

Cartografias do Norte:

A produção literária de
Sandra Godinho



Organizadores:

Elaine Pereira Andreatta

José Benedito dos Santos

Rita Barbosa de Oliveira

 **Pedro & João**
editores

CARTOGRAFIAS DO NORTE:
a produção literária de Sandra Godinho

**Elaine Pereira Andreatta
José Benedito dos Santos
Rita Barbosa de Oliveira
(Organizadores)**

**CARTOGRAFIAS DO NORTE:
a produção literária de Sandra Godinho**

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Elaine Pereira Andreatta; José Benedito dos Santos; Rita Barbosa de Oliveira [Orgs.]

Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 284p. 16 x 23

ISBN: 978-65-5869-886-9 [Digital]

DOI: 10.51795/9786558698869

1. Cartografia do Norte. 2. Produções literárias. 3. Sandra Godinho. 4. Geografia e narrativas. I. Título.

CDD – 410

Capa: Petricor Design

Autoria da fotografia de capa: Tadeu Rocha

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Joseildo Henrique Conceição

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/ Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2022

SUMÁRIO

UMA APRESENTAÇÃO: A LITERATURA RUIDOSA DE SANDRA GODINHO 9

Elaine Pereira Andreatta, José Benedito dos Santos, Rita Barbosa de Oliveira

SEÇÃO 1: A (DES)CONSTRUÇÃO DA FIGURA FEMININA

“Somos todas a mesma mulher”? A identidade do sujeito-mulher em contos de Sandra Godinho 23

Claudiana Narzetti, Anndra Karolina Balieiro, Maria Corrêa

Vidas insubmissas: interstícios em paisagens de dentro e de fora sobre o que resta 49

Ana Carla Barros Sobreira

SEÇÃO 2: VIOLÊNCIA E NARRAÇÃO: A INVENÇÃO DO OUTRO, A INVENÇÃO DE SI

Violência, corpo e sexualidade em *Olho a Olho com a Medusa* 67

Pamella Opsfelder de Almeida

Um rasgo na pele: linguagem, infância e criminalidade em Sandra Godinho 87

Elaine Pereira Andreatta e Bruna Ximenes Corazza

Morte e violência em dois contos de *O Verso do Reverso*, de Sandra Godinho 121

Priscila Vasques C. Dantas

SEÇÃO 3: UMA GEOGRAFIA DOS (DES)AFETOS: NARRADOR, MEMÓRIA E ESPAÇO

Apiyemyeki Kamña Yakopa Kiña? O processo de domesticação espacial em Tocaia do Norte, de Sandra Godinho 137

Mikael de Souza Frota

A construção do narrador no romance Tocaia do Norte, de Sandra Godinho 155

Leticia Pinto Cardoso

Os narradores no romance A Morte é a Promessa de Algum Fim, de Sandra Godinho 169

José Benedito dos Santos

SEÇÃO 4: HISTÓRIA, (I)MIGRAÇÃO E LITERATURA

A estratégia narrativa no romance O Poder da Fé, de Sandra Godinho 197

Francisca de Lourdes Souza Louro

Entre mundos: uma leitura do romance Terra da Promissão, de Sandra Godinho 207

Fátima Maria da Rocha Souza e Raquel Souza de Lira

Entre o imaginário e o real no romance Sonho Negro, de Sandra Godinho 235

Alexandra Vieira de Almeida

**SEÇÃO 5: ENTREVISTA COM A ESCRITORA
SANDRA GODINHO**

Entrevista com a escritora Sandra Godinho	247
<i>Rita Barbosa de Oliveira</i>	

SEÇÃO 6 – RESENHAS

O fragmento em <i>Orelha Lavada, Infância Roubada</i>, de Sandra Godinho	257
<i>Divanize Carbonieri</i>	

<i>Tocaia do Norte</i>: o novo voo literário de Sandra Godinho	263
<i>Odenildo Sena</i>	

Waimiri-Atroari: a tribo que quase desapareceu do Brasil	265
<i>Marcelo Adifa</i>	

A evolução da escrita de Sandra Godinho	269
<i>Marcelo Adifa</i>	

A memória como herança cultural	271
<i>Fátima Maria da Rocha Souza</i>	

Projeto <i>Te Conto em Contos</i>, uma janela para a escrita feminina amazonense contemporânea	273
<i>Camile Martins Sena</i>	

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	277
--------------------------------------	------------

UMA APRESENTAÇÃO: A LITERATURA RUIDOSA DE SANDRA GODINHO

Elaine Pereira Andreatta
José Benedito dos Santos
Rita Barbosa de Oliveira

A literatura brasileira de autoria feminina produzida no Amazonas, desde 1935 até o presente, conta com um número considerável de mulheres poetas, ficcionistas, memorialistas, contistas, dramaturgas, algumas conhecidas, outras mais ou menos conhecidas e, muitas, completamente esquecidas e/ou silenciadas, sem qualquer possibilidade de pertencer ao cânone literário regional/brasileiro. Desse modo, a prática secular de apagamento intelectual de mulheres escritoras pelo patriarcado canônico brasileiro, desde o século XIX, perpassa, também, a historiografia e a crítica literária regional amazonense.

Assim, a história da crítica da literatura produzida por mulheres ainda está sendo escrita, em especial, com pesquisas acadêmicas realizadas nos últimos anos que têm a intenção de dar visibilidade a essa literatura feminina que focaliza um conjunto muito diverso de temas, dentre eles, as múltiplas culturas amazônicas, os direitos da mulher, a violência do patriarcalismo, as angústias existenciais femininas, as reflexões e denúncias sobre o sexismo, a exclusão, os preconceitos, o que inclui a desconstrução de estereótipos impostos às personagens femininas. Isso tudo por meio da produção de poesias, romances, contos, crônicas, literatura infantojuvenil e teatro. A partir dos temas presentes na literatura brasileira escrita por mulheres, é possível observar o cenário, a linguagem, as tensões locais, dentre outros aspectos, que caracterizam o lugar e as gentes do Amazonas, como também

aparecem nas literaturas nacional e estrangeira, demonstrando um caráter universal dos conflitos cotidianos de todos os tempos. Assim, essas mulheres escritoras amazonenses do século XX até o presente, ao registrarem seus fazeres literários/artísticos, propõem uma nova visão de mundo a partir da perspectiva feminina, além de concordarem com a ideia de que a literatura é um ato de resistência que nos possibilita ocupar o lugar do outro.

Para visibilizar essa produção literária escrita por mulheres no Amazonas, reunidos em diálogos acadêmicos, por vezes, regados a uma deliciosa caldeirada de tambaqui e inquietos pela necessidade de ler e produzir crítica, decidimos organizar esta coletânea denominada *Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho*, com o objetivo de publicar textos escritos a partir da leitura e da análise de uma das mais importantes escritoras da literatura brasileira contemporânea de autoria feminina, dentre as surgidas na Amazônia nas duas primeiras décadas do século XXI.

Sabemos que, no Amazonas, existe um conjunto de estudos mais robustos sobre a produção da literatura feminina de Astrid Cabral, Violeta Branca e Vera do Val, em sua maioria, assim como estudos mais breves sobre Albertina Costa Rego de Albuquerque, Sylvia Aranha Ribeiro, Márcia Wayna Kambeba, Izis Negreiros, Pollyanna Furtado, Marta Cortesão, Regina Mello, Ana Célia Ossame, Ílcia Cardoso, Franciná Lira, Mady Benzecry, Aurolina Araújo de Castro, Elizabeth Azize, Maria José Hosannah, Cacilda Barbosa, Rosa Clement, Priscila Lira, Catarina Pereira Lemes, Charuf Nasser, dentre outras escritoras. São obras publicadas, teses, dissertações, artigos, ensaios e resenhas, às vezes apenas pequenas menções em textos com outras temáticas, que vão ganhando corpo e que têm importância considerável para a consolidação da crítica literária da produção de autoria feminina no Amazonas. Por isso, o que intencionamos não carrega a síndrome da novidade, tampouco esgota as novas possibilidades de pesquisa. Nosso objetivo foi de reunir um conjunto de textos que lancem seu olhar e sua crítica às obras de Sandra Godinho, escritora radicada no Amazonas, a qual tem ganhado cada vez mais

visibilidade no cenário nacional. Além disso, pretendemos começar, com este livro, uma série de publicações que possam constituir uma cartografia do norte no que diz respeito à literatura contemporânea, e que, também, sirvam como fonte de pesquisa a outros acadêmicos interessados neste tema.

Sandra Godinho¹ publicou seus primeiros contos em coletâneas e depois passou a publicar suas obras individuais, ganhando reconhecimento no campo literário de forma gradativa, com premiações no Brasil e no exterior. Publicou *O Poder da Fé* (2016, romance), *Olho a Olho com a Medusa* (2017, contos), *Orelha Lavada, Infância Roubada* (2018, contos) — que recebeu Menção Honrosa no 60º Prêmio Literário Casa de Las Américas (2019) —, *O Verso do Reverso* (2019, contos) — contemplado com o Prêmio Literário Cidade de Manaus — 2019, na categoria Melhor Conto Regional —, *Terra da Promissão* (2019, romance), *As Três Faces da Sombra* (2020, romance), *Tocaia do Norte* — obra agraciada com o Prêmio Literário Cidade de Manaus/2020, na Categoria Melhor Romance Nacional e também Finalista dos Destaques Literários da Academia Internacional de Literatura Brasileira/2021, na Categoria Romance, e do Prêmio São Paulo de Literatura/2021 —, *Sonho Negro* (2021- romance), *A Morte é a Promessa de Algum Fim* (2021) —

¹ Sandra Maria Godinho Gonçalves nasceu em São Paulo, no ano de 1960, graduada em Letras – Língua Inglesa e Mestrado em Letras (Estudos da Linguagem), pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Morou no Rio de Janeiro e em 2003, mudou-se para Manaus. Em 2010, ingressou no Projeto de Extensão da Universidade Federal do Amazonas, intitulado Clube do Autor, sob a coordenação do professor e pesquisador Lajosy Silva da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), que organizou várias coletâneas de contos: *Folhas Verdes, Folhas Livres, Folhas Mortas, Folhas Fantásticas, Folhas Eróticas, Amores e Infâncias*, nas quais publicou seus primeiros contos em coletâneas. É Membro da Cadeira 78 da Academia Internacional de Literatura Brasileira (AILB), com sede em Nova Iorque/USA. É militante do Movimento *Mulherio das Letras* que reúne milhares de escritoras, editoras, ilustradoras, pesquisadoras e livreiras, entre outras mulheres ligadas à cadeia criativa e produtiva do livro, no Brasil e no exterior, a fim de dar visibilidade, questionar e ampliar a participação de mulheres no cenário literário brasileiro e internacional.

agraciado com o Prêmio Literário Cidade de Manaus/2021, na Categoria Melhor Romance Nacional e, *Memórias de uma Mulher Morta*, romance finalista do Prêmio LeYa/2021 (obra ainda não publicada). Ao todo, foram nove obras publicadas e aqui apresentamos as suas leituras críticas.

As inúmeras premiações auferidas à produção literária de Sandra Godinho têm despertado o interesse da crítica acadêmica, o que já resultou na elaboração de várias resenhas publicadas em *sites, blogs*, além de um artigo e duas resenhas². A insurgência das personagens godinianas contra o poder masculino hegemônico nos remete também à luta das mulheres escritoras pela construção de uma identidade social, literária e intelectual na sociedade brasileira contemporânea. Percebe-se como as narrativas engendradas por Sandra Godinho desvelam um país ainda regido pelas estruturas colonial, escravocrata e patriarcal, o que nos ajuda a entender a realidade atual, com os inúmeros discursos de ódio, as práticas de genocídios, massacres, feminicídio, as políticas repressoras contra mulheres, indígenas, negros, quilombolas e homoafetivos.

As obras de Sandra Godinho, além de reverberar a Amazônia brasileira situada no mapa geopolítico internacional como uma região fornecedora de mão de obra barata e de matérias-primas, também trazem para o centro da discussão temas como: sanidade e loucura, corrupção, relações de poder, xenofobia, pedofilia, analfabetismo, exploração do trabalho infantil, racismo, biopirataria, desmatamento e queimadas da Floresta Amazônica, grilagem de terras, violência contra indígenas, submissão e

² O artigo e as duas resenhas, respectivamente, foram de autoria das pesquisadoras brasileiras Monike Rabelo da Silva Lira (UFAM), Alexandra Vieira de Almeida (UERJ) e Mariana Belize de Figueiredo (UFRJ), que analisaram diversos aspectos de *O Poder da Fé* (2016), *Orelha Lavada, Infância Roubada* (2018), *O Verso do Reverso* (2019) e *Tocaiá do Norte* (2020). Nas obras acima citadas, são analisadas questões estéticas (com referências sutis às autoras Maria Firmina dos Reis, Raquel de Queiroz, Clarice Lispector, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo), e questões temáticas como a resistência das personagens femininas aos silenciamentos, preconceitos, desigualdades de gênero, raça e classe, bem como feminicídio.

resistência feminina, exploração da Natureza e do Homem, dentre outros. O crítico Jaime Ginzburg, em *Literatura, Violência e Melancolia*, pergunta: “Pode a literatura fazer alguma coisa contra a violência?” Sua resposta é, sim, pois “[a] convivência com a literatura permite criar um repertório de elementos — imagens, ideias, posições, relatos, exemplos — que interessa para a constituição de orientações éticas e coletivas” (GINZBURG, 2013, p. 106)³. Nesse sentido, a literatura nos possibilita ver o mundo e, no movimento de compreender e traduzir as gentes que o habitam, é capaz de nos fazer ocupar o lugar do outro.

Assim, se a nossa história é uma “sucessão ininterrupta da ferocidade, uma cadeia de chacinas, conflitos sanguinolentos, intervenções armadas cheias de selvageria” (CANDIDO, 1993, p. 205)⁴, também lembramos que Cruz (2009), ao analisar as narrativas contemporâneas da violência nas obras de Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz, cunhou as estéticas da mercadoria da crueldade e de literatura ruidosa e essa ideia parece ser bastante eficaz neste texto. Segundo Cruz (2009, p. 7)⁵, “tanto a *mercadoria da crueldade* quanto a *literatura ruidosa* se utilizam da violência como tema e recurso estético”. No entanto, para o autor, a primeira reforça fortes estereótipos relacionados à representação do subalterno, já a segunda possibilita a presença de “vozes narrativas que apresentam aspectos humanos ocultos ou negados às personagens subalternas” (2009, p. 7). É, portanto, nesta segunda concepção que nos ancoramos para chamar a literatura produzida por Sandra Godinho de ruidosa, pois há, em seus textos, uma maestria no esboço de personagens como Clara, Dagmar, Marcelino, Esther, Ana, Rosa, Santinha Morgado, Maya, Helena, Lucilinda, D. Felizmina, Max, Raiamundo, Urgêncio, e estes são membros de um grupo que se recusa a calar. Com seus atos

³ GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas/SP: Autores Associados, 2013.

⁴ CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

⁵ CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). UFMG, 2009.

de resistência, mandam um recado para a elite brasileira que eles “[n]ão são seres invisíveis. Ao menos, não tão invisíveis quanto querem supor” (GODINHO, 2021, p. 101).

Detentora de uma narrativa fragmentária, de uma diversidade e hibridismo de gêneros literários e da multiplicidade de vozes narrativas, Godinho apresenta domínio da linguagem e capacidade de prender o leitor nas tramas de sua prosa, porque sua literatura ruidosa também vem carregada de afetos. Hardman nos lembra que “o tom da escrita marcadamente afetivo pode significar também um método ingenuamente eficaz de produzir antídoto à violência das histórias pessoais e coletivas e ao silenciamento forçado da própria voz” (HARDMAN, 1998, p. 21)⁶. Desse modo, o conjunto da obra de Sandra Godinho evoca seres da errância, deslocados e/ou que foram jogados à margem da sociedade amazense/brasileira, mas que insistem em viver com dignidade.

Outra característica que merece ser destacada é a ficcionalização de parte da história do Amazonas/Brasil (Ciclo da Borracha, (i)migração, genocídio dos Waimiri-Atroari, hanseníase, pandemia, por exemplo). Em suas narrativas, Sandra Godinho traz para o centro da discussão as vozes silenciadas pela história e literatura brasileiras e isso é visível na persistência dos paradigmas escravocratas e neocoloniais que transformam tudo e a todos em mercadorias, na situação de vulnerabilidade social em que se encontram crianças, adolescentes e adultos, na crescente exploração de riquezas, como o desmatamento e queimadas da floresta realizadas pelos empresários do agronegócio, bem como nos assustadores casos de indígenas assassinados. Tudo isso constrói um discurso psicológico, social e político presente e assertivo na obra de Godinho e, nesse sentido, evidenciamos que a sociedade brasileira continua perversamente contemporânea das tragédias de seu passado.

⁶ HARDMAN, Francisco Foot [Org.]. *Morte e progresso – Cultura brasileira como apagamento dos rastros*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

Diante de tudo isso, esta obra apresenta aos seus leitores uma série de textos com diversidade de temas e lugares epistemológicos. A obra é dividida em seis seções. As quatro primeiras seções são constituídas por artigos/ensaios, cada uma delas destinada a analisar um dos livros de Sandra Godinho. A quinta seção conta com uma entrevista com a autora e a sexta seção apresenta um conjunto de resenhas.

A primeira seção, denominada “A (des)construção da figura feminina”, reúne dois artigos. O primeiro escrito pelas autoras Claudiana Narzetti, Anndra Karolina Balieiro e Maria Corrêa, as quais analisam alguns contos de Sandra Godinho a partir da perspectiva da Análise do Discurso Francesa (AD) e se propõem a refletir o sujeito-mulher representado não a partir de estereótipos rígidos, mas da complexidade das contradições que o atravessam enquanto historicamente situado e constituído. O segundo artigo desta seção é de Ana Carla Barros Sobreira. A autora visa tecer diálogos e reflexões sobre a obra *As Três Faces da Sombra* a partir das personagens Ana, Rosa e Santinha. Usando as Teorias Decoloniais, os Feminismos de Fronteira e autores como Butler (2008), Tarrow (2009), Caetano (2019), entre outros que tratam das questões de gênero, evidencia-se a importância dos textos literários como ferramenta para análise de subjetividades através da leitura de símbolos culturais que podem evidenciar formas de manutenção de poder e de dominação.

A segunda seção, “Violência e narração: a invenção do outro, a invenção de si”, conta com um ensaio e dois artigos que analisam as obras *Olho a Olho com a Medusa*, *Orelha Lavada*, *Infância Roubada* e *O Verso do Reverso*. O ensaio que inicia esta seção é produzido por Pamella Opsfelder de Almeida, que se dedica a analisar os escritos da autora radicada no Amazonas que, com frequência, subvertem as interdições da palavra e ousam tratar temas de grande relevância social de maneira explícita e incisiva. O segundo texto da seção é o artigo produzido por Elaine Pereira Andreatta e Bruna Ximenes Corazza que, a partir dos estudos da literatura brasileira contemporânea, da violência e do realismo das suas narrativas, da

mobilização de diferentes recursos e multissemioses na escrita literária, marcada pelas relações dialógicas na obra *Orelha Lavada, Infância Roubada*, empreendem um movimento analítico a partir da expressão da violência e da infância no processo de fabulação. O terceiro texto da segunda seção é o artigo de Priscila Vasques C. Dantas, intitulado “Morte e violência em dois contos de *O Verso do Reverso*, de Sandra Godinho”, que produz uma leitura analítica dessas temáticas nos contos “Vamos brincar?” e “Insanidade nossa de cada dia”, ancorando a discussão nos postulados da teoria histórico-cultural e do pós-colonialismo.

“Uma geografia dos (des)afetos: narrador, memória e espaço” é o título da terceira seção que conta com o texto inicial de Mikael de Souza Frota, “*Apiyemyeki Kamña Yakopa Kiña? O processo de domesticação espacial em Tocaia do Norte*, de Sandra Godinho”. O artigo tem o objetivo de analisar o romance *Tocaia do Norte* (2020), considerando o uso da violência como ferramenta política na construção e na domesticação de espaços presentes na obra. O texto desconstrói e problematiza a organização e a modernização dos principais espaços ficcionalizados pela autora. Já Letícia Pinto Cardoso, em “A construção do narrador no romance *Tocaia do Norte*, de Sandra Godinho”, objetiva analisar a elaboração do narrador João de Deus, o qual reflete as estratégias narrativas da literatura brasileira contemporânea, pela escolha autodiegética e pelo relato após uma experiência traumática, observando o tom intimista e o uso de epígrafes em versos no início de cada capítulo, bem como os recursos narrativos e de hibridismo de gêneros textuais presentes na obra. A seção é finalizada com o texto de José Benedito dos Santos, que traz o artigo “Os narradores no romance *A Morte é a Promessa de Algum Fim*, de Sandra Godinho”, o qual busca entender a maneira como se dá a construção de uma obra que tematiza a Amazônia, sob a perspectiva de uma escritora paulista radicada no Amazonas, com ênfase nos termos identidade, reescritura da história dos ex-colonizados, questões que vêm sendo objeto de reflexões no campo da teoria pós-colonial.

Na quarta seção, “História, (i)migração e literatura”, Francisca de Lourdes Souza Louro, com o artigo “A estratégia narrativa no romance *O Poder da Fé*, de Sandra Godinho” discorre sobre o primeiro romance de Sandra Werneck, pseudônimo usado pela autora. A articulista aborda a estratégia narrativa da construção do romance por entender que este advém de um aspecto de reelaboração crítica, nunca de um retorno nostálgico. O segundo artigo é de Fátima Maria da Rocha Souza e Raquel Souza de Lira, o qual apresenta uma leitura da obra *Terra da Promissão* (2019), a partir da experiência do sujeito leitor e dos movimentos da escritura na perspectiva de quem escreve. No percurso analítico das autoras, a discussão em torno da pesquisa empreendida pela escritora acerca da cultura judaica que ela herda e que se expande por meio da trajetória dos judeus sefarditas do Marrocos ao Amazonas, em uma época configurada como o Ciclo da Borracha. Fecha esta seção o ensaio de Alexandra Vieira de Almeida, que empreende uma leitura do romance *Sonho Negro*, analisando a estratégia ficcional da romancista que aponta para a pluralidade de vozes, pelo viés bakhtiniano, num processo de carnavalização, evidenciando a construção de um corpus narrativo que não se unifica num único ponto de vista, mas nas várias versões dos fatos, misturando o real e o literário.

A quinta seção traz uma entrevista com a romancista Sandra Godinho concedida à Rita Barbosa de Oliveira, na qual a autora discorre sobre os seus quatro primeiros romances: *O Poder da Fé* (2016), *Terra da Promissão* (2019), *As Três Faces da Sombra* (2020) e *Tocaia do Norte* (2020), além de abordar as estratégias narrativas adotadas por ela que versam sobre diferentes e importantes temáticas para construir suas obras. Nestes primeiros romances, mostra-se o modo requintado no tratamento estético da problematização dos conflitos sociais provocados na mulher que se disseminam para as relações afetivas e da releitura instigante de momentos de exceção das liberdades nos sistemas sociais de visão ocidental, oriental e dos povos tradicionais. Entrelaçada ao recurso poético, em cada um dos quatro romances vemos a acurada

observação, diríamos mesmo pesquisa, sobre o passado e este nosso presente, pois tais narrativas concentram inquietações tão antigas quanto contemporâneas, atualíssimas a cada vez que tentamos entender a realidade. Certamente, as angústias, os embates, o repensar a construção da história estão também tensionadas nas formas breves de Godinho publicadas no mesmo período dos romances iniciais, sempre com as reinvenções estéticas que adquirem outras nuances a cada outra obra.

Na sexta e última seção, temos quatro resenhas que discorrem sobre a importância das obras publicadas e a evolução da escrita de Sandra Godinho, além de outras duas resenhas que tratam de visibilizar outras produções literárias de mulheres no Amazonas. A primeira resenha aborda a construção do livro de contos *Orelha Lavada, Infância Roubada* (2018), e é elaborada por Divanize Carbonieri; a segunda resenha é de Odenildo Sena acerca da obra *Tocaia do Norte*. Na sequência, contamos com duas resenhas de Marcelo Adifa, leitor e crítico de Sandra Godinho, que discorre, em uma resenha, sobre o romance *Tocaia do Norte* e, em outra, comenta sobre a evolução da escrita da autora.

Por último, apresentamos dois textos relacionados às inquietações temáticas da obra de Sandra Godinho e à sua atuação política na literatura feminina, um que trata de um romance e outro de um projeto literário. Fátima Maria da Rocha Souza resenha o premiado romance *Terra Úmida* (2020), de Myriam Scotti, uma das vozes literárias contemporâneas da literatura escrita por mulheres no Amazonas. Camile Martins Sena apresenta considerações e apreciação crítica sobre o Projeto *Te Conto em Contos*, coordenado por Letícia Pinto Cardoso, que resultou na publicação de três e-books em 2021. O referido projeto sugere ser uma janela para a escrita feminina amazonense contemporânea.

Os textos críticos aqui presentes fornecem vários caminhos e entradas para ler e apreciar as nove obras de Sandra Godinho. A autora, como observadora perspicaz das amnésias históricas, literárias e das violências impostas às minorias, inscreve seu texto como forma de produzir lembrança e denúncia. Por isso, no livro

de contos *O Verso do Reverso* (2021), lemos: “Somente eu registrei na memória esse pequeno ato de resistência que nasceu no dia de se celebrar os direitos. Humanos” (GODINHO, 2020, p. 215); no prólogo do romance *Tocaia do Norte*, o narrador João de Deus verbaliza: “Se hoje me proponho a falar é por medo de esquecer” (GODINHO, 2020, p. 13); em *A Morte é a Promessa de Algum Fim* (2021), a personagem Lucilinda anuncia: “não quero me sentir nem doméstica nem domesticada. Quero aprender um ofício que sustente a vida” (GODINHO, 2021, p. 104). Tais trechos, extraídos de três diferentes obras da autora, além de serem chaves para a leitura das suas obras, evidenciam o que tratamos aqui como literatura ruidosa: as personagens subalternizadas reivindicam os aspectos humanos que em muitas instâncias ficaram ocultos ou foram negados a elas. Junto à Godinho, também reivindicamos uma crítica que se volta para as margens, a fim de expandir o alcance dos nossos olhares e de reafirmar o poder da literatura diante da vida.

An aerial photograph of a forest, showing a dense canopy of trees. Sunlight filters through the leaves, creating bright, glowing patches of green and yellow against a dark background. The overall scene is serene and natural.

1

**A (DES)CONSTRUÇÃO DA
FIGURA FEMININA**

“SOMOS TODAS A MESMA MULHER”? A IDENTIDADE DO SUJEITO-MULHER EM CONTOS DE SANDRA GODINHO

Claudiana Narzetti (UEA/PPGLA)¹

Anndra Karolina Balieiro (UEA/PPGLA)²

Maria Corrêa (UEA/PPGLA)³

Resumo: O presente artigo analisa contos de Sandra Godinho, a partir da perspectiva da Análise do discurso francesa (AD). Os conceitos mobilizados na análise são: sujeito, identidade, homogeneidade, heterogeneidade, contradição, discurso, interdiscurso, efeito de sentido. O objetivo é descrever/interpretar como o sujeito-mulher que protagoniza esses contos é caracterizado em termos identitários, uma questão que vem sendo objeto de reflexões no campo da AD. Os resultados da análise apontam que no corpus analisado o sujeito-mulher é representado não a partir de estereótipos rígidas, mas da complexidade das contradições que

¹ Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes e da Graduação em Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-Araraquara). Integrante do Núcleo de Pesquisas em Língua e Literatura (NUPELL). Desenvolve e orienta pesquisas na área da análise do discurso, com ênfase nas teorias de Michel Pêcheux e do Círculo de Bakhtin. E-mail: cn.narzetti@gmail.br.

² Mestranda em Letras e Artes (PPGLA-UEA) e bolsista POSGRAD - FAPEAM. Graduada em Letras - Língua Portuguesa (UEA), realiza pesquisas na área de Análise do discurso, assim como veiculada por Michel Pêcheux. Interesse principal em análise de discursos que circulam no cotidiano, enfocando na internet e nas redes sociais, com temáticas feministas e antifeministas. E-mail: anndrabalieiro@gmail.com.

³ Graduada em Letras - Língua Portuguesa (2017-2021) pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Atualmente, é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA) da UEA, desenvolvendo estudo sobre educação e trabalho docente na pandemia tematizados em notícias online, trabalho que se fundamenta as reflexões do Círculo de Bakhtin e de seus interlocutores em Análise Dialógica do Discurso. E-mail: micds.mla21@uea.edu.br

o atravessam enquanto historicamente situado e constituído. Com essa forma de abordagem das personagens femininas, captadas sobretudo em sua opressão e sofrimento (seja de natureza sociológica seja de natureza psicológica), Godinho chama à sororidade e à construção de uma sociedade mais justa e igualitária para todas e todos.

Palavras-chave: Identidade; Sujeito-mulher; Análise do discurso; Sandra Godinho.

Introdução

Neste trabalho analisamos a identidade do sujeito-mulher em contos de Sandra Godinho. Em foco estão os seguintes contos: “A ajuda” (2018), “Entre o ser e o sonhar” (2018), “O jogo de damas” (2018) e “Nó de rendeira” (2017), todos coletados em blog voltado à apreciação da prática de produção literária. Alguns contos receberam outras versões posteriormente, mas estas não serão abordadas aqui em função de nossos objetivos.

A análise é feita sob a perspectiva da Análise do discurso de linha francesa, a partir de alguns de seus conceitos: sujeito, identidade, homogeneidade, heterogeneidade, contradição, discurso, interdiscurso, efeito de sentido.

Nossa tese é que, a despeito de como as personagens femininas talvez se percebam (“Somos todas a mesma mulher...”), estamos diante de mulheres distintas (ou de um sujeito-mulher heterogeneamente constituído) – que têm seus sonhos e dores, qualidades e pecados, culpas e felicidades. São mulheres que podem ocupar em comum o papel materno, mas não têm suas identidades definidas apenas por ele. Em outras palavras, são mulheres representadas não a partir de estereótipos rígidas, mas da complexidade das contradições que as atravessam enquanto sujeitos historicamente situados e constituídos.

A Análise do discurso

A Análise do Discurso (AD) surge a partir da articulação de três campos teóricos: o materialismo histórico, a linguística e a psicanálise. Fundada por Michel Pêcheux nos anos 1960, essa disciplina nasce em um contexto de inquietações sobre o fenômeno linguístico, que já vinha sendo estudado por diferentes perspectivas teóricas da ciência Linguística. É nesse cenário que os textos inaugurais da AD são publicados, nos quais encontramos as primeiras orientações conceituais para o desenvolvimento dessa nova ciência.

Pautada na investigação do discurso, a AD diferencia-se da Linguística, a qual tem a língua como seu objeto de estudo, estabelecido mediante a concepção de linguagem como um fenômeno composto por um nível coletivo, a língua, e um nível individual, a fala. No primeiro, parte sistêmica e homogênea, haveria regras internas que regulariam seu funcionamento. No segundo, parte não sistêmica e heterogênea, não existiriam regras intervindo nos usos individuais da língua por cada falante. Assim, para os estudos linguísticos, apenas o primeiro nível seria passível de investigação científica, já que o segundo não conteria regularidades.

Problematizando a aparente ausência de regras impositivas nos processos de uso da língua, Pêcheux (1997) propõe então um nível intermediário entre esta e a fala: o discurso, no qual intervém não apenas regras linguísticas, mas sobretudo sociológicas. Dessa forma, ainda que o discurso seja produzido em uma língua natural, nele manifestam-se regras que vão além do sistema da língua e que regulam sua produção e seus efeitos de sentido. Essas regras envolvem também aspectos históricos, políticos e sociais, a luta de classes, as ideologias, as instituições, os sujeitos e os lugares que ocupam ao sustentar determinado discurso.

Daí a relação da AD com o materialismo histórico (PÊCHEUX; FUCHS, 1997), fundamental para a compreensão dessas regularidades e fatores extralinguísticos, a começar pelo princípio ideológico que atravessa o discurso, os sentidos e o sujeito. Para a

AD, além de se constituir como o nível intermediário que elucidamos acima, o discurso é também lugar de materialização das ideologias.

Longe de serem apenas abstrações isoladas da realidade cotidiana e concreta, as ideologias existem de forma material nos atos concretos do sujeito. No caso do discurso, atuam mediante as formações discursivas, que regulam o que pode ser dito, o que não pode ser dito, o que é efetivamente dito e o modo como é dito pelo sujeito (PÊCHEUX, 2014 [1975]; PÊCHEUX; FUCHS, 1997).

Outro conceito basilar da AD é o de sujeito, compreendido por meio da interpelação ideológica, um mecanismo através do qual a ideologia transforma indivíduos concretos em sujeitos. Esse processo, feito de modo contínuo no decorrer da vida dos indivíduos (ALTHUSSER, 1985), ocorre de forma inconsciente. Ou seja, de modo que estes, acreditando em sua liberdade, é levado a ocupar uma posição dentro de determinada classe social, tornando-se sujeito (PÊCHEUX, 2014 [1975]).

Com isso, compreendemos a articulação da teoria do discurso com os estudos psicanalíticos do inconsciente, porque o sujeito da AD não é homogêneo e centrado na consciência, mas clivado, dividido, entre a consciência e o inconsciente. Nesse sentido, o discurso sustentado por ele é produto de um trabalho ideológico que desconhece. Em síntese, esse sujeito não se confunde com o indivíduo concreto, empírico, pois corresponde a uma posição, um lugar que o indivíduo ocupa para se tornar sujeito e produzir discurso.

Marcado pelas condições históricas e sociais em que se situa, pelas ideologias instituídas, pela luta de classes, pela posição social que ocupa e pelo Inconsciente, o sujeito tem sua identidade construída continuamente. É esse processo que orienta seus atos, que o leva a sustentar e a reproduzir certos discursos, que constitui seus ideais e anseios. É o que, enfim, o transforma em sujeito historicamente situado e em sujeito do discurso.

É justamente por conta dessa atuação do inconsciente que o sujeito, ao elaborar seus dizeres, tem a ilusão de que aquilo que elabora sempre é original. Pêcheux (2014 [1975]) explica que esse

fenômeno ocorre porque o sujeito sofre dois esquecimentos. Com o primeiro, ele não percebe que sua construção discursiva retoma outros já-ditos, os quais a sustentam.

Esses já-ditos são acionados no interdiscurso, que funciona como um lugar onde o conjunto de formulações já produzidas e esquecidas são armazenadas. Assim, o sujeito esquece que o seu dizer constitui-se de outros discursos elaborados anteriormente, que suas palavras já foram sustentadas por outros, em condições históricas e sociais diferentes da sua, mas que ainda produzem sentido (COURTINE, 2009).

Com o segundo esquecimento, o sujeito ignora as várias possibilidades de se produzir um mesmo discurso, tendo a ilusão de que o modo como o constrói é o único possível. Essa ilusão tem a ver com a forma como o sujeito produz seus dizeres, selecionando ou excluindo sentenças, buscando antecipar e controlar os efeitos de sentido que serão atribuídos pelos interlocutores.

Como consequência do processo de interpelação/assujeitamento ideológico e do duplo esquecimento, o sujeito não raro sustenta um discurso internamente contraditório, isto é, um discurso que agencia enunciados provenientes de diferentes formações discursivas, elas também contraditórias entre si. Authier-Revuz (2004) denominou de heterogeneidade discursiva o fato de que os discursos sejam necessariamente atravessados por discursos outros. No entanto, o sujeito é afetado pela ilusão de que seu discurso encerra uma homogeneidade, ilusão esta necessária para que o sujeito enuncie. Nessas tentativas de regular o discurso, o sujeito pode cair em contradição, produzir incoerência com um enunciado cuja formação discursiva entre em conflito com outras de seu discurso. Além disso, as interpretações desse dizer podem também ultrapassar aquilo que desejava. Isso porque o sujeito não exerce controle sobre os efeitos de sentido, que são determinados por fatores sociais, históricos, políticos e simbólicos.

A partir dessa breve exposição dos princípios básicos da Análise do Discurso, apresentaremos, a seguir, algumas

discussões desenvolvidas no campo de investigações acerca da identidade da mulher.

Identidade

Perceber a identidade “mulher” como uma identidade histórica, que vem sofrendo mudanças no decorrer dos tempos, é necessário para entendermos diversos contextos de produção cultural e principalmente literária. A possibilidade de enxergar as mulheres (e aqui optamos pelo plural intencionalmente) não mais como aquelas que têm um papel fixo na estruturação social, mas sim como aquelas que ocupam diversas posições, muitas vezes contraditórias e heterogêneas, podendo ainda modificá-las dentro dos mais variados contextos, é um dos principais pontos que abordaremos neste trabalho.

Em sua teoria da crise de identidade, Stuart Hall (2006) argumenta que, desde o fim do século XX, as sociedades passaram a lidar não mais com uma identidade fixa, mas com identidades plurais e fragmentadas. O autor analisa a questão considerando três concepções diferentes de identidades de sujeitos: o do iluminismo, o sociológico e o pós-moderno. O processo de transição entre essas formas de subjetividade se deu a partir de rupturas, e a mais importante delas é a promovida pela globalização.

A descentralização do sujeito ocorreu a partir de várias movimentações, com destaque para o feminismo. Hall (2006, p. 44) argumenta que o feminismo, enquanto movimento social e crítica científica, teve um papel fundamental na descentralização do sujeito cartesiano e sociológico, pois abriu portas para a contestação política em vários setores da vida social, politizando a subjetividade, a identidade e o processo de identificação não só das mulheres, mas a própria noção de humanidade.

Pinsky (2012) também observa essa ruptura de identidade de forma mais específica na história das mulheres, de forma que a autora propõe uma divisão do período moderno em dois momentos: “era

dos modelos rígidos” e “era dos modelos flexíveis”. A primeira era corresponderia à segunda metade do século XX e a segunda a sucederia, estendendo-se até os dias atuais.

Por muito tempo o ideal de família controlou a identidade da mulher, de forma que sua existência era pautada em ser boa filha, boa esposa, boa mãe, boa dona de casa e nada mais. A naturalidade com a qual esses papéis foram implicados resultou em muitas consequências conflitantes para a construção da identidade da mulher.

Na “era dos modelos rígidos” o que a autora observa é exatamente essa posição da mulher enquanto responsável pelo funcionamento do lar, logo, ela é aquela que cuida da casa, do marido, dos filhos e, se possível, não trabalha fora. Se tiver um emprego, não pode decepcionar a família, então precisa sempre seguir o modelo. Obviamente que essa realidade só funcionava para as mulheres mais abastadas, que comumente tinham empregadas que as auxiliavam.

Pinsky (2012) também destaca a representação de mulheres solteiras ou divorciadas, ambas posições relacionadas com a perspectiva familiar. De acordo com a autora, ser solteira ou divorciada era muito negativo, e as mulheres que se encontravam nessas condições precisavam lidar com muitos rótulos de fracassadas e infelizes, exatamente porque o casamento e a família eram vistos como os maiores objetivos de vida das mulheres que queriam ser respeitadas pela sociedade.

A “era dos modelos flexíveis” (PINSKY, 2012) é marcada pela busca de direitos iguais entre homens e mulheres. A família não é mais o principal molde de formação da identidade da mulher, porque agora ela precisa lidar de forma mais contundente com: a equiparação entre os gêneros nos currículos submetidos às vagas universitárias; a migração para a cidade e a urbanização que permitiram maior intercâmbio cultural, promovendo mudanças de comportamento; e também o maior acesso à informação.

As movimentações feministas em evidência nessa época foram muito importantes para reverter os padrões estabelecidos. Judith Butler (p. 214, 2019) postula que “um gênero não é de forma

alguma uma identidade estável na qual diferentes ações acontecem, nem seu lugar de agência; mas uma identidade tenuamente constituída no tempo – identidade instituída por meio de uma *repetição estilizada de certos atos*”.

Ou seja, para a autora, a temporalidade é o principal marcador de formação de identidades, e não o gênero, como vinha sendo perpassado pela sociedade patriarcal. Dessa maneira, não é possível identificar no gênero uma identidade fixa e única. Este é o ponto que buscaremos desenvolver neste trabalho, a partir das identidades múltiplas das diferentes mulheres dos contos de Sandra Godinho.

Os sujeitos-mulher: nomes, hábitos e vivências

Os quatro contos analisados apresentam, no total, cinco mulheres como personagens principais, mas outras mulheres também ali aparecem como personagens secundárias com diferentes níveis de importância na trama. Há também personagens homens, com os quais essas mulheres se relacionam, mas são igualmente secundários, em uma escala diversificada de importância.

Em “Nó de rendeira”, encontramos Firmina, mulher idosa, mãe de quatro filhas, que, à beira da morte, tenta cumprir sua missão de mãe (unir todas as filhas que a vida separou) no gesto simbólico de produção de uma renda composta com quatro fios de cores diferentes. Cada fio colorido representa uma filha: Dália (rosa), Margarida (branca), Hortênsia (azul) e Violeta (roxo), com quem Firmina vive relações únicas e exclusivas. Firmina sofre a angústia da urgência de conseguir cumprir em seu último momento de vida a missão que acredita ser a da vida toda, a união da família.

Em “A ajuda”, vemos Lea Bernardi, mãe de um filho adolescente (Lucca), que procura o ex-marido, ausente há dez anos, para pedir ajuda na educação e disciplina do filho rebelde e desrespeitoso. Lea é marcada por mágoas profundas que se desenrolam em ressentimento e até mesmo ódio pelo ex-marido, Paulo, que abandonou a ela e ao filho para se casar com uma

mulher rica por quem fora seduzido sexual e economicamente. No mesmo conto, conhecemos também Carolina, a mulher que “roubou” Paulo de Lea. Carolina é branca, culta e de classe média alta. Inteligente, com poder linguístico e verbal, compra Paulo e o obriga a abandonar Lea e Lucca. Ainda aqui conhecemos Paulo e sua personalidade e comportamento de homem egoísta, covarde, cínico e machista.

Em “Entre o ser e o sonhar”, conhecemos Maria, uma jovem empregada doméstica, que grávida do patrão, morre enquanto sofre o aborto de uma criança que não veio a ser. Em seu delírio, revive a falta de amor e afeto (assim como a violência e a humilhação recebidas) que marcaram sua breve vida; sofre os sonhos que não se tornarão realidade. Nesse conto, também encontramos o patrão de Maria, homem machista e egoísta, que, após abusar dela, ameaça-a e abandona-a.

Em “O Jogo de Damas” acompanhamos duas personagens em uma noite de réveillon em uma praia do Rio de Janeiro. A dama preta, Dagmar, mulher negra e de periferia, prostituta, que, machucada no corpo e na alma pela violência que sofre diariamente devido a sua origem social e à sua profissão, faz seus pedidos de ano novo: a libertação da miséria e da violência e (por que não?) uma viagem a Paris. A dama branca, Ariel, mulher trans, também de periferia, por sua vez, faz seus pedidos de ano novo, acompanhados de uma oferenda a Iemanjá. Na verdade, ela faz um único pedido: que se liberte do membro sexual masculino com o qual nasceu para enfim ter o corpo em harmonia com a alma feminina.

Maria, Dagmar e Ariel são mulheres cuja origem social é explicitamente abordada nos contos. São pobres, de periferia e Dagmar, em específico, é negra. Essas mulheres sofrem abusos de todo tipo em suas vidas, desde a infância, no ambiente familiar, até o momento atual, na vida adulta, durante a qual as conhecemos. Já Firmina e Lea não são caracterizadas quanto aos fatores classe e cor, mas apenas quanto ao papel social exercido – o de mães. Esse último dado, no entanto, ainda que possa sinalizar para uma caracterização quase homogênea do sujeito-mulher (apenas mãe,

sem classe e sem cor, por exemplo), não coloca em cheque a tese aqui defendida da heterogeneidade do sujeito-mulher nos contos de Godinho, como se verá ao longo de nossa argumentação. Por fim, Carolina é uma mulher branca, de classe média alta, que, com as armas que possui, alcança seus objetivos. As histórias que vivem essas mulheres (e aquilo que fazem, dizem, pensam e sonham) são determinadas por esse conjunto de fatores sociais, constitutivos e determinantes *em última instância*.

Todas essas mulheres distintas entre si vivem histórias que são suas, em função de serem mulheres de uma ou outra cor, de uma ou outra classe social. Isto é, não há nos contos em tela espaço para uma mulher única, homogênea, a-histórica. Seus destinos, suas dores, seus afetos, seus sonhos, sua sorte, seu poder – tudo provém da conjunção entre gênero, papel social exercido, profissão, cor e classe social.

Todas essas mulheres, além de serem sujeitos historicamente determinados e situados, são também sujeitos internamente heterogêneos, porque clivados, atravessados por contradições, sujeitos sem centro. Seus discursos e práticas se chocam entre si.

Essas mulheres, (sobre)vivendo no movimento entre esses choques, seguidamente são surpreendidas pelo “destino e seu arsenal de acontecimentos imprevisíveis”, como observa Carolina em “A ajuda”, o que intensifica ainda mais seus aspectos contraditórios. Nos contos de Godinho, na luta contra suas dores, essas mulheres desejam e sonham, mas seus sonhos e desejos frequentemente se realizam sob formas inesperadas, não planejadas – sob as formas do absurdo, da violência e do delírio. Por exemplo, Lea deseja a morte do ex-marido tamanho o ódio e o ressentimento que ainda nutre por ele, mas é surpreendida por saber que ele está em estado terminal, e compadece-se dele. Em outra ponta de sua história, Lea quer ajuda de Paulo para educar e disciplinar o filho, mas, quando percebe a possibilidade de aproximação efetiva entre os dois, volta atrás, porque não quer perder o filho que duvida ser seu no sentido afetivo do termo. Ariel quer se livrar do membro masculino intruso e estranho a sua alma de mulher, mas é surpreendida quando fica livre dele de uma forma que leva

junto sua própria vida. Firmina se angustia pela ausência das filhas, mas se incomoda com a única que ficou em casa a seu lado e a culpa pela ausência das outras. Maria, que odeia o patrão que a engravidou em uma relação sexual abusiva e agora a humilha de todas as formas, chega a sonhar com o carinho e com o afeto dele, e com uma afetuosa vida em família com seu filho junto a eles (a vida que não teve quando criança). Dagmar, que se dói da violência que sofre a cada dia em sua profissão e por sua classe e cor, acaba assumindo a prática da violência, ao roubar a carteira do parceiro sexual, recheada com passagens para Paris e notas de euro e dólar.

Nas próximas seções, aprofundamos os pontos mencionados aqui.

Relações com seu outro

De acordo com o que argumentamos anteriormente, as relações vividas pelas personagens mulheres dos contos de Sandra Godinho evidenciam padrões que já são reproduzidos, devido não só a questões de gênero, classe e raça, mas também a tomadas de posição heterogêneas do sujeito-mulher.

No conto “A ajuda”, se destaca de forma muito clara o conflito de uma relação familiar. Temos uma mulher buscando o pai de seu filho, que abandonou a família por dinheiro e uma vida ao lado de uma mulher abastada. No próprio título do conto, percebemos um discurso que põe a figura do pai na posição de “ajuda”. Trazer esse sentido ao pensar nas relações familiares resgata não apenas o discurso da mulher como aquela que é a única responsável pelo cuidado do filho e da casa, mas também o do homem ser aquele que tem unicamente a responsabilidade de prover o sustento da família e nada mais.

Temos uma mulher muito magoada com o passado e o abandono sofrido, apelando para que o pai de seu filho exerça a função de pai: “Seja o pai dele, ao menos uma vez na vida”. O abandono presente nessa relação é muito comum no contexto brasileiro, marcado por um número muito grande de mães solo

fazendo o que podem para sustentar os filhos, pois foram abandonadas pelas figuras masculinas.

No jogo de classes, o conto atinge outras camadas de questões quando insere Carolina, a atual mulher do pai. A interferência dela é crucial para o desfecho da história, em que a mãe, Lea, acaba cedendo para que o filho esteja presente nos últimos momentos de vida do pai.

A atual mulher é alguém com muito dinheiro, que proveu ao homem uma vida confortável e luxuosa. Dessa forma, o conto põe em questão o discurso de que a mulher é aquela que busca relações tendo como critério os bens materiais do pretendente, enquanto os homens são vítimas desses golpes. Essa subversão é intrigante, pois além de remontar uma memória e deslocá-la, também apresenta um sentido muito presente em sociedades capitalistas: todos, independentemente de gênero, desejam a ascensão de classe.

Já no conto “Entre o ser e o sonhar”, observa-se a relação entre uma empregada doméstica e seu patrão. Uma relação infelizmente muito conhecida, destaca-se não apenas pela diferença de gênero, mas também pelo atravessamento do fator classe social combinado com o de gênero, de forma que se estabelece uma dupla dominância. A personagem principal é uma entre muitas Marias na condição de prestação de trabalho doméstico. Após assediada pelo patrão, ela lida com uma gravidez indesejada, que acaba em um aborto.

O trabalho doméstico coloca as mulheres em posições de subordinação. Primeiro porque o trabalho doméstico não é visto como trabalho e, segundo, porque a condição em que essas mulheres se encontram é historicamente marcada pela herança da escravidão. Por ser um trabalho realizado no âmbito familiar, há uma exclusão desse espaço privado como um espaço em que se estabelecem relações econômicas, portanto, a exploração sofrida por essa classe não é vista da forma que deveria ser.

Ao analisar os processos de metaforização e metonímia em um corpus que tratou da emenda constitucional 72, ou, como ficou conhecida, da “PEC das domésticas”, Mônica Zoppi-Fontana

(2017) destaca que mesmo que a profissão tenha conquistado direitos, essa conquista

[...] não resolveu a fratura ideológica que divide e confronta sujeitos nas suas relações sociais em uma formação social desigual como a brasileira e com práticas ainda ancoradas culturalmente no funcionamento simbólico da contradição entre a *casa grande e a senzala* (ZOPPI-FONTANA, 2017, p. 132).

Dessa maneira, o discurso em torno do trabalho doméstico ainda é pautado nessas perspectivas, o que de certa forma remonta a validação da violência, pois a empregada doméstica é aquela que não tendo outra opção (muitas vezes porque não teve possibilidade do estudo e formação), deveria obedecer a tudo que é mandado pelos patrões.

Maria enfatiza bem a questão da diferença de classe quando diz que a ela “resta a indignação que nunca é pouca em mundo de poderosos”, demonstrando que o funcionamento do sistema capitalista a submete apenas a um lugar de indignação com aqueles mais poderosos, pois nenhuma medida material pode ser tomada contra eles. Na sequência do enunciado anterior, Maria diz “Chora menos quem pode mais. Eu choro. Muito” fazendo referência a esse “mundo de poderosos” que comumente é representado por homens ricos e brancos, donos de empresas e detentores de capital. A personagem, em seu delírio provocado pelas dores do aborto, também fala do pai ao dizer que ele e o patrão são o mesmo tipo de homem, que gritam e estapeiam a face, ressaltando no final do conto a violência praticada por homens contra as mulheres. Maria é a representação de uma dupla opressão, tanto de classe quanto de gênero, e lamentavelmente estas opressões são a principal marca da sua breve história de vida. Outros tipos de relações também são explorados por Godinho, como por exemplo, em “O jogo de damas”. De um lado temos uma mulher trans, com o sonho de finalmente se tornar quem sempre quis ser; e de outro,

uma mulher negra sobrevivendo através da prostituição e que sonha em conhecer Paris.

Ariel, a dama branca, e Dagmar, a dama preta, são mulheres ignoradas pela sociedade. Dentre as relações que ambas desenvolvem no conto, a que mais se destaca é a violência de gênero que as duas sofrem por homens que cruzam seus caminhos.

Dagmar, enquanto mulher negra, sofre com a indiferença da sociedade, não se sentindo digna do afeto do outro.

“[...] Terra que não para de rodar sobre seu eixo numa indiferença que machuca. Está em busca de calor. Afeto? Aí já é pedir muito. Não tem ilusão. Não mais. Apesar do verão, a noite está fresca e ela sente frio. Junta-se a todos na areia para se acolher. Ao menos, a sensação”.

Nesse sentido, é importante ressaltar que numa sociedade como a brasileira, existe uma dinâmica de preenchimento de cargos de trabalho que é afetada diretamente pelo critério racial. Beatriz Nascimento (2019, p. 261) vai dizer que a mulher negra vem ocupando os mesmos espaços e papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão. Essa herança faz com que ela sempre tenha sido relacionada ao trabalho doméstico, aos serviços rurais e ao trabalho sexual. A condição da Dagmar enquanto trabalhadora sexual é, portanto, um reflexo dessa atribuição.

Mecanismos ideológicos se encarregaram de perpetuar a legitimação da exploração sexual da mulher negra através do tempo. Com representações baseadas em estereótipos de que sua capacidade sexual sobrepuja a das demais mulheres, de que sua cor funciona como atrativo erótico, enfim, de que o fato de pertencer às classes pobres e a uma raça “primitiva” a faz menos oprimida sexualmente, tudo isso facilita a tarefa do homem em exercer sua dominação livre de qualquer censura, pois a moral dominante não se preocupa em estabelecer regras para aqueles carentes de poder econômico (NASCIMENTO, 2019, p. 263).

No que diz respeito à Ariel, é possível perceber que a autora trata a questão da transexualidade enquanto um conflito tanto para a personagem quanto para a sociedade. Ariel sabe que está presa no corpo errado, e em contrapartida sabe que a sociedade a vê como um erro.

“[...] Uma aberração dos desígnios divinos a meio do caminho entre um sexo e outro. Essa imutabilidade entre gêneros que faz seus pensamentos não cessarem de se rever. Uma mulher presa a um corpo de homem. Um erro”.

A mudança de sexo que ela tanto almeja é concebida, no interior da formação ideológica (FI) religiosa cristã (que domina a cultura brasileira), como aberração e por este significante designada. A partir dessa FI, não se reconhecem identidades e corpos que fogem do padrão supostamente criado pelo divino. O uso do significante aberração produz o sentido do absurdo, que é defendido pelo discurso religioso que não compactua com a transição de gênero. Esse discurso religioso também liga a transexualidade ao pecado.

A violência também sofrida por Ariel é marca direta do preconceito enraizado na sociedade, que ainda enfrenta muitas dificuldades para aceitar os processos de transição de gênero. Considerando as pesquisas acerca do tema, percebemos que o que é levado em consideração com relação ao gênero, é ele enquanto diferença sexual biológica, quando na realidade ele se dispõe enquanto ato performático, que é útil apenas para manutenção e controle da ordem social. Não é uma questão natural ou biológica que as mulheres apenas tenham nascido para papéis pré-estabelecidos.

Butler (2019, p. 226) destaca que “a sociedade prontamente pune ou marginaliza quem falha em performar a ilusão do essencialismo de gênero”, evidenciando a violência que costuma acometer corpos que transgridem a noção de “natural”. Temos no destino fatídico de Ariel um exemplo dessa punição.

“Nó de rendeira” enfoca a relação de uma mulher com suas filhas. Como se trata de uma ênfase na questão da maternidade, o abordaremos a seguir.

Maternidade

Nos contos de Sandra Godinho, há um elemento que parece unir, de certa forma, as personagens femininas: o modo como o papel social de mãe aparece representado. Com exceção de “O jogo de damas”, encontramos nos textos selecionados a maternidade exercida sempre pelas protagonistas.

Na história de Lea Bernardi, o título “A ajuda” já anuncia com o que iremos nos deparar no decorrer do conto: a divisão das atribuições destinadas à mãe e ao pai na criação de um filho. Da primeira, espera-se uma postura ativa e uma presença constante, que deve ser mantida apesar de qualquer situação, conflito ou revés. Do segundo, espera-se que provenha a família, intervindo na criação de seu descendente apenas quando necessário. Dessa forma, a presença paterna é secundária, pois cabe à mãe o papel diário de cuidar, proteger, educar e amar o filho.

É evidente que essas atribuições não são propriedades inatas da mulher e do homem, mas construídas historicamente de modo que assim fossem consideradas. No caso do Brasil, essa divisão passou a ser sustentada e reproduzida nos discursos que circulavam no fim do século XIX e início do XX, com o desenvolvimento do modelo burguês de organização familiar, e marca a era dos modelos rígidos apontada por Pinsky (2012).

Soihet (2020, p. 362-363) explica que esse novo modelo se tornou necessário porque, “no regime capitalista que então se instaurava, com a supressão do escravismo, o custo de reprodução do trabalho era calculado considerando como certa a contribuição invisível, não remunerada, do trabalho doméstico das mulheres”. Por esse motivo, o sistema capitalista passa a legitimar uma ideologia patriarcal, dividindo os espaços de atuação entre os sexos: ao homem, destinou-se o trabalho remunerado e o ambiente

público; à mulher, coube a reclusão do lar, onde deve se dedicar aos filhos e às atividades domésticas nunca reconhecidas.

