

**Eunice de Moraes
Keli Cristina Pacheco
(organizadoras)**



**CENAS DA FICÇÃO E DA ARTE:
memórias, mulheres e resistência**

Texto e Contexto
EDITORA

**Eunice de Moraes
Keli Cristina Pacheco
(organizadoras)**

**CENAS DA FICÇÃO E DA ARTE:
memórias, mulheres e resistência**

Texto e Contexto

EDITORA

Copyright © 2026 by Eunice de Moraes e Keli Cristina Pacheco
Todos os direitos reservados às organizadoras.

Capa, projeto gráfico, diagramação e revisão final de edição: Equipe Texto e Contexto Editora.

Esta obra foi publicada com recursos da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, destinados ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Número do auxílio Capes: 2157/2024

Número do Processo: 88881.976531/2024-01

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

Cenas da ficção e da arte [livro eletrônico] :
memórias, mulheres e resistência / organização
Eunice de Moraes, Keli Cristina Pacheco. --
Ponta Grossa, PR : Texto e Contexto Editora,
2026.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-6080-097-7

1. Crítica literária 2. Literatura brasileira
3. Memórias 4. Mulheres - História 5. Mulheres na
literatura 6. Resistência I. Moraes, Eunice de.
II. Pacheco, Keli Cristina.

26-339750.0

CDD-869.909

Índices para catálogo sistemático:

1. Crítica literária : Literatura brasileira
869.909

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415



Texto e Contexto Editora
www.textoecontextoeditora.com.br
contato@textoecontexto.com.br
Tel. (42) 98883-4226

Sumário

6

Apresentação

SEÇÃO I - MEMÓRIA, HISTÓRIA E MULHER

14

O espelho turvo da memória em Lillias Fraser, de Hélia Correia
Karen Tiburcio Martins

24

Tornar-se mulher: memórias de um autor
Pedro Henrique Repula

44

**Fragmentos da memória familiar em The Hiding Place,
de Trezza Azzopardi**
Evandro Hurko

55

História e memória em Matadouro - Cinco, de Kurt Vonnegut
Camila Martins Ferreira

SEÇÃO II - CULTURA, RESISTÊNCIA E MULHER

65

**Ruínas da moral: a violência de gênero nos contos
de Júlia Lopes De Almeida**
Angela dos Santos Salto

79

**O fantástico são as mulheres: uma análise de A Rainha Do
Ignoto,
de Emília Freitas**

Maria Luísa Bruno Baumgart

93

**Caetano e Bethânia: a transformação cultural na pós-moderni-
dade**

Anna Vitória Cuimachowicz Vieira

115

Sobre os autores e as autoras

Apresentação

Cenas da ficção e da arte: memórias, mulheres e resistência é composto em colaboração dos participantes de um estudo proposto pela disciplina “Tópicos de Estudos Literários”, com foco no estudo das relações entre Literatura, História e Mulher, ministrada pela professora Dra. Eunice de Moraes, e pela disciplina “Literatura e Outras Artes”, com ênfase na produção contemporânea, ministrada pela professora Dra. Keli Cristina Pacheco, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (PR). O estudo esteve associado ao projeto de pesquisa continuada “Mulheres e ficção histórica: (des)construindo memórias e histórias”, que prevê uma investigação a respeito da presença da autoria feminina neste campo da produção literária, bem como sobre o modo como personagens femininas são configuradas em tipos de produções ou gêneros narrativos diversos. Justifica-se a investigação pelo caráter tipicamente masculino do gênero Romance Histórico desde a sua origem no século XIX. A quase ausência da autoria feminina desse tipo de narrativa híbrida se vinculam a ideologia e ao comportamento cultural e social excludente, para o qual apenas o primeiro sexo apresentava competência intelectual e discernimento para ler, compreender e escrever o mundo. As transformações sociais, culturais e ideológicas advindas – não apenas de uma reviravolta científica proposta pela Teoria da Relatividade einsteiniana, mas principalmente pelos impulsionamentos reflexivos trazidos pelos movimentos feministas desde o final do século XIX, proporcionaram ampliação do espaço para as mulheres no campo da Literatura e, atualmente, na produção de ficção histórica. Do gênero biográfico ou autobiográfico a que estavam restritas até o século XIX, as mulheres leitoras passaram a reinterpretar a história e a ficção num processo de releitura e de ressignificação do passado, em que a mulher assume o lugar e o ponto de vista central da narrativa. O protagonismo feminino não é o único recurso utilizado para marcar esse viés histórico e ideológico nas narrativas, mas a voz narrativa discursivamente

marcada como feminina ou pelo viés que dá voz à personagem feminina, ainda que heterodiegética, parece ser também uma marca dessa produção contemporânea. Nessas produções, as relações fronteiriças entre memória e história se estreitam e convivem em complementaridade de modo a propor uma revisão da história em que as personagens femininas sejam construídas ou reconstruídas em sua complexidade e importância diante do apagamento e do silenciamento histórico. Além disso, o lugar marginal relegado à mulher no passado, na história ideologicamente marcada pelo discurso masculino, parece ser relativizado e repensado sob o discurso da mulher de hoje, numa construção temporal e espacial diacrônica ou cronotópica (Bakhtin).

De igual modo, nos capítulos aqui expostos há o diálogo com o projeto de pesquisa continuada “Literatura em campo expansivo” que procura refletir sobre os diálogos estabelecidos entre os textos literários, e entre estes e o espaço, criando uma rede ampla de significações da criação literária, permitindo ao leitor uma compreensão amplificada do presente em uma expansão do próprio campo da literatura, tal como elabora Florencia Garramuño (2014) em seu conceito de texto-instalação, ou como propõe antes Rosalind Krauss em relação à escultura, em *A escultura no campo ampliado* (1979). Desde tal perspectiva, objetiva-se, portanto, sobrelevar a potência do artefato literário e seu diálogo criativo com a existência e produção de formas de vida e resistência.

Os textos que trazemos neste volume revelam, em sua maior parte, a mudança de perspectiva das narrativas, sejam elas compostas no início do século XX, como os contos de Júlia Lopes de Almeida, ou em produções bastante recentes como a perspectiva em *Lutas e metamorfoses de uma Mulher* (2023), de Edouard Louis. A memória, nestas análises, aparece como elemento essencial para a retomada e reconstituição do passado, marcando a fluidez do tempo e a subjetividade no processo de reconstrução de identidades e de cenas do passado, no entanto é às experiências vividas, biográfica, histórica ou ficcionalmente, que essas memórias reme-

tem e colocam em debate diante do leitor, fazendo-o expectador, crítico e partícipe dessas experiências.

Mesmo quando lemos o último artigo deste volume, que trata especificamente da antropofagia como recurso crítico e político durante a performance de uma canção de caráter religioso, por Caetano Veloso em seu último *show*, observamos que movimentos de resistência contra imposições colonialistas, autoritárias da extrema direita, vinculada aos preceitos do Cristianismo Evangélico conservador, estendem-se à arte como um todo. A música, a literatura, a própria história, têm se levantado contra a permanência ou a disseminação de preconceitos e posicionamentos excludentes das minorias por meio de produções que não apenas denunciam a existência desses movimentos, colocam em discussão e provocam o leitor ou o espectador à reagir, tomar partido, exercitar a empatia diante de cenas do passado ou do presente.

Nesse sentido, apresentamos a seguir uma brevidade sobre os textos selecionados para esta edição. A divisão em duas seções demonstra certa transversalidade e, ao mesmo tempo, certo distanciamento temático como podemos perceber a partir do que se apresenta a seguir.

A primeira seção **“Memória, História e Mulher”** te levará a análises de narrativas em que esses três aspectos se entrelaçam. A história da condição social da mulher surge entremeada ao relato de memória. Em “O espelho turvo da memória em *lillias fraser*, de Hélia Correia”, escrito por Karen Tiburcio Martins, o objetivo é analisar a interação entre história e literatura na obra *Lillias Fraser* (2001), a partir dos conceitos elaborados por Maurice Halbwachs (1990), com foco na relação entre memória coletiva e memória individual. Concentraremos a nossa análise nos eventos históricos que atravessam a narrativa, bem como na busca da protagonista pelo retorno ao grupo familiar e no seu anseio pela figura materna.

Já o capítulo **“Tornar-se mulher: memórias de um autor”**, de Pedro Henrique Repula, visa analisar, a partir da obra *Lutas e metamorfoses de uma mulher* (2023), do escritor francês Édouard Louis, como a identidade feminina é construída, oprimida e, posteriormente, reconstruída no interior

das estruturas sociais marcadas pela dominação patriarcal. A hipótese que orienta esta investigação é a proposição de Simone de Beauvoir que “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, segundo a qual compreende a condição feminina como uma construção histórica e social, e não como essência natural. A partir da perspectiva do narrador-autor-personagem, observa-se como a narrativa literária revela a complexidade desse *tornar-se mulher*, ao acompanhar a trajetória da mãe do autor — uma mulher inserida num contexto de opressão no final do século XX e início do século XXI. Para fundamentar a análise, recorre-se às reflexões de Maurice Halbwachs, sobre a relação entre memória individual e memória coletiva, e de Simone de Beauvoir, sobre a construção social da identidade feminina. O texto literário, ancorado na memória do narrador-autor-personagem, apresenta duas formas distintas de identidade feminina: uma ligada ao modelo conservador e patriarcal, e outra emergente, mais autônoma, associada à mulher pós-moderna. Ao final, conclui-se que a obra é composta por uma coleção de memórias individuais construídas no coletivo, ficando evidente o modo como a obra articula opressão e resistência, memória e identidade, subjetividade e contexto social, revelando desta forma, as múltiplas camadas do que significa ser mulher em uma sociedade em transformação.

“Fragmentos da memória familiar em *the hiding place*, de Trezza Azzopardi”, de Evandro Hurko, tem como proposta analisar o romance *The Hiding Place*, de Trezza Azzopardi, com foco na Memória Coletiva como teorizada pelo sociólogo Maurice Halbwachs. Também iremos nos atentar para os espaços de incerteza e pontos de ancoragem na obra, com apoio das teorias de Vincent Jouve e Wolfgang Iser. As memórias da narradora personagem, Dolores, são construídas em duas etapas: uma em que predominam suas memórias individuais, e outra em que estas dialogam com as memórias de suas irmãs. A narração não confiável oferece um artifício conveniente para a construção dessas memórias, fazendo com que o próprio leitor tome como verdade coisas que serão desmentidas adiante. O caso de Marina, uma memória impossível de ser recuperada por falta

de testemunhos, evidencia ainda mais essa consonância do livro com a teoria de memória coletiva de Halbwachs. Após o estudo, fica evidente o quão importante é para a fruição estética da obra uma leitura atenta para essas questões no romance, atentando-se para pontos de ancoragem apresentados na infância de Dolores que serão retomados quando ela encontra suas irmãs. O preenchimento de vazios é feito tanto pela narradora, quanto pelo leitor, conforme novos pontos de vista sobre determinados momentos da história da família vão surgindo.

Já em “História e memória em *matadouro - cinco* de kurt vonnegut”, Camila Martins Ferreira discorre sobre as relações entre história e memória a partir da obra *Matadouro - Cinco*, do autor estadunidense Kurt Vonnegut. Visto se tratar de uma obra que tem como base da narrativa um episódio histórico de grande impacto - o bombardeio da cidade alemã de Dresden na Segunda Guerra Mundial - serão abordadas as distinções e os pontos de confluência entre história e ficção. Além disso, serão realizadas discussões quanto às características que diferem o trabalho de um historiador para o de um ficcionista que se apoia em algum episódio histórico para fundamentar seus escritos, visando as possibilidades que um romance com essa perspectiva histórica pode suscitar. Depois, tratando-se propriamente de *Matadouro-Cinco*, considerando os apontamentos prévios e os elementos apresentados no próprio romance, discussões referentes à memória e história serão abordadas, levando em consideração a construção das recordações pelo âmbito histórico e social e os potenciais reflexos da reconstrução destas imagens.

Na Seção II deste volume – **“Cultura, resistência e mulher”** – persiste a presença da mulher em alguns dos textos, no entanto é a questão cultural e de resistência o que marca efetivamente as análises propostas. O contexto de violência social ou política que tenta silenciar pelo medo, pela violência física, psicológica ou intelectual, pelo cerceamento crítico e ideológico, estão presentes nas narrativas do passado em estudo assim como na performance de Caetano Veloso que responde a um processo de cerceamento político, cultural e ideológico em andamento. Assim,

trazemos a público o capítulo “Ruínas da moral: a violência de gênero nos contos de Júlia Lopes de Almeida”, de Angela dos Santos Salto, que analisa três contos da coletânea *Ânsia Eterna* (1903) de Júlia Lopes de Almeida. O texto é uma investigação sobre como as normas sociais que moldaram o comportamento das mulheres no final do século XIX e início do século XX são representadas nessas narrativas e como elas perpetuam a desigualdade e a violência de gênero. A pesquisa tem como objetivo refletir sobre as consequências dessas imposições, mostrando como as obras representam essas normas de maneira sutil, mas poderosa. Baseado nas ideias de Virginia Woolf sobre o “Anjo do Lar” e na “feminização da escrita” de Nelly Richard, o trabalho defende que a literatura de Almeida dá voz a mulheres historicamente silenciadas, apoiando-se também na crítica de Walter Benjamin sobre o progresso que repete os erros do passado. Assim, os contos de Júlia Lopes de Almeida não apenas narram histórias de sofrimento, mas se tornam atos de resistência ao dar visibilidade às vozes apagadas pela história. A análise reforça a importância de recontar essas experiências para inspirar transformações sociais.

Em “O fantástico são as mulheres: uma análise de *A rainha do ignoto*, de Emília Freitas”, de Maria Luísa Bruno Baumgart, apresenta leitura do romance *A Rainha do Ignoto*, publicado em 1899, de Emília Freitas, destaca-se por subverter os estereótipos femininos do século XIX, colocando as mulheres como protagonistas de uma narrativa que expõe as limitações, lutas e conquistas das mulheres de sua época. A autora, utilizando o fantástico como recurso narrativo, cria uma ambivalência entre o real e o sobrenatural, gerando hesitação tanto nos personagens quanto nos leitores, conforme discutido por teóricos como Tzvetan Todorov e David Roas. A obra de Freitas critica a educação limitada das mulheres, a imposição de papéis tradicionais e o etarismo, ao mesmo tempo em que explora questões como poder, moralidade e o papel das mulheres em uma sociedade patriarcal. Assim, a obra transcende a mera ficção fantástica, funcionando como um poderoso instrumento de crítica social e reflexão sobre a condição feminina e sobre a feminização da escrita.

O último capítulo do volume “Caetano e Bethânia: a transformação cultural na pós-modernidade”, de autoria de Anna Vitória Cuimachowicz Vieira, pretende conectar o fato recente de que Caetano Veloso e Maria Bethânia dedicam um momento de seu novo show, turnê inédita dos dois irmãos que teve início em agosto de 2024, à uma canção de cunho neopentecostal chamada “*Deus cuida de mim*”, escrita por Kleber Lucas. Sob as lentes descritas por Mário Câmara (2023) podemos neste ato perceber um insurgir de um gesto antropofágico. Deglutir algo apropriado por um viés político e performar a canção em um novo contexto. Percebe-se, nesse gesto, uma reciclagem da leitura de culturas, em que suas reinvenções são reinterpretadas e recontextualizadas, circunscrevendo a interpretação sobre outras contraculturas dentro de um sistema de ‘cópia’, ‘influência’ e ‘repetição’. A autora dedica-se a olhar para a literatura dentro de um campo ampliado, compreendendo como a prática estética e política permite ressignificar narrativas culturais e intervir no debate público, principalmente em momentos que demandam novas formas de apropriação cultural, política e de reinvenção simbólica, como exemplificado pelo gesto performático de Caetano Veloso nesta nova turnê.

É contínua a proposta de desenvolver análises literárias de obras das literaturas (de Língua portuguesa ou estrangeira) em que autoras mulheres, preferencialmente, ou autores homens desconstroem narrativas históricas silenciadoras ou reconstroem ou revisitam narrativas históricas em que o apagamento ou o esquecimento de figuras femininas se fez presente. A inclusão de autores do gênero masculino neste volume corresponde a uma preocupação científica com a inclusão de autores que, assim como as escritoras mulheres, reivindicam uma crítica literária mais democrática e técnica e apresentam uma produção literária anti machista, promovendo ainda um repensar sobre a construção do cânone literário e dos caminhos da arte nesse século XXI.

Eunice de Morais
Keli Cristina Pacheco

SEÇÃO 1

Memória, história e mulher

O Espelho Turvo da Memória em Lillias Fraser, de Hélia Correia

Karen Tiburcio Martins

O vínculo entre história e literatura

Na obra *A memória coletiva* (1990), o sociólogo francês Maurice Halbwachs faz uma distinção entre história e memória coletiva. Halbwachs explica que a memória e a história, embora sejam matérias separadas, se atravessam e não há como analisar uma sem a outra. Somos seres sociais e “nunca estamos sós” (1990, p. 26). A história, no entanto, conta com uma vantagem: o suporte da escrita, que confere à história uma longevidade que a memória, por ser efêmera, não possui. Mas Halbwachs entendeu que a história se ocupa de compilar acontecimentos bem marcados e considerados suficientemente importantes para entrarem para os livros e tomarem lugar no papel. Para o sociólogo, a história não se preocupa com os indivíduos, com acontecimentos pontuais na vida de um grupo, com aquilo que não tem importância suficiente para ganhar espaço nos livros. A memória pode ser esquecida, e dura apenas o espaço de uma vida, ou enquanto o grupo que se lembra ainda persiste. Como será possível então recuperar a memória não contemplada pela história oficial? Considerando a história como uma narrativa moldada a partir de um ponto de vista, constatamos nesse processo um caráter de construção que se aproxima do trabalho do ficcionista, e é nesse contexto que adentramos o domínio da fabulação, ou seja, da literatura.

Para a historiadora Sandra Pesavento (2006), a literatura é um meio que pode ser apropriado por historiadores para encontrar “no que poderia ter sido” (Pesavento, 2006, p. 4) as verdades que a história oficial não alcança. A literatura fornece a representação do imaginário, lugar onde o historiador pode adentrar para investigar o passado por meio de um discurso que aborda o real de modo indireto, no plano metafórico. O

historiador, no entanto, ainda está limitado pela necessidade de comprovação – mesmo que seu esforço seja o de recriar a narrativa do passado, esse trabalho está submetido ao rigoroso escrutínio das metodologias científicas. Ao contrário da história, a literatura opera no que a teórica chama de “verdade do simbólico” (Pesavento, 2006, p. 3), isto é, a literatura não necessita comprovar suas fontes. Logo, os escritores de ficção histórica trilharam um caminho semelhante ao dos historiadores: primeiro se debruçam sobre as fontes, para depois tecer sua própria versão sobre tempos que já se foram. Conforme Pesavento explica:

Assim, literatura e história são narrativas que tem o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão, ou ainda para ultrapassá-lo. Como narrativas, são representações que se referem a vida e que a explicam. Mas, dito isto, que parece aproximar os discursos, onde está a diferença? (Pesavento, 2006, p. 3)

Nesse sentido, a escritora portuguesa Hélia Correia, no romance *Lillias Fraser* (2001), busca trabalhar com o imaginário da história europeia do século XVIII, ao promover uma ponte entre literatura e história para compor sua obra. Em uma visita despreziosa ao memorial da Batalha de Culloden em 1999, alguns jovens americanos trajando *kilts* acabaram despertando a curiosidade da autora. A viagem fez com que Correia procurasse saber mais sobre a batalha que se sucedeu no campo de Culloden, e o resultado foi uma novela não publicada, que mais tarde motivou a escrita de *Lillias Fraser* (2001). É como se Correia fizesse o caminho inverso do que a Pesavento (2006) afirma, uma vez que não se trata uma historiadora tomando a literatura como objeto de pesquisa para desvendar os costumes de uma época específica, mas uma escritora de ficção, que assume momentaneamente o manto de historiadora, e vai buscar nos documentos históricos o aporte para escrever sobre uma época passada com a visão privilegiada de alguém do futuro. Como ressalta a narradora de *Lillias Fraser* acerca de eventos do passado: “(...) julgamos com o nosso

século e as nossas palavras. Não podemos entrar na intimidade de outra época em certos pormenores essenciais” (Correia, 2001, p. 88).

Dessa forma, o objetivo deste estudo é analisar a interação entre história e literatura na obra *Lillias Fraser* (2001), a partir dos conceitos elaborados por Maurice Halbwachs (1990), com foco na relação entre memória coletiva e memória individual. Concentraremos a nossa análise nos eventos históricos que atravessam a narrativa, bem como na busca da protagonista pelo retorno ao grupo familiar e no seu anseio pela figura materna.

Lillias Fraser à margem da história

A respeito da obra de Correia aqui estudada, *Lillias Fraser* (2001) é um romance histórico com elementos fantásticos, ambientado no século XVIII. A obra narra as diversas fugas da personagem-título Lillias Fraser, uma garota oriunda de um clã montanhês das Terras Altas da Escócia. A protagonista foge do país após a derrota dos jacobitas pelo exército inglês, durante a infame Batalha de Culloden, e sendo ela de uma família que lutou pela causa jacobita, Lillias assume *status* de rebelde, e não pode mais permanecer em sua terra natal sob risco de vida. A partir daí, Lillias precisa abandonar sua identidade escocesa e todos os signos que a conectam com o país de origem e seu clã. Acompanhamos, então, as fugas de Lillias por três países europeus, quais sejam Escócia, Inglaterra e Portugal, em um período de 16 anos, desde a infância, aos 6 anos, até a idade adulta, quando Lillias já está com 22 anos de idade. O romance é composto a partir de um ponto de vista feminino, não somente por sua protagonista, ou por ter como autora uma mulher, mas porque até mesmo narradora se apresenta com pronomes femininos. Embora seja heterodiegética e em 3ª pessoa, a voz narrativa se confunde com a autora empírica ao assumir a voz em 1ª pessoa, como no caso do capítulo II da primeira parte, quando há uma quebra temporal e a narradora conta a história da visita que Hélia Correia fez a Culloden, além de resumir em

algumas páginas o contexto histórico da última rebelião jacobita. Correia dá voz a uma personagem que não pode mais falar, em um ato de recontar a história a partir de uma perspectiva feminina, como a própria narradora comenta: “Começa ali um fim que há-de atingir quem se julgava à margem dessa história, como Lillias” (Correia. 2001, p. 4). Hélia Correia concebe no romance uma narrativa repleta de temas tradicionalmente associados a histórias masculinas a partir da visão de um indivíduo pelo qual os livros de história geralmente não se interessam.

A estrutura tripartida da obra é dividida em 51 capítulos, sendo cada parte organizada temporalmente a partir de um evento histórico: a primeira parte, intitulada “Escócia, 1746”, dá início à narrativa durante a Batalha de Culloden; composta por 8 capítulos e conta a fuga de Lillias da casa dos pais, até os preparativos para a viagem a Portugal. A segunda parte, chamada “Portugal, 1751”, relata em 24 capítulos a chegada de Lillias ao país após a fuga da Escócia, sua vida no convento das freiras inglesas, as consequências do Terremoto de Lisboa de 1755, e a reconstrução da vida após o desastre. A terceira e última parte, “Portugal, 1762”, contém 19 capítulos, e se passa nos anos finais da Guerra dos Sete Anos. Como fica evidente, as datas e os acontecimentos históricos são essenciais à narrativa. Dentre os 3 grandes eventos presenciados por Lillias durante o romance, a Batalha de Culloden é o mais significativo, conforme veremos a seguir.

Sabe-se que a Batalha de Culloden foi decisiva na história moderna da Escócia. Em 16 de abril de 1746, Charles Edward Stuart, popularmente conhecido pelos escoceses como Bonnie Prince Charlie, conduz a última Rebelião Jacobita, que se deu nos arredores da cidade de Inverness, e teve como cenário um campo pantanoso chamado Culloden (Roberts, 2002). O embate entre os jacobitas e o exército inglês deu fim à pretensão de restabelecer um rei católico no trono da Inglaterra, Escócia e Irlanda. Em sua maioria, os jacobitas eram compostos por *highlanders*, os habitantes das Terras Altas ao norte da Escócia. Como resultado da derrota, toda a estrutura socioeconômica do país sofreu severas e definitivas alterações

após a derrota (Gold; Gold, 2007), pois o fracasso dos jacobitas significou o início de políticas restritivas e uma forte repressão das tradições escocesas por parte da Inglaterra. Mais de 40 anos após os eventos em Culloden, e com a morte do Charles no exílio, em 1788, “(...) já não havia mais nada da causa Jacobita na Escócia além de tristes canções e bela poesia”¹(Szechi, 2019, p. 311, tradução minha).

O espaço em ruínas e o espelho turvo da memória

A narrativa de *Lillias Fraser* (2001) tem início na manhã do dia 16 de abril de 1746, em Inverness, na Escócia, poucas horas antes do banho de sangue que viria a ser a batalha de Culloden. A protagonista, Lillias, então com 6 anos de idade, tem uma visão de como o próprio pai seria morto na batalha, empalado pelas baionetas dos soldados ingleses. Ainda sem a maturidade para distinguir entre as visões proféticas e a realidade, a imagem grotesca do corpo dilacerado do pai faz com que a menina se assuste e fuja para a floresta. O corte do vínculo familiar dá início à série de rupturas que a protagonista sofre durante a obra, rupturas essas que estruturam o romance em diversos aspectos. A batalha de Culloden é o marco inicial da narrativa, resultando no rompimento de Lillias do convívio com a família. Na metade do romance, já em Portugal, o terremoto que destruiu Lisboa em 1755 é a cisão com a identidade escocesa: ela abandona o nome escocês para assumir um nome português, conforme discutiremos mais à frente. A Guerra dos Sete Anos, no final da narrativa, marca o ponto sem retorno, em que ela jamais vai voltar ao grupo.

