subordinados. Dessa forma, a categoria racial é naturalizada como princípio organizador das relações sociais, legitimando a imposição de uma perspectiva eurocêntrica de conhecimento que se apresenta como universal, racional e hegemônica:

En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. La posterior constitución de Europa como nueva id-entidad después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos. (Quijano, 2014, p. 779).

As formas de controle e de exploração do trabalho também se fundamentam no eixo da constituição do padrão de poder mundial. Com a instituição das categorias raciais, diferentes formas de trabalho foram estabelecidas e estruturadas para que pudessem se tornar mercadorias e concentrar o capital em uma única região, a Europa. Os indígenas passaram a

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos de Linguagem e Literatura (PPGLET) da UFRRJ. *E-mail*: isisguerra98@ufrrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-7365-7849>.

² Professora de Cultura e Literaturas Hispânicas da UFRRJ. Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos de Linguagem e Literatura (PPGLET) da UFRRJ. Doutorado e Mestrado em Letras Neolatinas pela UFRJ. Pós-doutorado em História pelo PPGH da UERJ. *E-mail*: ximenadm2@ufrrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8297-3118>.

ocupar o lugar de servente, enquanto os negros tiveram suas vidas reduzidas à escravidão. Os trabalhos remunerados e independentes eram destinados aos brancos-europeus, os quais obtinham os lucros das categorias exploradas. Assim, *“cada forma de control del trabajo estuvo articulada con una raza particular”* e *“una nueva tecnología de dominación/explotación, en este caso raza/trabajo, se articuló de manera que apareciera como naturalmente asociada.”* (Quijano, 2014, p.782)

A naturalização dessas estruturas, por meio da manutenção da colonização do imaginário dos povos dominados, permitiu a continuidade desse padrão de poder mesmo após as independências das colônias da América. Assim sendo, Aníbal Quijano (2014) define a colonialidade do poder como uma estrutura continuada do colonialismo que submete diferentes identidades, cujas histórias e culturas são únicas, a um sistema hegemônico ocidentalizado e que condiciona uma dependência histórico-estrutural, desde a racionalização até os processos de reprodução, nas formações dos Estados nacionais.

71

No entanto, seus estudos não são suficientes para problematizar a questão de gênero, uma vez que o sociólogo peruano considera essa categoria como parte da divisão hierárquica da estrutura de poder sem discutir profundamente a intersecção de gênero e raça, como asseverado no seguinte fragmento: *“el lugar de las mujeres de las razas inferiores, quedó estereotipado junto con el resto de los cuerpos y tanto más inferiores fueran sus razas, tanto más cerca de la naturaleza o directamente [...]”* (Quijano, 2014, p. 806). Em contraposição a essa perspectiva, a socióloga argentina María Lugones (2020) propõe uma compreensão indissociável entre as categorias de raça e gênero, argumentando que a dissociação entre elas inviabiliza a visibilização das experiências das mulheres colonizadas, restringindo a categoria "mulher" às mulheres brancas. As mulheres não-brancas ocupariam, então, o lado oculto/obscuro desse sistema de gênero por se posicionarem na hierarquia social mais subalternizada, conformando o acesso violento aos seus corpos por meio da exploração da força de trabalho, da violência sexual e do controle reprodutivo. Dessa forma, o conceito de colonialidade de gênero permite compreender as múltiplas camadas de opressão às quais as mulheres colonizadas foram submetidas desde o processo

de colonização e cujos efeitos persistem, contribuindo para a reprodução das hierarquias que estruturam o sistema-mundo moderno³.

Na obra literária intitulada *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010) a escritora *mapuche-williche*⁴ Graciela Huinao constrói uma narrativa que resiste, transgride e subverte (Walsh, 2013, p. 25) a colonialidade do poder e de gênero ao representar mulheres indígenas *mapuche-williche* como sujeitos centralizadores que não apenas indagam o patriarcado, mas também produzem conhecimentos desde um pensamento fronteiriço que surge a partir da exterioridade da modernidade (Mignolo, 2003).

Graciela Huinao iniciou sua escrita desde muito jovem após a morte de sua mãe, e suas inquietações sobre o passado de sua família e de seu povo levaram-na a escovar a história a contrapelo (Benjamin, 1987). Quando era jovem, as histórias que ouvia de seus antepassados no fogão da *ruka*⁵, deu origem, anos mais tarde, ao seu primeiro poema “La loika” (1989). Em 2001, publicou seu primeiro poemário *Wallinto* em *mapudungun*, língua que sua mãe preferiu não lhe ensinar, a fim de evitar os preconceitos. Sendo a primeira mulher indígena da Academia Chilena de Letras, título obtido em 2014, Huinao se debruça na memória coletiva para aprofundar-se nos elementos que constituem a cultura, a língua e a cosmovisão de sua etnia *mapuche-williche*. São essas memórias subterrâneas (Pollak, 1989) que confrontam a “memória oficial”⁶ e que rejeitam o sistema moderno-colonial, construindo alter-(nativas) dentro e contra ele. Sobre a ideia de “memórias subterrâneas”, o sociólogo e historiador austríaco Michael Pollak, explica que essas memórias correspondem às lembranças de grupos socialmente marginalizados que permanecem à margem das narrativas históricas oficiais. Embora frequentemente silenciadas pelos mecanismos de poder que regulam a memória coletiva, essas recordações persistem em espaços de sociabilidade restritos, sendo transmitidas por meio de relatos familiares,

³ De acordo com Wallerstein (2002, p. 67-68) “1) o sistema-mundo moderno é uma economia-mundo capitalista, o que significa que é governado pelo ímpeto da acumulação incessante de capital; 2) esse sistema-mundo nasceu ao longo do século XVI e sua divisão internacional original do trabalho incluía grande parte da Europa e partes das Américas, expandindo-se ao longo de dois séculos e incorporando sucessivamente outras partes do mundo à sua divisão do trabalho, até que a Ásia Oriental foi incorporada a ele em meados do século XIX [...]”.

⁴ Indígenas residentes no sul do Chile (*gente del sur*).

⁵ Casa Mapuche.

⁶ As memórias oficiais, segundo Costa e Saraiva (2011, p.1775), referem-se ao que está contado/registrado sobre o passado. Há uma prevalência de autoridade, pois se dá por interesse da organização ou de quem está à frente dela, podendo, por vezes, conter memórias silenciadas ou até negadas.

tradições e experiências compartilhadas. Quando encontram condições favoráveis para sua manifestação, as memórias subterrâneas emergem no espaço público, tensionando as versões hegemônicas da história e reivindicando reconhecimento para sujeitos e experiências historicamente invisibilizados, pois "Existem nas lembranças de uns e de outras zonas de sombra, silêncios, 'não-ditos'." (Pollak, 1989, p. 8). Assim, Huinao re-existe (Walsh, 2013) a partir de suas escritas como figura feminina indígena *mapuche-williche* tencionando epistemologias outras.

Desde el fogón de una casa de putas williche (2010) é uma obra cuja ficção coabita com a realidade ao relatar as vivências da sociedade *mapuche-williche* residente na região de *Chaurakawin*⁷ após o período de *Ocupación de la Araucanía* (1861-1883). Neste período, houve a invasão militar do Estado chileno e dos colonos recém-chegados ao Abya Yala, também conhecido como América, com o objetivo de usurpar terras indígenas e reparti-las entre eles para o enriquecimento próprio. A narrativa evidencia que a resistência *mapuche* esteve presente desde o início, no entanto, a forte redução territorial e o processo de assimilação sociocultural transformaram para sempre a população indígena, sobretudo sua organização social.

Nessa obra, Graciela Huinao destina a maioria dos capítulos às histórias de mulheres *mapuche-williche* das quais tomou conhecimento a partir da memória coletiva. O objetivo deste trabalho é analisar como o sistema moderno-colonial capitalista foi instrumento de violação territorial e, principalmente, de violação do corpo indígena, apresentando a ideia de corpo-território⁸ como processos indissociáveis. Além disso, destacamos de que forma a narrativa posicionou as mulheres *mapuche* como transgressoras dos costumes tradicionais e coloniais. Para tal análise, abordaremos a colonialidade de gênero a partir das contribuições de María Lugones, de Moira Millán para a definição de corpo-território e de Sonia Montecino para o entendimento das relações de gênero da sociedade *mapuche* baseadas na dualidade complementar. A análise será dividida em dois momentos: o primeiro apresentará a violência de gênero sofrida pelas mulheres indígenas e a resistência delas frente a esse sofrimento, com base nos

⁷ Nombre histórico dado por los indígenas, a la que hoy es la provincia de Osorno (fiestas de las flores chaura).

⁸ Como Pueblo indígena, la percepción de nuestros cuerpos-territorios es categórica, tangible, palpable. Nuestra territorialidad y nuestra corporalidad están ensambladas, unidas en ese círculo de la vida." (Millán, 2024, p. 14).

capítulos, da narrativa de Huinao, intitulados Florencia Treukil Gonzáles (Champurua), Potoquina e Pinkoya (Regenta); no segundo será evidenciado como as mulheres transformaram o prostíbulo em um espaço de resistência com base na análise dos capítulos La trompa de Pato e Kawin (Fiesta).

A resistência das mulheres indígenas *mapuche-williche* frente à violência de gênero

Na sociedade *mapuche*, a lógica da dualidade complementar organiza o mundo através de polos opostos como, direita e esquerda, e posiciona cada elemento de forma que haja uma complementariedade. A mulher ocupa o lado esquerdo, no qual estarão situados os elementos mais escuros como a noite, a morte e o estrangeiro, enquanto o homem se posiciona ao lado direito, onde se constitui a vida, a saúde e o dia. Não obstante, essas significações não são categorizadas de forma fixa, as mulheres, por exemplo, podem se localizar no polo positivo ao ocupar a função de *machi*⁹ e de um sujeito puro para sacrifícios de deuses. São nessas categorias que o ser feminino alcança sua superioridade e se constitui como um sujeito que ocupa também uma posição de poder, como o explica Montecino (1995, p. 14) no fragmento transcrito a seguir,

Pensamos que la categoría de lo femenino dentro del imaginario mapuche es ambigua; puede trasladarse del bien al mal, adquirir sentidos positivos y negativos. No obstante, esta ambivalencia, es posible percibir que lo femenino está relacionado con lo sobrenatural, con la manipulación de las fuerzas que escapan al control 'humano' propiamente tal; lo femenino está hermanado con energías telúricas, con la posibilidad simultánea de dar vida y dar muerte. Hay en lo femenino un 'poder', potestad subterránea, temida y respetada (Montecino, 1995, p. 14).

No entanto, a organização social da sociedade *mapuche* a partir da ordem patrilinear e patrilocal, que impõe o deslocamento da mulher à família de seu futuro marido para a construção de alianças entre linhagem, apresenta o lado oposto desse poder ao colocar a mulher em uma posição desprivilegiada dentro dessa estrutura social, transformado seu corpo em reprodutor de filhos e de bens.

⁹ Persona elegida por un espíritu superior para asumir el papel de médico en lo físico, psíquico, espiritual y social.

Em *Desde el fogón...*, a escritora Graciela Huinao reconhece que a estrutura patrilínea posiciona a mulher em um campo de inferioridade ao tratá-la como objeto de troca. Nesse processo, verifica-se que, mesmo em um sistema complementar, há um desequilíbrio nas relações de gênero existentes, como apresentado na narrativa de Huinao (2010, p. 9):

De público conocimiento es sabido que, un Ülmen¹⁰ podía comprar una o varias mujeres, siendo él, el semental de su propia comunidad. Y por sobre todo, esta mujer debía de satisfacer plenamente a su dueño, ya que ‘su comprador’ estaba en legítimo derecho a devolver la ‘mercancía’ si el servicio brindado era de mala calidad. Y la peor afrenta de una mujer y su clan familiar era ser ‘devuelta’: caía sobre ella una maldición social, empezando por su precio que bajaba ostensiblemente, pero la marca de ‘segunda mano’ le quedaba por vida y arrastraba a su descendencia femenina a llevarla por más de una generación (Huinao, 2010, p. 9).

75

Com o processo de colonização das Américas e, posteriormente, com a invasão chilena ao território austral *mapuche*, ocorreram transformações significativas nessa lógica complementar. A incorporação do território *Wallmapu*¹¹ ao novo modelo capitalista se desvinculou da perspectiva simbólica *mapuche* e o transformou em um espaço disponível para exploração, ao passo que destinou às famílias indígenas um pequeno pedaço de terra distribuído através dos *Títulos de Mercedes*. Essa reconfiguração do conceito de território pelo sistema-mundo moderno compreendeu também o corpo indígena como espaço a ser explorado, estendendo para o corpo indígena feminino a violência iniciada pela expropriação de terras.

Dessa forma, as relações de gênero tanto no âmbito interno quanto no externo do sistema *mapuche* ganham um novo significado a partir do momento que o padrão de poder capitalista eurocêntrico e global define a raça e o gênero como mecanismo de dominação e exploração. Nesse processo, a mulher indígena se distância de seu polo positivo como agente importante nas decisões e nos costumes de sua sociedade e passa a ocupar a camada mais subalterna das hierarquias sociais estabelecidas por esse sistema-mundo moderno.

¹⁰ *Hombre rico, poderoso, acaudalado.*

¹¹ “*el Wallmapu o País Mapuche se divide en cuatro grandes Butanmapu (territorios): el Pikunmapu (territorio del norte), el Puelmapu (territorio cordillerano y las pampas de la actual Argentina), el Lavkenmapu (territorio que contempla el borde costero del Océano Pacífico) y el Butawillimapu o Willimapu (el territorio del sur)*”. (Catrilef Santana, 2021, p. 2)

No capítulo em que a narradora apresenta a personagem *Champuría*, observa-se a lógica dicotômica da modernidade colonial, a qual classificou a mulher indígena “como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens” (Lugones, 2014, p. 936), sendo continuada e intensificada após a independência das colônias. Essas dicotomias se tornaram uma ferramenta normativa para a sociedade chilena ao relegar o sujeito indígena a uma posição subalterna:

La Champuria, siendo muy pequeña la vida la desafió a trabajar de niñera; cinco años contaba en su vida cuando empezó a ganar su propio pan. En casa de una familia alemana cuidaba a una niña un año menor que ella. [...] En cinco años la vida no le había enseñado a defenderse y en tan sólo unos días tuvo que aprender a sobrevivir. [...] Sobrevivió a los atropellos de la servidumbre, nunca recibió un sueldo por sus servicios, éstos le eran cancelados en comida y ropa usada que malamente la cubrían. Tras quince años de esclava tomó coraje para arrancar hacia la libertad. Este valor se lo entregó otro matrimonio alemán que llegó de visita al lugar (Huinao, 2010, p. 31).

A colocação da personagem *Champuría* em um espaço reduzido à mão de obra escravizada para os novos colonos¹² europeus configura a constituição do Estado chileno, cujo processo se dá pela desarticulação do corpo e território. Assim, *Champuría* é marcada pelas estruturas da colonialidade de gênero, que legitimam o controle sobre os corpos e as vidas das mulheres indígenas, colocando-as em um lugar de servidão aos brancos. Na obra *Historia secreta mapuche* (2017) de Pedro Cayuqueo, através da fala da esposa do cacique Kilapán, confirma-se a categorização da mulher mapuche e de seus filhos como produtos de exploração “*Se acordó de que su padre Mañil había defendido sus tierras. No quería que sus mujeres y sus hijos fueran sirvientes de los chilenos.*”, *relató su esposa.*” (Cayuqueo, 2017, p. 255).

Ao final do capítulo, *Champuría* conquista sua liberdade e encontra o amor de sua vida, *Pichun*, dentro da comunidade *mapuche*. Observam-se as relações sociais mapuche reelaboradas devido à imposição religiosa de um sistema monogâmico. O indígena *mapuche* já não possui uma família extensa com diversas mulheres, mas a prática de estar com mais de uma mulher

¹² Segundo Albert Memmi (2007), os colonos são sujeitos que se instalam em territórios colonizados e passam a usufruir, de forma estrutural, dos privilégios do sistema colonial.

permanecia. A narradora se posiciona de forma irônica sobre como as mentiras e a manipulação de uma traição, por parte dos homens indígenas *mapuche*, são celebradas pela história oral,

La Champuria nunca se enteró que en los juegos de chueca el trofeo más importante era una pasadita a “La trompa de Pato” y Pinchu sabía, que si ella se enteraba jamás lo perdonaría. Él le hacía creer a su mujer que era un hombre de fiar, esa seguridad se la entregaba su labia, y se desgranaba en cuentos las veces que llegó tarde al hogar. [...] Incomunicado estaba por varios días; al silencio de su mujer él sacaba provecho, elaborando detalladamente y sin temor a equivocarse, uno de los relatos más sólidos en la historia oral mapuche (Huinao, 2010, p. 35).

Embora uma vida de intenso sofrimento tenha sido imposta a *Champuria*, o cuidado com sua família e o trabalho com a criação de animais lhe deram um lar mais confortável, em um momento em que a terra havia sido devastada e os *mapuche* lutavam para sobreviver. Huinao apresenta, então, *Champuria* como centralizadora da família, aquela que resistiu aos abusos e às violências dos colonos e que manteve as práticas produtivas agrícolas em um país que planejava o seu aniquilamento,

La Champuria era esmerada en la sociedad conyugal, aportaba con la crianza de gallinas, patos y gansos, en varias ocasiones engordó un chanchito que mataban en año nuevo mapuche¹³. Fueron unas de las primeras familias de clase “baja” en tener luz eléctrica y agua potable, todo un lujo en esa época y para llevar a cabo tal adelanto, por varios años la familia casi anduvo a pata pelada. Lo que al principio fue una pieza arrendada, donde dejaron afuera sus tristezas, hoy tenían su propia casa y ella había sido el pilar fundamental que resistió junto a su marido, cuando la cesantía o enfermedad quisieron derribarlos en determinados momentos y cada vez que podía, sin escatimar halagos Pichun le agradecía su compañía (Huinao, 2010, p. 38).

No capítulo *Potoquina*, verifica-se a escravização também imposta à personagem *Potoquina*. Seus traços fenóticos *williche* eram estigmatizados e associados à inferioridade, inclusive pelas crianças brancas “*sus compañeras en el orfanato para humillarla, después de alguna pelea le gritaban williche*” (Huinao, 2010, p. 98). A racionalização de *Potoquina* consolidou sua inserção em posição de servente do convento onde estava abrigada “*Su primer hogar fue*

¹³ En solsticio de invierno.

aquella fría y triste casa que la recogió a los pocos días al nacer, allí creció para servir como esclava durante quince años de su vida; su niñez y adolescencia la pasó en medio de un centenar de platos en la cocina” (Huinao, 2010, p. 99). A violência atuava como forma de opressão quando as obrigações não eram cumpridas por *Potoquina*, resultando em grandes transtornos alimentares devido aos golpes recebidos.

O acesso à educação era restrito somente às meninas brancas, pois não se conferia à mulher indígena o direito de ler e escrever, já que era necessário a manutenção da subalternização destas mulheres para cumprimento de papéis não delegados às mulheres brancas:

En el orfanato nunca le dieron educación, en contraste a las otras niñas que a lo menos le enseñaron ‘labores del hogar’: coser, tejer incluso a leer y escribir; ella era indígena, su rol estaba sacramentado en saber cocinar y fregar pisos, experiencia que le serviría a futuro cuando algún potentado para en su búsqueda y tras el pago de una buena suma de dinero, la convertiría en su flamante asesora de hogar: una esclava para toda la vida (Huinao, 2010, p. 99).