Paulo e Lea ilustram bem esses papéis. Coadjuvante na criação do filho, a função de Paulo é a de apenas auxiliar. Ao cumprir essa atribuição aceitando ajudar Lucca, ele age segundo as expectativas sociais destinadas ao seu sexo, podendo ser considerado um bom pai, mesmo após anos de ausência. Inicialmente, no entanto, sua paternidade lhe parece acessória, como se fosse um atributo do qual pudesse se desvencilhar, conforme seus dizeres evidenciam: “Peço encarecidamente que me deixe em paz e não volte a me importunar com um assunto que não me diz respeito. Aliás, há dez anos nada mais relacionado a você e a seu filho me diz respeito”.

Nesses dizeres observamos já-ditos de um discurso vinculado à ideologia patriarcal. Retomado na afirmação de Paulo de que Lucca não é mais sua obrigação, esse discurso acaba legitimando a ideia de que mesmo após ter um filho, o homem detém a alternativa de não exercer a paternidade. Como se com o ato do abandono, o papel de pai deixasse de existir e suas obrigações, ainda que mínimas, fossem retiradas.

Por outro lado, Lea mantém uma presença constante na vida do filho, preocupa-se com suas atitudes rebeldes, com o que ele se tornou e com o que pode lhe acontecer se continuar assim: “Agora não é mais menino, mas um adolescente rebelde em vias de ser expulso da escola. A terceira vez. Não para em instituição alguma, o menino virou um monstro. E desde que me casei com Ângelo me chama de puta. Exatamente como você”.

Apesar de ter o amparo somente da mãe depois do abandono paterno, a relação de Lucca com Lea é conflituosa. Ele não nutre por ela nenhum reconhecimento e lhe trata com hostilidade. Logo, diferente do que se poderia esperar de uma situação como essa, em que o sujeito-mulher assume todas as atribuições socialmente impostas para ser considerada uma boa mãe, isso não resulta em amor, gratidão ou qualquer sentimento positivo por parte de Lucca, que, ao contrário, culpa Lea pelo desamparo do pai.

Ainda assim, a protagonista exerce seu papel de mãe. No anseio por cuidar do filho e livrá-lo de um caminho criminoso, Lea rompe as barreiras que seu orgulho lhe impôs. Procura Paulo, ainda que isso a machuque ao reviver as memórias que abrem as feridas causadas pelo abandono e pela humilhação.

Essa representação de Lea aciona dizeres do interdiscurso para os quais o sujeito-mulher, ao ocupar a posição de mãe, deve ser capaz de qualquer ato para garantir o bem-estar do filho. Para isso, sacrifica não só o orgulho, mas a profissão, a vida social e o que mais houver; submete-se, também, a qualquer situação, inclusive as que podem humilhá-la. Esses aspectos constituem, portanto, a imagem de uma mãe dedicada.

No conto “Entre o ser e o sonhar”, que tem Maria como protagonista, chama-nos atenção a complexidade que envolve uma maternidade indesejada. Trabalhadora doméstica, ela recusa a ideia de assumir o lugar de mãe, isso porque seu filho é fruto de um assédio sexual realizado pelo patrão.

Essa situação é recorrente na história das mulheres que trabalham como domésticas no Brasil. Em pesquisa sobre o assédio sexual a essas trabalhadoras e a dificuldade probatória, Silva e Brasil (2020, p. 193) apontam que esse tipo de crime “está intimamente ligado à desigualdade entre homens e mulheres e às relações de poder institucionalizadas dela decorrentes”. Estas propiciaram que o patrão, consciente de sua condição de superioridade hierárquica e aproveitando-se da divisão social baseada no gênero, utilizasse esses fatores para violentar sexualmente sua empregada doméstica:

O patrão assediador utiliza-se do espaço de convivência e da confiança que se estabelece - quer pelos laços de afinidade, quer a partir das relações de subordinação. Revestido de crenças machistas e patriarcais, o empregador se sente protegido pela inviolabilidade do lar e se vê no direito de dispor dos corpos das trabalhadoras [...]. (SILVA E BRASIL, 2020, p. 195).

O caso de Maria não foi diferente, uma vez que o patrão utiliza seu poder para intimidar e submeter a protagonista a satisfazê-lo. No entanto, a violência é acompanhada pela sedução e pela ilusão de felicidade, uma promessa que é descumprida. Daí a culpa e a indignação de Maria, sentimentos conflitantes manifestados numa mesma mulher que desconhece os processos históricos que condicionaram e instituíram o assédio sofrido.

No princípio, Maria sente culpa, acreditando que apesar do poder do patrão e da violência, a responsável pela gravidez indesejada seria ela por não ter resistido: “Pobre Maria. Taí o resultado da sua fanfarronice, ecoando no ventre inchado de alguns meses que tentei disfarçar com roupas largas. Tragédia”. A presença da palavra “tragédia” para retratar o desespero da personagem, remete a duas discussões diferentes: a possibilidade da vida enquanto mãe solo e abandonada, que ronda Maria; e a destruição da família do patrão caso a gravidez fosse descoberta por sua mulher. Nesse trecho, também, observamos que a culpa em Maria é tanta que a personagem tem uma ideia muito violenta de si mesma:

Não sou ninguém, menos que ninguém, sou uma mãe em vias de despachar um rebento. A decepção é fácil. O ódio é fácil. É dele que vivo enquanto meu filho escorre pelas pernas, se esvaindo em sangue. Sangue do mesmo sangue, carne da mesma carne, eu e meu filho caminhando em movimentos opostos, um por repulsa e o outro por acolhida. Que não vai acontecer.

No fim, seus dizeres manifestam sua indignação. Sentimento causado pela violência sofrida e pela dor da gravidez que à princípio não queria. Mas no instante do aborto, Maria anseia pelo filho, sofrendo por uma maternidade que lhe é negada. E diante da impossibilidade de tê-lo, resta a resignação: “Tudo está no lugar como tem de ser. Vou repetir muitas vezes até me convencer. Desculpe se sonhei errado. Desculpe se vi bracinhos pequenos ao redor do meu pescoço, mãozinhas tímidas segurando meu dedão à espera de guia.”.

A situação vivenciada por ela remete à ideia de um sujeito-mulher constituído de forma interligada ao papel de mãe, a uma maternidade que pode ou não ser um anseio da mulher, mas que, quando ocorre, acaba sendo aceita por ela. Maria é exemplo disso, pois apesar da submissão, da violência, da humilhação e do abandono, ainda sofre por um filho que no início recusava.

Em “Nó de rendeira”, mais uma atribuição de mãe aparece representada: o papel de unir a família. Não tendo como reunir as quatro filhas, Firmina busca uni-las simbolicamente em um trabalho de renda. Separadas pela vida, Dália, Hortênsia, Margarida e Violeta possuem conflitos que a mãe, já idosa e doente, é incapaz de resolver.

A primeira abandona a família em busca de romances e nunca mais volta. A segunda mantém-se ao lado dos pais, mas torna-se impassível e amargurada quando as outras irmãs constroem suas famílias, e, temerosa de que estas roubem sua única fonte de atenção e afeto, passa a afastá-las do convívio com eles. A terceira nutre um amor imaculado pela mãe, permanecendo “presa a um cordão umbilical que nunca foi cortado”, mas suas tentativas de se aproximar dela são frustradas. A quarta conserva-se distante da família, preservando-se do convívio com aqueles que, na verdade, prefere evitar.

Temos então as imagens de mulheres muito diferentes entre si. Longe de coincidirem com os atributos que seus nomes de flor poderiam remeter – fragilidade, delicadeza, docilidade etc. –, elas dispõem de personalidades complexas, individuais e conflitantes. Apesar de suas particularidades, as quatro possuem algo em comum: cresceram na mesma família, “ainda que os traumas estejam amontoados, ainda que as brigas sejam lembradas e as injustiças tenham se acumulado”.

O conflito presente entre as irmãs manifesta-se também em suas relações com a mãe. Firmina mostra-se ressentida tanto pelo abandono de Dália, que “nem chegou a se despedir”, quanto pela indiferença de Violeta, “mística em sua crença de que nossa família é um cancro que deve ser destruído”. Além disso, sofre pela

impossibilidade de conviver com Margarida e seus filhos: “Os netos se afastaram, surpresos com o grotesco da criação, da minha criação. A mãe deveria manter aberto o caminho para o retorno. Mas Hortênsia não permite, nunca permitiu nada às irmãs”. Firmina angustia-se especialmente com esta última:

Uma praga que borbulhava em seu corpo maduro e a transformava em ferida viva, espinhenta, escudeira dos pais e da casa. Território fixo que ela achava por bem defender. Latindo. Latindo sempre com ganas de avançar.

[...]

– O latido não finda, o cão é persistente.

[...]

– Estou quebrada, Quirino. O cão saliva, pula no meu peito, investe suas garras afiadas, morde meu ombro e coração com a mesma voragem. Tenho medo que vá na minha jugular e acabe com minha vida, que já acabou faz tempo.

No desenrolar do conto nos deparamos, então, com a imagem dessa mãe que mesmo ressentida, sofredora e angustiada, ainda se preocupa em cumprir o seu propósito de reunir aquelas que ama. Sua atitude tem relação com as atribuições impostas ao papel materno discutidas anteriormente, as quais produzem a necessidade da mãe de garantir o bem-estar dos filhos e manter a harmonia do ambiente familiar.

Já o conto “O jogo de damas”, diferente dos demais, não explora em profundidade a figura materna. Há somente uma referência à mãe de Ariel quando esta descobre a morte da filha: “A mãe da vítima surge da multidão, forçando a passagem pelos policiais que teimam em lhe barrar. Chora, grita e se descabela”. Essa breve descrição, contudo, reforça o papel social materno que observamos nos outros textos.

Novamente, temos a imagem de uma mãe que padece, dessa vez por conta do evento que constitui um de seus maiores temores: a morte de seu rebento. Assim, em “O jogo de damas” aparecem as mães que precisam lidar com a morte repentina de um filho

causada pela violência crescente, em especial no caso de Ariel, mulher trans habitante de um país marcado pelo preconceito contra pessoas transexuais.

Enfim, a maternidade representada nos contos de Sandra Godinho funciona de acordo com as atribuições impostas a esse papel social. A figura materna contida nessas histórias é de uma mãe sofredora, que ignora seus anseios e orgulhos em prol de seu rebento, que se submete a qualquer situação para criá-lo; uma mãe que pode ter conflitos com o filho, mas que anseia por sua presença; uma mãe cujo fruto pode resultar de uma situação traumática, de um abandono, mas que mesmo assim o aceita. Isso tudo porque, como Firmina lembra: “As mães são sempre cobradas. Por isso elas se entendem. Entendem os sinais. Entendem a linguagem dos filhos que nunca mudam”.

Breves considerações finais

Em seus contos, Godinho denuncia de maneira não panfletária, mas poética, a opressão e a violência que diferentes mulheres sofrem na sociedade em função mesmo de serem mulheres (e mulheres pobres, de periferia, negras).

Isto é, antes de mostrar que a mulher pode superar os obstáculos que o gênero lhe impõe, por meio de processos de empoderamento diversos que hoje são reais em nossa sociedade, prefere denunciar o processo inverso – da opressão, da dor, do desespero, da humilhação, da vida em condições sub-humanas a que estão submetidas de fato a maioria das mulheres do Brasil. Essa mensagem pode ser resumida nas palavras de uma das personagens, Maria:

“Não sabe que o mundo te engasga com promessas de amor? Não sabe que são poucos que o receberão? Não sabe que a vida é feita de tragédias? Um covarde batendo na mulher, um vagabundo satisfeito com o incesto cometido, um patrão avançando em lençóis emaranhados no meio da noite [...]”.

A autora chama-nos, assim, ao incômodo diante de situações tão dolorosas; chama-nos, ainda, a sair do discurso fácil de um sujeito-mulher natural e integralmente bom *ou* mau, e encarar um sujeito-mulher bom *e* mau, pois que heterogêneo, contraditório, clivado, pois que “humano”; mas nos chama sobretudo à sororidade que não vemos em suas personagens sujeito-mulher, vítimas que são em seu espaço-tempo de vida.

Nos contos de Godinho, o enunciado de Lea “Esqueceu que somos todas a mesma mulher? A dor que dói em uma mãe dói em outra, ainda que por motivos diferentes”, sinaliza não para uma homogeneidade absoluta do sujeito-mulher, constituída pelo gênero acima de cor e classe social, mas para o chamado à sororidade e à construção de uma sociedade mais justa e igualitária para todas e todos.

Referências

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porro Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 213-230.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: discurso comunista endereçado aos cristãos*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck et al. São Carlos: EdUFSCar, 2009.
- GODINHO, Sandra. Nó de rendeira. *Blog as contistas*. 11/10/2017. Disponível em: <https://ascontistas.wordpress.com/2017/10/11/no-de-rendeira-sandra-godinho/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

GODINHO, Sandra. O jogo de damas. *Blog as contistas*. 03/01/2018. Disponível em: <https://ascontistas.wordpress.com/2018/01/03/o-jogo-de-damas-sandra-godinho/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

GODINHO, Sandra. A ajuda. *Blog as contistas*. 10/02/2018. Disponível em: <https://ascontistas.wordpress.com/2018/02/10/a-ajuda-sandra-godinho/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

GODINHO, Sandra. Entre o ser e o sonhar. *Blog as contistas*. 10/05/2018. Disponível em: <https://ascontistas.wordpress.com/2018/05/10/entre-o-ser-e-o-sonhar-sandra-godinho/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 259-263.

PÊCHEUX, Michel. [1969]. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução de Bethania Mariani et al. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-161.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. [1975]. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução de Bethania Mariani. et al. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 163-252.

PÊCHEUX, Michel. [1975]. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi et al. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações 1: A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova História das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 469-512.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações 2: A era dos modelos flexíveis. In: PINSKY, Carla Bassanezi. PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova História das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 513-543.

SILVA, Daniel Teixeira; BRASIL, Mariane Lima Borges. O assédio sexual às trabalhadoras domésticas e a dificuldade probatória: um olhar sobre o tema e a justiça do trabalho brasileira à luz da teoria interseccional de análise social. *Revista do TRT*, Belo Horizonte, v. 66, n. 101, p. 183-215, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://as1.trt3.jus.br/bd-trt3/handle/11103/67564>. Acesso em: 12 fev. 2022.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2020. p. 363-400.

ZOPPI-FONTANA, Mônica. Domesticar o acontecimento: metáforas e metonímias do trabalho doméstico no Brasil. In: ZOPPI-FONTANA, Mônica. FERRARI, Ana Josefina (org.). *Mulheres em discurso: identificação de gênero e práticas de resistência*. 2 v. Campinas: Pontes Editores, 2017, p. 123-159.

VIDAS INSUBMISSAS: INTERSTÍCIOS EM PAISAGENS DE DENTRO E DE FORA SOBRE O QUE RESTA

Ana Carla Barros Sobreira¹

Mulheres são seres mágicos que habitam qualquer clareira rasgada entre árvores que tenha ao fundo um riacho. Aprendem a camuflar as dores através de sorrisos de lágrimas contidas. Para sobreviver, aprendem a ser madrugada, a ser noite e dia, a ser colo e descanso, a farejar estradas que já foram de bonança. Aprendem a relembrar e a reviver (Sandra Godinho).

Resumo: Este texto visa tecer diálogos e reflexões sobre a obra *As Três Faces da Sombra* escrito por Sandra Godinho a partir das personagens Ana, Rosa e Santinha. Buscamos evidenciar a importância dos textos literários como ferramenta para análises de subjetividades através da leitura de símbolos culturais que podem evidenciar formas de manutenção de poder e de dominação. Embora a obra estudada seja ficcional, observamos que através da verossimilhança, a narrativa expressa uma construção social, cultural e histórica de determinado período. Tendo como embasamento teórico as Teorias Decoloniais, os Feminismos de Fronteira e autores como Butler (2008), Tarrow (2009), Caetano (2019) entre outros que tratam das questões de gênero, construímos tensões entre as diversidades políticas, culturais e étnicas expressas no romance, evitando a criação de sujeitos políticos excludentes, mas que se constituem agentes em processos de tradução cultural.

Palavras-chave: Feminismo; Escrita; Mulheres; Literatura;

¹ Doutoranda em Linguística Aplicada IEL-UNICAMP. Mestre em Estudos Linguísticos PPGEL-UFU. E-mail: carlasobreira@bol.com.br.

Introdução

Se as portas da percepção nos fossem abertas, sem dúvida, tudo nos seria revelado como realmente é: infinito. Isso porque o infinito se limita em si mesmo e divide as coisas, os objetos, os seres, através dos estreitos resquícios de sua própria caverna. E foi nesse tecer o infinito que surgiu este ensaio, fruto de um desafio que se propôs, por uma parte, a explorar os limites da percepção sensível da escrita feita por mulheres e por outro lado, estabelecer diálogos em um contexto de conjecturas políticas complexas que, aos poucos, desvenda afetos, desigualdades sociais, ideologias de felicidade e preconceitos.

Assim, foi nesse flamejar de insurgências que me propus a ler *As Três Faces da Sombra*, de Sandra Godinho, e busquei construir em cada página minhas próprias percepções de ser mulher sobrevivente em meio ao caos no qual estamos inseridas, em um Estado que valoriza a supremacia masculina e tece, aos poucos, os distanciamentos entre a elite e as classes menos favorecidas.

O livro é uma denúncia que transcende as denúncias jornalísticas. Isso porque, destapa um outro *locus* de enunciação, desta vez escrita por uma mulher, que vivencia as dificuldades de ser escritora em meio ao cânone patriarcal hegemônico. Surge assim um lugar dentro do debate feminista abordando, na construção literária, os múltiplos pontos de vista sobre acontecimentos diversos e que provêm do mundo social do qual nós, mulheres, fazemos parte.

Não pretendo aqui construir um estereótipo de uma escrita feita por mulheres que desafia a opressão a que são submetidas e que fale de segregação ou desigualdades sexuais, mas busco constituir uma espécie de campo de discussão onde o feminismo situa-se dentro do próprio debate.

Conseqüentemente, o livro traz em sua essência a denúncia das estruturas que são perpetuadas com vantagem para os homens, à medida que "as mulheres sofrem uma injustiça social sistêmica em virtude de seu sexo" (RICHARDS, 1993, p. 11-12). E, dessa

forma, o sistema patriarcal que coloca as mulheres em uma posição de dependência, não deixa de ser observado como um produto dos interesses masculinos.

Sandra Godinho observa a construção política de um país através de um olhar outro: são os olhos da construção consciente de sua própria identidade e que refrata e reflete a minha própria leitura do ser feminino. Isso porque, ao desvendar o papel da mulher inserida em construções patriarcais, a autora desvela espaços de heteroglossia em um livro multivocal que inclui biografias, poesia, histórias de vida, crítica social e espaços de questionamentos e reflexão.

A escrita de Sandra Godinho talvez não tenha a intenção de transformar o cânone literário, mas sem dúvida aporta para dar visibilidade às escritas submissas e invisibilizadas pelo pensamento patriarcal, posicionando-se diante de uma escrita urgente e ansiosa, de um devir imediato por reconhecimento, que faz emergir a necessidade da autoria através de um novo legado que insiste em ser questionador. É uma escrita impaciente que dialoga com Gloria Anzaldúa, Mariana Gomes Caetano, Rosalba Icaza, entre outras mulheres que desafiam os legados patriarcais e as pressões sociais através de suas escritas e nos faz sentir a dor de escrever, como sugere Behar (1995) quando afirma que o escrever é doloroso.

Vale ressaltar também que as leituras de obras literárias como ferramenta de análise têm descortinado outros locais de fala que traçam caminhos para uma melhor compreensão das atividades humanas em diferentes momentos. Buscamos entender a complexidade onde os espaços femininos são construídos, sem apriorismos ou certezas prévias, tentando entender nossos próprios conceitos já cristalizados e que devem ser questionados como instrumentos e não como uma tábua fixa e estável.

Defendemos a escuta das mulheres, todas elas, garantindo que suas falas sejam valorizadas e reconhecidas como pautas respeitadas, mesmo que apresentem opiniões opostas ao que acreditamos, para que com isso possamos construir sociedades que respeitem a alteridade, que sejam justas e sem violência. Cumpre

salientar que não pretendemos discutir aqui neste texto diferenças nem vulnerabilidades da construção da obra literária que ora analisamos, mas identificar posições éticas que nos levem a reconhecer outros saberes há muito silenciados pela hegemonia europeia, para que possamos construir relações amorosas entre os seres habitantes do universo.

Convidamos a todos e a todas para nos aproximarmos criticamente através das teorias dos feminismos de fronteira, das teorias decoloniais, dos pensamentos questionadores que são a gênese das ciências humanas. Convidamos também a todos os seres que estejam dispostos a participar de diálogos em espaços abertos e em constante movimento, onde o conhecimento comunitário possa ser construído e (re)construído e onde o esperarçar esteja permanentemente presente.

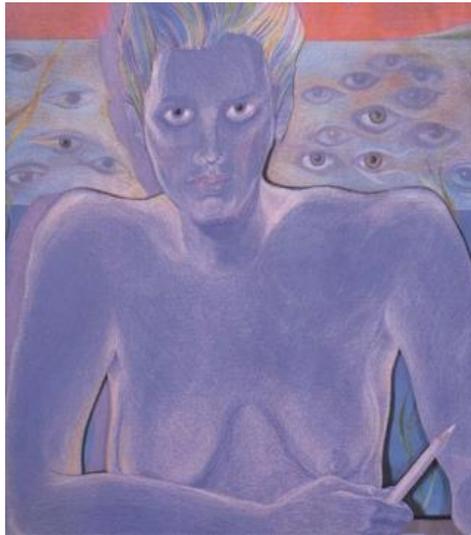
A escrita feita por mulheres: entre margens e fronteiras

A literatura feita por mulheres sempre foi uma ferramenta de lutas, isso porque a mulher já se constitui por ser o Outro, que atrai os olhares e as opiniões. Questiona-se por exemplo de onde vem sua escrita, sua criatividade, se deriva do pensamento hegemônico, do cânone, se trata de "coisas de mulheres", se é uma escrita séria ou não suficientemente séria, se é profissional, se denuncia, corre riscos, destrói certezas. A literatura feita por mulheres, desde seu início, já enfrenta formas comparativas, se escreve melhor ou pior que os homens, e ainda assim se escreve melhor ou pior que outras mulheres.

O lápis usado na construção literária de uma mulher é seu próprio lápis. São seus olhos, suas vivências, experiências das quais ela é uma protagonista. São os diferentes papéis que ela assume como forma de sobrevivência e como destaca Taylor (2000), define nossa identidade "sempre em diálogo com as coisas que nossos outros significativos desejam ver em nós — e por vezes em luta

contra essas coisas" (p. 246). Yolanda Fundora² em seu quadro Autorretrato-Autorretrato Crítico, evidencia os diversos olhares aos quais são expostas as mulheres criadoras e os julgamentos a que são submetidas.

Figura 1: Autorretrato-Autorretrato crítico de Yolanda Fundora



Fonte: <http://www.pamelazave.com/bookcover.jpeg>.

Uma cultura de escrita feita por mulheres é sem dúvida algo totalmente original que evidencia novas formas de empreendimentos. Isso porque emergem de novas críticas textuais como, por exemplo, as críticas construídas por Clifford (2010) em sua antologia *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Uma outra obra que podemos destacar aqui que provém de mulheres lésbicas e mulheres negras, é a antologia *The Bridge Called My Back*, editada por Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa e que buscou transcender os territórios da escrita acadêmica. Clifford acredita que devemos encorajar diálogos mais inovadores, reflexivos e

² A propósito do trabalho da artista Yolanda Fundora, vale visitar o *site* <https://www.yolandavfundora.com/about>.

experimentais quando se trata da arte literária, que possam refletir sobre os poderes intrínsecos nas escritas hegemônicas.

Nessa mesma linha de pensamento, ao nos debruçarmos para a leitura de uma obra literária escrita por uma mulher, não poderíamos deixar de construir questionamentos sobre o papel feminino na sociedade atual. Construimos uma forma de revisão, não sendo totalitaristas, e nem acreditando que as mulheres são universais, mas observando as diferenças e as diversidades entre as mulheres, para que com isso pudéssemos torná-las visíveis e nunca as silenciar.

Nesse contexto, enfrentamos diversas dificuldades ao tratarmos das transformações dos *frames*³, pois muitas teóricas e teóricos que adotam a linha do pensamento feminista em suas análises acabam por competir em uma luta de significados. Podemos, por exemplo, destacar que mesmo dentro das lutas feministas, muitas vertentes disputam "sobre quais seriam as interpretações acertadas com relação ao papel das mulheres, as formas de luta e, inclusive-e, talvez, principalmente-, sobre o próprio conceito de gênero" (CAETANO, 2019, p. 13).

Se faz necessário entender que as diferenças e as diversidades entre os diferentes seres habitantes do nosso planeta devem ser reconhecidas o que nos faz participar de uma parte importante na construção das lutas por direitos. Dessa forma não podemos falar de uma escrita universal feita por mulheres que carrega as mesmas crenças, visões de mundos e desejos, e que se encaixam em padrões requeridos por determinada sociedade, já que esses padrões são socialmente e culturalmente construídos e carregam em si, em sua maioria, os poderes patriarcais institucionalizados. Isso quer dizer que,

[n]o âmbito dessas perspectivas, o reconhecimento errôneo não se limita a faltar ao devido respeito, podendo ainda infligir uma terrível ferida, aprisionando suas vítimas num paralisador ódio por si mesmas. O devido reconhecimento não é uma mera cortesia que

³ Os *frames* segundo Taylor (2000) se caracterizam por serem quadros interpretativos, na forma em como os sujeitos enxergam o mundo.

devemos conceder as pessoas. É uma necessidade humana (TAYLOR, 2000, p. 242).

Assim, a partir da citação acima, podemos inferir que a importância do reconhecimento das diversas escritas feitas por mulheres deve estar presente quando nos propomos a construir uma análise literária. O local de fala, o contexto de produção, as inferências, a narrativa são instrumentos de importância nos estudos literários. E isso não deixa de ser complexo. Devemos observar as marcas sociais que não são necessariamente as de gênero e que se intersectam e dialogam entre si a partir de contextos diferentes e divergentes e mesmo semelhantes dentro da multivocalidade textual.

Dessa forma, propomos um caminhar entre sombras que levem em conta os fragmentos e os estilhaços de uma constituição social complexa e que se conectem, remendem e dialoguem, não deixando de analisar cada fragmento em seu contexto. Compreendemos que o desafio não deixa de ser considerável, mas através de uma Ecologia de Saberes como proposta por Santos (2010), poderemos enxergar os estilhaços de outras realidades. Fica muito claro para mim que, ao analisar uma obra literária escrita por uma mulher, tenho que (re)configurar o cânone da literatura como já está definido e que tem passado de geração a geração dentro da Academia. Meu papel aqui é reconhecer que necessito (re)construir o passado e a História, observando nossas antecessoras e as que estão escrevendo agora e, como destaca Walker (1984),

[a] ausência de modelos, na literatura como na vida, para não falar da pintura, é um risco ocupacional para o artista, simplesmente porque os modelos na arte, no comportamento, no crescimento do espírito e do intelecto - mesmo que rejeitados - enriquecem e ampliam uma visão da existência. Mais mortal ainda, para o artista que não tem modelos, é a maldição do ridículo, a aplicação do melhor trabalho de um artista, especialmente seu mais original, mais surpreendentemente desviante, apenas um fundo de ignorância e a presunção de que, como crítico de um artista, seu julgamento está

livre das restrições impostas pelo preconceito e está bem-informado, de fato, sobre toda a arte do mundo que realmente importa (p. 4-5)⁴.

Possivelmente, nessa minha busca por modelos, posso me deparar em minha própria busca com uma teoria que esconde intenções hegemônicas e patriarcais, mas necessito construir, como mulher, um novo *script* que me permita outras escritas feitas por mulheres. E assim, reconheço que existem muitas histórias indefinidas, muitos silêncios por serem quebrados, caminhos a serem percorridos e muitas mudanças a serem realizadas.

Quando nos propormos a escrever este texto, partimos de uma leitura possível de uma obra literária, objetivamos dar visibilidade a vozes de mulheres escritoras através de um estudo mais aprofundado de narrativas que descortinam formas de dominação e de poder, ou seja, um trabalho colaborativo que buscou contribuir para a construção de um "feminismo da diferença" parafraseando Anzaldúa (2007). E, nesse contexto, acreditamos na existência das formas patriarcais que são as grandes articuladoras da dominação feminina, mas não como sendo as únicas e nem como sendo as principais, como evidencia Kempadoo (2005),

[c]onsidera-se que racismo, imperialismo e desigualdades internacionais também configuram a vida das mulheres. Além disso, enquanto o patriarcado significa a degradação de feminilidades em todo o globo onde o trabalho e a vida das mulheres são, de diversas maneiras, concebidas nos discursos hegemônicos como menos valiosos que os dos homens e a serviço dos interesses sexuais

⁴ The absence of models, in literature as in life, not to mention painting, is an occupational hazard for the artist, simply because models in art, in behavior, in the growth of spirit and intellect - even if rejected - enrich and amplify a vision of existence. More deadly still, to the artist who has no models, is the curse of ridicule, the application of an artist's best work, especially his most original, most surprisingly deviant, only a background of ignorance and the presumption that, as a critic of an artist, his judgment is free from the restrictions imposed by prejudice and he is well informed, in fact, about all the art in the world that really matters. (Tradução própria).

masculinos, e onde muitas vezes as mulheres são definidas e tratadas pelo estado como cidadãos de segunda classe ou como propriedade dos homens (...) (p. 61).

Assim, adotamos uma observação das figuras femininas do romance que analisamos não apostando na universalidade da identidade feminina e na certeza absoluta da opressão masculina, mas buscando tecer intersecções entre as diversidades políticas, culturais, sociais e étnicas que constituem o ser feminino, evitando a criação e a manutenção de sujeitos políticos excludentes, que não dialogam nem entre si e nem com a alteridade.

Sombras na escuridão: reflexões subversivas

Fazendo um breve resumo da obra *As Três Faces da Sombra*, escrita por Sandra Godinho, trata-se de uma narrativa realista que apresenta importantes reflexões sobre questões sociais e culturais alinhadas a realidades políticas. A narrativa se inicia com Ana que desperta dentro de um poço e tenta salvar sua vida. Ana faz malabarismos para sair do poço embora esteja completamente sem forças, ferida e sem memória. Aos poucos, Ana se aproxima de uma estrada onde pede ajuda e um motorista a leva sem mesmo ela saber para onde vai. No caminho, o motorista tenta estuprá-la, mas Ana se defende e o mata deixando seu corpo caído em um barranco.

Nesse contexto obscuro, a narrativa tenciona conflitos existenciais e psicológicos. Em um país dominado pela ditadura, governado por um general fascista e autoritário, as torturas são os métodos usados pelos militares contra os grupos minoritários que ainda possuem forças para resistir. Ana, Rosa e Santinha são as personagens principais do livro. Ana, uma mulher lésbica, que descobre o amor por Maya depois de um casamento fracassado; Rosa, casada com um ditador, é submetida aos desejos do marido para manter seu *status* de primeira-dama, e Santinha, uma mãe solteira que tem a filha retirada de sua convivência devido às

sanções do sistema opressor. Rosa e Santinha são irmãs e Ana, a prima, convive com as duas.

Ana, Rosa e Santinha são mulheres e, portanto, devem se manter belas, recatadas e disponíveis para satisfazer os desejos masculinos. Suas vozes são constantemente silenciadas e elas vivenciam momentos de introspecção e autorreflexividade. Cada uma, a seu modo, tenta subverter o sistema e o regime a que estão submetidas, porém, em uma ditadura, aos subalternos lhes resta viver nas sombras, subvertendo um regime de escuridão e sem muitas alternativas, ou seja, as mulheres que trabalham devem ser menos remuneradas pois engravidam; as famílias devem ser constituídas por pessoas de bem, o que não inclui mães solteiras ou casais homoafetivos. Aos negros, que não fazem parte da raça dita pura e eleita, resta-lhes poucas perspectivas, o que não inclui o ensino superior; aos pobres o fazer diário de subserviência. Cresce o fanatismo religioso, os discursos de ódio, as mortes por armas de fogo, os fuzilamentos e as torturas. A corrupção velada na política e os fascismos diários são expostos e visíveis a olho nu.

É nesse mundo sombrio que as mulheres sobrevivem cada uma a seu modo vivendo nas sombras e tecendo pequenas subversões contra o regime. Ana, casada com Maya, sofre de amnésia pela tentativa de assassinato e aos poucos, recuperando a memória, sofre pela separação súbita da esposa que lhe foi arrebatada durante a madrugada e levada ao DOI-CODI em São Paulo para interrogatórios. Vive nas sombras, esconde documentos que incriminam o presidente da república, mas não lembra onde os colocou.

Santinha, suspensa de seus deveres maternos, tem sua filha arrancada de seus braços e entregue ao pai, um homem sem afetos. Ela não pode manter a filha porque é mãe solteira e nesse novo mundo as mães solteiras são incapazes de educar seus filhos. É a segunda face das sombras, é forte e ativa e busca vingança pelo que lhe foi tirado.

Rosa é a primeira-dama do país casada com o general e tem sua própria forma de subversão. Vive uma sombra emocional à espera do marido, o presidente do país, um homem sádico e

autoritário, que se diverte com prostitutas em seu gabinete em Brasília, e que vê as mulheres como objetos de satisfação de seus desejos e instintos animais. Visita sua esposa quando lhe convém e sabe como maltratá-la a cada visita, subjugando-a e mantendo-a em seu casulo.

A narrativa do livro expressa claramente a hierarquização de gênero proposta por Bourdieu (2009) em que podem ser observadas a vazão da libido masculina que conta com a complacência da sociedade, em uma construção de dupla moral. Ao presidente, que é homem, são permitidos os prazeres da carne, atribuições sociais que, sem dúvida, são socialmente construídas. Seguindo essa linha de pensamento Butler (2009) aponta que,

[q]uanto ao status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que o *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar um corpo feminino como masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como feminino (p. 24-25).

No entanto, a representação dos dois sexos está pautada por uma espécie de assimetria em que "(...) os *próprios* dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-se assim ser vistas como naturais" (BOURDIEU, 2009, p. 46) (grifo meu). Dessa forma, a construção dos corpos femininos está imbuída por questões de poder. Vale observar aqui, a título de reflexão, que mesmo que as diferenças entre os sexos existam do ponto de vista biológico, não podemos aceitar um tratamento diferenciado entre homens e mulheres devido às diferenças sexuais. Estamos, assim, tratando de temas que devem ser estudados pelas ciências humanas.

Os desafios teóricos com os quais nos deparamos ao analisar o papel de Ana, Rosa e Santinha, inseridas na narrativa construída por Sandra Godinho, nos leva a assumir o que Lamas (2001) evidencia como uma política de identidade de numerosos

movimentos que equiparam os sistemas de opressão com o conhecimento único. Do seu ponto de vista, Lamas (2001) adverte que não basta ser vítima de uma opressão sexual para refletir sobre as questões de gênero e dotar essas questões de potencialidades críticas ao articular as representações dos oprimidos cruzadas com as questões sexuais. O que se deve assumir é a existência de movimentos entre corpos, vivências, relatos e conhecimentos, tentando contrapor diversas vozes, sejam elas oprimidas ou não, abrindo um leque de possibilidades para dar visibilidade às várias linguagens, mesmo que sejam contraditórias.

Em *As Três Faces da Sombra* podemos identificar o ultrapassar de fronteiras que dão margens ao que chamo de "narrativa das emergências", ou seja, uma narrativa que cria inteligibilidades, coerências e articulações em um mundo múltiplo, complexo e diverso, e produz processos de tradução cultural. No momento que Sandra Godinho mescla a escrita literária com as diversas construções identitárias das três mulheres personagens principais do enredo, a autora evidencia uma necessidade de entender como as linguagens criativas se alternam, em uma (des)ordem de semioses, descortinando a comunicação dominante dos regimes autoritaristas. A narrativa se desenrola entre os diversos *eus* femininos de Rosa, Ana e Santinha, destacando a multivocalidade e a heteroglossia da narrativa "(...) uma força descentralizadora que leva o leitor e a leitora a se identificar com identidades reconhecíveis e processos de estranhamento, fissurando a ortodoxia das construções sociais" (SOBREIRA, 2022, p. 12, no prelo).

Em suma, podemos ainda destacar que são diversas as subversões e as formas de luta que observamos ao longo da narrativa. As mulheres, mesmo em suas dificuldades e desejos por sobrevivência em uma sociedade adoecida, se apresentam como seres de resistências. O suicídio de Santinha evidencia, na literatura, uma nova forma de subversão contra o projeto patriarcal e é na morte que ela encontra a melhor forma de subverter uma sociedade que a mantém em um cativeiro existencial. Sandra Godinho, assim, apresenta Santinha como uma personagem que busca inovar a estética da recepção do seu público-leitor e público-leitora.

E agora, o que resta? - Pensares (in)conclusos

Existe uma emergência dialógica na escrita de Sandra Godinho que nos leva a construir processos de autorreflexividade e que torna evidentes a necessidade de incorporação de diferentes vozes no corpo do texto como se essas vozes constituíssem camadas de linguagens que transitam e dialogam entre si. As paisagens de fora do enredo, as questões psicológicas e as paisagens que surgem a partir do contexto não constituem aspectos estáticos, mas são vistas, parafraseando Rosaldo (1989), como questões abertas e dinâmicas, que se relacionam e que constroem novas formas de relação.

As situações de heteroglossia nos enunciados onde as diversas relações de linguagem são orquestradas, nos fazem observar a presença constante das,

(...) forças centrípetas (que unificam e centralizam o mundo verbal-ideológico e as forças centrífugas (processos ininterruptos de descentralização e diferença, 'desunião'), em todo enunciado concreto, se (des)-encontram. A 'heteroglossia' possibilita perceber o que está a margem, incorporando as formas vivas de linguagem, como processo formativo, flexível, cambiante. Dessa forma, o processo da fala deve ser compreendido em uma perspectiva mais ampla (como processo de comunicação cultural (SILVA, 2003, p. 138)⁵.

E é na literatura que as narrativas contribuem para um repensar dos conceitos de linguagem, isso porque essas narrativas se tornam ferramentas para a construção social dos sujeitos e destacam os encontros e os desencontros através das diferenças, e constroem relações respeitadas e eticamente apropriadas quanto a experiência

⁵ (...) fuerzas centrípetas (que unifican y centralizan el mundo verbal-ideológico y fuerzas centrífugas (procesos ininterrumpidos de descentralización y diferencia, 'desunión'), en cada enunciado concreto, (des)-encuentro. permite percibir lo que está en los márgenes, incorporando las formas vivas del lenguaje, como un proceso formativo, flexible, cambiante. Así, el proceso del habla debe entenderse en una perspectiva más amplia (como un proceso de comunicación cultural. (Tradução própria).

humana. As novas formas de relação construídas pelos personagens no livro remetem ao próprio comportamento humano e suas linguagens devem ser socialmente analisadas e observadas como em constante reconstituição como propõe Foucault (1996), fazendo brotar um sujeito-agente eticamente responsável. Tornam-se evidentes as subjetividades dos sujeitos, as articulações dos diversos níveis de linguagem, as formas de desejo e cada afiliação cultural.

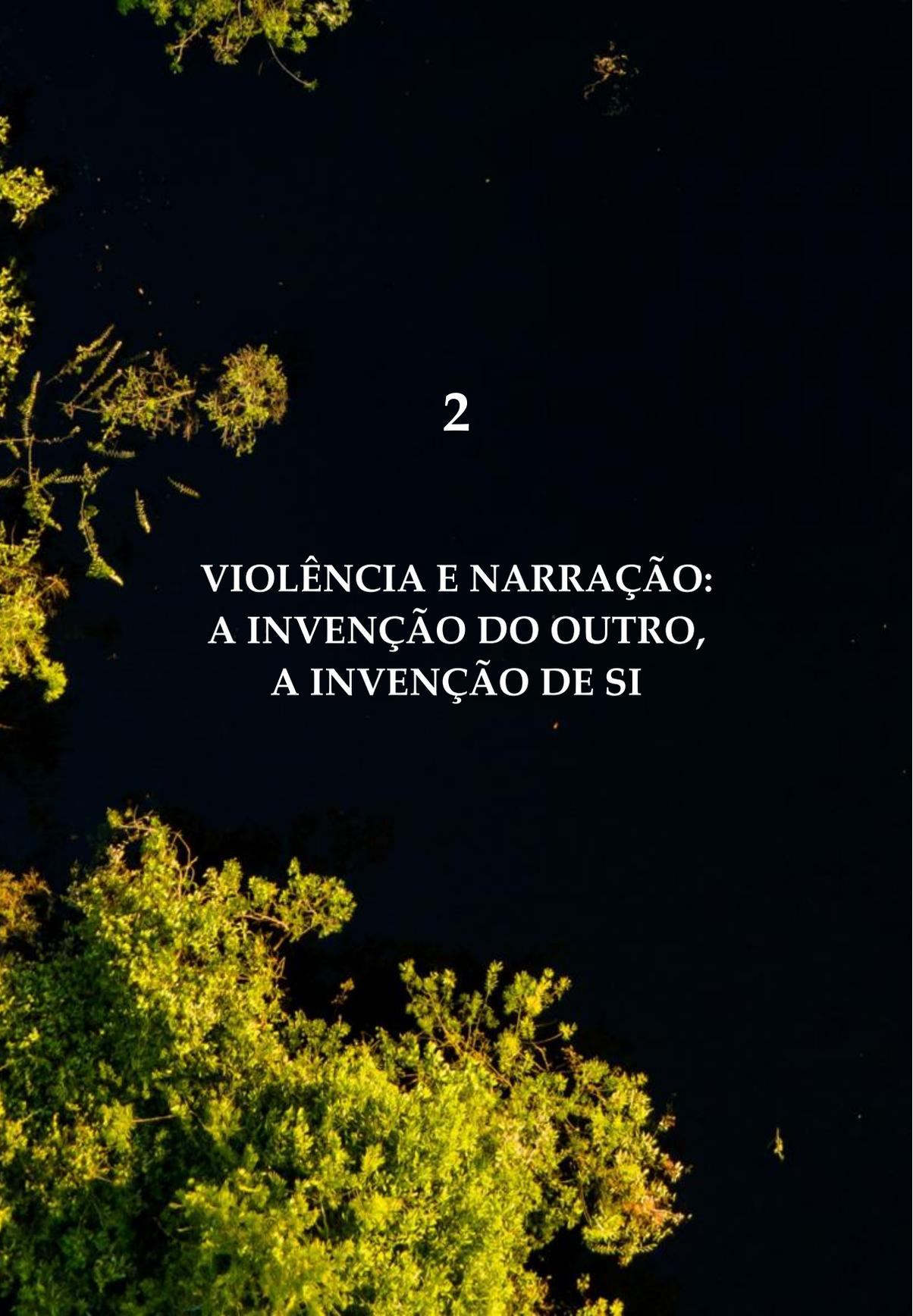
Portanto, ao ler cada página de *As Três Faces da Sombra*, aceitamos o convite para o entendimento de questões da humanidade e que vão além das "questões femininas" e que não deixam de ser complexas. O livro abre as portas para estudos multidisciplinares que estejam em busca de dar visibilidade às vozes menos favorecidas, aos subalternos e às minorias.

Buscamos os remendos, as conexões, juntando fragmentos e estilhaços de uma sociedade justa que busca a constituição de diálogos outros. E o que nos resta é que se não (re)aprendemos a conjugar, pelo menos (re)aprendemos a (re)conectar subjetividades e suas complementaridades. Aprendemos a construir relações a partir de outras perspectivas, explorando, se é que foi possível, pensar metaforicamente as relações sociais, oferecendo condições para entender e sentir o nosso espaço e o do Outro, ultrapassando fronteiras, e configurando processos de tradução cultural.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. *Bordlands. La Frontera. The new mestiza*. SanFranciasco. Aunt Lute Books. 2007.
- BEHAR, Ruth. Introduction: out of exile. In. BEHAR, Ruth; GORDON, Deborah A. *Women writing culture*. University of California Press. Berkeley. Los Angeles. London. 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 6ª edição Rio de Janeiro Bertrand Brasil. 2009.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 2009.

- CAETANO, Mariana Gomes. *Bordas do corpo, fronteiras do mundo: notas sobre o feminismo fronteiriço*. In. *Nó em pingo d'água. Sobrevivência, cultura e linguagem*. Morula Editorial. Editora Insular. 2009. pp. 1-15.
- CLIFFORD, James. *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. University of California Press. California. 2010.
- GODINHO, Sandra. *As Três Faces da sombra*. 1ª edição. Editora Fora da Caixa. Rio de Janeiro. 2020.
- KEMPADOO, Kemala. *Mudando o debate sobre o tráfico de mulheres*. Cadernos Pagu. Rio de Janeiro. 2005.
- LAMAS, Marta. *De la autoexclusión al radicalism participativo. Escenas de un proceso feminista*. Debate Feminista. Mexico-DF. N. 23. 2001. p. 98.
- RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na idade média* /tradução: Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 1993.
- ROSALDO, Renato. *Culture and truth. The remaking of social analysis*. Boston. Beacon Press, 1989.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Refundación del estado en América Latina: perspectivas desde una epistemología do Sul*. Instituto Internacional de Derecho y Sociedad. Programa Democracia y Transformación Global. Lima. Julio de 2010.
- SILVA, Luis Augusto Vasconcelos. *Salud y producción de sentidos en lo cotidiano: prácticas d mediación y translinguística bakhtiniana*. Interface-Comunic, Saúde, Educ. V.7. N.13. 2003. Pp. 13-148.
- SOBREIRA, Ana Carla Barros. *A imagem da mulher no século XIX: Edna Pontellier reforça ou subverte?* 2022. (no prelo).
- TAYLOR, Charles. *A política do reconhecimento. Argumentos Filosóficos*. São Paulo: Loyola. 2000.
- WALKER, Alice. *In search of our mothers' gardens: womanist prose*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich. 1984.



2

**VIOLÊNCIA E NARRAÇÃO:
A INVENÇÃO DO OUTRO,
A INVENÇÃO DE SI**

VIOLÊNCIA, CORPO E SEXUALIDADE FEMININA EM OLHO A OLHO COM A MEDUSA

Pamella Opsfelder de Almeida¹

Resumo: Ao longo da história, o ato de escrever foi considerado como “pouco feminino” (PERROT, 2006), de modo que ainda hoje as escritoras mulheres encontram dificuldade em publicar suas obras. Mesmo quando conseguem trazer a público seus escritos, as mulheres escritoras ainda tateiam as temáticas consideradas tabus ou polêmicas, procurando evitar as represálias sociais que poderiam advir do atrevimento de tratar de assuntos restritos pelas *interdições* do discurso (FOUCAULT, 1996). Nesse contexto, este ensaio dedica-se a analisar os escritos da autora radicada no Amazonas Sandra Godinho, que, com frequência, subvertem as interdições da palavra e ousam tratar, de maneira explícita e incisiva, temas de grande relevância social. Desse modo, investiga-se, sob uma ótica feminista, o livro de contos *Olho a Olho com a Medusa* (2017), de maneira a compreender como as vivências femininas são retratadas nessa obra. Procura-se entender, assim, de que maneira a escritora representa as opressões infligidas às mulheres pelo patriarcado e as formas de resistência e agência femininas empregadas contra esse sistema.

Palavras-chave: Escrita feminina; Violência; Corpo; Sandra Godinho; Sexualidade.

As interdições da escrita feminina

Se hoje a escrita de autoria feminina é mundialmente difundida, ocupando vitrines de livrarias, estantes de bibliotecas ou mesmo as telas de nossos computadores, tablets e kindles, é essencial rememorar que, até pouco tempo, às mulheres não cabia

¹ Graduada em Letras na UNICAMP, Mestra e Doutoranda em Linguística Aplicada na UNICAMP. E-mail: pam4.1.7@hotmail.com

socialmente o título de escritoras. Em seu estudo a respeito da história das mulheres nos espaços públicos e privados, Perrot (2006, p. 97) argumenta que “escrever, para as mulheres, não foi uma coisa fácil”. Segundo a autora, até o século XIX a escritura feminina “ficava restrita ao domínio privado, à correspondência familiar ou à contabilidade da pequena empresa”, de modo que as mulheres que almejavam publicar seus escritos eram socialmente satirizadas por “se pretenderem autores” (2006, p. 97).

Ainda de acordo com Perrot (2006, p. 98), mesmo as mulheres que, no último quartel do século XIX, ganhavam a vida com sua escrita, publicando folhetins e escrevendo para periódicos femininos, não pretendiam ter o título de “escritoras”. Essa fronteira de prestígio, segundo a autora, foi extremamente “difícil de ultrapassar, por causa da resistência em aceitá-las como tais” (2006, p. 98). Nesse contexto, não era incomum que pensadores e escritores do sexo masculino menosprezassem a escrita de autoria feminina. A esse respeito, Perrot (2006, p. 98) aponta que

entre aqueles que “não gostam de mulheres que escrevem” estão homens das Luzes, como Necker, conservadores como Joseph de Maistre, liberais como Tocqueville, republicanos como Michelet ou Zola. Os dândis e os poetas como Barbey d'Aureville, Baudelaire, os irmãos Goncourt, grandes papas das letras, vão ainda mais longe. Estes últimos diziam, para explicar a exceção George Sand, que ela devia ter “um clitóris tão grosso quanto nossos pênis”. A verdade é que eles cultivavam a misoginia licenciosa.

Tendo em vista a histórica rejeição à escrita feminina, cujos ecos repercutem até os dias de hoje, é possível considerar a publicação de obras de autoria feminina como um ato de insubordinação aos papéis socialmente atribuídos às mulheres pelo patriarcado. Também é importante assinalar que mesmo que a escrita feminina seja relativamente difundida na atualidade, existem temáticas as quais as obras produzidas por mulheres ainda encontram dificuldade em abordar. Tratam-se, principalmente, de

temáticas que sofrem um processo de *interdição*. De acordo com Foucault (1996), a *interdição* da palavra é o procedimento de *exclusão* mais evidente e mais familiar de nossa sociedade, que impede que todos possam falar sobre qualquer assunto. Nesse sentido, a interdição da palavra se evidencia quando “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1996, p. 9).

Ainda segundo o autor, existem três tipos de interdição dos discursos: o tabu do objeto, o ritual da circunstância e o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala. O tabu do objeto manifesta-se quando o objeto de que se fala é uma temática considerada polêmica, como sexualidade, drogas, suicídio, aborto, dentre outros. Já o ritual da circunstância ocorre quando somente se pode dizer o que se quer dizer em determinada circunstância, por exemplo em um determinado momento, com uma determinada linguagem (ex: linguagem eufemística, linguagem formal, etc.), obedecendo a uma expectativa social definida, etc.

Por sua vez, o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala circunscreve o discurso a determinados sujeitos que, em determinadas condições, podem falar sobre determinados objetos, a exemplo do médico que centraliza em sua figura o direito de dar diagnósticos, do sacerdote que retém a exclusividade de interpretar os textos sagrados e do pai de família que monopoliza os discursos a respeito das finanças da casa etc.

De acordo com Foucault (1996, p. 9), esses três tipos de interdições “se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar”, e não surpreende que as regiões do discurso onde “essa grade é mais cerrada” sejam “as regiões da sexualidade e as da política”.

Quando se considera o caso das mulheres escritoras, observa-se que estas, apenas por sua profissão, desafiam a interdição do discurso proveniente do direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala, uma vez que, em nossa sociedade patriarcal, a produção literária restringe-se, majoritariamente, a autores do sexo

masculino. De forma semelhante, as autoras que arriscam tratar de temáticas polêmicas em suas obras, a exemplo da sexualidade, defrontam-se com a interdição do tabu do objeto. Por sua vez, aquelas que escrevem fora das convenções linguísticas literárias consideradas aceitáveis também se deparam com outro tipo de interdição, o ritual da circunstância.

Muitas escritoras enfrentaram esses três tipos de interdições, e dentre elas encontra-se a brasileira Sandra Godinho Gonçalves. Nascida em São Paulo em 1960 e radicada em Manaus, no estado do Amazonas, a contista e romancista iniciou sua carreira literária em 2010. Sendo uma mulher escritora residente da Região Norte do país, Sandra Godinho afronta a interdição provinda do direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala, uma vez que, além de mulher, a autora também vive fora do eixo Rio-São Paulo, de onde, historicamente, provém a maioria dos escritores brasileiros².

Enfrentando, por sua vez, a interdição do tabu do objeto, a obra de Sandra Godinho abarca temáticas de grande relevância social, incluindo os diversos tipos de violências e preconceitos de classe social, raça, gênero, idade etc. Em sua resenha de *O Verso do Reverso* (2019), Cardeal (2020) aponta o olhar atento de Sandra Godinho às mazelas sociais, representadas de maneira incisiva em sua obra. Nas palavras de Cardeal (2020),

a autora segue sua sina, a sina dos literatos, dos poetas, dos escreventes, retratando em verbos sobre os reveses, as maldades, o abandono, a solidão, a violência, temas presentes não apenas nas grandes cidades, mas em todos os cantos dos mundos feitos de homens, porque “(...) ninguém é inocente quando o sangue de um justo é derramado (...)” (‘Sapo de jardim’, pág. 62). (...) Afinal, de quantas distâncias será feito o trajeto ‘entre o ser e o sonhar’ humano? Haverá um tempo e lugar onde se permita um viver feminino sem medos, receios, pânico, onde à mulher seja estendido

² De acordo com Dalcastagnè (2012), o escritor brasileiro tem o perfil de “homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 195).

o direito à vida, à dignidade da vida, à liberdade da vida? “(...) Pobre Maria. Não sabe que os sonhos são tirados com violência? (...)” (página. 78). Haverá um tempo e lugar onde à criança seja dado o direito de viver sem correr riscos, sem os assédios masculinos, estupro, quando aos homens parece espetáculo “um anjo violado”? (“Vergonha’, páginas. 90-94); ou quando às meninas é imposta a mudez, sem direito ao grito, à fuga, “carregando um temor pesado demais para suportar”? (“O homem e o saco’, página. 192) (CARDEAL, 2020, s/p).

Os excertos de *O Verso do Reverso* (2019) transcritos por Cardeal (2020) revelam, por fim, a insubordinação de Sandra Godinho à interdição da palavra pelo ritual da circunstância. Quando o pudor social demanda que temas como a sexualidade, a pedofilia, o estupro, o feminicídio e o aborto sejam tratados por meio de uma linguagem eufemística, com vistas a não macular as sensibilidades do leitor, a autora aborda essas temáticas de maneira explícita, utilizando-se de uma linguagem pungente para expressar os prazeres e as angústias do ser humano.

Além de *O Verso do Reverso* (2019), outra obra da autora que versa sobre temáticas polêmicas é o livro de contos *Olho a Olho com a Medusa* (2017), escrito sob o pseudônimo de Sandra Werneck. De acordo com a própria escritora, *Olho a Olho com a Medusa* (2017) é uma coletânea de contos sobre tabus, ou seja, “qualquer prática social reprovável moral, religiosa ou culturalmente, qualquer padrão impuro dentro de uma cultura, um deslize na convenção de uma sociedade, um interdito que, às vezes, escapa pelos dedos das mãos, pelas brechas da alma, pelos desejos incontidos” (WERNECK, 2017, p. 7). Trata-se, em suma, de “uma coletânea de fissuras humanas criando um universo de vozes e subjetividades que permeiam nosso inconsciente sem qualquer outra discriminação que não seja a literária” (WERNECK, 2017, p. 7).

Conforme é possível compreender pela descrição do livro, *Olho a Olho com a Medusa* (2017) é uma obra que se funda na exploração, na investigação e na subversão dos mais diversos tabus sociais. Dentre as

polêmicas abordadas pela autora, destacam-se aquelas que dizem respeito ao universo feminino e, mais especificamente, aquelas que acompanham as violências diariamente sofridas pelas mulheres. Nesse sentido, este ensaio toma essa coleção de contos por objeto de análise, de maneira a compreender, a partir de uma perspectiva feminista, como as vivências femininas são representadas na obra de Sandra Godinho, tanto no concernente às opressões infligidas sobre as mulheres no sistema patriarcal em que vivemos quanto no que diz respeito às formas de resistência e agência femininas empregadas contra esse sistema.