Halbwachs (1990) argumenta que a memória da criança funciona de forma predominantemente imagética, uma vez que, ao contrário do adulto, a criança ainda não está completamente inserida na dinâmica social. As lembranças da criança, portanto, tendem a estar fortemente associadas a outras pessoas, especialmente ao grupo familiar, que constitui o núcleo social primário no qual ela está envolvida. Dessa forma, a memória do clã, do qual a Lillias é afastada pelas circunstâncias, é

um ponto de ligação essencial para a protagonista, tanto como um ser social, como para a construção de sua identidade escocesa. De acordo com Halbwachs, é através das memórias que permanecemos em contato com o grupo:

Para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois souro ainda seu impulso e encontro em mim muito das idéias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles. (Halbwachs, 1990, p. 26)

Em primeiro plano, os eventos históricos que Lillias testemunha dão a sustentação cronológica e espacial para a construção do romance, ao mesmo tempo que, em uma camada mais profunda da obra, também são recursos que marcam os inícios e os términos das fases da vida de Lillias. A escolha de Correia (2001) de situar o romance na segunda metade do século XVIII, reconhecidamente um período em que a Europa foi palco de diversos conflitos armados e grandes transformações – não só em relação à sociedade, mas também ao espaço geográfico –, se reflete na maneira como a vida de Lillias, bem como sua identidade, vão ruindo e se despedaçando conforme ela caminha pelos cenários de destruição e morte. As grandes perdas sofridas por Lillias e a impossibilidade de restauração do vínculo com a família são temas centrais na narrativa. Assim sendo, a desconexão com a identidade escocesa como consequência da cisão entre indivíduo e a terra natal, espelha a temática da perda da família e, mais especificamente, a perda da mãe.

Desorientada e sozinha na floresta em Inverness, sem conseguir encontrar o caminho de casa, Lillias é resgatada por uma velha que a acolhe e a esconde dos casacas-vermelhas em sua cabana. A velha da floresta é a primeira de uma série de “guardiãs” que Lillias viria a encontrar durante as fugas. A nobre Lady Anne e sua criada Georgina, Soror Theresa no convento em Portugal, a lisboeta Cilícia, e, por último, Blimunda Sete-Luas, se tornarão, todas elas, em certa medida, figuras maternais

durante a jornada da órfã. A cabana escondida entre as árvores, mais tarde queimada por soldados ingleses, é somente uma dentre as várias casas que se transformam em escombros, antes mesmo de Lillias sequer conseguir chamá-las de lar. Em um contexto em que sua liberdade e sua vida estavam ameaçadas, até mesmo o nome de família e a língua falada nas Terras Altas da Escócia a protagonista precisa abandonar para sobreviver.

Embora sua vida se resuma a fugas e perdas, Lillias jamais se esquece do passado. Para Halbwachs, a criança está mais mergulhada no passado do que se imagina: “É esse passado vivido, bem mais do que o passado apreendido pela história escrita, sobre o qual poderá mais tarde apoiar-se sua memória” (1990, p. 71). É, portanto, a memória que mantém Lillias viva, e é a memória da mãe que a salva de um destino cruel na mão dos soldados ingleses. A aparição do fantasma de Margaret Fraser conduz Lillias da floresta até a mansão de Lady Anne Macintosh, assegurando a continuidade da jornada da menina. Correia utiliza o fantástico como recurso alegórico para a memória, personificada na figura da mãe a guiar a filha para um local que representa segurança e abrigo na mente da criança.

Margaret Fraser conduziu a filha à vista de Moy Hall. A memória de Lillias evocou aquele mesmo lugar, onde chegara, tempos atrás, aos ombros do seu pai. Era aquela mansão acastelada, com a pequena torre de vigia que guardava a entrada pelo mar. Lillias associava a alegria dessa visita ao esplendor do Inverno. Porque as paredes de Moy Hall luziam sob os efeitos dos cristais de gelo e o sol doirava a pedra a intervalos (Correia, 2001, p. 17).

Após a breve passagem de Lillias por Moy Hall, a menina passa a viver em permanente estado de transição entre países, sempre renegada por adultos que enxergam nela sua “condição perigosa da menina, filha, irmã e sobrinha de rebeldes” (Idem, p. 27), Lillias então é enviada a Portugal, com documentos forjados e um novo nome que não a conectaria mais às suas raízes rebeldes. No ano de 1755, Lillias consegue se salvar do

terremoto que destruiu Lisboa, por conta da visão profética do desastre que tivera horas antes. Como se a própria narrativa estivesse a ruir com o chão de Lisboa, o terremoto marca mais um importante ponto de ruptura na vida de Lillias. Durante os tremores, Lillias perde os documentos falsos e deixa de usar o nome escocês. Pelo caminho, une-se à senhora Cilícia, uma sobrevivente do terremoto que encontra pelo caminho, e com quem mais tarde vai encontrar, ou pensa ter encontrado, a figura maternal e a sensação de retorno à família que tanto almejava.

Na nova casa em Lisboa, a convivência com Cilícia, após esta “adotar” Lillias, a vida gradualmente adquire um certo grau de familiaridade para a menina, como podemos observar no seguinte trecho: “As paredes podiam estar ainda pouco recuperadas do abalo, mas nenhum perigo as atravessaria. ‘Esta é a minha casa’, pensou Lillias. Pensara em português. Não se lembrava de alguma vez ter dito aquela frase” (Idem, p. 125). Esse momento sinaliza um início de adaptação ao novo ambiente e uma possível reconstrução de um senso de pertencimento, que, embora frágil, começa a se estabelecer. O pertencimento, no entanto, é ilusório. Como a narradora bem sinaliza: “A senhora Cilícia tinha pouco lugar para o afecto. Só cabia no peito dela um amor de cada vez. Estava, naquele tempo, amando Lillias ao seu estilo brutal (...)” (Idem, p. 91).

Notamos que as memórias de Lillias sobre sua própria mãe e o grupo familiar são conjuradas no presente de maneira distorcida da realidade. Apesar de assumir um nome português e adotar o sobrenome de Cilícia, o tratamento que Lillias recebia na casa se aproximava mais daquele reservado a uma serviçal, ou a um objeto exótico, que Cilícia ostentava quando precisava passar uma imagem de boa mulher católica. Nesse novo grupo, marcado por uma dinâmica familiar deturpada, Lillias constantemente busca estabelecer paralelos com os membros de sua família na Escócia:

(...) Lillias partia docemente para casa. Margaret Fraser remexia no braseiro e o cheiro da turfa levantava-se do chão. E os

homens da família conspiravam, com a solenidade e a malícia que os cobriam de luz de tal maneira que, muitas vezes, se denunciavam pelo puro fulgor do seu olhar. Riam. E o jovem Eavan imitava, muito corado pela emoção, aquele exterior de que ele não conhecia ainda exactamente o conteúdo e onde a bebida tinha o seu papel. (Idem, p. 105).

Essas relações fazem com que a protagonista evoque lembranças de sua infância e de um período mais feliz de sua vida, o qual ela tenta incessantemente reviver por meio de suas interações com Cilícia e os membros da casa, ainda que essa tentativa seja impossível devido à distância irreconciliável entre o passado idealizado e a realidade presente. Nesse contexto, é como se Lillias estivesse a olhar para imagens distorcidas que se mesclam com as lembranças do lar na Escócia. A respeito das lembranças reais e fictícias e como o meio pode influenciar a nossa memória através da projeção de imagens, Halbwachs destaca que

(...) num e noutra caso, se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e se elas parecem emprestar a estas sua substância, é que nossa memória não é uma tábula rasa, é que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber, como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado (Halbwachs, 1990, p. 27).

A perda da casa e a quebra da conexão com o grupo familiar levam Lillias a buscar constantemente nas relações interpessoais alguma forma de recuperar o lar perdido, e isso ocorre, principalmente, por meio das diversas figuras maternas que encontra (e perde) ao longo da narrativa. Assim, os esforços de Lillias recaem tanto na busca pela mãe, ou por alguém que possa restituir-lhe o sentimento de pertencimento a uma família e a uma comunidade.

Referências

CORREIA, Hélia. **Lillias Fraser**. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

GOLD, John R.; GOLD, Margaret M. "The Graves of the Gallant Highlanders": Memory, Interpretation and Narratives of Culloden. **History and Memory**, v. 19, n. 1, 2007. p. 5-38. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/his.2007.19.1.5>. Acesso em: 17 jan. 2022.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha-nova história. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. [Online], Debates, posto online no dia 28 janeiro 2006. p. 1-10. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>. Acesso em: 03 set. 2024.

ROBERTS, John L. **The Jacobite wars: Scotland and the military campaigns of 1715 and 1745**. Edinburgh: Polygon at Edinburgh, 2002.

SZECHI, Daniel. **The Jacobites: Britain and Europe, 1688-1788**. 2nd edition. Manchester: Manchester University Press, 2019.

Tornar-se mulher: memórias de um autor

Pedro Henrique Repula

Aspectos introdutórios

Para algumas pessoas, a identidade feminina é claramente uma identidade opressiva; para ela, tornar-se mulher foi uma conquista.

(Louis, 2023, p. 97)

Edouard Louis é, sem sombra de dúvidas, um dos grandes nomes da literatura francesa contemporânea, com publicações de suas obras em diversos países, inclusive no Brasil. Em outubro de 2024, foi um dos escritores confirmados para participar do Festival de Literatura Internacional de Paraty (FLIP) no Rio de Janeiro, conforme o jornal O Globo expôs. Sua obra mais recente publicada e que seria uma continuação de *Lutas e metamorfoses de uma mulher* (2023), é *Monique se liberta* (2024), seu sexto romance autobiográfico publicado no Brasil. Dentre as obras já publicadas no Brasil, estes livros ora citados acima, são dedicados à vida de sua mãe. Na obra, o autor recorre às suas memórias para (re)construir a trajetória de sua mãe, marcada por experiências de subalternização e sofrimento em dois casamentos (in)felizes que tivera.

Este artigo terá como objetivo analisar, a partir da obra *Lutas e metamorfoses de uma mulher* (2023), do escritor francês Édouard Louis – cuja obra narra a vida de sua mãe, a qual nasceu em meados da década de 60 no subúrbio de uma grande cidade no norte da França e teve dois casamentos (in)felizes, devido às privações e violências sofridas dentro do matrimônio, mas, por volta de 2013, resolve largar seu segundo marido para recomeçar uma nova vida, abandonando assim o círculo vicioso de violência que sempre vivenciou – como a identidade feminina é construída, oprimida e

reconstruída no interior das estruturas sociais marcadas pela dominação patriarcal. Tomaremos como hipótese norteadora deste trabalho, a célebre afirmação da escritora francesa Simone de Beauvoir, publicada em seu livro *O Segundo Sexo* (1967, p. 9): ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Tal formulação permitirá uma análise sobre a (re)construção da identidade feminina através das relações sociais e afetivas que moldaram o lugar da mulher na sociedade, a partir das memórias do narrador-autor-personagem homossexual.

Isto posto, o presente estudo pretende investigar, a partir da perspectiva do narrador-autor-personagem, de que modo a narrativa literária revela a complexidade do *tornar-se mulher*, a partir da imagem feminina e da trajetória de uma mulher contemporânea – final do século XX e início do século XXI –, a qual é apresentada através das memórias do narrador-autor-personagem, evidenciando assim os percursos e as decisões que a protagonista feminina tivera e que afetaram o rumo de sua vida, dentro de um sistema opressor; reconquistando, por fim, a sua identidade feminina.

Por meio do relato pessoal, Louis revela não apenas aspectos de sua própria formação subjetiva, mas também o impacto das estruturas opressoras sobre a identidade feminina, evidenciando a complexidade da vida de uma mulher inserida em um contexto patriarcal. Salientamos também que a presente obra pode ser estudada sob outras perspectivas, ampliando, assim, suas discussões.

Para que isto ocorra, este trabalho terá como embasamento teórico o sociólogo francês Maurice Halbwachs que aborda sobre a relação entre memória individual e coletiva; e a escritora francesa Simone de Beauvoir, que discute sobre a construção da identidade feminina e da posição que a mulher ocupa na sociedade contemporânea. Ambos os autores são de grande relevância para o desenvolvimento desta pesquisa, para que possamos compreender como o narrador-autor-personagem retrata, através de suas memórias, a construção de uma mulher contemporânea que vive em um sistema opressor, a qual é mostrada em um primeiro momento,

como uma mulher submissa ao homem, e posteriormente, uma mulher que rompeu as fronteiras deste sistema.

Memória e Literatura

Em *O pacto autobiográfico* (2008), Philippe Lejeune define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p. 14). Essa definição deixa evidente a intenção do sujeito de narrar a própria vida, assumindo a autoria, a identidade do narrador e do personagem principal como contemporâneos, e é exatamente essa perspectiva autobiográfica que se evidencia nas obras do escritor francês Edouard Louis, dos quais os textos projetam sua trajetória pessoal e identidade em narrativas que mesclam memórias e experiências através da construção literária.

No entanto, quando mencionamos obras que mesclam memória e literatura, José Valtemir Ferreira da Silva (2023, p. 204) expõe que isso é chamada de literatura memorialista, e essa literatura memorialista faz com que o escritor represente a realidade através de seu ponto de vista, selecionando assim, situações e contextos que são mais importantes para ele, sem ter a preocupação de retratar fielmente os acontecimentos.

Quando o autor utiliza a memória como apoio para narrar sua história, os termos literatura autobiográfica e literatura memorialista se confundem por possuírem características tão próximas que fica difícil de distingui-las, pois ambas compartilham características em comum. Lejeune (2008, p. 14) expõe em seu livro que para uma obra ser considerada autobiográfica, ela deve preencher ao mesmo tempo certas condições¹, e caso não as preenche, são considerados gêneros vizinhos da autobiografia

1. Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico* (2008) definiu categorias para classificar uma obra como autobiográfica: 1. Forma da linguagem; 2. Assunto tratado; 3. Situação do autor; 4. Posição do narrador. (LEJEUNE, 2008, p. 14)

(memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário e auto-retrato).

Entretanto, esses dois gêneros apresentam distinções conceituais, mas ambos são gerados a partir de lembranças e experiências vividas, com presença forte do sujeito que narra e ao mesmo tempo interpreta o passado, embora suas intenções e estruturas narrativas sejam diferentes. Na mesma proporção que a autobiografia tem sua fundamentação na identidade entre autor, narrador e personagem, sustentando uma relação direta com a própria vida do escritor, o texto memorialista permite maior liberdade ficcional e um afastamento mais evidente entre sujeito e enunciado. Portanto, embora nem toda autobiografia seja necessariamente memorialista, e nem todo texto memorialista configure uma autobiografia, é possível visualizar a estreiteza de características de ambos em muitas obras contemporâneas.

Este movimento entre diferentes tipos de narrativa é evidente nos trabalhos de Édouard Louis, onde a dedicação ao testemunho pessoal não impede a construção literária da memória. Ao unir experiência e redação, o escritor cria um ambiente híbrido onde as fronteiras entre autobiografia e memorialismo se desvanecem, demonstrando como essas categorias podem interagir e se sobrepôr dentro de um único romance.

Para melhor compreender o conceito de memória, o sociólogo francês Maurice Halbwachs fez uma grande contribuição através da obra *A memória coletiva* (1990), a qual traz conceitos pertinentes à relação da memória individual e com a memória coletiva. Halbwachs expõe que o primeiro sujeito a testemunhar o que vê é sempre nós mesmos, e com isso, passamos a criar uma memória individual sobre determinado fato, mas também apoiando-se nos depoimentos dos outros, fazendo com que uma mesma experiência recomece.

Ora, a primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nós próprios. Quando uma pessoa diz: “eu não creio em meus olhos”, ela sente que há nela dois seres: um, o ser sensível, é

como uma testemunha que vem depor sobre aquele que viu, diante do “eu” que não viu atualmente, mas que talvez tenha visto no passado e, talvez, tenha feito uma opinião apoiando-se nos depoimentos dos outros. (Halbwachs, 1990, p. 25)

O autor relata ainda que a memória individual do sujeito muda a partir das experiências que este vivencia, e que a visão sobre alguém tende a modificar também a partir de outras experiências que temos, passando a ocupar lugares diferentes.

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia, quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (Halbwachs, 1990, p. 51)

No primeiro capítulo da obra *Lutas e metamorfoses de uma mulher* (2023) nos deparamos com a reflexão do narrador-autor-personagem sobre sua mãe, o qual mudou de visão sobre ela quando ele passou a ocupar um novo lugar na sociedade.

Não encontro palavras para explicar, mas tudo nessa foto, sua pose, seu olhar, o movimento do cabelo, evoca liberdade, uma infinidade de possibilidades à sua frente, e talvez, também, felicidade.

Eu tinha me esquecido, acho, de que ela era livre antes do meu nascimento - feliz?

Devo ter pensado nisso algumas vezes quando ainda morava com ela, que um dia ela deve ter sido forçosamente jovem e cheia de sonhos, mas quando encontrei essa foto fazia muito tempo que eu já não pensava nisso, era uma compreensão, uma consciência abstrata demais. Nada ou quase nada do que eu

soube dela na minha infância, em contato com seu corpo por quinze anos, poderia me lembrar isso. (Louis, 2023, p. 5-6)

Além de refletir sobre a felicidade e/ou a liberdade que sua mãe tivera um dia, o narrador-autor-personagem adquire um novo ponto de vista a partir de sua vivência e contato com outras realidades, e com isso, passa a se indagar sobre os papéis que a mulher exercia dentro daquele meio social.

Então ela estava morando com esse homem que já não amava muito, meu pai. Ele trabalhava durante o dia todo, voltava à noite, ela servia o jantar.

Peter Handke escreveu um resumo do cotidiano de sua mãe na Áustria nos anos 1920: “Pôr a mesa, tirar a mesa; ‘Todos têm o que precisam?’ Abrir as cortinas, fechar as cortinas; acender a luz, apagar a luz; ‘Não deixem a luz do banheiro acesa’; dobrar, desdobrar; esvaziar, encher, limpar, desligar. ‘Por hoje, é só.’”

Minha mãe vivia a milhares de quilômetros da Áustria, sua vida acontecia cerca de meio século depois, suas condições financeiras eram diferentes, no entanto sua vida era praticamente igual, até mesmo as frases que dizia.

[...] A mesma repetição, os mesmos gestos, essa jornada típica se repetia quase todos os dias sem exceção, a não ser quando ela exigia uma ajudinha minha ou da minha irmã para lavar a louça.

Outra pergunta: será que sou capaz de entender a vida dela se essa vida foi especificamente marcada por sua condição de mulher?

Se sou construído, percebido e definido pelo mundo que me cerca como um homem? (Louis, 2023, p. 31-32)

O narrador-autor-personagem percebe que o papel feminino de sua mãe é sempre o mesmo de outras mulheres que já viveram em outros tempos, e as funções sempre se repetem independente do tempo em que se está, pois estas funções de “cozinhar, lavar e passar”, denominada de afazeres domésticos, sempre foram atribuídas às mulheres pelo meio social.

Em *A sujeição das mulheres* (2021), John Stuart Mill argumenta que a opressão não recai exclusivamente sobre as mulheres, mas também sobre certos homens que, por não se encaixarem no modelo dominantes de masculinidade, são considerados fracos por aqueles que se veem superiores. Para o autor, o sistema vigente estabelece uma hierarquia de poder baseada em critérios de força e autoridade, reservando aos que ocupam o tipo, o direito de comandar, legislar e definir os rumos da sociedade, resultando assim na sujeição de todos os indivíduos que não correspondem aos padrões pré-estabelecidos, reforçando desta forma, as desigualdades e perpetuando a exclusão de mulheres e de certos homens.

Em primeiro lugar, a opinião a favor do sistema atual, que subordina inteiramente o sexo mais fraco ao mais forte, baseia-se apenas na teoria [...] Em segundo lugar, a adoção desse sistema de desigualdade nunca foi resultado de deliberação, ponderação, ideias sociais ou qualquer noção do que conduziu ao benefício da humanidade ou à boa ordem da sociedade. Emergiu simplesmente do fato de que, desde o crepúsculo mais antigo da sociedade humana, toda mulher (devido ao valor atribuído a ela pelos homens, advindo de sua inferioridade de força muscular) foi encontrada em estado de sujeição a algum homem. (MILL, 2021, p. 22)

Para escritora francesa Simone de Beauvoir, grande precursora sobre o debate e estudos do papel da mulher na sociedade, relata em sua obra *O segundo sexo* (1967), a opressão que as mulheres sofriam dentro do sistema opressor, pelo fato de ser considerado o outro – por possuir uma força menor em relação ao homem.

Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindi-

cação fundamental de todo sujeito, que se põe sempre como o essencial, e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina? (BEAUVOIR, 1970, p. 23).

Tanto a citação de Stuart Mill quanto de Beauvoir relatam e denunciam de como um sistema opressor constrói desigualdades a partir da naturalização dos papéis sociais em que homens e mulheres devem exercer, e também da hierarquização de identidades, colocando sempre a mulher – considerada o outro em relação ao homem – numa posição de subordinação. Ambas as citações se articulam diretamente com o texto literário, pois evidenciam que o sujeito, este considerado fraco por aqueles que se consideram superiores, deve ter sua presença oprimida, resultando assim na sujeição.

Na obra de Édouard Louis, percebemos que o papel da mãe do autor é construído socialmente através do silenciamento, ou seja, seu lugar é aquele onde sua voz é apagada e oprimida. Entretanto, ela ganha voz quando a problemática é trazida à tona pela narrativa, fazendo com que a obra se torne uma ferramenta para denunciar as desigualdades sociais e evidenciar os papéis socialmente construídos pelo sistema opressor para as pessoas subalternizadas. Deste modo, a obra relata o processo de *tornar-se mulher* se dá em meio a uma luta constante entre opressão e liberdade, sujeição e reconstrução identitária.

Identidade feminina sob a perspectiva do homem contemporâneo

Édouard Louis descreve, no seu 3º romance, a partir de suas memórias, a vida de Monique, sua mãe, a qual nascera num subúrbio de uma grande cidade no norte da França (Louis, 2023, p. 15), e que através de seu primeiro casamento, conheceu a infelicidade de se tornar dona de casa aos 18 anos, ter dois filhos aos 20 anos e um marido bêbado que a traía.

A história da minha mãe começa com um sonho: ela ia ser cozinheira. Prolongamento, sem dúvida, da realidade que a cercava: as mulheres sempre cozinham e serviram os outros. Com dezesseis anos inscreveu-se na escola de hotelaria de sua região, mas um ano depois teve que interromper sua formação; estava grávida [...] O pai, um encanador que ela conhecera meses antes, pediu para que ela tivesse a criança. Casaram-se por conveniência, mudaram-se, ele trabalhava, com dezoito anos ela já era “dona de casa”, como ela mesma dizia. [...] Com vinte anos tinha dois filhos, nenhum diploma e um marido que ela já detestava, depois de apenas alguns anos vivendo com ele. (Louis, 2023, p. 17)

O narrador-autor-personagem apresenta, neste trecho, o papel que a sociedade impunha à mulher confinada ao casamento, a qual passa a exercer as funções domésticas que sempre foram atribuídas às mulheres, conforme Beauvoir (1970) expõe.

O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sinta-se ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição. (Beauvoir, 1970, p. 165)

Após não aguentar mais este casamento e a situação em que se encontrava, resolve então deixar o marido e recomeçar uma nova vida.

Ela o detestava, mas ficou com ele por causa dos dois filhos, por eles. Ela me dizia que não queria que crescessem sem pai, que não queria ser “responsável”. E sistematicamente acrescentava: E então ir embora, bem que eu queria, mas para onde?

No entanto, depois de mais dois ou três anos com ele, ela não aguentou. Soube que ele ia para a cama com outras mulheres, mentia para ela. Ele bebia cada vez mais. Alguns dias – como seu filho anos mais tarde, como meu irmão mais velho, como uma repetição exata de vidas – acordava às sete, oito da manhã

para ir trabalhar e já estava bêbado sem nem começar a beber, o álcool não saía mais de seu corpo, e ela foi embora. (Louis, 2023, p. 18)

No trecho em questão, o narrador-autor-personagem descreve a relação de uma mulher com sua primeira família, marcada por um casamento frustrado, um marido alcoólatra e a responsabilidade de criar seus filhos. Sua permanência nessa relação revela a interiorização de papéis tradicionais impostos pelo sistema patriarcal, nos quais a mulher se vê como guardiã da estrutura familiar e da presença masculina na formação dos filhos. Essa configuração evidencia o aprisionamento em um ciclo de privações, no qual sua identidade feminina individual é silenciada e subordinada às exigências de um modelo social opressor. Ainda que a mulher deseje romper com esse ciclo, ela não consegue se desvincular completamente, pois encontra-se numa posição de dependência afetiva, econômica e simbólica — condição típica da subalternização feminina descrita por Simone de Beauvoir.

Esse retorno ao passado que o autor faz para escrever ou contar uma memória muda conforme se assume um novo ponto de vista — conforme já descrito no capítulo anterior por Halbwachs —, mas o que vemos na obra, não é uma memória individual vivenciada pelo sujeito, mas uma memória individual formada no coletivo, na família, como Halbwachs expõe.