78

No sétimo capítulo, percebe-se uma contribuição mútua entre homens que mantêm uma violência velada contra as mulheres de sua própria etnia, ao deixá-las cuidando da família, enquanto eles buscavam fora de suas residências satisfazer seus desejos carnavais. Os matrimônios de *Pichun* e *Kintun* com suas respectivas esposas, *Champuría* e *Rayen*, desvinculam-se da lógica complementar e prosseguem como um sistema de normalização masculina. O casamento se torna uma necessidade em meio à desestruturação familiar e uma manutenção da norma colonial, e não uma organização de aliança, podendo ser identificado quando *Pichun* insiste para que *Kintun* se relacione com *Rayen*, mesmo não havendo interesse por parte dele:

Pinchu tomó una singular iniciativa, al ver que su hermano no atacaba la presa; sabía que no era timidez en Kintun, había que abrirle los ojos y el entendimiento, según él... después, el tiempo acomodaría los sentimientos. Pichun de alguna manera quería ver feliz a su hermano (Huinao, 2010, p. 50).

A narradora evidencia a assimetria de gênero na relação de *Rayen* e *Kintun* ao apresentar o sujeito feminino conformado com a norma da socialização que compreende a mulher dentro dos limites da economia doméstica. O termo

“ovelha enjaulada”, destacado no fragmento a seguir, exprime o desequilíbrio nos papéis da relação que posiciona a mulher sempre em um lugar de dependência em relação à figura masculina,

Un día se dio cuenta que estaba embarazada, tomó una decisión renunció a su trabajo y con sus pertenencias al hombro caminó hacia el lugar donde amaneció durmiendo con el padre de su hijo y por casi cuarenta años se entregó como una **oveja enjaulada** esperando al león dentro de una trampa. Se esforzó en ser una verdadera compañera, compatibilizándolo con el rol de una buena madre, nunca se atrevió a exigir más de lo que estrictamente necesario Kintun pudo darle: casa y alimento. (Huinao, 2010, p. 51, grifo nosso).

O papel da mulher, antes associado à maternidade e aos cuidados da casa, é ainda mais intensificado à medida que os povos *mapuche* perdem seus territórios. Nesse contexto, consolida-se a lógica colonial de que a realização feminina está vinculada exclusivamente à formação de uma família. A mulher passa a ocupar um espaço reduzido aos cuidados dos filhos e do lar, sem possibilidade de recorrer às próprias vontades ou transformar o cenário já instituído e mantido pela colonialidade, como pode ser observado no fragmento transcrito a seguir,

Tradicionalmente para ella [Rayen] casarse era el compromiso más relevante, para su contraparte elegida era un cumplimiento más que le exigía la vida dentro el nuevo Estado. Y el día que pudo ser el más feliz, en Rayen se convirtió en el más amargo de su vida. [...] Tener un marido, reproducir hijos, urdir una familia; nunca supo en qué parlamento se validaron esas medidas; si las trajo el invasor o ya estaban constituidas, y cuando Kintun se quedaba por las noches fuera del hogar, quiso romper las normas mapuche y wingka establecidas, le faltaron fuerzas para rebelarse ante estas doctrinas que desde pequeña le implantaron en su espíritu. [...] Durante casi cuatro décadas, en silencio masticó la humillación y se tuvo rabia ante la impotencia de no poderse rebelar, siendo su peor martirio, contemplar a su marido cerrar la puerta y por uno o dos días no verlo regresar (Huinao, 2010, p. 52).

Nesse fragmento, a narradora questiona as estruturas hierárquicas determinadas pela colonialidade “*le faltaron fuerzas para rebelarse ante estas doctrinas que desde pequeña le implantaron en su espíritu*” e apresenta o corpo da personagem como território transformado pela colonialidade de gênero ao fazer uso da gradação “*Tener un marido, reproducir hijos, urdir una familia*”

questionando a origem da ausência de escolhas imposta às mulheres *mapuche*. O sujeito feminino é organizado em torno do cuidado e do afeto, enquanto o sujeito masculino se apresenta distante das responsabilidades internas do lar “*cuando Kintun se quedaba por las noches fuera del hogar*”. A felicidade se reserva aos filhos e, posteriormente, aos netos. *Rayen* termina sua vida sem nunca ter sido amada, mas consciente de que foi uma boa esposa e de que havia cumprido “*con todas las reglas de su Admapu*”¹⁴ (Huinao, 2010, p. 54).

No capítulo *Pinkoya*, a personagem representa a figura centralizadora da história oral *mapuche*, sendo a responsável pelo prostíbulo. Aos seus oito anos, foi retirada de sua terra e vendida por uma anciã *mapuche-williche* para também ocupar a posição de escravizada, exercendo a função de cozinheira para os homens que caminhavam pela região. Durante seu crescimento, *Pinkoya* teve sua vida afetada por inúmeras formas de violência, desde a incerteza de seu nascimento até as violências sexuais:

La desdicha de ser una niña allegada la marcó para toda la vida, y la crueldad la abrazó a los ocho años, desgarrándole su alma infantil. La Pinkoyita tuvo claro conocimiento, que por dos pesos fue vendida por una mala papai¹⁵ williche; nunca buscó una explicación, cómo llegó a vivir bajo el techo de la anciana, o sí existió algún lazo que las unía como familia. Y ella no puso resistencia a los ‘camineros’ que la llevaron de ‘cocinera’ al norte. [...] A escondida, peso a peso juntó en un tarro; en varias oportunidades se ‘pagaba’ de algún borracho caminero, ella lo consideraba un pago justo, debido a que no tenía culpa que el hombre se quedara dormido haciendo el amor. Y cuando llenó el tarro, hizo el camino de vuelta a la tierra que la vio nacer y donde quería morir. [...] La idea de la casa de putas empezó a germinar dolorosamente, con el primer peso que el caminero le tiró en su cara de niña, después que la violó. (Huinao, 2010, p. 75-76).

80

No sistema mundo-moderno, quanto mais o corpo da mulher é racionalizado, mais se sofre com as violências sexuais, pois “a ‘missão civilizatória’ colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático” (Lugones, 2014, p. 938). A personagem *Pinkoya* é a representação dessa missão civilizatória ao ser destituída de seu território e de sua família, transformada em mercadoria e posteriormente violentada

¹⁴ Conjunto de leyes sociales y espirituales que rigen el pueblo mapuche.

¹⁵ Anciana

sexualmente. Tais violências resultaram na criação do prostíbulo como forma de sobrevivência dentro da nova norma imposta.

O prostíbulo *La trompa de pato* surge, então, como um espaço que reage à perspectiva hegemônica chilena provocada pela diferença colonial e recentraliza o sujeito feminino em uma posição de poder. Walter Mignolo (2003) compreende a diferença colonial como um local físico e imaginário em que a colonialidade do poder encontra as histórias locais e as confronta com intuito de reafirmar as dicotomias e as hierarquias sociais. *Pinkoya* é o retrato de uma diferença colonial que a subjugou como objeto sexual, fruto do terricídio¹⁶ intensificado pelo Estado chileno, como manifestado pela própria *Pinkoya* na narrativa de Huinao:

Hasta una puta dejaba en manifiesto el poder de la palabra una cualidad que nunca tuvo distinción de rango o sexo, y de allí la admiración de los eruditos por la capacidad del verbo en los pueblos originarios. ‘Hermanos... al amanecer, es probable que sea despreciada... hasta por mi pueblo. Alguien a mi espalda dirá: ¡Qué degenerada la lamuen! Sí voy a ser juzgada: que sea con base y conocimiento de causa. Reconozco, el camino que hoy tomaré para salir de la miseria no será para algunos el más correcto... Sus comentarios me resbalarán por el cuero duro que me envuelve. Todos conocerán, que las cicatrices de mi cuerpo son mudos testigos de los golpes que me dieron, si hablaran dirían que no duelen tanto, como llevar la marca de la pobreza en los ojos. Sentir el espíritu achicarse ante la miseria, eso duele... [...] En varias oportunidades estuve a punto de flaquear y arrastrándome salía adelante, aferrada a la pequeña ilusión de un porvenir mejor y con la confianza de ser mujer: tra-ba-ja-do-ra.’ (Huinao, 2010, p. 78).

O discurso direto da personagem apresenta o corpo da mulher percebido como território em disputa nos processos históricos de dominação colonial, uma vez que a invasão ao território *Wallmapu* levou os povos *mapuche* a uma intensa miséria. A mesma agressão identificada no território pode ser vista no corpo das mulheres indígenas, tendo a relação de corpo-território como seres indissociáveis “*Todos conocerán, que las cicatrices de mi cuerpo son mudos testigos de los golpes que me dieron, si hablaran dirían que no duelen tanto, como llevar la marca de la pobreza en los ojos. Sentir el espíritu achicarse ante la miseria, eso duele*” (Huinao, 2010, p.78).

¹⁶ De acordo com Moira Millán (2024, p. 113-114) “‘Terricidio’ es un concepto que recupera la mirada ancestral, tridimensional, sobre la vida y los seres que se ensamblan constituyendo el orden cósmico. Todas las vidas y todas las formas son parte de ese orden. Estamos frente al Terricidio cuando algunas de ellas son atacadas o eliminadas [...] es, por lo tanto, una agresión continua al orden cósmico.”

A narradora realiza uma crítica quanto ao conhecimento epistêmico o qual renega as histórias orais dos povos originários produzidas a partir de um *locus* enunciativo não marcado por distinções de gênero. As mulheres atuavam como reprodutoras das memórias de sua nação sem que houvesse a sobreposição de saberes masculinos, pois de acordo com Pinkoya “*Hasta una puta dejaba en manifiesto el poder de la palabra, una cualidad que nunca tuvo distinción de rango o sexo, y de allí la admiración de los eruditos por la capacidad del verbo en los pueblos originarios*” (Huinao, 2010, p.78). Ao mencionar a palavra “eruditos”, a personagem utilizou-se da ironia para as classificações epistêmicas ocidentais que categorizaram inferiormente os indígenas, mesmo reconhecendo as virtudes da sociedade *mapuche*. O discurso direto de Pinkoya, ao afirmar “*es probable que sea despreciada... hasta por mi pueblo*”, revela uma possível recusa da sociedade *mapuche* devido à centralidade total do seu ser feminino. Apesar de as mulheres indígenas terem sido reduzidas à força de trabalho pela colonialidade, a narrativa de Pinkoya evidencia um ofício que não se limita a essa exploração, mas também se constrói desde um espaço marginalizado promovendo o retorno aos seus costumes.

82

A perspectiva do povo *mapuche* sobre o processo de colonização das terras indígenas pela coroa espanhola também é apresentada durante a narrativa. Observa-se uma crítica quanto a escolha da palavra “*descubrimiento*”, a qual nega a existência de povos indígenas anteriores ao processo de colonização. A fala de Pinkoya demonstra os males trazidos pelos invasores e o impacto desse projeto na vida indígena:

Le llamaron ‘Descubrimiento’ al encubrimiento de un genocidio, a la maldición más grande que cayó en nuestra tierra. España nos arrojó lo peor de las cárceles disfrazados de humanos, con su única herencia: piojos, enfermedades y esta güeaita. Trajeron todas las pestes humanas, el robo, violaciones y muerte, fue su escudo, en nombre de una sanguinaria Cruz... Lo único ‘güeno’ que trajeron los invasores españoles: fueron las primeras putas de la Nación... [...] Menos mal que la historia no ha dicho que las maracas españolas son las descubridoras del sexo, o conquistadoras del pico... Porque es muy probable que algún chileno güeón crea que es la pura verdad. Lo de india se me pegó en el cuero, pero güeona: ¡No! Copié la idea del wingka... Aquí no se conocía el ‘oficio más antiguo del mundo’. Es más, en mapudungun la palabra puta no se encuentra. Desde ahora podemos decir: ¡La puta madre patria nos adoptó... salud! Seré la primera puta williche en la historia oral mapuche... Es mejor que sea así, que se conozca de primera fuente... de generación en

generación. Porque los historiadores allegados en nuestra tierra, han manoseado nuestra cultura y lo único que les faltó decir: ‘¡Los indios se reproducen por huevos!... Y más de un wingka güeón lo hubiera creído... Registrado en un libro, y hoy... los cabros estarían partiéndose el mate en la escuela ¡Todo porque un wingka enfermo del chape lo escribió!. (Huinao, 2010, p. 80).

A história de prostituição delegada às mulheres indígenas “*Aquí no se conocía el ‘oficio más antiguo del mundo’*” também é desconstruída durante o discurso de *Pinkoya*, ao afirmar que o conceito “puta” não existe na língua *mapudungun*. Além disso, a narradora enfatiza a importância da memória oral como prática de denúncia dos genocídios cometidos contra eles e como um mecanismo que reivindica a condução de sua própria narrativa “*Es mejor que sea así, que se conozca de primera fuente... de generación en generación [...] Porque los historiadores allegados en nuestra tierra, han manoseado nuestra cultura.*” Para Millán (2024), as narrativas e memórias orais, nutrem a sociedade *mapuche*, alimentando-a para que esteja sempre fortalecida e em conexão com a ordem cósmica.

83

Portanto, as violências apresentadas na narrativa das personagens revelam como as estruturas da colonialidade do poder decidiram o posicionamento dessas mulheres indígenas dentro da nova sociedade chilena. A expropriação de terras pelo Estado chileno conformou a desvinculação do corpo feminino de seu território, interrompendo os costumes tradicionais e a importância do papel da mulher na constituição da sociedade *mapuche*. O retorno a essas práticas culturais e sociais, a partir da recentralização da mulher indígena em um espaço considerado marginalizado, subverte o padrão de poder instituído e confronta também as relações tradicionais de gênero. O prostíbulo se espacializa como um lugar de recuperação da cosmovisão *mapuche* baseada na responsabilidade e no cuidado coletivo a fim de restabelecer a ordem cósmica de seu povo.

O prostíbulo como um espaço de retomada das práticas culturais *mapuche*

Na obra de Graciela Huinao é possível observar *La trompa de pato* como uma espacialidade que retoma as práticas sociais e ancestrais da sociedade *mapuche*, centralizando personagens femininas, cujas vidas são fortemente

condicionadas pelas estruturas da colonialidade. O prostíbulo nasce, às margens do rio *Rawe*, sendo a única alternativa que havia para se abrigar após o processo de despojo realizado pelo Estado chileno. Inicia-se com um pequeno espaço, mas devido ao alto número de indígenas sem território, foi necessário aumentá-lo para o acolhimento de todos.

Esta característica receptiva evidencia uma organização social que prioriza a empatia, atuando em conjunto em qualquer circunstância, já que “*En casa de putas de pueblo originario la solidaridad era un pacto establecido. Si un cliente enfermaba haciéndole mal la comida o el trago: putas y clientes lo cuidaban*” (Huinao, 2010, p. 69). Os registros históricos de estrangeiros que fizeram uma expedição ao *Wallmapu*, no século XIX, confirmam tanto a hospitalidade, como característica da sociedade *mapuche*, quanto a sua estrutura organizacional baseada no respeito e no carinho (Domeyko *apud* Cayuqueo, 2017, p. 73):

El indio en tiempo de paz es cuerdo, hospitalario, fiel en los tratos, celoso del propio honor. Su genio y sus maneras son más suaves y casi diré más cultas, en cuanto a lo exterior, que las de la plebe en muchas partes de Europa [...]. Grave y muy formal en su trato, sabe respetar la autoridad, dispensando a cada cual el acatamiento y cariño que le corresponde [...] cualquier viajero que se limite a observar el trato del indio, su bienestar físico y las comodidades de que goza, su juicio y su buen sentido, su cordura y su hospitalidad afable, no lo tomará por cierto por un salvaje ni bárbaro: antes, por el contrario, lo consideraría aventajado a algunos pueblos del mundo cristiano (Cayuqueo, 2017, p. 73).

84

Em *Desde el fogón...*, a narradora apresenta com muitos detalhes como aquele território foi transformado com o passar do tempo e a importância da natureza em sua composição, revelando um movimento de reaproximação com as suas formas originárias de existência, interrompidas pelo despojo:

Al medio del cabaret abrieron una amplia puerta, la cual se adornó por su entorno con tarros de flores, con prioridad las de color rojo, así los wíliche imaginaban traspasar un verdadero arco de triunfo, en medio de tantas derrotas. [...] Parecía que la naturaleza todo había planificado; la dualidad, el equilibrio mapuche cumplía su regla a cabalidad, en La trompa de pato, el Universo tenía derecho a gozar (Huinao, 2010, p. 60).

Diferentemente da mercantilização moderna-colonial, que transforma tudo em valor monetário, as relações dentro do prostíbulo funcionavam como

uma economia relacional. Para todos os serviços prestados era permitido o pagamento por meio de sexo e não havia uma urgência na realização do ato, tampouco menos eficiência por realizá-lo em outro momento, já que os contratos orais *mapuche* eram extremamente respeitados. Em muitos casos, devido ao frio extremo e a escassez de alimentos, os clientes mais afortunados deixavam alguns alimentos de gorjeta “*además del buen pago, un gran pedazo de carne ahumada les dejaba de propina*” (Huinao, 2010, p. 64). As mulheres *mapuche* se orgulhavam por honrar com seu trabalho e o exercer com muita dedicação:

Todos los trabajos realizados en la casa de remolienda se cancelaban con sexo: la minga al levantar la casa, la leña apilada, los sacos de carbón y papas, y la gran parte de la alimentación. Innegable era la confianza entre la vendedora que ofrecía el servicio y el comprador que lo iba a utilizar: se llegó a fiar sexo de un año para otro, eso no bajaba el esmero y eficiencia al realizar un trabajo fiado. Siempre se trabajó con la misma pasión y prolijidad, no existiendo reclamos entre fiadora y fiador en los registros de la oralidad mapuche. (Huinao, 2010, p. 60).

85

Esse espaço, criado e gerenciado por uma mulher indígena, organiza-se a partir de leis originárias que outorgam maior respeito dentro da comunidade, em contraste com a sociedade ocidental, cujas leis nem sempre eram cumpridas: “A pesar de ser una ‘casa de perdición’, las leyes establecidas en el Admapu se respetaban más allá de las nuevas órdenes que imponía el nuevo Estado” (Huinao, 2010, p.56) “la palabra era ley” (Huinao, 2010, p. 69). Como uma das principais leis, havia a proibição de circulação dos *wingka*¹⁷ no interior do prostíbulo, configurando um local exclusivo para a população *mapuche*, sendo possível conviver com muito respeito e longe de qualquer violência. O sexo não se resumia ao ato carnal, estava diretamente relacionado à espiritualidade, à comida e à bebida. Antes de qualquer relação, era necessário beber o *mudai*¹⁸ e fazer o *llepün*¹⁹ para que pudessem ter bons resultados. A comida também desempenhava um papel importante como nutriente calórico para aquecer o corpo durante o intenso inverno:

Los katuto con merkeñ en invierno; pican con disimulo, decían las putas riendo: en la boca y en el culo [...] además era el perfecto

¹⁷ Palavra que faz referência a pessoas brancas, mais especificamente, aos invasores espanhóis do século XVI.

¹⁸ Bebida a base de milho, después fue de trigo.