A onipresente violência de gênero

A violência contra a mulher, em suas múltiplas facetas e sutilezas, é uma presença constante em *Olho a Olho com a Medusa* (2017). Uma das maneiras como essa violência se manifesta nas páginas do livro é por meio do assédio sexual perpetrado pelos personagens masculinos, representado como uma força inevitável e onipresente a rondar os corpos femininos. Em “O Olhar”, o narrador, um fotógrafo que sente atração sexual por crianças, descreve sua infatuação por uma menina de doze anos enquanto captura sua imagem nas lentes de sua câmera. Além do assédio de ser seguida pelo fitar do fotógrafo, que “de tempos em tempos, arriscava um olhar a ela” (WERNECK, 2017, p. 16), a garota ainda tem seu corpo erotizado pelo homem, conforme evidencia o seguinte trecho.

Mais tarde, no meu pequeno apartamento, eu apreciaria com calma o resultado do trabalho, analisando suas curvas, seu peito quase liso, seu rosto oval e pequeno, tão difícil de encontrar por aí (...). Eu já a via na minha cama, desnuda, com os olhos a me observar sem perder um detalhe, ansiosa por me receber em seu corpo macio, então, nessa intimidade a dois, eu poderia tocar sua pele de pêssego, seu sexo perfumado, sua face fresca como a brisa do mar (WERNECK, 2017, p. 18).

De forma semelhante, em “O Bartender”, o narrador, cuja profissão dá título ao conto, erotiza com o olhar e com os pensamentos uma jovem mulher que aparece no bar.

Arrisquei uma olhadela. A mulher era uma deusa e tinha o andar sinuoso feito cobra. Dos olhos saltavam labaredas que podiam chamuscar alguém de pura tentação, os cabelos pretos, longos, lisos e sedosos acompanhavam o gingado dos quadris como se fossem partes da mesma onda. (...) Parecia zangada, desabafou em tom baixo: “O mundo está perdido!”. Mas quem se perdia era eu, no seu molejo insinuante que carregou minha atenção ao passar (WERNECK, 2017, p. 49).

Até mesmo o cobrador de ônibus do conto “O Flanelinha” assedia as mulheres que pegam o transporte público: “trabalhei até o começo da noite, contando trocados, dando informações e arriscando olhadelas às pernas das moças” (WERNECK, 2017, p. 65). O sexismo diário, por sua vez, dá lugar a violências contra a mulher de maior gravidade, como a agressão física casualmente mencionada no conto “A Vendedora de Estórias”. Sem se lembrar do nome de determinada cliente, a titular vendedora pergunta a outra ambulante de quem se trata, obtendo a resposta de que “essa é aquela que de vez em quando apanha do marido e aparece de olho roxo, lembra? Ela sempre vem aqui pegar um *lingerie* diferente e colorido...” (WERNECK, 2017, p. 123).

Por fim, a violência física contra a mulher alcança seu previsível desfecho: o feminicídio. Tema de dois contos de *Olho a olho com a Medusa* (2017), o assassinato de mulheres motivado exclusivamente por seu gênero torna-se o elemento central das narrativas “Uma alma no meu caminho” e “O ocaso dos indignados”. No primeiro conto, o narrador, alcunhado de “Maníaco da Praça”, descreve com frieza o homicídio e posterior profanação do cadáver de uma jovem por ele avistada em uma multidão. O tom quase doentio da narrativa autopiedosa, que tenta justificar o assassinato, é bem expresso pelo seguinte trecho:

agora eu te vejo deitada ao chão, inerte, oferecida como uma flor que desabrocha na primavera e cujo perfume invade as narinas, os sentidos e as vontades. Sinto um desejo de tocar teu corpo imóvel, apertá-lo contra meu peito sem o mínimo pudor. (...) Perfeita, com o pescoço esmagado, a língua esticada e os olhos esbugalhados. Não é à toa que me chamam de o Maníaco da Praça. E como Maníaco eu me debruço agora sobre o teu corpo e me deleito nele (WERNECK, 2017, p. 109-110).

Ao final do conto, o Maníaco da Praça revela sua real identidade: a de delegado. Embora não seja explicitado na narrativa, pode-se depreender que o personagem se utilizava do cargo para acobertar seus crimes. Observa-se aí uma clara alegoria à violência institucional direcionada às mulheres, uma vez que o delegado, representante da justiça, faz uso de sua autoridade e poder para oprimir e subjugar àqueles por quem deveria zelar.

De modo semelhante, em “O ocaso dos indignados” o assassino é o próprio marido da vítima, retratando a cruel realidade de que “quase 90% das vítimas de feminicídio no Brasil são mulheres mortas por ex-maridos ou ex-companheiros” (RESENDE, 2020, s/p). Na narrativa, Clara, uma mulher insatisfeita com seu casamento devido à possessividade e controle excessivo do marido, decide, enfim, divorciar-se. O homem, contudo, não aceita o término do relacionamento e a mata, cortando seu corpo em pedaços e alimentando-se dele dia após dia, de forma a desaparecer completamente com as evidências do crime.

Assemelhando-se a “Uma alma no meu caminho”, o conto traz a narração partida entre as perspectivas de Clara e de seu marido. Quando o homem narra o feminicídio, o faz com o mesmo tom autoindulgente do delegado, culpabilizando a esposa pela agressão sofrida.

Pego o copo de uísque vazio em cima da cômoda e me volto a ela, numa súplica que traz toda a minha determinação: “Nunca vai me abandonar!”. Quebro o copo na beirada do móvel e o trago em direção à sua garganta, que começa a jorrar sangue enquanto Clara

cai no chão, tentando segurar com as mãos a garganta cortada. Não se pode estancar o que já não podia ser estancado. Vejo seus olhos arrebatadores se fecharem, como se a degeneração que começava tirasse sua dignidade humana. Talvez sua degeneração tenha começado muito antes, ainda em vida. Reparo seus pés bem-feitos, que haviam trocado uma vida medíocre por uma de fausto sem que ela desse a devida importância. Se haviam suportado a rua, deviam suportar a vida extraordinária que eu lhe proporcionei (WERNECK, 2017, p. 143).

Em ambos os contos “Uma alma no meu caminho” e “O ocaso dos indignados”, as personagens femininas não conseguem escapar das circunstâncias adversas em que se encontram. Suas mortes tingem as páginas de *Olho a Olho com a Medusa* (2017) com as cores da tragédia, traçando um horripilante, porém autêntico retrato da violência contra a mulher no Brasil. O horror e a repulsa, nesse caso, impulsionam a indignação que nos faz aspirar e lutar por uma sociedade mais igualitária e justa, em que mulheres não sejam assediadas, agredidas e mortas em decorrência de seu gênero.

A mulher selvagem: o grotesco como metáfora para a emancipação feminina

Apesar de, por vezes, encontrarem desfechos trágicos, as personagens femininas de Sandra Godinho não permanecem passivas diante das violências às quais são submetidas pela sociedade patriarcal e por seus agentes, encarnados nas narrativas de *Olho a Olho com a Medusa* (2017) em uma variedade de personagens masculinos. Pelo contrário, na narrativa de Sandra Godinho, as mulheres transgridem e subvertem tabus tanto quanto os homens, sendo essa insubordinação contra as normatividades sociais, muitas vezes, uma revolta contra as próprias violências de gênero que as afligem.

Nesse sentido, um dos contos de *Olho a Olho com a Medusa* (2017) que ilustra de maneira explícita a insurreição feminina

diante da opressão patriarcal é “A Comedora de Terra”. Narrada a partir da perspectiva de uma menina de idade indeterminada, a trama se desenrola em um sítio localizado em “uma terra encantada”, em meio a uma floresta cercada de histórias fantásticas de “botos virando gente, almas regressando à vida, seres de cabelos vermelhos e pés inversos confundindo os caçadores, feiticeiros chamando chuva” (WERNECK, 2017, p. 97).

Em meio a esse cenário, que poderia ter saído de um conto de fadas ou de um livro folclórico, a narradora é confrontada com um outro tipo de misticismo, muito menos idílico. Tratava-se, em suas palavras, de um “estranho feitiço que fazia minha mãe e irmãs se submeterem em silêncio ao homem que dormia em nossa casa e que nos hipnotizava com o dedo em riste por sobre a boca disforme e escondida pelo bigode avantajado” (p. 97). O feitiço desse homem, o feitiço do patriarcado, havia emprenhado todas as mulheres da casa, à exceção da jovem narradora.

Minha mãe, por exemplo, estava prenha de mais um filho, juntamente com minhas duas irmãs mais velhas. Eu não entendia que espécie de feitiço era esse, talvez devido à minha pouca idade. Diziam que a mata trazia o feitiço perto de nós, mas eu sempre tive mais medo dos bichos que fingiam mansidão (WERNECK, 2017, p. 98).

Sandra Godinho narra, assim, através dos olhos inocentes de uma criança, o abuso sexual sofrido pelas três mulheres mais velhas da casa, que acabam por engravidar de seu agressor. Se a mais nova também é agredida, não nos é revelado até então. À noite, a garota vê sombras em seu quarto, sentindo-se “num covil com um leão a me rondar. Um leão prestes a atacar a qualquer momento” (2017, p. 98), porém atribui o medo e as visões à imaginação infantil.

O tormento das quatro mulheres é finalmente findado quando um outro feitiço recai sobre elas e sobre as galinhas do sítio.

As galinhas presas no pequeno galpão foram aos poucos apresentando vontade própria. Começaram a esgravatar o chão vermelho até sangrarem. E o sangue delas, misturado à terra vermelha, fazia tudo uma massa só. As aves começaram a se engalfinhar umas com as outras numa rebeldia incontida. Era luta de vida e morte. O galinheiro foi-se desmoronando aos poucos, a tela e os mourões foram cedendo e se desfazendo até que as últimas tábuas caíram por completo, colocando as galinhas selvagens em liberdade. Ao fim, restou no terreiro um grande número de aves mortas. As que se mantiveram vivas, afastaram-se pelo terreno baldio como se tivessem pressa em desfrutar a inusitada liberdade (WERNECK, 2017, p. 99).

Outrora mansas e enclausuradas, as galinhas subitamente tornaram-se agressivas e vorazes. Seu apetite onívoro, baseado em sementes e milho, tornou-se carnívoro e canibal. As aves, que antes limitavam a carne de sua dieta a minhocas, passaram a desejar a carne de sua mesma espécie. A metamorfose dos animais continuou, de modo que “as galinhas selvagens se transformaram em abutres, tão ousados que nem receavam mais nossa presença” (p. 99). tal qual as galinhas zangadas tornadas abutres, as mulheres da casa começaram a sentir uma fome insaciável, que primeiro consumiu os cadáveres das aves e depois o próprio barro que estruturava sua moradia.

Tive fome. E tive sede. E tive desejo. De repente, quis ter a terra dentro de mim, devorá-la para ela não me devorar. Comecei a engolir a terra vermelha, depois comecei a comer as paredes de barro vermelho de nossa casa. Minha mãe e irmãs fizeram o mesmo. E o sangue novamente se misturou à terra, que saiu do silêncio, que saiu do sonho, que saiu das sombras. Não havia mais o medo de nenhum bicho. Todas comiam, devorando a casa e o que mais nela nos encarcerava. Por fim, só a espingarda sobrou num canto do terreiro. E as mulheres riam, cantavam, gritavam, como se falassem um novo idioma. Nesse momento, percebi que eu renascia, como se sofresse um novo parto, então, veio-me uma urgência especial de viver (WERNECK, 2017, p. 101).

Conforme evidencia o trecho, o episódio das galinhas serviu como um prelúdio do que ocorreria com a narradora, sua mãe e suas irmãs. O canibalismo das galinhas, que as impelia a desejar a carne de outras aves, é refletido pela antropofagia das mulheres, que devoram não só o barro molhado de sangue mas também o homem que as aprisionava. Sustenta-se, nesse sentido, que a figura das galinhas pode ser lida como uma metáfora para a condição feminina sob o patriarcado, de modo que sua revolta contra a prisão no galpão representaria, simbolicamente, a insubordinação da mulher a seus opressores.

Não é incomum na literatura brasileira a mobilização da metáfora da galinha para retratar a submissão e a passividade femininas, muitas vezes entrelaçadas à maternidade. De acordo com Fernandes (2010), no conto “A galinha”, de Clarice Lispector, publicada no livro *Laços de família*, “a domesticidade e a maternidade tornam-se temas incontornáveis, assim como em ‘O ovo e a galinha’, de *A legião estrangeira*” (FERNANDES, 2010, p. 15).

É interessante notar, contudo, que no conto “A Comedora de Terra”, assim como em “A galinha”, a maternidade pode ser interpretada não (somente) como símbolo da opressão da mulher, mas de sua salvação. Em “A galinha”, a ave titular escapa de ser morta e cozida após botar um ovo. Já em “A Comedora de Terra”, por sua vez, implícita-se que a fome voraz das mulheres do sítio provém de sua condição como gestantes. Lugar-comum da gravidez, o desejo por comidas estranhas ou até mesmo bizarras muitas vezes aflige a futura mãe, sendo a vontade de comer terra um dos desejos mais frequentes. De acordo com o obstetra Ivan Ferreira (2022),

o desejo de comer terra (geofagia) ou outras coisas estranhas que não são alimentos é chamado de picamalácia ou pica. Essa vontade na gravidez pode estar relacionada à desnutrição materna; à falta de algum nutriente, como o ferro, cálcio e zinco e às alterações psicológicas, como estresse e ansiedade (FERREIRA, 2022, s/p).

Acometidas pelos intensos desejos da gravidez, as mulheres do conto de Sandra Godinho consomem as paredes da casa que as constringe e a carne do homem que as violenta sexualmente. Compartilhando a pulsão de comer terra e carne humana com sua mãe e irmãs, a narradora implícita que está sofrendo das vontades da gravidez e que, portanto, também foi abusada pelo homem que vivia em sua casa. A gestação proveniente desse abuso, no entanto, não é simbolizada como indicativo de fraqueza ou submissão femininas, mas de força e insurreição — afinal, são os desejos da gravidez que propõem as mulheres a canibalizar o corpo de seu opressor e, assim, livrar-se do cárcere.

Nesse sentido, a gravidez parece investir-se de um caráter místico, uma vez que é referida pela narradora como um feitiço. Em outro conto de *Olho a Olho com a Medusa* (2017), “Um conto para o frango Mike”, o aspecto sobrenatural da gestação e da voracidade que acomete as mulheres e as galinhas é reiterado pelas estórias do avô do pequeno Toni, que afirmava “que suas galinhas eram enfeitiçadas e podiam se converter em abutres no momento que se zangassem” (WERNECK, 2017, p. 104). Tão enfeitiçadas quanto as galinhas que se transformam em abutres, as mulheres do conto “A Comedora de Terra”, influenciadas por uma força extranatural, despem-se de sua subserviência à figura masculina e tornam-se selvagens.

Nesse contexto, a zanga das mulheres por seu agressor confunde-se a uma zanga da própria natureza, que parece repudiar a situação de encarceramento na qual as galinhas e as personagens femininas se encontram. Regressando a um estado natural, primitivo, anterior ao patriarcado e à institucionalização dos papéis de gênero, as mulheres permitem saciar sua fome — e também das crianças que carregam em seus ventres — por liberdade. Devorando indiscriminadamente o barro e a carne do homem, mãe e filhas aniquilam seu opressor tanto fisicamente quanto metafóricamente, tornando novamente indistinto do barro o homem que a partir dele foi moldado no ato da divina criação.

A aniquilação da figura masculina opressora por meio da regressão da mulher à sua faceta mais brutal e animalesca também

pode ser observada em outro conto de *Olho a Olho com a Medusa* (2017), “A Amante”. Tendo por pano de fundo uma aldeia que se localiza em meio a uma mata povoada por feras, a narrativa, que trata do tabu da zoofilia, acompanha a relação de Anay e seu marido Romualdo. Desencantada com o esposo e temendo por sua vida, haja vista que uma onça ronda a região, Anay deseja desesperadamente fugir para a cidade. Romualdo, porém, não lhe dá ouvidos, dizendo-lhe com escárnio que fosse para a cidade sozinha. A mulher “queria, mas para escapar de um lugar era preciso escapar de si, ser outra sendo a mesma e disso Anay não era capaz” (WERNECK, 2017, p. 184).

A ânsia de Anay de deixar a aldeia, mais do que a preocupação pela onça em si, provinha do “medo de que a quietude da mata, que nunca era calada, trouxesse para perto de si um mundo de horrores” (p. 184). Ao contrário do homem, alheio aos perigos da floresta, Anay mantinha uma relação integrativa com a mata, de modo que, antes de dormir, recostava a cabeça no chão e “sentia a terra respirar, exalar do chão bafos quentes e úmidos que traziam os sons das feras da noite” (WERNECK, 2017, p. 184).

Sua proximidade com o “ventre da terra”, como dizia seu marido, teria vindo de sua impossibilidade de ser mãe, uma vez que “seu único filho nasceu morto, tímido para enfrentar o mundo que ia se abrir. A mulher rasgou uma boca na terra para que engolisse seu rebento sem força de germinar” (WERNECK, 2017, p. 184). O solo, nesse sentido, representaria o local de descanso último do filho e, portanto, escutá-lo seria o mesmo que ouvir os sons do bebê que passara do ventre materno para o ventre da terra.

É possível conjecturar, nesse sentido, que a transformação de Anay que se sucede na narrativa, de maneira semelhante ao que ocorre em “A Comedora de Terra”, deriva de sua experiência com a maternidade ou, nesse caso, com a impossibilidade dela. Similar à metamorfose experienciada por mãe, filhas e galinhas, a transformação de Anay em uma mulher selvagem acontece gradualmente, iniciando-se em uma noite na qual recebe a visita de um cachorro e com ele faz amor.

Sentiu a chuva umedecer a terra e sentiu o cheiro ácido do bicho que se aproximava. Seu pelo estava molhado e ele começou a lhe lambe. Primeiro, molhou com sutileza suas mãos pensas para o lado de fora da rede, depois ele subiu em seu corpo e passou a língua por suas curvas com avidez, como se fosse um viajante a explorar um território desconhecido. Isso a encheu de prazer. Ela se despiu para que o animal a devorasse com a gentileza de um estranho. Depois do ato amoroso, ela adormeceu na mais completa paz. Acordou na manhã seguinte com o cachorro ao seu lado na rede, também dormindo (WERNECK, 2017, p. 186).

Após a aventura amorosa com o cão, Anay vivencia nas noites seguintes o prazer do sexo com um cavalo e com uma cobra, conforme ilustra o trecho a seguir.

(...) o cheiro ácido de bicho a envolveu num segundo. Ela se despiu, fechou os olhos e se entregou às carícias. O animal a cavalgou como um garanhão, descendo os vales, subindo as montanhas de seu corpo que se contorcia de prazer. Ela não era mais dona de sua vontade. Na manhã seguinte, ela acordou nua na varanda com o cavalo ao seu lado. (...) Anay despiu-se. Aconchegou-se à rede e esperou pelo cheiro selvagem. Quando ele lhe chegou às narinas, ela contentou-se numa alegria de puro instinto animal. Sentiu a serpente aconchegá-la, deslizando pelo seu pescoço, descendo pelo colo até postar-se próxima de seu sexo úmido, pronto para ser penetrado. Ela sucumbiu, desfalecendo de prazer. Na manhã seguinte, a cobra jazia a seu lado (WERNECK, 2017, p. 186-187).

Afeita aos encantos dos animais, Anay passou a esperá-los todas as noites. Quando, porém, o marido ameaçou “apropriar-se do que era dela por natureza” (WERNECK, 2017, p. 187), querendo a mulher “rendida, entregue às suas carícias” (p. 188), Anay encheu-se de raiva e, tal qual as galinhas zangadas tornadas urubus, “começou a se sacudir e caiu ao chão apoiada apenas em suas mãos e pés. Soltou um gemido, que mais parecia um esturro de onça, tão forte e assustador que acabou calando todos os demais barulhos vindos da mata” (p. 188).

Metamorfoseando-se em um bicho selvagem, a mulher desfez-se violentamente do marido, visto que “no dia seguinte, o compadre de Anay apareceu no casebre e se apavorou com o que viu. Na varanda, caído em frente à porta de entrada, jazia um porco imenso com a garganta rasgada” (WERNECK, 2017, p. 188). O compadre atribui o trabalho a uma onça, “já que na noite anterior escutara seu esturro, além do mais, suas pegadas envoltas em sangue ainda estavam frescas na varanda e em volta da casa” (p. 188).

A transformação de Anay em onça, contudo, não se deu de uma só vez; a cada noite em que dormia na companhia dos animais, ela assimilava suas características. Após a relação com o cachorro, encontrava-se “envolta em suor, um tanto gosmenta e malcheirosa” (WERNECK, 2017, p. 186). De forma semelhante, depois de amar à serpente “ela se dirigiu novamente ao rio, passou a mão pelo seu seio desnudo, pela barriga macia, pelo pescoço que engrandecia. Estranhamente, sentiu a pele espessa, os pelos grossos e com um cheiro tão ácido e intenso como o dos bichos, mas não deitou maiores preocupações” (p. 187). A metamorfose de Anay em onça, nesse sentido, progrediu quando ela se permitiu experimentar seus instintos mais selvagens e os prazeres proibidos da mata. Em outras palavras, a exploração de sua sexualidade foi o estopim para sua transmutação.

A transição de mulher para animal, todavia, não se iniciou com sexo com os bichos. Antes mesmo de se relacionar com o cão, Anay já se dizia um animal, declarando ao marido: “Há muito já sou bicho!”. O homem, enraivecido, respondeu-lhe: “pois de agora em diante, você fica em casa porque lugar de bicho é na jaula!”. A partir desse diálogo, compreende-se que no conto “A Amante”, assim como em “A Comedora de Terra”, o espaço da casa, na qual o homem habita, apresenta-se como uma prisão para a mulher.

As personagens femininas de Sandra Godinho, no entanto, não sucumbem ao claustro doméstico, buscando avidamente sua liberdade. Nesse sentido, em “A Comedora de Terra”, a gestação induz as mulheres a devorarem as paredes de barro da habitação e seu carcereiro, o homem que lá morava, enquanto em “A Amante”

os prazeres da zoofilia despertam a selvageria de Anay, que, tornada onça, abre a garganta do marido e foge para a mata, indo viver com os animais que aprendeu a amar.

Em ambos os contos, é possível observar aquilo que se convencionou chamar de *monstruoso feminino*, ou seja, “uma identificação do feminino com o monstruoso que acontece pelo deslocamento, pela ambiguidade, a indefinição, um estar entre outros territórios que não aqueles pertencentes à norma” (ANICETO, 2018, p. 38). De acordo com Aniceto (2018), um notável exemplo do monstruoso feminino pode ser encontrado na figura mitológica de Lilith, a primeira mulher de Adão que, “por não se conformar com a submissão sexual, em não ser entregue como um objeto para que dela façam seus usos, abandona o Éden, abandona Deus, para se refazer segundo seus próprios termos” (ANICETO, 2018, p. 39).

Assim como Lilith, as mulheres que protagonizam os contos “A Comedora de Terra” e “A Amante” são “bruxas que flertam com as bestas, que vêm em caráter de insurgência e de não conformação com a ordem patriarcal e com o cerco que lhe é dado, rechaçando o confinamento simbólico e empreendendo suas revoltas” (ANICETO, 2018, p. 39). Encarnando o monstruoso feminino, essas mulheres que possuem o poder “de transmutação de suas realidades” são “sobrepostas pelo abjeto, pela monstruosidade e a inspiração de terror, do lugar em que se apresentam como formas de existências desviantes, rupturas com a normalização dos usos do corpo, das práticas de sexualidade e da produção de gênero” (p. 39).

Ressalta-se, ainda, que a monstruosidade das mulheres de *Olho a Olho com a Medusa* (2017) perpassa não só os poderes e forças sobrenaturais de que são investidas, mas suas próprias corporalidades deformadas e transmutadas, tornadas selvagens e indomáveis. Tornando-se análogas aos abutres, mãe e filhas em “A Comedora de Terra” transformam-se em criaturas carnicívoras devoradoras de homens. Já em “A Amante”, Anay se metamorfoseia em uma besta híbrida entre mulher e onça, tornando-se peluda, malcheirosa e pegajosa. Essas representações

femininas animalescas evocam um horror corporal, “a forma como o corpo humano é transmutado em outra coisa, algo aterrorizante” (MARTIN, 2018, s/p).

No ensaio *Queer body horror: On the grotesque dysmorphia of self*, Martin (2018) fala do fascínio e do medo produzidos pelo horror corporal feminino no cinema. Fazendo referência a filmes de terror que se utilizam dessa estratégia para criar aversão e pavor nos telespectadores, Martin (2018, s/p) aponta que “muitas vezes, o horror desse novo corpo físico concedido à mulher é mitigado pelo poder que ela ganha e que pode exercer contra os homens que a controlariam e a prejudicariam”. Por meio das análises empreendidas neste ensaio, percebe-se que esse é o caso dos contos “A Comedora de Terra” e “Amante”, uma vez que o poder atribuído às mulheres pelas modificações corporais grotescas que experienciam nessas narrativas é por elas mobilizado para aniquilar as figuras masculinas que as atormentavam.

Ainda de acordo com Martin (2018, s/p), “cada vez mais, a arte e a escrita com horror corporal são feitas por mulheres e para mulheres. Esses textos tendem a enfatizar o modo como o corpo feminino aterroriza não apenas aquelas que o possuem, mas o modo como ele ameaça o próprio núcleo do patriarcado”. Nesse contexto, as grávidas com seus desejos e fome incontroláveis, a mulher-onça corpulenta, fétida e libidinosa e a própria górgona Medusa que dá título à coletânea de contos de Sandra Godinho podem ser interpretadas como exemplares do arquétipo do monstruoso feminino que se constrói narrativamente por meio da mobilização do horror corporal. Representando corpos abjetos que ameaçam a estruturação patriarcal da sociedade, essas personagens ousam não só terminar suas histórias vivas, mas também livres de seus algozes.

Breves considerações finais

Embora sejam inúmeras as interdições que se projetam sobre a escrita feminina, observamos, pela análise dos contos “A Comedora

de Terra” e “A Amante”, além de recortes de outros contos de *Olho a Olho com a Medusa* (2017), que a escritora amazonense Sandra Godinho aborda temáticas de grande relevância social de maneira incisiva e explícita. Inscrevendo suas narrativas em uma lógica subversiva, que não encontra limites para os temas abordados, a autora pauta a violência de gênero sofrida diariamente pelas mulheres brasileiras. Mais do que isso, ao invés de representar suas personagens femininas como vítimas passivas que não têm qualquer esperança de se defender de seus agressores, Sandra Godinho apresenta personagens que reivindicam sua liberdade.

Nesse sentido, o misticismo e o sobrenatural são mobilizados pela autora para transcender a realidade material em que as personagens se encontram — a sociedade patriarcal —, esboçando a possibilidade de uma emancipação feminina na comunhão com a natureza. Recobrando a selvageria que lhes fora roubada pelas instituições patriarcais, as personagens de Sandra Godinho metamorfoseiam-se em criaturas híbridas, que transitam na fronteira entre o animal e o humano. Encarnando o arquétipo do monstruoso feminino, esses corpos transfigurados em imagens do horror são investidos de poderes fantásticos capazes de destruir os pilares de sua opressão.

Desse modo, verifica-se que além de desafiar os três tipos de interdição dos discursos (FOUCAULT, 1996) que se impõem com força redobrada às mulheres escritoras — o tabu do objeto, o ritual da circunstância e o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala —, a autora contrapõe-se ainda ao clichê narrativo de representação da figura feminina como vítima impotente diante das violências sofridas. Insubordinando-se à ideia de mulher como mártir, as protagonistas femininas de Sandra Godinho tecem seus próprios destinos, não com mãos delicadas de costureiras, mas com monstruosas garras de górgonas.

Referências

ANICETO, L. N. *Remexa minhas entranhas: poéticas de um feminino monstruoso*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2018.

CARDEAL, N. Resenha do livro de contos *O Verso do Reverso*, de Sandra Godinho. *Ser mulher arte*, 2020. Disponível em: <<http://www.sermulherarte.com/2020/04/resenha-do-livro-de-contos-o-verso-do.html>>. Acesso em 18 de março de 2022.

DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

FERREIRA, I. Desejo de comer terra na gravidez é normal? *Médico responde*, 2022. Disponível em: <[https://medicoresponde.com.br/desejo-de-comer-terra-na-gravidez-e-normal/#:~:text=O%20desejo%20de%20comer%20terra%20\(geofagia\)%20ou%20outras%20coisas%20estranhas,psicol%C3%B3gicas%2C%20como%20estresse%20e%20ansiedade](https://medicoresponde.com.br/desejo-de-comer-terra-na-gravidez-e-normal/#:~:text=O%20desejo%20de%20comer%20terra%20(geofagia)%20ou%20outras%20coisas%20estranhas,psicol%C3%B3gicas%2C%20como%20estresse%20e%20ansiedade)>. Acesso em 25 de março de 2022.

FERNANDES, E. B. Laços de família: alguns nós na literatura brasileira. *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 20, p. 15-25, 2010.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GODINHO, S. *O Verso do Reverso*. Guaratinguetá: Penalux, 2019.

MARTIN, F. Queer body horror: On the grotesque dysmorphia of self. *Archer Magazine*, 2018. Disponível em: <<https://archermagazine.com.au/2018/07/queer-body-horror-grotesque-dysmorphia/>>. Acesso em 31 de março de 2022.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

RESENDE, F. Maridos e ex-maridos são responsáveis por 90% dos feminicídios no Brasil. *CNN Brasil*, 2020. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/maridos-e-ex-maridos-sao-responsaveis-por-90-dos-femicidios-no-brasil/>>. Acesso em 30 de março de 2022.

WERNECK, S. *Olho a Olho com a Medusa*. Natal: CJA Edições, 2017.

UM RASGO NA PELE: LINGUAGEM, INFÂNCIA E CRIMINALIDADE EM SANDRA GODINHO

Elaine Pereira Andreatta ¹

Bruna Ximenes Corazza ²

Veja como são as coisas: Maurício Silva, vulgo o Olho, sempre tentou escapar da violência, mesmo com o risco de ser considerado covarde, mas da violência, da verdadeira violência, não se pode escapar³

Resumo: A violência é uma realidade com a qual o mundo inteiro tem precisado conviver de forma crescente e alarmante. No entanto, quando se trata de debater a violência e a criminalidade na infância e na juventude, observando os conflitos, as vulnerabilidades e o abandono vivenciados por crianças e adolescentes no Brasil e no mundo, de modo a pensar a sua representação temática por meio da ficção, busca-se na escrita um meio de liberdade e de transgressão (SCHØLLHAMMER, 2013). Nesse sentido, este artigo empreende um movimento analítico a partir da leitura da obra *Orelha Lavada, Infância Roubada* (2018), da escritora Sandra Godinho, considerando a inserção desta obra no cenário da literatura brasileira contemporânea, bem como a violência e o realismo das suas narrativas (SCHØLLHAMMER, 2009; PELLEGRINI, 2011; RESENDE, 2008); a mobilização de diferentes recursos e multissemioses na escrita literária, marcada pelas relações dialógicas (PIGNATARI, 2004;

¹ Mestra em Letras – Estudos Literários (PPGL/UFAM). Doutoranda em Linguística Aplicada (UNICAMP). Professora na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Bolsista do POSGEF (FAPEAM). E-mail: eandreatta@uea.edu.br.

² Mestra em Linguística Aplicada (PPG-LA/UNICAMP). Doutoranda em Linguística Aplicada (UNICAMP), Bolsista da CAPES. E-mail: brunaxcorazza@gmail.com.

³ Bolaño, Roberto. O Olho Silva. In: *Putas Assassinas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 6. No original: “*Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar*”.

SANTAELLA, 2013; HUTCHEON, 1991; BAKHTIN, 2002); e a expressão da violência e da infância no processo de fabulação em umas das narrativas presentes na obra (LARROSA, 2006, LOPES, 2019; PELLEGRINI, 2017). Após esse percurso analítico, reitera-se a importância da obra de Sandra Godinho para o realismo contemporâneo brasileiro, uma vez que a autora alia a preocupação estética da linguagem, ora bruta, ora requintada, para oferecer ao leitor um cenário construído em cima de escombros, de uma realidade fragmentada e de um universo repleto de contradições em que somos obrigados a encarar.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Linguagem; Infância; Violência; Sandra Godinho.

Considerações iniciais

É exatamente assim que nos sentimos, como consta no título deste artigo: um rasgo na pele ao ler a obra da escritora Sandra Godinho. *Orelha Lavada, Infância Roubada (2018)* é uma prosa que, ao retratar a infância e a adolescência de garotos e garotas marginalizados, nos aproxima de uma realidade violenta que não queremos enxergar. Ao intercalar momentos de uma oralidade bruta com um lirismo poético e requintado, Godinho traz para a literatura brasileira a sua voz para o novo realismo.

A violência é uma ferida aberta, sobretudo no Brasil, e a literatura faz as vezes de colocar o dedo nela, remexê-la e trazer à tona a miséria, a sujeira, o descaso e as muitas outras feridas sangrentas que tentamos há muito estancar. É por meio da arquitetura da narrativa de Sandra Godinho que adentramos a obra num movimento espiral, em um todo fragmentado que nos obriga a abrir os olhos e ver, de fato, como são as coisas, uma vez que, conforme afirma Foucault (2004, p. 156), “escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer parecer seu próprio rosto perto do outro”. É nesse face a face com a marginalidade, com a violência, com a transgressão que, de certa forma, a autora também nos coloca à margem e nos faz assistir, amedrontados, uma realidade outra — árida e estilhaçada. Ou nas palavras do artista plástico carioca

Hélio Oiticica (1985, s/p): “manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal [...]”. É, portanto, desintegrado, desajustado, incomodado, que o leitor também percorre o enredo de *Orelha lavada, Infância roubada*.

Conscientes disso, objetivamos, neste artigo, analisar a referida obra, considerando a sua inserção no cenário da literatura brasileira contemporânea, a mobilização de diferentes recursos e multisssemioses na escrita literária, marcada pelas relações dialógicas e a expressão da violência e da infância em umas das narrativas presentes na obra. Para tanto, dividimos este texto em três seções. Na primeira parte deste trabalho, intitulada *Viver é rasgar-se: realismo e violência na literatura brasileira contemporânea*, apresentamos e contextualizamos a obra no cenário da literatura brasileira para, então, debater sobre essa infância roubada, marginalizada e violentada às quais esses jovens são submetidos. Na segunda parte, *Vida e linguagem em fragmentos*, analisamos a linguagem utilizada no livro e de que forma ela corrobora, por meio da hibridização dos gêneros e dos recursos semióticos, com a construção desse todo fragmentado proposto pela autora. Na terceira e última parte, intitulada *Infinitos erros de uma sociedade que abandona*, escolhemos uma das narrativas do livro, “Jogo dos Sete Erros”, para, assim, mobilizar os debates e conceitos trazidos até então e abrir espaço para mostrar mais de perto algumas das personagens do livro.

Importa ressaltar que este artigo não pretende encerrar as diversas percepções que possam ser lançadas à obra, pois sabemos que há questões sociais relevantes presentes na narrativa, diferentes faces da violência, como a discussão da violência de gênero, por exemplo, que não cabe no desenho deste artigo, mas que gostaríamos de pontuar como um aspecto fundamental a ser considerado em trabalhos futuros e destacar a relevância da obra de Godinho ao propor esse diálogo.

Por fim, embora não saíamos com nossas peles intactas, a leitura desta obra, que é um rasgo na pele, é uma forma de nos

colocar, portanto, face a face com uma realidade violenta que traduz os nossos mais (des)humanos atos, desejos e impulsos.

1. Viver é rasgar-se: realismo e violência na literatura brasileira contemporânea

Orelha Lavada, Infância Roubada (2018), de Sandra Godinho, é uma obra que não podemos ler em um átimo. É preciso mastigá-la como um leitor contemplativo e reflexivo, juntando seus elementos, suas palavras, suas personagens, comparando-os com o mundo que vemos e com aquele que não vemos ou fingimos não ver, porque não é fácil ser jogado, mesmo que pela via da ficção, a uma realidade que soca nosso estômago e que expõe as vulnerabilidades das nossas crianças, ao mesmo tempo que aponta o dedo indicador a nós mesmos, negligentes que somos diante dessa realidade.

É assim que lemos a obra de Godinho, devagar, no nosso tempo, com o medo do porvir, porque olhar para este universo da infância e da adolescência carregado de mazelas, violência e vulnerabilidade nos move à origem das nossas aflições. Como afirma Adifa, em resenha publicada no site Ambrosia, em 2019⁴:

Não há felicidade em ‘Orelha lavada’, nem deveria existir. Seus personagens são vítimas de uma violência fria e corriqueira, do descaso de famílias desajustadas, da estupidez e de toda forma de preconceito. Sandra é cirúrgica nesse aspecto. Literatura não é para ser necessariamente feliz, histórias não têm que terminar em alegrias e juras de amor.

A obra que aqui constitui foco de nossa análise pode ser vista e entendida no enquadramento do novo realismo brasileiro que relembra textos publicados na década de 70, no qual escritores

⁴ A resenha completa pode ser lida no site Ambrosia, no seguinte endereço eletrônico: <https://ambrosia.com.br/literatura/a-aspereza-da-dor-em-orelha-lava-da-infancia-roubada-de-sandra-godinho/>.

incluíam a notícia reprimida e censurada sob a forma de ficção, ao mesmo tempo que apresenta o que Bosi (2006) chamou de brutalismo, no entanto, sob a égide de novas formas estéticas, diferentes daquelas empreendidas por Rubem Fonseca, e ainda atravessadas por personagens com subjetividade em crise. Desse modo, a obra de Godinho pode ser caracterizada a partir de um olhar múltiplo, pois se encontra em um momento de vasto conjunto da produção literária no Brasil.

Resende (2008), ao se debruçar sobre as obras produzidas entre a metade dos anos 1990 e a primeira década do século XXI, observa um dos seus aspectos caracterizadores: a multiplicidade. A ficção brasileira contemporânea encontra-se atravessada por múltiplos temas, gêneros, formas de divulgação, assim como por múltiplos escritores, o que leva a autora a compreender um outro aspecto caracterizador: a fertilidade. Nesse contexto, a autora observa três aspectos dominantes: a presentificação, a qual é definida como a manifestação da urgência e a preocupação com o presente; a presença do trágico e o emprego da violência. É a partir desses aspectos que buscamos entender o livro que aqui analisamos.

De acordo com Pellegrini (2011, p. 15) “[h]á quem afirme que o conjunto da cultura brasileira atualmente exige novos modelos de análise, capazes de estimular novas leituras e interpretações”, considerando que existe uma “tendência à exacerbação da violência e da crueldade, com a descrição minuciosa de atrocidades, sevícias e escatologia”, as quais aparecem cada vez mais em evidência nas narrativas literárias contemporâneas, assim como em produções audiovisuais. Os estudos literários, ao longo dos anos, propõem uma série de pesquisas que avaliam o entrelaçamento das narrativas ao social, estabelecendo análises importantes entre estética e história. E, nesse contexto, a violência, com o “com seu caráter inarredável e obscuro, subsumindo tempos e espaços, personagens e situações” (PELLEGRINI, 2011, p. 15), estabeleceu uma diretriz para a organização formal.

Nessa perspectiva, o espaço urbano, tal qual é visualizado em *Orelha Lavada, Infância Roubada*, passou a ganhar cada vez mais

destaque nas narrativas brasileiras contemporâneas. Não é foco da nossa análise, mas parece importante observar que, mesmo que hoje tenhamos percebido um retorno aos espaços rurais, com narrativas como *Livro dos Homens* (2005), de Ronaldo Correia de Brito, *Nossos ossos* (2013), de Marcelino Freire, *De gados e homens* (2013), de Ana Paula Maia, o recente romance premiado *Torto Arado* (2020), de Itamar Vieira Júnior, ou mesmo o *Tocaia do Norte*, de Sandra Godinho, a cidade e seu cotidiano ainda permeia fortemente a ficção contemporânea. Desse modo, por mais que consideremos esse ir e vir no tempo e no espaço, algo comum para a multiplicidade da literatura produzida atualmente, ainda cabe discutir o cenário da cidade e da violência pontuado por Schøllhammer, em seu *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009) e reafirmado com o seu *Cena do Crime: Violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2013).

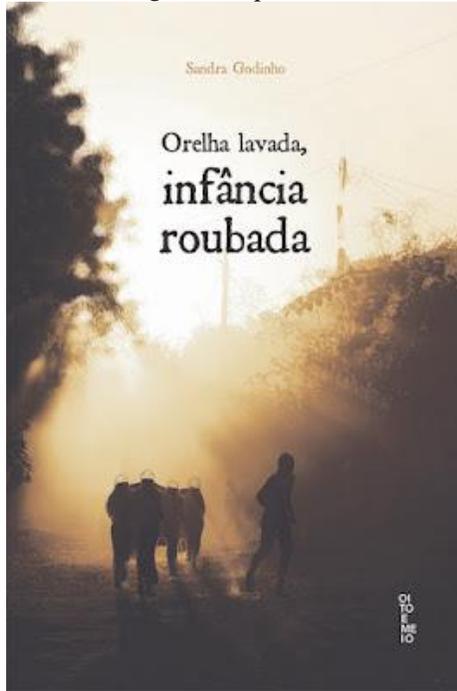
É nesse espaço que inserimos a obra que aqui analisamos. *Orelha Lavada, Infância Roubada*, de Sandra Godinho, com um título que rima e remete às brincadeiras, poesias e canções infantis, também anuncia, semanticamente, a crueldade de uma sociedade que rouba infância com suas práticas violentas, com sua negligência e com sua incapacidade de cuidado em um sistema de capital sangrento e cheio de causas e efeitos irreparáveis. Se a violência é “um elemento permanente do cotidiano e, de modo mais fundamental, da cultura nacional e das expressões artísticas e literárias” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 7), as páginas da obra de Godinho narram essa violência que rasga a pele, sem qualquer possibilidade de remendo. Não há como passar ileso à sua leitura, assim como não há como digeri-la facilmente, porque “há algo na violência que não se deixa articular explicitamente, um cerne que escapa e que nos discursos oficiais da justiça, da criminologia e do jornalismo nunca é vislumbrado” (2013, p. 7), mas nas páginas literárias, assim como nas outras formas de arte, causa um efeito catártico e sensibilizador fundamental, como forma de representar a vida nas cidades brasileiras.

É nesse caminho que o livro agraciado com Menção Honrosa no 60º Prêmio Literário *Casa de Las Américas* (2019) e semifinalista do *Prêmio Guarulhos de Literatura* (Escritor do ano 2019), é categorizado como livro de contos, mas causa estranhamento ao leitor ao brincar com a construção literária deste gênero, pois estabelece, ao longo de suas páginas, um ir e vir de histórias com personagens que reaparecem, somem, entrecruzam-se, como se, a cada história, novas e outras infâncias acabassem, ruíssem, como uma cantiga de ninar que é cantada diversas vezes, por anos a fio. Parece que o fim de uma violência é sempre um começo para uma nova. Não há limite para a dor, porque a obra retrata, denuncia e, ao mesmo tempo, grita aos nossos ouvidos cansados.

Esteticamente, o livro apresenta aquilo que já é observado por Schøllhammer (2009, p. 14), “uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos mais contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação da realidade”. Além disso, “o uso de formas breves, a adaptação da linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o ‘real’” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 14-15). Na mesma esteira, o texto de Godinho nos premia com o hibridismo entre formas literárias, no caso, um misto de romance e de conto, como mencionamos anteriormente, assim como o diálogo constante com formas não literárias, características de outras obras da literatura brasileira contemporânea como as de Fernando Bonassi e Luís Dill, por exemplo, com a interlocução com canções, poesias, brincadeiras, elementos gráficos, foco de discussão da próxima seção deste artigo.

Orelha Lavada, Infância Roubada é uma obra que brinca conosco e com a linguagem e começa a fazer isso já quando seguramos o livro. Com uma capa sóbria, apresenta-nos imagens de crianças invisíveis, aparentemente inenarráveis. São sombras que se dispersam em uma estrada desfocada, com árvores ao redor e postes energia ao longe anunciando a relação cidade/periferia:

Imagem 1: Capa da obra



Fonte: Site da editora Oito e Meio.

O jogo de cores, entre tons escuros e a iluminação do sol, coloca-nos em um imenso nada. Não sabemos quem representam esses vultos, onde estão, por que andam. Não sabemos seus nomes. Desse modo, ao mesmo tempo que é nada, é tudo e todo mundo. São essas crianças que serão nomeadas ao longo do livro como Marcelino, Dagmar, Josué, Marina, Libério, Zé, Luís, dentre tantos outros. É uma infância roubada, mas passa, dentro da obra, a ser uma infância contada. Narrar tem força e causa impacto. E falar de infância é algo doloroso, como afirma Kohan (2010, p. 126):

Tremo cada vez que escrevo sobre a infância. A preposição que antecede a infância diz tudo: a gramática nos situa por cima dela e convida a escrever do alto para o baixo, do visivelmente maior para o aparentemente menor. A sensação de cegueira abismal se repete com tal persistência que resulta impossível escondê-la, ou fazer de

conta que não exista, como se uma voz inaudível teimasse em chamar a atenção da escrita cada vez que ela se posiciona sobre a infância. Resisto continuamente à tentação de escrever naturalmente sobre a infância. E, contudo, a tentação de não atender a esse chamado é igualmente forte.

Nós, que escrevemos esse artigo, trememos ao ler sobre infância. Imaginamos que Sandra também o tenha feito ao pesquisar, como escritora, os desenredos do mundo infantil permeado pela criminalidade e, ao escrever as histórias com as quais nos deparamos neste livro. As quatro partes dele já nos colocam entre os idealismos cotidianos, pois os títulos de cada parte estabelecem um jogo de linguagem que explora o diálogo com o mundo infantil, da infância de brincadeiras, dos desejos de futuro, do universo imaginativo, jogo que é, a todo o momento, estilhaçado pelos efeitos paradoxais produzidos pelo sentido dos nomes e a quebra da expectativa gerada pelas histórias que são contadas a partir deles, dolorosas, contundentes e avassaladoras. Sandra Godinho falou sobre infância fazendo-nos entender “a violência da representação nessa perspectiva ligada à dimensão expressiva e performática da literatura, capaz de mudar as fronteiras do que pode ser representado ou não, do que pode ser escrito ou não” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 107).

O texto evidencia esta “violência performática [que] agencia na literatura a fronteira entre a realidade e a ficção ao abrir a possibilidade e reconhecer realidades antes não experimentadas e rompendo as certezas do que é real” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 107). Godinho, em sua obra, leva às vias de fato essa intenção porque, ao lermos, somos capazes de duvidar do real já que, inseridos em nossas bolhas, podemos não o ver. No entanto, com esta manifestação da urgência, com uma realidade radical, será preciso ler o intolerável, como anuncia Resende:

Em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente,

com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais (RESENDE, 2008, p. 27).

Resende (2008, p. 31) ainda observa que “o paradoxo trágico se constrói entre a busca de alguma forma de esperança e a inexorabilidade trágica da vida cotidiana que segue em convívio tão próximo com a morte”. O flerte com a morte no texto de Godinho aparece e reaparece, como quando o narrador relembra o assassinato da mãe de Mariana: “Ela ainda resmungou quando a deitou na terra. Desgraçada. Mulher era tudo igual, mas tinha certeza que só os urubus a descobririam” (GODINHO, 2018, p. 55), ou quando no conto “O jogo de damas” revela-se o corpo morto “parcialmente de bruços (...). Somente o membro foi extirpado como erva daninha” (GODINHO, 2018, p. 71).

Por isso, parece importante perguntar como a expressão do trágico, da crueldade, do flerte com a morte se faz esteticamente quando falamos da infância, colocando a discussão da ética, denunciando as mazelas sem apelar ao sensacionalismo, em um trabalho estético e comprometido. Como observado por Schøllhammer (2013, p. 224) “a violência se expressa por meio da escrita; escreve-se a violência e, em vez de cometê-la ou comentá-la, a escrita encontra na violência um meio de liberdade e de transgressão das finalidades da linguagem com maior eficiência, com maior efeito de realidade”. É acerca da linguagem em suas múltiplas manifestações, com a fertilidade que as novas tecnologias propõem e com o conjunto de temáticas que esta obra discute que passamos a pensar a segunda seção deste artigo.

Vida e linguagem em fragmentos

O renomado escritor chileno Roberto Bolaño, em seu conto *O Olho Silva*, que abre o livro *Putas Assassinas* (2008), inicia sua narrativa convocando o leitor a olhar e ouvir aquilo que não quer que deixe de ser visto – “Veja como são as coisas” - enunciando que

a história pertence ao “terreno das verdades tristes”, a um “território que já não parece haver muito o que fazer” (NATALI, 2020). Semelhante a isso, em *Orelha Lavada, Infância Roubada*, a “brincadeira” do jogo da velha, que inaugura a história, nos dá o veredito: cruz, bola e cruz, dá velha. Marcelino, espécie de protagonista nesse híbrido de conto e romance, é entregue pelos próprios pais ao estupro, à violência. O leitor é avisado:

[...] mocinho e bandido será o único jogo que Marcelino jogará nesse ambiente de misérias, até todas as raivas serem expelidas [...]

Deu velha.

Perdi.

Perdemos todos.

(GODINHO, 2018, p. 13).

É nessa atmosfera de impotência – “perdemos todos” - que o leitor adentra a obra. O livro é dividido em quatro partes: “Brincadeiras” — a qual contempla a maior parte das narrativas, 14 ao todo —; “Profissões” — com 9 narrativas —; “Magia” — composta também por 9 narrativas —; e Limbo — parte que fecha a obra com apenas uma narrativa denominada “Por todos os espelhos do mundo”. Poderíamos chamar tais partes tradicionalmente de capítulos, não fosse a narrativa uma espécie de caleidoscópio em que o leitor parece poder ler apenas os cacos do que restou de cada personagem, estilhaçados no urro de dor de Marcelino que abre a história.

Já que se trata aqui de um todo fragmentado, resistimos a denominar de contos as narrativas que compõem cada parte do livro. Por esse motivo, utilizaremos neste artigo o termo “micronarrativas”, que não necessariamente está relacionado a textos narrativos curtos, mas sim ao processo de fragmentação contemporânea, pós-moderna, proposta por Jean-François Lyotard (2013), nos parece mais conveniente, pois reforça que a obra em questão rompe com a estrutura tradicional e relativamente estável dos gêneros discursivos (BAKHTIN, 2003). Dessa forma, com

paródias de cantigas infantis que intercalam essas espécies de micronarrativas, mescladas à marginalização das personagens, o leitor é lançado a essa realidade:

*Escravos do pó.
Vivem como sabiá,
Tira, põe, deixa o Marcelino roubar
Guerreiros com guerreiros fazem zigue-zigue-zá
Guerreiros com guerreiros se fodem ao deus-dará*
(GODINHO, 2018, p. 16).

Com um pouco mais de dez paródias que integram a primeira parte do livro, intitulada “Brincadeiras”, a autora não deixa escapar ao interlocutor que o livro trata de uma história sobre crianças e adolescentes, que, embora expostos à violência, não deixam de fazer parte do universo infantil. Desse primeiro estranhamento que o leitor é exposto, em que as paródias se encarregam de introduzir as violências sofridas pelas personagens, há também a mobilização de recursos semióticos, como a presença de ícones, majoritariamente utilizados nesta primeira parte do livro, ao emular, por exemplo, um jogo de abre-e-fecha (Figura 2) e uma gangorra (Figura 3), ambos dando a ideia de movimento:

Imagem 2: Representação de um jogo de abre-e-fecha em movimento para apresentar a gangue

 <p>Dagmar acordou atrasado para a escola. Detestava quando isso acontecia. Sabia que não ia ter tempo de pegar as coisas que iria usar depois das aulas. Seu brinco pingente, o batom, seu sapato de salto alto e a echarpe de seda que escondia seu pomo-de-adão.</p>	 <p>Assim que terminou de jogar a terra em cima do buraco, Jorjão alisou o chão como se fosse uma carícia. Um agrado à mãe que não gostava de trabalho malfeito, nem de sujeira. A última ele enterrava agora, no fundo do quintal. A mãe não ia mais reclamar. Nunca mais.</p>
 <p>Quando Libério acordou, sua cabeça ainda rodava. As rodas do carro também. Tinha capotado. Voara feito uma águia na pista. Não uma águia qualquer, mas daquelas que veem tudo. Ainda que estivesse alucinando a cocaína, cheirada meia hora antes.</p>	 <p>O Zé não tinha pressa para nada. Não era de seu feitio. Gostava de fazer tudo em etapas. Minucioso como todo trabalho devia ser feito. Tirou o cigarro do bolso, acendeu, tragou, soltou a bafurada na frente do outro. Encostou o cigarro na face direita do infeliz até ouvir o chiado. Depois na esquerda. Por fim, tirou o canivete.</p>

Fonte: GODINHO, 2018, p. 23.

Imagem 3: Representação do texto em formato de gangorra, também dando a ideia de movimento

Desce e sobe. Sobe e desce. Ir e vir em ondas que se alternam, tecendo movimentos, tecendo momentos. Hoje é a glória para sempre. Hoje é o alto dos tamancos. É a crista das ondas que embalam sonhos. Paris, algum dia. Quem sabe? Com dinheiro, tudo é possível. Até o afeto. Deixa de lado o que te incomoda, Marina. Repete muitas vezes até você acreditar. Deixa de lado as coisas fora de lugar, os lutos que permanecem vivos em algum canto da alma atulhada de abandonos. Eu sou um botão de flor que nunca desabrocha. Deixa de lado as migalhas que ao acaso te jogam. Ao menos, por hoje. Hoje você tirou a sorte grande. Hoje você pode brincar de dama. De princesa. De casinha. De castelo. De príncipe. Hoje você pode sonhar.

Desce e sobe. Sobe e desce. Hoje é o poder. Com sorte, para sempre será. Pensa que não vi que você roubou a carteira do cliente? Não sou trouxa, Marina. Nem cego. Não me chamo Marcelino à toa. E você vai me pagar pela acusação injusta que fez na última semana de aula. Aquela que todo mundo acreditou sem pestanejar. Se quer me ferrar, se prepare. Sou daquele espinho que quando finca na pele é pior que ferrão de abelha. Você acha que está no alto, sua cadela? Acha? Não sorria. Porque eu vou roubar teu dinheiro. Aí você vai descer aos infernos quando eu tiver que subir. Hoje você vai chorar.

Fonte: GODINHO, 2018, p. 73.

Ao considerar que o texto literário é polissêmico por natureza, essa possibilidade de leitura e organização da narrativa permite ao

leitor a escolha de quem da gangue de Marcelino ele quer conhecer primeiro – Dagmar, Zé, Jorjão ou Libério. A estrela, o triângulo, o quadrado ou o ícone oval, representam o jogo de abre-e-fecha em movimento, assim como a gangorra, representada em duas colunas, que mostra a constante oscilação da vida das personagens, em que os raros momentos de ascensão estão ligados a um universo ilusório, porque, na realidade desses garotos, a gangorra só desce.

Ao explorar esses recursos, a autora reforça a atmosfera infantil em que estão inseridas as personagens, utilizando ícones para aproximar ainda mais o leitor do universo visual e lúdico da criança, ao representar, pelo processo de semelhança, aquilo a que se referem: uma bola, uma pipa ou um barquinho, outros ícones que também permeiam a narrativa. No entanto, da mesma forma que ocorre com as paródias, esses ícones contêm pequenos textos que não correspondem à ideia autêntica da brincadeira infantil, causando mais incômodo no leitor, não pela hibridização de palavra e imagem, mas por essa possibilidade de interface com a tecnologia que permite uma nova experimentação de entrecruzamentos dos signos, uma vez que a criação, edição e formatação do texto é feito com as novas tecnologias (MARTINS DIAS e TIBÚRCIO, 2017).

É nesse sentido que a leitura do livro abarca esses atravessamentos e amplia a consciência de que a combinação desses sistemas verbais e não-verbais, proporcionados, portanto, pela difusão tecnológica, rompe com o automatismo verbal e com a ideia de que apenas as palavras podem traduzir o sentido de um texto (PIGNATARI, 2004). Essa possibilidade de mobilizar diferentes recursos e multissemioses para a escrita literária nos descortina que o papel, o impresso, não é mais lugar exclusivo da materialização da linguagem.