Um grupo entra geralmente em relação com outros grupos. Há muitos acontecimentos que resultam de contatos semelhantes, bem como informações que não têm outra origem. Por vezes, essas relações ou esses contatos são permanentes ou então, em todo caso, se repetem muito frequentemente, se prolongam durante uma duração bastante longa. Por exemplo, quando uma família viveu durante muitos tempo numa mesma cidade, ou na proximidade dos mesmos amigos; cidades e família, amigos e família constituem como que sociedades complexas. Então nascem as lembranças, compreendidas em dois quadros de pensamentos que são comuns aos membros dos dois grupos. Para

reconhecer uma lembrança desse gênero, é preciso fazer parte ao mesmo tempo de um e do outro. (Halbwachs, 1990, p. 46)

Essa memória individual formada no coletivo está presente também quando o narrador-autor-personagem narra o segundo casamento que sua mãe tivera, como observa-se no seguinte trecho, “alguns meses depois ela conheceu meu pai. Para ela, a única forma de fugir dali era encontrar outro homem. Apaixonou-se, foram morar juntos, tiveram um filho, eu, ela se sentia bem com ele por ele ser *diferente*, mas logo ele virou outra pessoa – ou seja, *como todos os outros*.” (Louis, 2023, p. 27)

O narrador-autor-personagem utiliza até o momento as memórias que são formadas no coletivo, memórias estas que foram e são apreendidas dentro do contexto familiar, passadas em conversas entre pais e filhos, avôs e netos, ou seja, são passadas de uma geração para a outra, e no final, acaba tornando uma memória que pertence aos dois grupos ao mesmo tempo, pois segundo Halbwachs expõe, “o grupo do qual a criança fazia parte mais intimamente, naquela época, e que não cessa de envolvê-lo é a família” (Halbwachs, 1990, p. 40).

Mas, na obra também estão presentes memórias vivenciadas por este narrador-autor-personagem, o qual até o momento não tinha vivenciado nenhuma destas memórias relatadas, memória esta que retrata a humilhação de sua mãe diante de várias pessoas.

Um dia, na festa da cidade organizada pelo time de futebol local, meu pai gritou com ela na frente de dezenas de pessoas, “Ei, sua vaca gorda, vem cá”. Vi os rostos à sua volta se contorcer de rir. Ela me pediu que voltasse para casa com ela. Chegando em casa, sentada no sofá, chorou. Eu tinha oito anos e era a primeira vez que a via chorar. Ela dizia entre soluços, Não sei por que seu pai precisa me humilhar assim. (Louis, 2023, p. 29)

As memórias individuais relatadas pelo narrador-autor-personagem até o momento, relatam a vida (in)feliz que a personagem feminina teve dentro deste sistema opressor, as quais evidenciam a forma de se viver

de uma mulher contemporânea no interior da França no início dos anos 2000, e que ao final do século XX, já reproduzia as frases e os afazeres domésticos que toda mulher é submetida por este sistema, o qual já foi descrito anteriormente por Simone de Beauvoir e Stuart Mill. Vimos que o papel exercido pela protagonista corresponde exatamente aos papéis que eram exercidos exclusivamente pelas mulheres. Além de evidenciar a vida subalternizada de uma mulher interiorana, o narrador-autor-personagem traz também as memórias do início do rompimento deste ciclo opressor da personagem feminina, com a chegada de Angélique² no seio familiar dos Bellegueule.

Angélique voltou a nossa casa no dia seguinte no outro também. Aproximava-se de vocês, e você sentiu que ela a levaria para outra vida, outros hábitos vindos de outro mundo, formas de vida mais livres e mais suaves. Você ficou imediatamente mais feliz – estou enganado? Quanto mais ela vinha, mais você adotava a vida dela, ela marcou para você ir ao cabeleireiro, sendo que durante anos você cortou o cabelo com a tesoura da cozinha, ela ensinava você a falar expressões novas que a deixavam mais autoconfiante, agora você dizia “perfeitamente” quando alguém falava, lembra? Ela nos apresentava comidas que não conhecíamos, tarama, homus, comidas que nos faziam sentir diferentes e superiores quando as comíamos e quando as comprávamos. (Louis, p. 49-50)

Com a chegada de Angélique no ambiente em que a protagonista estava inserida, percebe-se que ela passa a adotar novos hábitos, e formas de se expressar enquanto mulher, hábitos estes que lhe foram privados no decorrer de sua vida devido ao casamento. A presença de Angélique, nesse sentido, atua como um agente de transformação, não apenas por representar uma quebra no cotidiano opressivo vivido anteriormente, mas simboliza também, uma abertura para a redescoberta de si.

2. Ela era responsável pela rede elétrica da região. Trabalhava num escritório, fizera dois ou três anos de universidade, e esses detalhes bastavam para separá-la radicalmente de uma família como a nossa; ela não era amiga de gente como nós, e sim de professores, funcionários da fábrica, da prefeita, de todos aqueles que víamos todos os dias nas ruas e que podíamos cumprimentar, mas com quem nunca falávamos, outra casta [...] (Louis, 2023, p. 47)

Será que você estava consciente do milagre social que se operava? Daquela súbita possibilidade de sair de si mesma? Acho que sim. Graças a Angélique você se sentia mais forte diante de meu pai, tinha uma aliada, cochichava para mim enquanto pendurava a roupa e eu ia dando os pregadores, *Na minha opinião, Angélique às vezes deve se encher do seu pai, que não sabe falar, não sabe se comportar.*

Não consigo fazer a lista de tudo o que aconteceu graças a ela, por meio dela, vocês iam comprar roupas de baixo juntas no supermercado, iam a praia, *como amigas*, como você dizia. (Louis, 2023, p. 50-51) Angélique vive uma liberdade, que para a protagonista, até o momento parecia inalcançável. Sua presença traz luz a uma nova perspectiva de existência, que rompe com os códigos de conduta que haviam sido impostos pelo casamento e pelo ambiente familiar tradicional. Quando se aproxima de Angélique, a protagonista passa a rever sua própria identidade e o modo como ela se relaciona com seu corpo, sua autonomia e seus desejos.

A partir das memórias que o narrador-autor-personagem relata, notamos que o rompimento do ciclo de violências e privações que a personagem feminina sofre, começa a ficar para trás, já que estas não se enquadram mais no seu novo modo de viver, pois a protagonista começa a frequentar lugares que antes era impensáveis.

O narrador-autor-personagem por estar fora do contexto social em que sua mãe vivia, conseguia enxergar como esse sistema destruíra as pessoas, ou de como o sistema fazia as pessoas continuassem a reproduzir os mesmos discursos de seus antepassados, reproduzindo assim as violências e discursos opressores. E foi em um desses encontros entre mãe e filho, que ele formulou a ideia de que mudaria a vida de sua mãe para sempre.

Uma noite, no ano seguinte à minha quase morte, meu telefone tocou. Sua voz ressoou na escuridão em torno de mim: “Pronto. Eu consegui”. Eu estava lendo no sofá e fiquei surpreso ao ver seu número no visor. Ela falava rápido, a voz ofegante, com a

excitação de uma adolescente. Era minha mãe, mas de repente parecia mais jovem do que eu.

Logo entendi do que se tratava e respondi, também excitado: “Conta! Como aconteceu?” Ela recuperou o fôlego: “Como sempre ele não voltava, você conhece ele. Bom. Tinha saído desde nem sei que horas, eu tinha feito comida, e estava esperando. Mas aí eu disse para mim mesma: Acabou. Não vou mais esperar. Nunca mais vou esperar ele. Cansei de esperar”.

[...]

Então pus todas as coisas dele em sacos de lixo e joguei na calçada. Assim. Não conseguia parar. Ele voltou e tentou abrir a porta, mas eu tinha passado todas as trancas. Ele bateu nas paredes, nas janelas, gritou. Eu conheço ele, na minha opinião ele sabia muito bem o que estava acontecendo. Eu disse por trás da porta para ele não voltar nunca mais. Ele perguntou, Nunca mais? Eu repeti, Nunca mais. Ele chorou, mas eu disse para mim mesma: Nada de ceder. Nada de ceder. Chega de ceder (Louis, 2023, p. 69-70)

O narrador-autor-personagem apresenta em seguida, através de suas memórias, a mudança de atitude que a protagonista feminina exerce no seu casamento: a separação. Após a separação do seu marido, percebe-se que Monique começa a adotar atitudes diferentes da qual o sistema sempre esperava das mulheres, rompendo assim, o ciclo de violências e opressões que sofrera no casamento.

Citando Beauvoir, Raquel Lima (2019, p. 9) expõe que para conseguir a libertação, Beauvoir acreditava que as mulheres devem reconhecer muitas normas sociais como construções, e que só a partir desse reconhecimento que elas terão a liberdade para escapar de seu contexto e decidir o seu próprio destino.

A igualdade só se poderá restabelecer quando os dois sexos tiverem direitos juridicamente iguais, mas essa libertação exige a entrada de todo o sexo feminino na atividade pública. “A mulher só se emancipará quando puder participar em grande

medida social na produção, e não fôr [sic] mais solicitada pelo trabalho doméstico senão numa medida insignificante. E isso só se tornou possível na grande indústria moderna, que não somente admite o trabalho da mulher em grande escala como ainda o exige formalmente..." (Beauvoir, 1970, p. 75)

A libertação feminina dentro da narrativa fica evidente através de uma conversa entre mãe e filho, “minha mãe começou a me telefonar, várias vezes por mês. Ela me dizia: ‘Se você visse como sou livre agora! Você não me reconheceria’” (Louis, 2023, p. 73).

Conseguimos perceber pela visão do narrador-autor-personagem, através de suas lembranças, que a protagonista feminina conseguiu se libertar do contexto social que a aprisionava, quando se mudou para uma nova cidade.

Um ano depois, ela foi viver em Paris, onde eu também morava e onde continuava meus estudos iniciados em Amiens. Quando fui encontrá-la pela primeira vez na rua para onde ela acabara de se mudar, não acreditei na pessoa que ela havia se tornado, e que eu tinha agora diante de mim. Nada nela se parecia com a mulher que era minha mãe. Seu rosto estava maquiado, seu cabelo tingido. Usava joias. (Louis, 2023, p. 85)

E ao encontrar essa liberdade que lhe fora privada no decorrer de sua vida, pelas situações descritas pelo narrador, tanto pelo casamento infeliz e por um sistema opressor, realizar “coisas” que as mulheres fazem, como por exemplo se maquiar, se cuidar, se pentear, e o simples fato de poder exercer essa identidade feminina foi para ela uma grande conquista de liberdade, como notamos no trecho abaixo.

A libertação continuava. Ela vivia sua nova existência fazia seis meses. Nas tardes em que eu a encontrava, uma vez por mês ou a cada dois meses, ela aparecia sempre de roupa nova, sorridente. Não eram roupas de boa qualidade ou especialmente luxuosas, mas pouco importa, ela estava feliz de ter se tornado mulher que comprava roupas, de fazer, como ela mesma dizia,

o que todas as outras mulheres fazem: se maquiar, se cuidar, se pentear. (Louis, 2023, p. 97)

A libertação da identidade feminina oprimida é evidenciada por meio das memórias individuais do narrador-autor-personagem, conforme observamos no trecho citado anteriormente. Tais memórias, como nos relata Maurice Halbwachs, não são isoladas, mas pontos de vista sobre uma memória coletiva, que se transforma conforme o lugar que o sujeito ocupa nas relações sociais e afetivas, pois “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (Halbwachs, 1990, p. 51).

A partir desta perspectiva, do ponto de vista do narrador-autor-personagem, torna-se possível identificar uma tensão entre o “ser mulher” e o “viver enquanto mulher”, pois estas nos revelam muito sobre como a identidade feminina pode ser moldada — ou até mesmo desfigurada — por estruturas patriarcais que definem papéis tradicionais, como a esposa submissa, dona de casa e cuidadora exclusiva dos filhos. Contudo, o trecho também relata a possibilidade de reconstrução dessa identidade, especialmente no âmbito familiar, através da resignificação da relação estabelecida entre mãe e filho. Assim, a memória individual do narrador-autor-personagem evidencia as opressões sofridas pela mulher, a resistência e a reconstrução identitária do sujeito mulher dentro do universo feminino.

Considerações finais

Ao término deste artigo, é pertinente salientar que a identidade da mulher contemporânea se dá com as desconstruções das normas sociais impostas pela sociedade, e que a emancipação feminina deve ser a meta para combater a desigualdade que ainda permeia a sociedade, afetando mulheres em diversos âmbitos sociais.

Tendo como base todas as discussões já levantadas até o momento, percebemos que na atualidade essa questão ainda persiste em diversas camadas sociais. O autor, Édouard Louis, ao dedicar uma obra para contar a trajetória de sua mãe, divide a identidade feminina em dois modelos. O primeiro corresponde à figura de mulher imposta por uma sociedade conservadora, onde ela ocupa o lugar de subalterna ao homem, sendo responsável pelos afazeres domésticos, pelo cuidado com os filhos e do marido, com a sua liberdade reprimida dentro de um contexto social e familiar opressor.

O segundo modelo conecta-se às discussões levantadas por Beauvoir, sobre o papel da mulher pós-moderna, que busca emancipação e liberdade em um mundo em transformação.

Estas representações dos modelos femininos dentro da narrativa só ocorrem porque o narrador-autor-personagem, que é homossexual, teve contato com um mundo diferente daquele em que ele cresceu. Esse novo conhecimento proporciona novas perspectivas e visões de mundo, o que provoca mudanças significativas em seu ponto de vista. Esse processo leva o narrador-autor-personagem a assumir uma postura crítica ao narrar a vida de sua mãe e, ao mesmo tempo, coloca em evidência os papéis femininos que a sociedade espera das mulheres, revelando as violências que estas experienciam em um meio social conservador e machista.

De acordo com Jules Naudet (2007, *apud* Lima, 2020, p. 4) expõe que o processo de mover-se entre classes sociais distintas representa uma ascensão social dos sujeitos que, às vezes, abandona suas origens e assimila totalmente os valores da classe de destino, ou, teríamos um sujeito atormentado pela dissonância encontrada entre os dois mundos, e este movimento foi chamado de *trânsfuga de classe*, conceito este proposto pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu.

O trânsfuga de classe, em referência àquele que deserta de suas origens, é o conceito comumente acionado para representar tal movimento. O conceito carrega um sentido negativo, o de deser-

ção, atribuído à experiência de mover-se entre estratos sociais distintos, perfazendo um caminho de ascensão social. Originalmente, o termo foi utilizado para descrever movimentos radicais de ascensão social, o que não contempla os casos aqui analisados. A saída da classe trabalhadora para a ocupação de uma posição de classe média, destino comum para a maioria dos jovens adultos que compõem o grupo investigado, também é, entretanto, interpretada e analisada sob a influência do referido conceito em grande parte da literatura consultada. (Lima, 2020, p. 4)

Percebemos que a protagonista feminina da obra realizou esse movimento de trânsfuga de classe, quando deixa para trás tudo o que a prendia para ter seu direito à liberdade, passando a pertencer e experimentar uma nova realidade social que lhe fora tirada, pois como Mayer (2024, p. 133) expõe em seu artigo, “*finalement, Monique est devenue elle aussi trans-fuge de classe et son cas s’ajoute à celui d’Annie Ernaux, Didier Eribon et son fils Édouard, l’ex-Eddy Bellegueule*”³.

Tendo como base estes conceitos ora apresentadas acima, pode-se verificar que o livro *Lutas e metamorfoses de uma mulher* (2023) é construído por uma coleção de memórias que o narrador-autor-personagem utiliza para narrar a trajetória de sua mãe, e que a partir destas memórias conseguimos acompanhar a evolução de uma mulher oprimida por um sistema machista, na cidade interiorana de Hallencourt, até a sua libertação feminina em Paris, ambas na França, e que para a protagonista feminina, o fato de tornar-se mulher foi libertador, pois como Simone de Beauvoir afirma “ninguém nasce mulher, torna-se mulher.” (Beauvoir, 1967, p. 9).

3. Finalmente, Monique tornou-se também trânsfuga de classe e seu caso se acrescenta àquelas de Annie Ernaux, Didier Eribon e seu filho Édouard, ex-Eddy Bellegueule [...]” (tradução nossa) (p. 133).

Referências

FLIP 2024 confirma presença do escritor francês Édouard Louis, que terá novo romance editado no Brasil. O globo. Rio de Janeiro. 17 jul. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/07/12/flip-2024-confirma-presenca-do-escritor-frances-edouard-louis-expoente-da-autoficcao.ghhtml>. Acesso em 02 nov. 2024.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo: experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. 2ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: La mémoire collective.

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

LIMA, Raquel G. de. **Para além do “Trânsfuga de Classe: A socialização plural em narrativas da primeira geração de formados no ensino superior..**Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 35, n.º 104, p. 1-17, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/3510414/2020>. Acesso em 18 de nov. 2024.

LIMA, Andressa B. M. **O espaço da mulher na sociedade: uma reflexão a partir de o Segundo Sexo de Simone de Beauvoir**. Revista Alembra, v. 1, n.º 3, p. 104-115, 2019. Disponível em: <https://periodicos.cfs.ifmt.edu.br/periodicos/index.php/alembra/article/view/28/22>. Acesso em: 18 nov. 2024.

LOUIS, Édouard. **Lutas e metamorfoses de uma mulher**. Tradução de Marília Scalzo. – I. ed. – São Paulo :Todavia. 2023.

MAYER, Christoph Oliver. **La mère victime comme lacune théorique de l’émancipation. Combats et métamorphoses d’une femme** (2021) d’Édouard Louis. In.: HERTRAMPE, Marina. O. M. Mater Genetrix : Les images de la mère dans la littérature contemporaine d’expression française. Berlin. De Gruyter. 2024. p. 129-134. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783111558752-009/html>. Acesso em: 18 nov. 2024.

MILL, John Stuart. **A Sujeição das mulheres**. Traduzido por Leide Daiane de Almeida Oliveira e Naylane Araújo Matos. – Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2021.

SILVA, José Valtemir Ferreira da. **A literatura como um lugar de memória**: reflexões e aproximações. *Travessias Interativas*, São Cristóvão-SE, v. 13, n. 28, p. 203–218, 2023. DOI: 10.51951/ti.v13i28.p203-218. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/18616/13921>. Acesso em: 18 nov. 2024.

Fragmentos da memória familiar em *The Hiding Place*, de Trezza Azzopardi

Evandro Hurko

Introdução

O quão individuais são as nossas memórias? Muitas vezes as tomamos como algo particular, íntimo e que compartilhamos apenas quando desejamos, seja ao interagir diretamente com alguém ou ao escrever um diário, expondo nosso íntimo para nós mesmos como leitores. O sociólogo Maurice Halbwachs, entretanto, propôs que indivíduos partilham boa parte de suas memórias com os grupos com os quais convivem.

Em *A memória coletiva* (1990), o autor disserta sobre o fenômeno que dá título à obra, indicando que nossas memórias, por vezes, só podem ser completadas quando confrontadas com os pontos de vista de outros indivíduos de determinado grupo. Em *The Hiding Place* (2000), Trezza Azzopardi costura um tecido fragmentado de memórias que a protagonista Dolores (ou Dol) tenta juntar usando tanto as próprias memórias quanto aquelas que foram compartilhadas com ela.

O romance é dividido em duas partes, apropriadamente nomeadas de *Part One* e *Part Two*. Essa divisão é importante e marca uma mudança significativa na narrativa: a primeira parte é, majoritariamente, uma narração em primeira pessoa da infância de Dolores; na segunda, a narradora encontra suas irmãs e aquelas memórias retomadas na primeira parte são contrastadas com as memórias delas. O livro é narrado pela própria protagonista, agindo como um narrador

Intradiegético que admite sua própria não-confiabilidade ao reconhecer as falhas em sua memória. O núcleo familiar, foco dessa análise,

é composto pelo pai Frankie, pela mãe Mary e suas cinco irmãs: Rose, Luca, Fran, Marina e Celesta.

Por ser uma narrativa de memórias fragmentadas e nem sempre confiáveis, é relevante atentar-se para os pontos de ancoragem que o livro providência para o leitor. Tomaremos como base os pontos de ancoragem e espaços de indeterminação como postos por Vincent Jouve (2002) bem como a exploração de vazios do texto como colocado por Wolfgang Iser (2002).

O conflito de memórias em Dolores

O livro começa com a Dolores narrando um momento da sua infância em que ela é colocada com vigia na janela de casa, atenta para a figura do pai se aproximando. A personagem narra que “Eu observo enquanto o carrinho de bebê desaparece no final da rua”¹ (AZZOPARDI, 2000, p. 3, tradução nossa). Nota-se a narração em primeira pessoa usando o *present simple*, fazendo com que o leitor, em um primeiro momento, deduza que a ação está ocorrendo no presente da narrativa. Algumas páginas depois, Dolores aparece narrando as coisas no tempo presente, de volta a sua casa muitos anos depois: “Aquilo foi em uma época em que eu sequer tinha quatro anos. A casa ainda está aqui, e agora eu estou aqui, em pé, em frente à janela do quarto que compartilhávamos”² (ibid., p. 6, tradução nossa). Esse é o primeiro sinal para o leitor de que ele não está lendo um testemunho de algo acontecendo no momento em que é narrado, mas sim memórias que a própria personagem tem da sua infância. É uma primeira e importante pista para a não-confiabilidade da narração, que se repete ao longo de toda a narrativa. É algo bastante sutil e que, ao nosso ver, não faz com que o leitor duvide imediatamente do relato da Dolores. Tomando as palavras de Wayne C. Booth, não temos “a

1. I watch as the pram disappears round the edge of the street. (AZZOPARDI, 2000, p. 3)

2. That was a time before I was four. The house is still here, and now I am here, standing at the window of the bedroom we shared (ibid., p. 6)

impressão de que o narrador está abusando de minha credulidade ou é, por qualquer outro motivo, **não-confiável como testemunha**³³ (1983, p. 210, grifo nosso, tradução nossa). Esse ser “não-confiável como testemunha” é o que Azzopardi aparenta ter explorado neste livro, posto que a falta de confiabilidade é tratada nele como algo fundamental da memória da personagem, semelhante ao que Halbwachs argumenta em seu livro sobre a memória coletiva. Quando evocamos um momento do nosso passado, esse pode aparentar estar completo em nossa memória, mas que se “encontrássemos alguém que dela tivesse participado ou a tivesse assistido, [...] não teremos mais certeza do que antes que não poderíamos nos enganar sobre a ordem dos detalhes, a importância relativa das partes e o sentido geral do evento” (1990, p. 75).

Conforme o leitor avança na narrativa, outros fragmentos da memória da Dolores (e consequentemente da família) surgem. Pensemos em dois momentos importantes na vida de Dolores: o seu nascimento e o dia em que é queimada. Na página 8, ela narra que “Isso é o que acontece pouco antes de eu nascer: é 1960”⁴ (AZZOPARDI, 2000, tradução nossa), algo que logicamente depende do relato de outra pessoa. O que ela narra a seguir são os momentos que precedem o seu nascimento, incluindo como Frankie perdeu a casa da família em uma aposta e a raiva dele ao descobrir que teve outra menina, não um menino como desejava. Duas testemunhas importantes aqui são Salvatore (colega de trabalho dele, que “está no topo da escada assistindo o jogo de cartas, espiando pela cortina de bolinhas pendurada na viga”⁵ [p. 12-13, tradução nossa]) e a própria mãe, que inevitavelmente compartilha detalhes da história familiar com a Dolores.

3. the impression that the narrator is exploiting my credulity or is for any other reasons untrustworthy as a witness (BOOTH, 1983, p. 210)

4. This is what happens just before I am born: it's 1960 (AZZOPARDI, 2000, p. 8)

5. is watching the card game from the doorway upstairs, peeping through the curtain of beads which hangs from the lintel (ibid., p. 12-13)

Sobre o segundo momento, quando ela é queimada, a protagonista aponta que “É por volta desses dias que eu sou queimada”⁶(*ibid.*, p. 17, tradução nossa), quando ela tinha 1 mês de idade, segundo informado na página 20. O que é interessante nessa passagem é como a narração faz uma conexão entre um momento decisivo e traumático na vida de Dolores com os sofrimentos do grupo em que está inserida, sinalizando uma tentativa de associação da memória individual de Dolores com a coletiva do grupo familiar. Mais adiante, a narração precisa o dia em que ocorre o incêndio e faz alusão a um sonho do pai de ganhar uma grande quantia em apostas e abandoná-las, mas que “Esse não é aquele dia. Esse é o dia em que eu sou queimada.”⁷ (*ibid.*, p. 24, tradução nossa).

Temos aí então um ponto importante da temática do livro e de como a autora constrói essa rede de memórias coletivas, apontando para como é difícil desassociar as memórias do indivíduo e do grupo. Retomando Halbwachs, o teórico aponta que “[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós.” (1990, p. 26). As lembranças de Dolores expostas acima não são algo vivido apenas por ela, são eventos coletivos e que afetaram o grupo como um todo. O incêndio, que teve um impacto mais significativo nela, afetou também o grupo. Podemos pensar nessa parte simbólica do incêndio, os detalhes de como aconteceu: o incêndio ocorreu na casa, que é um ambiente coletivo, familiar. Mas nesse incêndio Dolores estava sozinha e dentro de um baú, que servia como seu berço e um lugar para escondê-la do pai. Ela foi a primeira testemunha desse incêndio, mas só pode lembrar dele através dos outros. Há um parágrafo da narradora descrevendo o incêndio sob a óptica de seu eu de 1 mês de idade:

6. It is about this time that I am burnt (*ibid.*, p. 17)

7. This is not that day. This is the day I am burnt. (AZZOPARDI, 2000, p. 24)

Estou sozinha agora. Observando. A chama azul vem e vai, vem e vai, se esgueirando pelas bordas do tapete, acendendo cada fio como um pavio. Um brilhante cordão de laranja se vira e se alarga, pressionando si mesmo contra a madeira polida do baú. É tão bonito.⁸(AZZOPARDI, 2000, p. 28)

É uma lembrança talvez impossível e o estilo empregado pela autora nos faz pensar que há algum investimento imaginativo da Dolores adulta ao se lembrar desse momento: o foco nas cores, na beleza do fogo e como ele flui pela casa e se aproxima do baú, como algo vivo.