¹⁹ Pequena rogativa.

nutriente calórico que en su justa medida aportaba la temperatura adecuada que se requiere para calentar el cuerpo y pasar la noche sin que te duelan los huesos, bajo el húmedo clima del sur. [...] A ningún cliente le faltó el mudai al alcance de la mano para refrescarse ante, durante, o después del acto sexual, y el femenino entendimiento originario de la regenta sabía que existían, dentro del pueblo seres más espirituales, que con uno o ningún grado de alcohol en el cuerpo, antes de emprender la actividad carnal, a modo de agradecimiento a la naturaleza, hacían un llellipün antes de entrar a la cama para que el sagrado acto sexual tenga favorables resultados y el mudai es fundamental en una ceremonia milenaria. (Huinao, 2010, p. 55)

O fogão se apresenta como um objeto que registra a continuidade da vida mapuche e a permanência de suas práticas culturais. Seu posicionamento no centro da *ruka* servia para realizar comidas e também para aquecer o corpo durante o intenso inverno do sul. Além disso, as reuniões e as decisões tomadas eram realizadas próximas ao fogão, registrando as mais intensas memórias: *“El brasero en medio de la sala no desentonaba el ambiente, al contrario, se asemejaba al fogón de la ruka materna y de sus cenizas se levantaron muchas historias que se fueron acumulando durante años para continuar la tradición”* (Huinao, 2010, p.55). A vida coletiva se constrói em volta desse objeto, tendo as chamas, que nunca se apagam, como persistência das práticas ancestrais em oposição à lógica do apagamento cultural. Assim, o braseiro produz o sustento da vida coletiva a partir da solidariedade, recuperando os principais valores da sociedade *mapuche* e aquecendo o solo da natureza para que a memória de pertencimento esteja sempre presente naquele local:

Para todo había cupo, inolvidables fueron los trawün que a orillas del brasero se improvisaban. Humeaba el picante de chalota en el mortero; en ese mismo ungüento se pasaban las sopaipillas que servían de acompañamiento al infaltable mate con ‘malicia’. Tiene que haber sido el delicioso sabor que le soltaba el paladar a Pichun, produciéndole un efecto sobrenatural: sentado junto al fuego todo el reino animal por su boca hablaba. Nunca se adjudicó una autoría, sus fábulas siempre empezaban: ‘Dicen que dijo mi abuelo...’ Bastaba sólo este conocimiento, putas, clientes se arremolinaban alrededor del brasero: halagüeño o prepotente, valiente o cobarde, gentil o sumiso; sin importar el sexo, cada animal tenía su peculiar timbre de voz. (Huinao, 2010, p. 67)

A colonialidade produziu também uma hierarquia espiritual que privilegiou as espiritualidades cristãs em detrimento das não cristãs e não ocidentais (Mignolo, 2017, p. 11). Nesse processo, o próprio conceito de religião

foi restrito ao cristianismo, enquanto as demais formas de espiritualidade foram sistematicamente deslegitimadas, inferiorizadas e, muitas vezes, demonizadas e proibidas. Quando *Pinkoya* assume o prostíbulo, o natural passa a ser priorizado e algumas danças são recuperadas a fim de que se estabelecesse o contato com o sagrado e a conexão com a natureza, pois são essas forças cósmicas que auxiliam na luta contra a tentativa de apagamento epistêmico da sociedade *mapuche-williche*:

Apegada a su cultura la regenta impuso siempre lo natural primero. El pürun²⁰ era sagrado, preámbulo de recoger las energías y fuerzas de la naturaleza, vitales para el organismo y el espíritu, a ritmo de masetun²¹ o wichaleftu²² las malas energías no traspasaban el marco de la puerta; a eso de las tres de la mañana todos los williche curados y empelota bailaban al ritmo de una trutruka o pifillka²³ sus danzas ancestrales. Con sus afafan²⁴ desataban la alegría enjaulada por el enemigo en los libros de historia que pueblan las casas de estudios y grandes bibliotecas. Estos baluartes de la historia y las ciencias definieron al pueblo mapuche de triste y monótono. Se cagaban de la risa los williche de estas aberraciones que se mantienen fehacientemente hasta el día de hoy. [...] Aseveraciones distorsionadas como esas a los mapuche poco les importaba, sabían que la tristeza es un duro guerrero, que se debilita con una sonrisa y muere con un poco de felicidad. Los williche además, entendían la diferencia entre lo sagrado y lo mundano, por regla matriarcal no se permitió un kultrung²⁵ dentro de la sala y cuando un velorio exigió su presencia, este instrumento se escuchó fuera de casa. (Huinao, 2010, p. 64-65)

87

Ademais, a narradora desconstrói o imaginário colonial que associa os povos indígenas à tristeza e à melancolia “*Con sus afafan desataban la alegría enjaulada por el enemigo en los libros de historia que pueblan las casas de estudios y grandes bibliotecas*”, indagando as narrativas hegemônicas chilenas e apresentando identidades preenchidas por inúmeras formas de alegria e vitalidade.

A honra também ocupa um lugar central na organização social *mapuche*, vinculando-se à dignidade do indivíduo e de sua comunidade. Apesar de a

²⁰ Danza.

²¹ Baile williche.

²² Baile williche (*De la religiosidad*).

²³ Instrumento de viento, tipo flauta.

²⁴ Grito de júbilo.

²⁵ Tambor sagrado.

colonialidade ter implementado um modelo individual baseado na moral cristã e na obediência à autoridade moderno-colonial para a realização da política de expropriação territorial, na casa de putas, a honra foi mantida e reforçada como estratégia de desarticular a colonialidade dentro da comunidade *mapuche* e, para isso, havia um ritual de sanção do corpo e do espírito que era realizado para romper com todos os males:

Bajo su administración la regenta patentó la honradez, principio que se iba extinguiendo en este pueblo originario, producto de las plagas de exterminio que les arrojaban para hacerlo desaparecer, y sin lugar a dudas las malignas se enquistaron en la raíz, atrofiando las mentes originarias. Y cuando estas amenazas quisieron entrar a romper la convivencia dentro de la casa, las putas le realizaban un machitun²⁶ social al contagiado. Dos infecciones eran las más temidas por ellas: política y religión. A sus oídos les llegaron comentarios, que estas malignas catástrofes producían en las familias grandes rivalidades, hasta la muerte provocó el contagio en algunas comunidades. (Huinao, 2010, p. 70)

Na história oral *mapuche*, *La trompa de pato* funcionou como um espaço que não apenas serviu de realização para os desejos carnavais, como também abrigou os exilados de suas próprias terras e estabeleceu a recuperação de práticas ancestrais proibidas e deslegitimadas pelo Estado chileno. Dessa forma, a escritora Graciela Huinao construiu, a partir da memória coletiva, novos horizontes para repensar a história da sociedade *mapuche*, dando visibilidade à retomada do corpo-território e à desconstrução das hierarquias de raça e gênero impostas pela colonialidade:

Tal vez, su legado no es haber instaurado la monarquía prostitucional williche, únicamente se debió a la forma distinta de ver y vivir la vida: una mujer de gran coraje, por atreverse a romper las conductas mapuche y wingka establecidas. Su valentía le blindó el espíritu, haciendo caso omiso, a la moral que le imponía una sociedad profundamente miedosa de las disciplinas celestiales imperantes y sí hubiera encasillado su vida dentro de esos esquemas que regía la fe de las sociedades en esa época, ella no hubiera sido lo que fue: una Gran Puta. (Huinao, 2010, p. 61).

Portanto, o prostíbulo emerge de uma ferida colonial que repensa todas as violências sofridas, centralizando o sujeito feminino como *locus* de enunciação e

²⁶ *Acto de sanación del cuerpo y espíritu.*

desafiando a história única mantida pela colonialidade para suceder aos vínculos de solidariedade, cuidado e memória coletiva, caminhando em direção à filosofia do *buen vivir*²⁷.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CATRILEF SANTANA, Ángela. *Género y Wallmapu: análisis sobre las apropiaciones materiales y simbólicas del espacio, por parte de las mujeres Mapuche – Williche de la comunidad Aliwen (Chile)*. Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Políticas Ambientales y Territoriales, 2021. Disponível em: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/12462/uba_ffyl_t_2021_9926.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 14 de jun. 2026.

CAYUQUEO, Pedro. *Historia secreta mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2017.

89

COSTA, Alessandra de Sá da; SARAIVA, Luiz Alex Silva. Memória e formalização social do passado nas organizações. In: *RAP*. Rio de Janeiro 45(6), p. 1761-80, nov./dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/rap/article/view/7058>. Acesso em: 14 de jun. 2026.

HUINAO, Graciela. *Desde el fogón de una casa de putas williche*. Osorno, Chile: Unidad de cultura y educación, 2010.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: Heloisa Buarque de Hollanda (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 53–83.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 22, núm. 3, p. 935-952. setembro-dezembro, 2014. Santa Catarina, Brasil. Disponível em: [Brasil - Rumo a um feminismo descolonial Rumo a um feminismo descolonial](#). Acesso em: 16 de jun. 2026.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado e precedido do Retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MIGNOLO, Walter D. *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

²⁷ “El Buen Vivir es el umbral epistemológico más alto en la aspiración de la salud física, espiritual y mental. Dado que no es posible el Buen Vivir sin territorio, hoy representa también la sanación de los vínculos con la Tierra, la recuperación de esa relación armónica, en reciprocidad con ella y respeto con todas las fuerzas existentes en la Mapu.” (Millán, 2024, p.14)

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MILLÁN, Moira. *Terricidio*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2024.

MONTECINO, Sonia. *Sol viejo, sol vieja: lo femenino en las representaciones mapuche*. Santiago de Chile: SERNAM – Servicio Nacional de la Mujer, 1995. (Colección Mujeres en la Cultura Chilena).

NORA, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire* [1984-1992]. Trad. Laura Masello. Montevideo: Editora Trilce, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989. Disponível em: v. 2 n. 3 (1989): Memória | Revista Estudos Históricos. Acesso em: 10 de jun. 2026.

QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. 1a ed. Especial. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. In: *Perú Indígena*, Lima, v. 13, n. 29, p. 11–20, 1992. Disponível em: Colonialidad y Modernidad en América Latina | PDF | Política. Acesso em: 11 de abr. 2026.

WALSH, Catherine (Ed.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O fim do mundo como o concebemos: ciências sociais para o século XXI*. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Abya Yala. Enciclopédia Latino Americana. Disponível em: <https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>. Acesso em: 01 de dez. 2025.

BIOGRAFÍA Graciela Huinao. *Biblioteca Nacional de Chile*, 28 de maio 2022. Disponível em: <https://www.bibliotecanacional.gob.cl/noticias/graciela-huinao>. Acesso em: 01 de dez. 2025.

OCUPAÇÃO Militar e Colonização da Araucanía. *Memoria Chilena*: Biblioteca Nacional de Chile, 2023. Disponível em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3630.html> Acesso em: 01 de dez. 2025.

"Estou pedindo pra ser expulsa da sala": a corporeidade lésbica formulada na poesia e telenovela brasileiras nos anos 2019-2023

Letícia da Silva de Melo¹

Eu amava-te há já muito
tempo, Átis/ Eras pequena ainda/ e nem sequer bonita.

Safo de Lesbos

Introdução

91 No contexto sociocultural brasileiro, os meios de comunicação exercem um papel determinante na construção de repertório social sobre a homossexualidade. As mídias, a partir de múltiplas linguagens e plataformas, não apenas representam identidades dissidentes, mas também regulam e limitam seus regimes de visibilidade. Tal constatação será pensada à luz da reflexão foucaultiana (1988), cuja análise do poder e da produção discursiva permite entender como instituições, incluindo os meios de comunicação, participam da construção de sujeitos e grupos. Assim, este trabalho pretende problematizar as formas como a lesbianidade tem sido (in)visibilizada nos meios literário e televisivo, mais especificamente no que tange à poesia e à telenovela nacionais, pensando os atravessamentos narrativos, simbólicos e estéticos específicos e convergentes de cada linguagem midiática.

Apesar dos avanços na visibilidade de identidades dissidentes nos meios de comunicação atuais, a representação da corporeidade lésbica ainda carece de abordagens críticas mais profundas e sistemáticas. O desejo homossexual, muitas vezes, continua a ser silenciado, estigmatizado ou reduzido a estereótipos sob a ótica heteronormativa dominante. Nesse contexto, persiste uma lacuna nos estudos literários e culturais que investiguem essas representações de forma intermediária, em diálogo — e em tensão. Entende-se que apreender como essas mídias, com seus suportes, públicos e compromissos próprios, administram o que se diz e como se diz sobre a lesbianidade é um passo fundamental para refletir

¹ Graduanda do Curso Letras (Português-Inglês) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, Brasil. <https://orcid.org/0009-0000-1864-8372>. E-mail: leticiamelo2004@gmail.com

criticamente sobre os discursos produzidos nos dias de hoje. Discursos esses que podem ou não produzir deslocamentos significativos no imaginário dos brasileiros, seja abrindo espaço para representações mais intimistas e plurais, seja incorporando chavões preconceituosos, sobretudo quando se verifica que a lesbianidade desafia a lógica reprodutivista capitalista hegemônica, representada, primordialmente, na presença atual majoritária de personas heterossexuais em narrativas midiáticas tradicionais, como as telenovelas.

O estudo se ancora, então, na urgência de investigar como a representação do corpo lésbico é discursivamente construída e performada em gêneros midiáticos distintos. A televisão, por sua ampla circulação e forte apelo popular, tende a reproduzir identidades normativas; já a poesia contemporânea, ainda que de circulação mais restrita, costuma operar como espaço de resistência, permitindo a criação de discursos mais livres e contra-hegemônicos. Comparar essas linguagens e suas estratégias de representação torna-se, portanto, um caminho relevante para compreender as disputas simbólicas em torno da lesbianidade.

Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é examinar duas obras: o livro de poesia *Aos outros só atiro o meu corpo* (2019), da poeta e artista plástica Maria Isabel Iorio, e a telenovela *Terra e Paixão*, produzida por Walcyr Carrasco e exibida pela Rede Globo no período de 2023-2024. A partir dessa análise, pretende-se compreender como os diferentes modos de enunciação — como tempo de tela, roteiro, montagem, atuação, trilha sonora, texto poético e visual — colaboram para a construção de personagens e de um eu lírico lésbico.

Ao final, pretende-se articular os campos dos estudos literários, culturais e de gênero, com o suporte da abordagem intermediária. Ao considerar as especificidades de cada mídia, busca-se identificar como a homossexualidade feminina é performada em seus diferentes contextos, revelando tanto os limites quanto as potências dessas representações.

1. Um corpo lésbico na poesia de Maria Isabel Iorio

1.1 Breve resgate da literatura lésbica no Brasil

A história do lesbianismo é praticamente uma página em branco. Consequência lógica do estado de alienação da mulher, durante milênios oprimida por um sistema tirânico,

heterossexista, sexofóbico e machista: o patriarcado.

Manifesto do Grupo de Luta pela Liberação Lesbiana, Barcelona, 1981.

A epígrafe que inaugura o capítulo é responsável por compor, também, a parte inicial da obra *O lesbianismo no Brasil* (Mott, 1987), que servirá neste estudo como base para que seja possível discutir, tão bem quanto traçar um panorama dos períodos marcantes de uma literatura dissidente ao longo dos séculos. Nesse breve passeio pelo campo das “invertidas”², pode-se notar, grosso modo, momentos que fluem entre a vulgarização barroca, o apagamento romântico, a animalização naturalista e a anomalia proposta pelo modernismo, até que se alcance o cenário contemporâneo de representação da homossexualidade feminina. A contemporaneidade descrita em Resende (2008), enfim, propõe um espaço de inovação artística em que é possível localizar a poesia de Maria Isabel Iorio, que vai de encontro ao cânone primordialmente masculino.

93

Em seu trabalho que busca destrinchar não só as escolas literárias, mas documentos históricos — como a presença de palavras registradas pelos Jesuítas para descrever as “machões que têm mulher e não conhecem homem”, no *Vocabulário da Língua Brasília*, de 1621, ainda no Brasil colônia —, casos populares da Inquisição³ e confissões orais do pecado da sodomia, Luiz Mott (1987) assume uma posição ímpar nos estudos de lesbianidade no Brasil ao empreender minucioso resgate histórico, linguístico e literário da existência inegável das sáficas no território nacional, mesmo que vítimas de considerável marginalização. A leitura de Defilippo (2016) elucida o caminhar cronológico percorrido em tal levantamento de Mott, perpassando obras literárias que vão de Gregório de Matos a Cassandra Rios:

O estudo de Luiz Mott, aqui brevemente apresentado, demonstra que, de Gregório de Matos Guerra, no Barroco, a Theo Filho, já no Modernismo, não restou à personagem homossexual feminina nem um pouco de dignidade ou consolo: se eram destroçadas, anuladas e repelidas socialmente, que o fossem também no campo literário. (Defilippo, 2016, p.280).

². O termo tem origem na medicina entre os séculos XIX e XX, em que a homossexualidade era classificada como patológica, uma “inversão sexual”.

³ A Inquisição, através do Tribunal do Santo Ofício, foi um movimento da Igreja Católica Romana criado para combater a heresia, em que os supostos hereges (homossexuais inclusos) eram julgados e torturados.

Durante o ciclo Inquisitório, que trouxe ao país a regência da lógica moral religiosa assentada na censura, vigilância e punição dos corpos, Gregório de Matos — o poeta barroco conhecido como “Boca do Inferno” — abre caminho para uma representação marginal, marcada pela dualidade entre a musa intocável Nise e a sodomita pecaminosa Luiza Sapata. Essa aparição episódica do erotismo entre mulheres volta a ser notada apenas na literatura romântica do século XIX. Joaquim Manoel de Macedo, em *As mulheres de Mantilha* (1870), traz à tona a paixão da jovem Inês por Izidora, agregada de sua família. Após a confissão do amor à irmã — que sugere tratar-se de obra do Inimigo —, descobre-se que Izidora é, na verdade, um rapaz disfarçado para fugir do alistamento militar. Salvo o desejo homossexual sentido por Inês (pela graça, pela voz e pelo que há de feminino na agregada) e seu envolvimento físico com a personagem transformista, a obra traz um tom moralizante e pedagógico, realçando o caráter proibitivo, herético e infértil da relação entre duas mulheres, de acordo com o imaginário da época.

É mais tarde, sob o olhar naturalista de Aluísio de Azevedo que, em *O cortiço* (1890), a relação sexual explícita entre a jovem Pombinha e a experiente prostituta Léonie é inscrita sob o signo da patologia⁴, convertendo o desejo homossexual em sintoma de decadência. Assim, animalizando o desejo e associando-o à corrupção dos costumes. A lesbianidade, portanto, deixa de ser apenas um interdito religioso para tornar-se, a grosso modo e considerando uma análise que não toca na densidade desse período, uma “anomalia científica”, um desvio da norma biológica e social.

A discussão, então, segue até Theo Filho, com o livro de contos *Dona Dolorosa* (1922): “Cada conto narra um tipo diferente de aberração sexual, do vampirismo à ‘pedolatria’” (Mott, 1987, p. 81). É neste contexto, já no Modernismo, que a obra situa as lésbicas: no viés da esquisitice, resultado das representações literárias antecessoras e às sombras de um pensamento eugenista

⁴Durante o Naturalismo, o discurso científico positivista influenciava fortemente a literatura. Era comum que comportamentos sexuais não reprodutivos ou fora do modelo heterossexual fossem vistos como sintomas de degeneração. No caso de *O cortiço*, Pombinha se torna prostituta e “se corrompe” ao se envolver com Léonie. Essa relação pode ser associada à decadência moral e social do ambiente, não a uma forma legítima de desejo (Mott, 1987).

que, surgido na Inglaterra do século XIX, encontrou amplo abrigo no Brasil. Diagnostica-se, assim, a homossexualidade enquanto síndrome de algum declínio genético, algum defeito no seio familiar ou social, como é o caso da própria Pombinha supracitada. Seja como um atentado contra os bons costumes divinos, como fruto de um ambiente corrompido ou como um mero prazer aos olhos voyeuristas, é perceptível a falta de autêntica dignidade a essas mulheres.