Nesse viés, Santaella (2013) aponta para a difusão da literatura no meio digital ao afirmar que, mesmo impresso, o livro nasce do meio digital, a linguagem se corporifica nesse ciberespaço testando as fronteiras do literário e nos desafiando sobre o que a literatura

pode ser e fazer, tendo em vista as mudanças constantes e cada vez mais aceleradas do universo digital. A autora complementa que,

de lá para cá, a heterogeneidade do campo literário foi crescendo em um pluralismo que vai da poesia sonora, muitas vezes elaborada com recursos computacionais, passa pela performance oral, até alcançar as constelações do vídeo e das telas eletrônicas, a hiperficção e as novelas nos aparelhos celulares. A materialidade da literatura decididamente não encontra mais sua locação apenas no papel, mas se espalha por uma série de diferentes mídias, sem animosidades, mas, sim, complementaridades entre a página impressa e a tela (SANTAELLA, 2013, p. 128).

Da mesma forma, Lyotard (apud OLIVEIRA, 2016) aponta para esse rompimento com as narrativas-mestras como definição do pós-modernismo, em que os gêneros literários também se distanciam de suas macroestruturas relativamente estáveis nessa estética contemporânea, em que a sociedade é, portanto, marcada pela fragmentação e dissolução de suas estruturas e, conseqüentemente, a literatura também se expande e “as fronteiras entre os gêneros literários se tornam fluidos, favorecendo a intertextualidade e o dialogismo entre os gêneros” (HUTCHEON, 1991, p. 26). Assim, como afirma a autora, há um importante debate contemporâneo entre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas a ser feito e isso “é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si” (1991, p. 26).

Nesse sentido, a narrativa de Sandra Godinho é um híbrido entre macro e micronarrativas que orbitam em torno da história de Marcelino. Assim, se em “Brincadeiras” conhecemos as personagens pelo próprio afastamento da infância, que a cada linha contrasta a ingenuidade própria do mundo infantil com as infâncias abatidas pela verdadeira violência, na seção “Profissões”, a autora aprofunda a história dos “oito porquinhos” – personagens

um tanto fragmentadas que tentam formar um todo, a tentativa de uma nova família, de um recomeço - de (re)fazer a vida estabelecendo papéis outros que dessem conta da sobrevivência nesse “mundo que nunca acorda” (GODINHO, 2018, p. 71), onde “só na dor o choro engrossa o mesmo coral dos desajustados que nunca ecoa o bastante para despertar” (GODINHO, 2018, p. 59).

É com essa linguagem carregada de lirismo, jogos de palavras, aliteraões, plurissignificaões, que Godinho desenvolve a sua narrativa um tanto poética, nos lançando a uma trágica realidade que é, se é possível colocar assim, atenuada pela estética requintada de suas escolhas lexicais, como nos dois exemplos mencionados anteriormente. É por meio desse trabalho com a linguagem que a história de Marcelino e de seus é uma história em movimento:

Nada nesse mundo é de graça. Graça só com as facas. E estiletos. E punhais. E cacos de vidro. E gargalham e gritam e correm e cheiram e mijam e andam e correm e cantam e cagam e vendem e se vendem e falam sem parar. A língua das ruas é outra, a da desumanidade (GODINHO, 2018, p. 18).

À parte da estrutura, que por si só já é bastante inovadora e desestabiliza o leitor por não conseguir classificá-la, a linguagem, de forma semelhante, desempenha o mesmo papel. Caracterizada pela repetição de atos que parecem não levar a lugar algum, como no excerto anterior, em que a presença do polissíndeto faz com que a circularidade dos atos e a coloquialidade se mescle a esse lirismo característico da obra, as possibilidades de significação também são amalgamadas com o ambiente hostil, fétido e trágico da narrativa, muito claro na segunda parte do livro:

Pânico é o que eu sinto com o cheiro de coisa apodrecida que empesteia a rua [...]. Eu inclusive, que **ando cansado** do dia, que **ando cansado** do trabalho, que **ando cansado** da noite que nunca é boa para os que mal vivem, acuado por tiros que nunca são de legítima defesa, por trancos que nunca são dos que se respeitam. E por trancos que são sempre arrombados no bairro dos que obedecem

quem têm juízo. É a linguagem particular desse canto de imundícies no qual o poder corrompido fala tão alto quanto o cheiro. [...] Lixo, mais um numa sucessão de insignificâncias. Somos todos lixo (GODINHO, 2018, p. 89, *grifos nossos*).

É nessa seção também que o narrador intercala o discurso com as personagens, que se apresentam e são apresentadas por meio de suas profissões – “a mecânica do Zé”, “a sapataria de Jorjão”, “a construção de Ariel”, por exemplo – que deveriam oferecer alguma dignidade, mas só servem para aumentar a tensão da família recém-formada.

Sob a perspectiva bakhtiniana de linguagem, em que a língua é considerada dialógica, isto é, ela tem a propriedade de ser perpassada pela palavra do outro, já que “todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio” (FIORIN, 2016, p. 9), nota-se, na narrativa de Sandra Godinho, essa sobreposição de vozes que constroem o texto, muito pelo espaço que o romance abre para o “diálogo social das linguagens”, uma vez que há uma “força centrípeta” da narrativa, concentrada na figura de Marcelino, e que é fragmentada logo no início por uma “força centrífuga”⁵ que abre para as histórias que se cruzam com a do protagonista. Embora a classificação seja discutível, o gênero romance nos parece mais adequado quando tratamos de *Orelha Lavada, Infância Roubada*, já que, conforme discorre Fiorin (2016, p. 128), há no romance

⁵ A nomenclatura “força centrípeta” e “força centrífuga” é proveniente de Bakhtin (2002) e foi aplicada à ideia de língua como uma força. De acordo com o autor, há uma tensão entre essas forças, uma vez que a *força centrípeta* estaria ligada ao processo de centralização, unificação da língua e a *força centrífuga* à ideia de heterogeneidade, descentralização. Utilizamos esses termos aqui para exemplificar a fragmentação da narrativa de Godinho que, embora tente ser unificada, é sempre descentralizada, estilhaçada e resiste ao monólogo, sempre buscando nas lacunas, nos fragmentos, nas tensões das relações sociais, no outro, um caminho para a construção de si.

diálogos de todos os tipos (a conversação mundana, o bate-papo de amigos, o colóquio dos amantes...), monólogos interiores, ensaios, narrativas, cartas, fragmentos de diários, poemas líricos [...] o romance é um gênero em processo, entre gêneros [...], a pluralidade de vozes, de línguas, de discursos, de variantes, de dialetos, de jargões, de estilos de uma dada formação social.

Portanto, o caráter enigmático, dialógico e simbólico da narrativa de Godinho, de alguma forma nos leva a crer que, em algum momento dessa história haverá uma unificação dessas micronarrativas, uma reviravolta, um momento em que veremos a redenção desses jovens e, por consequência, do próprio leitor. Mas na terceira parte do livro, intitulada “Magia”, onde ainda reside certa esperança de que a história não faça o leitor andar em círculos, que a profecia do jogo da velha enunciada no início da narrativa se cumpra, inicia com o desencanto, com a falta de magia daquela realidade, com a dissolução dessa família, que era a promessa do recomeço. Mas não há palavras mágicas que deem conta da realidade, embora cada micronarrativa inicie com uma palavra encantada, tão presentes na infância – “supercalifragilisticexpialidocious”, “abre-te, Sésamo”, “abracadabra” ou “sim sala bim” – elas só servem para mostrar o contrário: que “ilusão é feitiço lento” (GODINHO, 2018, p. 144).

Embora haja uma quarta parte intitulada “Limbo”, em que dois novos personagens travam um diálogo místico e violento, descolado das personagens apresentadas até então, é na carta de Ariel, que encerra “Magia”, que podemos ter a dimensão da “verdadeira violência” que não se pode escapar. Assim como a personagem de Bolaño, o Olho Silva, que termina a narrativa sem cessar o choro – “e continuou chorando sem parar” - Ariel, em sua carta de despedida do ano de 2016 e da vida, que tinha como sonho ser “uma mulher plena”, arremata a narrativa falando às suas meninas e ao leitor:

[...] Se posso fazer uma prece para o ano que se inicia é: não procurem a feiura de coisas supostamente dilaceradas. Não procurem a inutilidade de cacós colados com remendos. E não procurem a

aberração de quem não é anormal. Entendam que a beleza está nas cicatrizes, aquilo que nos faz fortes. Firmes. Focados no alvo a seguir, apesar das fendas e dos cortes. Agora vou dar uma chegadoinha na praia, rezar a Iemanjá para que me traga um amor como o de vocês duas. Um amor que me liberte. Para todo o sempre. E me permita partir. Em viagens de prazer. Fiquem em paz [...] (GODINHO, 2018, p. 157, *grifos nossos*).

É com esses cacos colados com remendos — da vida, da língua, dos sujeitos - que *Orelha Lavada, Infância Roubada*, de fato, nos atrai ao centro dessa realidade que, por vezes, não queremos enxergar e que nos rouba muito. A cada página do livro, somos também alquebrados por essa violência, por essa infância aleijada e alijada de direitos, da qual não resta nenhuma boa lembrança.

No que segue, após a caracterização dessa obra no cenário literário brasileiro contemporâneo e dos aspectos relativos à linguagem do texto, nos debruçamos, na terceira parte deste artigo, em uma das micronarrativas mais emblemáticas para nós, o “Jogo dos Sete Erros”.

Infinitos erros de uma sociedade que abandona

A representação da violência na infância no processo de fabulação é algo a ser compreendido na obra *Orelha Lavada, Infância Roubada*. Como desvendar as relações entre a escrita na ficção e a violência ao observar uma narrativa que se presentifica como violência na infância e na adolescência? De que maneira e em que medida a expressão literária é crucial para uma experiência estética a partir da tematização da violência? Godinho consegue respeitar a fronteira tênue entre representação e a expressão da cruzeza e da crueldade⁶, beirando a banalização da violência?

⁶ O termo “expressão da crueldade” é utilizado neste texto a partir dos escritos de Schøllhammer (2013) no texto “Expressão da crueldade e crueldade da expressão” (2013). O autor encontra motivação para este uso na “óbvia brutalização da realidade e na demanda implícita sobre a literatura de responder a essa condição,

O fato é que lemos a obra de Godinho com a certeza de que não lemos/assistimos a uma notícia ou reportagem jornalística. Não é um vídeo documental, nem uma peça jurídica expondo crimes cometidos. No entanto, as cenas que se apresentam, uma a uma, melindrosamente organizadas para que seja possível presentificar uma trama que envolve seres vulneráveis faz com que o discurso revele uma realidade infame. E, mesmo prostrados diante do que lemos, a escrita literária de Godinho busca, como demonstrado por Artaud em seu *Manifesto do Teatro da Crueldade* e recuperado por Schøllhammer (2013, p. 243), “transgredir a diferença entre conteúdo e expressão e, ao mesmo tempo, preservar a força encantatória, mágica, imaginária e, por que não, metafísica e mitológica das palavras e gestos”. É nesse sentido que aqui analisamos uma das micronarrativas do livro, intitulada “Jogo dos Sete Erros”.

“Jogo dos Sete Erros” encontra-se na primeira parte da obra (“Brincadeiras”) e ocupa 13 páginas. Reúne quatro personagens — Dagmar, Jorjão, Libério e Zé — que passeiam pelo livro em diversas outras micronarrativas evidenciando o olhar fragmentado sobre os enredos que encontramos, o que faz com que o leitor busque, ao realizar a leitura do conjunto de textos, cada um dos estilhaços deixados como pistas para entender meninos e meninas que vivem a violência. Lemos cada uma das suas partes na ânsia de poder resgatá-los, como se esse fosse o nosso dever. Dessa forma, a escrita literária de Godinho vai afetando o nosso caminho, opera intervindo na nossa percepção dessa realidade e garante que não ultrapassemos a linha tênue entre a expressão da crueldade e a banalização da violência. Desse modo é que analisamos os aspectos estéticos que participam da construção dessa micronarrativa, estabelecendo uma discussão com as categorias de violência e infância, temas recorrentes em toda a obra.

Os intertítulos que compõem “Jogo de Sete Erros” — “Ilusão é um anjo de asas estranhas”; “Alucinação é um demônio de asas

não apenas criando uma imagem desbotada da experiência real mas intervindo na percepção e afetando seu caminho” (2013, p. 239).

estranhas”; “Ódio é um anjo de asas estranhas” e; “Perversão é um anjo de asas estranhas” — demarcam os sete erros de cada um dos personagens, crianças e adolescentes que vivem a violência, frequentam as ruas, e, abandonadas ou rejeitadas pelos pais, vivem a criminalidade e sentem-se acolhidas por Marcelino, como as crianças de *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, sentiam-se acolhidas por Pedro Bala. As palavras “ilusão”, “alucinação”, “ódio” e “perversão” anunciam sentimentos vividos pelos personagens que os levam aos seus sucessivos erros.

A repetição “anjo de asas estranhas”, com a variação da palavra demônio, evidencia um jogo linguístico que a interliga ao universo cristão: anjos são seres espirituais que acompanham os seres humanos em sua busca pela sagrado, mas como podem ser bons ou maus, também conduzem ao profano. Além disso, podemos ler a palavra “erro” como um sinônimo para “pecado”, apontando para a dualidade do certo e do errado, do puro e do impuro, pois, como afirma Mircea Eliade em sua famosa obra *O sagrado e o profano*, “[o] homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano” (1992, p. 13), mas também alerta que “[a] oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre real e irreal ou pseudo real” (p. 14). Tais dualismos são expressos na brincadeira de olhar duas cenas e assinalar seus erros em uma visão simplista da realidade da vida, por vezes carregado de preconceitos e normatizações de uma sociedade conservadora que se acostuma a levantar o dedo indicador para o erro do outro, incapaz de visualizar os seus.

Na abertura da narrativa, a paródia da música “Balaio”, dança folclórica brasileira, brinca sonoramente com a palavra ao substituir “balaio” — um cesto grande feito de palha, bambu ou cipó que serve para transporte ou para guardar objetos, muito usado para transportar roupas a serem lavadas — por “lacaio” — o criado que acompanha o seu patrão:

Eu queria ser lacaio, lacaio eu queria ser
Pra ficar dependurado, na cintura de ocê
Lacaio, meu bem, lacaio, amor
lacaio do coração
Moço que não tem lacaio, amor
Se fode é na prisão.
(GODINHO, 2018, p. 24).

A paródia funciona como uma epígrafe ao texto e anuncia, em uma linguagem crua e subversiva, o que esperar dele. As histórias que se desenrolam nesta narrativa evidenciam a relação de alguns dos personagens com Marcelino, o grande líder que passa pelas suas vidas. Seriam todos eles seus possíveis lacaios? Seriam brinquedos dele e de uma sociedade que os invisibiliza? Além disso, a referência ao jogo dos sete erros, essa brincadeira infantil que exige atenção, observação e rapidez de raciocínio, reflete exatamente o que fazemos inocentemente ao procurar em cenas repetidas as diferenças a serem assinaladas: as pequenas armadilhas de um desenho que agora sai das páginas para metaforizar a vida de crianças e adolescentes que precisam, sozinhas, tomar decisões, abrindo sua existência a erros possíveis.

No entanto, a condição de vulnerabilidade de cada uma delas retira-lhe o direito à irresponsabilidade, ao erro, o direito a viver em um mundo em que as regras ainda são maleáveis. As quatro personagens de “Jogo dos Sete Erros” acabam respondendo severamente pelos seus atos, com consequências devastadoras. Lopes (2019, p. 16), ao estudar a relação das crianças com as regras e acerca da sua formação contínua, avalia:

Os fios de significação que tremulam nas brincadeiras infantis, nos jogos de vídeo games, nos desenhos animados, nas rotinas escolares, reuniões de família, nos ritos religiosos..., são os mesmos que as inserem nos ritmos sociais, cognitivos e afetivos que compõem os limites e possibilidades com os quais cada criança lidará com seu presente e sonhará seu futuro.

Mas como avaliar isso quando falamos de crianças e adolescentes inseridos no mundo da criminalidade ou das drogas, ou, ainda, abandonados/rejeitados pelos pais? Para entendermos melhor esse cenário, apresentamos um cada um dos quatro personagens desta narrativa. A primeira personagem é Dagmar, alguém que “gostava de se iludir da mesma forma que uma criança gostava de se enganar com contos de fadas, aguardando sapos se transformarem em príncipes à custa de um beijo roubado” (GODINHO, 2018, p. 25). Seu primeiro erro é iludir-se, “arreganhando dentes, arreganhando desejos e sanidade” (p. 25). O segundo era fantasiar com os vestidos e saias da mãe. O terceiro era divagar. O quarto era “alucinar em festas frenéticas”. O quinto era gostar de se prostituir. O sexto foi contar para o noivo a verdade sobre si, o fato de carregar “[u]ma praga que não conseguiu redimir seu coração caído, tão caído quanto o que trazia entre as pernas” (GODINHO, 2018, p. 27). Já o último e derradeiro erro foi tirar “a maior faca que pode encontrar e cort[ar] seu pescoço grosso, bem em cima do seu pomo-de-adão” (p. 28).

Dagmar é uma personagem que se ilude, que busca a aceitação da família. Nasceu menino, mas vê-se como menina, fantasiando com os vestidos da mãe e perdendo-se em “conversas com meninos em cômodos fortuitos de casas abandonadas” (GODINHO, 2018, p. 25). A personagem passa a entender e aceitar que “a vida é aquilo que se permite que seja” (p. 26) e, por isso “melhor viver nas ruas do que viver em casa de intolerância” (p. 26). Dagmar é travesti e, ao encontrar o amor, sonha com a possibilidade de uma casa, um canto seu e com a mudança de sexo, só assim ela e o noivo “fariam como todo mundo. Olho no olho, feito papai e mamãe. Então Dagmar poderia ser a mulher que sempre desejou ser” (GODINHO, 2018, p. 27). Os sonhos de Dagmar, as suas ilusões, não são impossíveis ou inimagináveis, mas são sim considerados erros por um conjunto social que a oprime.

A violência narrada por Godinho, nesse primeiro conjunto de erros perpassa por acontecimentos diversos: ver-se mulher, em uma discussão profunda de gênero que não faremos neste artigo,

mas que pontuamos na existência dessa personagem que vive o mundo heteronormativo aceito na prostituição, mas negado no campo afetivo; a rejeição paterna apenas sugerida na narrativa e; em especial, a negação de uma infância com desejos, com ilusões, com o direito ao erro. Nesse sentido, Godinho narra a história de uma agressão à própria vida e

[n]arrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesmo sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar sua compreensão. Há algo na violência que não se deixa articular explicitamente, um cerne que escapa e que nos discursos oficiais da justiça, da criminologia, da sociologia, da psiquiatria e do jornalismo nunca é vislumbrado. Na literatura e nas artes o alvo principal é esse elemento enigmático e fugidio (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 7, 8).

Digerindo a violência vivida por Dagmar, encontramos a segunda personagem: Libério, já maior de idade, um pouco mais velho que Marcelino e proveniente de uma realidade muito diferente da dele. Envolvidos pela ludicidade das palavras de Godinho, avançamos na narrativa para tentar descobrir seus erros, um a um. E começamos pelo sexto erro, em um jogo semântico decrescente que deixa à espreita o sétimo e derradeiro, pois o “sexto erro de Libério foi nunca imaginar que um dia iria se juntar a Marcelino” (GODINHO, 2018, p. 28). Libério dirige um BMW preto e, ao parar no engarrafamento, é abordado pelo menino com uma arma na mão berrando para que passasse o dinheiro. Seu quinto erro é rir e enfrentar a fúria de Marcelino que atira, mas depara-se com um carro blindado. Com essas informações, somos levados a conhecer a vida de Libério, menino de classe alta que comete o seu primeiro erro ao “se envolver com drogas. Por diversão. Foi o que disse a si mesmo. Um baseado na balada oferecido pelo colega de colégio” (GODINHO, 2018, p. 29), até chegar ao segundo erro: “Da maconha às drogas pesadas levou quase um ano” (p. 29). Na alucinação de Libério, algo anunciado com o intertítulo da

micronarrativa, “[s]aía em busca desesperada pela essência [...]. O ódio. A depressão. A vastidão do nada que o oprimia enquanto não estivesse cheirando. Uma alma arrancada da existência que só passava a importar quando subia aos céus no pó branco” (p. 30). É, pois, um adolescente que não consegue trilhar o caminho apontado pelos pais e eis aí o seu terceiro erro. “Seu quarto erro foi roubar o cartão de crédito da mãe” (GODINHO, 2018, p. 30) e depois o carro blindado do vizinho em um descuido, quando “[a] mãe se desmanchou em sentimento e ajuda”. É a partir desse roubo que Libério depara-se com Marcelino no engarrafamento, é abordado por ele, mas nessa alucinação do riso, do efeito da droga, ele abre a porta, corajoso, e oferece o carro a Marcelino: “Libério fala, entregando a chave do carro que ligava a um toque de dedo. Entra aqui, vamos dar uma volta, Libério convidou. Foi seu sétimo erro. Sem chance alguma de voltar atrás” (p. 31).

Mesmo que Libério seja compreendido como uma personagem diferente das outras, pela classe social, a obra de Godinho evidencia a sua vulnerabilidade. Importa, aqui, considerar outro conceito, o da “violência simbólica” de Bourdieu (2004). Essa violência que, conforme Pellegrini (2017, p. 71) observa, “age de modo indolor, invisível e eufemizado, interferindo na formação e transformação dos esquemas de percepção e de pensamento, nas estruturas mentais e emocionais, ajudando a conformar uma visão de mundo”, é algo crucial para pensar a infância e a juventude. Nesse sentido, Godinho não reflete apenas sobre as crianças e os jovens que estão na rua, mas acerca dos que também vivem no espaço da casa, espaço considerado de abrigo e acolhimento, mas que também passa por violências de todos os tipos. É do espaço da casa que Marcelino é tirado para ser vendido a um prisioneiro, é no espaço da casa que Dagmar tenta o suicídio, é no espaço da casa que Libério não se vê e se busca em outros espaços, alucinado com o seu vazio e o seu desejo “imaculado na busca da paz” (GODINHO, 2018, p. 30), pois “[p]recisava da seiva da vida. Sem ela, não era ninguém. Sem ela, a falta de tudo” (p. 30).

Desse modo, a proposta de Godinho é dar visibilidade a esses sujeitos, descentralizando e destruindo tudo aquilo que é sólido, implodindo a realidade concreta e difundindo uma estética baseada na existência daquilo que ruiu e que não mais funciona, apesar das nossas insistências. É assim que conhecemos Jorjão, a terceira personagem de “Jogo dos Setes Erros” com a frase “O primeiro erro de Jorjão foi nascer”, trecho que nos coloca em suspensão, pois se nascer é errado, nada mais resta em vida e faltam palavras para explicar o que vem depois. Mas Godinho as usa e vamos absorvendo a sua história: Jorjão nasce no interior, o único filho vivo dentre as quatro gravidezes da mãe. Já “[o] segundo erro do menino foi amolar animais”, maltratando-os “porque piedade era palavra que não existia em sua mente. E nunca ia existir. Foi seu terceiro erro. Pegou gosto. Pegou ganja. Pegou garra. E dela não largou mais” (GODINHO, 2018, p. 32). O quarto erro foi implicar com a mãe que o protegia excessivamente, o quinto foi desejar ir para a capital, até que a mãe o liberou quando o pai morreu. Foi para estudar e “sua mãe arranhou um empréstimo no banco para pagar-lhe os estudos de medicina” (p. 33), o sexto erro, pois seguiu os passos que não desejava, cumprindo os sonhos da mãe, algo que o amargurou profundamente até desistir de tudo, voltar para o sítio e atirar nela, enterrando-a no celeiro seu sétimo erro.

Os sucessivos erros de Jorjão são apresentados ao leitor sem muita cerimônia. Os períodos são breves e certos, as palavras são ora impregnadas de asco, ora de uma matéria vivente, como em “Jorjão nasceu assim: no meio da merda, mijo e suores. Pernas secas, braços agitados e pulmões de ferir o mundo. Mas o menino vingou. Fosse isso para o bem ou para o mal” (GODINHO, 2018, p. 31), os diálogos são curtos e se apresentam em discursos indiretos livres ou envolvidos no parágrafo pertencente ao narrador, sem o anúncio das aspas ou dos travessões, disputando espaço, como disputam sentidos — as vozes sociais em tensão — porque desde o nascimento, Jorjão é considerado alguém que comete erros.

Conforme Larrosa (2006, p. 186), “o nascimento de uma criança é um acontecimento que parece completamente trivial e

despojado de qualquer mistério: algo habitual que se submete, sem qualquer dificuldade, à lógica daquilo que é normal, daquilo que pode ser previsto e antecipado”. No entanto, na família de Jorjão, as outras três crianças já haviam morrido, o que o tornava também fadado à morte, ao apagamento, ao que ele resiste sobrevivendo com teimosia. A sua vulnerabilidade como recém-nascido vai sendo transformada no contato com o mundo em uma necessidade de sobrevivência e no contato com as violências que ele mesmo comete e vai “pegando gosto”. Então animaliza-se e acaba tornando-se um deles, tirando a vida do Vendaval, o cavalo que quebrou uma das patas, ao mirar em sua cabeça e atirar sem pestanejar, o que faz sem piedade com a mãe ao final da narrativa.

A última personagem desta micronarrativa é Zé. Sua história evidencia o abandono do pai aos quatro anos e a presença do padrasto, dois anos depois. Um homem que nunca sorriu até o dia em que Zé tem um irmão, aí veio o seu primeiro erro, “assumir que era o carniceiro, e seu irmão, a carniça” (GODINHO, 2018, p. 34), o que o levou ao segundo erro: “sentir prazer com a dor. Alheia. A cada vez que o padrasto trazia o verme ao colo, ele sentia ímpetos de extravasar raivas e rancores. Começou beliscando o pequeno onde as roupas cobriam” (p. 35) e “passou a rasgar peles. Foi seu terceiro erro” (p. 35) e a “sentir prazer enquanto a carne era rasgada”, seu quarto erro, e a cometer pequenas e grandes maldades cotidianas.

O quinto erro de Zé é ameaçar o padrasto e mentir para a mãe, o sexto é denunciar seu irmão Luís à polícia depois de colocar cocaína na mochila dele e o sétimo, abandonar a mãe para que ela se sentisse só. A perversão, dita no intertítulo da história desta personagem, é evidenciada ao longo desta micronarrativa, causando impacto, revolta e indignação. É um realismo visceral, em movimentos rápidos, sem um tempo que suspenda o leitor para mastigar a próxima cena, a próxima ação. Nesse sentido, o texto de Godinho lembra muito o universo audiovisual, não apenas com a história de Zé, mas em todas as micronarrativas. Cinematograficamente, somos jogados às cenas

sucessivas e mal temos tempo de assimilar os acontecimentos e outros já os sobrepõem:

Com Vendaval, varria distâncias e vasculhava lonjuras. Unha e carne. Até o dia em que o cavalo falseou o trote e caiu, quebrando uma das patas. O osso espatifado, reluzindo amarelo, parecendo manteiga. O cavalo relinchava. Agonizava. O maior corredor da fazenda, de repente, um coxo estropiado. Ironia do destino. Jorjão sacou a arma do coldre que o pai carregava, mirou a cabeça do bicho e atirou sem pestanejar. O pai chamou de coragem. O menino de justiça. Piedade era palavra que não existia em sua mente (GODINHO, 2018, p. 32).

O trecho mostra ações claras e objetivas, traduzindo a realidade por meio de cenas rápidas. Os períodos curtos lembram os cortes do cinema, com o ritmo acelerado e em uma sucessão de fragmentos que se conectam, pois as imagens vão sendo construídas pelo leitor. Ao mesmo tempo, somos lançados à crueza da construção dos personagens, impiedosos, incapazes de recuperar em si a infância, roubada por dores, moldada pela violência, a qual reverbera novas e outras violências, permeadas pela ilusão, pela alucinação, pelo ódio e pela perversão, crescentes sentimentos, uma vez que um pode levar ao outro, sem a possibilidade de retorno.

Se, para Larrosa (2006, p. 186), “a infância nunca é o que sabemos (é outro dos nossos saberes), mas, por outro lado, é portadora de uma verdade à qual devemos nos colocar à disposição de escutar; nunca é aquilo aprendido pelo nosso poder (é o outro que não pode ser submetido)”, uma vez que é enigma, “mas ao mesmo tempo requer nossa iniciativa, nunca está no lugar que a ela reservamos (é o outro que não pode ser abarcada), mas devemos abrir um lugar para recebê-la.”, se é tudo isso, mas ainda aponta para a nossa dificuldade de compreendê-la, é preciso tanto mais acionar a nossa responsabilidade diante dela. Por isso, como afirma Paula Giannini (2018, s/p), “[f]eridas, violadas, despidas, as crianças destas narrativas são fruto de uma sociedade capaz de

transformar vítima em algoz, sem que se perceba o momento exato em que a metamorfose se operou”.

Não sabemos exatamente quando Marcelino, Dagmar, Jorjão, Zé e Libério se transformaram em algozes, mas sabemos o que a micronarrativa “Abre-e-fecha: a gangue”, texto anterior ao “Jogo dos Sete Erros”, anuncia: todos eles se juntariam “perambulando pelas ruas sem destino certo. Às vezes fumando um, às vezes roubando em arrastão, às vezes se divertindo na sorveteria. Não se tem rumo quando se está em liberdade; segue-se o vento, volteja no ar conforme a brisa. E o desejo “(GODINHO, 2018, p. 36-37). Além disso, na narrativa “Fora do comum”, também descobrimos que “Dagmar metamorfoseou-se em galinha. Adotou Marcelino, Libério, Jorjão e Zé como pintos a proteger debaixo das asas, dentro do pequeno apartamento que seu protetor tinha arranjado com um dinheiro surgido do nada” (GODINHO, 2018, p. 121).

Assim, os personagens do “Jogo dos Sete Erros”, constituindo esse cenário fragmentado que a obra de Godinho sustenta, vão reaparecendo nas narrativas, com suas histórias entrecortadas, com suas vidas sendo cruzadas a outras vidas em cenas de violência e criminalidade em que os corpos abertos e dilacerados vão ruindo, em contato com a realidade social, cultural e histórica. Godinho, com todas as suas nuances, consegue “insistir nessa realidade escrita como um limite da representação que não deve ser confundido com o silêncio do inefável e do sublime, nem com o choque do nojo, efeito da estética da negatividade” (Schøllhammer, 2013, p. 238). O efeito dessa escrita corajosa e sem concessões é “a expressão dinâmica e espacial de um outro agenciamento afetivo no texto” (p. 238) mesmo que intencione transformar em dizível e visível representativamente aquilo que não poderia ser dito ou ser visto sequer pelo olho da ficção.

Breves considerações finais

Ainda que se trate de uma ficção literária, é indiscutível dizer que, ao fechar o livro *Orelha Lavada, Infância Roubada*, nos sentimos

diante de fotogramas projetados velozmente e não temos mais como deixar de ver o que foi mostrado. Ao final, prostramo-nos contundidos, buscando um pouco de ar, o fôlego que perdemos durante a leitura de cada micronarrativa, pois, ao aniquilar a possibilidade de existência de uma infância “comum”, a obra expõe, de maneira cruel, que aniquilamos também as possibilidades de construção de um futuro. Em um lugar onde convivem as diferentes faces da violência, o descaso e as famílias desestruturadas, predominam também os sentimentos mais primitivos do ser humano – a raiva, a vingança, o ódio – representados por meio das personagens desajustadas, tortas, fragmentadas e que, ainda assim, tentam buscar alguma estabilidade.

É com esse gosto de fel que, enquanto leitores, alquebrados e, de certa forma, convocados a assumir responsabilidades que não gostaríamos nem sequer de enxergar, percorremos as micronarrativas do livro, na tentativa de, como uma espécie de redenção, juntar os cacos estilhaçados no início da narrativa e, talvez, ao final, fecharmos o livro com uma sensação de dever cumprido. Mas, não. A literatura proposta pela autora nos oferece um universo espinhento, em que quanto mais percorremos as linhas do texto, conhecemos personagens e observamos esse caleidoscópio, mais rasgados também ficamos. Sendo assim, sem nenhuma romantização e de forma corajosa, Sandra Godinho alia a preocupação estética da linguagem, ora bruta, ora requintada, para oferecer ao leitor um cenário construído em cima de escombros, de uma realidade fragmentada e de um universo repleto de contradições em que somos obrigados a encarar, a viver e a nos responsabilizar por ele.

Por meio da leitura dessa obra, em que “perdemos todos” e onde a realidade corrompe, rouba e brinca de morto-vivo com as personagens, a única e possível salvação para essas crianças e adolescentes parece ser a morte. Ou o “Limbo”, título da última parte do livro, em que a autora pode estar se referindo a teoria católica e polêmica do limbo, em que haveria, nesta perspectiva, um destino específico para as crianças pagãs após a morte, também representada

na literatura dantesca. Na *Divina Comédia*, Dante Alighieri descreve o limbo de forma mais ampla e criativa, como o primeiro dos nove “Círculos do Inferno”, em que não há gritos, mas só suspiros e desesperança, onde se “materializa o desejo não realizado, ou seja, a pena mais atroz nasce da contínua meditação sobre o próprio estado [...]”. Em todo o mundo infernal representado por Dante, parece ser o Limbo o lugar em que o sentido de eternidade esteja mais tragicamente presente” (POSSAMAI, 2007, p. 51).

É com esse desassossego da vida e da morte, nessa fronteira entre desejar o céu e receber o inferno e a ideia de que essa miséria durará para sempre, que o livro de Sandra Godinho escancara essa realidade produzida, alimentada e, talvez, eternizada por nós.

Referências

ADIFA, Marcelo. A aspereza da dor em *Orelha Lavada, Infância Roubada* de Sandra Godinho. 2019. *Ambrosia*. Disponível em: <https://ambrosia.com.br/literatura/a-aspereza-da-dor-em-orelha-lavada-infancia-rouba-da-de-sandra-godinho/>. Acesso em: 27 mar 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 5 ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-306.

BOLAÑO, Roberto. O Olho Silva. In: *Putas Assassinas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo* (pp 7-22). São Paulo: Cultrix, 2006.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: Michel Foucault. *Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162.

GIANNINI, Paula. Orelha. In: GODINHO, Sandra. *Orelha Lavada, Infância Roubada*. Rio de Janeiro: Oito e Meio, 2018.

GODINHO, Sandra. *Orelha Lavada, Infância Roubada*. Rio de Janeiro: Oito e Meio, 2018.

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

KOHAN, Walter Omar. Vida e Morte da Infância, entre o Humano e o Inumano. *Educ. Real.*, Porto Alegre, v. 35, n. 3, p. 125-138, set./dez., 2010. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade. Acesso em: 25 mar 2022.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana: danças. Piruetas e mascaradas*. Tradução Alfredo Veiga-Neto. 4 Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LOPES, Eduardo Simonini. A alegria subversiva de devir-criança. *Momento: diálogos em educação*, E-ISSN 2316-3100, v. 28, n. 1, p. 11-25, jan./abr., 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.14295/momento.v28i1.8717>. Acesso em: 25 mar 2022.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MARTINS DIAS, Anair Valênia & TIBÚRCIO, Fábio. Para além da palavra: multissemiótica e hibridismo na urdidura do ciberpoema. *FronteiraZ*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, vol. 19, pp. 253–271, dezembro de 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/28359/24108>. Acesso em: 11 mar 2022.

MIRCEA, Eliade. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

NATALI, Marcos. *A literatura em questão*. Sobre a responsabilidade da instituição literária. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2020.

OITICICA, Hélio. Parangolé: Uma nova fundação objetiva da arte. In: MORAIS, Frederico. *Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro-5*. Opinião 65, Curadoria Frederico Moraes; apresentação Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985.

OLIVEIRA, Edna Caroline A. da Cunha. Lyotard e o fim das metanarrativas – a crônica literária em questão. *Revista Científica da FASETE*, vol 1, pp. 19-33, 2016. Disponível em: <https://www.unirios.edu.br/revistarios/media/revistas/2016/10/lyotard_e_o_fim_das_metanarrativas.pdf>. Acesso em: 21 mar 2022.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo realismo brasileiro. In: EBLE, Letícia Jensen; DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura e exclusão*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2017.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 24, p. 15–34, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9003>. Acesso em: 2 abr 2022.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6 ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.

POSSAMAI, Jackeline Maria Beber. *Leitura do limbo de Dante: o encontro de poetas e sábios*. 2007. 120 p. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, SC. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/90585>. Acesso em: 08 abr. 2022.

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

SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação ubíqua*. Repercussões na cultura e na educação. 1 ed. São Paulo: Editora Paulus, 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Cena do Crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MORTE E VIOLÊNCIA EM DOIS CONTOS DE O VERSO DO REVERSO, DE SANDRA GODINHO

Priscila Vasques Castro Dantas¹

Resumo: Com mãos que tecem notas de poesia no tear da prosa, Sandra Godinho apresenta, em *O Verso do Reverso* (2019), a vida em ritmo denso, mas entrecortado por uma suavidade bastante peculiar. Nos contos discutidos neste artigo – “Vamos brincar?” e “Insanidade nossa de cada dia” – num tom muito próprio, em que o texto parece sussurrar para, em seguida, tirar o fôlego do leitor, morte e violência apresentam-se como temáticas centrais. Neste artigo, em discussão breve, o que se objetiva é mostrar como essas temáticas se apresentam nos contos mencionados, ancorando a discussão nos postulados da teoria histórico-cultural e do pós-colonialismo.

Palavras-chave: Morte; Violência; Contos de Sandra Godinho.

Considerações iniciais

Sandra Godinho, em toda a obra *O Verso do Reverso* (2019), alinhava o texto em prosa a partir do tecer da poesia. Para cada conto, há, de abertura, um pequeno poema, meio que a ditar um ritmo, meio que a convidar a uma dança, a um respirar que oscila entre profundo e ofegante. Nesse entremeio, sem rodeios, apresenta-se a vida, sem facilidade alguma para o leitor, mas com uma beleza própria da verdade: os ciclos, o ir e vir, a dor, o sentir. Nos contos aqui discutidos dois temas se entrelaçam: morte e violência e é sobre esse entrelace que, à luz da teoria histórico-cultural e do pós-colonialismo, falarei a seguir.

¹ Doutoranda em Educação (PPGE/UFAM). Mestra em Letras – Estudos Literários (PPGL/UFAM). E-mail: priscilavasques84@gmail.com

Morrer e sofrer são, sem dúvida, questões tratadas de diferentes vieses no corpo social. Há sempre um “porém”, um “mas”, uma adversidade que se “precisa” considerar para falar sobre isso. Expor essas questões é já, por si, ato de coragem de quem escreve. Tocar nas temáticas da morte e da violência é tocar na própria questão da subjetividade e, sobre isso, é preciso dizer que, da perspectiva que observo, a subjetividade parece se fazer, na obra de Godinho, alinhada à percepção de Martínez & González Rey (2017, p. 67), dentro dos limites da teoria histórico-cultural, de que a subjetividade tem caráter simultaneamente social e individual, sendo, portanto: “enxergar de maneira distinta, recursiva e contraditória a articulação entre o social e o individual [...]”

Ainda acerca da subjetividade, vale destacar também o que Gonçalves & Furtado (2016) indicam: considerando a noção de experiência histórica do sujeito, é preciso lembrar que a afirmação do ser humano como tal, desde a modernidade, foi viabilizada pelo desenvolvimento das forças produtivas capitalistas. Neste contexto, faz-se necessário destacar que, se o capitalismo engendra a experiência histórica do sujeito, a noção de “sujeito livre” forjada pelo capitalismo, que define este sujeito como individual, racional e natural, é claramente limitada.

Diante disso, evidencia-se que o sujeito se constrói e se faz ser na experiência sócio-histórico-cultural, a qual, por ser regulada pelos mecanismos de controle do poder vigente, finda por ser performática. Não se é nem se está em atitude de isolamento, portanto.

Assim, parece-me que as temáticas da morte e da violência estão alinhavadas, nos contos “Vamos brincar?” e “Insanidade nossa de cada dia”, em discussão neste artigo, a essa perspectiva de compreensão do ser/estar no mundo. Desse modo, o sentir da morte e o vivenciar da violência, embora sejam experiências subjetivas, tomam sempre dimensões para além da individualidade. A seguir, veremos como essas questões se entrecruzam nas linhas do tecer literário de Sandra Godinho.

Morte e violência: (entre)laços e (entre)meios nos contos de Godinho

A morte, sem dúvida, tem dimensões múltiplas. Seja material ou socialmente, morre-se. Morre-se, portanto, de maneira não linear: se há a morte física do corpo, há também a morte social da violência e da subalternização; há, ainda, a morte emocional do silenciamento; há morte em vida; há morte para muito além do rito de passagem.

A morte do corpo físico certamente encerra um ciclo de uma existência que, sendo individual, deu-se em dimensão coletiva: morre-se e morre, com aquele que se desmaterializa, um pouco de cada um dos que tiveram seus ciclos vitais entrecortados por aquele que sai de cena. O desfecho é, desse modo, um processo, marcado pela dualidade dor/memória.

Mas, sendo a morte também violência, subalternidade e silenciamento, morre-se na violação da própria existência. E essa é uma morte-invisibilidade; morte-marginalidade; morte-ruptura. A escrita de Sandra Godinho parece-me colocar-se nesse (entre)lugar da morte que é (entre)meio da violência. Entre, o lugar do encontro. Morte e violência, nos contos aqui observados, seriam, então, interseções desse “entre-espaço”.

Em “Vamos brincar?”, narrado em primeira pessoa, mergulhamos nos pensamentos da narradora-personagem, Ariel, uma menina de treze anos, que, em fluxo de memória, interliga passado e presente para nos dar a conhecer sua história: vítima de seguidos estupros cometidos pelo pai e sob a inércia e o abandono da mãe, desde os quatro anos de idade (“O acerto de contas – com nove anos de atraso – em fúria desmedida”, GODINHO, 2019, p. 18), vingava-se, tirando a vida de seu abusador de forma bastante violenta, a facadas, com a amputação de seu pênis, símbolo, ali, do poder, da dominação e da violência por ela sofridas. O fluxo de memória que conduz a narrativa traduz, em cores sombrias, a força do ciclo de sofrimentos que transformaram vida em morte para a protagonista. A narrativa vai sendo entrecortada por pensamentos

que, em experimentação gráfica, saltam no papel grafados em itálico e destacados do corpo do texto, quase se anunciando como versos sombrios de uma canção de ninar:

Vamos brincar de princesa? Não, não mais. Agora só restam os sapos e as bruxas.

[...]

Vamos brincar de casinha. Não, não mais. Nem papai e mamãe. Nem fazer comidinha para brincar de panela. Agora só a faca.

[...]

Vamos brincar de boneca? Não, não mais. A boneca vazou os olhos, a boca, a vontade que sempre é alheia (GODINHO, 2019, p. 15-18).

Sempre narrando o presente a partir do fluxo da memória, a protagonista, então, revela-nos sua coleção de potes com cabeças de Barbie. É ao lado destes potes que ela reserva lugar para o pote que guardará o símbolo de seu sofrimento: o pote cheio de formol onde ela depositou o pênis arrancado do pai morto (GODINHO, 2019, p. 15). Ao completar a “estranha coleção de objetos” (GODINHO, 2019, p. 15), a menina recua e olha para a prateleira, entrando em um novo mergulho no fluxo temporal da memória e entregando para o leitor, nesses entrecortes, toda a densidade de seu sofrimento.

Ler a cena e “ouvir” os versos de ninar que entremeiam o texto é de forte impacto e faz imaginar que, a cada estupro, o pai a “presenteava” com uma boneca, sob o pretexto de brincarem de casinha. Os pensamentos da menina vão sendo tomados pela certeza de ter feito o que era necessário fazer e, ao mesmo tempo, por uma sensação de culpa: “Volto ao quintal cheio de ervas daninhas, eu também danosa, uma praga indesejada a causar penúria e pena. Qual será a pena para um ser desprezível como eu? ~~Malvada. Menina má~~” (GODINHO, 2019, p. 16). Nesse trecho, vale destacar também a experimentação gráfica que, mais uma vez, apresenta-se: “malvada” e “menina má” são termos que aparecem riscados, como que a registrar, ao mesmo tempo, o conflito da personagem entre a compreensão da própria história e o ecoar de

uma voz que acusa. E essa voz permanece ecoando: “~~Veja o que você fez, Ariel~~” (GODINHO, 2019, p. 17); “~~Acabou, Ariel. Terminal. Término. É o fim~~” (GODINHO, 2019, p. 18); “~~Menina má, Ariel. Muito má~~” (GODINHO, 2019, p. 18); “~~Onde estava quando eu precisei?~~” (GODINHO, 2019, p. 19); “~~Menina má, Ariel~~” (GODINHO, 2019, p. 19). Fica, diante desse ecoar, o seguinte questionamento: seria essa voz a própria sociedade, sempre à espera de que meninas e mulheres sejam silenciosamente subalternas e se percebam eternamente más e culpadas pelos horrores que, porventura, vivenciem?

Outro ponto a ser destacado no conto é a revelação de que o abusador é o próprio pai da protagonista, ponto que revela também o abandono da mãe:

Não fiz nada, mamãe. Você nunca verá a tragédia encenada. Fugida que foi. Assim que soube que o marido abusava da cria, de mim. Sumiu, não por desonra, mas por ciúmes e raiva. Depois de apanhar por tantos anos, viu que o abuso não tinha valido a pena. Quantas vezes eu lhe avisei, mamãe? O abuso tinha substituído o amor há tempos. Sou agora um arremedo de futuro, mal servida de pais. E isso não é mentira, mamãe. Não viu o que estava por vir?

O acerto de contas – com nove anos de atraso – em fúria desmedida. ~~Acabou, Ariel. Terminal. Término. É o fim.~~ Não. É início. [...] O cuspe, papai, dou agora no teu corpo ainda quente (GODINHO, 2019, p. 17-18)

O que o conto parece evidenciar, portanto, é que Ariel vive a “morte” imposta pela subalternização, pela violência materializada; ela é, então, ali, as muitas mulheres e meninas sem voz nesse corpo social patriarcal, que silencia, violenta e mata. É mais uma entre tantas a habitar a margem da sociedade: “Faço o caminho de volta ao barraco de tábuas cujas paredes cheias de fendas descolam” (GODINHO, 2019, p. 17); “Uma mulher me é apresentada. Assistente social, diz se explicando, diz se insinuando legítimável. ~~Onde estava quando eu precisei?~~” (GODINHO, 2019, p. 18-19). Ariel é o sujeito subalterno feminino, violentado e

silenciado pelas estruturas de poder vigentes e, nas palavras de Spivak, em se tratando de sujeitos subalternos no corpo social, “o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67).

Mas Ariel decide romper com essa condição de subalternidade e violação. É o que notamos no trecho “Não tenho nada a temer, nem presente depois do estupro, nenhuma Barbie vale a violação. Dos sentidos, pior que a do corpo. Das falas abortadas, das vontades recolhidas, da violência que nunca parece bastar. Vou alegar defesa. Legítima. Legível” (GODINHO, 2019, p. 19). Contudo essa ruptura vem pela mão da violência: já não importa que consequências isso tenha; ser, nesse mundo, não faz nenhum sentido diante dessa condição de “morte” em vida. E, assim, ela quebra a hierarquia e resiste pela violência, encaminhando-se para uma descolonização de si:

O cuspe, papai, dou agora no teu corpo ainda quente. [...] ~~Menina má, Ariel~~. Que nada. A mim me resta o juízo. Ainda. A vida é de quem se aguenta, é de quem tem fôlego. É de quem reage. [...] A solidão não vai mais me incomodar. Nunca mais. Eu sinto frio. Sinto alívio, mas ainda não consigo chorar (GODINHO, 2019, p. 18-19).

Vale destacar, sobre a descolonização, que, para Fanon (1968), esta nunca se viabiliza sem violência:

[...] a descolonização é sempre um fenômeno violento. Em qualquer nível que a estudemos [...] a descolonização é simplesmente a substituição de uma "espécie" de homens por outra "espécie" de homens. Sem transição, há substituição total, completa, absoluta. [...] Sua importância invulgar decorre do fato de que ela constitui, desde o primeiro dia, a reivindicação mínima do colonizado. [...] A necessidade da transformação existe em estado bruto, impetuoso e coativo, na consciência e na vida dos homens e mulheres colonizados. [...] A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores

privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história (FANON, 1968, p. 25-26).

Cabe dizer, por fim, que morte e violência irmanam-se no conto e Sandra Godinho entrega, do olhar de uma menina de treze anos, abusada desde a primeira infância, toda a carga de uma subjetividade entrecortada pelo entorno social, cultural e histórico, evidenciando a importância da literatura ser espaço de vozeamento social. Segundo Spivak (2010), a “consciência” é o conhecimento das inter-relações entre classes e grupos diferentes, ou seja, ser consciente é ser capaz de perceber de que modo se constitui a estrutura social (SPIVAK, 2010, p. 63). É para essa tomada de consciência que escritas como a de Sandra Godinho certamente caminham.

Passemos, agora, ao conto “Insanidade nossa de cada dia”. Mais uma vez, o texto é aberto por um poema, nesse entrelace que a autora propõe entre poesia e prosa em toda a obra. No campo da experimentação, temos, dessa vez, o alternar entre o fluxo de memória do narrador e bulas de remédios indicados para o tratamento de transtornos de ansiedade e humor, síndromes psicóticas, insônia, esquizofrenia, alucinações, delírios, distúrbios de pensamento, hostilidade e desconfiança, além de isolamento emocional e social (as bulas de remédios mencionadas no conto são de Rivotril, Zolpidem e Risperidona). A primeira frase, após o poema, é “Um tapa, dois tapas, três tiros” (GODINHO, 2019, p. 25), frase que é repetida nas aberturas do segundo parágrafo (GODINHO, 2019, p. 27) e do parágrafo final (GODINHO, 2019, p. 30), como que a ditar o ritmo que orchestra os pensamentos do narrador.

As temáticas da morte e da violência novamente se irmanam e apresentam, a nós, um narrador-personagem, João, que confessa ao leitor o assassinato da própria mulher e da filha, criando uma série de justificativas para tal. Novamente, temos não apenas a morte, mas também a violência se apresentando em níveis diversos, em camadas, seja pela sensação de objetificação e posse do narrador para com suas vítimas, que discutirei a seguir, seja pela violência

estrutural, representada na figura de um homem negro vitimado simplesmente por estar na cena do crime.

O fluxo da memória que conduz a narrativa alterna as cenas do cotidiano atual do narrador — internado em uma clínica psiquiátrica após cometer os crimes — com a cena do crime, propriamente dita, e cenas de seu cotidiano anterior, que nos dão a ver, de sua perspectiva, o relacionamento com a esposa. Esse fluxo vai revelando que se trata de um homem branco, de alto poder aquisitivo, que tem — apesar de sua suposta loucura — bastante clareza do lugar que ocupa no corpo social; sabendo-se um alguém pertencente à camada hegemônica, o homem entrega que se vale dessa condição para não ser devidamente punido pelos crimes cometidos. É nesse cenário que vai se desenrolando a narrativa, portanto.

Sobre a certeza de impunidade que o narrador expressa e deixa claro vir de seu lugar no corpo social, vale destacar que o exato oposto é a condição de suas vítimas, punidas pela posição de dominação e subalternização em que se encontram. Vale lembrar, aqui, que as mulheres sempre integraram as camadas mais subalternas no jogo colonial e que a lógica do colonialismo permanece viva na sociedade, sendo a dominação territorial — e aqui entendendo território como todo lugar de disputa e ocupação — ainda uma prática comum. Observando o que aponta Said (1993) sobre imperialismo e territorialidade, destaco o seguinte trecho:

[...] imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros. [...] nenhum de nós está fora ou além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens e representações (SAID, 1993, p. 36-37).

Vale inferir, tomando emprestada a fala de Said (1993), que, se ideias, formas, imagens e representações também são território de disputa, nessa geografia do poder, a figura feminina será sempre

objeto a ser possuído e dominado. Nessa lógica, portanto, a mulher, sujeito subalterno, não pertencente à hegemonia, pois é propriedade, sendo-lhe negada a condição de “ser”, sendo-lhe apagada a existência subjetiva. Observemos isso no trecho a seguir:

Agora a vaca não ruma mal pensamentos. A bandida aleijou minha caminhada. Eu tive que aleijar a dela, entende? Ela pediu por isso. Ela esperava por isso. Só lamento ter matado também a nossa menina. A pequena não vai mais sofrer com a mãe desnaturada. A pequena sorriu ao me ver, deu-me o último aceno e caiu inerte ao lado de Laura, a puta. Pensa que não a vi jogar seus gracejos ao vizinho? E ao colega na repartição? E ao amante na esquina? Não fez nada disso, alguém disse. É coisa da tua cabeça, outro resmungou. Fez. Fez sim. O tapa na cara deslavada foi bem-merecido. Ali, no meio da rua, revelando a todos o nosso descompasso. Só não esperava o revide, um acinte da parte dela que estatelou no meu rosto. A raiva tomou-se o corpo e guiou o gatilho. Ato-reflexo. Em outros tempos, seria legítima defesa da honra. Em outros tempos, seria pompa e circunstância (GODINHO, 2019, p. 30-31).

É, então, da perspectiva apontada por Said (1993), a meu ver, que o narrador encara tanto a mulher, Laura – a quem, aliás, ele nomeia apenas no final do conto (GODINHO, 2019, p. 31), em mais uma demonstração dessa negação de sua subjetividade – quanto a filha, objetificadas como propriedades suas.

Outro ponto do texto que não pode passar despercebido é a questão da violência estrutural, visibilizada pela morte de um homem negro que, por estar passando pela rua no momento dos crimes, tentou impedi-los. Vejamos no conto:

Lembro do negro vindo em minha direção. Isso eu me lembro. A expressão arregalada de surpresa, a vida é assim, sempre te surpreendendo, sempre te exigindo escolhas. Provavelmente veio em meu auxílio. No ar, o cheiro de pólvora. No chão, a arma cor de chumbo. Veio em meu auxílio, as pessoas ainda olhando para mim, estateladas. Eu também estatelado, estancado na calçada sem acreditar na realidade, pés criando raízes no chão de cimento. [...] O

último tiro o pegou por trás. A covardia o alcançou pelas costas. Judiaria. O negro caiu em meus braços e me encarou de frente como se pedisse ajuda. Uma infelicidade os policiais o tomaram como assaltante – o homem veio me ajudar de peito aberto e de peito aberto ficou. Dois buracos de calibre 38 lhe vararam o corpo. Pasma e vazio antes de tocar o chão, antes de se juntar a outros dois corpos no meio-fio. Por que foi tão pronto? A prontidão nunca foi proteção, mas descuido. Descaso e desmando. Negro bobo. Não viu a insensatez se aproximar de mansinho? Não viu que o preconceito antecipa ligeiro a sentença? (GODINHO, 2019, p. 27-28).

O que notamos, nesse ponto, é mais uma vez a retirada do direito à subjetividade que é imposta pela hegemonia. Ao negro, imediatamente é aplicada a pecha de criminoso. Não se discute quem ele é; não se pergunta, não se cogita saber; sua cor, automaticamente, coloca-o na marginalidade e, assim, sua vida é banalmente encerrada e a crueldade disso, além de ser demonstrada na cena descrita na citação anterior, é registrada também em um dos trechos finais do conto, quando o narrador considera absurdo o fato de terem sido afastados, para apurações, os policiais que mataram o homem negro: “Loucura terem afastado os policiais para as apurações de praxe” (GODINHO, 2019, p. 31). Fica evidenciado, assim, o apagamento da subjetividade do homem negro por parte do narrador, que trata como trivial sua morte.

Ainda nessa lógica da impunidade, voltemos à questão das bulas de remédio: elas se entremeiam à narrativa para dar o tom da estratégia adotada pelo protagonista-narrador para escapar da devida punição por seus crimes: o consumo destes remédios vai nos mostrando o quadro em que se encontra o homem: para não ser preso, ele é, por estratégia pensada em conjunto com seu advogado, internado em uma clínica psiquiátrica, uma vez que, a fim de se manter livre das acusações, alegou insanidade e ação sob violenta emoção, o que entretanto não se confirma verdadeiro, já que ele revela ser mesmo apenas uma estratégia que se viabilizou por seu poder aquisitivo:

A justiça não foi feita, aleguei choque e surto de paixão. Advogado bem escolhido é peça de resistência. É figura tarimbada e bem paga que faz milagre ao molhar a mão de gente seca e sedenta. Sorte minha ter posses (GODINHO, 2019, p. 27-28; 30-31).