Esse testemunho impossível, por vezes, é tudo o que Dolores possui e é o único que o próprio leitor tem, enquanto lê, a primeira parte do texto. O livro está novamente em consonância com Halbwachs ao concordar que “[...] a primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nós próprios” (HALBWACHS, 1990, p. 25). Ela revisita o passado com as limitações do seu único ponto de vista para tentar reconstruir alguma lembrança, como o próprio incêndio. Diz que “Eu volto e tento conectar as coisas. Eu penso que tem que ter alguma lógica.” (AZZOPARDI, 2000, p. 33). Nesse retorno ao passado, há claramente elementos usados como pontos de ancoragem que Dolores consegue usar para se agarrar a uma memória. Como dito anteriormente, o leitor usa de pontos de ancoragem presentes em um texto para tentar preencher aqueles espaços que ficaram vazios (JOUVE, 2002). Pensando no livro esteticamente, o leitor passa por um processo semelhante ao de Dolores ao manter esses espaços de certeza no seu campo de referência para preencher os vazios da memória. Segundo Iser, o leitor separa aspectos da obra pertinentes ao tema que está buscando na leitura naquele momento e os coloca em foco no seu campo de referência, que é

8. I'm all alone now. I'm watching. The blue flame ebbs and flows, ebbs and flows, sneaking along the fringes of the runner, lighting each strand like touchpaper. A bright coil of orange turns, widens, presses itself against the polished wood of the chest. It's so pretty. (ibid., p. 28)

9. I go back, and try to piece together how it was. I think there must be a design. (AZZOPARDI, 2000, p. 33)

onde duas posições, pelo menos, precisam ser relacionadas, a exemplo do que se sucede em cada momento articulado da leitura, em que ocorre uma mudança de perspectiva entre segmentos diferentemente situados. O **campo** é a unidade mínima de organização de todo processo de compreensão. (2002, p. 124)

Pensemos na jaula: quem ficou preso nela? Foi a Dolores? Foram os coelhos? Ambos? O importante aqui é a jaula, que é esse ponto de ancoragem tanto para a narradora como personagem como para o leitor. Na página 77 há uma descrição do pai construindo-a, usando ferramentas que são descritas de tal forma que se assemelham a instrumentos de tortura. Na primeira aparição desse objeto, é informado que “Ele leva um mês para construir a jaula. Ele vai enchê-la de animais. Ele talvez compre galinhas, ou quem sabe coelhos. É algo para suas filhas.”¹⁰ (AZZOPARDI, 2000, p. 77, tradução nossa). Nota-se que é dito que será uma jaula para animais, mas o “algo para suas filhas” apresenta certa ambiguidade e, conhecendo Frankie, o leitor pode chegar a conclusões um pouco mais nefastas sobre o verdadeiro uso que essa jaula terá. Isso ficará no seu campo de referência, do qual extrairá informações para montar esse quebra-cabeças junto com a Dolores.

Sobre a jaula, há diversos pontos de vista que apontam cada um para algo diferente. Quando ela tinha quatro anos de idade, sua mãe “[...] contava essa história, cada vez de um jeito diferente, mas sempre acabando com a mesma frase: o que ele queria mesmo era me cortar em pedaços, Dol. Como um mágico. Ele simplesmente não suportava, sabe? Ciúmes!”¹¹ (ibid., p. 77, tradução nossa). Destacamos nessa frase o fato de que a história era sempre contada de maneira diferente, mantendo apenas a frase final sobre a suposta vontade de Frankie de serrar a Mary.

10. It takes him a month to erect the cage. He will fill it with animals. He will buy chickens, perhaps, or rabbits. It is a thing for his daughters. (ibid., p. 77)

11. [...] would tell me this story, every time differently, but would always end with the same line: what he really wanted was to saw me to bits, Dol. Like a magician. He couldn't stand it, you see? Jealousy! (ibid., p. 77)

Temos, então, o ponto de vista incerto da mãe: pensa que seu marido gostaria de estar usando essas ferramentas nela, uma caracterização negativa da jaula. Dol, por sua vez, foca nos coelhos, sobre como ela e as irmãs “ [...] amavam os coelhos. Mas eles também sumiram. Meu pai matou cada um deles, pra comer, por esporte, por motivo nenhum.”¹² (ibid., p. 77, tradução nossa). Aqui temos um retorno para a funcionalidade que era supostamente pretendida pela jaula, de manter coelhos, mas novamente há a atribuição negativa de ser um lugar em que os coelhos são mortos por Frankie.

Mais à frente há outra, e talvez mais importante, lembrança traumática de Dolores sobre a jaula: “A velha gaiola se apoia contra a parede. Eu não brinco nesse canto, não desde que Rose e Luca me trancaram ali dentro.”¹³ (ibid., p. 148, tradução nossa). Este é mais um fragmento de memória pertinente à jaula que leitor coloca no campo de referência, focando no tema da jaula

que, até aqui, possui atribuições estritamente negativas. Temos, então, três pontos de vista de três testemunhos diferentes sobre esse objeto: o de Frankie, o de Mary e o de Dolores, agora com os nomes de Rose e Luca misturados na memória – mas sem seus testemunhos. Antes de surgirem esses importantes testemunhos, o leitor se depara com outros fragmentos recuperados por Dolores. Na página 184, por exemplo, quando as jovens Fran, Dolores, Luca e Rose estão sozinhas em casa, temos o relato de uma tortura sofrida pela narradora nas mãos dessas duas últimas. Chamamos a atenção para a associação de Luca com o pai por parte da Dol: “Luca pega a faca do meu pai, lambe o dedo e corre ele pelo fio; ela está prestes a me esfolar.”¹⁴ (ibid., p. 184). Aqui a

12. [...] loved the rabbits. But then they vanished too. My father killed every single one, for food, for sport, for no reason at all. (AZZOPARDI, 2000, p. 77)

13. The old hutch squats against the wall. I don't play at this end, not since Rose and Luca locked me in. (ibid., p. 148)

14. Luca takes up my father's rabbit knife, licks her finger and runs it on the edge; she's about to skin me. (ibid., p. 184)

citação de Halbwachs mencionada anteriormente, de que só temos certeza de nosso testemunho enquanto ele não é contrastado com outros vem à tona.

Na parte 2 do livro, quando Dol está junto de suas irmãs, ocorre por fim o confronto dessas memórias pessoais com as do grupo. Primeiro, é importante notar o comportamento de Luca quando está perto da jaula. Dolores observa que Luca não se sente confortável naquele lugar, que “Ela não gosta muito daqui”¹⁵ (ibid., p. 273), acenando para o leitor que o desconforto para com a jaula também se estende para Luca, que foi acusada de prender a irmã ali. O diálogo a seguir é chave para a compreensão da coletividade da memória no livro:

Você se lembra dos coelhos? Eu pergunto, mantendo-a por perto. Um curto e grosso Não. Luca costumava ser uma boa mentirosa. Você tem que lembrar! Havia dúzias. Ele comprava como presentes

- Eu não lembro, ela diz, se virando, Entenda, Dolores, eu não lembro Uma Coisa Sequer.

A chuva e a jaula e a Luca em pé no jardim, negando tudo. A turbulência em mim vem como um grito.

Bem, eu me lembro! Você e a Rose, me trancando ali. Você deveria ter vergonha, Luca!

Ela se vira pra mim, Na meia-noite, a sua própria doença brilha como uma jóia. Luca fecha os olhos; Ela está cansada de não lembrar. Dol, nós estávamos *te soltando*.¹⁶ (ibid., p. 273-274, tradução nossa)

15. She doesn't like it out here. (ibid., p. 273)

16. Do you remember the rabbits? I ask, keeping her. / A short, thick-sounding No. Luca used to be a good liar. / You must! There were dozens. He'd buy them as presents - / I don't remember, she says. turning away, Understand me, Dolores, I don't remember One Single Thing. / The rain and the cage and Luca standing in the garden, denying everything. The hearing in me comes out as a shout. / Well I do! You and Rose, locking me in there. Shame on you, Luca! / She faces me, In the twilight, her own sickness shines like a jewel. Luca closes her eyes; she's tired of not remembering. / Dol, we were letting you out, she says. (AZZO-PARDI, 2000, p. 273-274)

Muitas coisas são relevantes nesse trecho. Primeiro, a escolha lexical que está sempre remetendo à memória, com “lembrar” sendo repetido quatro vezes. Dolores aqui tenta evocar a memória de ser trancada por elas na jaula, primeiro trazendo a lembrança dos coelhos, que ela julga ser algo coletivo e facilmente recuperado por todas. É quando menciona diretamente aquele ocorrido que Luca, “cansada de não lembrar”, confronta a memória de Dolores com a sua própria, fazendo com que tanto a narradora quanto o leitor questionem um acontecimento que antes era tido como certo. Dol, agora munida de fragmentos perdidos em sua memória, recorda o que aconteceu quando foi trancada, “tem algo sendo desenterrado”¹⁷ (ibid., p. 277), como repete diversas vezes durante essa escavação da memória.

Há também uma memória que é difícil, se não impossível, de ser recuperada por Dolores. Se considerarmos, como Halbwachs propõe (1990), que uma memória verdadeiramente individual é mais difícil de ser retomada por não possuir o apoio do grupo no ato da rememoração, a dificuldade de lembrar de Marina pode ser explicada dessa forma. Sobre essa personagem, mesmo quando ela ainda era criança e estava inserida no meio familiar, somos informados de que “Ninguém fala dela”¹⁸ (AZZOPARDI, 2000, p. 80, tradução nossa). Quando adulta, conversando com Celesta, que é a única testemunha possível da irmã Marina devido à sua idade, esta diz à narradora que “Eu Não Fico Revivendo o Passado. Beleza?”¹⁹ (ibid., p. 266, tradução nossa). A própria Dolores entrega informações contraditórias sobre a sua memória dessa irmã, que em princípio nos fala que “Eu não lembro da Marina; eu só tinha um mês quando ela se foi, e ainda estava no hospital”²⁰ (ibid., p. 75, tradução nossa), para depois insistir que lembra dela em uma conversa com a

17. Something is being unearthed. (ibid., p. 277)

18. No one talks about her. (ibid., p. 80)

19. I Don't Do Memory Lane. Okay? (ibid., p. 266)

20. I don't remember Marina; I was Only a month old When she left, and still in hospital (ibid., p. 75)

Celesta. De acordo com Halbwachs (1990) não existe memória que derive de um vazio absoluto: há sempre algo em que a memória possa se apoiar. Esse algo está completo em nosso “espírito”, necessitando apenas que resgatemos essa lembrança nós mesmos ou com o auxílio de outros testemunhos. Aqui, o problema é que essa memória não está completa no “espírito” de Dolores, que nunca conheceu Marina de fato. Nas palavras de Celesta: “Pelo amor de Deus, não tem com você lembrar da Marina! São tudo coisas que você *ouviu* dos outros, que não é a mesma coisa que saber.”²¹ (AZZOPARDI, 2000, p. 243, tradução nossa). Quando Dolores lembra de Marina, a “dor fantasma” no lugar em que deveria estar a sua mão esquerda surge, fazendo essa alusão de que a perda de uma memória pode ser tão pesada e marcante na vida de um indivíduo quanto a perda de uma parte do corpo.

A memória dessa irmã não é algo recuperável para Dolores porque existiu, majoritariamente, apenas no grupo familiar. A personagem não tem memórias individuais nas quais possa se apoiar e não há mais um grupo que tenha mantido a memória viva, visto que Celesta não faz questão de lembrar, Mary morreu e Frankie sumiu. Nas palavras dela, “Não tem nada da Marina que eu possa levar. Não tem traço nenhum de que mela foi, nem sequer uma foto. Mas não há como sentir falta do que você nunca teve: é só dor fantasma.”²² (ibid., p. 280). Não é, evidentemente, um vazio absoluto pois a memória da pessoa Marina existe, sua existência pode ser atestada por outras personagens. O problema é que os vazios dessa memória são muito maiores do que os espaços de ancoragem em que ela pode se apoiar, impossibilitando um preenchimento que seja mais do que pura especulação.

21. You can't remember Marina, for God's sake! It's Only what you've been told. It's not the same as knowing. (AZZOPARDI, 2000, p. 243)

22. There's nothing of Marina I can take. There is no sign of who she was, not even a photograph. But you can't miss what you've never had: it's only ghost pain. (ibid., 280)

Conclusão

É perceptível que Azzopardi se atentou para a relação das memórias individuais e coletivas durante a construção da protagonista Dolores, que termina o romance com pontos de vista diferentes sobre seu próprio passado após entrar em contato com outras memórias familiares. Os exemplos trazidos nessa análise são apenas alguns de muitos possíveis que corroboram com essa leitura, mas há espaço para estudos mais aprofundados sobre outras questões que afetam também a memória. A condição das mulheres no romance e a violência doméstica sofrida por elas instiga um estudo aprofundado sobre isso, vez que não é absurdo pensar que o trauma sofrido por todas elas moldou as suas memórias de infância.

Não obstante, a teoria de memória coletiva de Halbwachs se faz presente no romance, bem como fica evidente a importância de o leitor ancorar-se nas memórias apresentadas na primeira parte para a compreensão da segunda e obtenção do resultado estético derivado dessa mutação das memórias na narradora. Outrossim, muitos vazios permanecem tanto na memória de Dolores, quanto nas possibilidades de interpretação do leitor. Marina é um bom exemplo: o vazio da memória permaneceu e o leitor nunca obteve uma resposta satisfatória de seu destino, podendo apenas inferir alguma coisa com base nas esparsas informações providenciadas pelo texto.

Referências

- AZZOPARDI, Trezza. **The Hiding Place**. Nova Iorque: Grove Press, 2000.
- BOOTH, Wayne Clayson. **The Rhetoric of Fiction**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2002.
- JOUBE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

História e memória em *Matadouro - Cinco de* Kurt Vonnegut

Camila Martins Ferreira

No texto *A história como ficção, a ficção como história*, o escritor José Saramago (2000) tece reflexões sobre as relações entre história e ficção, sobretudo quanto à prática do romancista que propõe-se a utilizar a história como subsídio para o seu ofício. Considerando estas perspectivas, faz-se pertinente, de início, destacar que posição o autor adota frente a concepção de história para então discorrer quanto às proximidades com a ficção.

Saramago considera em seu texto a história como ficção, apontando primeiro para o trabalho de seleção de acontecimentos passados por parte do historiador e depois para o processo de ordenação e argumentação que visam validar esta perspectiva como exclusiva, comumente fundamentadas por posicionamentos que cabem ao historiador. Conseqüentemente, outros ângulos, não menos passíveis de autenticidade, acabam ficando à margem desta triagem. Este processo, para Saramago, sugere o caráter ficcionalizado da história, uma vez que não corresponde à compreensão total dos acontecimentos, mas de uma ordenação conveniente a determinados interesses.

Por outras palavras: consciente ou não das conseqüências políticas e ideológicas do seu trabalho, sabe em todo o caso que o tempo que assim esteve organizando se tornará em lição magistral, porventura a mais magistral de todas, já que o historiador, tendo decidido sobre o que do passado mereceria ou não mereceria atenção, acaba por surgir como criador de um mundo outro. (SARAMAGO, 1999, p. 12)

Esse espaço de reordenação, de acordo com o autor, pode por muitas vezes ser revisitado considerando outros olhares e interpretações. No entanto, sempre haverá áreas ocultas e que é aí que o romancista, potencializando o aspecto da criação de novos mundos, encontra os recursos para compor suas narrativas.

Todavia, vale ressaltar que estes trabalhos de revisitação ao passado se dão de modos diferentes entre o historiador e o romancista. A teórica Sandra Jatahy Pesavento (2006) em *História e Literatura: Uma velha-nova história*, dialoga com as perspectivas propostas por Saramago no que tange ao caráter de representação que aproxima os ofícios do historiador e do ficcionista. No entanto, Pesavento complementa as reflexões com uma distinção pontual entre ambos.

Para a autora, o historiador vale-se de uma metodologia e diferentes recursos que visam assegurar suas concepções enquanto o mais próximo da veracidade. O romancista, no entanto, não preocupa-se em utilizar artifícios de marcas comprobatórias para sustentar uma possível existência dos acontecimentos apresentados, mas, arquiteta a narrativa para que esta resulte em uma sensação de verdade.

De todo modo, sabe-se que a reconstituição plena de um tempo não mais existente é impossível, cabendo tanto ao historiador quanto ao ficcionista, considerando as especificidades de cada campo de atuação, uma reconfiguração a partir de possibilidades de acontecimentos. Saramago aponta que esta regressão no romance, se guiada por uma averiguação mais questionadora, pode corroborar para percepções relevantes quanto ao tempo presente

No entanto, se a revisitação ao passado, assim feita pelo romance, for orientada por uma intenção crítica, então a nova operação introduzirá na rede dos fatos certa instabilidade, certa vibração, um processo de reajustamento porventura tão útil ao entendimento do nosso presente como a demonstração efetiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu. (SARAMAGO, 1999, p. 15)

Na obra *Matadouro - Cinco* (1969), o autor estadunidense Kurt Vonnegut retorna a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente ao infame bombardeio de Dresden, lançando perspectivas sobre conflitos bélicos que, por vezes, não são contemplados nos discursos dominantes.

Em *Bloom's modern critical interpretations: Slaughterhouse-five*, um compilado de ensaios sobre *Matadouro-Cinco*, William Rodney Allen (2007) atenta-se para as origens de produção da obra. Kurt Vonnegut, que prestava serviços militares aos Estados Unidos, esteve presente no bombardeio de Dresden enquanto prisioneiro de guerra e só sobreviveu ao ataque pois ele e mais alguns outros colegas estavam trancafiados em um frigorífico subterrâneo que os protegeu naquele momento. Estas circunstâncias, como apontadas por Allein, insurgiram em Vonnegut um senso de obrigatoriedade em narrar o ocorrido, pois, além da experiência como soldado, se tratava de um escritor de ascendência europeia.

Neste contexto, Kurt Vonnegut publica *Matadouro-Cinco* em 1969, mais de 20 anos após seu retorno em 1945. Em uma entrevista concedida a Joe David Bellamy e John Casey (1988), presente na obra *Conversations with Kurt Vonnegut*, o romancista comenta sobre a complexa e nebulosa tarefa de se escrever sobre um episódio tão traumático.

Enfim, voltei para casa em 1945, comecei a escrever sobre isso, e escrevi sobre isso, e escrevi sobre isso, e ESCREVI SOBRE ISSO. Este livro fino é sobre como é escrever um livro sobre uma coisa assim. Eu não conseguia me aproximar muito mais. Eu entrava na minha memória, os disjuntores desligavam; eu entrava de novo, recuava. O livro é um processo de vinte anos vivendo com Dresden e suas consequências. É como o livro de Heinrich Böll, *Absent Without Leave* — histórias sobre soldados alemães com a parte da guerra faltando. Você os vê sair e voltar, mas há um buraco terrível no meio. Isso é como a minha memória de Dresden; na verdade, não há nada lá. É um livro estranho. Estou satisfeito com ele. (VONNEGUT, 1988, p. 188, tradução própria)¹

1. Anyway, I came home in 1945, started writing about it, and wrote about it, and wrote about it, and WROTE ABOUT IT. This thin book is about what it's like to write a book about a

Donald E. Morse, também ensaísta de *Bloom's modern critical interpretations: Slaughterhouse-five*, indica os efeitos que a obra alcançou pela proposição em narrar perspectivas que ficam à margem da história prevalente, enfatizando principalmente o caráter denunciador, crítico - como previamente apontado por Saramago - que a revisitação a partir da evocação das memórias podem exercer em determinado período histórico

Vonnegut cumpre seu duplo propósito ao romper o silêncio, tornando o massacre um conhecimento público. O romance, assim, traz de volta à memória viva, de uma forma que não pode ser ignorada, uma parte da história americana que nunca foi oficialmente reconhecida e que havia sido, intencionalmente ou inadvertidamente, ocultada. (MORSE, 1988, p. 100, tradução própria)²

Considerando então essas perspectivas, o presente trabalho busca discorrer sobre tais relações entre história e memória a partir da obra *Matadouro-Cinco* de Kurt Vonnegut.

O romance em questão, narra a história de Billy Pilgrim, veterano americano da Segunda Guerra Mundial que sobreviveu ao bombardeio de Dresden pois estava preso em um frigorífico subterrâneo. A obra é marcada por uma não-linearidade súbita que alterna entre momentos cotidianos do pós-guerra, infância, experiências devastadoras no conflito e encontros com figuras extraterrestres. Esta condição complexa de Pilgrim é apresentada logo nas primeiras páginas do romance

thing like that. I couldn't get much closer. I would head myself into my memory of it, the circuit breakers would kick out; I'd head in again, I'd back off. The book is a process of twenty years of this sort of living with Dresden and the aftermath. It's like Heinrich Boll's book, *Absent Without Leave* — stories about German soldiers with the war part missing. You see them leave and return, but there's this terrible hole in the middle. That is like my memory of Dresden; actually there's nothing there. It's a strange book. I'm pleased with it. (VONNEGUT, 1988, p. 188)

2. Vonnegut accomplishes his dual purpose in breaking the silence by making the massacre itself public knowledge. The novel thus thrust back into living memory, in a way that could not be ignored, a portion of American history which had never officially been acknowledged, and which had been either inadvertently or deliberately concealed. (MORSE, 1988, p. 100)

ESCUTEM: Billy Pilgrim soltou-se no tempo. Billy foi dormir como um viúvo senil e acordou no dia de seu casamento. Passou por uma porta em 1955 e saiu por outra em 1941. Voltou por esta porta e estava em 1963. Diz ele que viu o seu próprio nascimento e a sua morte muitas vezes e costuma visitar todos os acontecimentos entre eles. Diz ele. Billy tem espasmos no tempo, não pode controlar onde vai parar e as viagens não são necessariamente divertidas. Diz ele que vive num estado constante de febre de bastidores, porque nunca sabe qual o papel de sua vida que terá de interpretar em seguida. (VONNEGUT, 2019, p. 21)

A representação das memórias e do trauma em *Matadouro 5*, de acordo com Bloom, apoiam-se em elementos de ficção científica, como a ideia de viagem no tempo, para emular as condições de regressão do processo de rememoração e os atravessamentos de recordações inesperadas que tanto bloqueiam quanto reacendem as experiências traumáticas de guerra. Harold Bloom (2007), comenta

Experimentados como viagem no tempo e apresentados do ponto de vista de Billy, esses episódios também podem ser entendidos como uma inundação de memórias e fantasias associadas nas quais Billy se refugia do campo de batalha ou que bloqueiam sua memória da guerra. Como memórias, fantasias ou sonhos, eles são os eventos de uma vida que foram libertados do continuum do tempo e das fronteiras do espaço. Eles ocorrem de maneira interminável e aleatória, refletindo e relembrando uns aos outros. Existindo como memórias e sonhos em suas próprias dimensões, ambos protegem Billy de uma experiência traumática e continuam a se referir a ela.”³ (BLOOM, 2007, p. 35, tradução própria)

3. Experienced as time travel, and presented from Billy’s point of view, these episodes can also be understood as a flood of associated memories and fantasies into which Billy retreats from the battlefield or which block his memory of the war. Like memories, fantasies, or dreams, they are the events of a life that have been liberated from the continuum of time and the boundaries of space. They endlessly and randomly recur, reflect and recall each other. Existing like memories and dreams in their own dimensions they both shield Billy from a traumatic experience and keep referring to it (BLOOM, 2007, p. 35)

Ademais, as perspectivas de Billy, lançam um olhar a um episódio histórico que foge a lembrança do discurso dominante frente ao acontecimento. Nas entrevistas organizadas por Allen, Vonnegut tece críticas quanto às ocultações arquitetadas pela mídia e pelo governo americano não somente no que tange à extensão do bombardeio, mas, nas estratégias e tecnologias utilizadas, igualmente veladas das tropas e da população dos Estados Unidos em geral, que tinham por fim exclusivo implementar o extermínio da maior quantidade possível de uma população civil alemã. O autor menciona sobre as sensações instigadas a partir desta experiência

As forças aéreas americana e britânica juntas mataram 135.000 pessoas em duas horas. Este é um recorde mundial. Nunca foi feito tão rápido, nem na Batalha da Grã-Bretanha nem em Hiroshima. (Para qualificar como um massacre, você precisa matar muito rápido). Mas eu estava lá, e não houve notícias sobre isso nos jornais americanos, foi tão constrangedor. Eu estava lá — então diga algo sobre isso (VONNEGUT, 1988, p. 188, tradução própria)⁴

Matadouro - Cinco resgata o que ficou nos escombros de Dresden, desviando da história oficializada e permitindo novas reflexões quanto à catástrofe a partir da representação das perspectivas de um grupo social cujo olhares foram desconsiderados das veiculações oficiais. As perspectivas de Billy Pilgrim, experienciadas direta ou indiretamente, são representativas de um conjunto que vivenciou a brutalidade, a desumanização e a banalização da violência em tempos de grandes confrontos. Um episódio que ilustra estas concepções na narrativa é o da execução de Edgar Derby.

4. The American and British air forces together killed 135,000 people in two hours. This is a world's record. It's never been done faster, not in the battle of Britain or Hiroshima. (In order to qualify as a massacre you have to kill real fast). But I was there, and there was no news about it in the American papers, it was so embarrassing. I was there — so say something about it. (VONNEGUT, 1988, p. 188)

O personagem em questão, era um professor de escola que já não tinha mais idade para ser recrutado. No entanto, cativo pela propagação das ideias que promovem uma valorização não somente da participação na guerra mas ao conflito em si, Derby puxou “uns fios políticos para ser admitido no exército na sua idade” (Vonnegut, 2019, p.66).