É interessante lembrar da obra organizada por César Braga Pinto, *O homem que passou por baixo do arco-íris e outras histórias sobre sexualidades, gênero e dissidência entre 1880 e 1950* (2023), em que há uma reunião de contos de autores ora canônicos — Machado de Assis, Mario de Andrade e Lygia Fagundes Telles —, ora bem menos conhecidos — Carlos Vasconcelos, Cesar de Castro, Eneida de Moraes, dentre outros. A obra expõe desde casos mais explícitos de homossexualidade, androginia, até casos de mulheres que tinham estranha aversão ao casamento tradicional ou uma sexualidade tida como incontrolável, pervertida e viciosa. Julgadas, assim, à margem da sociedade “regulada”. Como o próprio índice do volume aponta, é possível reparar a insistência do cientificismo para tratar as representações dissidentes à época, levadas a um âmbito anormal e criminalizante.

É com o apoio dos movimentos feministas crescentes, impulsionados do início para o meio do século XX, que, nos anos 1930, o cenário começa a alcançar um lugar diferente de representação. Na década do sufrágio feminino, com *O Terceiro Sexo*, de Odilon Azevedo, um discurso político de caráter lésbico-feminista é incorporado pela primeira vez à literatura brasileira. A obra representa um ponto de inflexão no imaginário literário brasileiro, momento em que a homossexualidade feminina começa a ocupar, lentamente, um espaço discursivo inserido em contexto de reivindicação política. Por meio de uma crítica aos lugares que cada gênero ocupa nesse jogo binário de dominação e submissão, a obra ilustra a ideia de um “terceiro gênero”, em que a lesbianidade se apresenta como regra dentro de um regime antimasculinista. Tal ideologia mostra-se como precursora das futuras correntes do feminismo radical, especialmente nas formulações de autoras como a francesa Monique Wittig (1935–2003). Amparada pelo pensamento feminista materialista, centrado nas relações de classe e dominação, Wittig propunha que as lésbicas não são mulheres — justamente por escaparem à lógica da oposição homem/mulher, que constitui a base do regime heterossexual.

A partir da década de 1950, sob o pseudônimo de Cassandra Rios, a paulista Odette Pérez Rios se torna a escritora mais perseguida e censurada em um Brasil em que:

A homossexualidade era retratada na imprensa e em outros veículos de comunicação e socialização de massa como uma fraqueza moral, uma perversão própria ao ridículo. A figura do “Homo Mau” e seu trágico destino de isolamento e degradação era usada por aqueles no poder como um meio de controle social e aviso para manter pessoas na linha, isto é, agindo de acordo com normas de rígidos e preestabelecidos papéis sexuais (Santos, 2003, p. 23).

Em uma literatura popular, Rios escreveu mais de 40 livros e se tornou também a primeira autora brasileira a vender mais de um milhão de cópias. Seus textos quase que clandestinos atiçavam a curiosidade do leitor, e marcados por uma linguagem acessível e direta, expunham de maneira inédita a subjetividade da existência lésbica — vivida pela própria autora. Violência policial, descrição da opressão e a descoberta sexual compõem o cenário em que essa escrita se faz existir (como em *Eu sou uma lésbica*, de 1979), de modo que o erotismo lésbico em Rios é inseparável da experiência de exclusão social e da luta por legitimidade.

96

1.2 A poesia lésbica no Brasil

Fechando o capítulo que se debruça sobre as lésbicas na literatura brasileira, Mott (1987) salienta o retorno da tematização homossexual na poesia apenas a partir dos anos 1970, três séculos após a ocorrência hostil do Boca do Inferno.

Se o cânone masculino era a voz predominante não só na literatura, mas em outras mídias, era a visão do homem que ditava o que poderia ou não ser representado, definindo os contornos do desejo e da experiência feminina.

As vozes de mulheres reais em primeira mão são muito mais difíceis de recuperar. Mesmo dentro do casamento, é raro encontrar, antes do século XVIII, textos de correspondência feminina que façam sequer vaga alusão à paixão sexual (Dabhoiwala 2013 apud Defilippo 2016, p.276).

Dado que a mulher hétero, seus costumes e estilo de vida eram primordialmente escritos e publicados sob o olhar masculino, a relação afetiva e

sexual entre mulheres permanecia ainda mais interdita: silenciada por desafiar os papéis de gênero e a moral familiar tradicional; lembrada enquanto alvo de fetichização ou apagada por não se adequar à economia simbólica da heterossexualidade compulsória (Rich, 2012).

De volta à efervescente década de 1970, pensando a contracultura e, posteriormente, a redemocratização da ordem política no Brasil, o fazer poético alcançou um momento subversivo em relação aos discursos hegemônicos. Um bom exemplo do ativismo lésbico-feminista da época é o GALF — Grupo Ação Lésbica Feminista —, coletivo organizado em São Paulo que, além de fundar a revista *Chanacomchana*⁵, foi responsável por diversos atos em prol da luta, visibilidade e direitos lésbicos — inclusive pela manifestação no popular Ferro's Bar, em agosto de 1983, mês em que hoje, se celebra o Orgulho Lésbico.

Em Leila Mícolis, então, o erotismo é usado como linguagem de insubordinação. Sua obra, já em 1978, parece suplicar o rompimento com a moral conservadora e reivindicar o corpo feminino como espaço de autonomia, prazer, direito e humanidade, em que o amor entre semelhantes é possível.

97

Cerro olhos pra não ver,
e mãos pra não apalpar,
e bocas pra não chupar
teus seios.
Desejo beber teu leite,
azeite de oliva branca,
e provar com minha língua
o macio do teu peito.
E se em inútil trabalho
te afasta a blusa de mim,
eu, por inúmeros meios,
cerro olhos para ver
e bocas para chupar
teus seios.
(Mícolis, 1978)

O resgate empreendido se faz relevante para contextualizar o solo em que a poeta e artista plástica Maria Isabel Iorio atualmente produz. A autora que dá o nome a essa pesquisa integra a contemporaneidade anticanônica descrita por Resende (2008) e refletida por Defilippo (2016), em que se analisa a ideia de que:

[...] é preciso destacar que, assim como as escritoras dos anos 1960 e 1970 buscaram via literatura uma forte necessidade de

⁵ O primeiro periódico lésbico do Brasil, editado entre 1981 e 1987.

afirmação de gênero, as autoras aqui contempladas fazem parte de uma geração que precisa, primeiro, demarcar um território já mais bem percorrido pelos homens [...] Esse esforço tem o intuito de torná-lo comum, retirando da construção narrativa e dos rótulos que os livros recebem o *status* de exótico, transgressor ou restrito a um público muito específico. (Defilippo, 2016, p.277)

Sobre *Aos outros só atiro o meu corpo* (2019) Iorio afirma, em entrevista à editora Urutau, que seus poemas nascem a partir do que se consegue fazer com o corpo fora de casa. Tanto em gesto como em observação. A poesia, em sua leitura verbal e visual, parece desestabilizar os limites entre corpo e texto, brincando com as possibilidades de inserção da experiência sensível nos poemas.

A tematização em volta do corpo, que até estabelece diálogo com Ana Cristina César e Adelaide Ivánova, percorre os caminhos da sexualidade, das relações amorosas, ancestrais e, sobretudo, das fricções que estruturam a mulher enquanto sujeito encarnado no mundo, na natureza. Iorio explora o corpo lésbico não apenas como superfície de inscrição do desejo, mas como espaço de memória, em que se acumulam marcas afetivas, históricas e políticas. Essa centralidade corpórea, enquanto lugar de gozo, ferida e cura, desloca a lesbianidade para fora da moldura exotizante que marcou séculos das representações literárias. Aqui, trata-se de um ser que existe nas cidades, nos bares, nas casas, entre outros, vigorando sua subjetividade sexual e de gênero, além de desestabilizar o imaginário heterossexual.

98

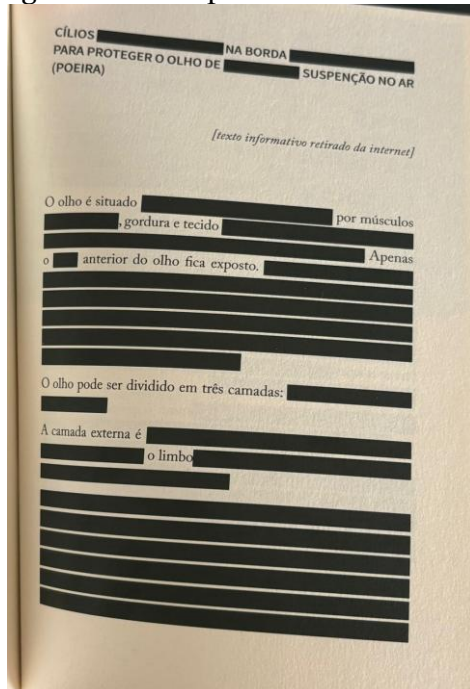
uma mulher molhada
sobre uma mulher molhada
é audível, sólido
uma mulher sobre outra mulher
não é preliminar é pré
histórico
uma mulher
para amar uma mulher
é preciso comer com as mãos
uma mulher
para amar uma mulher
é preciso cortar as unhas
colar a trajetória no epicentro:
uma mulher que ama uma mulher aprende a lambar as coisas
por dentro. (Iorio, 2019, p. 55)

No que toca à materialidade dessa mídia, parece imprescindível à poeta a brincadeira com o suporte tradicional do livro. Em Iorio (2019), a página não funciona como espaço neutro ou recipiente de versos: ela é tensionada, riscada e

reorganizada. O livro deixa de ser um apoio estático para tornar-se meio constitutivo do fazer poético: um corpo simultaneamente material e imagético que se movimenta e expande as maneiras de ler na contemporaneidade.

A abordagem intermediática demonstra: essa mobilidade material não opera apenas como estratégia formal isoladamente considerada, mas faz parte da configuração de sua obra: a dimensão corpórea em dupla dimensão. Deslocando os modos de leitura do texto, Iorio desloca também as formas de visibilidade do corpo lésbico, reinscrevendo-o em práticas de leitura que rompem com a linearidade, com a ordem e com o enquadramento histórico que lhe foi imposto.

Figura 1 – Exemplo da escrita de Iorio



Fonte: Iorio, 2019

Atrelada à poesia contemporânea, o exemplo de Iorio destaca a forte dinâmica do texto enquanto corpo, vivo, envolvido na dança entre espaços, possibilidades múltiplas e visões de resistência.

2. Um corpo lésbico na telenovela *Terra e Paixão* (2023)

2.1 Breve resgate das lésbicas na teledramaturgia da Rede Globo

A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as

interseções entre a vida pública e a vida privada.

Sansoni

O gênero telenovela, inspirado nas radionovelas cubanas, nasceu no Brasil. A TV Tupi foi a primeira emissora de televisão a operar no país, de 1950 a 1980, e também foi a responsável por inaugurar a história da telenovela mundial em 1951, com a produção *Sua Vida Me Pertence*. Isto é, o Brasil é pioneiro na consolidação do gênero e na sua estruturação enquanto produto cultural, dando-lhe características próprias e reconhecíveis: narrativa contínua, forte presença do melodrama e integração entre o público e o privado.

O que quer dizer que, questões políticas, morais e sociais — como corrupção, a dicotomia bem/mal e os debates sobre direitos de minorias — aparecem articuladas aos núcleos familiares e domésticos, mediadas pelo circuito audiovisual. É nesse âmbito que parece crescer a força dessa narrativa, levando o que é de domínio público às relações afetivas, ao nível do dia a dia em variadas facetas: subjetiva, emotiva, cultural, estética, entre outras (Lopes, 2003). Ao regular o que pode (e como pode) ser exibido nas telas, o gênero midiático se torna um espaço privilegiado de representação e discussão mediada sobre a sociedade brasileira. É interessante ressaltar que as reflexões foucaultianas já afirmavam que entre as instituições de poder é crescente o interesse em produzir conhecimento sobre a sexualidade, não apenas para condenar ou tolerar certos comportamentos, mas para gerir, administrar os corpos a partir da produção de discursos.

É quase desnecessário sublinhar a relevância da Rede Globo na comunicação brasileira. Fundada em 1965, a emissora consolidou-se como a maior empresa de televisão do país graças à combinação entre uma relação amistosa com o Estado e uma forte sintonia com as dinâmicas do mercado. Esse duplo vínculo permitiu que o grupo estruturasse um modelo de produção e circulação de conteúdos que marcou decisivamente a cultura televisiva nacional. Por isso, essa pesquisa considera as produções dessa emissora para refletir acerca do lugar da mídia na construção e circulação de repertório sobre a homossexualidade feminina (Borges, 2007).

O primeiro beijo homossexual da televisão brasileira aconteceu entre duas mulheres, ainda na extinta TV Tupi. O ano era 1963 e a obra era o teleteatro A

calúnia. Alguns anos depois, em 1974, a Rede Globo apresenta o primeiro casal de mulheres da sua teledramaturgia com *O Rebu*. Na seção anterior pensávamos os anos 1970 no viés da linguagem literária subversiva e o efervescer de movimentos lésbico-feministas. A televisão, no entanto, opera dentro de um acordo distinto: guiado não só pelo controle estatal — mais forte durante o regime militar —, mas por dinâmicas mercadológicas severas, haja vista que a telenovela é um produto que comunica e precisa vender em larga escala.

Por isso, entendemos, em consonância com Borges (2007), o persistente compromisso da mídia em afirmar a identidade heterossexual, o matrimônio e a “família tradicional”, até hoje forjada como asseguradora de uma pátria ordenada. Então, apesar da temática ganhar espaço nas telas dos brasileiros, é importante atentar-se à forma como a lesbianidade é representada: os usos, contextos e estratégias de negociação entre os elementos da rede de produção de sentidos.

A dissertação de Fernanda Nascimento da Silva, “Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela *Amor à Vida*” (2015), cria uma tabela com todas as personagens LGBTQ+ nas telenovelas da Rede Globo, de 1970 a 2013. Entre as 62 novelas, 16 possuem personagens lésbicas ou bissexuais e entre elas todas são brancas e a maioria pertence à classe média/alta. Também, com a maior incidência sendo a partir dos anos 2000, é somente em 2003 que o primeiro beijo entre duas mulheres viria a acontecer na emissora, na obra *Mulheres Apaixonadas* com um “selinho” no final da novela.

Uma atualização de Cavalcanti e Ferreira (2023), ao analisar os casais de 1979 a 2023, relata que:

O erótico em si permeia muito o modo como elas se relacionam, já que a indução é a principal chave na qual esses relacionamentos se materializam, as cenas dão indícios e a maioria das questões que são abertamente representadas com personagens heterossexuais ficam apenas no plano da insinuação com os casais sáficos. Parte dos casais analisados não possuem nenhuma demonstração física da relação. O restante dos casais divide-se naqueles que possuem apenas uma ou duas cenas de beijo, normalmente no final da telenovela [...] (Cavalcanti; Ferreira, 2023, p.14).

Alguns dos casais, além de Rafaela e Clara em *Mulheres Apaixonadas* (2003), que ganharam alguma relevância pública, são Laís e Cecília em *Vale Tudo*

(1988), Rafaela e Leila em *Torre de Babel* (1998) e Eleonora e Jennifer em *Senhora do Destino* (2004). Todas sem envolvimento físico, mas marcadas por disputas simbólicas interessantes.

Em *Vale Tudo* (1988), Laís e Cecília se tornaram marcantes sobretudo após a morte precoce de Cecília e a consequente disputa judicial de Laís pelo direito à herança — momento em que a novela expõe tensões jurídicas e morais em torno do reconhecimento de uniões homoafetivas. Já em *Torre de Babel* (1998), o casal formado por Rafaela e Leila é morto em uma explosão no shopping, resposta cruel e direta à rejeição do público e à pressão dos anunciantes, o que esclarece como a visibilidade lésbica vem sendo freada nessa mídia por estar condicionada às expectativas heteronormativas de audiência.

Por outro lado, *Senhora do Destino* (2004) apresenta um deslocamento significativo: Eleonora e Jennifer têm seu relacionamento reconhecido pela família e, ao final da trama, adotam um bebê encontrado abandonado. A novela oferece, assim, uma representação mais estável e positiva da lesbianidade. Embora as personagens atravessem uma trajetória de sofrimento, negociação familiar e afirmação identitária, o enredo lhes reserva um desfecho feliz, alinhada aos avanços socioculturais do início dos anos 2000.

Retornamos, assim, a outra ideia de Borges (2007) que explicita o papel pedagógico da mídia perante seu público, por mediar situações em que a homossexualidade seja retratada.

2.2 Mara e Menah em *Terra e Paixão* (2023)

Levando em conta o percurso traçado por Silva (2015) e Cavalcanti e Ferreira (2023), o trabalho se propõe a analisar a telenovela *Terra e Paixão*, exibida pela Rede Globo de 2023 a 2024 e escrita por Walcyr Carrasco em parceria com Thelma Guedes. No que diz respeito a essa obra, é pertinente refletir acerca de como as novelas mais recentes têm representado a corporeidade lésbica.

A telenovela é ambientada em um cenário rural e gira em torno da mocinha Aline, que após ter seu marido assassinado pelos capangas do produtor rural mais famoso da cidade, decide ignorar as diferenças sociais e ir atrás de justiça. A trama central gira em torno do romance da protagonista simples com o filho rico

desse produtor, gerando inúmeros conflitos morais e pessoais que, de novo, demarcam a fixa relação entre público-privado própria do gênero. As personagens sáficas aqui investigadas integram um núcleo secundário do enredo.

Mara é dona de uma das transportadoras mais importantes da cidade e passa boa parte da trama em um relacionamento heterossexual com um homem agressivo. Esse casamento é retratado como problemático, geralmente criticado por outros personagens da trama, que buscam ajudar Mara a lidar com a situação abusiva. Elias, seu marido, chega a roubar dinheiro da esposa e agredi-la tanto verbalmente, quanto fisicamente.

Menah é uma jovem negra (contrariando a regra de representações mais antigas), professora dedicada e responsável, que não demonstra interesse romântico por homem algum ao longo da trama. Ao se conhecerem, acontece uma aproximação tímida entre as duas, e há uma dedicação por parte de Menah em ajudar Mara a enxergar seu valor para além do relacionamento com Elias. Ao longo dos capítulos, os encontros entre elas se tornam mais comuns: carícias nas mãos, rosto e abraços longos. Geralmente, as interações entre o casal acontecem em cafés, restaurantes ou ambientes públicos da cidade.

No capítulo 109, Mara anuncia à Menah que pediu a separação de Elias, e um beijo é impedido pelo medo de Menah de demonstrar afeto em público. Elas, então, dão um tempo de maneira amistosa. Isso resulta em um hiato considerável de 15 capítulos sem interações significativas entre ambas, o que dilui a continuidade narrativa.