Por fim, vale dizer que, ao ser voz de denúncia – no espaço da literatura – da violência, da morte, da subalternização e do silenciamento, a obra se faz lugar de vozeamento e de reflexão e, assim, os corpos silenciados de mulheres objetificadas e transformadas em propriedade se fazem ouvir pela voz do corpo-mulher-escritora de Sandra Godinho, que, contando a história destas Ariel e Laura ficcionais, conta a de tantas mulheres sem voz, devolvendo-lhes os corpos que a sociedade violentou e matou. Sobre a importância dessa voz que escritas como a de Godinho dão aos subalternizados, Homi Bhabha destaca que:

[...] é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e de pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não-canônicas – transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d'art* ou para além da canonização da “ideia” de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis produzidas no ato da sobrevivência social (BHABHA, 1998, p. 240).

Breves considerações finais

Entendendo que a literatura pode e deve assumir sua função humanizadora (CANDIDO, 2011), uma vez que “[...] responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo” (COMPAGNON, 2009, p. 26), vemos, na escrita de Sandra Godinho, ruptura com o *status quo*, resistência à cultura hegemônica, espaço de descolonização.

O que isso evidencia, portanto, é que, por meio da literatura, é possível resistir à força dos mecanismos de controle do capital, do poder vigente. A lógica de manutenção da hegemonia, contudo, sempre vai trabalhar pela naturalização de sua cultura, de modo que quebrar essa parede só se viabiliza na reflexão-ação, a qual, certamente, se operacionaliza a partir da escrita de Sandra Godinho.

Que literaturas como a de Sandra Godinho possam, então, ser, cada vez mais, espaço a ecoar a voz das silenciadas cotidianamente nesse país de desigualdades, mazelas e injustiças, sendo, assim, poéticas de combate, literatura de resistência.

Referências

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Cláudia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANDIDO, Antonio. Direito à Literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul / São Paulo: Duas Cidades, 2011, p. 171-193.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

FANON, Frantz. *O local da cultura*. Prefácio de Jean-Paul Sartre. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GODINHO, Sandra. *O Verso do Reverso*. Guaratinguetá: Penalux, 2019.

GONÇALVES, Maria da Graça Marchina; FURTADO, Odair. A perspectiva sócio-histórica: uma possibilidade crítica para a Psicologia da Educação. In: LEITE, Wanda Maria Junqueira de; BOCK, Ana Mercês Bahia [Orgs.]. *A dimensão subjetiva do processo educacional: uma leitura sócio-histórica*. São Paulo: Cortez, 2016, p. 28-42.

MARTÍNEZ, Albertina Mitjans; GONZÁLEZ REY, Fernando. *Psicologia, educação e aprendizagem escolar: avançando na contribuição da leitura cultural-histórica*. São Paulo: Cortez, 2017.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

3

**UMA GEOGRAFIA DOS
(DES)AFETOS: NARRADOR,
MEMÓRIA E ESPAÇO**



*APIYEMYEKI KAMÑA YAKOPA KIÑA?*¹ O PROCESSO DE DOMESTICAÇÃO ESPACIAL EM *TOCAIA DO NORTE*, DE SANDRA GODINHO

Mikael de Souza Frota²

Resumo: O presente estudo tem como objetivo analisar o romance *Tocaia do Norte* (2020), de Sandra Godinho. As perspectivas a serem contempladas nesta pesquisa estão no uso da violência como ferramenta política na construção e na domesticação de espaços presentes na obra. Conseqüentemente, desconstruiremos e problematizaremos a organização e a modernização dos principais espaços ficcionalizados por Godinho (2020) em seu livro.

Palavras-chave: Violência; Espaço; Domesticação; Narração.

Introdução

Sandra Godinho possui um notável e significativo acervo de livros publicados e premiados. É possível encontrar nas obras da autora uma escrita literária particular, visto que Godinho utiliza estruturas gramaticais livres com uma linguagem precisa e acessível. A escritora possui um estilo descritivo e se utiliza deste como recurso narrativo em suas obras. Outra estratégia destacável sobre o estilo e a escrita de Sandra Godinho está na utilização da

¹ “Por que o homem branco matou a nossa gente?”. Em *Kiñayara*, língua do povo Waimiri-Atroari, a palavra *kamña* é utilizada para identificar os não indígenas (homem branco) e *kiña* é uma referência aos próprios Waimiri-Atroari.

² Mestre em Letras - Estudos Literários, pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Professor graduado em Letras, com habilitação em Língua Inglesa, pelo Centro Universitário do Norte (UNINORTE - SER EDUCACIONAL). Tem experiência na área de Letras - Literatura, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas. E-mail: mikael.frota@gmail.com.

poesia, como epígrafe em alguns dos seus textos. Existe a estética e o significado poético nos versos elaborados pela autora, porém Godinho rompe com a tradição épica por meio de sua prosa, visto que o tom adotado pela escritora não é de enaltecer feitos heroicos, mas de denunciar/expor os problemas sociais brasileiros.

Os textos de Sandra Godinho, geralmente, destacam o tema da epifania, traduzida em momentos de revelação e compreensão, em que determinada personagem se defronta com a verdade. A desterritorialização e a sensação de desterro, ou seja, o indivíduo/povo que é retirado, expulso e/ou escondido do seu lugar para ocupar um não-lugar, são outras temáticas bastante exploradas pela autora nos seus livros. Logo, Sandra Godinho utiliza a historiografia para criar seu universo diegético, não se opondo entre fato e ficção: “Godinho revela a dureza do real sem a imaginação dos sonhos, mas com a riqueza da linguagem ficcional em expor o nervo sangrento do nosso circo social” (ALMEIDA, 2021, p. 255).

Tocaia do Norte, que será objeto de estudo deste trabalho, é a sexta criação literária de Sandra Godinho. A obra obteve reconhecimento no ano de estreia ao vencer o Prêmio Manaus de Literatura, como melhor romance de 2020, na categoria Nacional. *Tocaia do Norte* também esteve entre os finalistas da 14ª edição do Prêmio São Paulo de Literatura em 2021, o qual entrou para a lista de melhor romance do ano de 2020. A obra também foi finalista dos Destaques Literários da Academia Internacional de Literatura Brasileira/2021 (AILB), na categoria romance do ano. A obra tem proporcionado à autora reconhecimento internacional e tornou-se objeto de estudos de um dos principais grupos de pesquisa sobre a literatura brasileira da Universidade de Chicago, nos Estados Unidos.

Esta pesquisa justifica-se pelo fato de os estudos acadêmicos sobre as obras de Sandra Godinho ainda serem bastante incipientes, apesar do considerável número de livros publicados pela autora no Brasil. Em pesquisas realizadas em bancos de teses de algumas universidades brasileiras e pelo *Google Scholar* (Google Acadêmico), pouquíssimas referências são possíveis de serem encontradas. Portanto, o interesse pela riquíssima literatura de

Sandra Godinho, aliado à necessidade do aumento progressivo de estudos sobre a autora, prestigiada também em círculos acadêmicos internacionais, nos encorajou a elaborar este artigo e expandir as temáticas abordadas em seus textos.

Reportando-nos ao enredo de *Tocaia do Norte*, acompanhamos o desenvolvimento e os testemunhos do personagem João de Deus, durante a ditadura militar acontecida no Amazonas na década de 1960. A primeira parte da narrativa protagoniza uma Manaus que entrou no esquecimento, isto é, a Cidade Flutuante e seus moradores na zona portuária da capital amazonense. As memórias de infância de João de Deus, associadas à uma poética do imaginário infantil, descrevem as demarcações político-espaciais daquela margem do Rio Negro e os constantes atentados deferidos pelos militares à cidade flutuante. Há também descrições dos contrastes espaciais da Manaus dos anos de 1960, pois, em uma mesma região da cidade havia a área que o governo considerava periférica, ou seja, a Cidade Flutuante, cujos habitantes eram famílias humildes que dependiam da pesca para o próprio sustento e o centro histórico, à época habitado pela classe elitista da capital amazonense.

João de Deus interrompe as memórias afetivas de infância e desenvolve a narrativa para a estabelecida, e hoje conhecida, Manaus Moderna. Além da descrição e da sensação de desterro do narrador personagem, o tema da politização espacial ganha evidência no enredo de *Tocaia do Norte*. A idealização da Manaus Moderna não imaginava os ribeirinhos que viviam da pesca e da agricultura no projeto de reorganização espacial da área portuária. A pobreza deveria ser realocada em outras partes da cidade e, da mesma forma, seus representantes.

O desdobramento da narrativa memorialística de João de Deus revela outro importante personagem do romance, o Padre Chiarelli. Através do padre, João de Deus descobre os ambiciosos planos dos militares, na construção da rodovia BR-174 e o projeto de catequização dos povos originários, como forma de liberação para o “progresso” e o “desenvolvimento” da região. O processo de domesticação da floresta e de “civilização” desses povos,

conforme o livro *Tocaia do Norte*, se mostrou como um verdadeiro e massivo ataque violento à fauna e à flora, chegando também a praticamente extinção dos povos Waimiri-Atroari.

A triste e angustiante narrativa de João de Deus, enquanto membro da expedição do Padre Chiarelli na floresta, ficcionalizam os crimes humanitários, as atrocidades, as omissões e as manipulações impostas pela ditadura militar brasileira. Entendemos, portanto, o processo de domesticação espacial em *Tocaia do Norte*, principalmente, na porção Norte do país, como um processo constante de violência e de extermínio. Sandra Godinho (2020), através de uma narrativa memorialista, testemunhal, descritiva, identitária e regionalista, em *Tocaia do Norte*, proporciona à academia e à sociedade uma revisão literária e historiográfica ao reconstruir um período obscuro da história brasileira.

Considerações sobre teorias do espaço

Levando em consideração a possibilidade de que o espaço é um construto humano, carregado de valores simbólicos pessoais e subjetivos, analisaremos o uso da violência como ferramenta política, na construção e na domesticação espacial, em *Tocaia do Norte*. Por meio de diálogos teóricos será possível questionar a narrativa dos documentos oficiais, sobre a expansão territorial na região Norte do Brasil, durante a ditadura militar e expor “a negligência, acobertamento e incentivos fiscais concedidos a latifundiários interessados na morte dos índios” (2012, p. 3)³ Empreenderemos, dessa forma, considerações acerca de teorias sobre o espaço.

O teórico francês Pierre Félix Bourdieu, no primeiro capítulo do seu livro *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*, ao referir-se à existência humana em um determinado espaço, argumenta que “existir em um espaço, ser um ponto, um indivíduo em um espaço

³ AMAZONAS. *Primeiro Relatório do Comitê Estadual da Verdade: o Genocídio do Povo Waimiri-Atroari*. Manaus, 2012.

é diferir, ser diferente” (1996, p. 23). O espaço será modificado quando o diferir não for aceito por um outro grupo interessado no mesmo espaço, já habitado. Desse modo, o espaço se torna uma unidade material de ações humanas, onde seus elementos se diferem e se adaptam, conforme as necessidades exigidas.

Edward Soja teoriza sobre espaços social e político e acrescenta que

o espaço social e político tornou-se cada vez mais reconhecido como uma força material (e não-material, isto é, ideológica) influente, ordenando e reordenando as próprias relações sociais produtivas. Longe de ser um reflexo passivo, incidental, um “espelho”, a espacialidade tornou-se ativa como uma estrutura concreta e repositório de contradições e conflitos, um campo de luta e estratégia política (SOJA, 1983, p. 28).

Analisando a citação de Soja (1983) e, tendo em vista *Tocaia do Norte*, entendemos que os espaços sociais e políticos, no romance, encontram-se, nas áreas invadidas pelos militares, sejam elas na cidade de Manaus ou no interior da floresta. Esses espaços se tornam demarcados e se expandem pelas terras ao extremo Norte do Brasil, com o intuito de destruir e reordenar os sistemas sociais, já existentes dos povos originários da região. Como forma de organização social da área portuária de Manaus e de “civilização” da área considerada selvagem, na floresta, a principal estratégia política adotada pelo governo brasileiro à época foi a violência. É o que Pierre Bourdieu conceitua como “significativo opondo-se a insignificante” (1996, p. 23), ou seja, alguém que está inscrito em um espaço e o observa, estabelecendo diferenças entre raças e povos que se acham superiores. O teórico francês prossegue com sua lógica sobre diferenças entre classes referindo-se a um espaço social abstrato. Para Bourdieu, esse tipo de espaço

não se contenta em descrever o conjunto de realidades classificadas e sim, [...] vincula-se a propriedades determinadas que, por oposição às diferenças aparentes das más classificações, permitem predizer as

outras propriedades e distinguem e agrupam os agentes que mais se parecem entre si e que sejam tão diferentes quanto possível dos integrantes de outras classes, vizinhas ou distantes (1996, p. 24).

A imposição da ditadura militar no Brasil, desde o final da década de 1960, “subordinou o indigenismo oficial aos interesses empresariais” (2012, p. 6)⁴. O território habitado pelos Waimiri-Atroari tornou-se alvo de contínuas invasões em decorrência das riquezas minerais e naturais da região. Sucessivos decretos-leis reduziram o território desse povo: “O primeiro decreto foi assinado em 1971, pelo então presidente Emílio Garrastazu Médici, em pleno período de construção da BR-174 e cria a Reserva Indígena Waimiri-Atroari” (MOREIRA, 2017, p. 71). O que observamos em *Tocaia do Norte* e nos apontamentos teóricos supracitados é que, para a efetivação da domesticação e da expansão territorial, os Waimiri-Atroari precisavam ser eliminados de forma gradual: “esse processo passou a ser empreendido pelo Estado Brasileiro, por meio dos agentes responsáveis pelos projetos de desenvolvimento e segurança nacional, o que reduziu os Waimiri-Atroari de [...] 3000 [...] em 1972 para 332 em 1983” (MOREIRA, 2017, p. 73). Por fim, a construção espacial no extremo Norte do Brasil foi desenvolvida, sob um viés de escalas sociais, no qual o Estado brasileiro se impunha sobre os demais, conforme a observação de Pierre Bourdieu: “a classe ‘real’ [...] é apenas a classe realizada, isto é, mobilizada, resultado da luta de classificações como luta propriamente simbólica (e política) para impor uma visão de mundo social ou, melhor, uma maneira de construí-la” (1996, p. 26).

Ainda sobre a teoria do espaço, Maurice Merleau-Ponty (2006, p. 299-300) distingue dois tipos de espaços: “espaço geométrico (que é o lugar) e espaço antropológico (onde ocorre a interação humana)”. A interação entre um sujeito com o outro trata-se, então, de um elemento importante para a composição do espaço: “O espaço antropológico

⁴ AMAZONAS. *Primeiro Relatório do Comitê Estadual da Verdade: o Genocídio do Povo Waimiri-Atroari*. Manaus, 2012.

possibilita a relação com o mundo, a inserção do homem em um que interage com outros homens” (FROTA, 2013, p. 25). Maximizando os pensamentos de Merleau-Ponty (2006) e Frota (2013) e, tendo em vista *Tocaia do Norte*, há dois espaços geométricos, no romance de Sandra Godinho: a área portuária de Manaus e a floresta. O espaço antropológico envolve a violenta e devastadora interação dos militares contra esses dois espaços e seus elementos (os ribeirinhos, os Waimiri-Atroari e a natureza).

No ensaio *A reconstrução de tempo e espaço como princípio criador de novos horizontes* (1975), Erwin Theodor Rosenthal sugere que o espaço, no romance moderno é pluriforme, polivalente e múltiplo, tendo em vista que, no “romance moderno, por causa do caráter inseguro do mundo, a apresentação de determinados espaços, tidos como modelos ou símbolos de segurança e proteção [...] não é mais possível (ROSENTHAL, 1975, p. 54-55).

Michel de Certeau define espaço como “o efeito produzido pelas relações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar, em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (2001, p. 202). Georg Lukács afirma que o espaço ou as coisas “só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destino humano” (1968, p. 78).

Pierre Bourdieu, no ensaio *Espaço Social e poder simbólico* (2004), conceitua que as interações espaciais “[...] escondem as estruturas que se concretizam nelas. [...]. Assim, esquece-se de que a verdade da interação nunca está inteira, na interação tal como esta se oferece à observação” (2004, p. 153-154). Ilustrando o pensamento de Bourdieu (2004), expressamos a seguinte indagação:

Como chegar à verdade sobre [...] o crime cometido durante a construção da BR-174 pela Ditadura Militar e em períodos posteriores se uma das empresas que participaram diretamente do

desaparecimento dos índios comanda hoje a política indigenista na área? (2012, p. 2)⁵.

O genocídio dos Waimiri-Atroari existiu, como também o topocídio da floresta. A problemática está na omissão das informações e descrições sobre o ocorrido, por parte das autoridades em relação ao conhecimento e à opinião pública. Isso pois, apesar da farta documentação organizada e existente, que comprova o exercício de uma política genocida, “instalou-se junto ao povo Waimiri-Atroari um programa de controle da informação que mantém afastados os indigenistas, cientistas e jornalistas independentes, ou seja, sem vinculação com os interesses empresariais instalados no território indígena” (2012, p. 3)⁶. O romance de Sandra Godinho é outra fonte, mesmo que literária, a ilustrar e denunciar o topocídio e o genocídio da etnia Waimiri-Atroari ocorridos na década de 1960, durante a ditadura militar brasileira.

Construção e domesticação espacial em *Tocaia do Norte*

A narrativa de *Tocaia do Norte*, logo nos primeiros capítulos, apresenta interessantes descrições da cidade flutuante:

Nasci no meio da água e do mal cheiro. E da merda, a cidade flutuante. O governador Arthur Reis a chamava de excrescência e alardeou com seu egocentrismo extravagante que erradicaria esse infortúnio de ladrões da porta da cidade, levaria para longe as prostitutas e as doenças do centro. A nova Manaus - que ele almejava (re)construir - não merecia tanta feiura na entrada do porto. O homem parecia determinado a esconder as vergonhas, como se elas não existissem. As pessoas do lugar viviam na corda bamba, não

⁵ AMAZONAS. *Primeiro Relatório do Comitê Estadual da Verdade: o Genocídio do Povo Waimiri-Atroari*. Manaus, 2012.

⁶ AMAZONAS. *Primeiro Relatório do Comitê Estadual da Verdade: o Genocídio do Povo Waimiri-Atroari*. Manaus, 2012.

porque os flutuantes vivessem amarrados por cordas, mas porque tinham os dias contados (GODINHO, 2020, p. 22).

A breve descrição da Cidade Flutuante feita por João de Deus ecoa o estereótipo imposto pelo governo militar à área portuária da cidade e seus habitantes. A reconstrução da nova Manaus não poderia aceitar esses trabalhadores caboclos, com seus costumes e linguagens diferentes. Para João de Deus, e a população ribeirinha, a Cidade Flutuante era um “lugar divino, como todo lugar sem mando deveria ser, livre de tanto rechaço e repugnância” (GODINHO, 2020, p. 22).

O humor e o tom do narrador, em *Tocaia do Norte*, é outro aspecto interessante que podemos associar ao estilo de escrita de Sandra Godinho e passível de futuras análises também. Queremos dizer que, neste primeiro momento, o leitor tem a impressão de um certo diálogo do narrador com os governantes, sobre o desprezo dirigido à cidade flutuante e sua reorganização. Contudo, é possível perceber e diferenciar a reprodução do discurso do Estado, como analisado na citação acima, das memórias afetivas de João de Deus em relação ao lugar, onde passou sua infância. Um exemplo de humor está na disforia como a narração de João de Deus responde aos estereótipos: “Não se vivia na cidade flutuante por conveniência - como o governador alegou -, mas por necessidade, sem ninguém a nos socorrer” (GODINHO, 2022, p. 23).

Consideramos importante a breve menção ao papel desempenhado pelo narrador, em *Tocaia do Norte*, pois João de Deus é testemunha das violações praticadas contra duas populações diferentes (os ribeirinhos e os Waimiri-Atroari), através de uma única ferramenta política de domesticação espacial: a violência. O trecho a seguir ilustra o nosso pensamento:

Cansados, retornamos à cidade flutuante. [...] Ao atracar [...] avistamos um vizinho gritando por ajuda, [...] então notamos o flutuante ardendo em chamas atrás dele. Tomamos um fiapo de fôlego e um susto. A ameaça era iminente. [...]. Vivíamos mesmo na

corda bamba. Pior que isso, podíamos ser varridos do lugar por uma simples fagulha.

O flutuante queimou até o osso. [...]. Sumiram com a carcaça incendiada num canto da cidade flutuante, lá para o lado dos Educandos para limpar das vistas. [...]. Naquela noite, pai chegou tarde, a pele tingida de carvão, [...] cuspidando fogo pelas ventas.

- Tudo bem, pai?

- O diacho é que não vai tê nem registro do ocorrido! (GODINHO, 2020, p. 27, 28 e 29).

A citação acima descreve o boicote praticado contra a Cidade Flutuante, a favor da modernização da área central de Manaus. A menção aos responsáveis pelo incêndio não está explícita, porém referências como “a ameaça era iminente”, “podíamos ser varridos do lugar”, “sumiram com a carcaça incendiada”, o que nos ajudam na compreensão de que a destruição foi planejada e os responsáveis saíram sem culpa, conforme a fala do pai de João de Deus.

Os trechos analisados de *Tocaia do Norte* até este ponto da pesquisa, também exemplificam os dois espaços propostos por Merleau-Ponty (2006) e a ideia de interação proposta por Pierre Bourdieu (2004). O que chama atenção, na narrativa de Sandra Godinho, é que tanto a construção desse novo espaço (a Manaus moderna), quanto a interação desenvolvida nele não é pacífica. Na verdade, a narrativa não apresenta resistência dos ribeirinhos, apenas as ações covardes dos militares.

Há outras partes da narrativa em que é possível identificar contrastes espaciais, como nos momentos em que João de Deus e seus amigos perambulam pelas ruas do centro da capital amazonense: “Vasculhamos as lojas sofisticadas da avenida principal. [...] Alcançamos a Joaquim Nabuco, com seus casarões afrancesados, suas portas de ferro fundido e vidros, tão diferentes das palhas e das madeiras onde a gente vivia” (GODINHO, 2020, p. 44).

Há também a ideia errônea de terras livres, no que se refere ao espaço pertencente aos povos originários, isto é, a floresta:

A gente estava com a voadeira, ele desligou o motor de popa para ficar ouvindo o rio gritar seu silêncio e os passarinhos piarem sua liberdade, limpou a garganta e disse:

- Ainda vou ter uma gleba de terra por essas bandas, João.
- Aqui nessas funduras do mundo, pai?
- É terra livre da alagação, vai valorizar com a estrada nova.
- Que estrada?
- A que vai ligar Manaus a Boa Vista. E de lá até Caracas.
- Vamos deixar de andar de canoa?
- Com a graça de Deus (GODINHO, 2020, p. 25).

As duas citações, ainda na parte inicial de *Tocaia do Norte*, preparam o leitor para a forma de concretização dos planos ambiciosos do Estado, em relação aos espaços já pertencentes aos ribeirinhos e aos Waimiri-Atroari. A ideia de progresso, perdurava no imaginário local. Contudo, os métodos utilizados para a implementação desses planos são os principais questionamentos desta pesquisa e de denúncia, na obra de Sandra Godinho.

A conversa entre o Padre Chiarelli e o coronel responsável pela construção da BR-174 revela os ambiciosos planos de politização espacial da área pertencente aos Waimiri-Atroari:

- Como assim não tem tempo? Eu preciso de tempo, coronel!
- Não temos tempo, Chiarelli! O máximo que o senhor terá é três meses, para travar os primeiros contatos com os selvagens.
- Isso não está certo!
- Tem mais uma coisa, padre!
- Diga que vai me oferecer uma escolta! [...]. É o mínimo que pode fazer para ajudar, coronel.
- A penetração tem que acontecer pelo Abonari!
- Absurdo!
- Absurdo ou não, é por lá que vai começar (GODINHO, 2020, p. 89).

É possível perceber a tensão política para a domesticação da floresta. Chiarelli acredita precisar de mais tempo, para estabelecer contato com os povos daquela região, enquanto o governo militar precisa de celeridade no processo. João de Deus acompanha o

padre em outras reuniões e observa atentamente a conspiração dos militares, que tinha como peça principal os serviços humanitários do Giácomo.

Dentro da floresta, a narrativa de *Tocaia do Norte* apresenta a habilidade poética de uso da descrição por Sandra Godinho. A descrição como recurso narrativo, na obra, é uma forma de potencializar a tensão dos personagens no ambiente considerado hostil.

[...] a água acolhia a mata dentro dela, em reflexos de vários tons, acolhia os pássaros que beliscavam o matupá boiando na superfície do rio. Tudo foi ficando para trás, atrás do risco esbranquiçado de espuma que se desfazia na água depois da passagem da quilha, como se nada tivesse deslizado dentro do rio. Nem nossa ansiedade, nem nossa preocupação. [...] Depois de algumas horas, entramos oficialmente em território Waimiri-Atroari.

- Daqui para frente, mora o perigo (GODINHO, 2020, p. 133).

Os conflitos por demarcação de terra nas regiões de fronteira ao extremo norte do país, também se mostrou como um processo contínuo de violência contra a natureza e seus habitantes, mascarados por expedições missionárias, com o intuito de pacificar e evangelizar os povos originários, para posteriormente usurpar seus territórios. Essas expedições eram bem estruturadas e nos faz considerar que recebiam algum incentivo financeiro, conforme a seguinte descrição:

A área de garimpo se esticava naquela região, abonçada de riquezas e de rancores, incógnitas de futuro e de mando. Terra de ninguém onde falava mais alto quem fosse menos miserável.

[...]. Um centro bem equipado, com as habitações dos missionários de um lado, o acampamento índio de outro e a pista de pouso, a Aaku, mais afastada, perto do rio Anauá. Estocavam gasolina e facilitavam a escala para os hidroaviões das Águias da Salvação, em suas viagens exploratórias pela Amazônia. Eles evangelizavam, batizavam e enviavam os selvagens aculturados em busca de novas tribos para catequizar (GODINHO, 2020, p. 159).

A citação acima expõe um dos principais interesses na devastação e exploração da floresta, isto é, a prática de garimpo. A politização espacial da região envolvia também uma hierarquização religiosa e militar, incluindo os governos brasileiro e estadunidense. A intenção na catequização dos povos originários envolvia o interesse em deixar a terra livre para a execução da mineração.

O jogo de interesses e ambições envolvendo o domínio das terras dos Waimiri-Atroari direciona a narrativa para a sua principal denúncia social e histórica. O personagem Giacomo Chiarelli do romance foi inspirado no Padre Carelli, que teve sua expedição sabotada e abandonada na floresta. A censura e a manipulação de informações da ditadura militar quase conseguiram responsabilizar o padre pela morte dos membros da sua expedição. Os militares à época tornaram a narrativa do mateiro Álvaro Paulo da Silva, único sobrevivente do grupo, como oficial: “Os autores do massacre teriam sido os ‘ferozes’ índios Waimiri-Atroari, provocados pela suposta incompetência do chefe da expedição, Pe. João Calleri” (SABBATINI, 1998, p. 13).

O trabalho narrativo desenvolvido por Sandra Godinho nesta obra aqui analisada é destacável, se pensarmos que a história do padre Calleri tem se oficializado pelas palavras distorcidas do mateiro que esteve na expedição. O narrador testemunha João de Deus, no romance, é uma forma de mostrar os perigos de uma única história e questionar a contraditória narrativa da construção da BR-174, que se tornou oficial pelo discurso do governo brasileiro.

A história da expedição do padre Carelli e do genocídio do povo Waimiri-Atroari estão registrados no livro *Massacre*, de autoria do também padre e amigo de Carelli, Silvano Sabatini (1998). A obra revela uma trama de conspirações contra a “expedição Calleri” e é o início de uma longa pesquisa à procura da verdade, além de apurar responsabilidades e de indicar nomes de pessoas e instituições envolvidas no massacre.

Padre Silvano Sabatini também ganha voz, em *Tocaia do Norte*, como padre Sartori. Sandra Godinho ficcionaliza o empenho e a busca pela verdade empreendida pelos amigos de Calleri. No

romance, as contradições em relação ao ocorrido, com a expedição começam a aparecer:

- Tem novidade, padre?
- Acabei de falar com o Queiroz Campos. Comuniquei a ele que a expedição devia ser considerada massacrada e ele se espantou.
- Espantou?
- Nem ao menos sabia de que expedição eu estava falando!
- Como assim, padre?
- Não sabia que a expedição havia partido, simplesmente não sabia das mudanças de última hora nos planos sobre o Alalaú, nem do contato com os índios e muito menos do silêncio. Achou estranho que, como presidente nacional da Funai, não tenha sabido da preparação, partida e massacre de uma expedição de pacificação chefiada por um padre italiano, autorizada por ele e pelo Ministério do Interior. Está indignado, com muitas perguntas na cabeça a serem respondidas (GODINHO, 2020, p. 243).

A domesticação e politização espacial no livro se expande pelo território da floresta. “Outras matérias noticiavam a construção da hidrelétrica de Balbina. Iriam represar Uatumã para fornecer energia para a Zona Franca, afinal. Outras falavam da instalação da Mineradora Taboca. A ‘Aliança para o Progresso’ ia de vento em popa” (GODINHO, 2020, p. 279-280).

A violência descontrolada e a barbárie por parte do Estado brasileiro, do governo estadunidense e das empresas interessadas em mineração, ao redor da rodovia BR-174, concretizam o massacre direcionado aos povos originários e resolvem o que eles consideravam ser “o problema do índio” (SABATINI, 1998, p. 54):

O Sexto Batalhão de Engenharia de Construção tinha assumido a construção da estrada, atuando em duas frentes de trabalho, até que a Norte e a Sul se encontrassem em algum ponto qualquer entre Manaus e Boa Vista. [...] Também [...] os militares jogaram do avião uma espécie de veneno, um pó branco que se espalhou pela floresta matando muito Wamiris-Atroaris, o famoso agente laranja, indicado pelos americanos para a América do Sul, após o seu uso no Vietnã.

Depois, jogaram bombas que incendiaram as malocas com famílias inteiras dentro.

[...] A Mineração Taboca estava se instalando, completando o serviço de limpeza de índios com a Sacopã, uma empresa de jagunços equipada para matar, comandada por ex-oficiais de exército e outro da ativa, subordinado ao Comando Militar da Amazônia (GODINHO, 2020, p. 296-297).

Breves considerações finais

Concluimos esta pesquisa retomando ao questionamento que intitula este trabalho: Por que o homem branco matou a nossa gente? Coincidentemente ou não, as últimas páginas de *Tocaia do Norte* também fazem referência à mesma indagação reproduzida pelos Waimiri-Atroari, que sobreviveram aos constantes ataques desferidos contra seu povo. Devido ao importantíssimo trabalho de alfabetização realizado por Egydio Schwade e Doroti Mueller Schwade junto aos Waimiri-Atroari, conseguimos não uma resposta direta para a questão que norteou tanto este estudo, quanto o romance de Sandra Godinho, mas uma forma de conhecermos e entendermos que toda história possui duas versões: a oficial, que tenta ocultar o genocídio, o topocídio e outras violações aos direitos humanos e a dos oprimidos, cuja intenção é denunciar essas atrocidades e dar voz a esses elementos desgarrados dessa narrativa excludente.

Registros como o *Primeiro Relatório do Comitê Estadual da Verdade: O Genocídio do Povo Waimiri-Atroari* e a obra *Massacre* auxiliam na elaboração de uma nova narrativa para a história dos povos originários no Brasil, com o intuito de superar os discursos oficiais conservadores e os estereótipos atribuídos a esses povos. Através de *Tocaia do Norte*, e do crescente número de estudos e obras revisionistas da história brasileira, acreditamos que há explicações para o questionamento dos Waimiri-Atroari.

Desenvolveremos uma resposta baseada na discussão proposta neste trabalho, quer dizer, sob a análise da construção e domesticação

espacial no romance. Percebemos que a discussão teórica envolvendo espaço geométrico e antropológico, e as interações espaciais, de fato, acontecem em *Tocaia de Norte*. A propósito, a riqueza e o conhecimento geográfico da narração ao descrever, com detalhes, a região de floresta e suas fronteiras, além de ser uma representação geométrica dos espaços da obra é, também, fruto de uma dedicada e extensa pesquisa histórica e cultural.

Entendemos, portanto, que se há um espaço geométrico, logo as terras invadidas pelos homens brancos sempre existiram. Se o espaço é antropológico e nele aconteceu interação, então, nessas camadas de espaços teorizados já existiam povos, culturas, crenças e organizações sociais. O que consideramos e adicionamos à discussão teórica foram os métodos utilizados nessas interações envolvendo, no caso de *Tocaia do Norte*, o governo brasileiro e as minorias étnicas, ou seja, o uso constante de violência como ferramenta política para o avanço do progresso.

O progresso no Brasil, no que tange às políticas ambientais e indigenistas, tem deixado marcas genocidas e topocídicas ao longo dos anos. “O problema do índio” vem se alastrando, bem como as medidas unilaterais de desterritorialização impostas a esses povos. A dicotomia civilizado e selvagem torna-se problemática diante do diálogo que propusemos neste trabalho, pois os principais agentes da selvageria e da barbárie foram aqueles que se propuseram a catequizar/civilizar os povos nativos da região.

A resposta para o questionamento dos Waimiri-Atroari nos direciona para outras reflexões, como bem pontua Sandra Godinho: “Qual é o preço do homem mercantilizar o que está ao seu alcance? E que vale o risco de colocar um bioma inteiro em desequilíbrio? É isso que o futuro nos reserva? Rios manchados de mercúrio, lama e sangue?” (2020, p. 311). A omissão das autoridades e a distorção para consolidar uma única narrativa histórica nos faz considerar essas indagações.

A obra de Sandra Godinho também proporciona à academia diferentes possibilidades de debates e pesquisas, tais como: a narrativa memorialística e testemunhal, o *bildungsroman*, a

identidade, a cultura, a ecocrítica e, até mesmo, a linguagem. O romance revisionista da autora aborda uma parte sensível da história brasileira, ocultada pelas autoridades do país para fins econômicos e políticos. *Tocaia de Norte*, além de refletir sobre a violenta progressão para o extremo Norte do país, desdobra sua relevância contra a violência moral e intelectual que vem sendo praticada no Brasil.

A narrativa de *Tocaia do Norte* também é uma forma de homenagear o padre Carelli, além de denunciar o que aconteceu com sua expedição. Finalizamos esta pesquisa, em tom de homenagem também, reproduzindo as falas de dois sobreviventes Waimiri-Atroari com desejo de expor as atrocidades vivenciadas:

Kron disse:

- Você, o senhor, eu não sei para quem é esta história - não põe na frente o nome de Valdeci. Põe o nosso nome: Mayahri, Mamiewá, Kirpaká, porque nós vimos.

[...] Eu sou Coowi. Estou muito velha e vou morrer, mas sou feliz. Meu neto pediu para contar a história dos antigos. Tenho medo. [...] Queria contar a história dos antigos, para todo mundo saber (SABATINI, 1998, p. 237).

Referências

ALMEIDA, Alexandra Vieira de. Sandra Godinho - Tessitura da circularidade rítmica em *O Verso do Reverso*. In: SANTOS, José Benedito dos. *As múltiplas faces da literatura de autoria feminina*. Parintins: Editora Letras & Papéis, 2021. p. 251-258.

AMAZONAS. *Primeiro Relatório do Comitê Estadual da Verdade: o Genocídio do Povo Waimiri-Atroari*. Manaus, 2012.

CERTAU, Michel de. Relatos de espaço. In: CERTAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. p. 199-217.

- FROTA, Adolfo José de Souza. *O espaço da melancolia na trilogia da fronteira, de Cormac McCarthy*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Goiânia: UFG, 2013. p. 17-40.
- GODINHO, Sandra. *Tocaia do Norte*. Guaratinguetá/SP: Penalux, 2020.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Tradução de Giesh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MOREIRA, Maria Geralda Almeida. *Índios e militares no século XX: a invisibilidade do caos humano nas fronteiras*. Albuquerque: revista de história, vol. 9, n° 18, jul-dez de 2017, p. 65-84.
- SOJA, Edward. Uma Interpretação Materialista da espacialidade. IN: Becker, B. Haesbaert, R. Silveira, Carmen. *Abordagens Políticas da Espacialidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1983.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. A reestruturação de tempo e espaço como princípio criador de novos horizontes. In: ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Tradução de Marion Fleischner. São Paulo: Editora Nacional; USP, 1975, p. 53-67
- SABATINI, Silvano. *Massacre*. CIMI: São Paulo, 1998.

A CONSTRUÇÃO DO NARRADOR NO ROMANCE *TOCAIA DO NORTE*, DE SANDRA GODINHO

Letícia Pinto Cardoso¹

Resumo: O romance *Tocaia do Norte*, de Sandra Godinho, chama atenção não só pelo tema, mas também pela construção de seu narrador, João de Deus, que se coaduna com a literatura brasileira contemporânea, pela escolha autodiegética e pelo relato após uma experiência traumática. A obra ora se aproxima de um diário, pelo tom intimista e uso de epígrafes em versos no início de cada capítulo, ora se assemelha a um testemunho. Tais características fazem de *Tocaia do Norte* uma obra fascinante pelos recursos narrativos e de hibridismo de gêneros textuais. Assim sendo, é também um destaque para as formas de narrar que a autoria contemporânea brasileira dispõe e por meio dos quais se utiliza para a rememorar ou, nesse caso, relatar e realinhar momentos históricos traumáticos e intencionalmente esquecidos da vida de nosso país.

Palavras-chave: Narrador; Relato; Autoria contemporânea brasileira.

O espaço que ocupa *Tocaia do Norte*

Tocaia do Norte é o romance vencedor do prêmio Literário Cidade de Manaus de 2020. Prêmio esse que a autora Sandra Godinho já ganhou outras vezes. Mas *Tocaia* é um livro que se diferencia dos demais romances que aqui se tem publicado. Ele fala de dentro, se

¹ Mestra em Letras – Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (2015). Professora estatutária na Secretaria Municipal de Educação de Manaus (SEMED). Idealizadora e Coordenadora do projeto Te conto em Contos, um dos vencedores do edital Prêmio Feliciano Lana (Lei Aldir Blanc), da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas (2020). Por meio dele, publicou três e-books de contos inéditos de escritoras do Amazonas. E-mail: letciapintocardos@gmail.com

encontra numa parte velha e pouco residida em nossa literatura, formada por palafitas, por migrantes do próprio Amazonas, que mesmo dentro da cidade ainda eram excluídos até pelos próprios governantes da época. “(...) Não se vivia na cidade flutuante por conveniência – conforme o governador alegou –, mas por necessidade, sem ninguém a nos socorrer” (GODINHO, 2020, p. 23).

Essa riqueza de memórias, formada por cores, cheiros e sabores, empolga qualquer amazonense que tenha crescido no Centro ou na Zona Sul de Manaus e que vê a história da sua infância e da juventude como pegadas deixadas pelas páginas do romance, também possibilita algo mais além da imaginação para qualquer pessoa de fora que imagina que aqui seja uma selva. Não é dessa forma. Há selvageria dos homens, como em toda cidade, e um emaranhado de disputas por territórios, não só dos bairros que vão se formando a custo e à luta dos excluídos, mão de obra que sustenta a elite da capital, mas de terras indígenas, os primeiros habitantes, e de narrativas, do Norte a Brasília e até os EUA. Esta é a selva. Mais sutil e estrondosa pelas raízes, pela terra que vez ou outra engole gentes e sonhos de dignidade humana.

É de se reverenciar a escolha de Sandra Godinho por este tema, desde sua parada em uma matéria de jornal que falava da operação malsucedida no contato com os Waimiri-Atroari e o assassinato de um padre, chefe da missão, até seu trabalho de pesquisa ao ler o livro que contava a vida desses homens e os documentos a que teve acesso por meio da Comissão da Verdade.

Faz-se necessário dizer que o trabalho de Sandra Godinho foi um resgate de nossa história, e não só enquanto amazonenses, nortistas, mas também como brasileiros. Há muito esforço em se apagar as políticas vigentes nas décadas de 1960 a 1980, mas é preciso vencer essa noção de que o contemporâneo cabe ao futuro, à análise, é preciso tomar pelas mãos e retirar esses panos que não estão empoeirados, mas que já nascem sujos, e entender e revogar qualquer pós-memória que fantasie fatos e sujeitos.

Há brasileiros, os primeiros antes de tudo, que constantemente são negados. E esses brasileiros estão sempre ligados à terra e à água.

Quando *Tocaia do Norte* se realiza enquanto obra que trata do conflito entre Waimiri-Atroari e instâncias e representantes do Estado brasileiro e estrangeiro, é importante parar e exaltar essa obra que atende as urgências do direito à terra dos indígenas. Nesse imbróglio político e social como pano de fundo, a escolha da autora por um narrador autodiegético, perspectiva já observada por Zilberman (2017) em romances contemporâneos, também deve ser exaltada e é a isso que o presente texto priorizará a respeito das nuances construtivas especialmente do narrador do livro *Tocaia do Norte*.

Impressões sobre a obra

A obra está dividida em três momentos: “O seminarista”, “O relato” e “O caminho”. É por essa tripartição que acompanharemos o protagonista, e narrador da história, João de Deus, homem que nasceu de uma mãe “já gasta” e que, por um medo dela de que sucumbisse após o parto, foi objeto de promessa: se o bebê vingasse, se tornaria padre. Peso que João carregou por toda sua infância e juventude – a sina de ter uma vida comprometida com um sonho que não era o seu. “Desde cedo, entendi que a velhota me havia condenado em vida. O que fazer quando seus pais fermentam ideias erradas?” (GODINHO, 2020, p. 21).

Na primeira parte do livro, portanto, “O seminarista”, acompanhamos a infância e juventude de João, enfezado com a promessa e com os pais, que não entendiam sua vontade de não ser padre. Reclamava das rezas, das obrigações, principalmente quando teve que começar sua preparação para o sacerdócio de fato, além disso podemos notar desde cedo um olhar desperto para questões sociais nem que fosse pela raiva de ser um excluído do lugar em que nasceu e vivia, como se vê nos excertos a seguir: “Eu era lerdo, leso e lento, mas era bom, um cordeiro sem voz. Não, ela foi logo fazer a promessa. Fazer promessa à custa dos outros era fácil, o filho que pagasse depois com a própria vida” (GODINHO, 2020, p. 22).

Sempre foi mais fácil respirar do que morrer. Consagrou-me santo com a permissão do pai, mas santo nunca fui. Nasci no meio da água e do mau cheiro. E da merda, a cidade flutuante. O governador Arthur Reis a chamava de excrescência e alardeou com seu egocentrismo extravagante que erradicaria esse infortúnio de ladrões da porta da cidade, levaria para longe as prostitutas e as doenças do centro (GODINHO, 2020, p. 22).

Nessa parte do livro, também acompanhamos João passeando pelo Centro da cidade, pela Matriz, pelo mercado, assim como suas idas no barco do pai para pescar, momento em que já há menção a indígenas e ao preconceito, eivado de ignorância e folclore a respeito deles.

Já na segunda parte do livro, “O relato”, é quando a vida de João passa a ter outro caminho dentro do seu destino, e pela primeira vez um mentor, alguém com quem João pode se identificar em certa instância e se inspirar, já que com seus pais e amigos não tinha nem uma coisa nem outra, porque, guardadas as proporções, todos os tratavam como menino prometido a Deus, como se esse fosse o seu destino, ignorando o seu desejo de abdicá-lo.

Diacho de santos que nunca me escutavam. Santo Anjo, livrai-nos do mal. Seja feita a minha vontade e não a dela. Encarei meus amigos com olhos arregalados e preparei o gesto solene com um copo de água turva. (GODINHO, 2020, p. 36)

Um amigo tinha a obrigação de te decifrar quando ninguém mais o era, de te aplaudir quando todos vaiavam, de te amar quando todos te hostilizavam, de compartilhar a lágrima na hora da tristeza e te facilitar o amor quando sabia que a paixão te devorava há tanto tempo. Vivaldo não se importou com minha necessidade de falar, nem com o peso da minha solidão. Fiquei estatelado à porta do casebre, mastigando mágoas, ruminando os ruídos de seu braço, passando-o ao redor dos ombros de Lívia, trancando a porta do casebre com corrente e cadeado (GODINHO, 2020, p. 64).

A terceira parte do livro, “O caminho”, é a de maior lucidez dessa personagem que vimos ora criança, ora adolescente, ora adulto. É o momento em que a tragédia não se mostra apenas como uma noite, mas em ressonância pelos próximos anos de sua vida.

Um bando deles apossando o espaço, sem excesso de apego. A vida era bem isso: um desapegar. Um aperto na garganta. Imagens da infância na memória, caminhando à minha revelia, a passos largos até adentrar as matas, até se perder nos cipós que serviam de corda. O peso do mundo tal qual eu o conhecia dançando na minha mente (GODINHO, 2020, p. 57-58)

Uma pessoa é muito mais que um pedaço de terra. É muito mais que sua teimosia. É muito mais que seu sonho. Uma pessoa é medida de sua resiliência. Agora vejo isso, não naquela época. Eu era um desmemoriado da minha cronologia, vivendo um futuro oriundo de um passado equivocados, com o presente à deriva de mim mesmo, refém de Deus, condenado ao inferno, um encarcerado de minha própria prisão (GODINHO, 2020, p. 102).

Essa reavaliação da própria história de vida é um caminho dos empáticos, dos escritores e, também, dos sobreviventes. *Tocaia do Norte* é uma obra sobre um massacre que os povos indígenas Waimiri e Atroari sofreram na década de 1960 para que uma estrada que ia de Manaus a Boa Vista, a BR-174, fosse construída. Para isso, todo um cenário de aproximação e mediação foi arregimentado e acreditado, para ser destruído, com balas, veneno e doenças. Uma guerra não anunciada, mas enovelada, e que acarretaria no assassinato de muitos indígenas pelos próximos anos.

Jaime Ginzburg, em seu artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea” (2012), destaca a importância do papel do narrador para além de uma figura de mediador entre autor-texto-leitor, de modo que possa ser um catalisador para experiências traumáticas, lançando luz às ruínas deixadas por elas, ele afirma que é preciso:

(...) propiciar interpretações do Brasil afastadas do nacionalismo ufanista, e que possam reconhecer em uma ruína uma potência de memória. Se existem ruínas de catástrofes históricas, é importante que elas sejam observadas, e que delas emanem questões sobre o passado. A literatura, em busca de uma poética dos restos, ganha potência expressiva e permite empatia com aqueles que viveram o Brasil como espaço de repressão ou trauma (GINZBURG, 2012, p. 204).

Em *Tocaia do Norte*, Sandra Godinho nos dá a oportunidade de experiencarmos uma poética de restos. A partir de João de Deus não só mergulhamos na história do menino que foi incumbido de ser padre, e com isso reconhecer a Manaus de sua infância e rememorar a urbanidade das palafitas, segregadas em pleno Centro histórico e comercial da capital, como também incursionarmos junto com ele na floresta amazônica, nos tornando, por consequência, testemunhas do massacre sofrido pela expedição que ele acompanhava, e de reconhecermos nossas falhas enquanto brasileiros e habitantes desse espaço do país.

As nuances do narrador

Dessa divisão já mencionada de *Tocaia do Norte*, além de um marcador temporal e situacional do contexto e da vida do protagonista, em termos de construção do livro, é fascinante pensar numa obra que se inscreve na contemporaneidade e que desafia aquilo que professores de literatura e críticos literários interessados nesse período histórico que vivenciamos ou de que estamos próximos e sentimos como se fosse, ao mesmo tempo, outro século, e era, como um passado distante e desolador. É um narrador cindido: um narrador menino/jovem; narrador adulto; narrador escritor, matéria que dá margens à leitura psicanalítica do sujeito enquanto indivíduo fragmentado, incontestavelmente contemporâneo.

A partir da psicanálise, podem ser elaboradas reflexões sobre constituição do sujeito. Integrando algumas ideias de Freud e Lacan, o estudo do narrador pode privilegiar elementos dissociativos, construções

fragmentárias e perspectivas traumáticas em narrativas. Além disso, pode compreender a produção literária dentro do horizonte de tensão entre cultura e barbárie... (GINZBURG, 2012, p. 204).

Ou ainda podemos tripartir-la em um narrador que experiencia; um narrador que testemunha e um narrador que escreve para denunciar, assumindo às vezes o lugar de terceira pessoa sobre os fatos e traumas por que ele mesmo passou. Podemos ver em momentos da obra essa relação da narração enquanto marcos de acontecimentos cronológicos e psicológicos, de amadurecimento.

Não era proseador, mas gostava muito das prosas do pai, quando não bebia. O velho se gastava comigo, prosas que pareciam gabolice mais que qualquer outra coisa, mas eu sabia que ele se esforçava para me encantar. Talvez com pena da cruz que eu ainda estava para carregar. Talvez remorso. (...) O velho não tinha dinheiro, mas enfeitava com as estórias ventiladas nos meus ouvidos (GODINHO, 2020, p. 24).

Sei que vou me salvar escrevendo. Não foi de uma hora para outra que resolvi colocar tudo no papel. Passaram-se outros dezessete anos, até eu tomar coragem e começar a rabiscar as primeiras linhas. Escrever sempre foi mais do que reunir bons pensamentos. Escrever teve o efeito de me resgatar como pessoa, encontrar um pedaço de mim que estava fora de meu domínio, minha identidade usurpada, minhas desgraças desordenadas que escapavam pelos poros (GODINHO, 2020, p. 149).

A gente teme tanto, que tem medo de gritar. Depois tem medo de que o grito seque e morra na garganta. A gente se sujeita a apenas pensar, como se isso bastasse. Não basta, João. (GODINHO, 2020, p. 307)

Praguejou aos santos. Encegada de raiva. Gostava de vê-la assim, estrebuchando. Era bom que fosse ela a ter raiva para variar. Senti como se mãe evocasse o passado, no tempo que se lastimava com minhas travessuras pelo ancoradouro, pelas ruas de terra ou de

água, tomando a voadeira escondido e seguindo adiante, sem parada (GODINHO, 2020, p. 291-292).

Esse recorte histórico e temporal não suficientemente distante está, nem em anos, nem em formas de poder, de exploração. A notícia do massacre de 1968 nos violenta pelo horror de mortes e, quando sabemos da engenharia por trás do genocídio, por meio da obra, somos levados a ouvir ecos em outras notícias de outros massacres da parte de cá deste século. É um presente velho o que vivemos, de certa forma, e testemunhá-lo não deveria ser visto como uma opção.

A origem da noção de testemunho é jurídica, e remete etimologicamente à voz que toma parte de um processo, em situação de impasse, e que pode contribuir para desfazer uma dúvida. Além disso, o termo testemunho se associa na tradição com a figura do mártir, o sobrevivente de uma provação (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 378). Em ambas as condições, trata-se de indicar uma fala em tensão com uma realidade conflitiva (GINZBURG, 2011, p. 21).

O fato de a autora escolher como protagonista do romance um personagem que seria sobrevivente da tragédia incrementa outro nível na obra e na construção literária. Um sobrevivente é uma testemunha, e se não se cala, ou é silenciado, tem por fixação o relato, coisa que o personagem João de Deus faz. “O pesadelo é recente. E se hoje me proponho a falar é por medo de esquecer” (GODINHO, 2020, p. 13).

A ambiguidade consiste em que, quando os protagonistas estão sujeitos a riscos de destruição (a tortura, a violência paterna, a vulnerabilidade na perda de referências seguras), fica clara a necessidade de realização de relatos. A descoberta e a elaboração da fragilidade são cruciais. É a fragilidade, e não a consumação de uma plenitude ou a superação de limites, que se apresenta como base da necessidade de um discurso narrativo (GINZBURG, 2012, p. 204).

João de Deus passa a escrever não apenas porque não tem um amigo com quem contar, nem mesmo os pais, mas porque escrever é um ato de resistir, e talvez até para ele seja uma forma de confirmar sua existência, não mais sendo só definida pela promessa da mãe, o silêncio do pai, a decisão/certeza do padre Chiarelli, quem o convida para expedição. Conforme podemos observar nos seguintes trechos, que são avaliações de suas lembranças, assim como projeções: “Um homem sempre foi mais que sua língua, mais que sua pátria, só não maior que seu ideal, isso o padre me ensinou” (GODINHO, 2020, p. 149).

A simples menção do fato me faz singrar a memória na correnteza do tempo, que me fez outro, que me fez vivo, que inundou minhas incertezas como um dilúvio de renascimento. Do luto de pais ainda vivos. Da luta sem sentido. Do novo homem nascido da mata. Eu renascia em júbilo (GODINHO, 2020, p. 179).

O relato é uma ferramenta para comprovar que existe, apesar da forte pressão da escolha dos outros sobre sua vida. É a necessidade de não deixar que seja esquecido o massacre, de não deixar que seja recontado e falsificado, que faz com que João de Deus escreva, e talvez por isso e com isso seja a primeira vez em que toma uma decisão em sua vida com base em um desejo profundo: o de justiça.

(...) e eu quero fazer com eles o que eles fizeram comigo eu quero foder com eles como eles foderam comigo e eu quero sumir porque nada mais tem jeito nesse fim-de-mundo que se recusa a findar porque querem existir e querem sobreviver e eu que sempre fui sobrevivente deveria saber melhor do que ninguém que a voz não se cala e eu não quero me calar e eu só quero foder, furar, esfolar, apunhalar, desfolhar, destruir, demolir, acabar, socar, bater, estourar miolos, rasgar as línguas, cozinhar as vísceras, esganar o pescoço, roer as pústulas como gosma até que tudo se acabe e eu me acabe nessa raiva maldita que não se cala, que não se contém, que não se represa porque eu já sou um crápula asqueroso um monstro fodido

que quer foder com o mundo porque o mundo sempre me fode e brinca comigo de roleta-russa e de mocinho e bandido e de cabra-cega e eu também estou cego e não quero ver e não quero sentir e não quero... e não quero..... (GODINHO, 2020, p. 284-285).

À noite, depois de me acabar em cachaça, eu me deitava entregue à sorte no terreno atrás da casa, à espreita de algo ou alguém que maldissesse a precariedade da condição humana, alguém que não se acanhasse de falar sobre a violência extrema contra tantas vidas malditas e mal sentidas, a violência contra caças e caçados. À noite, meu corpo me desabitava, senhor e servo de desejos brutais. Quis acabar com o Palácio da Justiça, onde justiça não havia, cheguei mesmo a preparar uma garrafa com querosene para atirar no prédio; quis apedrejar a repartição do exército onde não se marchava em berço esplêndido, o sentimento extremo de revolta me desumanizando, para desespero de pai e mãe.... (GODINHO, 2020, p. 305).

A opção por temas e personagens pouco explorados ou inexistentes em nossa literatura tem motivação pelas desigualdades sociais lancinantes de nosso país. Muitos escritores têm se voltado a excluídos (sendo alguns deles partes destacadas desses grupos) até então do cânone literário e ainda da sociedade para denunciar as discrepâncias e marcar no tempo, nem que seja o da narrativa, a sua existência. Quem se interessaria anos atrás pelo conflito entre indígenas, missionários cristãos, sociedade, autoridades brasileiras e empresários estrangeiros? Quem tornaria isso em livro sem romantizar nenhum desses lados?

Nesse sentido, Ginzburg (2012, p. 213) afirma:

as transformações históricas do país envolveram o reforço de desigualdade social, surgindo novos movimentos sociais, associados à crítica da exclusão, motivando escritores a se dedicarem a temas anteriormente pouco ou nada presentes na nossa literatura, e trazendo excluídos, em vários horizontes sociais, para o campo da vida editorial; haveria uma relação dinâmica entre indústria cultural e cultura erudita, modificando os critérios de valor habituais, em favor de uma

aproximação entre mercado e universidade, e permitindo criar novos meios midiáticos de produção e circulação literária.

Uma obra cujo texto olha para um passado recente, de denúncia e violência contra os indígenas, donos da terra, de usurpação e subversão de leis, e que pungente pode ser vista em várias notícias de jornais dos últimos anos, neste 2022 ainda.

Os conflitos da primeira parte do livro são os de negar a promessa de ser padre; o distanciamento com seus pais, a paixão por Lívia, amiga de infância, e o relacionamento com os amigos. Todos esses problemas podem ser considerados comuns, como seguir em um caminho imposto pela mãe, sentir-se só e abandonado, incompreendido pelos amigos. Após a passagem pelo seminário, percebe-se um João de Deus mais angustiado e até disposto a negar a vida dedicada ao sacerdócio não confrontando os responsáveis por essa trajetória, mas fugindo deles. A grande decepção ocorre quando descobre que o amigo está namorando com a mulher por quem João era apaixonado desde sempre. É doloroso para ele perceber que nem sua ausência nem seu retorno foram capazes de promover grandes comoções nos dois.