Todavia, Edgar Derby foi fuzilado por um pelotão em Dresden por ter pego uma chaleira em meio aos escombros remanescentes do ataque. “Em algum lugar o coitado do velho professor de escola, Edgar Derby, foi pego com uma chaleira que ele tinha tirado de uma das catacumbas. Foi preso por pilhagem. Foi julgado e fuzilado.” (Vonnegut, 2019, p.164). As condições da morte do professor figuram a racionalização dos absurdos provenientes de um estado de brutalidade formado pela guerra. Essas e demais barbáries, se não revisitadas de algum modo, ficam soterradas e, conseqüentemente, se esvaem com a ação do tempo. Portanto, faz-se pertinente discutir quanto às implicações das memórias de diferentes grupos frente a eventos históricos.

Na obra *A Memória Coletiva*, o teórico Maurice Halbwachs (1990), propõe algumas relações entre o seu conceito de memória coletiva e história que contribuem para as análises até então apresentadas. A história, de acordo com o autor, caracteriza-se por um aspecto mais didático e esquemático, reforçando imagens do passado que atendam aos interesses mais proeminentes na sociedade. Halbwachs ainda aponta para o caráter de desvinculação da história, que promove uma cisão através da distribuição dos séculos sugerindo um final e um começo preciso entre períodos.

A memória coletiva, no entanto, formada por diferentes grupos sociais é constituída pela experiência vivida e, portanto, abarca muito mais perspectivas do que aquelas reduzidas por uma ordenação cronológica. É contínua também pois esses grupos são interligados e influenciados pelas experiências e reflexões promovidas ao longo do tempo. A partir disso, faz-se pertinente ponderar sobre o papel social em destacar uma maior multiplicidade de olhares para que a história se forme de modo mais abrangente.

Pesavento faz proposições interessantes quanto às possibilidades do texto literário em relação à formação da história. Para a autora, a literatura materializa através das narrativas as experiências de vida, matéria prima da história e, portanto, tornam-se fonte prolífera para sua constituição.

A literatura registra a vida. Literatura é, sobretudo, impressão de vida. E, com isto, chegamos a uma das metas mais buscadas nos domínios da História Cultural: capturar a impressão de vida, a energia vital, a *enargheia* presente no passado, na raiz da explicação de seus atos e da sua forma de qualificar o mundo. E estes traços, eles podem ser resgatados na narrativa literária, muito mais do que em outro tipo de documento. (PESAVENTO, 2006, p.)

Portanto, as reflexões provenientes de um texto como *Matadouro - Cinco*, que é representativo de experiências vividas, das memórias de um tempo de barbáries da humanidade, podem iluminar perspectivas históricas invisibilizadas além de possibilitar que vozes suprimidas ecoem no decorrer do tempo como alertas para tendências que ousam se aproximar do que jamais deveria ter existido.

Referências

ALLEN, William Rodney (Org.). **Conversations with Kurt Vonnegut**. Mississippi: University Press of Mississippi, 1988.

BLOOM, Harold (Org.). **Bloom's modern critical interpretations: Slaughterhouse-five—new edition**. Nova York: Infobase Publishing, 2007.

BLOOM, Harold. **Bloom's guides: Slaughterhouse-Five**. New York: Bloom's Literary Criticism, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Traduzido por Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e Literatura: uma velha-nova história**. Nuevo Mundo, Mundos Nuevos, 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>. Acesso em: 29 out. 2024.

SARAMAGO, José. **A história como ficção, a ficção como história.** Revista de Ciências Humanas, Florianópolis, n. 27, p. 09 - 17, abr. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/23911/21418>. Acesso em: 29 out. 2024.

VONNEGUT, Kurt. **Matadouro-Cinco.** Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2019.

SEÇÃO 2

Cultura, resistência e mulher

Ruínas da Moral: a violência de gênero nos contos de Júlia Lopes de Almeida

Angela dos Santos Salto

Introdução

O comportamento esperado das mulheres sempre foi moldado por normas sociais que buscavam preservar os valores morais e os chamados “bons costumes”. Essas expectativas sociais definiram (e continuam definindo) o que era considerado certo ou errado para as mulheres e podem ser observadas de forma representativa em narrativas literárias do final do século XIX e início do século XX.

Neste estudo, iremos analisar contos da obra *Ánsia Eterna*, de Júlia Lopes de Almeida, publicada pela primeira vez em 1903. Dentre os contos dessa coletânea, selecionamos três, que apresentam como tema a imposição de normas de conduta e comportamento pela sociedade nas quais estão inseridas. Para isso selecionamos os contos: “O caso de Ruth”, “Os Porcos” e “As Rosas”. A autora, numa abordagem profundamente conectada à realidade, reflete os costumes e valores de sua época, destacando-se pelo retrato fiel e crítico dessa realidade. Esse aspecto torna sua obra essencial para a compreensão da condição feminina no período, permitindo que seja associada ao movimento literário predominante na época: o realismo.

O objetivo central desta análise é investigar como os padrões de comportamento representados nessas obras literárias contribuem para a construção de uma historiografia que não apenas silencia as histórias das mulheres, mas também perpetua os erros do passado. Por meio desta investigação, vamos refletir sobre a maneira como tais narrativas literárias participam da manutenção e questionamento dessas normas sociais.

O (não) ser Mulher

O que significa ser mulher? É corresponder às expectativas que a sociedade impõe para satisfazer seus desejos? E o que exatamente essa sociedade espera de nós? Que sejamos puras? Ingênuas? Domesticadas? Obedientes? Meigas? Gentis? Mas, quando escapamos desses estereótipos machistas e misóginos, o que nos tornamos? Que eco do passado é esse que insiste em nos assombrar, exigindo que as mulheres encarnem esse ideal angelical e perfeito? O que realmente me define como mulher? Meu comportamento? Meu corpo? Minha submissão? O que me torna “menos mulher”? Lutar por igualdade? Questionar essa sociedade machista e opressora? E, sobretudo, quais são as consequências de não atender a essas expectativas? Ser empurrada para a margem? Ser julgada? Ou, em casos extremos, ter a própria existência anulada? Será que, ao não nos enquadrarmos no molde do que é considerado ser mulher, nossa vida perde valor aos olhos dessa sociedade?

Esse ideal que dita o comportamento das mulheres opera como um instrumento de controle social. A luta interna entre o desejo de ser independente, pensante e socialmente ativa entra em constante conflito com o fantasma do “Anjo do Lar” — uma construção criada para perpetuar a centralidade do poder em um sistema machista e patriarcal. Virginia Woolf, em sua obra *Profissões para as mulheres e outros artigos feministas*, reflete sobre esse fantasma imposto às mulheres, um modelo que exige o cumprimento de requisitos rigorosos e restringe nossa liberdade de ser. Para as mulheres, até o que é considerado comum e simples se transforma em algo extraordinário, pois, ao escapar dos padrões sociais, esse “simples” se torna uma batalha.

A escritora britânica, narra sua experiência com esse fantasma enquanto escrevia, revelando como ele interferia diretamente em sua produção intelectual:

Existe coisa mais fácil do que escrever artigos e comprar gatos persas com o pagamento? Mas esperem aí. Os artigos têm de

ser sobre alguma coisa. O meu, se bem me lembro, era sobre um romance de um homem famoso. E, quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter de combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome da heroína de um famoso poema, ‘O Anjo do Lar’. Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel enquanto eu fazia as resenhas. Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher. (Woolf, 2012 , p. 11)

Woolf nos apresenta o “Anjo do Lar” como a personificação das expectativas opressoras impostas às mulheres, um ideal que aprisiona e limita suas possibilidades de existência. Esse fantasma representa o peso de padrões que precisam ser enfrentados e destruídos para que as mulheres possam se afirmar como indivíduos plenos e autônomos. A autora descreve esse modelo de mulher da seguinte maneira:

Vocês, que são de uma geração mais jovem e mais feliz, talvez não tenham ouvido falar dela – talvez não saibam o que quero dizer com o Anjo do Lar. Vou tentar resumir. Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. (Woolf, 2012 , p. 11 e 12)

Considerando o estereótipo do que se espera de uma mulher, esta análise busca identificar como o conceito do Anjo do Lar se manifesta em três contos de Júlia Lopes de Almeida. Por meio de suas obras, a autora não apenas registra a realidade vivida por suas contemporâneas, mas também constrói uma narrativa rica e multifacetada que ecoa as experiências femininas ao longo do tempo. Nos contos “Os Porcos”, “A História de

Ruth” e “As Rosas”, Almeida utiliza a representação da vida das mulheres para trazer à luz a ordem social vigente da época. Ainda que de forma não declaradamente intencional, a contista tece uma crítica contundente à violência enfrentada por essas mulheres e suas implicações para o futuro. Ao retratar a realidade feminina no final do século XIX e início do século XX, a autora expõe um contexto social marcado pela opressão e marginalização, onde a violência se normaliza, configurando um ambiente de profunda desigualdade.

O objetivo desta análise é examinar como as normas e padrões impostos às mulheres contribuíram para a perpetuação da desigualdade e da violência, e como, por meio da escrita de uma memória coletiva, torna-se possível perceber que o progresso ao qual nos dirigimos frequentemente nos aprisiona nos erros do passado. Com base na fundamentação teórica de Walter Benjamin em *O Anjo da História* e no conceito de escrita feminizada, teorizado por Nelly Richard, buscamos identificar, nos contos de Júlia Lopes de Almeida, uma reescrita que questiona o ideal do “Anjo do Lar”. Essa análise não apenas problematiza as representações tradicionais, mas também propõe um progresso genuíno, narrado por aqueles historicamente silenciados pela história dos vencedores. Ao evidenciar essas vozes apagadas, almeja-se uma revisão crítica das narrativas do passado, apontando para um futuro onde a história não seja apenas repetição, mas transformação.

A Representação como Forma de Resistência nos Contos de Júlia Lopes de Almeida

Há de ser uma excelente esposa: é bondosa, regularmente instruída, nada temos poupado com a sua educação; e se não aparece e não brilha muito na sociedade é pelo seu excesso de pudor. Eu ás vezes scismo que esta minha neta é pura de mais para viver na terra. Todas as pessoas de casa teem medo de lhe ferir os ouvidos e escolhem as palavras quando fallam com ella. (Almeida, 1903, p. 10)

A partir da descrição feita pela avó sobre Ruth no conto *A História de Ruth*¹, é possível identificar a personificação do “Anjo do Lar”, figura central nas reflexões expostas de Woolf. Ruth encarna o modelo idealizado de mulher que se conforma aos padrões impostos pela sociedade, descrita como o símbolo de pureza e dedicação, capaz de atender a todas as expectativas sociais destinadas às mulheres. Essa construção da personagem, elaborada pela autora, traz à tona uma importante discussão: quais são as razões que levam a sociedade a exigir que a mulher desempenhe esse papel idealizado? Mais do que promover a harmonia do lar, essa idealização transforma a mulher em um objeto de ornamentação, reduzindo sua existência a um papel decorativo e submisso.

No conto, encontramos uma análise crítica da representação de uma sociedade violenta para as mulheres. A protagonista, Ruth, é submetida a padrões de comportamento rígidos e opressivos impostos pela família e pela sociedade, que condicionam o valor das mulheres a sua conformidade com as expectativas de “moral familiar”. Nesse contexto, aquelas que não se adequam a esses padrões, não são consideradas puras e dignas de serem objetos de consumo do prazer e das expectativas masculinas, sendo, portanto, excluídas dos papéis de esposa e mãe.

1. O texto foi mantido como exposto no original, o livro foi publicado pela Editora Livraria Ideal em 1903. A obra está disponível na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM) da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo (USP).

Ruth, que é descrita por sua avó como um exemplo de pureza, vive atormentada por uma marca em seu passado: o abuso que sofreu nas mãos de seu padrasto, um homem já falecido que continua a assombrar sua vida através da memória coletiva de sua família - “o padrasto tratava-a também com muita severidade, embora fosse carinhoso. Um santo homem !”(Almeida, 1903, p.10). A reverência com que a família trata o padrasto, visto como um pilar de moral e bons costumes, evidencia a hipocrisia de uma sociedade que prioriza a imagem da “família tradicional” em detrimento da verdade e do sofrimento de uma mulher. Essa dinâmica revela como a violência de gênero se entrelaça com a construção de identidades familiares, onde as vítimas são frequentemente silenciadas em nome da honra familiar.

Quando Ruth confessa ao seu pretendente que não é mais virgem, a revelação gera um conflito moral profundo. Ele se vê preso entre seus sentimentos e a pressão social, pois a descoberta o leva a questionar não apenas a pureza de Ruth, mas também a sua própria posição como homem que se relaciona com uma mulher marcada pelo passado. A situação expõe a fragilidade dos laços afetivos em um contexto onde a dignidade feminina é avaliada com base na conformidade a padrões impostos por ideais patriarcais. Nesse cenário, a lógica patriarcal frequentemente transfere a culpabilização pelo abuso sofrido para a vítima, acusando-a de não se comportar de maneira considerada recatada. Ao se deparar com a verdade, o pretendente não consegue decidir se deve seguir em frente com o casamento:

Elle morreu ha oito annos... ella tinha só quinze... ninguém sabe! só ella e eu!... e ella ama-me, ama-me, ama-me ! Se me não amasse e fosse em todo caso minha noiva dir-me-ia do mesmo modo tudo? Não... parece-me que não... não sei... se me não amasse... nada me diria! D’ahi, quem sabe? Amo-o muito para o enganar... parece-me que lhe ouvi isto! Se eu pudesse esquecer-a ! Não devo adorar-a assim ! E’ uma mulher deshonorada. A pudica açucena de envergonhar sensitivas é uma mulher

deshonrada... E eu amo-a! Que hei de fazer, agora? Abandonal-a... não seria digno nem generoso... (Almeida, 1903, p. 18)

Neste trecho do conto percebe-se o reflexo do dilema enfrentado por muitos homens que, socialmente condicionados, lutam entre a empatia e as expectativas de uma sociedade que valoriza a “honra” acima do bem-estar da mulher.

Ruth, em um ato de desespero, decide pôr fim à própria vida, buscando libertar seu amado do peso da vergonha e da culpa que sua história carrega. O velório, em sua tragédia, torna-se um espaço de contestação, quando o noivo se opõe à decisão da família de enterrá-la com o padrasto. Esse gesto não apenas simboliza sua recusa em permitir que a memória do agressor a defina, mas também se torna um ato de reivindicação da própria dignidade de Ruth, mesmo após sua morte. Ao impedir que ela seja sepultada junto do violador, o noivo reafirma a necessidade de desmantelar a narrativa que condena a mulher à perpetuação do ciclo de violência.

Através da figura de Ruth, a autora expõe a cruel realidade das mulheres que, em uma sociedade que valoriza a moralidade e a reputação, frequentemente se tornam vítimas duplas: do agressor e das expectativas sociais que não reconhecem seu sofrimento. Assim, “A História de Ruth” não é apenas um relato de uma tragédia pessoal, mas uma reflexão sobre a luta contínua das mulheres contra um sistema que as marginaliza e silencia, desafiando os leitores a confrontar a cultura de violência que persiste em diversas formas em nossas sociedades contemporâneas.

No conto “Os Porcos”, a protagonista Umbelina personifica as consequências devastadoras de uma estrutura social opressora, sendo condenada por engravidar fora do casamento. Essa situação expõe não apenas a hipocrisia dos valores morais da época, mas também o peso do estigma dirigido exclusivamente às mulheres. O discurso machista que permeia a narrativa ultrapassa os limites do espaço ficcional, ecoando nas dinâmicas sociais ainda presentes na contemporaneidade. A maneira como Umbelina é tratada reflete a desproporcionalidade das expectativas

impostas às mulheres, revelando uma lógica de controle que regula não apenas seus corpos, mas também suas escolhas e seu lugar na sociedade. Desde o início da narrativa, observamos como essas marcas de violência social se manifestam: “*Quando a cabocla Umbelina apareceu grávida, o pai moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem*” (Almeida, 1903, p. 33). Essa fala brutal evidencia como o controle sobre a moralidade feminina é imposto por meio de punições desumanas, reforçando o papel da violência como ferramenta de opressão.

Podemos observar como o conto também levanta questões sobre a noção de honra e desonra, que são frequentemente manipuladas para controlar o comportamento das mulheres. A pressão para manter a “honra” da família leva não apenas ao isolamento de Umbelina, mas também à sua internalização da culpa e do medo, como observamos neste trecho: *Ella estava perdida. Em casa não a queriam; a mãe renegava-a, o pae batia-lhe, o amante fechava-lhe as portas... e Umbelina praguejava alto, ameaçando de fazer cabir sobre toda a gente a cólera divina!* (Almeida, 1903, p.37). A sensação de desamparo e rejeição é amplificada pela falta de redes de apoio, tanto familiares quanto sociais, revelando como a estrutura patriarcal se sustenta na solidão e no silenciamento das mulheres. Esse desamparo e violência, não dão outro destino à Umbelina, se não a morte conseqüentemente.

Além dos porcos presentes na narrativa, que devoram Umbelina, o título pode ser interpretado como uma referência simbólica aos pais, ou mais amplamente, às pessoas que encarnam os padrões de violência contra as mulheres na sociedade. Os porcos podem representar indivíduos que agem de forma egoísta, cruel e desumanizadora, funcionando como uma crítica direta à sociedade e seus comportamentos. Assim, a denúncia não se restringe aos porcos que literalmente devoraram Umbelina, mas se estende àqueles que, ao marginalizá-la, alimentam a brutalidade que a sociedade impõe sobre as mulheres.

Assim, “Os Porcos” não apenas narra o sofrimento individual de Umbelina, mas também expõe as raízes sociais e culturais de sua opressão. Através da trajetória da protagonista, Almeida ilumina a necessidade

de uma reflexão crítica sobre as relações de gênero e a importância da sororidade em um contexto onde a luta pela emancipação feminina é ainda um desafio.

Por fim, analisamos o conto *As Rosas*, seguindo uma ordem similar à apresentada na coletânea em que as obras estão reunidas. A narrativa inicia com a descrição do jardineiro, a quem a protagonista considera horrendo, “*O meu jardineiro era um homem deveio aspecto, todo coberto de pellos eriçados, vermelhaço de pelle e de olhar desconfiado e sombrio.*” (Almeida, 1903, p.255). Essa percepção inicial reflete a internalização do estigma e do medo que muitas mulheres experimentam em relação à figura masculina — um reflexo direto das dinâmicas de violência de gênero que estruturam a sociedade. Tal sentimento, ainda que aparentemente subjetivo, emerge de uma realidade social marcada pela opressão e pelo temor constante, evidenciando os impactos psicológicos e culturais da desigualdade de gênero.

A mulher tem o desejo de ver e colher as rosas que cultivou em seu jardim. Quando o dia esperado chega e ela encontra as flores já colhidas, o cenário muda drasticamente. Ao interrogar o jardineiro sobre o destino das rosas, ela descobre que o homem as usou para cobrir o corpo de sua própria filha, que ele assassinou. Essa revelação choca não apenas a protagonista, mas também o leitor, colocando em evidência a brutalidade da possessividade patriarcal. O ato de violência cometido pelo pai da jovem é emblemático da opressão que muitas mulheres enfrentam. Ele justifica seu crime alegando que a filha não seguiu seus conselhos e se casou com um homem que a agredia.

Era minha filha, — disse o jardineiro, entre soluços que mais se assemelhavam a uivos que a dôr humana; — um dia abandonou-me, correu por esse mundo... Esta noite, veio bater ao portão, muito chorosa... que o amante lhe batera... Ouviu bem, senhora? ! Quiz fazel-a jurar que desprezaria agora esse bandido, para viver só no meu carinho... só no meu carinho!... Eu havia de traçtal-a com todo o mimo, como se fora uma creanci-

nha... Fizlhe mil promessas, de joelhos, com lágrimas... Sabe o que me respondeu, a tudo?! Que amava ainda o outro!

Cego de raiva, matei-a; ah! matei-a e não me arrependo... Antes morta por um pae honrado do que batida por um cão qualquer... Depois de morta... achei-a linda, linda! mas, coitadinha! vinha miserável, quasi núa... tive pena, e para fazel-a apparecer bem a Nossa Senhora, vesti-a de rosas!... (Almeida, 1903, p. 258)

Aqui, a narrativa sublinha a ilusão de proteção que muitos homens, sob o manto do patriarcado, acreditam oferecer às mulheres. O pai, tomado por ciúmes e um senso distorcido de posse, prefere matar a filha a deixá-la viver sob a influência de outro homem, mesmo que essa fosse a escolha dela. Essa tragédia revela a complexidade das relações familiares e a forma como o amor e a possessividade se entrelaçam em contextos de violência de gênero. O conto “As Rosas” provoca uma reflexão sobre o papel da mulher como um ser autônomo. A decisão da filha de retornar ao marido, mesmo diante da violência, ressalta a falta de alternativas que muitas mulheres enfrentam em sociedades que restringem suas liberdades. Essa escolha trágica e sua consequência final – a morte – reforçam a ideia de que as mulheres frequentemente são vistas como propriedade a ser controlada, em vez de indivíduos com suas próprias vontades e desejos. A escolha do jardineiro como figura central no crime também oferece uma crítica ao papel do homem na perpetuação da violência de gênero. Em vez de ser apenas um executor de ações violentas, ele se transforma em um símbolo das consequências devastadoras de uma masculinidade tóxica que não admite a desobediência feminina. Assim, a morte da filha se torna um ato de desespero de um homem que não consegue aceitar a autonomia dela.

Portanto, “As Rosas” não é apenas uma narrativa sobre a violência contra a mulher, mas também uma reflexão sobre os mecanismos sociais que perpetuam essa violência. Ao expor a tragédia de uma vida interrompida por um ato de possessividade extrema, o conto convoca os leitores a questionar as normas que sustentam o patriarcado e a violência de gênero, instigando uma discussão necessária sobre a emancipação feminina e a construção de relações baseadas no respeito e na igualdade.

Uma Leitura Contra-Pelo da História das Mulheres por Meio da Feminização da Escrita

A análise das obras de Júlia Lopes de Almeida, especialmente quando observamos a feminização da escrita, permite uma reinterpretação dessas histórias sob uma ótica que desafia as construções hegemônicas, particularmente no que se refere aos papéis e destinos das mulheres. Nelly Richard afirma que, em vez de “escrita feminina”, seria mais adequado falar em “feminização da escrita”, independente do gênero do autor. Isso ocorre quando uma escrita desafia os significados majoritários ao transbordar os limites da significação tradicional, trazendo elementos que o discurso hegemônico busca reprimir, como o corpo, o prazer, a multiplicidade e a heterogeneidade (RICHARD, 1994, p. 132). Nos contos de Almeida, a feminização se manifesta ao dar voz às experiências das mulheres historicamente marginalizadas e silenciadas. As suas personagens, que frequentemente enfrentam estruturas sociais opressoras, proporcionam uma nova leitura da história, uma que não apenas expõe as dificuldades impostas, mas também propõe uma forma de resistência e reconfiguração da memória coletiva.

Esse olhar crítico pode ser aprofundado ao relacionarmos o conceito de Anjo da História de Walter Benjamin com a narrativa de Júlia Lopes de Almeida. O “Anjo da História”, na interpretação de Benjamin, observa as ruínas do passado, enquanto é impelido pelo vento do progresso, incapaz de deter a destruição.

O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o impárravelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o

monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.” (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Este “progresso”, porém, é ilusório, pois repete incessantemente os mesmos erros, sem promover verdadeira transformação. Da mesma forma, Almeida descreve uma sociedade que, mesmo diante das promessas de mudança, segue repetindo padrões opressivos contra as mulheres. O que é apresentado como progresso, na verdade, camufla a perpetuação de papéis de submissão e dependência, impedindo que as mulheres alcancem uma verdadeira emancipação.

No contexto da obra de Júlia Lopes de Almeida, o conceito de “feminização da escrita”, teorizado por Nelly Richard, auxilia na compreensão de como a autora desafia as narrativas patriarcais que dominavam a literatura de sua época. Segundo Richard, a “feminização da escrita” desestabiliza discursos que relegam as mulheres à invisibilidade, dando lugar a experiências e vozes que questionam essas hierarquias. Lopes de Almeida realiza esse movimento ao construir personagens femininas que rejeitam a submissão às normas sociais impostas às mulheres. Essas personagens enfrentam diretamente estruturas opressivas: mulheres que resistem à imposição de casamentos forçados, que reivindicam espaços de autonomia em um ambiente dominado por figuras masculinas e que se posicionam contra a moralidade rígida que as silencia. Ao deslocar o foco narrativo para essas figuras femininas e suas lutas, Júlia Lopes de Almeida subverte a tradição literária de sua época, que tendia a idealizar ou silenciar as mulheres, e insere em seus textos uma crítica contundente às dinâmicas de poder. Dessa forma, sua obra articula, na prática, os princípios da “feminização da escrita”, ressignificando as histórias dessas mulheres e reconfigurando o lugar que ocupam na memória literária.