Somente no capítulo 124 as personagens voltarão a aparecer tendo uma interação romântica, sentadas em uma praça na cidade, quando Elias aparece para confrontá-las:

Elias: — Sou eu que vou ter que ouvir dos outros que minha mulher me deixou por causa de outra mulher

Menah: — Acho melhor você se acostumar, Elias, porque eu e a Mara vamos continuar andando juntas pela cidade. Queira você ou não. E se você não deixar a gente em paz agora, eu vou chamar a polícia.

Elias: — Por isso que o mundo está do jeito que está. Ninguém mais tem vergonha na cara. Deus o livre... desavergonhada.

(Terra e Paixão, Globoplay, cap.124, 2023)

O primeiro beijo do casal ocorre apenas no capítulo 198, durante o pedido de casamento. Essa demora reforça a crítica formulada por Cavalcanti e Ferreira

(2023), segundo a qual a continuidade dos relacionamentos lésbicos na teledramaturgia é frequentemente problemática, marcada por quebras narrativas que os tornam, por vezes, inverossímeis e destoantes do tratamento dado aos casais heterossexuais, que, além de possuírem totalidade de protagonismo, esbanjam cenas de beijos intensos e até sexo. Entretanto, o beijo de Mara e Menah acontece sob a luz do dia, é claro e visível em sua fotografia, tomando mais de 15 segundos de cena.

Posteriormente, nos capítulos 199, 200, 205 e 208, o casal aparece em cenas curtas de aceitação e celebração com suas famílias, deslocando para a esfera privada a discussão sobre a importância do amor em sua diversidade. É nesse conjunto de capítulos que ocorre algo até então inédito na trama: duas cenas ambientadas no quarto, em que as personagens se deitam e se abraçam na cama, gesto que introduz uma intimidade corporal pouco concedida a casais lésbicos na teledramaturgia aqui analisada.

Após um novo hiato em suas aparições, é somente no capítulo final (221), durante um show que reúne todo o elenco, que Mara e Menah surgem abraçadas em uma cena de cerca de dois segundos. Uma presença breve, quase simbólica, que funciona mais como encerramento protocolar do que como desenvolvimento efetivo de sua história.

Esses fatores positivos, inéditos ou de quebra narrativa nas produções televisivas mais recentes podem ser contemplados pela teoria de Jenkins (2009) sobre a cultura de convergência midiática. Dessa forma, a telenovela vem se estendendo massivamente para outras plataformas como as redes sociais, meio em que o público comenta, critica, cria memes, produz fanfics, edita vídeos e reage em tempo real às cenas. Assim, a característica de trama aberta se fortalece, haja vista que o que se produz no espaço participativo das mídias destaca um fluxo contínuo entre emissora e audiência que interfere na legitimação e aceitação dessas personagens.

As próprias redes sociais da Rede Globo são responsáveis por impulsionar essa pesquisa de opinião, realizando posts alinhados ao que está em alta nos comentários do público, reforçando debates, destacando trechos de cenas e estimulando reações imediatas da audiência.

A leitura que os diretores e roteiristas fazem dessas personagens em horário nobre na televisão aberta, então, é atravessada pela disputa entre o

público massivo, as limitações da censura, as condições do IBOPE e a dependência imprescindível dos patrocínios publicitários.

3. Atravessamentos e conclusão

Ao olhar para um paradigma da representação da corporeidade lésbica na literatura e na televisão ao longo dos séculos, podemos notar que o trânsito entre as duas linguagens revela não apenas transformações na forma de narrar, mas também as disputas que atravessam a produção de sentidos, evidenciando como os dois meios participam de modo particular dos processos de (des)legitimação de identidades. Nesse viés, reforça-se que a diferenciação estrutural entre os gêneros exige um olhar atento às especificidades de cada linguagem — verbal, audiovisual e as tensões da materialidade — e à maneira como elas operam na construção de subjetividades:

Como a telenovela exige uma leitura que considere a narrativa de ampla circulação, estruturada a partir de uma lógica aberta (a partir da pesquisa de opinião de um público massivo: a população e as regulações mercadológicas) e sequencial, o olhar deve ser para elementos composicionais como as implicações discursivas no roteiro, o tempo de tela e a escolha fotográfica.

A literatura, principalmente a poesia, está atrelada a um modelo quase irrisório de circulação quando comparada à televisão. Essa liberdade permite que a linguagem seja utilizada de maneira mais subversiva, explorando mais profundamente o desejo lésbico e desmontando as barreiras entre o corpo, o suporte e o fazer artístico.

De acordo com Ribas (2014), o trabalho pretendeu avançar na interpretação ao analisar algumas especificidades do audiovisual e da literatura brasileira, sem estabelecer entre a Literatura e a mídia televisiva um modelo de hierarquia. Isso porque a história da literatura e televisão, embora funcionem diferentemente em termos autorais, operacionais, e do ponto de vista de quem lê e/ou assiste, ainda se apoiam na construção de representações. Não é possível esquecer, ainda, que a proximidade da TV com o folhetim é evidente: serial, instigante, convocatória do leitor/espectador; bem como vale lembrar seu tributo às formas melodramáticas do romance romântico ao melodrama propriamente dito (Aguiar, 2003). Assim, mais do que comparar qual meio “representa melhor” a lesbianidade, buscou-se compreender como cada linguagem — com seus

limites, potências e convenções — produz modos únicos de figurar o corpo lésbico, tensionando e simultaneamente contribuindo para um alargamento do modo de ler, ser e representar os corpos lésbicos na mídia audiovisual, especificamente nas novelas televisivas brasileiras.

Referências

AGUIAR, Flavio. Literatura, cinema e televisão. In: Tania Pelegrini, Randal Johnson, Ismail Xavier, Hélio Guimarães, Flavio Aguiar (Orgs.) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003. p.114-141.

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. *Nove poemas de SAFO*. Para Átis. Hypnos. São Paulo: v.33, 2º semestre, 2014, p.336-342.

BORGES, Lenise S. Lesbianidade na TV: visibilidade e “apagamento” em telenovelas brasileiras. In: BORGES, Lenise S. *Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 363-384.

BRAGA-PINTO, César. *O homem que passou por baixo do arco-íris e outras histórias sobre sexualidades, gênero e dissidência entre 1880 e 1950*. São Paulo: Alameda Editorial, 2023.

CAVALCANTI, Gêsa.; FERREIRA, Vinicius. Visibilidade de casais sáfcos em telenovelas brasileiras. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 46., 2023, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2023.

DEFILIPPO, Juliana Gervason. Cíntia Moscovich e Carol Bensimon: a personagem homossexual feminina na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, p. 275-287, 2016.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

IORIO, Maria Isabel. *Aos outros só atiro meu corpo*. Bragança Paulista, SP: Urutau, 2019.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana L. de Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, 26, p. 17-34. 2003.

MOTT, Luiz. *O lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MULHERES apaixonadas. Direção de Ricardo Waddington. Autoria de Manoel Carlos. Brasil: Rede Globo, 2003. Telenovela.

RESENDE, Beatriz. Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. *Literatura e(m) cinema*: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. ALCEU, Rio de Janeiro, v. 14, n. 28, p. 117-128, jan./jun. 2014.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Bagoas - *Estudos gays: gêneros e sexualidades*, [S. l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 28 nov. 2025.

SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. Revista Gênero, Niterói, v. 4, n. 1, p. 17-31, 2003. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31019>. Acesso em: 25 ago. 2026.

SENHORA do destino. Direção de Wolf Maya. Autoria de Aguinaldo Silva. Brasil: Rede Globo, 2004. Telenovela.

SILVA, Fernanda Nascimento. *Bicha (nem tão) má*: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

TERRA e paixão. Autoria: Walcyr Carrasco. Direção: João Paulo Jabur e Luiz Henrique Rios. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2023. Telenovela.

TORRE de Babel. Direção de Denise Saraceni. Autoria de Silvio de Abreu. Brasil: Rede Globo, 1998. Telenovela.

VALE tudo. Direção de Dennis Carvalho e Ricardo Waddington. Autoria de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Brasil: Rede Globo, 1988. Telenovela.

O Pretuguês como resistência: análise de *Um preto muito português*, de Telma Tvon

Lucia Renon¹

Este artigo propõe uma análise do romance *Um preto muito português* (2017), da *rapper* e escritora angolana Telma Tvon, no âmbito do panorama mais amplo da literatura de autoria negra em Portugal. Através do fluxo de consciência do protagonista Budjurra, a obra narra as múltiplas facetas da existência das pessoas afrodescendentes num país que ainda tem dificuldade em reconhecê-las como parte integrante da sua história e do seu presente.

A análise parte de um enquadramento histórico e crítico da presença negra em Portugal e do debate sobre a literatura afrodescendente portuguesa, para depois apresentar a autora, o seu percurso no rap e a gênese do romance. Segue-se uma análise das personagens e dos principais temas abordados no livro, para concluir com algumas considerações sobre a língua de Budjurra, a sua ligação com o conceito de Pretuguês elaborado pela intelectual brasileira Lélia Gonzalez, os campos semânticos que caracterizam as descrições familiares do protagonista e, por fim, o diálogo constante que o texto estabelece entre prosa, poesia e música.

O objetivo deste artigo é, portanto, duplo: por um lado, enquadrar a obra de Tvon e a sua relevância dentro do cenário da literatura afrodescendente portuguesa; por outro, analisar a linguagem empregada pela autora como instrumento de resistência e de reivindicação do pertencimento a Portugal, num contexto historicamente hostil às pessoas negras.

Presenças, silêncios e reivindicações

A presença das pessoas afrodescendentes e, de modo mais geral, africanas em Portugal está documentada já a partir do século XIII, como afirma José Ramos Tinhorão em *Os negros em Portugal. Uma presença silenciosa* (1988, p.23). É, porém, no século XV, com o tráfico atlântico de pessoas escravizadas, que essa presença regista um incremento decisivo: entre os séculos XV e XIX, as comunidades africanas tornam-se um componente estruturante da sociedade

¹ Mestranda em Culturas pós-coloniais, afrodescendentes e do Sul Global. Università di Padova, Itália. E-mail: lucia.renon@studenti.unipd.it. Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-4037-998X>.

portuguesa, sobretudo na sua capital, dando origem a uma diáspora obrigada a adaptar-se e a reconstruir a sua identidade, mantendo, tanto quanto possível, um vínculo com as suas raízes (Di Eugenio; Biasio, 2021).

Voltando o olhar para a segunda metade do século XX, Fernando Luís Machado (2009) identifica quatro fases da migração contemporânea dos países africanos para Portugal, úteis para compreender o contexto em que se desenvolve o debate sobre a literatura afrodescendente portuguesa: uma primeira fase, dos anos 1960 até ao fim da ditadura em 1975, marcada pela chegada de mão de obra, sobretudo cabo-verdiana, empregada, por exemplo, na construção da rede ferroviária de Lisboa; uma segunda fase, até ao final dos anos 1980, alimentada pelos processos de descolonização e, em paralelo, pelo fenómeno dos *retornados*; uma terceira fase, a mais densa, até 2001, ligada ao desenvolvimento económico do país e culminando com a Expo de Lisboa de 1998; uma quarta fase, ainda em curso, caracterizada por reagrupamentos familiares e por um abrandamento dos fluxos migratórios.

109

Apesar do contributo determinante da mão de obra africana para a construção e reconstrução do Portugal pós-colonial, a existência negra foi durante muito tempo silenciada. Disso é exemplo emblemático a própria Expo 98: enquanto a zona oriental de Lisboa era edificada por trabalhadores africanos para celebrar o cuidado dos oceanos como "herança do nosso futuro", o evento transformava-se numa ocasião de rememoração do colonialismo, sem prestar contas com a violência e o racismo a ele associados, aquilo que Margarida Calafate Ribeiro define como "a crise narrativa que o nosso tempo pós-colonial trazia já em si" (Ribeiro, 2020, 78). Neste contexto paradoxal, a artista moçambicana Ângela Ferreira inscreveu a palavra *Kanimambo* ("Obrigado", em changana) no pavimento do Parque das Nações, uma homenagem vinda de baixo aos operários africanos que permaneceram invisíveis na construção do evento (Ribeiro, 2020).

A passagem da presença africana de componente do território colonial a *outridade* (Mata, 2006) é fruto da recusa, por parte do Portugal branco, em confrontar-se com a sua própria história colonial e com práticas de multiculturalismo intercultural. O racismo que se verifica em Portugal é, em grande medida, herança das políticas do regime salazarista, nunca seguidas de políticas de reparação após 1975. Neste contexto, os espaços artísticos que colocam no centro o ponto de vista negro continuam a ser raros: a juventude afrodescendente está quotidianamente exposta a micro e macro agressões, desde

a classificação dos bairros periféricos como "problemáticos" até à *police brutality* e às discriminações institucionais ligadas ao *ius sanguinis*, que obriga os filhos de segunda geração a longos processos burocráticos para obter uma cidadania que lhes seria de direito (Sarteschi, 2023).

Nas últimas décadas, no entanto, assiste-se a uma crescente reivindicação de representatividade por parte da comunidade negra portuguesa, através de romances, poesia, performance e música: uma produção que, ao ampliar-se em quantidade e em público, tem posto em causa o cânone literário português e aberto um debate epistemológico sobre como nomear e situar esta literatura.

Vozes, obras e projetos literários

Segundo Ribeiro (2020), os autores e as autoras afropeias, ao contrário dos seus predecessores, adotam como lugar ficcional o país europeu de residência, situando o seu trabalho no coração incerto do destino europeu. Entre as vozes principais deste panorama figuram Joaquim Arena, que em *Debaixo da nossa Pele* (2017) reconstrói os traços das pessoas negras na história portuguesa; Djamilia Pereira de Almeida, com *Esse Cabelo* (2015) e *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018); Yara Monteiro, com *Essa Dama Bate Bué* (2018); Kalaf Epalanga, cujas obras, entre elas a mais nova *Minha Pátria é a Língua Pretuguesa* (2023), que dialoga explicitamente com a célebre afirmação de Fernando Pessoa "Minha pátria é a língua portuguesa", reivindicando o Pretuguês como destino da língua materna; e Grada Kilomba, autora de *Memórias da plantação* (2019) e da instalação *O Barco/The Boat*. A estes junta-se o projeto coletivo *Djidiu - A Herança do Ouvido* (2017), antologia de 56 composições poéticas, e a *zine Hair* (2018), de Andrea Coutinho. Nesta constelação insere-se também Telma Tvon com *Um Preto Muito Português* (2017), objeto de estudo deste artigo.

110

A autora, o rap e o romance

Thelma Marlise Escórcio da Silva, artisticamente Telma Tvon, nasce em Luanda, Angola, em 1980, passando a infância em pleno contexto da guerra civil angolana. Em 1993 muda-se com a família para Portugal, país onde já residia a avó. É durante a adolescência que se aproxima da literatura, desenvolvendo esse

interesse através de pesquisas pessoais sobre temas ligados a África, desafiando abertamente os cânones brancos institucionalizados. Paralelamente, por volta dos catorze anos, começa a escrever as primeiras canções com a irmã. Licenciada em Estudos Africanos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e depois em Serviço Social pelo ISCTE, é precisamente nos anos universitários que entra em contato com outras pessoas afrodescendentes de diferentes nacionalidades, experiência que a leva a procurar uma narrativa do pós-colonialismo português ainda ausente (Tvon, 2019).

A carreira de Tvon desenvolve-se num ambiente de rap predominantemente masculino, no qual o apoio aos colegas homens se transforma frequentemente, quando a presença feminina se torna mais estável, em tentativas de sabotagem: uma experiência que leva muitas *rappers* a abandonar a cena (Tvon, 2019). Tvon dá os primeiros passos no grupo Blackwordz, para depois colaborar com Hardcore Click e Lweji, este último projeto em dupla com a MC e cantora soul Geny, com quem publica o álbum *Finalmente*, dedicado ao peso do patriarcado: “trata-se de uma revolta e resistência através da arte da poesia, em forma de música, com um propósito muito claro: ‘não ser dominado sem querer dominar os outros’ (Lupati, 2019, p.481, tradução nossa).²

Afastada das atuações, Tvon declara não se rever já no modelo de *rapper* hoje proposto, fundado na competição depreciativa entre artistas (Tvon, 2019).

O livro: génese e título

Um Preto muito Português insere-se no género da literatura de autoria negra e representa o primeiro romance de Tvon, nascido da necessidade de contar aquela parte de Portugal ausente dos livros *mainstream*: “Muita da acção de *Um Preto Muito Português* passa-se nas periferias da Área Metropolitana de Lisboa. Telma Tvon queria centrar-se nas pessoas que facilmente ‘se tornam invisíveis’” (Henriques, 2018). Pensando estar a escrever uma canção, Tvon começou assim a redigir o seu primeiro livro: em poucos dias completou vinte páginas e, graças ao incentivo da irmã, começou a dar forma aos primeiros capítulos do romance.

² No original: “it is about revolt and resistance through the art of poetry, in the shape of music, with a very clear purpose: ‘to not be dominated without wishing to dominate others’”

O livro, estruturado como um diário dos pensamentos do protagonista, dá voz à juventude negra portuguesa e não fala apenas, de forma explícita e direta, de racismo, mas expande os fluxos de consciência de Budjorra também a temas como o conceito de justiça, de humanidade, do bem e do mal, das suas desilusões amorosas e do amor em geral, das mulheres, da sua família.

O título encerra em si algo que poderia soar como um insulto a uma certa ideia de identidade nacional portuguesa: "Preto" ao lado de "Português". Tvon une duas referências que juntas, segundo o Portugal Branco, "não podem" estar, em que uma anula a outra, em que ou se é *preto* ou se é *português*. Ao mesmo tempo, ao tomar este *slur* e colocá-lo como título, a *rapper* realiza um ato de resistência e reivindicação, esvaziando a carga racista do termo e acrescentando-lhe o orgulho de ser Pretuguês: um português negro que tem o seu lugar na sociedade e que o reivindica, uma afirmação de um direito fundamental e um grito de reivindicação de existência perante a indiferença do Portugal Branco. Além da palavra *preto*, o próprio título pode ser lido como uma provocação: "um preto muito português" encerra e desafia ideias e preconceitos racistas daquelas pessoas brancas portuguesas que, diante de uma pessoa negra, ficam espantadas, por exemplo, com o facto de ela falar bem português, de ser educada, de ser instruída, de desmentir, na prática, todos os estereótipos segundo os quais as pessoas negras, pelo simples facto de o serem, não poderiam estar ligadas à portugalidade branca; encerra todos aqueles "De onde és?" que tanto pesam na vida dos *pretos portugueses*, e que tantas vezes já ouviram. No artigo "Telma Tvon trouxe a voz da juventude negra portuguesa para o romance" (2018), a jornalista Joana Gorjão Henriques, citando também as palavras de Tvon, escreve:

"Eu tenho mais anos de vida aqui do que em Angola. E, no entanto, essa questão vem sempre. Faz-me confusão quando os meus amigos respondem. Digo logo: 'Não tens nada que dizer que os teus pais são cabo-verdianos ou são guineenses. Acabou: és tuga!'" Quem lhes pergunta [de onde são] sai dali com esse TPC: se a pessoa não quis responder, tem de pensar sobre isso (Henriques, 2018).

Já a partir do título, então, é possível antecipar como o livro constitui uma crítica àquela visão distorcida que vê Portugal como um país não racista e homogêneo.

As personagens

A história narrada ao longo dos quarenta e sete capítulos do romance desenrola-se em Lisboa, mais precisamente na Área Metropolitana da capital: a vida das pessoas marginalizadas deste livro decorre nas periferias da cidade, ao longo da linha de trem que leva a Sintra e no extremo da linha azul do Metro.