A idealização dele passa a encontrar espaço na figura do padre Chiarelli, no fascínio que ele desperta nos outros e pelo fato de comer bastante e beber cerveja como um homem comum, e não dedicado ao sagrado, permitindo que João faça o mesmo. Esse tratamento cordial, amistoso e até fraternal, ainda que com desconfiança de suas boas intenções e de como é possível outra vida além daquela sem o enclausuramento e uma santidade porque vestiria uma batina e rezaria por outras pessoas, de uma rotina rígida, despertam em João o interesse em acompanhá-lo e o adiamento de sua vontade de largar o seminário e buscar outro caminho longe de padres e da Igreja.

Breves considerações finais

A complexidade de emoções tão mundanas e reais somadas à construção de um sobrevivente, de como ele lida e de que forma ele supera, sem esquecer, fazem dessa obra um acontecimento literário especial. *Tocaia do Norte* é também uma lufada de bons caminhos para a literatura do Amazonas. Deixa o cenário da *belle époque* ou de formação do Estado, das histórias constantemente contadas de Orellana e Pizarro e seus contatos com indígenas, e se volta para a década de 1960, de grandes e traumáticas experiências para o Brasil, e que com frequência é ignorada nesta e por esta parte do país, no que se refere à sua situação e contribuição naquele período. Que seja um chamado para novas incursões e resgates de memória, mesmo que triste, é essencial para um presente próximo mais digno.

Nesse sentido, é importante também destacar que essa obra foi vencedora de um concurso literário. Não só pelo incentivo que tais iniciativas estimulam na vida de escritores, e mesmo do mercado editorial brasileiro, mas é preciso lembrar de Zilberman (2017, p. 425), quando enfatiza que os prêmios sinalizam tendências e são ainda indicativos, como um termômetro para se medir o “estado atual de uma literatura”. Observar o lançamento de *Tocaia do Norte* trazendo temas atuais e tão urgentes é igualmente torcer para que outras obras sejam produzidas aqui, com cenário parecido, de resgate e valorização da memória coletiva.

Referências

- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth. [Org.]. *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, p. 19-32, 2011.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas: Quaderni di Letterature Iberiche e*

Iberoamericane, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>. Acesso em: 1 fev. 2022.

GODINHO, Sandra. *Tocaia do Norte*. Penalux: Guaratinguetá, 2020.

ZILBERMAN, Regina. O romance brasileiro contemporâneo conforme os prêmios literários (2010-2014). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* [on-line]. 2017, n. 50, p. 424-443. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40185025>. Acesso em: 1 fev. 2022.

OS NARRADORES NO ROMANCE *A MORTE É A PROMESSA DE ALGUM FIM*, DE SANDRA GODINHO

José Benedito dos Santos ¹

Resumo: Na literatura amazonense contemporânea, a partir de 2010, surgiu uma série de romances escritos por mulheres. Dentre esta variedade de obras de autoria feminina, selecionamos *A Morte é a Promessa de Algum Fim* (2021), de Sandra Godinho, para tentar entender a maneira como se dá a construção de uma obra que tematiza a Amazônia, sob a perspectiva de uma escritora paulista radicada no Amazonas, com ênfase nos termos identidade e reescritura da história dos ex-colonizados, questões que vêm sendo objeto de reflexões no campo da teoria pós-colonial. Para tanto, adotam-se as obras: *Pode o subalterno falar?* (2010), de Gayatri Spivak, *A identidade cultural na pós-modernidade* (2015), de Stuart Hall, *Os condenados da terra* (2015), de Frantz Fanon, *O local da cultura* (1998), de Homi Bhabha, *Cultura e imperialismo* (1995), de Edward Said, como suporte teórico deste artigo. Ao final de nossa análise, concluímos que algumas vozes amazônicas, historicamente silenciadas pela literatura brasileira/amazonense, são resgatadas pela romancista para falarem de si e do Outro.

Palavras-chave: Identidade; Vozes silenciadas; Pós-colonialismo; Romance; Sandra Godinho.

O romance *A Morte é a Promessa de Algum Fim* (Penalux, 2021), de Sandra Godinho, se constitui de aparatas (antigas orelhas), uma epígrafe, um prefácio, que antecipam para o leitor as temáticas que serão discutidas no decorrer da narrativa, tais como: invisibilidade

¹ Doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de Brasília (UnB/UFAM). Mestre em Letras (Área de Concentração em Estudos Literários). Professor Efetivo de Língua Portuguesa na Secretaria de Educação do Estado do Amazonas (SEDUC/AM). E-mail: profbenesantos@hotmail.com.

identitária, luta pelo poder, apogeu e decadência, segregação, morte e renascimento. O romance é estruturado em quarenta e nove capítulos, alguns curtos, outros mais longos, que podem ser lidos como um romance ou, como um livro de quarenta e nove contos.

Na abertura de cada capítulo, encontramos vários poemas e/ou epígrafes, citações, grafados em itálico, ora escritos pelo narrador em primeira pessoa, ora pelo narrador testemunha, que antecipam para o leitor algumas informações sobre o tema a ser abordado. Outra observação importante é que todos os títulos dos capítulos são grafados, entre colchetes, reforçando a ideia de que tanto o narrador-protagonista Messias Machado quanto as demais personagens que transitam pelo romance são prisioneiras de si mesmas e do sistema capitalista que comanda a vida em sociedade.

Além de apresentar cortes abruptos no tempo narrativo, que longe de desarticular o enredo, agilizam-no e realçam as semelhanças comportamentais entre personagens distanciadas em tempos e lugares diferenciados. A técnica capaz de propiciar tal estrutura dúplice é a presença do narrador-protagonista Messias Machado relatando e protagonizando inúmeras aventuras do início ao final do romance, além do paralelismo efetuado pela romancista entre a COVID-19 (pandemia global) iniciada, em 2020, que impôs o isolamento social para evitar que as pessoas fossem contaminadas pelo vírus, e a Hanseníase (endemia local) ocorrida, na Amazônia Brasileira, no início do século XX, em que as pessoas com a “doença de pele” eram recolhidas das ruas de Manaus e confinadas no Casarão/Leprosário localizado na Vila de Paricatuba, à margem direita do Rio Negro, para evitar contaminar a população manauara, como também para morrer.

Traçando um paralelo entre duas tragédias humanitárias, em que morte e vida são transformadas em mercadorias negociáveis pelo capitalismo, Sandra Godinho ficcionaliza, também, um Casarão (o qual reverbera a Vila de Paricatuba) construído, na última década do século XIX, à margem direita do Rio Negro, pela elite da borracha, como uma espécie de “quarto de despejo”, para abrigar pessoas “indesejáveis”. No romance, esse Casarão assume a função de

ambiente e de personagem performáticos que se metamorfoseiam numa escola, prisão, leprosário, além de mostrar Messias Machado convivendo, nesses mesmos espaços, com pessoas de diferentes classes sociais, nacionalidades e cultura. Assim, o entrelaçamento entre eventos históricos, personagens e enredo, caracterização e linguagem proporciona a coerência literária ao romance. Desse modo, Sandra Godinho possui o mérito de ser uma das primeiras escritoras contemporâneas de língua portuguesa, no Amazonas, a elaborar um texto literário cujas estruturas apontam para a fragilidade das fronteiras entre os gêneros. Assim, a autora tem consciência de que a obra literária é uma experiência estética, e, ao mesmo tempo, um exercício de linguagem.

Apropriando-se da tese do narrador testemunha de que o romance de Godinho, sugere ser um roteiro de filme, agrupamos os quarenta e nove capítulos em seis grandes planos narrativos, sobre os quais nos debruçamos a seguir.

O primeiro capítulo/plano narrativo é um recurso retórico em que o narrador testemunha apresenta Messias Machado fugindo de Manaus e atravessando o Rio Negro numa canoa em direção à Floresta Amazônica, com a intenção de escapar da pandemia que assola o mundo habitado. Para tanto, este narrador testemunha se utiliza de expressões alusivas ao mundo do cinema, como “[Luz]”, “[Câmera]”, “[Ação]” sugerindo que o romance seja um roteiro de um filme, pois, ele se desdobra numa narrativa de quadros em movimento, apresentando os cenários em que se desenvolve o itinerário existencial de Messias Machado: uma cidade do interior paulista, São Paulo, Manaus, um Casarão localizado à margem direita do Rio Negro, em meio à floresta Amazônica.

A travessia do Rio Negro realizada por Messias Machado e sua entrada na floresta, leva o narrador testemunha a fazer uma descrição da floresta Amazônica, ora retratada como paraíso edênico (simbiose entre o nativo e a floresta): “O índio com o rosto pintado de urucum, com tanga enrolada na cintura por um cipó” (GODINHO, 2021, p. 26), que combate o “vandalismo branco, em tempo que não cabe nesse mundo” (GODIHO, 2021, p. 71). Assim,

o narrador testemunha recupera a figura do indígena idealizada por José de Alencar, nos seus romances *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), que introduziu a corrente literária indianista na literatura romântica brasileira do século XIX. Ora, a floresta é descrita como “inferno verde”, termo introduzido na literatura brasileira por Alberto Rangel, que o imortalizou, em seu livro de contos *Inferno Verde* (1908). Posteriormente, esse conceito foi adotado por outros escritores brasileiros e estrangeiros, como por exemplo, Ferreira de Castro, no romance *A Selva* (1930) que, diante da exuberância da Floresta Amazônica priorizou o espaço, em detrimento de outras categorias literárias. Cabe ressaltar que os protagonistas das duas obras acima citadas são forasteiros oriundos de região de clima frio, por isso, não conseguem se adaptar à floresta Amazônica. Assim como no romance *A Morte é a Promessa de Algum Fim* (2021), de Sandra Godinho, encontramos as personagens Messias Machado (paulista) e Máximo de Angelis (italiano) que reproduzem esse mesmo preconceito em relação à região e ao indígena Maiká. Na obra de Sandra Godinho, mantém-se a tradição, pois não apresenta uma nova abordagem na relação espaço x personagens, pois a floresta Amazônia continua hostil aos forasteiros, porém, fragmenta-se essa mesma tradição, quando equilibra a descrição do espaço com a apresentação das personagens, as quais são bem mais elaboradas e próximas da representação dos habitantes da região.

Nesse primeiro capítulo/plano narrativo, o narrador testemunha traz à tona o tema da viagem, configurado na travessia épica do Rio Negro realizada pelo protagonista Messias Machado. Conforme Theobald e Mizuni (2014, p. 1), constitui um dos temas mais antigos e frequentes das várias literaturas, e se mantém porque apresenta a capacidade de expressar não apenas relatos sobre o deslocamento físico, mas engloba toda uma representação simbólica do movimento mental e intelectual e da própria vida.

O segundo plano narrativo, a Floresta tem início –, quando Messias Machado se encontra com o indígena Maiká (membro da tribo Waimiri-Atroari – entendido, no texto, como representação do

xamã amazônico) –, que oferece a ele o rapé de *Paricá*, uma planta alucinógena utilizada pelos pajés/xamãs para intensificação da consciência, com a finalidade de conhecer outra realidade. No segundo capítulo, tem início a narrativa propriamente dita, quando o narrador testemunha registra o encontro entre o indígena Maiká “selvagem” e Messias Machado, “civilizado”, o qual é marcado pelo estranhamento: “– O que Caraíba faz aqui?” (p. 43). Após um diálogo tenso, Messias Machado pede comida. Em troca, o indígena Maiká lhe oferece frutas alucinógenas. Messias Machado aceita a oferta. “Depois de mascar, mastigar e aspirar o paricá, entra em comunhão com os espíritos da floresta, com plenos poderes para desempenhar seu papel de adivinho, seja ele para o bem ou para o mal” (p. 12). A partir desse momento, tem início a jornada de Messias Machado em busca de autoconhecimento. Após a inalação do rapé de Paricá, ele é deixado sozinho, para “assimilar a educação dos seres da floresta, ouvir o canto do crepúsculo, que chora no bico dos passarinhos” (p. 43). Sob o efeito do rapé de Paricá, Messias Machado inicia sua viagem em busca de autoconhecimento, por alguns eventos da história do Amazonas, tornando-se, assim, um viajante-fantasma.

O terceiro plano narrativo – Floresta/Casarão/Hospedaria – descreve o encontro, entre Messias Machado e o italiano Máximo de Angelis, que é “um homem trajando roupas estranhas, alguém misterioso e com cheiro de meia velha que se veste como um cidadão do século passado” (GODINHO, 2021, p. 47). Este estrangeiro leva Messias Machado para o Casarão, o qual é percebido por ele; como “uma promessa de refúgio e de penitência”. A partir desse momento, o Casarão assume a função de ambiente, bem como de personagem performática, pois; o deslocamento de Messias Machado entre os três planos narrativos ocorre, entre o dormir e o acordar, quando ele tenta assassinar os dois estrangeiros é transportado, para um Casarão metamorfoseado numa espécie de internato escolar. Em seguida, ele por fazer sexo com uma garota de menor de idade é transportado, para um Casarão metamorfoseado numa espécie de presídio. E, por fim, ao assassinar criminoso

Maliciano Matto, é transportado, para um Casarão metamorfoseado numa espécie de Leprosário.

O quarto plano narrativo – Casarão/Escola – mostra a convivência de Messias Machado, entre mulheres, crianças e adolescentes pobres recolhidos das ruas de Manaus, durante a crise econômica do ciclo da borracha, e enviados para o Casarão/Escola para aprender um ofício.

No quinto plano narrativo – Casarão/Prisão –, o narrador testemunha mostra Messias Machado vivendo entre criminosos violentos. Para denunciar a violência contra a mulher, reúne dois feminicidas masculinos que reproduzem juntos a prática do estupro acompanhada de morte. Assim, Messias Machado é currado pelo criminoso Maliciano Matto, e, mais tarde, este estuprador é assassinado por ele.

No sexto e último plano narrativo – Casarão/Leprosário –, Messias Machado estupra a mãe superiora (Luciama), por isso, passa vários dias na prisão, como forma de punição é designado pelo empresário Marco Costa Brava, para cuidar das feridas dele.

Nessa obra, elaborada com a tensão dialógica, entre a dispersão e a unificação de sentido, observam-se, além do tema da viagem, a multiplicidade de narradores, um protagonista que circula pelas diferentes histórias que constituem o romance, as narrativas de encaixes, alguns episódios que apontam para o realismo maravilhoso (a presença de aves e animais protetores e/ou agourentos), lendas e mitos da cultura amazônica, a metamorfose de um casarão em três diferentes espaços sociais (Escola, Presídio e Leprosário) —, que passa a exercer a função de ambiente e personagem performáticos —, o deslocamento de uma personagem assassinada numa história que reaparece em outra, na condição de presidiário, repetição de temas, algumas personagens femininas e masculinas têm seus nomes iniciados pela letra “L” e “M”, respectivamente, sugerindo a duplicação e/ou um jogo de espelhos em que elas se confrontam consigo mesmas. Nesse sentido, as relações de unidade e multiplicidade são reforçadas.

Para Samira Mesquita (2003, p. 21), o enredo é a própria narrativa de ficção em prosa. Ele será não o somatório, mas o produto das relações de interdependência entre a sucessão e a transformação de situações e fatos narrados e a maneira como são dispostos para o ouvinte ou o leitor pelo discurso que narra. Além de ser a “arquitetura do tempo e arquitetura do espaço, já que o tempo é espaço vivido” (MESQUITA, 2003, p. 34).

Observamos, no romance, a presença de um enredo fragmentado, o diálogo entre vários gêneros (lírico, épico, dramático); múltiplas vozes, a mistura de espaços/tempo narrativos diferenciados, em que se confrontam os olhares do viajante brasileiro urbano, europeu, crianças, adolescentes, mulheres, presidiários, portadores de hanseníase, sobre a cultura amazônica/brasileira. Existe, nessa obra, portanto, uma espécie de convivência interdisciplinar e multidiscursiva. Noutros termos, várias áreas do conhecimento cruzam esse romance (o imbricamento entre literatura e história, geografia como espaço político e da construção identitária, filosofia, antropologia, sociologia da literatura), assim como diferentes construções discursivas.

Vozes amazônicas que falam de si e do Outro

Tradicionalmente, as narrativas que ficcionalizam a Amazônia, trazem narradores em terceira pessoa que falam pelas personagens, como se elas não tivessem vozes. Acrescente a isso a ausência da mulher e do homem indígena como protagonistas. Conforme a pesquisadora Eliana Reis (2011, p. 19), é “Alberto Rangel quem lega o modelo de protagonista [...] o transplantado urbano, cujos sonhos de lucro pessoal e até mesmo de desenvolvimento regional o levaram até a Amazônia”. Por outro lado, Rafael Voigt Leandro assegura que nessas narrativas sobre a Amazônia, “paira uma noção de estrangeiridade do indígena em sua própria terra, provavelmente instalada pelo discurso colonial” (LEANDRO, 2016, p. 89). Cabe ainda uma referência especial ao romance *A árvore que chora* (1946) da austríaca Vicki Baum, que

“é um dos poucos romances que tematizam a Amazônia que cede espaço para deixar o índio falar. É uma obra que aquilata, sem etnocentrismo, as diversas nacionalidades, as diferentes raças e cultura: [...] Reconhece o outro com suas peculiaridades” (GONDIM, 2007, p. 287-2).

Na obra de Sandra Godinho mantém-se a tradição do narrador em terceira pessoa e/ou um narrador testemunha, porém, fragmenta-se esta mesma tradição, quando cede a palavra às personagens amazônicas, historicamente, silenciadas, para falarem de si e do Outro.

Concomitante ao desenvolvimento dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, pesquisas empreendidas por teóricos, como os indianos Homi Bhabha e Gayatri Spivak, o jamaicano Stuart Hall, o martinicano Frantz Fanon e o palestino Edward Said, recolocaram, no centro das discussões sociológicas, históricas e culturais, as formas da colonização europeia e novas estratégias de imperialismo e de exploração empreendidas por países economicamente desenvolvidos. Os debates promovidos por esses intelectuais oriundos da periferia foram capazes de gerar uma revisitação às formas de representação cultural, trazendo para a cena literária, por um lado, vozes que ficaram emudecidas, e, por outro, revelando as estratégias discursivas que estruturam as narrativas produzidas pelos detentores dos discursos dominantes. Nesse cenário, o velho cânone literário passou a ser relido e teve de ceder espaço a outras manifestações culturais. É assim que vozes encobertas (de autores, de personagens, de intelectuais) passam a ser buscadas, na tentativa de oferecer, ainda que tardiamente, outro ponto de vista aos discursos oficiais e de construir uma identidade mais democrática e diversificada, que contemple a diferença como um aspecto positivo e enriquecedor das culturas (AGUIAR; SANTOS, 2018, p. 4).

Ao concluir a leitura do romance *A Morte é a Promessa de Algum Fim* (2021), de Sandra Godinho, conseguimos ouvir as vozes dos *condenados da terra*, para lembrar um título de Frantz Fanon, falando de si e do outro. Em meio aos barulhos da floresta Amazônica, ouvem-

se as vozes do indígena Maiká, Dona Felizmina, Lucilinda, Max, que, por motivos diferentes, vivem às margens da sociedade amazonense.

A mistura de vozes provenientes da natureza, de atividades humanas e de seres humanos parece ser a história não-escrita do colonizado, a descoberta do elo perdido entre a presença (muda) e o passado (agitado): toda a exuberância foi suprimida, mas jamais aniquilada, pelo colonizador (BONNICI, 2012, p. 124).

O período histórico em que transcorre a metamorfose do Casarão situa-se, em diferentes ambientes sociais, – Hospedaria, Escola, Presídio e Leprosário entre a época do apogeu e decadência do ciclo da borracha – marcado pela referência ao trabalho do pintor italiano Domenico de Angelis (figura histórica), que decorou o Salão Nobre do Teatro Amazonas, no final do século XIX, além da apresentação de Dona Felizmina, como cozinheira da primeira escola agrícola do Amazonas. Tais referências se estendem, até alguns anos após a implantação da Zona Franca de Manaus.

Conforme Homi Bhabha observa em *O local da cultura* (2003), “o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados, com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (BHABHA, 2003, p. 111). A exemplo da educação oferecida aos “filhos de pobres e de indígenas que viviam perambulando pelas ruas de Manaus” (GODINHO, 2021, p. 87), um professor inominado adepto do projeto colonial/capitalista justifica a presença dessas crianças na escola.

Tudo o que se quer desses garotos é que tenham uma ocupação, de preferência que atenda às carências da cidade, apoucada de mão de obra que preste, normalmente muito indolente e indisciplinada devido aos maus hábitos da terra: a preguiça e a ignorância herdadas dos nativos (GODINHO, 2021, p. 87).

Messias Machado, por sua vez, verbaliza o discurso hipócrita disseminado pela elite brasileira de ontem e de hoje: “o

conhecimento para os alunos é o maior tesouro que podem querer. E está sendo ofertado como uma bênção” (GODINHO, 2021, p. 87). Por outro lado, essa mesma elite que transita entre o regime escravocrata e colonial, diz que a universidade não é para todos.

Inicialmente, ouvimos a voz estridente de Dona Felizmina uma “mulher de meia-idade que endurece o olhar e a voz, firmando posição com a faca nas mãos. Aproxima-se de Messias com a arma em punho e, com a firmeza retalhando as palavras” (GODINHO, 2021, p. 93), – entendida, no texto, como representação da Amazônia –, a qual questiona sobre a presença de Messias Machado no Casarão/Escola: “O que faz nessas traseiras do mundo? A mim, não me engana. Aqui é lugar dos esquecidos e dos imprestáveis. Se pejeja por essas beiras, algum mau motivo há de ter” (GODINHO, 2021, p. 93). Dona Felizmina, a mulher subalterna humilha a figura do opressor chamando-o de “gatuno”, “ladrão”, “inútil”, “imprestável”, “preguiçoso”, devolvendo a esta figura decaída, os vários epítetos atribuídos aos povos indígenas brasileiros, desde o período colonial, até o presente.

Thomas Bonnici (2012, p. 12) assegura que “a mais eficaz estratégia de descolonização feminina se concentra no uso da linguagem e da experimentação linguística”. A certa altura da narrativa, Dona Felizmina explica para Messias Machado os motivos da crise econômica do ciclo da borracha. “– Só sei que depois que aquele inglês safado roubou as mudas de seringueira para plantar na Malásia, o dinheiro se foi” (GODINHO, 2021, p. 92). Restando para os seringueiros apenas a miséria, a segregação, a violência.

Em seguida, ouvimos a voz do adolescente Max que explica a lenda da ave urutau (pássaro de canto agourento) que faz parte da cultura amazônica. “– Os índios, no Peru, a chamam de Ayaymama, dizem que é a voz de um bebê que grita por sua mãe. – Por que ela grita? – Dizem que a mãe, temeno a peste que havia dizimado seu povo, abandonô a criança na mata” (GODINHO, 2021, p. 125). Conforme a lenda, o canto dessa ave pressagia acontecimentos infelizes para quem o ouve. Para Messias Machado, o infausto acontece, quando “A notícia, plena de

escabrosos detalhes, denuncia o relacionamento de Messias com Lucilinda às escondidas, na calada das madrugadas, quando todos dormem” (GODINHO, 2021, p. 136).

Messias Machado agindo como o doador do discurso, diz: “–Estou te ouvindo, Max” (GODINHO, 2021, p. 105). Ele começa a contar suas experiências de vida, como criança tutelada, vítima de violência física, rotina de trabalho exaustiva, prisão e encaminhamento para a escola agrícola. Para Isaías Carvalho (2009, p. 1), o narrador pós-colonial não se subtrai da ação narrada, mas tem em comum com o narrador pós-moderno a criação de um ambiente para a ficção encenar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra.

A voz estridente de Dona Felizmina que denuncia a miséria deixada pela crise econômica do ciclo da borracha, como também o discurso de Lucilinda: “não quero ser doméstica nem domesticada. Quero aprender um ofício que me sustente a vida” (GODINHO, 2021, p. 104), sugere um ato de resistência. Conforme Spivak (1989, p. 191),

[...] parece óbvio para alguns de nós que esta mulher não emancipada, no espaço descolonizado estando duplamente deslocada nele, é o veículo apropriado para a crítica de uma pura e simples análise de classes. Separada do centro do feminismo, essa figura da mulher da classe subalterna, é singular e solitária (SPIVAK, 1989, p. 191).

Outra vez, Dona Felizmina entra em cena para contar as histórias alheias, como por exemplo, as peripécias de “Urgêncio [que] estava sempre correndo atrás dos bondes, fazendo vandalismo, colocando sabão nos trilhos, o que ocasionava algum atraso e derrapagem dos trens” (GODINHO, 2021, p. 109). Em seguida, relata a trajetória existencial e profissional do adolescente Raiamundo.

Trabalhava numa oficina pirotécnica no centro, preparando massa para coisas inflamáveis, enchendo bombas e foguetes, até que, por uma imprudência, mandou tudo pelos ares [...]. Depois do acidente,

foi trabalhar numa loja de ferragens, vendia de tudo, até bala de revólver. Mas um dos fregueses acabou atingido no pescoço, por imprudência ou qualquer outra... circunstância... digamos assim... Por sorte, o infeliz freguês sobreviveu e não quis prestar queixa (GODINHO, 2021, p. 109-110).

Dona Felizmina, Messias Machado e o garoto Maximiliano Magno veem a região, como “um lugar de restos”, quer seja pela exclusão de crianças e adolescentes como ele, quer seja pela presença de cacos de cerâmicas (artefatos indígenas), quer seja pelos ossos humanos e de animais, o que sugere que o Casarão/Escola tenha sido construído sobre as ruínas de um cemitério indígena. No capítulo “História, narrativa, negação”, Jacques Rancière (2017, p. 259) assevera que “a teoria da testemunha muda junta dois enunciados aparentemente contraditórios. Primeiramente, tudo fala, não há mutismo, não há palavra perdida. Em segundo lugar, o único que fala realmente é o mudo”. Nas entrelinhas do discurso das personagens Dona Felizmina e Max, depreendem-se que várias etnias foram exterminadas ao longo da colonização na Amazônia brasileira.

Valdivino, uma espécie de assessor do criminoso Maliciano Matto, nega-se a contar sua tragédia, porém, sente prazer intenso, em disseminar a história do seu chefe que: “- Matou a mulher e o amante. Há quem diga que também o filho” (GODINHO, 2021, p. 146). Em seguida, ouve-se a voz do caboclo Bibliano que, cansado da miséria interiorana, decide migrar com a família para Manaus. Em Manaus, ele consegue um emprego de vigilante, no Polo Industrial da Zona Franca e um terreno na periferia. Apesar da aparente melhoria de vida, Bibliano internaliza os vícios que circulam, na cidade grande, tornando-se mulherengo e cachaceiro.

Marco Costa Brava “dono de mais da metade da cidade” (GODINHO, 2021, p. 225), em um diálogo com Messias Machado tece uma crítica corrosiva ao sistema: “sua sociedade é que já está contaminada de maus valores. Mesmo assim, é essa corja que não

nos quer por perto” (GODINHO, 2021, p. 216)). Uma reflexão política complementada pelo seu comportamento mundano.

Também fui homem de puteiros, de cortiços e de baixarias. Acabei me contaminando sem me dar conta. Mas assim que as manchas se manifestaram, e depois as feridas, minha mulher não conseguiu olhar para mim da mesma maneira. Nem meu filho. O desprezo é ainda pior que a doença, Messias. Fui proibido de tocá-la e de tocar meu próprio filho. Foi quando me autoexilei (GODINHO, 2021, p. 216).

O silêncio das personagens Urgêncio e Raiamundo simboliza “o colonizado mudo por ato voluntário do colonizador” (BONNICI, 2012, p. 26). Por sua vez, Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2010) afirma: “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). A desconstrução dessa perda de identidade sociocultural imposta pelo regime colonial, pode ocorrer, quando os escritores pós-coloniais internalizarem a capacidade de reconhecer a diferença do Outro, criando assim, um lugar de fala, para que essas vozes, historicamente, silenciadas pela colonização possam ser ouvidas. Desse modo, “Falar, escrever, atuar, reivindicar, é deixar de ser subalterno, tornando-se protagonista” (FIGUEIREDO, 2020, p. 44) de sua própria história.

Assim, a Amazônia representada como uma região invadida, espoliada, violentada, saqueada, pelo colonizador europeu sugere ser um microcosmo da sociedade brasileira, esta sim o macrocosmo, estruturada pelos paradigmas da escravidão e do colonialismo. A partir da comparação da Amazônia, com a sociedade brasileira contemporânea efetuada pelo narrador testemunha, bem como pelos narradores amazônicos, podemos ampliar tal perspectiva, dizendo que Messias Machado e Marco Costa Brava são alegorias dessa sociedade (empresários bem-sucedidos), enquanto Dona Felizmina, Lucilinda, Max, Raiamundo

e Urgêncio (excluídos) são alegorias do instinto bruto capaz de resistir à violência daqueles que governam o país.

Eu/Outro – Uma questão de identidade

A busca do homem moderno por uma nova identidade ocorre, de acordo com o teórico Stuart Hall, porque “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2015, p. 9). Ainda, conforme este teórico, “as identidades carregam os traços das culturas das tradições, das linguagens, e das histórias pelas quais foram marcadas” (HALL, 2015, p. 52). Assim sendo, Messias Machado se encaixa na definição acima, pois, durante sua trajetória existencial, “assumiu várias *identidades* de acordo com a necessidade dos negócios. Um homem escorregadio. Um homem de muitas facetas” (GODINHO, 2021, p. 124). Na maturidade, este narrador-protagonista multifacetado busca a unificação de sua identidade solapada pelo mundo capitalista com sua aquiescência. À semelhança do narrador machadiano, ele quer “atar das duas pontas da vida” (infância e maturidade). Conforme Jöel Candau,

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento (CANDAU, 2019, p. 16).

Em relação à personagem, na obra *Como funciona a ficção*, James Wood (2017, p. 21) assevera que “o romance nos ensina a ler a personagem”. Por sua vez, Ian Watt (1990, p. 22), em *A Ascensão do romance*, assegura que “as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local

particularizados”. Então, temos a escrita das pseudomemórias de um empresário brasileiro de extrema-direita, de meia idade, que assume várias “identidades de acordo com os negócios”, adepto do capital e do poder, corrupto, autoritário, hipócrita, misógino, feminicida, racista, preconceituoso, classista, negacionista da ciência e das artes em geral. Esta caricatura do “cidadão de bem”² que, na atualidade, assola o Brasil é atingido por duas tragédias familiares: a morte do seu único filho vitimado pela COVID-19 e pela suposta traição e assassinato de sua esposa, Lucíola, foge de Manaus para se refugiar na Floresta Amazônica.

O tempo é psicológico, Messias se detém nas experiências que marcaram sua subjetividade. Nesse caso, temos um narrador-protagonista que está distante dos fatos narrados, portanto, com um olhar mais crítico de si mesmo. Para isso, ele recorre à escrita de sua pseudoautobiografia, em que recorda seu aprendizado sobre a arte de se equilibrar, para enfrentar o mundo, sob a violência paterna, a adesão ao “jeitinho brasileiro” para enriquecer, a doença e morte de seu filho vitimado pela COVID-19 enterrado no jardim de sua mansão e o assassinato de sua esposa, principalmente do modelo de educação recebido de seu pai: “O que eu sei? O que eu sou? Fui forjado na justiça, fui forjado pelo cinturão de couro que meu pai usava todos os dias nas minhas costas, braços e pernas, fui forjado pelos princípios morais e religiosos que o velho sempre fez questão de ensinar” (GODINHO, 2021, p. 65). Daí, talvez seja possível explicar a determinação de Messias Machado, para “deixar aquela cidadezinha perdida nas

² Conforme José Fernando Andrade Costa (2021, p. 1), “a figura do chamado “cidadão de bem” constitui um tipo de estratégia discursiva ideológica e expressa uma patologia social da cidadania brasileira. Identificamos contradições e problemas decorrentes do uso retórico da figura do “cidadão de bem” relacionadas: ao apelo punitivista e por armas de fogo para civis; às representações ideológicas de gênero, raça e classe; à função social da mídia; e ao neoconservadorismo político. A contradição fundamental do “cidadão de bem” não é em relação à figura do “bandido” ou “vagabundo”, mas ao próprio ideal de universalização da cidadania. Enquanto expressão da ideologia, o “cidadão de bem” se revela um verdadeiro anticidadão e, portanto, um risco para a democracia”.

traseiras do mundo, bem atrás das montanhas de pedras” (GODINHO, 2021, p. 65) localizada no interior paulista, em busca de uma vida melhor, “quando meu corpo preencheu o terno do mais velho, soube que era tempo de me agigantar e partir. E me fazer homem. Tomei o trem e o rumo de São Paulo” (GODINHO, 2021, p. 66), trazendo uma “maleta pesada, de muita miséria. Os irmãos, emprestando o que tinham de melhor: terno, pijama e sapato” (GODINHO, 2021, p. 66). Já em São Paulo, esse jovem caipira adquire o vício de apostar em corridas de cavalo e beber cachaça para espantar o frio. Durante o dia, exerce a função de bancário, à noite cursa faculdade. Depois, casa-se com Lucíola, sua colega de trabalho.

A narrativa não fornece detalhes sobre a migração de Messias Machado de São Paulo para o Amazonas, apenas, informa os métodos adotados por ele, para consolidar sua riqueza. Para tanto, Messias Machado recorreu ao desmatamento e às queimadas da floresta, garimpo, à venda ilegal de madeiras, garimpo pelos rios, tornou sócio de uma pequena imobiliária. Para isso, Messias Machado internalizou o lema: “— Sou bom em oferecer favores, um troco para uma troca” (GODINHO, 2021, p. 165), ou seja, o famoso “jeitinho brasileiro” utilizado pela classe política e empresarial do país para enriquecer.

Na maturidade, Messias Machado é marcado por duas tragédias familiares: a morte do seu único filho vitimado pela Covid-19 e pela traição e assassinato de sua esposa, Lucíola. Assim, começa o parágrafo inicial do romance Messias Machado, cidadão burguês que vive na cidade de Manaus, se apresenta ao leitor, como um pai desorientado pela morte de seu único filho vitimado pela Covid-19: “*Depois da morte do nosso filho, então me diga: o que eu podia fazer? O que podia dizer? Que, com ele, a gente era uma família. Que, com ele, aquela não era uma casa, mas um lar...*” (GODINHO, 2021, p. 9. Itálico da autora). A antecipação de um trecho do último capítulo, que encerra o romance, sugere que o narrador usou tal estratégia; para atrair a atenção e/ou a piedade do leitor.

Na juventude, após migrar para São Paulo, Messias Machado renega sua origem familiar, além de adotar a hipocrisia, como estratégia para lidar com seu semelhante:

Mentiu para as autoridades para obter a regularização de suas terras, mentiu a seus subordinados uma origem inventada, mentiu para a mulher para suscitar nela o amor, mentiu para o filho sobre sua parentela morta, privando-o do convívio com avós, tios, tias e primos, receoso de que o rancor dos familiares por ele, especialmente depois que os abandonou, respingasse no garoto. Teve medo de se tornar menor do que sempre havia sonhado para si (GODINHO, 2021, p. 162).

Nesse sentido, a obra *A Morte é a Promessa de Algum Fim* (2021) dialoga com a tradição europeia do romance de aprendizagem ou de formação, que surgiu na Alemanha, com Goethe em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, que se consolida na Inglaterra, com o romance vitoriano. Conforme Samira Mesquita (2003, p. 28-29), nas narrativas que focalizam o processo de aprendizagem ou de formação, o sujeito viaja à “procura do autoconhecimento, na busca de sua identidade, da verdade do outro, da comunicação intersubjetiva e do conhecimento das regras do jogo do mundo”.

O romance é pontuado por várias perguntas retóricas feitas pelo narrador-protagonista Messias Machado que parecem feitas para responder se a redenção espiritual existe, mas o grande enigma do protagonista é sua própria identidade. “Quantas identidades cabem em um homem?”. Ou, “Quem é esse homem? Ele mesmo já não sabe, e imagina que pode ser uma personagem de uma história ou uma testemunha ou vítima. Quem sabe até mesmo um vilão?” (p. 18). A temática central da narrativa não é o remorso do narrador-protagonista pela morte prematura do seu único filho, nem pelo assassinato de sua esposa, mas sim, a busca da unificação de sua identidade corrompida pelo mundo capitalista, com sua permissão. Tanto que esse tema continua perseguindo Messias Machado, mesmo quando ele se encontra sob efeito do rapé de Paricá.

Como destaca Hannah Arendt, em sua obra *A condição humana*: “O indivíduo moderno e os seus intermináveis conflitos, a sua incapacidade de se sentir à vontade na sociedade ou de viver completamente fora dela, os seus estados de espírito em constante mutação e o radical subjetivismo da sua vida emocional nasceram dessa rebelião do coração” (ARENDDT, 2001, p. 53).

Em linhas gerais, a confissão de Messias Machado sugere ser a busca de redenção espiritual e/ou da reparação de um erro do passado a partir da ficção, já que os narradores se consideram como “Deuses”, diante de sua criação literária. O narrador testemunha, por meio do discurso indireto livre questiona: “Quem sabe se ele abandonar esse corpo de carne possa renascer mais evoluído como um ser da floresta? Com um corpo imaculado e imune a qualquer pecado” (p. 25). Essa ideia de renascimento almejada pelo narrador-protagonista será realizada, após ele aspirar o rapé de Paricá. – “Beba. Corpo de Caraíba tem de morrer para renascer” (p. 34), em um ritual sob a supervisão do indígena Maiká.

No Casarão/Hospedaria, Messias Machado e Máximo de Angelis (duplicação das personagens, ou seja, a representação do colonizador brasileiro e europeu) discutem sobre exploração e apropriação das riquezas da região, desmatamento e queimadas da floresta, grilagem de terras, aculturação, eurocentrismo, discurso sobre a inutilidade da arte, violência contra o indígena, trazendo à tona problemas vivenciados por parte da população brasileira na contemporaneidade, como se evidencia no trecho a seguir: “talvez tocar fogo num roçado, plantar ou pôr pasto, ainda não me decidi. [...] eu quero um chão para chamar de meu. Talvez até grile uma boa porção de terra para o norte. Aqui, pelo Irlanduba, o terreno é fértil de vontades” (GODINHO, 2021, p. 63). Esse discurso de Máximo de Angelis nos permite afirmar que ele é uma versão do biopirata do século XIX. Recorrendo à metáfora do espelho, ambas as personagens são reflexos atemporais do mesmo espelho: a persistência do colonialismo, agora, travestido com a fachada de neoliberalismo e/ou globalização.

Além disso, o discurso de Máximo de Angelis denuncia que, desde o início da colonização, a Amazônia é vítima da biopirataria. Isto porque, “[a] casca da quina, [...], a tal *Cinchona officinalis*, foi levada pelos colonizadores ao Velho Mundo para combater a malária” (GODINHO, 2021, p. 64). O processo de exploração das riquezas da Amazônia tentado por Messias Machado e Máximo de Angelis nos remete à violência cometida contra os povos originários, além do roubo das sementes de seringueiras realizado pelo biopirata britânico Henry Wickham, no século XIX, como se percebe na seguinte passagem: “Maiká é amarrado a um tronco, [...]. É brutalizado com a covardia condenada de existir, [...]. Aproxima-se do índio e cospe em seu rosto, depois o esbofeteia numa espiral de raiva que vai saindo de controle” (GODINHO, 2021, p. 72). O ato de violência praticado por Messias Machado e Máximo de Angelis contra o indígena Maiká atinge o nível máximo de animalização. Infelizmente, esta prática de violência contra os povos originários continua ativa no imaginário social brasileiro, ora dissimulada, mas não menos violenta, ora ostensiva e exterminadora. Basta lembrar o caso do cacique Galdino Jesus dos Santos, queimado vivo por cinco jovens da elite brasiliense, em 1998, quando pleiteava a demarcação de terras para a população indígena, exatamente; em Brasília, capital do país.

A violência contra os povos indígenas colonizados existe/persiste até o presente, conforme como se percebe na seguinte passagem:

São existencialmente considerados subumanos, seres inferiores na escala do ser, e as suas vidas pouco valor têm para quem os oprime, sendo, por isso, facilmente descartáveis. Foram inicialmente concebidos como parte da paisagem das terras “descobertas” pelos conquistadores, terras que, apesar de habitadas por populações indígenas desde tempos imemoriais, foram consideradas como terras de ninguém, terra *nullius* (SANTOS, 2018, p. 1).

Na atualidade, os empresários brasileiros ligados ao agronegócio dispõem de um grupo de assassinos que estupram,

matam, ateam fogo em aldeias e florestas, garimpeiros que invadem terras já demarcadas para expulsar/exterminar mulheres e homens indígenas vistos, como entraves para o suposto desenvolvimento do país. Concorda-se com Roberto Vecchi “A brutalidade de ontem, violência de hoje, máscara trágica do moderno” (VECCHI, 1998, p. 123), porém disfarçada pelo mito da falsa cordialidade brasileira, fato reverberado por Fanon, que trata da ocupação de outros territórios já ocupados.

O capitalismo, em seu período de desenvolvimento, via nas colônias uma fonte de matérias-primas que, manufatura, podiam espalhar-se no mercado europeu. Depois de uma fase de acumulação do capital, impõe-se hoje modificar a concepção da rentabilidade de um negócio. As colônias convertem-se num mercado. A população colonial é uma clientela que compra (FANON, 2015, p. 68).

Essa parte da narrativa serve, também, de pretexto ao narrador testemunha para questionar a visão eurocêntrica sobre a cultura do Outro (povo amazônico). Na visão de Máximo de Angelis, “os ribeirinhos não têm cultura, quase todos analfabetos. Comem só peixe e farinha” (GODINHO, 2021, p. 54). Na sequência, o pintor Domenico de Angelis escolhe a figura de uma mulher nua como representação “da sociedade amazonense que vive se esforçando para adaptar os valores da cultura europeia à comunidade local. Sem conseguir, evidentemente” (GODINHO, 2021, p. 60). Ou seja, renegamos nossa cultura em detrimento da cultura do colonizador, trazendo à tona o complexo de vira-lata do povo brasileiro.

Na segunda parte da história, temos um narrador testemunha que, partindo do contexto da pandemia iniciada, em 2020, em Manaus, fornece-nos uma visão panorâmica da cidade como uma terra arrasada, em que portos, aeroportos, estradas e mercado de trabalho encontram-se fechados. Além de sua disposição para desmascarar Messias Machado por ter aderido ao famigerado “jeitinho brasileiro” para enriquecer, como também para denunciar o assassinato de Lucíola e a prática de biopirataria (plano da

realidade); a tentativa de homicídio contra o indígena Maiká; a pedofilia (sexo com uma garota menor de idade); o sexo e assassinato de um homem na prisão; o estupro de Luciama, madre superiora do Leprosário (plano imaginário, sob o efeito do rapé de Paricá), cometido por Messias Machado. Com essas denúncias, o narrador testemunha questiona a narrativa oficial.

O tempo da narrativa se dá entre idas e vindas no tempo/espaço – flashbacks (retrospectivas), prolepses (antecipações) – mistura de planos temporais, tecnicamente chamada analepse. A ambiguidade do protagonista Messias Machado, aliada à manipulação arbitrária do tempo/espaço faculdade permitida somente aos escritores, explica que o narrador testemunha, por sua onisciência, como também o protagonista Messias Machado, sob o efeito do rapé de Paricá, possam viajar pelo século XIX, até alguns anos, após a instalação da Zona Franca de Manaus. Situação semelhante ocorre, com a personagem Dona Felizmina que profetiza: “– Os japoneses estão interessados no nosso cupuaçu”. Sua profecia concretiza-se, na década de 1990, quando algumas frutas regionais foram patenteadas por empresas estrangeiras. Ainda, dentro dessa ilogicidade temporal, pode-se explicar a metamorfose do Casarão, em escola, prisão, leprosário, ocorrer, entre o dormir e o despertar de Messias Machado “porque não reconhece onde está, pensa que já morreu e, aos que morrem, tudo é desconhecido, assim os defuntos permanecem passivos, aguardando o apocalipse e o renascimento” (GODINHO, 2021, p. 83). Após o encontro inusitado entre Messias Machado (biopirata do século XXI) e Mássimo de Angelis (biopirata do século XIX): tem início a mistura de planos temporais/espaciais. Isso explica, por exemplo, a transposição da pandemia do século XXI, para a última década do século XIX. “Então, colocaram uma voadeira à nossa disposição para facilitar o trajeto, mas com a pandemia, suspenderam o serviço” (p. 53). Em seguida, Mássimo de Angelis explica: “Mas é Paricatuba que nos recebe. Ninguém aprecia muito os imigrantes, o senhor sabe, os que vêm de fora, os que vêm de

muito longe” (p. 48). A partir desse momento, presente, passado, futuro, passam a coexistir, simultaneamente.

Para os críticos Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira (2001, p. 82),

na narrativa contemporânea, o espaço constrói-se a partir do cruzamento de variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto. No entanto, há, em determinados relatos, a preponderância do espaço sobre o tempo – preponderância do espaço que pode, eventualmente, cancelar toda memória, toda história, colocando em xeque a própria identidade do sujeito (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 82).

No último plano narrativo, em um diálogo com Marco Costa Brava, o protagonista ouve as seguintes frases: “– Eu quero que você me cure” (p. 218), pois “Somos feitos do mesmo barro” (GODINHO, 2021, p. 216). Messias Machado entende a frase no sentido religioso, entretanto, Marco Costa Brava se refere às estratégias utilizadas por eles para enriquecerem: quando ele aceita cuidar de Marco Costa Brava, após lamber as feridas dele, na sequência, é transportado para sua realidade cotidiana, aparentemente, concluindo sua busca por redenção e/ou a reparação para um erro que cometeu em seu passado. Recorrendo ao mito de Narciso, eles como reflexos do mesmo espelho, ao se fundirem, Messias Machado reorganiza sua identidade fragmentada. Este beijo/fusão entre Messias Machado e Marco Costa Brava (duplicação das personagens) reverbera na conclusão da narrativa, pois, no último capítulo, o narrador-protagonista assume o controle e finaliza a escrita do romance.

Sandra Godinho cria um narrador testemunha como estratégia de escrita para questionar a narrativa oficial, além de ceder à palavra às personagens amazônicas que, ora contam suas histórias, ora contam as histórias de outras personagens, ora falam sobre os mitos e as lendas amazônicas, ora descrevem o modo de vida dos ribeirinhos, ora repetem o discurso colonial de que a Amazônia é

“terra de ninguém”, as quais têm como objetivo registrarem sua existência e fixarem sua identidade sociocultural. Paradoxalmente, Sandra Godinho usa “a língua e a literatura do colonizador para denunciar e expor as estratégias da colonização e para retrucar ao Outro, com os mesmos métodos pelos quais os colonizados foram reduzidos à alteridade, à objetificação e à degradação cultural” (BONNICI, 2012, p. 11). Desse modo, o subalterno começa a construir sua própria história.

Em linhas gerais, o romance *A Morte é a Promessa de Algum Fim* (2021), de Sandra Godinho, apresenta personagens amazônicas espoliadas de sua identidade sociocultural, as quais denunciam que a presença nefasta do colonialismo, na Amazônia, deixou como herança a miséria, o analfabetismo, o tráfico de pessoas, a exploração do trabalho infantil, a violência contra crianças e adolescentes, o abuso sexual, a segregação, além da visão preconceituosa de que a Amazônia é “terra de ninguém” assimilada pelos ex-colonizados. Além da descrição da realidade econômica do interior amazônico feita do ponto de vista de um ribeirinho, o êxodo rural, referência à Zona Franca de Manaus como a terra prometida, os crimes como feminicídio e infanticídio, a criminalidade, a invasão de terras na área urbana, a violência de parte da população masculina brasileira em relação às mulheres, a possibilidade de construção da ponte sobre o Rio Negro, com o objetivo de facilitar a travessia para a outra margem.

A experiência/convivência do narrador-protagonista Messias Machado, ainda que no plano alucinatório, em quatro diferentes espaços sociais, com pessoas discriminadas (os imigrantes europeus vítimas de xenofobia) e/ou renegadas pela sociedade amazonense, como mulheres, crianças e adolescentes, prisioneiros, portadores de hanseníase, que, por motivos diferentes são recolhidos das ruas de Manaus enviados para o Casarão, para se reeducarem ou para morrerem, o que nos oferece uma visão panorâmica de outras quarentenas sociais e sanitárias postas em prática, na cidade de Manaus, desde o final do século XIX, e ao longo do século XX.

Ao adentrar, literariamente, em duas tragédias sanitárias (COVID-19 global) e a Hanseníase (local), em que vida e morte tornam-se mercadorias negociáveis, além de ficcionalizar o Casarão/Hospedaria/Escola/Presídio/Leprosário expondo a face xenofóbica, excludente, segregacionista, preconceituosa da sociedade amazonense, a autora deixa entrever que a trajetória do narrador-protagonista Messias Machado reflete a vida em sociedade, em qualquer época, em que homens lutam pelo poder para gozar uns poucos momentos de prazer e satisfazer seus desejos mais obscuros. Mas toda essa jornada do narrador-protagonista Messias Machado é matizada; com delicadeza pela romancista, pela escolha da temática e, criatividade literária, construção textual, bem como pelo domínio da linguagem, além de ampliar o conhecimento do leitor sobre a literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres na Amazônia.

Ao final de nossa análise, concluímos que algumas vozes amazônicas, historicamente, silenciadas e descritas pela literatura brasileira/amazonense canônica, como sujeitos oriundos da periferia e à margem da história. Na obra de Godinho, são resgatadas das margens da civilização, para contarem suas histórias e as histórias do Outro.

Concorda-se com o crítico palestino Edward Said que “a história é feita por homens e mulheres, e do mesmo modo ela também pode ser desfeita e reescrita” (SAID, 1995, p. 14). Nesse sentido, a romancista Sandra Godinho, como testemunha ocular da história de seu tempo, denuncia que a sociedade brasileira/amazonense continua perversamente contemporânea das tragédias de seu passado.

Referências

AGUIAR, Adriana Cristina Rodrigues; SANTOS, José Benedito dos Santos. Literatura e Pós-colonialismo: a vez e a voz do subalterno. *Revista Decifrar* / v. 6, número 11 (2018/1). Disponível em: <http://>

periodicos.ufam.edu.br/Decifrar/announcement/view/51. Acesso em: 22/02/2022.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BONNICI, Thomas. Encontros coloniais na literatura de viagens no Brasil do século XVI. *Mimesis*, Bauru, v. 21, n. 1, p. 07-24, 2000.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Contexto, 2017.

CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.

CARVALHO, Isaías Francisco de. O narrador pós-colonial. Disponível em: I Congresso Nacional de Linguagens e Representações: Linguagens e Leituras. ILHÉUS - BA/ 14 A 17 DE OUTUBRO 2009. Acesso em: 27/02/2022.

COSTA, José Fernando Andrade. "Quem é o cidadão de bem"?. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/wZ8DHtsYrgSc7tTZKJZSszS/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 25/02/2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo/SP: Editora Horizonte, 2012.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Lisboa: Livraria Letra Livre, 2015.

FIGUEREIDO, Eurídice. *Por uma crítica feminina: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

GODINHO, Sandra. *A Morte é a Promessa de Algum Fim*. Guaratinguetá/SP: Editora Penalux, 2021.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

LEANDRO, Rafael Voigt. *Os ciclos ficcionais da borracha e a formação de um memorial literário da Amazônia*. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2016.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. Rio de Janeiro: Ática, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete et al.- São Paulo: Editora 34, 2017.

SANTOS, Boaventura de Souza. O colonialismo insidioso. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/O%20colonialismo%20insidioso_30Mar%C3%A7o2018.pdf. Acesso em 25/02/2022.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Tradução de Rosana Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

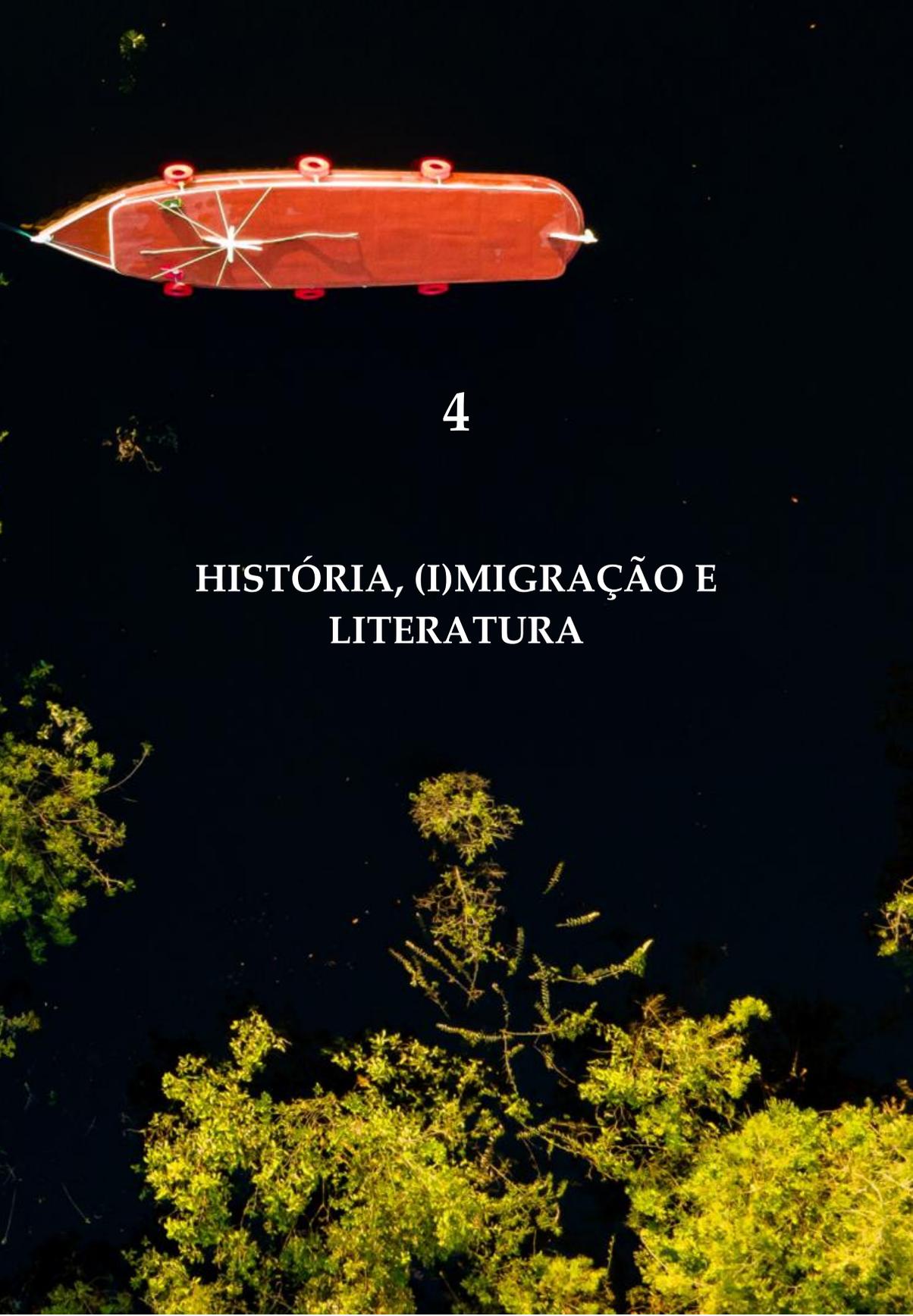
SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* - Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida e et al. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THEOBALD, Pedro; MINUZI, Luara Pinto. Letrônica, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 821-825, jul./dez., 2014. Disponível em: https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/11152/2/Viagem_e_Literatura.pdf. Acesso em: 21/02/2022.

VECCHI, Roberto. Seja moderno, seja brutal: a loucura como profecia da história em Lima Barreto. In: HARDMAN, Francisco Foot [Org.]. *Morte e progresso. Cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: UNESP, 1998.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1990.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: SESI/SP, 2017.



4

HISTÓRIA, (I)MIGRAÇÃO E
LITERATURA

A ESTRATÉGIA NARRATIVA NO ROMANCE O PODER DA FÉ, DE SANDRA GODINHO

Francisca de Lourdes Souza Louro¹

Resumo: Este artigo discute sobre o romance *O Poder da Fé* (2016), de Sandra Werneck, publicado em 2016, que traz como protagonista a personagem Clara, migrante que denuncia o abuso sexual, a exploração da fé, a violência, o feminicídio, a desigualdade social, a submissão e resistência feminina ao patriarcalismo. A proposta é de analisar a estratégia narrativa da construção desse romance, por se entender que este advém de um aspecto de reelaboração crítica, nunca de um retorno nostálgico. Para tanto, adotamos a obra *Imagens de si no discurso: a construção do ethos* (2008), de Ruth Amossy.

Palavras-chave: Estratégia Narrativa; Romance; Ficção; Sandra Werneck.