Através dessa representação da realidade, alinhada ao movimento do realismo — que se caracteriza pela busca em retratar a realidade com proximidade e detalhamento, especialmente no contexto social e coti-

diano —, podemos compreender, conforme argumenta Hans Ulrich Gumbrecht, que:

parece mais adequado empregarmos a palavra “realismo” em referência a um conjunto específico de textos ...que documentam uma preocupação inédita com sua própria proximidade em relação à “Realidade”, tanto no que diz respeito às suas descrições exaustivas do cotidiano social,... quanto no que tange à incerteza sobre a própria possibilidade prática da empreitada. (Gumbrecht, 2013, p. 4)

Ao transpor essa “realidade” para o ficcional, Júlia Lopes de Almeida, em seus contos, ainda que sem uma pretensão explícita, evidencia uma crítica ao sistema machista e patriarcal predominante em sua sociedade. Essa crítica se manifesta na recorrência de temáticas que abordam as desigualdades entre homens e mulheres, como observado em obras como “Quem não perdoa”, “Doidos de Amor” e “Nos Jardins de Saul”, publicada em 1917 pela editora Renascença Portuguesa. Nessas narrativas, as diferenças de gênero são exploradas de maneira a revelar e questionar os papéis impostos às mulheres, contribuindo para uma reflexão sobre a opressão estrutural que permeia sua época. Ao retratá-lo, a autora torna sua narrativa atemporal, pois, infelizmente, os problemas que ela expõe ainda persistem na sociedade contemporânea. No entanto, ao representar essa sociedade, a autora realiza o que Benjamin nos convida a fazer ao revisitar o passado: narrar a história “a contra-pelo”, ou seja, dar voz àqueles que foram silenciados. O sexto conceito de Benjamin, presente em sua obra “O Anjo da História” apresenta uma abordagem crítica da história, propondo uma ruptura com a narrativa conformista e dominante do passado. Em vez de aceitar o passado “tal como ele foi”, o materialista histórico deve apropriar-se da memória no momento de perigo, quando essa recordação surge como uma faísca capaz de resistir à dominação das classes hegemônicas. Benjamin alerta que o perigo de se conformar com a narrativa dos vencedores ameaça tanto a tradição quanto os que a herdam. Para ele, o verdadeiro historiador deve trazer à

tona uma imagem do passado que inspire esperança, resistindo à vitória contínua do “inimigo”.

Júlia Lopes de Almeida realiza uma releitura da história por meio de sua escrita feminina, permitindo-nos ouvir as histórias das mulheres que viveram à sombra do fantasma do “Anjo do Lar” — uma figura que ainda atormenta muitas de nós na atualidade. Todos conhecem uma Ruth ou uma Umbelina ou a filha do jardineiro. Elas não representam apenas um tipo de mulher ou um único padrão esperado; são a fusão de todas as mulheres. Nas figuras dessas protagonistas, encontramos as mulheres fragmentadas: somos nós, constantemente julgadas, subestimadas, padronizadas e controladas. Mas também somos inconformadas, revoltadas e, principalmente, determinadas a lutar contra essa violência que, embora ecoe do passado, não se perpetuem no futuro, se continuarmos a eliminar o ideal machista do “Anjo do Lar” diariamente e reviver as histórias de todas as mulheres. Só assim, suas vozes não mais serão silenciadas — desde que possuam *o que por tanto tempo lhes foi negado — tempo livre e dinheiro e um quarto só para si*. (Woolf, 2019, p. 19)

Referências:

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ansia Eterna**. Livraria Ideal: Rio de Janeiro, 1903.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. João Barrento (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. 318 p.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

GUMBRECHT, H. U. REALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/download/1866/1470> . Acesso em: 12 nov. 2024.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e Ficção**. Tradução: Leonardo Froes. 1. ed. [S. l.]: Penguin-Companhia, 2019. 104 p. ISBN 8582850921.

O fantástico são as mulheres: uma análise de *A rainha do Ignoto* de Emília Freitas

Maria Luísa Bruno Baumgart

Introdução

Emília de Freitas (1855–1908) foi uma escritora cearense que se destacou em um período marcado pelo predomínio masculino na literatura brasileira. Filha de uma família abastada e com acesso à educação formal, algo raro para as mulheres de sua época, Emília tornou-se uma figura singular, conhecida por sua inteligência, sensibilidade literária e engajamento com questões sociais e culturais.

Desde cedo, Emília demonstrou interesse pelas letras e pela leitura. Sua formação incluiu estudos literários e artísticos, o que lhe permitiu transitar com facilidade pelos círculos intelectuais de sua época. Sua produção literária não foi extensa, mas é marcada por profundidade e originalidade. Publicou poemas, crônicas e romances, sendo *A Rainha do Ignoto* (1899) sua obra mais conhecida. Em seus escritos, Emília explorava questões existenciais, a posição da mulher na sociedade, o misticismo e o fantástico, revelando uma voz que desafiava os paradigmas tradicionais. Através de sua escrita, ela questionava as estruturas patriarcais e sugeria novos olhares sobre o papel feminino, o que a coloca como uma precursora do feminismo literário no Brasil.

Neste artigo, propomos uma análise de *A Rainha do Ignoto* a partir de três perspectivas teóricas complementares. Primeiramente, a teoria do fantástico, segundo Tzvetan Todorov (2017) e David Roas (2014), será usada para explorar como Emília constrói um universo narrativo onde o natural e o sobrenatural coexistem, desafiando a percepção do leitor.

Além disso, consideraremos a perspectiva da “feminização da escrita”, de Nelly Richard, para entender como a obra de Emília de Freitas não apenas subverte convenções literárias, mas também oferece uma narrativa que reflete os desafios e as potências de um discurso feminino em um período de profundas desigualdades de gênero.

No romance, acompanhamos a enigmática figura da Rainha do Ignoto, que governa um espaço etéreo e intangível, desafiando as fronteiras do mundo conhecido. Em meio a um ambiente cercado por mistério, símbolos e uma narrativa que alterna entre o real e o fantástico, o enredo propõe reflexões sobre o poder, a liberdade e o papel da mulher. *A Rainha do Ignoto* não apenas fascina por sua trama, mas também convida a um mergulho nas questões estéticas e sociais que perpassam a obra de Emília de Freitas. Assim, o presente estudo se propõe a lançar luz sobre os aspectos fantásticos, femininos e socioculturais da obra, conectando-a às discussões teóricas que revelam sua relevância no contexto literário brasileiro.

O fantástico são as mulheres

No romance de Emília Freitas a presença feminina não se limita a embelezar a narrativa com suas aparições em forma de figuras lânguidas e tímidas, nutridas de rubores e recato que encantam os protagonistas ou habitam os imaginários dos eu líricos dos poetas românticos do XIX. A cearense trás o protagonismo feminino ao retratar, com a ajuda do elemento sobrenatural, as privações, obstáculos e batalhas morais e físicas enfrentadas pelas mulheres de sua época. Dito isso, para melhor podermos elaborar essas questões é imprescindível analisarmos a presença do fantástico em *A Rainha do Ignoto*.

Na obra *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov declara que a essência do fantástico é a hesitação experimentada pelo leitor que conhece e vive sob as leis naturais, isto é, da ciência, perante um acon-

tecimento extraordinário que, aparentemente, não pode ser explicado segundo essas leis:

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

Para o búlgaro-francês, o espaço no qual essa eventualidade insólita ocorre é similar ao nosso mundo, portanto, regido pelas leis que conhecemos e cabe a quem percebe essa alteração optar por uma explicação racional ou sobrenatural dos fatos, ou seja, por princípios ordenados por leis que estão além do mundo físico. Ademais, o teórico elucida que a categoria do real é responsável por definir o que é fantástico (TODOROV, 2017). Devido ao aspecto de que o espaço narrativo é “num mundo extremamente similar ao nosso”, podemos conceber que o real é determinado pelo mundo empírico, extratextual, como explica David Roas, no livro *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014):

Assim, a narrativa fantástica nos situa inicialmente dentro dos limites do mundo que conhecemos, do mundo que (digamos assim) controlamos, para logo rompê-lo com o fenômeno que altera a maneira natural e habitual como as coisas ocorrem nesse espaço cotidiano (p.138).

Para ambos os teóricos o mundo real é transferido para a narrativa fantástica, por meio de técnicas realistas, de modo a construir um ambiente mais próximo do cotidiano do leitor, para que esse seja alterado pela presença ou acontecimento, que contradiz as leis que organizam o

seu mundo. Desse modo, o fantástico é parasitário do real, pois estabelece com ele essa relação simbiótica. Em outras palavras uma relação de referente e referido.

O romance se inicia com o Dr. Edmundo Lemos chegando ao povoado de Passagem das Pedras, que fica às margens do rio Jaguaribe e nas proximidades das Serras das Antas e do Areré e da cidade de Aracati. No mundo real, esse vilarejo pertence ao município de Ouricuri, estado de Pernambuco, enquanto a Serra do Arerê de fato localiza-se às margens do Jaguaribe a aproximadamente 3,5 de Aracati, cidade que o pai de Emília teria sido um dos fundadores, no Ceará. Logo, a narrativa em seu primeiro capítulo situa seu leitor nesses lugares que possuem correspondência com o mundo real e fizeram parte da vida pessoal da autora, mas não podem ser entendidas como um local real, visto que além de serem figurações de um mundo literário, os municípios de Aracati e Ouricuri estão a aproximadamente 590 km de distância. Também Arerê no romance é escrito com o acento gráfico agudo, Areré.

Assim um leitor atento entra no mecanismo proposto pela narrativa de criar um espaço real, similar ao seu, mas que deixa pistas de que se trata de um mundo literário, aspecto comum aos romances do XIX, que costumavam chamar a atenção do leitor para os mecanismo narrativos, por vezes de modo diretos realizados pela interpelação, ou de modo indiretos como faz o narrador de Emília. Relacionado ao fantástico, essa questão parece proposital, visto que esse lugar que não é um lugar irá perpassar toda a narrativa.

A serra do Areré possui uma gruta que abriga a passagem para a Ilha do Nevoeira, local no qual a Rainha do Ignoto construiu uma sociedade de mulheres, chamadas de Paladinas. Essa ilha abriga uma cidade, com fábricas, escolas de artes e música e demais instituições sociais e econômicas e militares presentes no mundo que são de conhecimento do leitor, a diferença é que as mulheres, além de frequentarem essas instituições, são as gestoras, como podemos observar nos trechos a seguir:

O Dr. Edmundo seguiu Probo e Roberta, que entraram pela portinhola de um vagão também despovoado de passageiros; mas antes de entrar olhou para a maquinista, e ainda mais a foguista, uma gigantesca norte-americana, vestida de azul, com os braços arregaçados, sujos de carvão e de azeite.

O apitar da máquina, o rodar do trem nos trilhos subterrâneos era medonho e cavo, aquelas mulheres fantásticas, tudo avultava no espírito do pobre moço, vítima de sua curiosidade. Ele já não sabia se estava acordado; julgava-se em um pesadelo. (FREITAS. 2020, p.169)

Quem encontra-se em estado de espanto e confusão é Edmundo, que no seu caminho para ilha encontra mulheres exercendo funções que eram consideradas como típicas dos homens no século XIX, nas quais não cabiam as “fragilidades” do corpo feminino. Ele não sabe se sonha ou se esta acordado, portanto, está em hesitação. Já na ilha o personagem se depara com personagens como a Generalíssima - título militar dentro de Nevoeiro - uma mulher de poder, que assume uma postura de liderança um contexto de militar, inclusive treinamentos de combate que simulam guerras.

A ilha não é apenas um espaço físico, mas também responsável em criar uma atmosfera fantástica, reforçando o caráter ambivalente entre o real e o sobrenatural na obra. Assim os ambientes nos quais o romance se passa também são fonte de hesitação. Seria real essa sociedade secreta comandada por mulheres? Visto que para Edmundo, um homem de 24 a 25, formado em direito pela universidade do recife e descrito como “[...] bem-apegoado e único herdeiro de uma fortuna, era o eldorado das moças, e até dos próprios pais. (FREITAS, 2020, p.45). Mas que em posse da herança após se tornar orfã a desperdiça quase completamente com cortesãos e salões europeus, volta para o pequeno povoado com o dinheiro que restou na intenção de explorar as terras próximas. Uma sociedade gerida por mulheres, capacitadas nas mais diversas faculdades físicas, morais e intelectuais seria insólita, pois transgride a realidade do

mundo externo e interno criado pela narrativa. E em conformidade com Roas (2014, p.114),

Essa é a razão básica do conto fantástico: revelar algo que vai transtornar nossa concepção da realidade. Sem esquecer, além disso, que, em todo conto fantástico, o fenômeno sobrenatural é sempre sugerido como exceção, como um acontecimento incomum, pois do contrário se converteria em algo normal e não seria tomado como uma transgressão, como uma ameaça.

No trecho que segue a Rainha está interrogando uma das alunas da maestra Angelina Dulce sobre seus aprendizados, e o leitor, assim como Edmundo, se deparam com a educação que as mulheres recebem na ilha.

Apresentou-se a quarta ordem, com a divisa Luz e Prudência: eram as amadoras das Letras e das Belas-Artes, que traziam à frente maestra Angelina Dulce, esta inclinou-se diante da rainha, que e disse comovida e terna:

- Vinde, quero interrogar-vos sobre o vosso conservatório, dizei-me: quais são as escolas mais seguidas por vossas alunas?

- Para o canto, a italiana, que é a senhora da melodia; para a execução na parte instrumental, estudam harmonia nos maestros alemães, e também franceses.

- Chamai uma de vossas alunas, quero interrogá-la.

- [...] Vamos, Otilia, quais são os maestros mais notáveis da antiga Escola Italiana?

- Simarosa, Cherubine, Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi - respondeu Otilia sem erguer a vista.

- E da Escola Alemã, quais são os vultos de que ela se orgulha?

- Mozart, Hayden, Hasse, Haendel, Weber e muitos outros que ainda não estudei.

- Basta, menina, estou satisfeita - disse a Rainha do Ignoto. - A Música é uma coisa divina! Remonta à criação do mundo, e dizem que nela sucede como na Poesia e na Pintura: não há

paixão nem sentimento a que não alcance a sua expressão. [...] (FREITAS, 2020, p. 179-180)

Causando um contraste com a educação que as moças de status de Passagem das Pedras recebem, que por sua vez reforçam os valores “tradicionais” do que entendia ser uma educação adequada para mulheres e que faz parte da realidade da personagem e do leitor, assim a ilha também representa uma transgressão ao sistema educacional que era imposto para as jovens.

- Então, Henriqueta, julga você que a boa educação consiste somente em saber botar um espartilho, atacar um cinto, fazer um bonito penteado, cobrir as faces de pós de arroz, os lábios de carmim, calçar luvas, conhecer os artigos da moda, tocar um pouco de piano e dançar quadrilhas e valsas? Há outros conhecimentos muito mais necessários.” (FREITAS, 2020, p. 72-73)

A passagem acima é extraída do capítulo VIII, intitulado “As filhas de D. Matilde ou os defeitos de educação”, no qual Malvina e Henriqueta estão a criticar a falta de instrução do pai da personagem Carlotinha, com a intenção de desmerecer a jovem, pois o mesmo não teve uma criação burguesa e acendeu por meio do trabalho, logo não teve tutores ou curso direito como era costume entre a elite. E Virgínia, compadecida da jovem, profere as palavras acima, falando sobre os defeitos da educação das moças, que devem ir além do exercício de ser bela e saber dançar com leveza. Por trás desse discurso está a crítica à educação das mulheres para frequentar os salões, serem esposas e mães e não para o exercício de sua razão.

Para Wollstonecraft (2016) as mulheres recebiam uma educação similar à dos soldados, no qual era voltada a criar indivíduos funcionais, porém subservientes. Com a diferenças que o sexo feminino eram ensinado que cultivar a beleza era importante, pois uma flor logo desbrocha e estar em seu forma mais etérea de garantiria um bom casamento, a única forma pela qual as mulheres podiam acender e passavam a ser reconheci-

das socialmente pelo família que passavam a pertencer após o matrimônio, tal qual uma patente militar.

O etarismo ligado ao “sexo frágil” também é um dos temas que permia o romance em momentos distintos. No capítulo XXIV, uma das moças diz que Carlotinha que ela deveria fazer como Henriqueta e Malvina e se casar, uma vez que “ - [...] As moças garridas não ficam titias” (FREITAS, 2020 p.162). Garridas é um adjetivo para exuberante, graciosa, mas também para uma moça que é adornada. Ter muitos adornos significa uma moça que poderá fornecer ao cavalheiro que lhe desposar um bom dote. Com isso, está sendo dito a jovem

Carlota que ela como uma moça rica e bonita deveria se casar para não ficar solteira - para a titia- e se tornar uma pária para os pais e perante a sociedade. Ademais, Probo, um dos homens da narrativa e que ajuda Edmundo a entrar na Ilha do Nevoeiro, o faz com segundas intenções. Ele deseja denunciar a Rainha, porque segundo ele essa sociedade secreta de “malucas” - como as paladinhas são por ele chamadas - não deveriam ter tanto poder em suas mãos e que ela estaria deturpando a moral social, com suas crenças republicanas, abolicionistas, de crenças espíritas. Segundo a sociedade na qual probo, Edmundo, e o leitor do século XIX estão situados, uma mulher tão politizada como a Rainha do Ignoto, deturpa a realidade, a ameaçando.

- O que tem o governo que ver com elas? Tem muito; ele não autorizou esta sociedade secreta... Este tesouro acumulado na mão deste diabo deve ser considerado um crime! Ela não podia explorar as minas da ilha e explora; não contente com isso, funda com nomes imaginários casas comerciais, fábricas, engenhos, centros de lavoura e grande criação de gado; de forma que tem em todas, ou em quase todas as províncias do Brasil, um rendimento fabuloso! E para quê? Para desperdiçar em fantasias loucas! Em benefícios extravagantes! Em fazer mal à propriedade alheia; pois rouba ao senhor para dar ao escravo. Que absurdo! É abolicionista! Já eu a ouvi dizer que não há lei alguma de direito humano que possa escravizar um cidadão,

que a condição de escravo resultou de um abuso da força contra a fraqueza, e urge reagir... [...]

- O senhor zomba porque não conhece os males que ela causa mais santas instituições, como sejam: ao direito de propriedade os senhores, à monarquia e à religião. (FREITAS, 2020, p.185-186)

Porém *a priori* da chegada do personagem a Ignoto, Probo narra a ela como teve contato com a Rainha e suas Paladinas e a sociedade que criarem, bem como sua complexidade: “ - [...] É de uma atividade, de uma energia portentosa! Tem agentes em todos os países e em todas as capitais do Brasil, corresponde-se com cada um deles com um nome diferente ou firma comercial, sendo preciso. (FREITAS, 2020, p. 150). E Edmundo, um homem que se apresenta desde as primeiras linhas como racional, não poderia acreditar nas palavras do caçador e que precisava achar a verdade diante dos fatos, visto que para seu contexto sócio-cultural mulheres agirem com tal perspicácia e lucidez parecia irreal.

O Dr. Edmundo pensou toda a noite no que ouvira contar o caçador de onças [Probo]; não podia acreditar em tudo aquilo, porque lhe pareceu exagerado; mas abstraindo o verossímil do inverossímil, achou que ainda ficavam coisas muito interessantes e dignas de serem estudadas.(FREITAS, 2020, p. 151)

Emilia Freitas, transporta para sua narrativa uma característica do fantástico tradicional, que segundo Todorov (2017, p.167) , está ligada ao uso social do sobrenatural

A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo, constituindo-se para ele em proibição de abordar certos temas tabus. Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo.

Falar abertamente sobre a educação das mulheres, enfatizar suas inteligências, capacidades físicas, morais e políticas em 1899 seria mais fácil por meio de uma sociedade imaginária, em uma Ilha que ao fim da narrativa desaparece para sempre junto com sua Rainha, do que tecer essas críticas em um livro de temática realista. Assim, ela não estaria cometendo nenhuma heresia contra a sociedade patriarcal e seus “bons costumes”, pois no final é apenas uma fantasia, e o mais agravante uma fantasia escrita por uma mulher.

A obra é, no entanto, de um fantástico impar, uma vez que Emília Freitas elabora uma narrativa fantástica destoante da tradição desse gênero literário ao utilizar elementos típicos, como a noite, a existência de espíritos e mesmo o amor frustrado, mas de maneira transgressora da fórmula própria do fantástico do século XIX. Guiando assim o estranhamento do leitor não para uma identificação com o medo ou o terror, com a angústia do elemento sobrenatural diante da realidade verosimilhante, mas para o questionamento das vozes marginalizadas e subservientes ao sistema político e social de sua época. (ALBERTI, 2019, p.)

As críticas estão presentes por todo o texto, inclusive sobre a violência física e mental cometida contra as mulheres. As paladinhas, são mulheres que sofrerem abusos e encontravam-se muitas vezes entre a vida e a morte, então a Rainha estendia a mão a elas e lhes oferecia um lugar na Ilha do Nevoeiro.

O marido de Flávia, pouco tempo depois de casado, foi fazer uma viagem e não voltou; ela soube que ele vivia com outra mulher lá para os sertões de Piauí, e continuou a esperá-lo, vivendo só na casinha que ele a tinha deixado. Uma tarde, ao pôr do sol, ela o viu entrar empunhando uma faca que lhe cravou de um lado. A pobrezinha caiu banhada em sangue, e ele, julgando-a morta, fugiu para casar com a outra, [...] (FREITAS, 2020, p. 194 - 195).

Flávia, uma das mulheres acolhidas após sofrer com abandono e violência doméstica, não se tornou uma Paladina, porque nunca conseguiu se curar e era cuidado no asilo de Ilha, responsável por zelar por outras como ela.

Diante das questões exposta podemos considerar que há na escrita da cearense não uma escrita feminina, mas uma feminização da escrita como define Nelly Richards:

Mais do que da escrita feminina, conviria, então, falar - qualquer que seja o gênero sexual do sujeito biográfico que assina o texto - de uma *feminização da escrita*: feminização que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso majoritário. Qualquer literatura que se pratique como *dissidência da identidade*, à respeito do formato regulamentar da cultura masculino-paterna, assim como qualquer escrita que se faça cúmplice da ritmicidade transgressora do feminino-pulsátil, levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do “feminino”. Qualquer escrita, pronta para alterar as pautas da discursividade masculina/hegemônica, compartilharia o “devir-minoritário” (Deleuze-Guattari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial. (RICHARD, 2002, p. 133)

Em resumo, para a autora a ideia de uma *feminização da escrita*, vai além da identidade de gênero do autor e se refere a uma escrita que desafia as normas discursivas e simbólicas hegemônicas, predominantemente masculinas. Essa feminização implica uma transgressão dos limites fixos da cultura patriarcal, ao incorporar multiplicidade, heterogeneidade e elementos corporais ou pulsionais, desestabilizando as bases do discurso dominante.

O romance *A Rainha do Ignoto*, de Emília de Freitas, pode ser lido em consonância com essa perspectiva por diversos motivos: a Desconstrução do Discurso Masculino-Hegemônico, pois rompe com o formato tradicional da literatura do século XIX no Brasil ao inserir o fantástico como mecanismos para desvelar imposições do sistema patriarcal, como a educação das mulheres e as violências resultados desse sistema.

Ademais, a personagem da Rainha encarna um paradigma feminino que escapa às normas de poder patriarcais. Ela não é reduzida a papéis sociais fixos, mas opera como uma entidade enigmática e desafiadora, que lidera e transgredir os limites das estruturas hierárquicas. Assim, a Rainha do Ignoto e a sua sociedade de Paladinas subvertem as identidades normativas e da centralização do poder cultural masculino. Essa desterritorialização do poder e da identidade está em consonância com o “*devenir-minoritário*” de Deleuze-Guattari, citado por Richard, onde o feminino é um espaço de resistência e subversão

Considerações finais

A Ilha do Nevoeiro, uma sociedade secreta governada por mulheres, é um espaço simbólico e revolucionário. As mulheres exercem funções tradicionalmente masculinas, como operarem máquinas e assumirem cargos militares, desafiando o modelo social patriarcal da época. A hesitação de Edmundo ao presenciar essas cenas evidencia o impacto do fantástico, ao mesmo tempo em que reforça a crítica social da obra. A ilha também questiona as práticas educacionais da época ao oferecer às mulheres uma formação intelectual e artística completa, contrastando com a educação limitada e superficial voltada para moldar esposas e mães.

Os trechos selecionados intentaram evidenciar a educação recebida pelas mulheres da ilha, que contrasta com a educação “ornamental” típica das jovens do século XIX, voltada para a aparência e os bons modos. Essa crítica é reforçada pelas palavras de Virgínia, uma personagem que denuncia a visão restritiva da sociedade sobre o papel da mulher. Outro ponto

relevante é a pressão social para o casamento, evidenciada pelo etarismo e a ênfase na beleza e nos adornos como atributos valorizados em uma mulher. A personagem Carlotinha é retratada como alguém que desafia essas expectativas, representando o conflito entre os padrões sociais e a individualidade feminina.

Emília Freitas utiliza o elemento fantástico para explorar as limitações impostas às mulheres e propor um modelo alternativo de sociedade. Sua obra questiona os valores patriarcais de sua época ao apresentar mulheres autônomas, educadas e líderes, provocando o leitor a reconsiderar as noções de poder e igualdade de gênero. Essa abordagem, fundamentada na hesitação do fantástico e na crítica social, confere à narrativa uma profundidade que ultrapassa os limites da literatura de seu tempo, inserindo-a em um diálogo mais amplo sobre feminismo, educação e justiça social.

Referências

ALÓS, A. P. O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance *A rainha do Ignoto* de Emília Freitas. **Organon**, Porto Alegre, v. 19, n. 38-39, 2005. DOI: 10.22456/2238-8915.30063. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/30063>. Acesso em: 30 out. 2024.

ALMEIDA DE OLIVEIRA, B.; VASCONCELOS, C. R. N. de; MAQUINÉ RODRIGUES, S. A REPRESENTATIVIDADE FEMININA NO ROMANCE *A RAINHA DO IGNOTO*: FEMALE REPRESENTATIVENESS IN THE NOVEL *A RAINHA DO IGNOTO*. **Revista Decifrar**, Manaus, v. 11, n. 22, p. 60-75, 2024. DOI: 10.29281/rd.v11i22.13912. Disponível em: [//periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/13912](http://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/13912). Acesso em: 30 out. 2024.

CATRIB, S. F.; PAULA, A. J. S. de; CÂMARA, Y. R. A revitalização do romance *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas: contexto e perspectivas. **RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, [S. L.], v. 8, n. 3, 2023. DOI: 10.23899/relacult.v8i3.2308. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/2308>. Acesso em: 29 out. 2024.