O protagonista chama-se João, mas é conhecido por todos como Budjurra, e faz parte de uma família composta por cinco pessoas: o pai e a mãe, cabo-verdianos imigrados em Portugal, o irmão Carlos e a irmã Sandra, nascidos em Portugal. Cada membro da família representa uma forma diferente de as pessoas negras portuguesas viverem, ao mesmo tempo, a sua negritude e a sua portugalidade: o pai, imigrado de Cabo Verde em busca de um futuro melhor, quase nunca fala do seu país de origem, da sua infância ou da sua vida antes de Portugal e, uma vez chegado ao novo país, é de imediato categorizado como pessoa "problemática", vivendo num bairro "problemático", sofrendo a marginalização do sistema português como única alternativa; a mãe, por outro lado, conta aos filhos a sua vida feliz em Cabo Verde, ao ponto de esses relatos serem quase os únicos vestígios que os ligam à terra dos pais. Nos dois irmãos veem-se duas faces da mesma moeda, ou seja, o ser afrodescendente e o sentir-se ou não ligado à sua parte africana, negando-a ou abraçando-a no combate à assimilação no país europeu. Se a irmã Sandra recusa, rejeita e se afasta de tudo o que a possa fazer sentir-se percebida como pessoa racializada, dedicando a sua vida a uma assimilação total, alisando o cabelo ou casando com um homem branco, entre outras coisas; por outro lado, o irmão Carlos representa o exato oposto e escolhe opor-se e resistir a tudo o que lhe é imposto pelo cânone e pela normatividade branca portuguesa: ouve rap e gêneros musicais escritos por pessoas negras, sai apenas com outros rapazes negros, abraça a luta contra o racismo português e, graças a isso, desenvolve uma consciência muito profunda do que significa ser visto como "problemático" pela sociedade. Budjurra mantém-se à parte, ao longo das páginas, posicionando-se exatamente a meio caminho entre o irmão e a irmã, refletindo através de episódios pessoais de vários tipos, ligados à escola, ao trabalho, à amizade, às saídas e às pessoas que o rodeiam. No final, toma o partido do irmão, declarando-se um orgulhosíssimo Pretuguês. Budjurra representa também muito bem o destino de muitos jovens negros

portugueses no plano profissional, ao contar a dificuldade em encontrar trabalho e, apesar de ser licenciado, acabar por trabalhar num *call center*.

Característica principal do protagonista é o refletir e remoer contínuo sobre o que lhe acontece à volta ou sobre alguma experiência do passado. Não faltam episódios de racismo sofridos, direta ou indiretamente, por Budjurra: em particular o último, perto do final do livro, em que ele e alguns amigos do irmão Carlos são vítimas de um ataque de *skinheads*, violentos racistas brancos que os espancam com força e deixam um deles em condições preocupantes. Ao irem denunciar o facto à polícia, são tratados com desdém, não são ouvidos, e as forças da ordem nem sequer acreditam nas suas palavras quando estes confessam ter sido um ataque de *skinheads*: “você não acredita mesmo que hajam *skinheads* em Portugal? É que se houvessem mesmo *skinheads* em Portugal vocês já tinham voltado todos para as vossas terras seus Macaquinhos domesticados” (Tvon, 2017, p.116).

Divertidos com os relatos, na verdade atrozes, dos rapazes, os polícias não registam a denúncia e passam a noite a trocar de Budjurra e dos seus amigos. Às oito da manhã, precisamente quando saem da esquadra, o protagonista cruza o olhar com um dos polícias, apercebendo-se de que era precisamente ele um dos *skinheads* que os tinham deixado naquele estado. Transtornado, dorido, frustrado e cheio de raiva, o jovem compreende que o verdadeiro inimigo para a polícia portuguesa não são os criminosos que, poucas horas antes, os tinham espancado apenas por serem negros, mas eram precisamente eles, os *pretos portugueses*, os portugueses negros como ele, como os seus amigos e, talvez, como o seu próprio pai quando chegou a Portugal:

O Fintas disse-me logo: foste baptizado, Mano. Agora já não podes fingir que não vês que isto é uma guerra. Vais ter de escolher um lado. E eu vou ter de escolher um lado [...] Afinal de contas na cabeça deles eu sou mais um preto que ameaça o bem-estar do Portugal Branco. E, agora, na minha cabeça eles ameaçam o Pretugal do qual eu faço parte (Tvon, 2017, p.117).

Determinado a travar esta guerra, estes confrontos de injustiça, de violência, de racismo e da vontade, por parte do Portugal branco, de ver as pessoas negras como ameaçadoras, perigosas e problemáticas, Budjurra toma assim plena consciência de como é visto pelo resto do Portugal que ama e a que chama casa e que sempre foi a sua casa.

É significativo, a este propósito, o modo como a própria autora explica a escolha de confiar toda a narração a um único protagonista masculino: na entrevista *Mar de Letras* (2019), Tvon conta que, na redação do livro, não sentiu, de facto, necessidade de mais personagens que representassem aspetos ou experiências diferentes de *pretugueses*, correndo o risco de se repetir; mas que a ideia de que houvesse apenas uma pessoa a condensar a voz de muitas fosse a chave do seu trabalho (Tvon, 2019), recusando rótulos e conseguindo superar a conceção limitada da experiência afrodescendente em Portugal, oferecendo, em vez disso, uma perspetiva mais ampla e múltipla.

Um aspecto que pode aparentemente destoar é o facto de Budjurra ser um homem cabo-verdiano, enquanto Tvon, que o criou deliberadamente a partir da sua imaginação, é uma mulher angolana: porquê esta escolha? Tvon explica que optar por um cabo-verdiano em vez de escrever sobre uma pessoa angolana e, sobretudo, escolher uma personagem masculina, um homem de origens cabo-verdianas, foi uma opção para tentar afastar o mais possível tudo o que pudesse ser autorreferencial: a *rapper*, de facto, não queria que o livro se tornasse numa autobiografia, mas que falasse de todas as facetas da afrodescendência portuguesa. Além disso, faz do protagonista um homem para demonstrar como também os homens podem ser feministas, dando o exemplo de um homem que não corresponde aos cânones do patriarcado de homem zangado, inabalável, decidido, mas que pudesse ser a versão de um homem à vontade com a sua própria sensibilidade, com as suas preocupações e com os seus lados mais vulneráveis, ao ponto de ser exemplo de um homem feminista. O feminismo, sob este ponto de vista, é um dos poucos pontos em comum entre autora e protagonista do livro (Tvon, 2019):

Sou Feliz. [...] Sou um homem, sou um homem que não sente ser necessário justificar a sua masculinidade e sou esse mesmo homem que sente absolutamente necessário reivindicar a sua negritude. E ainda assim termino este desabafo sobre a minha vida que ninguém quer saber a não ser eu e os meus, sobre a vida de muitos pretugueses que ninguém quer saber senão nós mesmos, termino o meu desabafo continuando a perguntar se ainda o Mundo de Portugal me vai perguntar donde sou (Tvon, 2017, p.135).

Os temas

Para além do racismo, os pensamentos de Budjurra concentram-se em conceitos como a justiça, a bondade e o amor: no capítulo 15, o protagonista interroga-se sobre o que significa ser uma "boa pessoa" (Tvon, 2017, p.43); no capítulo 26 reflete sobre a sua preocupação com a Humanidade, perante uma criança que pede esmola, e sobre a percepção distorcida da pobreza por parte dos observadores brancos; no capítulo 32 conta as vidas injustas de pessoas que conheceu (vítimas de violência doméstica, de abusos, de marginalização) como reflexo de uma precariedade difundida entre as pessoas negras em Portugal. Recorrente é também o tema de viver "sem raízes": uma condição que pode traduzir-se em liberdade face aos limites identitários, mas também em um perigoso sentimento de não pertença. Por fim, não falta uma reflexão sobre os padrões de beleza impostos às mulheres negras, aos quais o protagonista dedica palavras de crítica aberta ao patriarcado: "Ganhem lá juízo, Meninas. Há coisas muito mais importantes na vida que esses 5 quilos a mais" (Tvon, 2017, p.128-129).

116

O capítulo 45 aborda, por fim, o tema do regresso, quando os pais propõem mudarem-se para Cabo Verde: enquanto Carlos aceita de imediato, consciente de que "este país já não tem nada para nós" (Tvon, 2017, p.124), Budjurra recusa, reivindicando-se *tuga* apesar da consciência de que será sempre a cor da pele, mais do que as suas origens, a determinar o seu lugar na sociedade. Nele, portugalidade e afrodescendência não se excluem, mas convivem, compondo uma identidade que recusa qualquer dicotomia. É significativo, neste sentido, o episódio em que uma colega cabo-verdiana nega a Budjurra o direito de se sentir ligado a Cabo Verde: "Tu não és nada caboverdiano [...] Olha bem para ti. Tão contido, todo frio, todo europeu" (Tvon, 2017, p.33-34): uma recusa especular à sofrida por parte branca, que deixa Budjurra suspenso entre duas pertenças nunca totalmente reconhecidas.

O Pretuguês e as linguagens

O termo Pretuguês é cunhado em 1984 pela intelectual, ativista e política brasileira Lélia Gonzalez no ensaio *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Com

este neologismo, Gonzalez reivindica a herança africana no interior da cultura brasileira, explicando como esta é filha de uma função materna negra e escravizada e de um pai branco colonizador: "Essa criança, esse *infans*, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês" (Gonzalez, 1984, p.235). Trata-se de uma língua produzida sobretudo pelas pessoas marginalizadas, historicamente obstaculizada pela norma padrão europeia e reduzida, durante muito tempo, a folclore (Viscardi, 2021).

Ainda que Gonzalez falasse do contexto brasileiro, este conceito revela-se particularmente relevante também para Portugal, como sublinha Emerson Inácio (2021, p.52): "nos países cuja identidade nacional é tornada problemática pela experiência colonial, a literatura assume a função de contribuir para a construção dessa mesma identidade, cada vez mais complexa devido aos processos migratórios pré e pós-1974". É neste contexto que o pensamento de Gonzalez (1984) encontra espaço numa releitura de Portugal que tem dificuldade em reconhecer o contributo das pessoas negras para a sua própria construção, a partir da literatura.

117

Kalaf Epalanga, em *Minha Pátria é a Língua Pretuguesa* (2023), define o Pretuguês como instrumento de cura, um modo de conviver com a língua dos colonos: "O pretuguês é o nosso *kintsugi* linguístico, as linhas douradas que devolvem vida a esse objeto quebrado que é a nossa história" (Epalanga, 2023, p.10). Olhando para o futuro, o escritor prevê que, graças ao crescimento demográfico africano e brasileiro, o português se tornará uma das línguas mais faladas do mundo precisamente em virtude desta mistura: "o futuro da língua portuguesa será negro" (Epalanga, 2023, p.190). O Pretuguês é, assim, a língua dos pretos portugueses, o instrumento através do qual uma voz há muito silenciada retoma o seu espaço na sociedade portuguesa, curando as feridas do colonialismo com a mesma arma que as infligiu.

A voz de Budjurra e a resistência do Pretuguês

Desde o capítulo de abertura, *Quem eu sou*, Budjurra define-se como estrangeiro, "um dos inúmeros lisboetas não considerados alfacinhas" (Tvon, 2017, p.1), introduzindo o leitor no vivido de um cidadão racializado e marginalizado. Significativo é o uso constante, por parte do protagonista, do termo *preto*, em vez do politicamente correto *negro*, precisamente porque a sua

vida quotidiana é marcada por discriminações que o fazem sentir-se *preto*, e não genericamente *negro*. A sua existência é incômoda para o Portugal Branco, que o vê como ameaça ao *status quo*, independentemente dos seus esforços de integração, como falar um *português conveniente*, licenciar-se, encontrar trabalho. Apesar disso, Budjurra não desiste de se definir *preto português*, reivindicando com insistência as suas raízes lusitanas.

Portugal torna-se, nesta perspetiva, uma Pátria Mãe que reconhece filhos e não-filhos, sendo estes últimos descritos como "sobreviventes na terra de Camões" (Tvon, 2017, p.14) ou "pretos pobres incompletamente portugueses" (Tvon, 2017, p.49). A expressão *português conveniente* torna explícito o duplo padrão linguístico imposto aos *pretos portugueses*: tudo o que se afasta da norma padrão é julgado inadequado, levando Budjurra a definir-se *domesticado* e a confessar: "Calei a minha diferença" (Tvon, 2017, p.50).

Apesar das tentativas de assimilação linguística, o modo como as personagens comunicam entre si testemunha a resiliência do *Pretugal*, capaz de não se achatar face à norma padrão: um Pretuguês que se alimenta de diferentes línguas e variedades africanas, sobretudo angolanas, misturando-se com termos ingleses: *bué*, *kôtas*, *maka*, *pula*, *canuca*, *xê*, *playa*, *nguimbo*, *mwafrika*, entre outros. O recurso frequente a estes termos testemunha a africanização da língua portuguesa, uma resistência criativa por parte das minorias que vivem num contexto pós-colonial.

118

Campos semânticos familiares

As descrições dos familiares de Budjurra recorrem a campos semânticos bem definidos, particularidade muito recorrente nas descrições e digressões do protagonista sempre que é chamada à narrativa a sua família: para o protagonista, de facto, a família é aquilo que ele tem de mais importante na vida, e é por isso que ela surge com tanta frequência em descrições de comportamentos, hábitos e diálogos.

As palavras mais utilizadas para falar da mãe, por exemplo, são todas remetidas ao campo semântico do amor, do afeto, do calor materno. Ela é representada como uma mulher muito paciente, mas decidida e forte, uma grande e incansável trabalhadora dentro e fora de casa, disposta a sacrificar muito

pela família. Usam-se também muitos termos ligados à esfera da luz, ao ponto de a transformarem quase numa figura angelical, cuja presença traz alívio a Budjurra, muitas vezes atormentado pelos seus próprios pensamentos de injustiça:

Sentei-me no banco da estação, uma estação fria, sem qualquer proteção porém isso agora não importa. Sentado no banco gélido a tentar afastar os pensamentos menos bons, vejo a minha Mãe. A minha Mãe. Ela vem carregada e eu fico parado, incapaz de me levantar para a ajudar, observo-a. Vem feliz. Sorri sozinha. A minha Mãe é uma canção neste momento. Ela fala-me da beleza da pureza, da perfeição da humildade, da magnificência da simplicidade (Tvon, 2017, p.76).

O pai, pelo lado oposto, é representado com mais frieza, com distância. O seu sacrifício ao trabalhar arduamente para sustentar a família leva-o a afastar-se do quotidiano dos seus queridos: as poucas interações que tem com os filhos fazem dele um pai de "desinteresse interessado", como diz Budjurra: “parece nunca saber nada sobre as nossas vidas e repentinamente está dentro das nossas cabeças sem proferir uma única sílaba” (Tvon, 2017, p.71).

Um pai que é, em certos aspetos, filho do seu tempo: não é a figura do casal que cuida dos filhos ou da casa; parece não dar importância ao que os filhos vivem, mas ao mesmo tempo preocupa-se seriamente com eles, no seu silêncio. Não se trata de um silêncio indiferente e apático, mas de um silêncio que é reflexo daquilo que lhe foi ensinado (ou não ensinado) sobre ser homem e sobre exprimir a sua masculinidade, a sua autoridade enquanto progenitor e os seus sentimentos. Apesar do silêncio, é um pai que se mostra preocupado, como por exemplo quando Budjurra recusa a proposta de se mudar para Cabo Verde: a sua experiência de imigrante africano tornou-o bem consciente daquilo que Portugal pode oferecer ao filho, e até ao fim demonstra querer sempre o melhor para o primogênito.

Quanto aos irmãos, ambos são remetidos à esfera semântica da raiva. A diferença entre os dois está no potencial de ação que os distingue, ainda que a origem seja a mesma: o ser uma pessoa negra. Enquanto Carlos abraça a sua afrodescendência e por ela combate, chegando a rebelar-se e a indignar-se perante as injustiças cometidas contra os seus semelhantes, Sandra nutre uma raiva imensa alimentada pela rejeição total das suas raízes: todos os esforços que faz são em virtude de parecer uma *preta diferente*, não como "todas as outras".

Esta insatisfação e amargura, de profundo ódio por aquilo que é, transmite-se depois nas suas ações e nos seus pensamentos, por exemplo quando dizem respeito a outras mulheres: "são todas umas vacas" (Tvon, 2017, p.57). A insegurança de Sandra transforma-se num contínuo querer sobrepor-se e ser melhor do que as outras mulheres, consideradas uma ameaça para ela, para a sua vida amorosa, para as suas amizades, para o seu futuro.

Por fim, Budjorra: a ele é atribuído o campo semântico da preocupação, e é através dos seus fluxos de consciência que se chega a conhecê-lo. As reflexões são o esqueleto do livro, e desempenham o papel de trazer clareza à sua mente. Nem sempre conseguem esse intento e nem sempre são fluidas: encontram-se, frequentemente, divagações que o levam para fora do tema, mas que logo conclui, retomando o assunto principal do seu pensar. O ocupar-se e preocupar-se com as pessoas que o rodeiam é o traço distintivo da personagem, aquilo que o torna tão sensível, paciente, atento e benevolente para com quem está à sua volta.

Ao longo das páginas do livro, Budjorra fala de justiça e de injustiças que o fazem sofrer e se tornam um peso que, com esforço, tenta suportar: a descrição da dor destes sentimentos é muito recorrente, e com ela a narração torna-se muito pesada e sombria, por vezes, lancinante. O seu maior desejo e sonho, ou seja, um Portugal unido que não discrimina os seus habitantes com base na cor da pele, é perseguido e dissecado pelo protagonista em todas as suas componentes inconsoláveis. Apesar da dificuldade em enfrentar e superar estes momentos de desalento, o protagonista consegue sempre encontrar o otimismo e o amor incondicional pela vida. Nota-se, assim, uma outra grande dualidade em Budjorra: se, por um lado, a dor face ao que acontece às pessoas o entristece, é a luz e o apego à vontade de viver num mundo melhor, e a missão de o melhorar, que lhe dão a motivação para lutar pelo seu sonho. O mesmo Amor pelo próximo que o torna sensível, fazendo-o sofrer, perante os temas mais delicados que dizem respeito à Vida Humana, é o mesmo que lhe dá a força para combater.

Prosa, poesia e música

Outra particularidade do livro é a alternância do texto em prosa com poemas: alguns capítulos são, de facto, dedicados total ou parcialmente a poemas que ajudam a aprofundar os temas que Budjorra trata em prosa. "Lá na poeira

roubada do meu espírito urbanizado" (Tvon, 2017, p.12) é o primeiro poema que se encontra, e é o *incipit* que introduz um capítulo em que Budjurra entra em contacto, graças ao irmão, com o rap português, encontrando uma ligação profunda com a música que, até esse momento, nunca tinha conseguido desenvolver. Segue-se "Segue seguro e forte, repleto de certezas duma para sempre adiada morte" (Tvon, 2017, p.20), no qual o protagonista começa a falar do seu sonho de justiça e de igualdade. No capítulo 34, "Preta em olhares de noites" (Tvon, 2017, p.97), estão presentes dois poemas: um fala da pele negra, que não representa escuridão, mas alegria e, sobretudo, uma pessoa, um ser humano como os outros; enquanto o segundo fala da noite, dos olhares da noite, da sua magia e da sua solidão. O quarto e penúltimo poema encontra-se na segunda metade do livro e é como uma repreensão dirigida a África, que tem filhos dispersos por toda a Terra que dela troçam, afastando-se com inveja e ciúme, longe da sua mãe: "deverias ser mais inteligente. Deverias ser tudo o que podes ser mas não te queres tornar" (Tvon, 2017, p.106). Por fim, o último poema, no capítulo 43, "Mentir(a)mente" (Tvon, 2017, p.120), fala das mentiras, do constante modo de mentir e de como uma vida sem sofrimentos seja uma mentira.