O Poder da Fé é um romance autoral de Sandra Maria Godinho Gonçalves, que usou como recurso de publicidade o pseudônimo de Sandra Werneck. Este é seu primeiro romance publicado, em 2016, pela Chiado Editora, sediada em Lisboa. Escolheu-se abordar a estratégia narrativa da construção desse romance, por se entender que este advém de um aspecto de reelaboração crítica, nunca de um retorno nostálgico. E, nesse aspecto, aí está o papel predominante da ironia no pós-modernismo, este que Linda Hutcheon fala com muita propriedade em sua obra *Poética do pós-modernismo* (1991, p. 24), em que mostra que “os questionamentos atuam no sentido de

¹ Doutora em Poética e Hermenêutica pela Universidade de Coimbra-Portugal. Mestre em Poética e Hermenêutica pela Universidade de Coimbra-Portugal. Especialista em Literatura Moderna e Pós-Moderna pela UFAM, Graduação em Letras – Língua e Literatura Portuguesa pela UFAM. Professora de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do Estado do Amazonas (SEDUC/AM). E-mail: lourdeslouro@yahoo.com.

demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e sua limitação". *O Poder da Fé* é um título questionável, a fé nas tramoias da manipulação do dogma, tanto em Clara quanto em Rogério, quem vem salvá-la é Antônio, sujeito movido de caráter que restabelece a honra da crença adquirida, na infância, quando morou no interior.

Alguém entrou na casa
com o andar pesado
e incerto, arrepiando
a madeira do assoalho (WERNECK, 2016, p. 9).

Digo que seja o leitor amedrontado com o encontro que vai acontecer desde essa página. Esse romance tira a pessoa da sombra e traz para a luz do conhecimento Clara, a clarividente é o embuste necessário para sobreviver, é fugitiva e trambiqueira por desordem financeira, nessa aventura arrasta Rogério, seu marido, sujeito de pouco saber, trabalhador de pedreiro. Acostumou-se com o trabalho duro e desgastante e leva a vida como Clara resolve. Estão fugindo de um lugar endividados no aluguel e vão se esconder longe, em um lugar chamado Monte das Oliveiras. Bem a propósito, o lugar tem o nome onde Jesus padeceu antes do calvário. Assim, começa toda trajetória desses dois personagens relatados por ambos. Cada um desvela para o leitor marcas da vida, sem, no entanto, revelarem-se a si mesmos.

Monte das Oliveiras? Mais uma ironia na minha vida. Uma dentre tantas porque, ao que tudo indica, meu calvário neste fim de mundo deve continuar. O bairro faz fronteira com o Terra Nova, o Santa Etelvina e o Novo Israel. Nomes proféticos demais para um lugar que na verdade é abandonado de tudo, no meio do nada e que conduz a lugar nenhum, firmado pela teimosia em sobreviver e pela luta de guerreiros sem-teto capazes de enfrentar as tropas da polícia militar e os mandados de reintegração de posse, sem medo das consequências. [...]. Este lugar limiar do mundo é o lugar que escolhi morar porque eu sou uma sobrevivente destinada ao brilho, um dom

natural que eu desconho ser herança de algum antepassado. Talvez legado do meu avô ou do meu pai. Não vai ser um bairro como esse que vai me impedir de vencer (WERNECK, 2016, p. 201).

Assim se passa com a construção da imagem de si, neste ponto Clara confere ao discurso uma parte importante de sua autoridade. Ela o faz não somente pelo que diz de sua própria pessoa (frequentemente, não é de bom tom falar de si), mas também pelas modalidades de sua enunciação. É então que ela incumbe o receptor de formar uma impressão da oradora relacionando-a a uma categoria conhecida. A tagarelice do texto é apenas essa espuma de linguagem em que a personagem tem necessidade de se autoafirmar como pessoa no mundo, embora fugida, tenha dado calote no dono da outra morada, em nenhum momento se verá Clara sendo pequena em sua natureza feminina.

Foucault, na obra *As palavras e as coisas* (2002, p. 95), diz-nos que “é preciso que haja, nas coisas representadas, o murmúrio insistente da semelhança: é preciso que haja, na representação, o recôndito sempre possível da imaginação”. A estratégia narrativa é esta que o autor procura incutir a força perlocutória responsável pelos efeitos a provocar no destinatário, o chamado “leitor”, concepções eminentemente arquetípicas das interações humanas, produzidas e feitas de tensões e equilíbrios, tal como acontece no texto: “Eu gemi baixinho, com um gosto amargo na minha boca impotente” (p. 10). Com este efeito, se supõem, na cadeia ininterrupta da representação, impressões por mais simples que sejam, e se não houvesse entre elas o menor grau de semelhança, não haveria nenhuma possibilidade para que a análise tivesse um fundo de similitude com o pensamento em ambos os produtores de falas - as personagens que rondam por todo texto confessando a fragilidade da existência.

Carlos Reis e M. Lopes (2011, p. 145) apresentam “o conceito de estratégia narrativa que deve ser encarado como especificação, no quadro modal próprio dos textos narrativos, do conceito mais genérico de estratégia textual”. Esse procedimento condiciona

diretamente a construção da narrativa que se destina a provocar junto ao narratário efeitos precisos: da apreensão do peso relativo aos elementos confessados que geram apreensão no leitor. Os narradores, isso mesmo, Gonçalves se arroja diante do leitor, as personagens que confessam as agruras da vida em preto e branco num registro autobiográfico, memorialístico cultivado por esses narradores autodiegéticos, lembrando, em muitas vezes, o Brás Cubas machadiano, jogando sua amarga ironia que domina o relato na cara do leitor.

E são as personagens que se assumem protagonistas narradores. Werneck os põe na cadeia de falantes de forma inusitada, para exaurir o passado e o presente das existências. O romance é estruturado em três partes, Clara, a clarividente; Rogério, o pastor, e Antônio, o louvador. Ambos assumem a narrativa como cartas? Ou diálogos? Ou um contador da vida do outro? Clara e Rogério na primeira parte, Rogério, depois que Clara é assassinada, e, por último, entra o Antônio, irmão de Rogério, para esclarecer a existência de ambos na infância e resgatar a feição pela religião.

Na primeira página, Clara acorda agitada do sonho que é constante, é nele que está a confissão do drama de ter sido estuprada pelo padrasto, daí se entender todo o desempenho natural da tortuosa vida acompanhada de Rogério, marido que a tomou como um anjo sem a conhecer direito. Cada capítulo é a fala desses dois personagens até a morte de Clara que surpreende Rogério ao ser assassinada por elementos que se sentiram lesados, denunciados pela clarividência de Clara, daí em diante, ele é quem assume a narrativa, com o propósito de dignificar a si mesmo com uma vida boa e à memória de Clara. É isto, um romance de poucas personagens, mas com muita ação. É necessário lembrar Aristóteles, é o primeiro a tocar nesse conceito centrado na pessoa que se denomina personagem e sua função na literatura.

Os estudos de Aristóteles serviram de modelo num certo sentido até ser reiterado por Horácio (65-8 a.C), quando o poeta latino em sua

Ars poética associa o aspecto de entretenimento, contido na literatura, à sua função pedagógica, e consegue com isso enfatizar o aspecto moral desses seres fictícios. De certo modo, a concepção de personagem divulgada pelo pensador latino contribui de forma significativa para que se acentue o conceito de imitação propiciado pelo termo mimeses para a reinstauração da finalidade utilitarista da arte e a ética (BRAITH, 2017, p. 44).

Essas personagens agem como informantes, eles são os operadores realistas, na medida em que servem para enraizar a ficção do real, situando a ação num espaço e em um tempo precisos referenciando uma personagem em termos concretos. Observemos como Rogério observa Clara: “Finjo que estou dormindo. Tem sido assim já há algum tempo. Percebo quando Clara desliza da cama, vai até o banheiro, abre a torneira. Decerto passa uma água no rosto para conseguir se despertar completamente” (WERNECK, 2016, p. 12). Pode-se deduzir que um homem nesta situação, mostra legitimidade em seus sentidos, analisa os gestos de Clara e “essa percepção está na base das inferências abduativas fundadas nos “signos do corpo humano”” (AMOSSY, 2008, p.43) que desliza da cama, isto é, a partir de seus movimentos, seus gestos, sua maneira de existir, ele informa ao leitor, até a “possibilidade” do que ela faz dentro do banheiro: lavando o rosto por falta de sono. A isto, pode-se observar aqui:

A hermenêutica do sentido quando se implica como prévio o conhecimento do significado e da designação e, com isso, as hermenêuticas correspondentes na interpretação do discurso que deve ser, portanto em cada caso, comprovação fundamentada e justificada da articulação do sentido (COSERILI; LAMAS, 2010, p. 74).

Tal registro deve, contudo, ser entendido como aberto para novos textos onde poderão ser identificados novos procedimentos e tipos de sentido, ou sentidos novos de procedimentos como no exame da semiótica, já que todo discurso envolve uma ideologia ou um significante dos discursos. Mas nessa observação já é um

indício que nos remete premonitoriamente para um certo desenvolvimento da intriga, ao nível das funções cardinais, isto quando utilizamos um exemplo do romance que serve de apelo, para dizer a nós, que essa observação se reveste de uma função indicial, relativamente às relações desamorosas entre o casal.

O escritor moderno está na posição de um filósofo: em princípio, o texto que ele escreve, a obra que produz não é governada por regras preestabelecidas, e não pela aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra. São essas regras e categorias que a própria obra de arte está buscando (HUTCHEON, 1991, p. 33).

Michel Foucault (apud HUTCHEON, 1991, p. 33) pensa que “analisar discurso é ocultar e revelar contradições; é mostrar o jogo que elas estabelecem dentro do discurso; é manifestar a forma como esse discurso consegue expressá-las, incorporá-las ou proporcionar a elas uma aparência temporária”. A função da interpretação é produzir uma compreensão e, posteriormente, compartilhar significações precisas com outros leitores. A explicação de uma obra de arte se liga ao seu contexto histórico, levando-se em conta o problema dos contextos distintos, porque o contexto histórico de um texto é o contexto do produtor e não o do destinatário – o leitor – que se vê envolvido na intriga de cada narrador.

O leque do romance desdobra-se, de algum modo, entre estes três narradores. Ambos possuem elementos que recordam os contos de fadas, uma vez que são os heróis e se ligam muito amiúde a funções específicas – salvar o outro. Clara morre para dar espaço ao marido Rogério de reconstruir a base da independência, de pedreiro dá uma reviravolta e passa a ser pastor, depois de encontrar vestígios de que Clara assim o queria. Com a chegada do irmão Antônio, os conflitos da infância voltam ao palco da vida.

Hannah Arendt, em sua obra *A condição Humana* (2001, p. 53), mostra que

O indivíduo moderno e os seus intermináveis conflitos, a sua incapacidade de se sentir à vontade na sociedade ou de viver completamente fora dela, os seus estados de espírito em constante mutação e o radical subjetivismo da sua vida emocional nasceram dessa rebelião do coração.

Rogério, depois da morte de Clara, desafoga em relatos todo sentimento de angústia como ele mesmo confessa:

O luto é um processo feito de etapas, feito o couro curtido. A cada etapa, o amontoado de tristeza que lhe convém, porque tudo na vida tem seu tempo de curtição. Mas essa primeira etapa é a mais difícil de ser enfrentada devido ao descostume. Tenho saudade de seu olhar vibrante, tenho saudade de seu gênio forte, tenho saudade de tudo. [...]. Meu erro foi tentar encaixar Clara em posições que nunca foram dela. Eu a pus num pedestal, como uma santa a quem se deve respeito. Depois, eu a pus numa jaula, isolando seu ego empertigado que precisava ser dominado. Me iludi com o amor, que é capaz de formar zonas nebulosas, perturbando o ambiente feito uma tempestade. Ambos sofríamos com nossos passados traumáticos, presentes desajustados e futuros incertos. Só soube disso agora, depois de sua morte, sem ter tido tempo de acertar os ajustes (p. 134-5).

Paul Ricoeur, em sua obra *Percurso do reconhecimento* (2006, p. 16), assevera que:

A literatura é ao mesmo tempo um amplificador e um analisador dos recursos de sentido disponíveis no uso ordinário da língua comum. Por isso a arte da citação se sobrepõe à da classificação dos sentidos; por um lado, ao citar se classifica, por outro, é a suposição da ordem de derivação que atribui lugar aos exemplos.

Pode-se entender que a obra é, a propósito, uma história de pessoas assim. Não pode dar conta de nada, mas designa como real esse tipo de história que, convencionalmente, pode ser tido por real. “A ficção, ainda que no quadro do realismo, não obedece à imposição do enunciado da realidade; convencionalista é arbitrário,

meio de mediação porque supõe convenções partilhadas – a própria linguagem, antes do mais” (VALDÉS, 1995, p. 387). O leitor lê a obra como uma instituição de significações, inseparável da instituição social, da da maneira como esta se simboliza, e da continuidade histórica da escrita. Obviamente, as teses de muitas leituras, incluso esta que por ora faço, são com frequência extremas e contraditórias: em relação da literatura com a História, com a Geografia e todas as outras Ciências que porventura o texto tenha sintonia.

A língua é uma prótese, a do discurso, da memória. O escrito também é uma prótese, um instrumento, mas que já não diz a origem do discurso nem da memória; é o texto universal e diverso, cuja regra geral não é dada e cuja leitura é sempre exposição de diferença. A obra é texto universal e diverso, e, portanto, recolha da memória. Noutros termos, escapa às regras que governam os atos de referenciação e de predicação, e, através da sua auto-reflexividade, dá a si própria as regras de produção do verdadeiro e do verossímil (VALDÉS, 1995, p. 389).

Antes de mais não se pode ignorar o tom levemente irônico, mas bem aproveitado na história, quando se põe à mostra o caráter das pessoas que ludibriam em proveito de si a crença dos outros.

Breves considerações finais

Werneck realçou bem essa ironia e completa, com conhecimento e que se pode discutir, no plano da apreciação estético-literária, a deliberação livremente adotada por uma escritora, o direito de fazer aparecer aquilo que por não ter sido bem divulgado e bem apreciado, não chegou a entrar no patrimônio cultural da cidade. Nestas circunstâncias, assim chegamos aos dois pontos que nos interessam, no presente contexto: o que diz respeito à curiosidade do leitor e à proposta de mostrar a leitura observada nesta crítica literária. O que resta saber é se esse texto responde à curiosidade de algum leitor engajado, na descoberta de novas fontes para o conhecimento.

Referências

- AMOSSY, Ruth [Org.]. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírío Possenti. 1ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- ANGENOT, Marc... [et al.]. *Teoria Literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote Lda., 1995.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Contexto, 2017.
- COSERILI, Eugenio; LAMAS, Óscar Loureda. *Linguagem e discurso*. Trad. Cecília Ines Erthal. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- REIS, Carlos Reis; LOPES, Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*. Lisboa: Gráfica de Coimbra LDA, 2011.
- WERNECK, Sandra. *O Poder da Fé*. Lisboa: Chiado Editora, 2016.

ENTRE MUNDOS: UMA LEITURA DO ROMANCE *TERRA DA PROMISSÃO*, DE SANDRA GODINHO

Fátima Maria da Rocha Souza (UEA/UNICAMP)¹

Raquel Souza de Lira (SEMED - Manaus/AM)²

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura da obra *Terra da Promissão* (2019), da escritora Sandra Godinho, a partir da experiência do sujeito-leitor (ANDRUETTO, 2017; PETIT, 2010), atento aos movimentos da escritura na perspectiva de quem escreve (PROSE, 2008). Neste percurso, faz-se necessário elucidar pontos que remetem à pesquisa empreendida pela escritora acerca da cultura judaica que ela herda e que se expande por meio da trajetória dos judeus sefarditas do Marrocos ao Amazonas (BENCHIMOL, 2008). Esta, considerada por eles como uma terra promissora, em uma época denominada como o Ciclo da Borracha, momento o qual está sendo sempre revisitado em livros e filmes, expondo uma teia complexa de relações que esse ciclo instaura na configuração de cidade que se prolonga até hoje, porém marcada por obras ficcionais escritas sob a perspectiva do olhar e da voz masculina. Portanto, para fazer um contraponto ao discurso masculino, ancora-se em abordagens sobre a autoria feminina na construção de narrativas contemporâneas (HOOKS, 2013), no intuito de compreender o processo criativo da autora na elaboração deste romance, ao considerarmos as escolhas narrativas e a forma como foi estruturado este livro.

Palavras-chave: Narrativa contemporânea; Autoria feminina; Romance amazonense; Judeus sefarditas.

¹ Doutoranda em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora assistente na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). E-mail: fmdsouza@uea.edu.br.

² Mestra em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA). Professora da Secretaria Municipal de Educação (SEMED/Manaus). E-mail: raquelliralettras@gmail.com.

Considerações iniciais

Em *Ensinando a transgredir* (2013), bell hooks apresenta sua experiência docente e propõe uma educação que seja empolgante, em que o aprendizado seja feito por meio da paixão que impulsiona os indivíduos a compartilhar um saber que faça sentido para a produção de pensamento e não seja somente a sua mera reprodução, desenhando uma sala de aula em que professor e estudante tenham suas vozes ativas no processo pedagógico. Daí que o resultado desse aprendizado amoroso seja a possibilidade de transgredir as fronteiras, tendo a educação como prática de liberdade. Mas, afinal, o que é a liberdade? bell hooks fez toda a diferença para que escutássemos vozes femininas e plurais como as que encontramos neste artigo, a da escritora Sandra Godinho.

Devemos considerar que, para perceber as nuances dessas vozes, precisamos ser outros leitores, mais ativos na interpretação, ampliando a nossa sensibilidade e aprendendo as artimanhas da tessitura narrativa e tentando *ler como um escritor*, pois “o mais importante em qualquer discussão sobre leitura e escrita é esse compromisso intenso com todo o processo” (PROSE, 2008, p. 305).

Este é um convite para lermos mais atentamente assuntos e temáticas contemporâneas de forma inovadora, como aqueles revisitados por escritoras como Sandra Godinho em *Terra da Promissão* (2019) e Myriam Scotti em *Terra Úmida* (2021) e esta última trazemos a título de breve comparação. Ambas empreendem ficcionalmente uma viagem geográfica através do Atlântico sob o ponto de vista feminino, revisitando o histórico Ciclo da Borracha no Amazonas que caracterizou um tempo tão próspero, mas tão contraditório economicamente, descrito por autores como Ferreira de Castro que, há quase 100 anos, escreveu *A Selva* (1930), o livro mais lido na Europa à época, o qual conta como outros imigrantes, os retirantes nordestinos brasileiros, se deslocaram para esta terra promissora.

A “Paris dos Trópicos” tem muito a nos revelar, ainda mais quando ganha a pena feminina e a voz de uma personagem

marcante a ponto de revelar detalhes que podem mudar paradigmas históricos. Podemos citar, uma lista de escritoras amazonenses³ que escreveram sobre o Ciclo da Borracha: *A árvore que chora* - romance da borracha (1944), de Vicki Baum; *E Deus chorou sobre o rio* (1984), de Elizabeth Azize; *A sultana do seringal* (2006), de Charuf Nasser; este *Terra da Promissão* (2019), de Sandra Godinho e *Terra úmida* (2021), de Myriam Scotti. Como nos diz o professor, elas desconstroem os estereótipos impostos às personagens femininas pelos escritores masculinos, desde o século XIX até o século XXI. Apesar da excelente qualidade literária, algumas dessas obras foram/continuam ignoradas pela crítica local/nacional.

Este trabalho propõe uma leitura do romance *Terra da Promissão*, da autora Sandra Godinho, publicado em 2019 pela editora Vicenza. Esgotado, o livro recebe reedição neste ano de 2022 para deleite de quem percebe que “as subjetividades de quem escreve e de quem lê são sempre caixas de ressonância do social, e que toda palavra individual é um concerto de ecos e de dissidências com a palavra social” (ANDRUETTO, 2018, p. 21).

Vale ressaltar que a escritora tem se projetado cada vez mais nacionalmente por meio de prêmios, tendo sido, em 2021, uma dentre os 21 finalistas, com o romance *Tocaia do Norte*, do “Prêmio São Paulo de Literatura, o maior do País em premiação individual para o gênero” (PUBLISHNEWS, 2021, s/p). Em seu processo criativo, percebemos que a força para escrever uma narrativa tão bem delineada é fruto de “olhar uma frase e identificar o que é supérfluo, o que pode ser alterado, revisto, expandido” (PROSE, 2008, p. 10), de heranças culturais familiares e de uma pesquisa sócio-histórica acurada que ambienta a construção literária em Tânger, como fruto de um trabalho minucioso. *Terra da Promissão* (2019) é uma história tecida de forma cativante e envolvente para

³ Lista fornecida pelo professor José Benedito dos Santos, doutorando na Universidade de Brasília (UNB), que realiza pesquisa sobre mulheres escritoras no Amazonas. Como o material ainda não foi publicado, não há referência específica.

mostrar a complexidade de um triângulo amoroso. Apesar de ser ambientada em dois espaços geográficos distintos e ter se passado há tanto tempo, a narrativa retoma contextos históricos vistos por perspectivas de autoria e narração femininas.

Leitores atentos navegam “por prazer, primeiramente, mas também de maneira mais analítica, consciente do estilo, da dicção, do modo como as frases eram formadas e como a informação estava sendo transmitida, como o escritor estava estruturando uma trama, criando personagens, empregando detalhes e diálogos” (PROSE, 2008, p. 11). Nesse viés, diante de narrativas como as de Sandra Godinho, nos perguntamos: o que nós, mulheres, revela(re)mos quando nos foi/for dada a palavra? A partir de novas elaborações ficcionais, tecidas por essas narrativas, como nos posiciona(re)mos diante dos depoimentos dos quais somos cúmplices?

E assim inicia a nossa aventura leitora que faz morada já no título. Ele anuncia a saga dos judeus sefarditas em busca da nova terra prometida, a idealização desta terra e a realidade do lugar, os desafios do encontro de duas culturas tão distintas pelo viés das personagens Isaac e Esther. Como podemos ver na capa da obra, a imagem posicionada no lado direito inferior projeta o mapa do estado do Amazonas com destaque para a representação de uma “Estrela de Davi”, estruturada pela união de dois triângulos que formam uma estrela com seis pontas, considerada um dos símbolos da cultura judaica que remete à “união dos opostos” (FUKS *et al.*, 2008, s/p) e também conhecida como “escudo de Davi” que representa o “poder protetor, pode ser equiparado ao escudo da salvação de Deus” (GIBSON, 2012, p. 103).

Figura 1: Imagem da primeira edição do livro *Terra da Promissão*, de Sandra Godinho.



Fonte: GODINHO, 2019.

Se a geografia tracejada abre um espaço entre o Marrocos e o Amazonas e se temos a impressão de que os judeus vêm em busca de trabalho e prosperidade, o que entendemos com a leitura do livro é que, antes disso, há um motivo maior para a viagem: a perseguição em que vivem.

O judeu, como minoria religiosa, social e cultural, durante o exílio no Egito, na Babilônia e depois da segunda destruição do templo pelas legiões romanas de Tito, no ano 70 da era atual, nos países da diáspora europeia sempre viveu considerado como povo deicida e, portanto, excluído da sociedade local. Somente lhe era permitido sobreviver enclausurado nos *platea judeorum* de Roma, *borghetos* da Itália, ghetos da Alemanha, Polônia e Lituânia, *juiverie* da França, *jewery* da Inglaterra, *juderias* da Espanha, *judiarias* do Portugal, *melahs* do Marrocos e nas vilas e aldeias rurais dos *stetl* judaicos da Rússia, Polônia e Lituânia. Dentro das muralhas dos guetos, os judeus excluídos e marginalizados não tinham outra alternativa senão a de seguir estritamente as tradições, usos e costumes de sua religião e casar-se com uma prima, vizinha ou noiva escolhida pela mãe ou

pelos pais para formar novas alianças entre as famílias. Os casamentos arranjados, naqueles velhos tempos, ajudavam a manter a unidade e integridade da família, pois a noiva ao receber o nome de família do marido se incorporava à nova família, seguia o seu destino, acompanhando para sempre o marido, os pais e avós do seu esposo, os quais, juntamente como os seus, deveriam ser honrados (homenageados com o nome) no batismo dos seus filhos (BENCHIMOL, 2008, pp. 176-177).

E agora estamos aqui, na Amazônia brasileira, 200 anos depois da chegada dos primeiros judeus sefarditas⁴ em busca da prosperidade apontada pelo Ciclo da Borracha. Dessa forma, a autora instiga o leitor a pesquisar sobre o assunto e a entender as marcas deixadas pela comunidade judaica, visto que, “[s]egundo a Confederação Israelita do Brasil (Conib), atualmente o Brasil abriga a segunda maior comunidade judaica da América Latina”, tendo sido “um dos destinos dos judeus sefarditas que fugiam da perseguição e violência por parte do Estado Português e da Inquisição no final do século XV”. (PORTAL JUDEUS SEFARDITAS, 2021, s/p).

A organização de *Terra da Promissão* pode ser entendida no quadro elaborado para evidenciar que a escritora usa dois pontos de vista, com foco narrativo em primeira pessoa, alternando as vozes a partir das perspectivas de cada narrador-personagem: Isaac e Esther.

⁴ “A imigração de sefarditas, advindos do Marrocos, fugidos da pobreza e de perseguição, foi estimulada desde a abertura dos portos às nações amigas, política incentivada pela chegada da família real no Brasil, 1808. Durante o Ciclo da Borracha, entre 1880 e 1920, uma onda imigratória trouxe um maior número de judeus marroquinos para a Amazônia” (SILVA, 2021, p. 1).

Tabela 1: Organização interna do romance *Terra da Promissão*, de Sandra Godinho.

Parte/ Título	Pág.	Voz Narrativa		Epígrafe
		Esther	Isaac	
1ª parte: O Desejo	114	4 Vezes	27 vezes	"O Senhor disse a Abraham: sai da tua terra, e da tua parentela e da casa do teu pai e vem para a terra que Eu te mostrarei." (Gênesis 12:1).
2ª parte: A Luta	54	X	20 vezes	"E enviarei um anjo adiante de ti, e lançarei fora os cananeus, e os amorreus, e os heteus, e os perizeus, e os heveus, e os jebuseus, a uma terra que mana leite e mel." (Êxodo 23: 2, 3).
3ª parte: A Revelação	54	10 vezes	X	"E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará." (João 8:32).
TOTAL	222 páginas	14 vezes	47 vezes	

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Essa questão é uma chave para enveredar pelo romance, pois à medida que a autora repete várias vezes seguidas o nome da mesma pessoa, passa a intensificar a versão do narrador-personagem como forma de marcar seu discurso, mesmo que apresentando a história de outras pessoas. Neste sentido, essas mudanças de vozes, que aparecem com títulos diferentes, são a forma da narradora anunciar o ponto de vista dela em relação à outra versão narrada.

Soma-se a isso a visualidade da narrativa, descrita com riquezas de detalhes ao longo do enredo, além de duas imagens que ilustram o final da primeira e da segunda parte, respectivamente: um violino, instrumento que em sua simbologia musical pode transmitir “sentimentos humanos” (FUKS et al., 2008, s/p), e a representação imagética do Teatro Amazonas, o que remete ao período de riquezas proporcionado pelo maior ciclo econômico vivenciado no estado. As imagens simbolizam as variações emocionais e as riquezas encontradas no romance.

Por fim, o livro traz sete notas explicativas que elucidam questões relacionadas à cultura judaica que convidam o leitor a expandi-las à medida que for se deparando com o que for novo para si, pois tudo no romance está interligado. Ao longo do romance, viajamos pelas memórias intrincadas de uma tríade amorosa, em seus rituais de passagem: da infância à fase adulta, de geração para geração. Essa artesanaria provoca no enredo uma reviravolta capaz de prender os leitores até o final, descrita por nós como *pontos de partida e portos de chegada*.

Pontos de partida

Uma cartografia geográfica e cultural lancinante surge como passaporte ou bússola da saga de judeus sefarditas, como explica Samuel Benchimol na segunda parte do livro *Eretz Amazônia - Os Judeus na Amazônia*:

A geração dos pioneiros judeus, na Amazônia, foi marcada, assim por um duro labor, a bordo de pequenas embarcações, servindo às populações ribeirinhas, onde os barcos dos grandes comerciantes e *aviadores portugueses* não conseguiram entrar, levando estivas, tecidos, remédios, bebidas, munições para abastecer os seringueiros dos altos rios e comprar a melhores preços os produtos do extrativismo silvestre. Quando voltavam para as suas casas nas pequenas cidades do interior, encontravam as suas esposas que, geralmente, tinham numerosos filhos, os quais eram *nombrados* em honra de seus pais já falecidos (BENCHIMOL, 2008, p. 88).

Espaços e memórias são recorrentes em *Terra da Promissão*, evidenciando espaços fictícios, imagéticos ou verossímeis, sobretudo, o espaço doméstico, que reflete tanto o contexto do lar quanto as particularidades das personagens. Nesse sentido, a narrativa “concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas em que já desejamos morar” (BACHELARD, 1978, p. 199).

A dramaticidade presente no enredo destaca-se na cena que retrata os últimos minutos de vida de Samuel Vidal, pai de Esther, observáveis nos semblantes tristes das figuras femininas e resignações das figuras masculinas, episódio narrado pela perspectiva de Isaac,

Ao cair da noite, minha amiga retornou. Apavorada. O vômito ressurgira negro. Sua mãe tinha mandado nos avisar. [...]. Esperamos papai chegar e saímos os três à casa de seu tio. [...]. Quando chegamos, logo subimos ao quarto. Seu Samuel estava ainda mais abatido e amarelo do que quando o vimos pela primeira vez, se é que isso era possível. [...]. Papai deu prosseguimento a um exame minucioso, mas, ao fim, só meneou a cabeça de um lado para o outro, impotente. A mãe de Esther começou a chorar. Esther logo compreendeu o que se passava e desatou a choramingar também. Seu Asher se entristeceu (GODINHO, 2019, p. 93).

O ato fúnebre da cultura judaica segue um ritual específico a partir da anunciação da morte de um judeu, em alusão à morte de Jesus. Os protocolos iniciam na seleção de um grupo de voluntários que realiza todos os procedimentos fúnebres (*Chevra Kadisha*) e que devem seguir princípios de santidade estabelecidos nesta doutrina.

Eli, juntamente com o tio, chamou a Chevra Kadisha para avisar do passamento do pai, encarregando-os de preparar o corpo. Daquele momento em diante seriam eles a conduzir o cerimonial do enterro. Em pouco tempo, apareceram na casa, tomando as providências cabíveis: estiraram os braços (que nunca poderiam ser cruzados) ao longo do corpo; fecharam os olhos para que Samuel Vidal somente

os abrisse no mundo espiritual; retiraram todos os adornos para que voltassem tão puro, tão limpo e tão simples como no dia de seu nascimento. Depois cobriram o corpo com uma mortalha, feita de algodão branco e costurada à mão, para que ninguém mais o visse, nem amigos, nem família. Tudo para preservar sua imagem na memória (GODINHO, 2019, pp. 93-94).

De acordo com informações cedidas pelo rabino Pablo Berman ao jornal “Gazeta do Povo” (2015), compreendemos a dimensão desta tradição, na qual o passo seguinte corresponde à preparação do corpo (*Tahara*), um ritual de purificação, realizado em um espaço reservado no cemitério, que remete ao ato de nascimento e materializa os cuidados com os integrantes do judaísmo, um ato característico desta cultura. Nesse sentido, um recipiente conterá o bálsamo purificador que será utilizado neste momento. Após o banho, “o falecido é vestido com o Tachrichim, um conjunto de roupas brancas, com camisa, calça e luvas, que representam a neutralidade com que a alma irá se encontrar com o Criador” (FRANCO, 2015, s/p). Em seguida, “o caixão é fechado ou o corpo enrolado em um pano branco e ocorre um breve velório. Orações fúnebres são recitadas” (FRANCO, 2015, s/p). Este é um ritual notório no trecho que descreve os cuidados com o corpo de Samuel Vidal, no período pós-morte, em um cemitério judeu,

[...] em um quarto forrado de azulejos brancos, provido de lavatório e bancada especialmente reservados para a ocasião. Foi lavado com álcool pelos homens para que não carregasse nenhuma mácula. [...], assim como veio, assim iria voltar. Samuel Vidal entraria no novo mundo tão puro e limpo como quando nasceu, isso era certo. Então os homens o vestiram com uma calça comprida fechada até os pés, um camisão, uma espécie de cinto, um capuz para cobrir a cabeça e o pescoço, e dois sacos abertos em um dos lados para cobrir suas mãos. Deitaram-no em um caixão simples feito de pinho, forrado com tecido preto e, na parte superior, uma estrela de Davi foi colocada com suas iniciais: SV. Em seguida uma pedra foi colocada em cada olho e outra foi colocada na boca, para que não questionasse

a própria morte. Depois colocaram o talit⁵ sobre o corpo. Fechado o caixão, os homens o deixaram sobre a bancada, pronto para o velório. Um membro do Chevra Kadish se adiantou e começou a recitar as orações fúnebres (GODINHO, 2019, p. 94).

Por fim, aqueles que participam da cerimônia fúnebre, antes do sepultamento, podem demonstrar sua dor rasgando partes de suas roupas, o que foi feito por Esther e demais integrantes de sua família.

Esta relação com a morte nos convida a pensar a intimidade familiar explicitada em vários espaços do romance. Em *A poética do espaço*, de Bachelard, encontramos pistas para uma análise dos desdobramentos da trama, pois

[i]nicialmente, como deve ser feito no caso de uma pesquisa sobre as imagens da intimidade, colocamos o problema da poética da casa. As perguntas são muitas: como aposentos secretos, aposentos desaparecidos se constituem em moradias para um passado inesquecível? Onde e como o repouso encontra situações privilegiadas? Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem às vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm qualquer base objetiva? Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. Psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, constituir esse corpo de doutrinas que designamos sob o nome de topoanálise. Examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo (BACHELARD, 1978, p. 196).

O romance inicia com um lamento feito por Isaac, tanto para a morte que se aproxima quanto para a preocupação com a loucura que o persegue. A percepção de tempo que lhe resta, apresentado

⁵ “O **talit** – טלית (no hebraico moderno), **talet** - טלית (em sefaradi) ou **talis** (em Lídice) é um acessório religioso judaico em forma de um xale feito de seda, lã (mais caro e elegante que o de seda) ou linho, tendo em suas extremidades as tsitsiot ou sissiot "sefaradi" (franjas). Ele é usado como uma cobertura na hora das preces judaicas, (...). Sobre o talit se interpreta que um dos objetivos deste acessório é criar um ambiente de igualdade entre os que estão orando” (WIKIPÉDIA, 2014, s/p).

de forma subjetiva, passa a ocupar a casa, mais precisamente o leito de morte, espaço compartilhado por ele e Esther:

Estou morrendo. É minha certeza esse pequeno espaço de tempo que me resta. Passos contados, ideias esquecidas. Só uma coisa importa, ainda que Esther me julgue louco. Não o digo agora. A velhice não é de todo má, aprendi a falar por hiatos, a guardar o vento, a compreender o tempo das coisas. Aprendi a serenidade para lidar com impulsos. Exercício de remendos. Nas coisas feitas. Nas coisas ditas. Aprendi a engolir nuvens. E borboletas. Alguns podem achar que enlouqueci (GODINHO, 2019, p. 9).

A culpa de Isaac promove no leitor a dúvida se as decisões que ele toma em relação ao destino de Esther é amor e/ou de posse, o que se reflete espacialmente no contexto familiar do casal. Paralelamente, o leitor analisa criticamente a imposição de uma cultura em detrimento de outra, observa hábitos e costumes transmitidos e reflete sobre regras de convivência social e religiosa acordadas entre dois mundos. Esses limites geográficos/territoriais entre a casa e o mundo são questionados ao longo do romance, entre recolhimento e expansão, afinal

[d]epois de seguir os devaneios de habitar esses lugares inabitáveis, voltamos a imagens que, assim como nos ninhos e nos sonhos, exigem que nos façamos pequenos para vivê-las. De fato, em nossas próprias casas não encontramos redutos e cantos onde gostaríamos de nos encolher? Encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se. Temos em nós, a esse respeito, um estoque de imagens e de lembranças que não confiamos facilmente (BACHELARD, 1978, p. 197).

Então, o segundo parágrafo nos traz a percepção de Isaac sobre Esther, mostrando quais espaços da casa são habitados por cada um deles. A paisagem do quintal, aberta e iluminada onde Esther está, se contrapõe ao leito de morte escuro de onde Isaac confessa: “[n]o dia em que o amor vier ou a morte chegar, talvez eu me salve.

E Esther descanse. Ela deve estar no jardim, no meio das mangueiras e dos oitizeiros que sombreiam o quintal já sem o cheiro de infância” (GODINHO, 2019, p. 9).

Quando Isaac olha Esther pela janela, instaura-se um trânsito entre o espaço interno e externo da casa, à medida que Esther vai se aproximando e se fazendo sentir: “[s]eus passos ligeiros indicam que entrou pela varanda. Vai se entreter um pouco na cozinha e, em seguida, subir as escadas com seu olhar sério, quase triste, atravessar o longo e escuro corredor que dá acesso ao meu quarto” (GODINHO, 2019, p. 9). Em poucos segundos, há uma contraposição entre a luz de fora da casa e o corredor que Esther atravessa para chegar até o quarto escuro onde Isaac se encontra. Nesse jogo de sombra e luz, ele nos revela que “[n]a penumbra desse túnel comprido, ela vai se guiar pela claridade que se projeta tímida no umbral de minha porta, mantida aberta como um pedido de atenção para um velho feito eu. Ouço os passos se aproximando” (GODINHO, 2019, p. 9).

Em seguida, surge a revelação, em meio à despedida, sobre um ambiente “abafado” criado por ele e que pode ser a tônica do romance, visto que o contrário se vê em Esther, pois “[s]eu sorriso desponta no recinto abafado. Forçado, firme. Ela sabe que estou morrendo. Apenas nos olhamos sem dizer palavra. Não é preciso porque nos conhecemos pelo olhar. Às vezes, menos que isso, um suspiro solto do peito. Tento mapear em seu rosto as linhas de expressão” (GODINHO, 2019, p. 9).

A partir desta primeira página, a trama de Sandra Godinho tenta trazer a tensão vivida pelos judeus para o âmbito familiar, como se fosse um núcleo que reproduz o que seu povo viveu naquele período histórico de perseguições. Isto também pode ser previsto na divisão estrutural da obra: “Desejo”, “Luta” e “Revelação”, partes que se apresentam por meio dos relatos e das vivências/experiências de cada personagem e representam os embates entre os desejos sentidos, a luta pela maioria, a decisão de seus destinos e a revelação que se faz em relação ao destino familiar, um segredo guardado por Esther. A narrativa apresenta

então a memória como forma de ressignificar nossa própria história, porque “[a] imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar” (BACHELARD, 1978, p. 183).

As imagens de Tânger, os cheiros, os sabores, as sensações, vão invadindo aos poucos o imaginário do leitor imerso numa narrativa que se amplia ao desenhar com mais detalhes a ocupação da cidade de Manaus, a partir do período do ciclo econômico da borracha. Afugentar-se de um passado pessoal definido pelas perseguições sofridas por seu povo é o que conduz os judeus marroquinos à terra promissora no ocidente, nossa Amazônia, acordados por uma irmandade preciosa, entre o fim do século XIX e o início do século XX, no auge do Ciclo da Borracha. Esses agenciamentos são notórios neste romance de Sandra Godinho, alguns explícitos no discurso das personagens, outros implícitos em elementos estruturais da narrativa, onde “as imagens quase não abrigam idéias tranquilas, nem idéias definitivas, sobretudo. A imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens” (BACHELARD, 1978, p. 196).

A divisão dos títulos com os nomes das personagens nem sempre corresponde à voz de cada um deles. Mas, a partir das percepções de Isaac e Esther, compreendemos os desdobramentos familiares firmados entre eles. Estes, inicialmente, se delineiam em um período mágico, pueril, rememorado, que, aos poucos, alcança proporções amplas nesse núcleo familiar, a ponto de projetar as tensões externas vivenciadas pelos judeus para representações e caracterizações das personagens. Como explica Vilém Flusser (2014, p. 9),

O judaísmo por ser considerado, a meu ver, de pelo menos dois ângulos inteiramente distintos. Um diz respeito ao judaísmo como conjunto de ritos, o outro ao judaísmo como cosmovisão e projeto de vida. Ambos os aspectos empolgam a mente contemplativa. O

primeiro aspecto empolga pela continuidade persistente da sua tradição, e pelo entusiasmo abnegado que provocou em tantos no curso da sua história milenar e acidentada. O segundo aspecto empolga pela influência decisiva que exerceu sobre a civilização ocidental e, por isso mesmo, sobre os destinos da humanidade.

Nesse sentido, Isaac materializa a figura patriarcal que se perpetua historicamente em diversas culturas, sendo a representação do poder centralizado na figura masculina, tendo sempre o direito à palavra final. Incluem-se nesse contexto as escolhas que podem definir os destinos das mulheres, o que, neste enredo, é materializado nos desdobramentos na história de vida da protagonista. A mãe de Isaac lhe avisa: “- Não queira crescer antes do tempo, Isaac! Você é ainda muito novo!”, mas ele recusa os avisos, “- Sei muito bem o que eu quero! [...] / - Que Esther seja minha mulher!”, e complementa: “Assim que fizer meu Bar-Mitzvá⁶, vou decidir tudo!” (GODINHO, 2019, p. 104).

Ao longo da narrativa, Esther traz à cena a representatividade da figura feminina naquele contexto histórico. Embora tenha, neste caso e em certa medida, alcançado estabilidade financeira após aprender a habilidade com os tecidos, ainda estava “predestinada” à reclusão doméstica, sendo impossibilitada de fazer escolhas e decidir seu próprio “destino”, sobretudo ao ser subjugada aos planos projetados por Isaac, os quais em muito destoavam do que ela havia idealizado.

Diante disso, ela tenta estabelecer sua voz em uma sociedade que intensifica e impõe constantemente o “lugar” das mulheres em contextos únicos e previsíveis ao ditar as regras de comportamentos aceitáveis e esperados delas em posições sociais e discursivas, seguindo estereótipos específicos. A exemplo disso, podemos observar a construção estrutural da obra, na qual as

⁶ “O *Bar-Mitzvá* é a cerimônia na qual o menino, aos treze anos, passa a ser considerado responsável por seus atos, com obrigações idênticas às do adulto, perante a comunidade. Na antiguidade, depois do Bar-Mitzvá, o adolescente podia até casar-se.” (SCLIAR-CABRAL, 2021, p. 1).

percepções de Isaac são explicitamente destacadas, tanto no plano discursivo quanto nos subtítulos dos capítulos, que intensificam o ponto de vista das escolhas dele, reproduzidas a partir do plano autoritário no qual a posição social e discursiva ocupada por ele o legitima neste contexto histórico e cultural.

Todavia, ao observarmos as repetições dos títulos, com ênfase para os nomes das personagens, percebe-se implicitamente uma crítica a esta postura masculina enraizada em diversas culturas, o que, neste romance, a autora apresenta como um recorte específico da tradição cultural judaica. Dessa forma, ao destacar 47 vezes o nome do narrador-personagem Isaac e 14 vezes o nome da narradora-personagem Esther, a autora revela o quanto a voz feminina foi - e ainda é - silenciada em todos os contextos ao longo da história, o que Bachelard (1978) e Spivak (2010) consideram como uma violência epistêmica, e que em *Terra da Promissão* se revela como uma forma de suprimir do outro o direito de enunciar o seu discurso.

Quando lemos como um escritor, diante das possibilidades de construção da narrativa, esse tecido minucioso que vai sendo construído com as palavras, percebemos que o trajeto da viagem, de onde se sai e para onde se viaja, também vai construindo os espaços ficcionais da narrativa. Ainda no Marrocos, destacamos os espaços interno e externo, assim compreendidos. Primeiramente o espaço externo da feira, configurando-se como um local de relações, interações e percepções com o lugar, notório tanto no caso da tangerina quanto no da mesquita como abrigo. Existem ainda aqueles espaços externos de cumplicidade, de pertencimento do casal, como o lugar onde contemplavam o mar.

Era um homem a guiar uma mulher, ainda que fosse um 'homenzinho' apenas. Eliezer tinha me sugerido que a levasse à gruta de Hércules, perto do farol do Cabo Spartel. Era pouco conhecida, não havia placas sinalizando a entrada, mas já tinha ido uma vez com ele, um bom lugar para um passeio com uma garota. Desfazer as asperezas, ele me disse ou o que quer que isso

significasse. Saímos da Medina em camelos previamente pagos por Eliezer (de seu salário de ajudante de comércio), caminhamos uma dezena de quilômetros, amarramos os animais a um tronco de árvore e escorregamos pelas encostas banhadas pelo mar. A Gruta de Hércules tinha duas aberturas, uma pro mar e outra para a terra. A abertura para o mar era a mais bonita, permitindo que ondas a invadissem. ‘O Mapa da África’, o perfil da boca da caverna. Fecho os olhos e tento fazer com que volte à memória. Lembrava o continente africano de cabeça para baixo. A câmara de entrada da gruta era ampla e se desdobrava em outras pelo interior, em reentrâncias que lembravam costelas humanas. Pelo ‘Mapa da África’, entramos e descemos a pouca profundidade para apreciar as ondas rebentando na moldura rochosa. Pelo ‘Mapa da África’ quis que Esther me preenchesse (GODINHO, 2019, p. 74).

As famosas Grutas de Hércules, um complexo arqueológico que se situa no noroeste do continente africano, abaixo do Cabo Espartel, na beira do mar, na cidade de Tânger, no Marrocos, descrito aqui por Isaac, emergem novamente nas memórias de Esther, no final da narrativa, como lugar de acesso ao horizonte amplo e indefinido, diferente do lugar empregado da casa.

Em relação ao espaço interno da casa, tudo ganha significado na preparação dos rituais. Além disso, aparece também o espaço interno da casa do outro, como as impressões advindas do contato com o espaço em que o pai do protagonista leva sua ajuda profissional. Tudo o que se vive ali, aumenta a responsabilidade de Isaac sobre a vida da amada Esther e passa a justificar a posse sobre ela, vista por ele como um “objeto de desejo/posse”. A questão do amor/paixão em contraponto, seja para Esther, seja para Isaac, cada um vivendo-o e sentindo-o à sua maneira, recebe, neste contexto, o respaldo da cultura.

Em relação ao espaço interno de si, surpreendemo-nos como a teia complexa em que a autora movimenta as personagens, sendo o leitor convidado e entrar no íntimo abrigo de sentimentos como os desejos, a posse, o ciúme, o peso da tradição. Dessa forma, vamos revisitando cada personagem na alternância de suas vozes e seus

olhares, o que evidencia contrapontos desde a idade pueril de Isaac e Esther até a disputa entre Isaac e Jacob, despertada pelo ciúme que Isaac sente de Esther. Como uma pessoa obcecada, ele usa dos preceitos da tradição, o casamento, para "garantir" aquele amor para si, como se a pessoa amada fosse um objeto a possuir, sem considerar os reais interesses dela.

Portos de chegada

Entre o Marrocos e o Amazonas, um grande oceano que invade um imenso rio os aproxima e os separa. Essa dimensão dita as agruras e as intempéries que se relacionam ao destino dos personagens: o local para fixar residência, os trabalhos que são aceitos, a forma de se impor no mundo, a casa transformada em lar e a dúvida constante da traição demarcada pelo tempo antes e depois da viagem. Com a chegada de seus novos imigrantes, Manaós ganha uma nova vida, assim como Esther.

Ela materializa a personagem feminina que tem seu destino decidido e conduzido por figuras masculinas como o pai, Samuel Vidal, que lhe deu um nome representativo na cultura cristã judaica. Segundo o *Dicionário de Nomes Próprios* (SANTOS; ENDRES, 2008), Esther é um nome oriundo do hebraico e significa "estrela". Samuel, o provedor da família, foi aquele que marcou a história dela a partir dos primeiros passos. Em seguida, na ausência dele, que viajou ao Brasil em busca de melhores condições de vida, fugindo das perseguições e das humilhações sofridas pelos judeus em sua terra de origem, surgiu a figura do jovem Isaac.

Próximo da banca de tangerinas vi uma menina - do tamanho de Safira - colocar a fruta próximo às narinas e sorver o cheiro adocicado como se fosse degustá-la pelo olfato. Depois de sentir o aroma, a menina pegou a fruta e a escondeu no bolso do casaco. [...]. Fiquei inebriado. Não pelo aroma, mas pela visão. Quis seguir a menina pelas ruas incertas e becos ocultos. Não sabia o que me esperava. Não

sabia que este seria o começo da minha guerra particular (GODINHO, 2019, p. 58).

Neste contexto, após firmarem uma amizade, Isaac se apaixonou por Esther, mas não teve dela a reciprocidade deste sentimento, tendo em vista que ela havia se apaixonado por Jacob, ao ouvi-lo tocar o *Concerto de Brandenburgo número três*, de Johann Sebastian Bach, o que se intensificou ao ver a performance de Jacob, interpretando a difícil sonata *Caprice N^o 24*, em Lá menor, de Niccolò Paganini, executada no dia do casamento de Esther e Isaac. Dessa forma, compreendemos que

os poderes invisíveis desta arte imaterial se baseiam em sua capacidade de conquistar as almas daqueles que, ao ouvir uma melodia agradável, percebem que o mesmo sempre esteve dentro dele. Em particular, consideramos que uma melodia sublime é capaz de carregar um status que toca a experiência espiritual, onde o espaço e o tempo podem permanecer parcialmente cancelados (FRANZA, 2011, p. 41, tradução nossa).

Explícito nas palavras de Esther:

Eu me encantei com Jacob desde a primeira vez que o vi tocando na sinagoga dos Todashim. Difícil ficar indiferente ao seu porte másculo, ao lado do violino que parecia gemer. Eu me apaixonei. E mulheres apaixonadas não pensam em passado ou futuro, só no presente, quando o tempo assume ar de eternidade, uma extensão paralela que replica as imagens indefinidamente e nos faz invencíveis. Esse amor desencantado quis desabrochar, mas nunca conseguiu. Talvez porque não devesse acontecer (GODINHO, 2019, pp. 178-179).

O amor que Isaac nutriu por Esther fez com que ele assumisse, ainda jovem, a cultura patriarcal que o respaldou a impor sua vontade em detrimento da vontade dela. Nesse sentido, ao saber da situação delicada que o pai dela passava, por contrair uma

doença tropical durante o período que esteve no Amazonas, Isaac se sentiu responsável por Esther.

O martírio da família persistiu por alguns dias, até que o senhor Samuel descansou definitivamente das convulsões, dos tremores e das dores. Papai o visitou todos os dias até que não precisou mais. Do homem não escapava nem suor nem sangue. O cheiro forte de vômito e diarreia tinha invadido o quarto, maculado os lençóis da cama, embrulhando-me o estômago. Teve momentos que quis fugir, mas pensava em Esther. Não podia deixá-la sozinha. Ou não queria deixá-la sozinha (GODINHO, 2019, p. 93).

Quanto à Isaac, espantoso é ver a mentalidade de uma criança tão perspicaz aos 8 anos, cheia de responsabilidades, advindas dos preceitos da religião, da família e da descoberta do amor. Suas decisões tão determinadas passam por cima do tempo necessário para a lapidação das emoções do outro, o que também permite a mentira e a traição. Movido pela ideia de que, a qualquer momento, poderia perder sua amada, ao perceber o amor que ela sentia por Jacob, Isaac arquitetou um plano para a união definitiva entre ele e Esther.

Neste período, sem a presença do pai, quem assumiu o comando da família foi o irmão dela, Elias, e é a ele que Isaac se dirige para pedi-la em casamento.

A própria dona Estrela [*mãe de Esther*] me atendeu. Pedi para falar com Eli, o chefe da casa. Engoli em seco e juntei coragem, uma atitude que me era peculiar mas que não me pareceu suficiente naquele momento. Doía-me saber que a decisão maior não dependia de mim ou do meu esforço. Soltei a voz assim mesmo. Meu pedido de casamento pareceu a eles a coisa mais natural do mundo. Sem surpresas, como se já esperassem. Esther estava em seu quarto e nada ouviu então Eli e a mãe ficaram de comunicar a ela logo mais (GODINHO, 2019, p. 116).

Ao longo da narrativa percebemos, pela voz de Isaac, que o destino de Esther foi delineado pelo pai, pelo irmão e, a partir desse

momento, por ele. No entanto, embora fisicamente ela tenha se submetido aos vínculos conjugais, espiritualmente ela nunca se condicionou a tal situação imposta por sua cultura, tendo em vista que “[o] casamento entre judeus é feito de vínculos: não só o contratual, mas também o espiritual.” (GODINHO, 2019, p. 116).

Nesse sentido, percebemos que o ato de “rebeldia” praticado por Esther, seu protesto contra as regras e as normas impostas às mulheres de seu tempo, é explícito em seu discurso ao longo da narrativa, nas poucas vezes que a ela foi cedida a oportunidade de enunciar seu ponto de vista. Esta postura de Esther demonstra o seu “grito de liberdade”, pois ela descreve com riqueza de detalhes a traição ao marido e alguns questionamentos em relação ao que não concorda: “[d]ias depois da partida de Isaac, Jacob mandou-me uma mensagem através de um pirlhalho para que nos encontrássemos no farol do Cabo Espartel. Eu fui. Estava na escuridão e precisava de luz. No alto da escadaria, no tombadilho a olhar as águas à frente, ele me tomou em seus braços e me fez mulher”. (GODINHO, 2019, p. 181)

Um amor proibido, um “grito” sufocado em meio a sua condição social, naquele contexto específico, traz à tona tantos outros questionamentos quanto às condições contemporâneas às quais muitas mulheres ainda se submetem, tais como aquelas que nos inquietam pela voz de Spivak (2010) que, ao problematizar as representações dos sujeitos “subalternizados”, nos direciona a reflexões acerca do “lugar” da mulher em diferentes contextos culturais, sociais, econômicos, políticos, conforme visto no episódio da “jovem de 16 ou 17 anos, Bhuvanewari Bhaduri” (SPIVAK, 2010, p.123). Ela, em um ato de “rebeldia” contra o sistema imposto às mulheres de sua época, enforcou-se, em forma de protesto, tendo em vista que “[o] subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas linhas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio.” (SPIVAK, 2010, p. 126).

Embora a Esther tenha sido permitido enunciar suas angústias, a sua voz não teve o peso e o poder que tinha a voz masculina, ela não teve a oportunidade de conduzir sua vida, de fazer novas escolhas, nem mesmo diante de uma segunda oportunidade de rememorar o passado e ter, no presente, uma nova experiência no momento do reencontro com Jacob, mesmo com a existência do fruto desse amor. Ao internalizar a condição de “mulher submissa”, Esther passou a conviver com a angústia de ter traído o marido, com o peso do que ela menciona ser o seu “pecado”: “[n]ão aceito dogmas, nem regras. Aceito a fé. E a culpa. E o remorso. E a imutabilidade doentia das coisas. E o castigo. O perdão? Ainda não. Ainda não me é merecido. Ainda devo colher o mal que plantei.” (GODINHO, 2019, p. 187).

Além de não poder ser ouvida, nem mesmo na condição de mãe, teve que aceitar o casamento de seu filho com Luna, filha de Jacob, em detrimento de expor Isaac à sociedade, caso anunciasse publicamente a real paternidade de Samuel. Diante disso, mais uma vez, a voz de Esther é silenciada, um silêncio que nos causa uma angústia. E se ela pudesse tomar uma outra atitude?

- Vou deixar vocês [*Isaac e Jacob*] a sós.
- Não, Esther. O que tenho a falar quero que os dois ouçam.
- Estamos ouvindo, Jacob.
- Estive pensando sobre o casamento de nossos filhos, Isaac.
- Já deixou claro que é contra.
- Justamente. Andei pensando sobre isso, os dois jovens se amam. Que espécie de pai seria se condenasse minha própria filha à infelicidade? É um peso difícil de carregar (GODINHO, 2019, p. 201).

A beleza desta narrativa contemporânea de Sandra Godinho está na travessia que tanto as personagens quanto os leitores precisam empreender no espaço e no tempo. As personagens garantem uma intrincada teia de relações que fisga o leitor, ora posicionando-se contra, ora a favor das atitudes das personagens,

acompanhando-os desde a infância até a idade adulta, quando um deles já está no leito de morte.