DE OLIVEIRA COELHO, W.; MAIA DE QUEIROZ, J. “A configuração da personagem feminina em ‘A Rainha do Ignoto’”, de Emília Freitas, e em ‘El Pais de las

mujeres', de Gioconda Belli . **Jangada: crítica | literatura | artes**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 141–155, 2019. DOI: 10.35921/jangada.v1i14.258. Disponível em: <https://revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/258>. Acesso em: 30 out. 2024.

GONÇALVES, Guilherme Ramos. A Rainha do Ignoto: a literatura utópica e fantástica de Emília Freitas como crítica à sociedade do século XIX. 2022. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Viçosa, Viçosa. 2022.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas**. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

SALES CRUZ, R.; BASTOS, L. M. de P. C. O fantástico e o gótico em A Rainha do Ignoto, de Emília Freitas. **Signótica**, Goiânia, v. 34, p. e73099, 2022. DOI: 10.5216/sig.v34.73099. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/73099>. Acesso em: 29 out. 2024.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reinvidicação do direito das mulheres**. Tradução de Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016

Caetano e Bethânia: a transformação cultural na pós-modernidade

Anna Vitória Cuimachowicz Vieira

1. A performance de Caetano Veloso e Maria Bethânia como gesto de reinvenção no Brasil contemporâneo

A carreira musical dos grandes nomes da música brasileira, Caetano Veloso e Maria Bethânia, articula-se de maneira profunda com os conceitos pós-modernos de errância e refúgio cultural, especialmente se analisarmos a literatura em sua forma ampliada. Os dois artistas - sempre à frente de seu tempo - transitam entre o sagrado e o profano, entre o local e o universal, criando narrativas híbridas que desafiam fronteiras estéticas e culturais ao longo dos anos, contrapondo questões religiosas e revelando diversos sincretismos em suas canções. Tal abordagem artística dos dois reflete uma fluidez característica do pós-modernismo, tema que guia este ensaio, mas também expressa uma busca por pertencimento às temáticas atuais de nosso país, especialmente em um Brasil atravessado por instabilidade política e social, um constructo evidente desde antes da democratização, mas que toma formas polarizadas desde as manifestações de 2013. Dessa forma, a música se transforma em um espaço de resistência e renovação simbólica entre as muitas fases de carreira destes artistas.

Caetano Veloso e Maria Bethânia, nomes importantes da música brasileira, foram membros ativos do tropicalismo, movimento que deu novos rumos à música brasileira, impulsionando este movimento por todo o mundo e definindo as margens que a música brasileira seria inserida até os dias atuais. Os irmãos são naturais de Santo Amaro e começaram a

cantar em bares de Salvador na mesma época, em 1960. (Marques, 2018, p. 5 e Silva, 2018, p. 2)

Com o passar dos anos, os irmãos percorreram uma trajetória de sucesso e ativismo, combatendo com suas músicas e posicionamentos o período da ditadura militar, e tantos outros embates políticos que o país enfrentou em sua história. Diante do panorama político recente, que vem se moldando desde 2013 com as manifestações “Vem pra Rua”, impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016, e a crescente na polarização política entre esquerda x direita, com as figuras que sincretizam estes posicionamentos políticos sendo Luiz Inácio Lula da Silva e Jair Messias Bolsonaro, os irmãos são constantemente atacados de forma pejorativa, majoritariamente online, quanto à seus posicionamentos alinhados a esquerda brasileira, recorrem com frequência ao tempo de exílio de Caetano Veloso, e outros membros do tropicalismo como Gilberto Gil, que foram presos e posteriormente exilados em 1969, mesmo que Bethânia tenha permanecido no Brasil.

Figuras emblemáticas, os irmãos estão constantemente se reinventando. Adicionando elementos destes embates políticos em suas canções e espetáculos. Mais recentemente, em 2024, saíram em turnê pelo Brasil, lotando estádios e esgotando ingressos na maioria das apresentações, tendo estas sido finalizadas dia 22 de março, na Arena do Grêmio, em Porto Alegre. Os irmãos estavam há quase 30 anos sem fazer uma turnê juntos. A última vez que dividiram os palcos em um projeto desse tipo foi em 1994, com o show “*Maria Bethânia e Caetano Veloso ao Vivo*”, resultando em um álbum ao vivo.

Na turnê de 2024 - *Caetano & Bethânia – Ao Vivo* - um momento em particular chamou a atenção dos fãs e da crítica. Tal momento será discutido durante este ensaio, elencando comentários vistos no *Instagram* oficial dos artistas e propondo uma análise deste momento como parte antropofágica da história destes artistas. Como ressalta Rosalind Krauss (1984), a arte pós-moderna ultrapassa os limites convencionais, ampliando os meios tradicionais e estabelecendo diálogos entre diferentes formas

culturais, incluindo a literatura, que aqui é observada em seu campo ampliado. No Brasil, o conceito de antropofagia, que foi base crucial no modernismo, reaparece com nova relevância diante das tensões culturais e políticas contemporâneas, refletindo os desafios de um Brasil marcado pela polarização ideológica, pela busca de identidade em meio à globalização e pelas transformações constantes nas dinâmicas sociais e culturais (Câmara, 2023). Essa perspectiva, ao revisitar conceitos como a “terceira onda antropofágica” proposta por Mario Câmara, destaca a antropofagia como um gesto de reinvenção político-cultural que confronta tanto os conflitos recentes quanto às limitações de uma visão binária sobre o país (Câmara, 2023).

Nesse cenário, Mário Câmara (2023) propõe a ideia de uma “terceira onda antropofágica”, que se distanciará de uma simplificação, funcionando como um gesto de reinvenção político-cultural. Essa nova abordagem, ao inserir o antagonismo como elemento central — compreendido aqui como o confronto produtivo entre tradições culturais divergentes —, busca não apenas contextualizar os conflitos recentes, mas também confrontar a dicotomização política, reconhecendo a complexidade de um país plural e em constante efervescência, no qual diferentes narrativas históricas e culturais, disputam espaço no imaginário coletivo.

Por meio deste ensaio, eu pretendo conectar o fato recente de que Caetano Veloso e Maria Bethânia dedicam um momento de seu novo show, turnê inédita dos dois irmãos que teve início em agosto de 2024, à uma canção de cunho neopentecostal chamada “*Deus cuida de mim*”, escrita por Kleber Lucas. Sob as lentes descritas por Mário Câmara (2023) podemos neste ato perceber um insurgir de um ato antropofágico. Deglutir algo apropriado por um viés político e performar em um novo contexto, percebe-se, nesse ato, uma reciclagem da leitura de culturas, em que suas reinvenções são reinterpretadas e recontextualizadas, circunscrevendo a interpretação sobre outras contraculturas dentro de um sistema de ‘cópia’, ‘influência’ e ‘repetição’.

É relevante posicionar que outros artistas alinhados à esquerda também já pautaram o movimento neopentecostal em suas músicas, principalmente no cotidiano das grandes periferias do Brasil. Um exemplo seria o grupo de rap nacional - *Os Racionais* - que por muitos momentos inseriram em suas temáticas a religião, principalmente inserindo em suas letras o cotidiano de fiéis evangélicos imersos nas dificuldades e lutas das comunidades, tendo as letras de um de seus principais discos - *Sobrevivendo no Inferno (1997)* - transformado em livro em 2018, pela Companhia das Letras. A obra faz parte da coleção *Clássicos da Literatura Brasileira*, o que reforça o impacto cultural e literário do disco. O álbum também foi incluído como leitura obrigatória na Fuvest, o vestibular da USP, em 2019, colocando o rap no mesmo patamar de grandes clássicos da literatura brasileira. Para além do reconhecimento desta obra, outros discos do grupo também possuem elementos que marcam fortemente a influência da cultura neopentecostal brasileira nas favelas e periferias. Por diversas vezes Mano Brown, membro do grupo, revelou em entrevistas o impacto das igrejas evangélicas no discurso social e político, reconhecendo tanto aspectos positivos quanto negativos.

O rapper revela que reconhece o papel das igrejas evangélicas como uma força organizadora dentro das comunidades, auxiliando muitas pessoas a saírem do crime e das drogas, e ao mesmo tempo manipulando seus posicionamentos políticos e perspectivas sociais. Um estudo publicado na revista *GeoPUC* analisa essa transformação nas composições de Mano Brown entre os anos de 1993 e 2002. O artigo destaca que, anteriormente, suas letras exaltavam o candomblé, mas posteriormente passaram a incorporar conteúdos com influência protestante, refletindo a influência das igrejas neopentecostais nas periferias. (Farias Junior, 2021)

No podcast “*podcast10faixa*” Brown levanta uma fala forte, que resume um pouco a ambiguidade que sente ao refletir sobre o movimento neopentecostal e sua força nos subúrbios:

“Jesus é daora mas a torcida dele...”

Existe uma ambiguidade em relação a esse movimento dentro das periferias, ambiguidade que se torna matéria prima para as mais diversas reflexões no âmbito cultural. Pensar que a presença massificada do movimento neopentecostal encontra solo fértil nas periferias não é mero acaso, encontrar fertilidade nas desesperanças sociais é um plano muito bem estruturado, assim como expandir, mais recentemente com a onda da direita e conservadorismo que também remodela esse discurso entre famílias abastadas, jovens de classe média alta com o crescimento do modelo de “Igrejas Church”. Observando este cenário, não é de se espantar que Caetano Veloso, de forma muito perspicaz, buscou a atenção desse público importante politicamente para o Brasil, deglutindo e reapropriando uma canção de cunho neopentecostal em seu show. Um movimento antropofágico que repercutiu de forma divergente entre seu público.

Para mediar essa leitura, busca-se explorar a conexão entre o pós-modernismo, a antropofagia e às noções de exílio, errância e refúgio, articulando os temas a partir do gesto performático de Caetano Veloso, permitido por sua irmã Maria Bethânia nesta nova turnê. Assim, dedico o meu olhar à literatura dentro de um campo ampliado, compreendendo como a prática estética e política permite ressignificar narrativas culturais e intervir no debate público, principalmente em momentos que demandam novas formas de apropriação cultural/política e de reinvenção simbólica, como exemplificado pelo gesto performático de Caetano Veloso nesta nova turnê.

Em um momento de disputas efervescentes entre a direita e a esquerda brasileira, percebemos um movimento cultural carregado de tensões estéticas, políticas e sociais. É um momento extremamente propício para sobrepor às lentes do cotidiano, lentes antropofágicas. Ver o mundo à procura do que pode ser visto, deglutido e apropriado, como um cenário em que se formam batalhas cotidianas. Essa perspectiva antropofágica, é um gesto que não apenas reapropria elementos associados ao discurso religioso conservador, mas também tensiona fronteiras entre o

tradicional, o contemporâneo, o nacional e o estrangeiro, bem como o profano e o sagrado e o que os torna profanos e sagrados. Compreender essas tensões com um olhar pós-moderno, auxilia que categorias mais rígidas de pertencimento cultural tenham seus limites desafiados. Tais tensões reafirmam a visão de Rosalind Krauss (1984) sobre um campo ampliado, no qual as práticas artísticas operam de maneira interdisciplinar mas podem e diante de uma análise devem ser conectadas.

A canção neopentecostal “Deus cuida de mim”, incorporada ao repertório de uma turnê tão aguardada pelos fãs, é simbólica em sua contradição: enquanto representa um discurso historicamente apropriado por setores conservadores da sociedade brasileira, majoritariamente alinhados a uma direita feroz, a presença no palco de dois ícones da música popular brasileira – ícones que passaram por verdadeiros percalços durante períodos cruciais da história do Brasil, como a ditadura militar, a redemocratização e, mais recentemente, o retorno da esquerda ao cargo da presidência, cheio de conflitos – ressignifica seu conteúdo, inserindo-o em um circuito de deglutição cultural.

Observar a linha temporal da democracia brasileira partindo do documentário “Democracia em Vertigem” elucida algumas das questões pautadas acima sobre a fragilidade da democracia brasileira, e como forças externas, alinhadas à uma crescente do conservadorismo, atuam como pilares estruturantes para o cenário atual. Em uma análise aprofundada sobre o documentário Andrade (2021) demonstra como o documentário em análise também abre espaço para questionar a memória e a história do Brasil.

A partir do impeachment de Dilma Rousseff, tornou-se notória a crise política que o Brasil estava se afundando, bem como questionar a polarização ideológica (direita e esquerda), que traz à tona a memória de 1964, além de permitir compreender o quão frágil e instável a democracia brasileira se encontrava. (Andrade, 2021, p.13)

A fragilidade da democracia emerge como um campo fértil, no qual até mesmo aspectos culturais são levantados como bandeiras partidárias. A apropriação de signos antes inofensivos agora são vistos como indicativos quanto a que polo político você se encontra, e como isso reverbera em sua vida, podendo assumir inclusive forma de represálias - no caso em questão, uma busca dos fãs quanto a uma justificativa do motivo destes cantores tentarem se apropriar de discursos antes associados à direita em um primeiro momento, até digerir o ato como forma de protesto e busca de aliados para uma esquerda fortalecida.

Tal deglutição reverbera em perguntas como: *quem é essa massa que compõe os “crentes” neopentecostais? Quais as suas verdadeiras demandas, e como tirá-las do campo das ideias instituídas pela direita?* Essa parcela da população precisa da afirmação desse discurso de “Deus, família e pátria” ou as demandas no campo da realidade são: *raciais, sociais e econômicas, e se alinham muito mais a propostas historicamente atreladas à esquerda?*

Pela perspectiva de Câmara (2023) em *Antropofagia en tiempo presente de la necesidad de una reinvención*, tais questões podem adentrar no terreno que qualifica o que é preciso para uma insurgência de uma nova onda antropofágica. Este é um terreno fértil para absorver, transformar e devolver narrativas a esse público – muitas vezes carente de referências fora do conservadorismo – e a essa parcela da população, de maneira crítica e não conciliatória. O cenário proposto por Câmara não permite uma conciliação, o autor instiga que essas disputas impliquem em uma ação de retomada sobre quem se encontra diante de pautas sociais. “Quizá sea momento de reinventar una tercera antropofagia, una que introduzca el conflicto y el antagonismo en lugar de administrarlos” (Câmara, 2023, p. 111).

Caetano Veloso, em entrevista ao site *Diário do Centro do Mundo*, descreve o público neopentecostal como majoritariamente negro e periférico, pessoas inseridas em um contexto social de desigualdade. Ele observa que as igrejas neopentecostais se tornaram um ponto de apoio para aqueles que buscam alternativas de pertencimento e força espiritual, especialmente

nas periferias, onde as dificuldades cotidianas são intensas. Essa dinâmica reflete uma realidade cultural e social em que a religiosidade, especialmente a vertente evangélica neopentecostal, desempenha um papel crucial na construção da identidade e na mobilização social desses indivíduos. Essa análise de Caetano mostra como a fé se torna um ponto de resistência e de ressignificação para muitos em um cenário de adversidade.

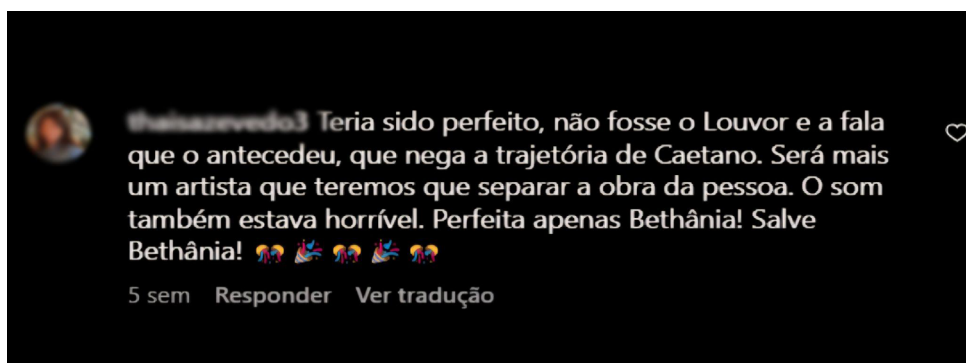
Ao incluir a canção *Deus Cuida de Mim* na turnê - *Caetano & Bethânia* - os artistas desafiam as fronteiras entre o “nós” e o “outro”, criando um espaço de conflito produtivo. O que se propõe não é a busca por um único caminho, mas a convivência com o antagonismo, um convite à reflexão sobre a pergunta: “qual é a minha luta e qual é o meu espaço de reivindicar demandas?”. Esse momento do show leva o público a pensar sobre a relação entre fé, arte, religião e identidade, especialmente dentro de um Brasil marcado pela desigualdade. Caetano e Bethânia não só permitem que esses elementos coexistam, mas também desafiam as noções de cultura e espaço, provocando um debate sobre os espaços legítimos de resistência e pertencimento. Assim, eles nos convidam a repensar como expressamos nossas identidades e lutas em um cenário plural e complexo.

E o público convencional dos dois irmãos encara essa situação de maneira complexa. Em um primeiro momento, o sentimento é de aceitar que esse público, majoritariamente alinhado ao conservadorismo, ganhe espaço em um show de artistas que historicamente têm a denúncia e a luta como planos de fundo. Essa escolha performática, especialmente nas redes sociais, recebeu represálias de fãs. Retirando as lentes dicotômicas que temos usado no Brasil atual, a escolha, principalmente de Caetano, evidencia como a música extrapola sua dimensão estética e adentra o campo das disputas simbólicas contemporâneas de nosso país.

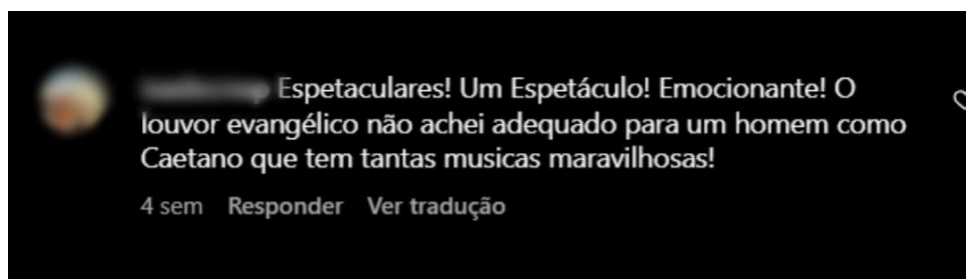
O desconforto experimentado por parte do público, que se manifestou utilizando o instagram, associando a canção a uma possível legitimação de discursos conservadores de extrema direita; outros a interpretam como uma tentativa de reconciliação cultural. Tais leituras desse fenômeno cultural são marcadas pela polarização incessante que vemos, como uma fina

cortina de fumaça que separa públicos e consumidores culturais no nosso país, ilustrando então o embate narrativo em torno da ideia de apropriação: seria esse gesto um ato subversivo de revalidação cultural ou uma aceitação de valores que não condizem à trajetória de Caetano e Bethânia?

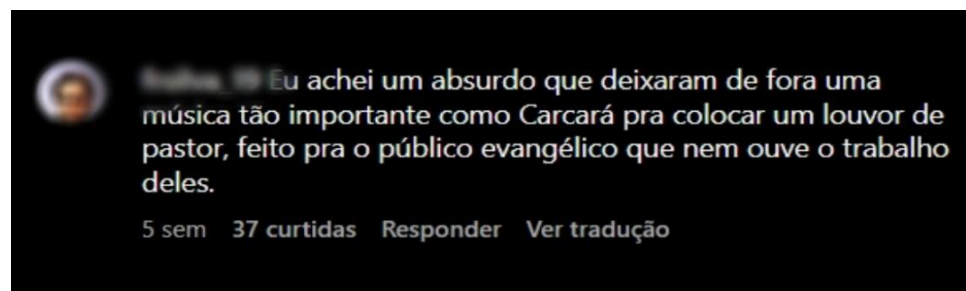
Abaixo, sinalizo algumas das opiniões coletadas no instagram oficial dos irmãos, as postagens são duplicadas tanto na página oficial de Caetano quanto na de Bethânia:



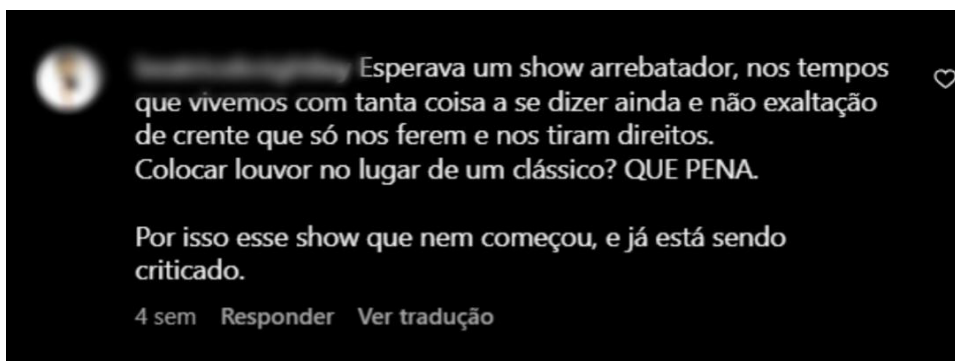
Fonte: instagram Maria Bethania e Caetano Veloso



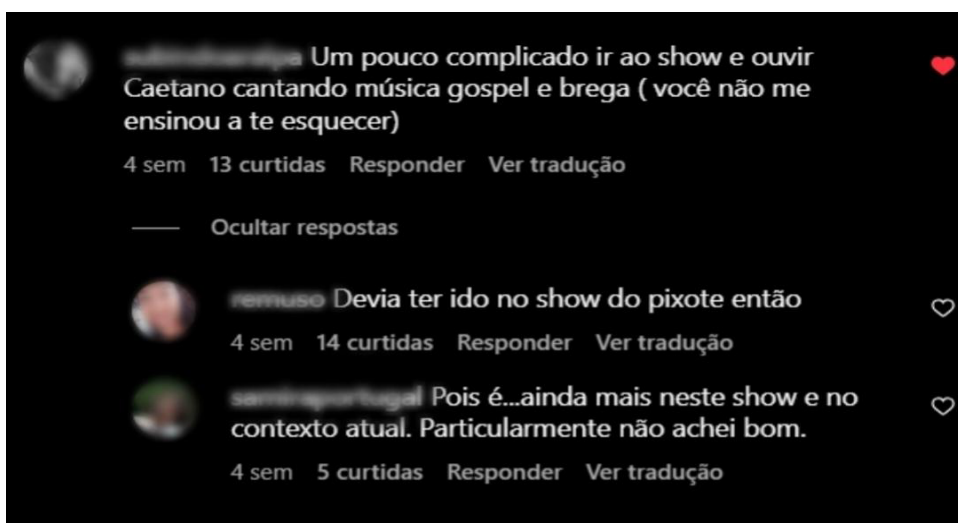
Fonte: instagram Maria Bethania e Caetano Veloso



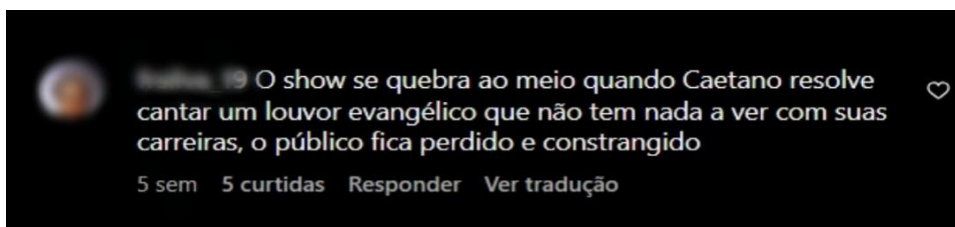
Fonte: instagram Maria Bethania e Caetano Veloso



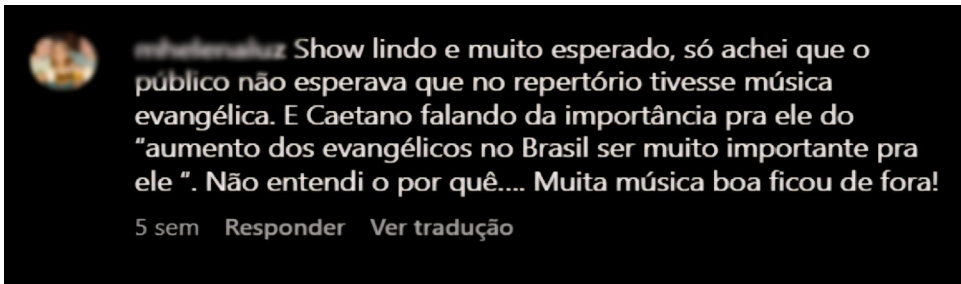
Fonte: instagram Maria Bethania e Caetano Veloso



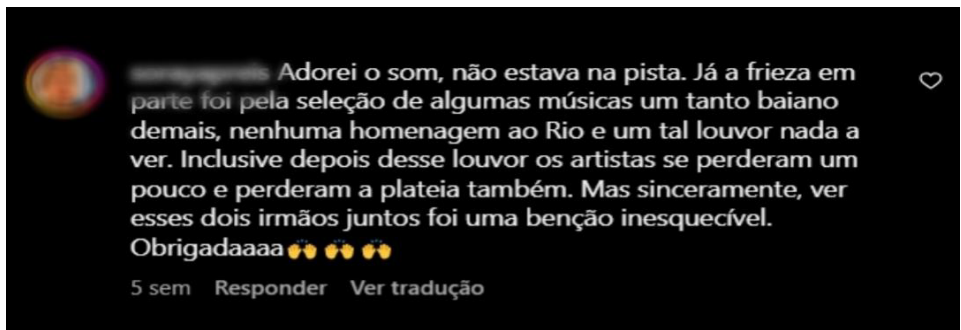
Fonte: instagram Maria Bethania e Caetano Veloso



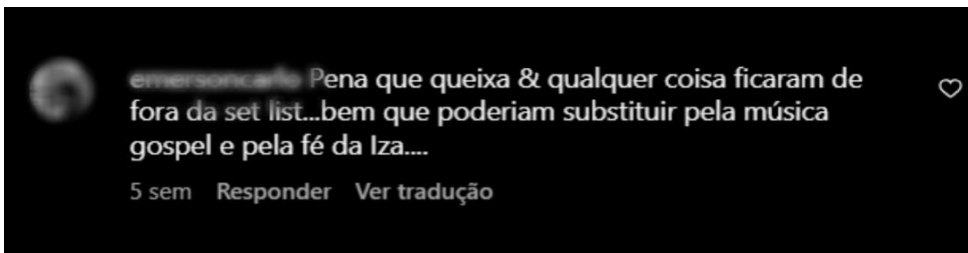
Fonte: instagram Maria Bethania e Caetano Veloso



Fonte: instagram Maria Bethania e Caetano Veloso



Fonte: instagram Maria Bethania e Caetano Veloso



Fonte: instagram Maria Bethania e Caetano Veloso

A reação do público nas redes sociais, sendo a rede que uso para respaldo aqui o *Instagram* oficial de Caetano Veloso e Maria Bethânia, revelou um descontentamento bem claro com a inclusão da música “*Deus Cuida de Mim*” no repertório da turnê. Esse desconforto evidencia uma tensão entre os valores já estabelecidos dos artistas e a percepção de que houve uma tentativa de se aproximar de um público conservador, representado

pelo neopentecostalismo. Isso acontece justamente com dois artistas que sempre se posicionaram contra as injustiças sociais e políticas no Brasil.