Sinal da natureza primordialmente rap de Tvon, estes poemas poderiam facilmente ser canções que intervalam e dão ritmo aos capítulos do livro. São o traço distintivo de Tvon, que não renuncia à música na redação do seu primeiro livro, em nenhuma das suas formas: a história da construção da identidade e da consciência de Budjurra passa pelo rap e pela música, de que frequentemente fala e que muitas vezes são, para ele, fonte de inspiração e reflexão. A cultura musical de Tvon e o seu profundo vínculo com ela manifestam-se nas referências presentes nos diálogos de Budjurra e do irmão, no modo de vestir e também no modo como descreve as mudanças sociais que o hip hop e o rap trouxeram à comunidade negra portuguesa. As canções são, assim, interlúdios que quebram a prosa do livro, manifesto de uma resistência artística que demonstra a sua interdisciplinaridade, exprimindo, de diferentes formas, a luta contra o racismo português.

Por fim, o livro encerra com uma verdadeira canção, intitulada *Ser Negro*, do álbum *Corpo e alma*, do artista angolano Gutto. O *rapper* é conhecido por ser uma das figuras de referência da cena rap e hip hop portuguesa e por ter sido um dos primeiros a introduzir o género R&B no panorama musical lusitano. A canção

é uma longa e detalhada descrição sobre o que é, ou não é, ser uma pessoa negra. Em cada verso, de facto, Gutto retoma um estereótipo ou preconceito ligado às pessoas negras e desmente-o, contando a realidade da experiência negra portuguesa: a pobreza, a exploração, o acesso limitado à educação, o trabalho mal remunerado, a luta pela sobrevivência, a assimilação, a marginalização e o pertencimento simultâneo a dois continentes, e a dificuldade de encontrar o seu próprio lugar em ambos. Mas ser uma pessoa negra em Portugal não é apenas escuridão, porque é também luz de esperança, de reerguer-se e lutar pelo seu lugar no mundo, é simplesmente ser um ser humano.

Esta canção é o resumo daquilo que é o livro *Um preto muito português*: os versos descrevem os vários temas tratados por Budjorra e retomam também a preocupação e o desejo de Budjorra de ser considerado como um simples ser humano pelo Portugal Branco. Trata-se da união perfeita entre aquilo que é o livro e aquilo que é a escritora, a musicalização do seu livro que, por sua vez, deveria ter sido um projeto musical transformado, no entanto, em literatura.

Conclusão

122

Esta pesquisa procurou indagar e contextualizar *Um preto muito português* (2017), evidenciando a sua relevância no âmbito da literatura afrodescendente portuguesa e centrando-se na linguagem empregue por Telma Tvon como instrumento de oposição ao racismo e de afirmação do pertencimento da comunidade negra a Portugal.

Através dos episódios vividos por Budjorra foi possível observar o quanto a presença das pessoas negras continua a ser incómoda e onerosa para o Portugal Branco, entre episódios de *police brutality*, discriminação e classismo que atravessam diferentes âmbitos da vida quotidiana, incluindo a universidade. Ao mesmo tempo, o percurso de consciencialização do protagonista mostra como a tomada de consciência sobre o racismo se torna também força para o combater. A variedade das experiências representadas pelos membros da família de Budjorra contraria a ideia de uma experiência negra homogênea, devolvendo, pelo contrário, uma representação de Portugal que vai além do ponto de vista branco.

A análise dedicada ao Pretuguês mostrou como a língua de Budjurra e de todo o romance constitui o verdadeiro eixo da resistência posta em prática por Tvon: recorrendo ao conceito elaborado por Lélia Gonzalez, a autora demonstra como a linguagem, antes mesmo do enredo, é o lugar onde se joga a luta contra a assimilação. Os campos semânticos que caracterizam as descrições familiares e o entrelaçamento constante entre prosa, poesia e música confirmam, por fim, a natureza híbrida e experimental da obra, fruto da formação de Tvon como *rapper* antes ainda de romancista.

A recente nova edição do romance e o anúncio de um segundo livro da autora parecem confirmar a crescente vontade, por parte do público português, de ler histórias que deem voz àquela parte do país há muito marginalizada. Neste sentido, *Um preto muito português* (2017) configura-se como um convite à luta e à reivindicação, capaz de conciliar - sem contradição - portugalidade e afrodescendência: desde o título até à última página, o romance demonstra como a luta contra o racismo passa, antes de mais, pela linguagem, num hino à vida e ao orgulho de ser pretos portugueses.

123

Referências

ALMEIDA, Djamila Pereira de. *Esse Cabelo*. São Paulo: Todavia, 2015.

ALMEIDA, Djamila Pereira de. *Luanda, Lisboa, Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ARENA, Joaquim. *Debaixo da Nossa Pele*. Uma Viagem: Memórias submersas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

COUTINHO, Andrea. *Hair*. São Paulo: Sapata Press, 2018.

DI EUGENIO, Alessia; BIASIO, Nicola. Comunità afrodiscendenti, letterature e configurazioni identitarie: un dialogo afroatlantico tra Brasile e Portogallo. DIVE-IN - *An International Journal on Diversity and Inclusion*, v. 1, n. 2, p. 31-54, 2021.

EPALANGA, Kalaf. *Minha Pátria é a língua Pretuguesa*. São Paulo: Todavia, 2023.

FERNANDES, Cristina et al. *Djidiu - a herança do Ouvido*. Lisboa: Edições VadaEscrevi, 2017.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Revista Ciências Sociais Hoje, p. 223-244, 1984.

HENRIQUES, Joana Gorjão. *Telma Tvon trouxe a voz da juventude negra portuguesa para o romance*. Público, 15 jun. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/06/15/culturaipsilon/noticia/telma-tvon-trouxe-a-juventude-negra-dos-suburbios-de-lisboa-para-o-romance-1833901>. Acesso em: 15 jul. 2026.

INÁCIO, Emerson. *Escrituras em negro: cânone, tradição e sistema*. Cadernos de Literatura Comparada, n. 43, p. 43-60, 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUPATI, Federica. From rap to literature: creativity as a strategy of resistance in Portugal through the works by Telma Tvon. In: KONG, Mário S. Ming; MONTEIRO, Maria do Rosário; NETO, Maria João Pereira (Org.). *Intelligence, Creativity and Fantasy*. Londres: CRC Press, 2019. p. 479-486.

MACHADO, Fernando Luís. *Quarenta anos de imigração africana: um balanço*. Ler História, n. 56, p. 135-165, 2009.

MAR DE LETRAS. *Telma Tvon*. [Vídeo]. RTP, 25 dez. 2019. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p5299/mar-de-letras>. Acesso em: 15 jul. 2026.

MATA, Inocência. Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Portugal não é um país pequeno: contar o 'império' na pós-colonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia, 2006. p. 285-315.

MONTEIRO, Yara Nakahanda. *Essa dama bate bué!*. São Paulo: Todavia, 2018.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Uma história de regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais. *Confluenze*, v. 12, n. 2, p. 74-95, 2020.

SÁBADOS LITERÁRIOS - UNICENTRO - CÂMPUS DE IRATI. *Rosângela Sarteschi (USP) - Literatura de autoria negra - Brasil e Portugal*. [Vídeo]. Youtube, 4 mar. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=epBJAsSfnpA>. Acesso em: 15 jul. 2026.

TINHORÃO, José Ramos. *Os negros em Portugal*. Uma presença silenciosa. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

TVON, Telma. *Um preto muito português*. Lisboa: Chiado Editora, 2017.

VISCARDI, Jana. *Pretuguês, de Lélia Gonzalez: Passado e Presente*. [Vídeo]. Youtube, 2 nov. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AA4MjU-Q-Zk>. Acesso em: 15 jul. 2026.

Seco de mim mesmo e apartado do meu corpo: prisão e esvaziamento da subjetividade em *Verdade tropical*, de Caetano Veloso, e *O estrangeiro*, de Albert Camus

Malú Santana Campos¹

Evandro Figueiredo Candido²

Introdução

Este texto investiga o encarceramento moderno como dispositivo de esvaziamento subjetividade e supressão das diversidades. Para tanto, o *corpus* analítico é composto pela autobiografia *Verdade Tropical* (1997), de Caetano Veloso, e pelo romance *O Estrangeiro* (2013), de Albert Camus.

Verdade Tropical, para além de uma autobiografia, é um ensaio crítico em que Caetano Veloso traça um panorama da Tropicália, analisando as influências cinematográficas, literárias, e filosóficas. Ao mesmo tempo traz episódios de sua trajetória pessoal, da infância à idade adulta. O tom ensaístico da obra permite que o autor mescle seu percurso pessoal com temas essenciais para a constituição histórica da música e da vida política brasileira como um todo, na segunda metade do século XX. Para esta análise, consideramos o capítulo “Narciso em Férias”, no qual Caetano Veloso narra sua prisão, ocorrida logo após a promulgação do AI-5. O capítulo constitui-se num corte em relação aos tópicos anteriores e subsequentes, muito voltados para aspectos musicais e artísticos em geral. As descrições da prisão funcionam como suspensão da subjetividade, marcado pela perda da sensibilidade.

O Estrangeiro (2013), de Albert Camus, trata da trajetória de Meursault, jovem julgado pelo assassinato de um árabe em uma briga na praia. A narrativa em primeira pessoa demonstra a apatia do personagem diante da sociedade. Meursault não corresponde aos padrões sociais. Desde a ausência do pranto no

¹ Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Lavras (UFLA). Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-5796-1511>. E-mail: malu.campos@estudante.ufla.br.

² Professor do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Lavras (UFLA). Graduado em História pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), com mestrado em Letras (Estudos Literários) pela mesma instituição. Possui doutorado em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8357-0401>. E-mail: evandro.candido@ufla.br.

velório de sua mãe, passando pelo divertimento com a namorada no dia seguinte a seu sepultamento, até o crime em si, o personagem se aparta do jogo da sociedade. Isso agrava seu julgamento, permeado por epítetos como “monstro” e “insensível”.

A comparação aqui proposta se justifica devido ao encontro literário do compositor com o romance de Camus, bem como as interfaces entre a experiência de Caetano Veloso e Meursault, marcadas, sobretudo, pela destituição da sensibilidade.

Amparado por Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1975), este estudo examina como o isolamento físico, a diluição da temporalidade e a uniformização das penas despersonalizam o sujeito. Foucault entende a prisão moderna como um dispositivo de controle para a docilização dos corpos e o julgamento intrínseco da “alma” do indivíduo. Sob essa ótica, o cárcere deixa de ser uma mera contenção física e assume o papel de um remédio disciplinar uniforme aplicado indistintamente às mais diversas subjetividades. A análise foucaultiana permitirá, portanto, mapear as convergências entre o suplício burocrático sofrido por Meursault no tribunal e na cela, bem como o apagamento identitário vivenciado por Caetano Veloso na solitária, revelando a engrenagem que transforma sujeitos em corpos dóceis e mecanizados.

Embora a máquina carcerária reduza os sujeitos a corpos dóceis, a escrita posterior — ficcional e testemunhal — emerge como resistência que resgata a subjetividade que o Estado buscou anular. Nesse sentido, para além de Foucault, recorreremos às contribuições de Márcio Seligmann-Silva (2003) para compreender como as obras que surgem ou têm como tema as chamadas experiências-limite se comportam ao tentar se tornar linguagem. Para o autor, as produções literárias como um todo carregam um *teor testemunhal* que se torna mais evidente na literatura do século XX, período denominado por ele como a *Era das catástrofes*.

A presente análise parte da questão do confinamento moderno, marcado por um movimento que vai do corpo à alma do criminoso. Em seguida, consideramos a experiência de Caetano Veloso na prisão e seu encontro com a obra de Camus. A partir disso, abordaremos as estratégias punitivas, frequentes em governos totalitários, que atuam em prol da eliminação da diversidade.

O confinamento moderno: entre corpo e alma

Para compreender como se operam os mecanismos do confinamento moderno, é necessária uma incursão na genealogia das práticas punitivas do Ocidente. Em *Vigiar e Punir* (1975), Michel Foucault cartografa a mudança fundamental ocorrida entre os séculos XVII e XIX, período em que a penalidade do suplício público é abandonada em favor da prisão como penalidade universal. Essa mudança não representou uma simples suavização humanitária, mas sim uma mudança na estratégia do poder.

O corpo, antes alvo principal da violência por meio do espetáculo da dor, passa a ser inserido em um sistema sutil de coações e interdições. Nessa nova economia do poder, a penalidade deixa de focar na destruição física do indivíduo e passa a visar sua alma — entendida aqui não sob uma perspectiva estritamente religiosa, mas como o intelecto, a psique, os desejos e as disposições morais do sujeito. O aparato jurídico moderno já não julga apenas o ato delituoso em si, mas as motivações íntimas, a biografia e a periculosidade do criminoso. A inquisição da alma serve de pretexto para a introdução de um saber científico e médico nos tribunais, justificando intervenções para normatizar e curar o desviante.

Para tal transformação, a prisão moderna se consolida como dispositivo disciplinar por excelência, fundamentado no princípio do isolamento físico, a exemplo das solitárias. O isolamento cumpre uma dupla função: por um lado, desfaz os laços de cumplicidade com o mundo exterior e com os demais detentos; por outro, induz o indivíduo a uma solidão forçada e esvaziada de acontecimentos. O peso desse vazio e a vigilância constante rompem gradativamente as defesas da subjetividade. O objetivo final dessas técnicas disciplinares minuciosas, que controlam o tempo, o espaço e os movimentos, é a produção de "corpos dóceis" esvaziados de sua agência e perfeitamente ajustados às exigências de submissão do Estado.

Nesse sentido, a história da punição no Ocidente, desde a Idade Média até o século XIX, aponta para uma necessidade emergente de controle por parte do Estado na intenção de alinhar os corpos de acordo com normas e interesses vigentes, o que silencia a diversidade e as subjetividades. Foucault (1975) estabelece esse panorama histórico até a chegada das prisões, tendo o isolamento como um de seus principais princípios enquanto instituição.

Tal princípio se impõe em relação ao mundo exterior e aos demais condenados, evitando cumplicidade e complôs. Além disso, busca acarretar solidão, medo, remorso e, conseqüentemente, submissão, por meio da individualização coercitiva. Nesse sentido, o objetivo é isolar o indivíduo e impor a ele procedimentos disciplinares minuciosos e repetitivos e docilizar o corpo, que fica esvaziado de sua subjetividade.

Esse processo será imposto a Caetano Veloso em dezembro de 1968, logo após a promulgação do AI-5. Sem qualquer explicação convincente, a prisão deixaria marcas profundas no compositor, constituindo-se num corte em sua trajetória.

Um narciso e um estrangeiro: insólito encontro

Em *Verdade Tropical* (1997), Caetano Veloso narra, para além de outros episódios determinantes para sua formação, o caso de seu encarceramento em 1968 durante a Ditadura Militar brasileira, após ser acusado de "subversão". Encontramos esse relato no capítulo "Narciso em Férias" que — mais que apenas um registro autobiográfico — constitui um documento sobre o papel da prisão na relação do sujeito com seu corpo, com o espaço e com os outros. O capítulo constitui-se também em um corte na tônica da autobiografia, da mesma forma que a prisão representa um corte na trajetória do artista.

Caetano Veloso foi preso em dezembro de 1968, logo após a promulgação do AI-5. A abordagem em sua casa foi feita ao nascer do dia por dois policiais que, segundo Veloso (1997), sorriam nervosamente e com uma amabilidade desproporcional que anunciava agressão diante de qualquer resistência ou fuga. O medo cresce diante da simples sugestão de levar uma escova de dentes. O fato anunciava um futuro incerto.

Todo o processo desde a saída da casa de Caetano Veloso, passando pela busca de Gilberto Gil em sua residência, até, finalmente, a chegada ao pátio da Polícia Federal no Rio de Janeiro, foi marcado pela completa falta de informações. O compositor relata a experiência dessa movimentação opaca:

Estávamos numa caminhonete robusta, na companhia daqueles homens a quem nunca tínhamos visto e cujas maneiras e

aparência eu nunca imaginara que um dia viesse a ver de perto. Nenhum deles usava farda ou qualquer outro signo exterior que revelasse sua função. Tampouco a caminhonete era uma viatura de polícia que pudesse ser reconhecida como tal. Isso emprestava aos seus modos decididos mas vulgares um ar sinistro. Depois de rodarmos por muito tempo por ruas de São Paulo, vimo-nos pegando uma grande estrada. Quando pedimos explicação para esse fato, eles nos disseram com rudeza que não tínhamos o direito de fazer perguntas (Veloso, 1997, p. 351).

Os mecanismos de repressão do estado, segundo Foucault (1975), se evidenciam em imagens como a caminhonete robusta, o ar sinistro da aparência das pessoas, bem como a total falta de explicações. Aqui, a prisão se inicia antes mesmo do encarceramento, num ambiente forjado que induz ao medo e cala qualquer manifestação da subjetividade.

Tanto que Caetano Veloso afirma que, a partir do momento de sua transferência e de Gilberto Gil da central da Polícia Federal do Rio para outra viatura, a situação se transfigurou em uma atmosfera lúgubre e semelhante a um pesadelo. Os policiais portavam grandes armas, negras como seus uniformes, e traziam expressões impassíveis. Ainda sem qualquer informação, ambos são colocados em uma sala do antigo prédio do Ministério da Guerra, onde se encontram de frente ao general que, após muito tempo os encarando em silêncio, faz sua refeição de forma indiferente, como reafirmando a dinâmica de poder ali estabelecida. Todos esses momentos pré-encarceramento já se estabelecem como estratégias de coação psicológica, que geram ansiedade e nenhuma resposta.

Sua prisão durou dois meses, podendo ser dividida em três fases: a primeira, em uma solitária, imposta logo após seu encontro com o general. O espaço era minúsculo. Ali era possível, com as costas contra uma das paredes, alcançar com os pés a parede da frente. No chão, havia apenas um cobertor puído, uma latrina e um chuveiro exatamente acima de sua cabeça. As memórias desse espaço físico são imprecisas para o artista, que, apesar de não se lembrar ao certo se o que separava a cela do corredor era um portão maciço ou uma grade, lembra-se com clareza da sensação de sufocamento.

A estada de uma semana na solitária trouxe uma sensação de repetição e rotina que ocasionou um estado de “suspensão espiritual” (Veloso, 1997, p. 360). A lembrança de sua vida anterior suspensa, das viagens e composições, dos encontros com as pessoas e dos múltiplos diálogos não lhe provocam lágrimas.

No espaço exíguo da solitária, evidencia-se um embrutecimento do sujeito cortado do contato humano.

Para Foucault (1975), a prisão é uma disciplinarização dos corpos. Tido como subversivo, o corpo de Caetano é isolado e imerso em uma rotina que o embrutece. Tido como “subversivo”, é destituído de sua liberdade e inserido em um espaço sem contato humano. Abalada, a sensibilidade do artista é posta em um âmbito de suspensão.

Em um segundo momento, após ser mais uma vez levado com Gilberto Gil – agora dentro de um camburão escuro – para um lugar desconhecido, Caetano chega ao quartel da PE (Polícia do Exército). Foi o único momento de alguma violência física, marcado por algemas e empurrões. É só então que o compositor entra em contato com outras pessoas, após uma semana de isolamento.

Apesar de pouco tempo na solitária, a possibilidade de interagir novamente com outros seres humanos reacende em Caetano a sensibilidade degradada pelo isolamento forçado. Em seu encontro com aqueles homens desconhecidos, Caetano Veloso relata uma emoção que não se imaginava mais capaz de sentir. A situação comum partilhada por todos permitia conversas em pé de igualdade.

Ele relata também que estar em conjunto permitiu readquirir, ainda que momentaneamente, “uma dignidade humana, uma postura que a brutalidade do militar destruiu em poucos segundos.” (Veloso, 1997, p. 373). Durante todo o período na PE da Vila Militar, Caetano, diferentemente de seus companheiros de cela, não pôde receber visitas e foi obrigado a ouvir as manifestações angustiadas de sua esposa para com os militares na tentativa de vê-lo. Por fim, o terceiro momento se deu na área do quartel de paraquedistas, do qual foi finalmente libertado.

O título do capítulo “Narciso em férias” carrega consigo um peso metafórico importante. A figura de Narciso, na mitologia grega, representa o jovem sujeito que reconhece a si mesmo e sua própria beleza na imagem espelhada no outro e no mundo. Para o Caetano jovem, enquanto artista inserido no contexto da Tropicália, a voz, o rosto, o corpo e o olhar do público sobre ele funcionam como esse espelho vital que sustenta sua subjetividade. Na cela, sem contato com os espelhos e as interações que geram seu reconhecimento social, o

“Narciso” entra em suspensão compulsória e o sujeito perde as referências corporais e estéticas que o compõem.

O encontro de Caetano com a obra *O estrangeiro* se dá durante a segunda fase da prisão. O livro chega clandestinamente por meio de Ênio da Silveira, dono da editora Civilização Brasileira, referência entre a esquerda intelectual. Ênio estava também preso na PE da Barão de Mesquita, porém se encontrava em muito melhores condições que o compositor. Junto ao romance de Camus, Caetano recebe também o livro *O bebê de Rosemary*, de Ira Levin. Segundo Caetano: “é impossível imaginar-se um par de livros menos apropriados para distrair um preso incomunicável do que esse” (Veloso, 1997, p. 366)..

Durante a leitura de *O estrangeiro*, Caetano se vê numa posição de reflexo e espelhamento. Chega às mãos do compositor a obra de Camus, que Caetano lê para passar o tempo. Evidenciam-se os paralelos entre as duas experiências (já que o personagem de Camus também se encontrava preso); sobre isso, o próprio compositor escreve: “(...) podia me assustar com a precisão com que algo do que eu mesmo estava vivendo era ali descrito [em *O Estrangeiro*]; podia mesmo ver naquilo uma profecia de perpetuação inexorável da minha situação (...)” (Veloso, 1997, p. 366).

O Estrangeiro (2013), obra essencial para o desenvolvimento do pensamento filosófico do século XX, introduz o leitor à consciência de Meursault, personagem desalinhado das expectativas de comportamento da sociedade. Os primeiros capítulos trazem o velório da mãe do protagonista, no qual ele não chora. Em situações cotidianas, evidencia-se um deslocamento das convenções sociais. Meursault sai com Marie, a jovem com quem se relacionava, e se diverte com ela na praia e em seu apartamento.

Sua vida cotidiana é perturbada pelo assassinato de um árabe, crime cometido em uma praia. Ocorre a prisão e o posterior julgamento. O processo, no entanto, se volta para sua vida pregressa, sua aparente indiferença perante a morte da mãe, a ausência de lágrimas, os passeios com Marie se sobrepondo ao luto. Assim, ele é julgado menos pelo crime em si e mais por sua inadequação emocional à gramática do comportamento esperada pela sociedade. No ensaio *Explicação de o estrangeiro*, Jean-Paul Sartre interpreta Meursault como “[...] justamente um desses terríveis inocentes que constituem o escândalo de uma sociedade porque não aceitam as regras do seu jogo” (Sartre, 1968, p. 91-92).

Michel Foucault destaca uma transformação importante nos elementos envolvidos no jogo da punição. O que antes era um aparato físico, o sangue e a dor, a partir do século XIX passa a ser uma entidade incorpórea: a alma do sujeito, totalmente perscrutada:

Momento importante. O corpo e o sangue, velhos partidários do fausto punitivo, são substituídos. Novo personagem entra em cena, mascarado. Terminada uma tragédia, começa a comédia, com sombrias silhuetas, vozes sem rosto, entidades impalpáveis. O aparato da justiça punitiva tem que ater-se, agora, a esta nova realidade, realidade incorpórea (Foucault, 2010, p. 21).

No caso de Meursault, buscam-se, em seu cotidiano, vestígios para se atingir sua alma. Com ela, desenterra-se a lógica do assassinato, a alma do criminoso, numa composição científica que retira o foco do crime para a vida do sujeito. *Verdade tropical* descortina o absurdo de uma prisão em que sequer esse rigor está presente. Considerado subversivo, o compositor é exposto ao inexplicado, enquanto seu corpo, violado pelo isolamento, submerge num cotidiano repetitivo.

Mais de cinquenta anos depois, Caetano Veloso vivenciou não somente a prisão, como também a arbitrariedade quase kafkiana: a falta de explicações devidas, as acusações imprecisas e, principalmente, as punições impostas a partir de uma culpa presumida, fruto de uma alma pré-julgada como subversiva. O encontro entre Caetano Veloso e Meursault gera um pareamento de experiências, permitindo investigar como a prisão opera, em ambos os casos, como dispositivo de esvaziamento da subjetividade.

Quando punir é apagar: mecanismos de esgotamento da subjetividade

O suplício físico, aplicado como forma de punição e humilhação pública por séculos, tinha o objetivo também de espetacularizar o sofrimento do corpo condenado e demonstrar poder para o público intimidado. Para Foucault (1975), os artifícios jurídicos utilizados para punir o indivíduo foram se transfigurando com o passar do tempo. De acordo com ele:

Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições. O

sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos. Se a justiça ainda tiver que manipular e tocar o corpo dos justicáveis, tal se fará à distância, propriamente, segundo regras rígidas e visando a um objetivo bem mais "elevado". (Foucault, 1975, p. 15).

A questão que fica, então, é: já que não é mais ao corpo que se dirige a punição mais endurecida, para onde a severidade penal é direcionada? Para Foucault (1975), o alvo agora é, profundamente, a alma do sujeito; seu intelecto, coração, desejos e disposições. Sendo assim, o isolamento, a pobreza de acontecimentos, a restrição de espaço e movimentos e a desconexão total com aquilo que subjetiva aqueles indivíduos — tudo isso se articula para ferir outras dimensões, antes não atingidas.

Analisando o caso de presas políticas brasileiras na época da ditadura civil-militar brasileira, Susel Oliveira da Rosa (2013) destaca a ideia de “quebrar a pessoa”. No espaço da tortura, a quebra significa não apenas uma dor ou fratura física, mas também a destruição do universo de referência do sujeito preso. Com isso, buscava-se garantir uma neutralização, a ponto de o indivíduo deixar de atuar.

De certa forma, isso se evidencia nas formas de encarceramento aqui analisadas. Em seu período preso na PE de Vila Militar, Caetano Veloso vivencia uma situação parecida ao ser levado, com uma arma apontada para suas costas e com ordens de não olhar para trás, para um local desconhecido onde, disse ele: “era indubitavelmente perceptível que alguma coisa física aconteceria comigo.” (Veloso, 1997, p. 380). No entanto, após minutos supondo uma morte iminente, Caetano se vê em frente à barbearia do quartel, onde seu cabelo, símbolo tão importante para sua identidade como indivíduo e artista, foi cortado. Sua reação, porém, é contrária ao esperado, uma indiferença aos cabelos provinda da alegria de perceber que não seria morto e da constatação do quão risível aquela situação se lhe afigurava. No entanto, apesar de não surtir o efeito desejado pelos militares, atacar um elemento tão significativo para a construção da individualidade do sujeito é, nos termos do próprio Veloso (1997), uma espécie de “assassinato simbólico”. Assassinato que neutraliza a subjetividade.

Tanto nos testemunhos de Caetano Veloso quanto na cela fictícia de Meursault, é possível notar como o isolamento desfaz as referências e até mesmo

a noção de passagem do tempo. Em *Verdade Tropical* (1997), Caetano pontua como passou uma semana numa solitária mínima, onde todos os dias eram rigorosamente semelhantes, mas, mesmo assim, não consegue se lembrar com precisão como era a porta desse local ou, até mesmo, o comportamento dos carcereiros em momentos de revista. O artista narra a experiência:

Os dias naquela semana na solitária da Polícia do Exército às vezes são lembrados por mim como um só dia que pareceu durar uma eternidade. Depois de muito tempo – mas o que era "muito tempo"? –, comecei a procurar por mim mesmo na pessoa que dormia e acordava no chão daquele lugar odioso cuja imutabilidade impunha-se como prova de que não havia – nunca houvera – outros lugares (Veloso, 1997, p. 353).

A respeito da passagem do tempo, em *O Estrangeiro* (2013), Meursault também afirma:

Não compreendera ainda até que ponto os dias podiam ser, ao mesmo tempo, curtos e longos. Longos para viver sem dúvida, mas de tal modo distendidos que acabavam por se sobrepor uns aos outros. E nisso perdiam o nome. As palavras ontem ou amanhã eram as únicas que conservavam um sentido para mim. (Camus, 2013, p. 85).

134

Tendo em vista esses longos períodos de ócio, buscá-los preencher era também uma forma de afastar os pensamentos ansiosos e incertos relativos ao momento em que haverá liberdade. No caso de Caetano, as tentativas vãs de alcançar alguma espécie de torpor por meio do pranto e da masturbação representam a capacidade do isolamento de dessensibilizar o sujeito. Conforme seu relato, “sem a graça do sexo ou do pranto, sentia-me como que seco de mim mesmo e apartado do meu corpo.” (Veloso, 1997, 363).

Houve ainda as repetidas leituras automáticas durante o período de sua prisão, assim como ocorreu com Meursault em sua cela fictícia. Caetano pontua: “[...] eu lia repetidas vezes, sem guardar na memória, trechos de frases desinteressantes, manchetes vazias de sentido, fragmentos de notícias ou de artigos. Nada era sequer remotamente notável.” (Veloso, 1997, p. 365). O compositor estabelece um paralelo com a ação semelhante que ocorre em *O Estrangeiro* (2013), na qual Meursault encontra, entre o estrado e esteira da cama de sua cela, um pedaço velho de jornal relatando um crime grave. O personagem afirma ter lido essa história milhares de vezes.

Caetano Veloso ainda confia ter compartilhado o pensamento de um outro encarcerado do qual ouviu falar em uma entrevista, que dizia: "às vezes eu acho que nasci aqui, que sempre vivi aqui, que o mundo lá fora, tudo que eu vivi, só existe na minha cabeça" (Veloso, 1997, p. 359). A brusquidão com que a vida externa e a realidade da solitária se rompem pela experiência da prisão tornam quase impossível compatibilizar os dois contextos. Da mesma forma, Meursault enfrentou dificuldades em estabelecer conexão entre seu mundo exterior e a nova realidade imposta pela prisão. O personagem, já em sua cela, afirma:

No início da minha detenção, no entanto, o mais difícil é que tinha pensamentos de homem livre. Por exemplo, desejo de estar numa praia e de descer para o mar. Imaginando o barulho das primeiras ondas sob as solas dos pés, a entrada do corpo na água e a libertação que encontrava nisso: sentia, de repente, até que ponto as paredes da prisão me cercavam. Mas isto durou alguns meses. Depois, só tinha pensamentos de prisioneiro. Aguardava o passeio diário no pátio ou a visita do advogado (Camus, 2013, p. 81).

135

Tendo isso em vista, é possível notar a intenção e a capacidade de docilização dos corpos que o modelo prisional de punição possui por meio dos mais diversos esquemas de coerção e limitação repetitivos. Em um diálogo entre Meursault e um carcereiro, o último expõe perfeitamente o paradoxo central da punição ao afirmar que a liberdade consiste, justamente, na privação da liberdade — senão, onde estaria o castigo?

Para além do artifício do isolamento, em *O estrangeiro* (2013), o julgamento de Meursault demonstra como a engrenagem punitiva moderna vai além da contenção física do indivíduo, exigindo a dissecação da sua psique, do seu passado e do seu comportamento. O aparato judicial reconstrói a identidade do personagem, não pelo ato criminoso em si, mas pela sua aparente recusa em performar as convenções morais legítimas da época, como o choro no funeral de sua mãe, devassando sua alma para carimbá-lo como um monstro amoral. Para Foucault:

A alma do criminoso não é invocada no tribunal somente para explicar o crime e introduzi-la como um elemento na atribuição jurídica das responsabilidades; se ela é invocada com tanta ênfase, com tanto cuidado de compreensão e tão grande

aplicação “científica”, é para julgá-la, ao mesmo tempo que o crime, e fazê-la participar da punição (Foucault, 1975, p. 20).

De maneira homóloga, a imposição de uma narrativa estatal que homogeneiza o sujeito manifesta-se na burocracia carcerária enfrentada por Caetano Veloso durante os dois meses em que ficou preso. Em *Verdade Tropical* (1997), o cantor narra os absurdos dos jogos psicológicos praticados pelos militares, a falta completa de informações sobre seu caso, os interrogatórios sem sentido prático, para, enfim, a chegada de uma acusação de “subversão” sem base em fatos materiais.

Tudo isso evidencia a uniformidade da aplicação das penas, que aplica a mesma fôrma repressiva a qualquer dissidência. Veloso (1997), após uma conversa com o capitão, chega à conclusão de que, se a motivação de sua prisão não era nenhum ato seu em particular e, sim, uma captação difusa considerada pelos militares fundamentalmente hostil, não lhe restavam esperanças e nada podia ser feito em prol de sua soltura.

Como o próprio Foucault traz ao criticar a monotonia do sistema penal: “De maneira que se eu traí meu país, sou preso; se matei meu pai, sou preso [...]. Tenho a impressão de ver um médico que, para todas as doenças, têm o mesmo remédio” (Foucault, 1975, p. 97). No caso do compositor, esse “remédio uniforme” tenta apagar o artista inventivo para transformá-lo em um corpo puramente submisso e genérico.

Se o mecanismo disciplinar, segundo Foucault (1975), busca desarticular defesas do indivíduo para torná-lo “docilizado”, a experiência-limite da prisão contribui para outros obstáculos fundamentais, como a ameaça do silenciamento e a insuficiência narrativa diante do trauma, que afeta diretamente as estruturas da linguagem.

Segundo Renato Franco (2003), a situação desconfortável da literatura no século XX demanda uma luta contra o esquecimento. Nesse sentido, “lutar contra a repetição da catástrofe por meio da rememoração do acontecido”. A linguagem de *Verdade Tropical* representa uma forma de manifestação de indignação contra a repetição do horror ditatorial que suprime as diferenças, elimina a subjetividade e quebra os sujeitos.

Ao mesmo tempo, Seligmann-Silva (2003) aponta que o testemunho se depara com uma situação de corte entre o evento e a linguagem, sendo esta

incapaz de dar conta do evento vivido. Dessa forma, a experiência é traduzida, de forma fragmentada, por meio da imaginação. A autobiografia de Caetano Veloso, muito tempo depois de sua prisão, representa esse esforço de imaginação que traduz os vazios abertos em sua subjetividade no período de seu encarceramento. Longe de ser uma tradução integral do passado, é a marca de uma subjetividade abalada. Seligmann-Silva destaca ainda que as feridas invisíveis nos corpos dos torturados deixam marcas na sociedade. Tais marcas, para não se repetirem, devem ser lidas por todos nós.

Nos dizeres de Lília M. Schwarcz, um passado de violência não enfrentado retorna em forma de fantasma para nos assombrar, e tal assombro representa, em grande parte, a supressão da diversidade via embrutecimento da subjetividade. *Verdade tropical* é um caminho para esse enfrentamento mais que necessário para o fortalecimento da democracia.

Considerações finais

137

Nesta análise, buscou-se investigar de que forma o encarceramento moderno colabora para a supressão das subjetividades a partir da relação entre a autobiografia *Verdade Tropical* (1997) e o romance *O Estrangeiro* (2013). Observou-se que o encontro literário na cela de Caetano Veloso, que descobre, no confinamento de Meursault, o espelho de sua própria angústia, deixa de ser uma mera coincidência biográfica para se tornar o testemunho da eficácia das tecnologias políticas sobre o corpo, capazes de destituir o sujeito de sua subjetividade.

Conforme investigado, tanto em *O Estrangeiro* quanto em *Verdade tropical*, o cárcere e seus ritos burocráticos operam como dispositivos centralizados de esvaziamento da personalidade, visando a docilização descrita por Foucault e, portanto, silenciando a diversidade. A imersão do artista no automatismo do cotidiano suprimiu sua capacidade de pensar, criar e sentir.

Contudo, a produção posterior de obras como *Verdade Tropical* (1997) aponta para uma direção de resistência. Caetano, ao elaborar o trauma em linguagem e registro de testemunho, resgata a agência e a subjetividade que a estrutura prisional tentou, de maneira uniforme, neutralizar.

Se, em algum momento, a diversidade foi suprimida pelo encarceramento, a escrita emerge e prevalece como referência para futuras gerações. O contato com essas experiências via leitura é fundamental para o enfrentamento de um passado de violência, exclusão e silenciamentos. Tal enfrentamento fomenta o desejo de uma sociedade mais solidária, democrática e diversa.

Referências

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. 35. Tradução de Valerie Rumjaneck. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1975. E-book. Disponível em: https://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/17637/material/Foucault_Vigiar%20e%20punir%20I%20e%20II.pdf . Acesso em: 5 jul. 2026.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 38^a. edição. Rio de Janeiro: Editora vozes, 2010.

FRANCO, Renato. “Literatura e Catástrofe no Brasil: Anos 70”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

ROSA, Susel Oliveira da. *Mulheres, ditaduras e memórias: não imagine que precise ser triste para ser militante*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Tradução de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o Autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da questão: a literatura do trauma”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 1. Ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Sobre os organizadores

Paulo César Silva de Oliveira

Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ e pós-doutor em Estudos de Literatura pela UFF. É professor adjunto de Teoria Literária da FFP/UERJ. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da FFP/UERJ (PPLIN), do qual também é Coordenador Adjunto, e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UERJ (PPGCOM). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Poéticas da Diversidade- UERJ. Bolsista do Programa Prociência da FAPERJ/UERJ. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3710-4722>. *E-mail*: paulo.centrorio@uol.com.br.

139

Shirley de Souza Gomes Carreira

Doutora em Literatura Comparada. Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Docente permanente do Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UERJ, do qual é também Coordenadora da área de Estudos Literários. Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas da Diversidade- UERJ. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq e Bolsista do Programa Prociência da FAPERJ/UERJ. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8787-8283>. *E-mail*: shirleysgcarr@gmail.com.

Cadernos de Literatura e Diversidade é uma série destinada à divulgação de resultados de pesquisas realizadas por discentes cujo objeto de investigação são as representações da diversidade no discurso literário.



ISBN 978-65-83495-07-5