A insatisfação dos fãs pode ser vista como uma reação àquilo que muitos consideraram uma incoerência, pois a inclusão da canção desafia expectativas de um público que espera posicionamentos claros e alinhados com suas próprias ideologias. Esse é um episódio que revela como as redes sociais se tornaram um espaço de disputas simbólicas, em que escolhas artísticas podem gerar debates, mostrando a complexidade de ser um artista que transita entre diferentes esferas culturais e políticas, especialmente em um Brasil polarizado.

Analisando a cobertura midiática sobre o assunto, vemos como o enquadramento é diferente da visão dos fãs nas redes sociais. Enquanto alguns veículos destacaram a ousadia artística e política da inclusão da canção de cunho neopentecostal, outros, em menor quantidade, adotaram uma abordagem mais cautelosa, questionando os limites em lidar com símbolos de poder cultural tão carregados, principalmente diante da expectativa do público. Essa ambiguidade facilita a ascensão de um gesto pós-moderno: ao incorporar um elemento historicamente polarizador, Caetano, com a permissão de Bethânia, se posiciona em um espaço onde o significado não é fixo, mas negociado, desafiando os limites da interpretação e da apropriação cultural.

A interpretação social quanto ao feito dos artistas, na mídia é múltipla:

A aguardada turnê dos irmãos **Caetano Veloso e Maria Bethânia** estreou neste sábado (3), com show lotado na Farmasi Arena, na Barra, com algumas surpresas. Entre elas, o número em que o baiano canta *Deus Cuida de Mim*, do pastor **Kleber Lucas**, que dividiu opiniões.

“O fato de vir crescendo enormemente o número de evangélicos no Brasil é uma coisa que tem **imensa importância** para mim. Por isso vou cantar o amado louvor do pastor Kleber Lucas ‘Deus cuida de mim’”, o cantor, antes de apresentar a canção. No show, a maior parte da plateia ficou em silêncio, parecendo estar sem reação. Mas houve quem cantasse a música de forma fervorosa.

Caetano criticado pq canta louvor no show com Bethânia. O cara tem 80 anos e 2 filhos evangélicos. Passou a vida cantando em louvor a orixás e ao candomblé. Mas foi derrotado pela igreja neopentecostal, aceita a crença dos filhos. Deixa o cara. Ele quer paz.

— the new adventures of old
CrisTinah (@TinahLopes) [August 4, 2024](#)

Depois de gravar com o pastor, Caetano se disse “católico de axé, pós-ateu” — isso porque, no passado, ele se declarava ateu. Em 2021, em entrevista a **Nelson Motta**, o artista falou sobre o fato de seus dois filhos mais novos serem evangélicos.

Fonte: G1

Ao inserir uma música que faz parte de uma tradição neopentecostal em um contexto artístico consolidado da música popular brasileira, a nossa MPB, Caetano e Bethânia criam uma narrativa inovadora que vai além da música enquanto entretenimento, transformando-a em um potente campo para reflexão. Como sugerido por Krauss (1984), ao ultrapassar os limites da arte convencional, os irmãos sinalizam um gesto que reconfigura as fronteiras, permitindo uma contraposição dialética entre as culturas dos ouvintes. A canção, com raízes em um movimento conservador, ao ser reinterpretada por artistas com histórico de forte oposição aos sistemas conservadores, resulta em uma plataforma para temas como a

errância e a busca por refúgio cultural, diante de tensões contemporâneas. Ocorre então um processo de reinvenção e subversão, criando formas de pertencimento e resistência no refúgio e deglutição cultural.

O ato de inclusão da música no repertório vai muito além de uma escolha pessoal dos artistas diante do espetáculo, tudo é muito calculado, esse gesto performático exemplifica como práticas artísticas contemporâneas podem ser instrumentos de resistência, ressignificação e contestação, em consonância com desafios estéticos e políticos do mundo pós-moderno.

Um exemplo dessa subversão é como, durante toda a sua carreira, Maria Bethânia lançou ao estrelato músicas que pautam o candomblé, pontos originais da prática dessa religião tão incompreendida no *mainstream* - e como, em respeito a sua trajetória, a cantora se ausenta durante o ato de “Deus cuida de mim”, dedicando esse momento inteiramente a voz de Caetano, mas permitindo tal intervenção artística.

Bethânia, sempre utilizou a religiosidade como uma temática de suas músicas. Desde o início de sua trajetória, a cantora incorporou elementos religiosos, demonstrando por sua musicalidade e até vestimentas uma conexão com o sagrado incorporado à cultura popular brasileira. Este aceno à religião não é uma novidade na obra de Bethânia. No contexto de sua recente colaboração com seu irmão - Caetano Veloso - a inserção de um ato neopentecostal no repertório da nova turnê não representa um afastamento identitário da obra coletiva dos irmãos que sempre foi atrelada às máximas da cultura brasileira. Embora o show seja conduzido principalmente por Caetano, Bethânia faz diversos acenos à religiosidade de forma muitas vezes sutil ao longo da apresentação. Um dos momentos mais aguardados é o solo de Bethânia em “Brincar de Viver”, uma música que revela múltiplas facetas, incluindo uma alusão velada ao “fim”, marcada por elementos litúrgicos.

Então, seria estranho se os irmãos não flexionassem questões religiosas diante de contextos sociais em um Brasil tão propício a isso.

Esse movimento artístico dialoga com o pós-modernismo, como tenho demarcado ao longo do texto, com a obra de Rosalind Krauss (1984), pois desafia os limites tradicionais e promove uma fusão entre diferentes expressões culturais e religiosas, criando um espaço híbrido. Ao integrar uma canção neopentecostal, que possui uma forte ligação com o conservadorismo, Bethânia e Caetano não apenas desafiam as fronteiras religiosas e seus fiéis, mas também reconfiguram o conceito de pertencimento e resistência no Brasil contemporâneo. Essa escolha mostra uma expansão das possibilidades simbólicas que sempre marcaram o Brasil e a carreira dos irmãos.

Como destaca Krauss, “A escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, ‘permissão’ para pensar essas outras formas” (Krauss, 1984, p. 134). Essa reflexão sobre a expansão das formas artísticas e culturais no pós-modernismo pode ser vista no gesto performático de Caetano e Bethânia, que, ao misturarem elementos de diferentes campos simbólicos, quebram as fronteiras tradicionais e criam novas narrativas de pertencimento e resistência.

Assim, a antropofagia nesse contexto se apresenta não apenas como a absorção de elementos nesse campo de disputa, mas um processo em que narrativas e símbolos estão em constante adequação discursiva em um campo polarizado, tensionado e altamente manipulado pela crescente conservadora. De acordo com Mário Câmara (2023), que refaz seu peripase histórico e teórico para pensar em uma nova onda:

[...] Essa base que nunca está completa nos leva a um lugar completo. A antropofagia agora estava acusada da violência do real, pronto para torná-lo visível de novo e de novo. E se a multitemporalidade imaginada por García Canclini nos serviu para pensar a antropofagia em sua versão dos anos sessenta, talvez seja outro argentino, Ernesto Laclau, que nos diz dar a chave para pensar sobre a antropofagia do nosso tempo. (Câmara, 2023, p. 112).

Assim, a escolha de Caetano e Bethânia de integrar de forma tão rebelde um elemento como a canção neopentecostal se alinha a esse movimento de constante reinterpretação e negociação de significados em que o gesto, em vez de buscar uma conciliação entre as oposições, se torna uma ferramenta ativa na disputa por novos sentidos e novas formas de resistência cultural

Essa reinvenção antropofágica que tenho sinalizado não se limita ao ato de consumir o “outro”, mas de ressignificá-lo em um espaço expandido. Trata-se de uma prática que resiste à homogeneização de nossa cultura, mas que também rejeita a lógica binária. No caso da canção neopentecostal incorporada por Caetano Veloso e Maria Bethânia, a prática antropofágica não se restringe ao gesto artístico, mas sim, como um movimento crítico que questiona os limites entre arte, política e espiritualidade - e tudo que cabe em nossa brasilidade.

1.2 Antropofagia e errância: a arte como espaço de reinvenção e deslocamento cultural

Existe ainda uma dificuldade para que a antropofagia contemporânea enfrente o desafio de funcionar em um mundo globalizado, onde as fronteiras culturais são fluidas, mas as desigualdades sociais e de acesso cultural permanecem. O exílio, a errância e o refúgio deixam de ser teorias literárias e artísticas e passam a configurar toda prática cultural. Esse novo olhar de interpretação quanto a antropofagia não pode ser pensado apenas como uma tática de assimilação, mas sim como um espaço de insurgência criativa e até mesmo como instrumento de protesto e luta pela retomada de pautas apropriadas pelo conservadorismo.

Caetano aproveita para alçar a canção neopentecostal em dado momento do show, reconhecendo o mundo atual como globalizado, onde as culturas se esbarram constantemente e a noção de pertencimento se torna fluida, aproveitar essas dissoluções tem seus prós e contras. Fronteiras culturais se dissolvem como bem pontua Câmara ao longo de sua

reflexão, mas, ao mesmo tempo, as desigualdades sociais, econômicas e políticas se intensificam, criando novas formas de marginalização e exclusão. Além disso as redes sociais, como vimos nos comentários dispostos acima, tendem a obter uma reação rápida e simplista, que une pessoas em torno de um pensamento não muito refletido e sim uma reação inicial que guia os artistas a uma adequação e homogeneização, contra tudo que a proposta antropofágica nos faz refletir.

Vivemos em um mundo cosmopolita, que recebe constantemente a notícia sobre o deslocamento forçado de pessoas — seja devido a conflitos, mudanças econômicas, climáticas, fator que tem gerado novas formas de compreender as dinâmicas culturais, identidade e o contato com a arte. O deslocamento não é apenas uma condição de sobrevivência, mas sim uma experiência cultural profundamente transformadora.

A errância, nome conferido ao estado contínuo de deslocamento, permite uma reconfiguração da própria ideia de pertencimento que reflete na identidade. Esse processo de errância se adapta para o contexto geral deste ensaio não é só uma experiência de perda, mas também uma oportunidade de reinvenção - e os artistas aproveitam com ênfase na reinvenção artística de retomada de narrativa - e da reformulação do que pertence a grupos que podem também estar polarizados. Incorporar as experiências de imigração e exílio no campo ampliado da arte e da literatura, tem sido um meio de contestar sistemas opressores e limitantes e elucidar formas de pertencimento.

Pensando na imagem transgressora do movimento tropicalista, e em como ela culminou na prisão e posteriormente exílio de Caetano Veloso, percebemos como estas situações retornam anos depois como marcas intelectuais em seu trabalho e obra, e como tais indícios reverberam-se na dualidade de sentidos, apropriação de significados ambíguos e a reinvenção de percepções. Em *“Narciso em Férias”*, documentário que relembra esse período na trajetória de Caetano, no qual o exílio se revela em sua forma mais visceral. A partir do acesso a documentos inéditos da época, é possível rememorar como a denúncia que o levou ao afastamento partiu de uma

farsa — aquilo que hoje reconhecemos como uma *fake news* — veiculada por um programa da TV Record, que insinuava que ele havia cantado o hino nacional de forma jocosa.” (BROGNA, 2022, p. 16)

O exílio revela-se como um processo de reinvenção, o ‘outro’ se encontra no refúgio, um espaço seguro de reconstrução para uma identidade fragmentada. Jean-Luc Nancy aprofunda-se nessa reflexão, o autor explora a condição de exílio como fenômeno existencial, o deslocamento torna-se uma forma de repensar questões sobre identidade e pertencimento. O autor, ao pensar sobre a existência humana como um - ‘exílio’ constitutivo - argumenta que a essência do ser humano moderno é o ‘ser-fora-de’, ou o não está mais enraizado em seu próprio solo, existe um movimento contínuo de deslocamento, como ele ressalta: ‘o que conta é o primeiro momento, ou seja: o momento da saída e do fora, esse momento que Heidegger sublinha escrevendo “ek-sistência”’ (Nancy, 2023, p. 295).

Esse olhar de afastamento de si pode ser compreendido como a prolongação de um trauma cultural muito recente na história do Brasil, de uma separação forçada até em estruturas familiares que se opõe politicamente, gerando várias formas de rejeição, marginalização e busca de pertencimento em outros setores, como a arte em contexto de refúgio.

Esse deslocamento, portanto, não é apenas físico, mas uma condição fundamental da existência humana moderna, que está sempre em movimento, sempre fora de si mesma. Neste sentido o exílio é tanto um espaço de ruptura quanto de reinvenção de si, a pessoa deslocada não se perde, mas se reinventa no encontro com o “outro” e sua cultura.

2. A reinvenção de Caetano Veloso e Maria Bethânia e suas implicações culturais: uma conclusão momentânea

Esses elementos levantados ao longo do ensaio — antropofagia, errância, transgressão — refletem o cerne das trajetórias desses artistas, cujo trabalho continua a desafiar estereótipos e a explorar fronteiras entre tradição e modernidade. A partir da atuação dos irmãos de forma mais recente na análise dessa nova turnê, vemos uma contínua reinvenção da antropofagia, que chamarei aqui de contemporânea, marcada pelo refúgio na errância e na transgressão que reapropria signos inclusive de territórios reconhecidos por seu público como “inimigos”. Ambos revisitam as influências culturais contemporâneas para criar algo profundamente atual e brasileiro, mas também universal pois o mundo atual enfrenta polarizações próprias.

A errância, mais do que um deslocamento físico, representa uma busca por novas formas de expressão e identidade no contexto pós-moderno. Afinal esse movimento pode de fato ser compreendido como uma terceira onda antropofágica? A incorporação de signos considerados “inimigos” no campo político pode ser vista como uma forma de subversão cultural ou ainda é considerada uma aceitação quanto ao lado “que está vencendo”? Esse movimento representa uma resposta ao conservadorismo ou ele simplesmente se curva ao mesmo conservadorismo?

2.1 Agora é brincar de viver - o processo eterno de reinvenção na antropofagia (opinião da autora)

Em 22 de março de 2025, pude estar presente no show de encerramento da turnê *Caetano & Bethânia – Ao Vivo*, uma nova colaboração, mais de 30 anos depois da última turnê conjunta deles. Para além da imensa emoção que foi presenciar esses dois gigantes da música brasileira, de forma analítica, tendo estudado previamente a *setlist* e as interações entre

os cantores e o público, fica evidente uma roteirização. Quando chegamos à etapa do show em que Caetano, sozinho, canta ‘*Deus Cuida de Mim*’, percebemos que ele seguiu o roteiro dos demais shows da *tour*. Sua fala é um claro aceno ao crescimento da influência neopentecostal, apesar da fala robótica e sistematizada, repetida como um poema ao longo da turnê, o que presenciei foi o reconhecimento à importância dessa massa política que vai além dos já fãs de longa carreira.

Atrás de mim, no show, escutei um casal de homens jovens que demonstrou descontentamento a inserção do tema no show, já ao meu lado, uma mulher que aparentemente estava na casa dos 40 anos conhecia a música de cor e salteado, cantou em plenos pulmões e deixou rolar algumas lágrimas. Em um panorama geral, ficou um silêncio um tanto constrangido na plateia, até que Bethânia emerge e canta “Brincar de Viver” e hipnotiza o público, retomando a atenção para o fato de que eles são lendas no cenário mundial quando se refere à música brasileira.

Inserir no repertório *Deus Cuida de Mim* não é um ato descuidado, os irmãos sabem exatamente a reação que vão tirar do público, é quase como um tapa na cara sobre a romantização da história dos cantores pelos olhos dos fãs, que muitas vezes os colocam em um patamar de relíquia, entendendo suas contribuições como de velha guarda, quando na verdade tais gigantes andam de mãos dadas com a história da democracia brasileira e ainda tem muito a contribuir com a perspicácia que percebem a nossa democracia e potencial político.

Você verá que é mesmo assim

Que a história não tem fim

Continua sempre que você

Responde, sim, à sua imaginação

A arte de sorrir

Cada vez que o mundo diz não

Referências

ANDRADE, Vanessa Silva. **Democracia em vertigem: uma reflexão acerca do conceito de democracia no Brasil nas duas primeiras décadas do século XXI**. 2021. Disponível em: https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529373670_ARQUIVO_OpovonaobradeMariaBethania-artigo.pdf. Acesso em: 30 mar. 2025.

BROGNA, Marcos Roberto Souza. **Narciso em férias diante de narcisos em bolhas: Caetano Veloso, estética e política**. 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2022. Orientador: Prof. Dr. Laan Mendes de Barros.

CALIL, Ricardo; TERRA, Renato. **Narciso em Férias**. Produção de Paula Lavigne. Rio de Janeiro: O2 Filmes, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SRyXrN7ZP9o>. Acesso em: 30 mar. 2025.

CÂMARA, Mário. **Antropofagia en tiempo presente: De la necesidad de una reinvenção**. Revista de Estudos Literários Latinoamericanos, n. 15, p. 100-113, dez. 2023. DOI: 10.5281/zenodo.10433361.

FARIAS JUNIOR, Orlando Caldeira de. **Da bênção à oração: vicissitude religiosa do Mano Brown**. GeoPUC, Rio de Janeiro, v. 14, n. 28, p. 198-215, jul.-dez. 2021. Disponível em: <https://geopuc.geo.puc-rio.br/media/v14n28a9.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2025.

FERREIRA, Mauro. **Caetano Veloso e Maria Bethânia unem fé de Iza, pastor Kleber Lucas e Mãe Menininha no roteiro de show festivo**. *G1 - Pop & Arte*, 4 ago. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2024/08/04/caetano-veloso-e-maria-bethania-unem-fe-de-iza-pastor-kleber-lucas-e-mae-menininha-no-roteiro-de-show-festivo.ghtml>. Acesso em: 6 dez. 2023.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. In: **GÁVEA** (PUC-Rio). **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 134-150, 1984.

MARQUES, Helena Santos. **É por demais forte simbolicamente para eu não me abalar: Caetano Veloso, o artista-intelectual**. 2018. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientador: Fernando Antônio Soares Fragozo. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/8814/1/HMarques.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2025.

NANCY, Jean-Luc. **A existência exilada**. *Revista Terceira Margem*, v. 27, n. 53, p. 293-300, 2023. ISSN 2358-727x.

SILVA, Marlon de Souza. **O povo na obra de Maria Bethânia**: uma análise do espetáculo Opinião. 2018. Disponível em: https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529373670_ARQUIVO_OpovonaobradeMariaBethania-artigo.pdf. Acesso em: 30 mar. 2025.

VELOSO, Caetano. **Não me surpreende, diz Caetano Veloso sobre críticas por cantar louvor em show**. **Diário do Centro do Mundo**, 7 dez. 2023. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/nao-me-surpreende-diz-caetano-veloso-sobre-criticas-por-cantar-louvor-em-show/>. Acesso em: 5 dez. 2023.

VELOSO, Caetano; BETHÂNIA, Maria. [**Postagem no Instagram**]. Instagram, 5 dez. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/caetanoveloso/> e <https://www.instagram.com/mariabethaniaoficial/>. Acesso em: 5 dez. 2023.

Sobre os autores e as autoras

As organizadoras

Eunice de Moraes é mestre (2003) e doutora em Letras pela UFPR (2009), professora associada do curso de graduação em Letras da Universidade Estadual de Ponta Grossa. I Desenvolve, na UEPG, o projeto de pesquisa continuada “Mulheres e Ficção Histórica: (des) construindo memórias e histórias” e participa desde 2005 no Grupo de pesquisa (CNPq) “Estudos sobre ficção histórica no Brasil”, coordenado pela Profa. Dra. Marilene Weinhardt (UFPR). Tem realizado organização de livros e publicado artigos em periódicos especializados e capítulo de livros, os quais versam sobre os estudos sobre ficção histórica, escrita de mulheres e memória.. Atualmente é membro permanente do Programa de Pós-graduação Estudos da Linguagem da UEPG, tendo exercido a função de coordenadora do Programa de 2019 a 2021. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2840-224X>

Keli Cristina Pacheco é professora de Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria Literária e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG, Paraná). É doutora em Literatura pela UFSC (2009) e pós-doutora em Literatura pela Sorbonne Université - Paris IV (2020). Autora do livro *A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt* (Annablume, 2013). Participa dos seguintes Grupos de Pesquisa: Estudos de Poéticas do Presente: Literatura Comparada na América Latina (UFRGS) e PERFLICT - Percursos e funcionamentos das produções literárias e culturais contemporâneas (UFSC).

Autoras e autores

Angela dos Santos Salto é licenciada em Letras–Português/Espanhol pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2023). mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da mesma instituição, na linha de pesquisa em Estudos Literários, sob orientação da professora Eunice de Moraes. Publicou o artigo “A (não) dessocialização indígena: como métodos coloniais (não) realizaram o apagamento dos povos nativos”, em 2024, na Revista Onetti de Estudos Literários Latino-americanos - Landa (UFSC) . Além disso, participa do projeto de pesquisa e extensão “Seminário Contra o fim do mundo: onde estão as esperanças? Violências, gênero, diversidades”.

Anna Vitória Cuimachowicz Vieira é mestre em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Autora da pesquisa “Mulheres à parte - a trajetória das jornalistas que saem da profissão no Brasil (2012-2017)”. Graduada em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Aluna bolsista Fundação Araucária pelo projeto de Extensão Portal Comunitário (out 2014 a out/2015). Premiada na categoria “Produto jornalístico para web portal de notícias”, do 19º Prêmio Sangue Novo, promovido pelo Sindicato dos Jornalistas do Estado do Paraná. Em 2024, realizou, como aluna especial, a disciplina “Literatura e outras artes”, no PPGEL/UEPG.

Camila Martins Ferreira é Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, tem por tema de pesquisa a proposta de uma leitura distópica da obra “Graça Infinita”, de David Foster Wallace. Seus interesses de pesquisa concentram-se em: literatura utópica e distópica, literatura e outras linguagens, literatura e sociedade. É também graduada em Letras Português - Inglês pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2023). Atua como professora de ensino bilíngue na Educação Infantil na Escola Canadense Maple Bear e como professora particular de língua inglesa.

Evandro Hurko é Evandro Hurko é pós-graduando em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, focando em estudos da memória e exílio em literaturas de língua inglesa e portuguesa.

Karen Tiburcio Martins é Licenciada em Letras Português/Inglês e Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UEPG), na linha de pesquisa Estudos Literários.

Maria Luísa Bruno Baumgart é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - PPGEL, da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Também graduou-se no curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela mesma instituição. Atuou como aluna de Iniciação Científica, pelo programa PIBIC, com o subprojeto “Os aspectos distópicos em Jogos vorazes e suas simetrias com 1984 e Fahrenheit 451”, vinculado ao projeto “Literatura e Utopia”, ao qual deu continuidade em 2022 com a pesquisa: “Não verá país nenhum: uma análise da estrutura de poder na distopia de Ignácio de Loyola Brandão”. Laureada a título de louvor e reconhecimento pelo excelente desempenho em seu currículo pleno, no curso de Letras, Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Pedro Henrique Repula possui graduação em Licenciatura em Letras Português/Francês pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), especialista em Docência do Ensino Superior a distância realizada na UNOPAR (2016), e cursando atualmente o mestrado no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa (2024), na área de Estudos Literários. Atua como professor bolsista de Língua Francesa pelo “Programa Paraná Fala Idiomas”, na UEPG e como professor na ESLIN - Escola de Línguas, Literatura e Culturas da UEPG. Seus interesses de pesquisa voltam-se para a literatura francesa contemporânea, na perspectiva dos estudos de gênero e sexualidade.

CONSELHO EDITORIAL

Dr^a. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (Unicentro)

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr^a. Silvana Oliveira (UEPG)

Dr. Anderson Pedro Laurindo (UTFPR)

Dr^a. Marly Catarina Soares (UEPG)

Dr^a. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Dr^a Letícia Fraga (UEPG)

Dr^a. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Dr^a. Eunice de Moraes (UEPG)

Dr^a. Joice Beatriz da Costa (UFFS)

Dr^a. Luana Teixeira Porto (URI)

Dr. César Augusto Queirós (UFAM)

Dr. Valdir Prigol (UFFS)

Dr^a. Clarisse Ismério (URCAMP)

Dr. Nei Alberto Salles Filho (UEPG)

Dr^a Ana Flávia Braun Vieira (UEPG)

Dr. Marcos Pereira dos Santos (UTFPR)