Ao final do Shabat⁷, Isaac faleceu. Talvez devido às emoções daquele dia atribulado. Antes de ir, beijou-me com a suavidade que sempre lhe foi natural. Novamente fez-me prometer que faria para Samuel uma grande festa de casamento, ‘daquelas que só os judeus sabem fazer’, foi o que comentou forçando um último sorriso (GODINHO, 2019, p. 202).

Ao começar o romance com uma cena ambientada no Amazonas, a autora reconstrói os espaços do enredo por meio da memória, em que as lembranças possibilitam voltar ao Marrocos, a partir de um tempo psicológico em *flashback* (GANCHO, 2006), narrados tanto por Isaac quanto por Esther em alguns capítulos. Nesta travessia empreendida entre a cidade de Tânger e a cidade de Manaus, o espaço da ficção reorganiza a possibilidade que os discursos têm de nos fazer refletir sobre a teia familiar que vai sendo ditada pela tradição e alterada pelas perspectivas singulares das personagens, com seus desejos e suas intensidades, deixando marcas para as gerações seguintes.

Breves considerações finais

O Marrocos nunca mais será o mesmo para nós, nem o Amazonas, depois dessa travessia, pois tantos foram os aprendizados obtidos com a leitura do livro *Terra da Promissão*

⁷ “O Shabat é um dia de descanso para cada indivíduo e para toda a comunidade, e de renovação física e espiritual. Procura-se ter a melhor comida e vestimentas no Shabat. O Shabat se inicia no final da tarde de sexta-feira, com o acendimento das velas e um Kidush, à noite, em casa ou nas sinagogas. No Shabat, evita-se diversos tipos de atividades, chamadas de “melachot” normalmente referenciadas como “trabalho”, tais como, carregar objetos, acender fogo, escrever e cozinhar. (...) Todas as ações que são evitadas e as atividades recomendadas fazem do Shabat um dia muito especial, diferenciando dos outros dias da semana.” (CONGREGAÇÃO JUDAICA DO BRASIL)

(2019), de Sandra Godinho. Ao terminar o livro e atar as duas pontas da narrativa, depois de conhecer o sonho do “Eldorado” pelo ponto de vista dos judeus e ouvir uma voz feminina “revelando” a sua perspectiva, o leitor se sente convidado a empreender uma releitura, tentando refazer a mesma vida que Isaac anuncia no começo.

A habilidade de Sandra Godinho com o tecido das palavras, na construção de personagens fortes, marcados pelo espaço e pelo tempo, pelo deslocamento geográfico e pelas aventuras dentro de si, mostra-se desde a primeira página do livro, quando o título do capítulo marca a voz de Isaac como narrador, um homem persuasivo mesmo no leito de sua morte, tecendo as últimas percepções a respeito de sua esposa. Ali vemos que aquele amor infantil vigorou e formou uma família que seguiria com os preceitos judaicos, firmes em sua tradição. O que Isaac deixa é uma espécie de testamento, culminando o romance com o casamento de seu filho Samuel com Luna, representando a próxima geração a povoar esta “terra da promessa”, o que justificaria o seu pedido final para que fosse uma grande festa como somente os judeus saberiam fazer. Aqui vemos a perpetuação da tradição, por meio do enlace amoroso das personagens que se casam com o aval dos pais, mesmo correndo o risco de serem irmãos, para manter vivos os laços da família.

Quando Isaac reforça suas tradições, diferenciando-as daquelas encontradas pelos beiradões do Amazonas, impõe que seu filho também perpetuasse os preceitos judaicos.

Além do mais, Samuel, já alfabetizado por Esther desde os quatro anos, encontrava-se pronto para adquirir os conhecimentos do mundo, matricular-se em uma escola decente que o fizesse aprender algo mais que as estórias de índios e caboclos que os arigós repetiam pelas matas. Eu não suportava mais ouvir sobre mapinguari, matinta-pirera, tajá-membeca, juriti-pepena ou o caboclo maranhão, sempre culpado pelas ferramentas e dinheiro sumido dos barracões. Ou quando urubus eram achados dentro das pelas de borracha, um artifício comum para roubar matéria-prima cobiçada sem alterar o

peso. Os caboclos faziam de tudo sob os auspícios da magia (GODINHO, 2019, p. 153).

Em Manaus, seguindo o rumo de sua herança cultural, os judeus “assumiram os negócios dos ingleses, franceses e alemães que deixaram a cidade devido à queda da borracha. A judeidade amazônica sobrevivia. Ia sobreviver” (GODINHO, 2019, p. 202). Estamos diante de uma nova geração que vai viver novos tempos, pois “[f]alaram qualquer coisa sobre buscar alternativas para o mercado de borracha que se findava. Pareceu-me que trabalhariam com castanha, couros, peles, beneficiamento de produtos regionais em geral”. (GODINHO, 2019, p. 202) Este livro se enriquece à medida que amplia nosso conhecimento sobre a presença judaica na região amazônica e no país.

Este romance de autoria feminina ganha força com a presença de uma narradora que pode contar a perspectiva de quem, em sua fala final, “[d]eitava a cabeça no travesseiro e podia jurar que, ainda por um instante, ouvia as ondas se quebrando na Gruta de Hércules do outro lado do Atlântico” (GODINHO, 2019, p. 202). Assim, Esther revive o que ninguém pode tirar do outro, o sentimento vivido e as imagens registradas na memória, como um lugar possível de subversão. Segundo a professora Elaine Andreatta,

se acreditamos que a literatura pode se posicionar diante do mundo, contra as opressões diversas, contra a violência e o machismo estrutural, já que esse discurso acaba por produzir conhecimento sobre o mundo e sobre os outros, esse ponto de vista feminino pode contribuir para a desconstrução de um discurso que reproduz estereótipos ao ver com outros olhos representações que apareciam de maneira recorrente (ANDREATTA, 2021, p. 6).

Muito do que construímos sobre Esther nos chegou pelo discurso de Isaac nas duas primeiras partes do livro. Mas, ao ouvi-la declarar seu amor por Jacob e evidenciar a paixão concretizada às escondidas, comparando-a com a poética da arte musical,

sentimos o poder que o discurso feminino tem de desconstruir estereótipos e construir novos possíveis inimagináveis para a vida.

Uma, duas, três vezes. Como um conquistador, foi entrando em meu corpo como sua concessão. Possessão. Perdição. E singrou por ele, atravessou-o inteiro como se ele nunca tivesse sido navegado. Passamos a tarde juntos, sem que eu conseguisse me afastar de seus braços. E voltamos a nos ver quase todos os dias durante as semanas que antecederam minha viagem. À minha mãe,, dizia que ia rezar na sinagoga. Sem remorso. Felicidade não era algo a ser regateado em barraca do Zoco Chico, perdida entre tangerinas, bugigangas, especiarias e encantos de serpentes. Mesmo assim, eu me senti enfeitiçada (GODINHO, 2019, p. 181).

A paixão é uma escolha que ninguém poderá roubar de Esther ali, no seu quarto, sonhando acordada. Ao contá-la, a voz feminina de Esther fica ecoando pela narrativa, audível como um grito, como se repetisse intensamente seus acordes. Seu depoimento parece ser uma espécie de salvação para Esther que escolhe compartilhá-lo com quem melhor poderia entendê-la: seu leitor.

Referências

ANDREATTA, Elaine Pereira. Das subjetividades literárias e da crítica (prefácio). In: SANTOS, José Benedito dos. *As múltiplas faces da literatura de autoria feminina*. Parintins/AM: Editora Letras & Papéis, 2021.

ANDRUETTO, María Teresa. *A leitura, outra revolução*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. In: PESSANHA, José Américo Motta [Org.]. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço [seleção de textos]*. Coleção Os pensadores. Tradução de Joaquim José Américo Motta Pessanha (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BENCHIMOL, Samuel. *Eretz Amazônia - Os judeus na Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2008.

CONGREGAÇÃO JUDAICA DO BRASIL. SHABAT (Regras Gerais). Disponível em: https://www.cjb.org.br/tiferet/culto/tradicoes/33_SHABAT%20REGRAS%20GERAIS.pdf. Acesso em: 03 abr. 2022.

SILVA, Alessandra Conde da. Dois escritores descendentes de judeus sefarditas na Amazônia: Márcio Souza e Rogel Samuel. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 15, n. 28, maio 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/36533/28831>. Acesso em: 03 abr. 2022.

FLUSSER, Vilém. *Ser judeu*. São Paulo: Annablume, 2014.

FRANCO, Gesli. *As tradições de um enterro judaico*. Vida e Cidadania. Maringá, 3 out. 2015. Gazeta do Povo. Disponível em: <https://bit.ly/3qoBYlv>. Acesso em: 19 mar. 2022.

FRANZA, Facundo. *Consideraciones en torno al Caprice Nº 24 en A Minor de Niccolo Paganini*. Buenos Aires: UCES, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3ui6Epn>. Acesso em: 21 mar. 2022.

FUKS, Rebeca; DIANA, Daniela; FERNANDES, Márcia. Símbolos Judaicos e do Judaísmo (e seus significados). *Dicionário de símbolos: significados dos símbolos e simbologias*. 7Graus Ltda, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3KXz3Yw>. Acesso em: 19 mar. 2022.

FUKS, Rebeca; DIANA, Daniela; FERNANDES, Márcia. Violino. *Dicionário de símbolos: significados dos símbolos e simbologias*. 7Graus Ltda, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3Iu3yDO>. Acesso em: 19 mar. 2022.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

GIBSON, Clare. *Como compreender símbolos: guia rápido sobre simbologia nas artes*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

GODINHO, Sandra. *Terra da Promissão*. Taboão da Serra/SP: Vicenza, 2019.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. São Paulo: Editora 34, 2010.

PORTAL JUDEUS SEFARDITAS. *Dia Nacional da Imigração Judaica*, 2021. 18 de março de 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3u9DkRS>. Acesso em: 21 mar. de 2022.

PROSE, Francine. *Para ler como um escritor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2008.

PUBLISHNEWS. Prêmio São Paulo de Literatura 2021 anuncia finalistas. *PUBLISHNEWS*, Redação, 16 nov. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3ujJr6b>. Acesso em: 20 mar. de 2022.

SANTOS, Luan; ENDRES, Marcela. Esther. Dicionário de Nomes Próprios. 7Graus Ltda. Disponível em: <https://bit.ly/3NbMKVK>. Acesso em: 20 mar. 2022.

SCLIAR-CABRAL, Leonor. O preço da transgressão. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 15, n. 29, nov. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/download/37683/29386>. Acesso em: 03 abr. 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TALIT. *Wikipédia, a enciclopédia livre*, 31 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Talit>. Acesso em: 03 abr. 2022.

ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO NO ROMANCE *SONHO NEGRO*, DE SANDRA GODINHO

Alexandra Vieira de Almeida (UERJ)¹

O romance *Sonho Negro* (Caravana, 2021), de Sandra Godinho, apresenta, em sua maioria, capítulos curtos, com títulos, geralmente de natureza substantiva, inclusive com nome das narradoras-personagens, utilizando uma estratégia ficcional que aponta para a pluralidade de vozes, num viés bakhtiniano, num processo de carnavalização, em que temos a construção de um corpus narrativo que não se unifica num único ponto de vista, mas nas várias versões dos fatos, misturando o real e o literário, em que os campos da experiência vivida e do imaginário se chocam, se tangenciam ou se tensionam como num jogo dramático.

A vida, como num jogo de xadrez, numa disputa insondável, se revela em sua dinâmica reflexiva, em que os narradores-personagens e os personagens se miram e, como num espelho, por vezes claro, por vezes turvo, se refletem ou se ocultam pelos véus da linguagem densa, psicológica e existencial. “A vida é um eterno pensar”. Temos, assim, um convite ao pensamento na obra de Godinho. Entre o saber e o não-saber, entre o indivíduo e sua máscara, percebemos as couças, em que as virtudes e os vícios se revelam em toda sua clareza ou opacidade, a sombra de uma luminosidade que se vai revelando ao longo das páginas do livro. O primeiro narrador, Pedro, um petroleiro, uma espécie de Dom Quixote contemporâneo, transitando entre o mundo imaginário dos livros e a tensão com a realidade mais visceral e rascante, assim

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: alealmeida76@gmail.com.

nos mostra: “a decrepitude da saúde de meu pai e o desmoronamento emocional de minha mãe”.

O processo de falência familiar, o desmoronamento da casa, da construção da família, é o desnudamento das próprias camadas do ser. O jogo entre o real e a linguagem, o contexto e o texto, é seminal em sua escrita literária. As nuances psicológicas dos sujeitos do romance se assemelham às diversas camadas que compõem a obra, em que temos o hibridismo entre estilos, linguagens e gêneros variados, como, por exemplo, a linguagem técnica da engenharia e a expressividade poética na sua narrativa, repleta de subterrâneos que devem ser cavados pelas mãos hábeis do leitor mais atento. As revelações, ao longo do livro, são “sem censura ou pudor”. Revelar para o leitor também pode desdobrar-se no seu inverso, que é ocultar, entre a essência e a aparência, o outro de mostra a partir do espelho da linguagem, que pode ser sobreposto por um tecido escuro.

O dentro e o fora, a todo tempo, dialogam, pois as reflexões sobre o ser e suas intensas relações com os outros, é o ponto nevrálgico de sua urdidura narrativa: “E se te confesso agora é por causa da necessidade de pôr tudo fora para que a merda se desfaça, para que possa respirar novamente, não pelo pulmão, mas pelas palavras”. Como num jogo de xadrez, os personagens estão sempre encurralados dentro de suas próprias memórias e histórias, procurando driblar a morte, a doença, o caos da existência. O xeque-mate deve ser adiado, para que o curso da morte não fira a realidade extremamente frágil do humano.

O livro é bem situado temporalmente e espacialmente, anos 80, algumas regiões do Brasil e exterior. Essa claridade no campo da forma é borrada, estilhaçada, fragmentada pelo jogo textual em que a verdade, o sumo exposto na polpa dos dias é encoberto por uma máscara, uma casca, a própria ficcionalidade que o ser constrói em torno de si, para que não se desfaça em sua morbidez latente. Esse jogo do *chiaroscuro* narrativo, mostra a essência e a aparência de todos, entre a superioridade, arrogância, pequenez e fragilidade dos seres: “Enxergar tudo em preto e branco, certo ou errado, sem paradoxos ou zonas cinzentas”. A narrativa é uma

reflexão profunda da memória, uma pós-experiência fincada nas raízes do passado. A mistura de estilos também equaciona a movência do ficcional, entre o poético e o baixo calão, o alto e o baixo, o elegante e o desprezível, num mesmo nível, num artefato combinatório inusitado, numa carnavalização enriquecedora.

As “verdades dissimuladas” na sua obra revelam uma característica machadiana, onde o camuflar é uma zona de revelação do próprio fazer literário, numa dinâmica metalinguística. Pedro, é a pura abdicação, renúncia quixotesca, vivendo entre a liberdade e a prisão, entre a vida de prazer, cerceada pelo mundo do trabalho, cuja metáfora são os livros. A casca com que encobre seu rosto, seu ser abissal, é descascada pela linguagem textual. Aqui, na obra de Godinho, encontramos um mergulho e um anti-mergulho, o fundo e a superfície. Num jogo hermenêutico, os narradores-personagens sabem se olhar na face laminada dos pensamentos traduzidos em jogo textual como numa disputa de xadrez verbal com sua própria consciência multifacetada e fragmentada. Isso nos faz lembrar do conto “Espelho”, de Machado de Assis, assim como sua versão rosiana, em que o nítido e o esfumado, se performam pela linguagem literária em sua máxima expressividade.

Sandra Godinho usa uma arquitetura textual nem um pouco fácil, ao misturar em diversas teias, frases díspares em que a subjetividade e a objetividade se mesclam numa alquimia perfeita. Ela reflete sobre a alma humana em toda sua potência e fragilidade. Num paralelismo assimétrico, sua obra é um convite ao cair no abismo dos mistérios da existência em suas páginas incompletas, preenchidas pelo imaginário fecundo de seus leitores. Esses, num processo de escuta, participam ativamente da narrativa, pois sua obra é uma jornada pelas “memórias difusas” dos personagens, uma jornada de “vida e morte”, pois: “Então me escuta, você aí do outro lado, aceita esse desafio”. A escuta de si mesmo pelo outro é uma verdadeira viagem por mapas interiores e desconhecidos, como Colombos imaginários e inventados, eles desbravam terras interiores e exteriores, de forma palimpséstica.

Os personagens renascem das cinzas, como verdadeiras Fênix de si mesmos. Só restam as cinzas serem transmutadas pelas palavras plenas de autoconhecimento.

As águas, símbolo recorrente na narrativa, é a salvação ou purgação, a imundície ou condenação dos seres, no início e no fim do romance, o gesto aquático se move ao longo da narração. O romance já se inicia não de uma forma linear, mas num clímax de uma situação posterior ao relato de outros fatos, um acidente numa plataforma de petróleo, um retrato trágico e terrificante, como uma “dança orquestrada”, unindo a crueza e violência da situação com o campo da arte mais bela. É como se a arte amenizasse esse momento caótico da memória. O corte, o ferimento é a própria imagem da fissura linguística. Há reflexões existenciais em meio às catástrofes e tragédias no itinerário do romance. Entre o fogo e a água, esta limpa, de forma catártica, as feridas da existência que queima e faz sofrer a alma tensionada como uma corda esticada ao máximo.

Um mecanismo linguístico expressivo em sua obra, é a utilização de momentos disruptivos em que, em certos momentos, temos a consciência de um feto, de um ser em formação e depois ainda criança, o filho de Pedro e Helena, primeiramente o limbo, no espaço fechado uterino, símbolo de proteção, como metáfora-feto do próprio ser, sempre incompleto e em formação. A terceira via ou terceira-margem, o filho, nessa trindade camaleônica, funcionaria como uma espécie de Cristo, numa catarse, numa purgação dos erros humanos, a culpa da humanidade, em que o petróleo, a imundície é lavada pelo rio do esquecimento, como num Lethe imaginário, cheio de vários planos e camadas simbólicas. As reflexões sobre o corpo, as sensações, a existência, os pensamentos, enfim, a alma, em seus vários véus de gradação.

Outra estratégia narrativa que revela sua rica polifonia linguística é a mistura dos gêneros, desde o narrativo, o lírico e o dramático, tangenciando até outras artes, como o cinema, como em roteiros inventados só na imaginação dos vários narradores, fazendo da história deles como algo real dentro da narrativa e seus roteiros como ficções, num jogo perfeito, onde para além da

realidade e da ficção, é como se dentro da ficção também, houvesse outras invenções, o ficcional dentro do ficcional, como numa biblioteca babélica ou borgesiana, numa infinita equação literária.

O começo da história se inicia num ponto impactante, um cenário aterrador, com o capítulo intitulado como “O pesadelo”, remetendo, como numa escada barroca e em espiral ao título do próprio livro, num processo inverso ao “Claro enigma” drummondiano, ao tornar oculto, obscuro e sufocante a realidade, o “sonho negro” é a própria metáfora da existência metamorfoseada em pesadelo, em desespero e caos de uma ordem aparentemente tranquila. A fatalidade e a virulência não são represadas, contidas.

O enredo, a tessitura, a costura da obra de Godinho, criam uma linguagem própria, com palavras bem escolhidas e trabalhadas, pois o mais importante aqui não é o que escrever, mas como tecer, enredar, impactar o leitor: “As ondas açoitavam a base metálica da plataforma com seu rendado de espuma como se tivessem pressa em encobrir o que não queria ser encoberto: o negrume, a fumaça e o fogo”. E a utilização de elementos estilísticos como os parênteses, indicando a relação de sufocamento da experiência limitante, nos faz perceber o jogo da luta pela sobrevivência, em dissolver o xeque-mate, as barreiras da morte. Os parágrafos na literatura de Sandra têm um fôlego imenso como as marés mais altas. A linguagem corporal e a textual se equacionam perfeitamente. A ironia, a reflexão entre o corpo e a mente, o sensório e existencial perfazem seu voo mais secreto. A linguagem, o corte que também sangra e mata e faz apodrecer, às vezes, nos faz desconhecer, fugir da lógica e do racional, numa língua de mistério e intangibilidade.

Sandra Godinho também usa o processo de regressão, de inversão, desestruturando a ordem, a linearidade estruturante, ao embaralhar o antes e o depois, os tempos reconfigurados pela escrita. Como um detalhe, um desvio mínimo pode causar uma tragédia, uma catástrofe, algo grandioso. Unindo, paradoxalmente, o baixo e o alto, o sujo e o sublime, o concreto e o reflexivo, Sandra Godinho é da estirpe rara dos escritores potentes em sua

expressividade imaginária e literária. Se Godinho nos apresenta, em uma linguagem técnica o conhecimento da maquinaria, dos equipamentos, é na urdidura dos seres que essa metáfora se explicita. Godinho nos apresenta o funcionamento do livro como um tecido da vida, seu mecanismo, seu espelhamento entre a máquina e o homem, ao mesmo tempo animal e demasiadamente humano. O entrelugar entre o bem e o mal, o vício e a virtude, como senhores da dúvida e não da afirmação. Um “talvez”, cuja conversa com o leitor, faz deste um argumentador, refutador, em seu conflito teatralizante, onde todos se transformam em espectadores de um espetáculo existencial. O medo, a dúvida e o titubeio se mostram como força e não fraqueza na vida dessas pessoas abissais. A plataforma de petróleo, a personificação, ou prosopopeia de nós mesmos, uma metonímia da humanidade, revela todos os medos, segredos e subterrâneos das personagens, numa dança macabra. A estrutura metálica, sólida, desaba, se corrói, se desmancha, pois “tudo que é sólido, se desmancha no ar”. Algo esfíngico que nos devora, um animal que habita dentro de nós, seres afogados nos seus próprios mares, a sondar os mistérios da existência pluralizada. O jogo do xadrez demonstra essa diversidade, com várias peças em jogo, em disputa, conflito, querendo ultrapassar a própria morte com o arremate dos outros. O choque imaginação e realidade, a mescla entre o pensar e existir, assumindo a sua matriz cartesiana, “Penso, logo existo”, marca essa dinâmica polivalente de sua escrita.

Todas as peças no jogo de xadrez são importantes, na engrenagem da vida e do texto, os elementos são moldados pela criação e invenção. Cada um tem sua partitura, com suas simulações e desnudamentos, entre o jogo da revelação e ocultação. A ciranda literária de Godinho é mostra como os outros me olham e como me vejo, o autoconhecer e o conhecer a partir do outro, espelhos que somos nessa música que busca uma sintonia imaginária, na sua dissonância e retalhamento. O calcanhar de Aquiles dessas personas transita entre a frieza e a sensibilidade. A metáfora do mar, tanto dos livros como das pessoas, faz de sua narrativa um se adensar,

aprofundar, nas reflexões, mar, metáfora do ir e vir, dos encontros e partidas, da doença, da morte e da ultrapassagem delas, o poço de 3 mil metros de nossas zonas abissais, como numa plataforma de petróleo, revela o jogo de luz e sombras, da transparência dos signos borrados pelo negrume de uma mancha que se escoia como no rio Negro, imagem do desdobramento de um feto, que serpenteia o tempo, a memória e o degredo.

O mundo quixotesco de Pedro se choca com o real, ele cavalga um outro universo, sendo os outros, como Sanchos que o acordam de um sonho negro, de um pesadelo? Helena, com quem ele se casa e tem um filho, Gabriel, aqui também narrador, nessa mancha petrofífera, onde o fundo negro da página dialoga com as letras brancas, a memória e o esquecimento. A morte está sempre presente na vida deles, a suspensão, a interrupção é uma forma de adestrar, de tentar controlar o tempo, menos a memória que se concretiza a partir da escrita. Se na dimensão do indivíduo, do existencial, temos a sua rede sígnica, é no coletivo, na equipe, na sociedade que os espelhos se miram, num “uniforme alaranjado”, cuja cor vibrante chama a atenção, pede um apelo para um mirar, um irromper das cores pretas e brancas de um xadrez corrosivo. Entre dois mundos, o ontem e o amanhã, o imemorial e o nebuloso, o possível e o imaginado, os personagens caminham na corda bamba do desconhecido. Exilados de suas próprias famílias, os narradores Pedro, Helena e Bruno, tentam preencher esse vazio existencial, o exílio de suas próprias existências, por uma viagem no interior de suas próprias peles abissais. Bruno, o melhor amigo de Pedro, é seu oposto. Esse, no seu estoicismo e seriedade, busca se molhar nas águas profundas do rio, do riso e da sensibilidade, cujo nascimento e doença do filho, adultério de Helena, irrompem sua casca protetora, sua couraça, seu escudo quixotesco.

Quebrar paradigmas, valores rígidos externos parece fácil na vida desses personagens, mas desconstruir, descobrir sua própria face mascarada num rito carnavalesco, é algo extremo e que arreventa as cordas da razão. O maior projeto da humanidade é quebrar as ondas monótonas de si, revelando uma outra música,

uma outra dança, a mudança necessária para nossa redenção. Um recomeço, um renascimento, como no voo simbólico e mítico da Fênix. O lado mágico do livro é nos revelar as inúmeras possibilidades nas páginas das vidas existenciais como num jogo de xadrez com seu xeque-mate adiado.

Além desses desvendamentos existenciais e psicológicos, sua metaficção é um processo analítico da própria escrita, o próprio fazer literário, mudando o itinerário da narrativa com as versões de diversos narradores. O corpo é outra linguagem a ser desvendada, para além do próprio pensamento. A linguagem erótica de Helena é permeada pela ironia e corrosão. As tessituras vão se construindo, e o texto do outro vai se completando pela linguagem de si, em que todos se encaixam, e se completam num tabuleiro multifacetado da existência. A linguagem romântica de Helena se mistura com o sarcasmo e a acidez, com opostos, contrastes, revelando um impacto, uma potência avassaladora. As frases incompletas, aquilo que não se disse, revela mais pelo silêncio do que pelas palavras.

A transgressão contra o interdito, o para além do conservadorismo familiar que reflete o autoritarismo da época, ditatorial, busca o caos, uma desarrumação em meio a uma ordem artificial, pois a bagunça nos cômodos da casa de Pedro, revela o olhar perspicaz e aguçado de Helena. E não deveria haver hierarquia entre homem e mulher, ambos deveriam ser inteiros e se completar num mesmo nível. O papel, a escrita, a pintura, serviram como meios de extravasamento ou até mesmo controle das emoções, como a raiva. O sentir e o pensar se movem de forma plena em sua narrativa. A mistura entre cinismo e delicadeza só mostram as tintas variadas com que se pintam os esboços dos seres. Bruno era mais descontraído e brincalhão que Pedro, embora semelhantes na fisionomia. A semelhança física não condizia com as personalidades tão distintas. Mas Bruno escondia, ocultava sua zona esfumada pela dor.

No seu enredo espetacular, nos deparamos com o contato com a superfície das coisas visíveis e concretas, com a materialidade das coisas, a experiência e com seu oposto, as sombras das peles

expostas, mas cobertas pelos tecidos das linguagens mais recônditas. O signo das águas, das chuvas, do mar, dos rios, dos choros e sua mancha negra a esconder poços fundos da escuridão que não se clarifica totalmente. O olhar de Bruno sobre as mulheres da família, por exemplo, mostra sua zona mais obscura e imperfeita. O olhar de desprezo, de preconceito, como o olhar de arrogância de Pedro, duas luas e suas faces híbridas cobertas pelas nuvens, mas ensolaradas pela escrita contundente de Godinho. Os olhares se enviesam, se cruzam, se penetram e absorvem esse mar de letras textual. A proximidade e o distanciamento num mesmo acorde.

A inveja, o egoísmo, o ciúme, um catálogo do humano em forma de livro. A vida como um livro aberto ou um livro como páginas da existência. Se há disparidades, por exemplo, entre o sentimento e o casamento de Helena, ferida pelas reticências do trabalho de Pedro, ambos se assemelham e se desmoronam, se distanciam e se aproximam. Não há como adestrar, controlar, domesticar nossos medos, nossas ânsias e inseguranças. O livro é um verdadeiro retrato da humanidade configurado pelos personagens. O ser é um cosmos, o micro e o macro, a água em sua força cósmica e que é constituinte do próprio corpo, uma extensão do feto que jorra como um rio que pode levar e lavar as almas. A voz do feto, do bebê e da criança, símbolo da vida e da morte, é a voz da consciência, a busca de regeneração. A impotência frente ao inexorável, a fragilidade do corpo do próprio filho humaniza o ser humano.

Portanto, em seus vários estilos, gêneros e linguagens, com desdobramentos ficcionais, com falas inventadas, roteiros de filmes, poesia, teatro, linguagem técnica e poética, num compasso e descompasso, ao mesmo tempo, desvendo o nexos e o avesso dos seres. O preto e o branco, a doença como metáfora da decadência familiar e existencial, entre o individual e o coletivo, o particular e social, numa cruz dolorosa, num corpo crístico, num símbolo de ressurreição da existência caótica, faz de sua narrativa um trabalho dinâmico, inaugural e genuíno de artesanaria literária, num triângulo inversão, invenção e desnudamento, em que o bendito fruto, o quarto elemento, nesse carrossel de sofrimento, será uma seiva, um

alento, uma esperança, a nutrir o universo novamente. Unindo o telúrico e o cósmico, isso que faz parte da terra se traduz como o voo, a viagem imaterial do texto a desvendar Quixotes, Sanchos, Colombos e outras figuras simbólicas dando asas para que os homens voem além da realidade cruenta e amarga, cuja bebida no cálice do esquecimento, faça da culpa um encontro consigo mesmo e, no final do romance, com a carta de Helena a Pedro, utilizando o gênero epistolar, na sua riqueza linguística, dimensiona um novo ciclo, um novo itinerário em novos mundos, novas Américas, em que as “impurezas” não serão mais retidas, mas drenadas e expurgadas. O lamaçal de repugnância da sordidez humana necessita urgentemente de uma redenção, em que no fundo do baú se encontra uma luz, ainda que tênue, mas cujo brilho crescerá pela vontade dos anos que se dilatam pela memória feita escrita, tessitura poética, onde o véu do esquecimento invente os voos mais plenos de significados nesse labirinto caótico e enigmático da vida.

O sonho negro, o pesadelo inicial dá uma trajetória por um novo caminho, em que a literatura liberte o humano das amarras da prisão existencial, cuja liberdade se traduza em sonho, em utopia não mais pintadas com tintas negras, mas com a alquimia do negro e do branco, revelando o equilíbrio extasiante da matéria poética num sonho regado pela invenção e pelas águas balsâmicas do literário, híbrido por natureza, redimindo a humanidade de sua negatividade mais latente.

Referências

GODINHO, Sandra. *Sonho Negro*. Belo Horizonte: caravana, 2021.

5

**ENTREVISTA COM A ESCRITORA
SANDRA GODINHO**



ENTREVISTA COM A ESCRITORA SANDRA GODINHO

Rita Barbosa de Oliveira¹

Nesta entrevista, a escritora Sandra Godinho discorreu sobre os seus quatro primeiros romances *O Poder da Fé* (2016), *Terra da Promissão* (2019), *As Três Faces da Sombra* (2020) e *Tocaia do Norte* (2020), em que abordou as estratégias narrativas adotadas por ela para construir suas obras, que versam sobre violência política, feminicídio, genocídio, o olhar do imigrante judeu sobre Manaus, a história da imigração e estabelecimento dos judeus na Amazônia Brasileira.

Sandra Maria Godinho Gonçalves nasceu em São Paulo e mora em Manaus desde 2003. A produção literária de **Sandra Maria Godinho** Gonçalves teve início, em 2010, com a publicação do conto “A proposta”, na *Revista Folhas Verdes* (2010), oriunda do Projeto Clube do Autor, sob a coordenação do professor e pesquisador Lajosy Silva, da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atualmente, a autora conta com nove livros publicados e foi premiada no Brasil e no exterior em algumas dessas obras, destacando-se a obra *Tocaia do Norte*, que foi agraciada com o Prêmio Literário Cidade de Manaus/2020, na Categoria Melhor Romance Nacional e Finalista dos Destaques Literários da Academia Internacional de Literatura Brasileira/2021, na Categoria Romance, e do Prêmio São Paulo de Literatura/2021.

¹ Doutora em Letras pela PUC-Rio. Professora dos Cursos de Letras – Língua e Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), onde leciona Teoria da Literatura, Literaturas Brasileira e Portuguesa e História da Literatura. Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Estudos Literários, da mesma Instituição. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP. E-mail: ritapsocorro@gmail.com.

Nesta entrevista, podemos compreender um pouco das nuances da sua produção literária.

1. A predominância do realismo em *O Poder da Fé*, observada no pessimismo com que são mostrados os dramas dos casais, nas situações grotescas relatadas pelos clientes de Clara e de Rogério, na descrição dos lugares insalubres em Manaus, bem como no charlatanismo, hipocrisia e ironia de quem se intitula conselheiro espiritual e religioso indica pessimismo perante o sistema social capitalista ou denúncia do risco de autodestruição do homem?

Sandra Godinho - Eu acredito que as duas versões aconteçam. Quando o capitalismo assume seu viés mais nefasto, a necropolítica, quando o mais forte se vê em posição de ditar quem vive ou quem morre e a sociedade aceita calada esse parâmetro (injusto) de exclusão social, o homem se fragmenta e se animaliza. É a sobrevivência se impondo como mandatória estratégica, não importa o resto. Aí corremos o risco de nos extinguirmos como humanidade. São os poderosos ditando regras, mudando políticas ambientais, traficando vidas humanas, explorando o homem até o extremo de sua desumanidade. É o caos.

2. Em *O Poder da Fé*, Clara, Rogério e Antônio se revelam para o leitor. Dessa maneira, a violência (o pesadelo de Clara indica sua mente torturada com o estupro) e as perdas na infância de Clara e de Rogério provocaram os “recalques sob a pele” (p. 167) que os tornaram desencantados com as pessoas e fizeram-nos se fecharem para os relacionamentos. Se não houve chance para Clara transformar seu modo de pensar sobre a vida, tendo em vista que ela morre, há chance para Rogério? Diferentemente, as perdas de Antônio o fazem persistir na busca do que para ele é a felicidade. Você concorda que a epígrafe de *O Poder da Fé* aponta para o capítulo final no sentido de que Antônio transpira otimismo, apesar das adversidades em sua vida?

Sandra Godinho - *Concordo plenamente. Nem todos que sofrem injustiças se revoltam ou se voltam à vingança e aos recalques. Há uma decisão interna e pessoal sobre acreditar num mundo melhor ou sucumbir ao pessimismo, que é mais ou menos, o que temos visto durante a história, especialmente diante das grandes tragédias. São as escolhas que fazemos que nos definem, definem nosso modo de ser e nossa humanidade. Há os que cruzam os braços diante das guerras (inundações, deslizamentos de encostas, refugiados em travessias arriscadas, fome e tantas outras catástrofes) e há os que se põem a ajudar, criando uma verdadeira cadeia do bem, eles que movem uma engrenagem abençoada para dirimir os malefícios que outros estão enfrentando. Antônio encarna esse elo do bem, enquanto Rogério é ainda um enigma a definir. Quem sabe ele se deixe influenciar pelo irmão e consiga enxergar a vida de modo diferente do que até então.*

3. Manaus aparece mais recentemente nas narrativas literárias e, em *O Poder da Fé*, a linguagem de Clara é a de uma manauara [a personagem nasceu em Tefé, fugiu para Manaus, aos nove anos de idade], e os bairros da cidade, seus logradouros e culinária formam o cenário ora agradável, ora sujo e empobrecido. Diga-me como você articula o espaço com os personagens.

Sandra Godinho - *Quando ainda cursava o mestrado (em que minha amostra de informantes era basicamente caboclos que saíam do interior do estado para morar em Manaus), li muito a respeito da identidade dos interioranos amazonenses. Durante as entrevistas, o que aflorava nos entrevistados era o anseio de morar na capital, o que 'supostamente' lhes traria maiores e melhores condições de vida. Mas a realidade era outra, muitos morando na periferia e em insalubres condições de moradia. Foi o que eu quis demonstrar dentro da minha narrativa, o desejo de progredir e a decepção. É também uma crítica implícita. O espaço que se espera ser de acolhida é, na verdade, clausura, sem que o ciclo de miséria se quebre. As oportunidades nas grandes cidades ainda são para os mais bem qualificados.*

4. Assim como em *O Poder da Fé*, em *Terra da Promissão*, a estratégia do uso do nome do personagem junto com o uso do

narrador em primeira pessoa em cada capítulo aproxima o texto do teatro. Aliada a isso, há a linguagem poética intimista que expressa a angústia, o desencanto, o ódio, o desejo de vingança, a dúvida, a ponderação, a gratidão e o amor. Você observa nesse processo a feição psicanalítica de seus textos?

Sandra Godinho - *Eu procuro construir personagens de modo mais humano possível, com suas peculiaridades, suas dúvidas e seus defeitos de caráter. É exatamente isso o que os torna “humanos”. Sempre levo em consideração esse viés psicológico, porque mesmo os personagens não agem ao acaso, eles seguem um comportamento ditado por condições preexistentes, seja da infância ou da juventude. Um personagem não age de modo aleatório, ele é levado a agir por determinadas condições que afetam seu psiquê. Sem isso levado em consideração dentro de uma narrativa, não se cria credibilidade nem empatia com o leitor.*

5. A prática religiosa de Terra da Promissão, embora haja muitas sinagogas, pois, “cada rabino ensina um modo de rezar entre as possibilidades”, difere exponencialmente do que é chamado religião de matiz protestante em O Poder da Fé, em que a prática religiosa é considerada por Rogério como comércio. Do ponto de vista da verossimilhança artística, a religião pode mesmo contribuir para o autocontrole ético, como nos personagens de Terra da Promissão, ou apenas se prestar ao charlatanismo, como em O Poder da Fé?

Sandra Godinho - *Exatamente. Eu diria mais, há o risco de se criar um controle social que pode levar ao extremismo, o que é ainda mais preocupante.*

6. Terra da Promissão abre-se para a errância, a emigração, os rituais, a culinária, a arquitetura e a decoração dos ambientes da casa dos judeus, inclusive mostra as desavenças entre os membros da família e da comunidade judaica. Neste sentido, esse romance reinventa litígio semelhante ao da narrativa bíblica dos irmãos Isaac e Jacó, bem como alude à história bíblica de Ester

que intervém contra o extermínio de seu povo diante do rei Assuero. Na parte III, A revelação, de Terra da Promissão, Esther finda provocando o desfecho do apaziguamento entre os homens que disputaram seu amor até o momento da morte de Isaac, apesar de Esther decidir pelo amor de Isaac perto da morte deste. Portanto, a razão controla as emoções de Esther. Você observa a semelhança da personagem Esther com sua homônima bíblica?

Sandra Godinho - *Apesar da coincidência de nome, não pensei na história bíblica ao escrever a narrativa. Mas, fazendo agora uma reflexão sobre a sua pergunta, acredito que haja semelhança no sentido de que as mulheres (sob o jugo de sociedades patriarcais por tantos séculos) podem ter desenvolvido estratégias dissimuladas para conseguir seu intento, o que não é necessariamente algo ruim, vejo o fato mais como um modo de se articular dentro de uma sociedade estruturada em jogos de poder e interesses bem definidos e onde as mulheres não tinham um papel relevante. Dentro da narrativa em questão, eu quis explicar – através de um trio amoroso – não só a saga dos judeus marroquinos na Amazônia, mas também como duas sinagogas de vertentes diferentes acabaram se fundindo em uma só. Megorashins e tochavins frequentavam sinagogas distintas e, aqui em Manaus, ao final do Ciclo da Borracha e da debandada de boa parte das famílias judias, elas resolveram se agregar para manter a unidade judaica na cidade.*

7. Em Terra da Promissão, o cenário da economia da borracha se configura desde o início até o declínio. Desfilam para o leitor o seringalista, o coronel de barranco, o regatão e os seringueiros espoliados. Nesse movimento, destaca-se a visão comercial para além do presente de Isaac, que procura investir em outras mercadorias para evitar a falência da economia extrativista prevista por ele. Pode-se dizer que a história de Isaac desenha a história da imigração e estabelecimento dos judeus na Amazônia?

Sandra Godinho - *Eu diria que desenha com precisão a história dos judeus marroquinos, os primeiros a chegarem na região, entre 1810 a*

1910, mais ou menos, os chamados sefarditas. Houve outros: os Serfatitas (vindos da Alsácia e Lorena, região franco-alemã), os Askenazitas (vindos da Alemanha), e a última leva de judeus Foinquititas (vindos da Turquia, Líbano, Síria e Egito. Eles tinham línguas diferentes etc). Samuel Benchimol faz um levantamento preciso em seu livro *Amazônia – formação social e cultural*. Na região amazônica, eles acabaram se unindo para se fortalecer e prevalecer face às novas condições de vida.

8. O centro comercial de Manaus aparece um pouco antes de sua transformação arquitetônica e durante seu apogeu econômico. Poucos romances descrevem suas ruas como o fazem Isaac e Esther. São estes personagens que não nasceram em Manaus que desenham a cidade. Desde *O Poder da Fé* observamos a presença de Manaus em sua escrita. Como se deu e se trama sua relação com esta cidade?

Sandra Godinho - *Tenho para com a cidade uma relação de afeto comovido, uma cidade que gosto de exaltar sempre que possível, pela acolhida (moro em Manaus há quase vinte anos) e pela relação com a natureza. Meu posicionamento é a favor da preservação do meio ambiente, da floresta e dos povos originários, que sabem preservar a Mãe-Terra melhor do que os homens ditos 'civilizados'. Eles têm um sentido de cosmologia muito melhor do que a nossa sociedade. Aliás, eles sabem viver em sociedade melhor do que nós, con-vivem em cooperação num mesmo xapono (como os Yanomami) e não em bolhas egocêntricas como nós. Quem sabe possamos aprender com eles a conviver sem nos destruímos. É esse meu voto de fé.*

9. *Tocaia do Norte* (2020) remonta esteticamente o massacre dos membros da expedição do Padre Chiarelli de tentativa de negociação com os Waimiri-Atroari para a construção da BR-174 e a Hidrelétrica de Balbina, uma história que possui muitas versões e justificativas para o acontecimento que estava vinculado à ditadura militar. Paulo reconstrói a ação sub-reptícia do poder para com os indígenas, disfarçado em órgãos de

proteção a esses povos, enquanto Chiarelli constitui os esforços de parte da igreja católica para evitar o ataque e tomada do território aos indígenas. As antecipações dos fatos que culminarão na tragédia, o humor sutil para construir os caracteres de alguns personagens, as referências bíblicas associadas à vida de Chiarelli, a cartografia da trama que envolve autoridades de diferentes níveis do poder para criar o motivo para agenciar e em seguida exterminar os Waimiri-Atroari, a reiteração dos preconceitos pelos quais os povos indígenas são tratados, bem como a leitura do texto acontecendo ao mesmo tempo que o narrador o está escrevendo, acentuam a carga dramática do acontecimento narrado. Pergunto de que modo o último capítulo corresponde à confirmação de toda a trama do governo da ditadura militar. Por outro lado, e ao mesmo tempo que esse plano macabro é narrado, pode-se afirmar que há um romance de aprendizagem entrelaçado ao romance histórico da expedição comandada pelo Padre Chiarelli?

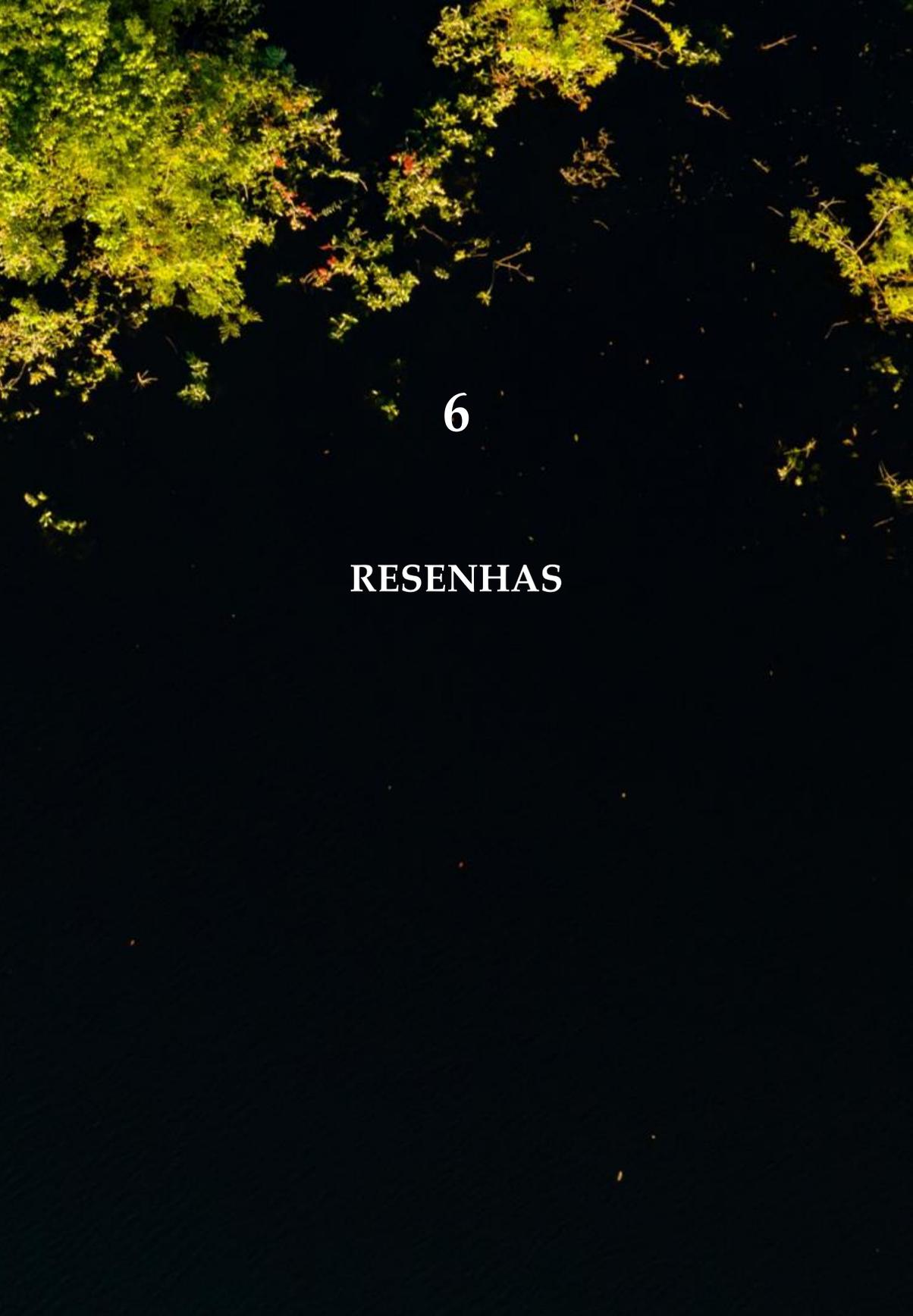
Sandra Godinho – O último capítulo mostra a alfabetização dos índios por parte do protagonista, dando assim voz para a minoria afetada pelo plano dos militares. O romance de formação primeiro resgata a memória turoada pelas instituições coniventes do passado e busca mitigar os males causados com esta conclusão.

10. O romance *As Três Faces da Sombra* possui belíssima arte gráfica e uma estrutura que intercala versos instigadores da curiosidade sobre seu sentido em determinado capítulo e no texto inteiro. A narrativa expõe as violências contra a mulher, independentemente de ela tentar se submeter ao sistema ou transgredi-lo, bem como denuncia outras formas de cerceamento da liberdade, além de representar realidades perversas que têm se repetido nos sistemas sociais. Em seu agradecimento, no final de *As Três Faces da Sombra*, você aponta textos que orientaram sua escrita sobre o tema, fator que incita a perguntar sobre seu trabalho com determinado material histórico na construção de

um romance: como você articula o afastamento ou aproximação das exigências éticas que o envolvem no tempo e espaço?

Sandra Godinho – *O momento político em que o livro foi escrito era de muita convulsão social; multidões saíram às ruas clamando por medidas antidemocráticas e aquilo deu azo para imaginar o país caso aqueles desejos fossem atendidos. Para a construção da minha ditadura distópica, lancei mão de perfis de líderes carismáticos e autoritários de outrora, balizando as ações do meu personagem pelo ímpeto e personalidade deles, nunca enxertando ações por eles tomadas. Isso propiciou liberdade para que o desenrolar do enredo estivesse sempre ao meu controle.*

Manaus, 04 de fevereiro de 2022.

An aerial photograph of a dense forest canopy. The top portion of the image shows bright green and yellow-green foliage, likely illuminated by sunlight filtering through the trees. The rest of the image is dominated by a deep, dark black color, representing the shadowed forest floor or the dense canopy below. The overall composition is vertical and centered.

6

RESENHAS

O FRAGMENTO EM ORELHA LAVADA, INFÂNCIA ROUBADA, DE SANDRA GODINHO

Divanize Carbonieri¹

Lendo *Orelha Lavada, Infância Roubada* (2018) de Sandra Godinho², me lembrei da seguinte frase do dramaturgo Heiner Müller: “Não acredito que uma história que tenha ‘pé e cabeça’ (a fábula no sentido clássico) ainda seja capaz de dar conta da realidade” (MÜLLER apud SARRAZAC, 2002, p. 89). É uma defesa do fragmento, que Müller entendia como a estética apropriada para a era pós-moderna, em que qualquer sensação de totalidade se revela inviável.

Na verdade, Müller também afirmava que a tarefa da arte é tornar a realidade impossível. Pelo menos, a realidade que se supõe coesa, contínua, homogênea. Para a realidade estilhaçada por meios de comunicação de massa e de transporte cada vez mais rápidos, a única forma de apreensão é mesmo fragmentária. De acordo com Ingrid Koudela (a partir de Ruth Röhl) (2006, p. 29),

[uma das funções do trabalho de Müller com fragmentos] é a de [...] ativar a participação do espectador. Na verdade, trata-se de uma continuação radicalizada do teatro praticado por Brecht, visando igualmente a uma abertura para efeitos, de forma a evitar que a história se reduza ao palco. O fragmento torna-se produtor de conteúdos, abrindo-se à subjetividade do receptor, correspondendo ao que Müller chama de *espaços livres para a fantasia*, em sua opinião

¹ Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo e professora de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal de Mato Grosso. E-mail: divacarbo@hotmail.com.

² Texto originalmente publicado na obra CARBONIERI, Divanize. *Divina Leitura: Considerações Sobre Literatura Brasileira Contemporânea – 2016-2022*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2022, p. 59-67.

uma tarefa primariamente política, uma vez que age contra clichês pré-fabricados e padrões produzidos pela mídia.

Dessa forma, o fragmento ajuda a quebrar a ilusão da espectadora (ou da leitora) de que está diante de algo real (e não fictício como, de fato, é). É a entrega sem reflexão à história que deve ser rompida, o que, para Müller, separa a arte do entretenimento puro e simples.

Na obra de Godinho, temos algo semelhante. Existe um fio narrativo central, que se descortina em torno de um grupo de jovens marginais (ou marginalizados). Contudo, é por meio do fragmento, como se estivéssemos diante de um mosaico ou caleidoscópio narrativo, que temos a visão de um todo – sendo que essa palavra é usada aqui por falta de outra melhor porque trata-se de um todo tão segmentado que talvez não seja mais possível pensá-lo num momento original.

Isso é mais do que simplesmente dizer que cada segmento poderia funcionar como um conto dentro de uma estrutura maior. Assim como *Santuário* (2020) de Maya Falks, o livro de Godinho parece deslizar por entre gêneros. A diferença talvez seja a de que há uma marca mais forte em torno de um protagonista, Marcelino. Mas conforme avança a leitura, ocorre uma diluição dessa posição, e as demais personagens ganham cada vez mais autonomia.

Na verdade, o livro está dividido em quatro partes: “Brincadeiras”, “Profissões”, “Magia” e “Limbo”. Cada parte é composta por inúmeros segmentos (ou capítulos, embora esse termo pareça estável demais para o que Godinho propõe). Os títulos dessas partes se relacionam com o tema principal do livro, que é a infância, examinada através da infância perdida das personagens. Porém, cada segmento é ainda fragmentado em vários pedaços. No primeiro deles (na primeira parte), a brincadeira que serve de moldura para a narrativa é o jogo da velha.

Cruz.

Marcelino fecha os olhos e tenta parar de tremer. Não sabe se é frio ou medo. Range os dentes, acuado num canto da cela. Acorçado, retesa o corpo e abraça as pernas. Um susto, um soluço, uma sina. Nos seus oito anos, ainda não faz ideia de que os pais o levam a um presídio. Não faz ideia de que será entregue a um preso condenado por estupro, não faz ideia de que será substituído por seus pais. [...]

Bola.

Uma boa bolada, um acerto justo para selar o acordo entre carrasco, condenado e a cepa corrupta à qual ele pertence, sem que tenha ainda noção (GODINHO, 2018, p. 11).

São os elementos de um jogo da velha (cruz e bola ou círculo) que conduzem a organização dos eventos ficcionais, recortando os fragmentos por meio dos quais a história de Marcelino é revelada. Ele é um menino que foi vendido pelos pais a um condenado para ser violentado dentro do presídio. Tal acontecimento traumático também colabora para a fragmentação da narrativa, uma vez que não é possível passar por uma experiência dessas e não ter a subjetividade estilhada.

Além dessas molduras, o livro ainda apresenta alguns ícones, todos relacionados a vivências infantis, dentro dos quais o texto é inserido. Aqueles que serão os companheiros de Marcelino são introduzidos, por exemplo, dentro de cartões encimados pelas formas possíveis de sair num jogo de abre-e-fecha (espécie de dobradura de papel em que se inserem os dedos e que, conforme o movimento deles, pode apresentar a forma de uma estrela, quadrado, triângulo ou oval). Dagmar, Libério, Jorjão e Zé completam o quinteto em torno do qual o enredo ou os enredos se organizam. Mais tarde, também aparecem Marina, Maria Rita e Ariel, que se confrontam com o grupo inicial.

Contudo, o foco nas brincadeiras, em profissões que as crianças querem ter no futuro e nas palavras mágicas que elas normalmente proferem, contrasta com a vida das personagens, que não têm o que se poderia chamar de uma infância normal. São

crianças que sofrem abusos, negligência e desrespeito. Isso cria uma tensão entre o que é narrado e a forma escolhida para narrar, algo que deixa ainda mais evidente a terrível situação dos meninos e meninas retratados.

E é nesse ponto que ocorre a quebra da ilusão de que falei anteriormente, a ruptura de um possível enlevo em relação a uma história que nos tirasse da realidade. *Orelha Lavada, Infância Roubada* não nos tira da realidade, mas nos joga nela, nos fazendo a todo momento refletir sobre o que realmente ocorre com muitas crianças em nosso país e qual é a consequência disso para o restante da sociedade (num aumento da violência urbana, por exemplo).

A negligência não é exclusiva das famílias pobres. Libério, por exemplo, é filho da elite econômica. O abandono surge justamente da luta para manter essa posição ou ainda melhorá-la.

Libério também era livre para ser o que quisesse. Tão livre quanto seu pai foi cerceado. Tão livre que não precisava suportar o que o pai suportou: a pressão para vencer, sem as agonias do fracasso. De classe média a um bem-sucedido empresário dono de uma rede de concessionárias de automóvel. Parabéns, papai. Você venceu. O homem não tinha tempo para nada. A não ser para o negócio. [...]. Que importância tem um pai que nunca foi pai? (GODINHO, 2018, p. 134).

Dessa forma, a infância também pode ser perdida por excesso de mimos, ausência de limites e pela falta de um pai presente, que oriente mais do que cubra de regalias. O resultado é que Libério cresce sem responsabilidades, e o vazio faz com que ingresse no mundo das drogas e depois no crime.

Trabalho infantil, intolerância em relação às identidades de gênero que fogem da cisheteronormatividade, abuso doméstico, estupro por parte de parentes são mais questões levantadas por Godinho, compondo um vasto painel das infâncias agredidas da atualidade. A ilusão do “puramente ficcional” é rompida pelo fato de que cotidianamente entramos em contato com histórias desse tipo, direta ou indiretamente. Além disso, a narrativa estilizada

parece impedir a naturalização de tais fenômenos sociais, coisa que talvez o discurso jornalístico ou midiático não consiga mais fazer. Ainda que sejam chocantes, muitas dessas notícias não produzem na sociedade o choque que seria devido.

A literatura de Godinho tem, assim, um aspecto social evidente, mas sem descuidar da forma. Aliás, forma e conteúdo se unem de tal maneira que, juntos, produzem um intenso efeito de estranhamento na leitora, que é obrigada a parar para examinar a própria realidade, perguntando-se como pode estar deixando se passar ilesa por situações semelhantes. Interromper o fluxo do enlevo narrativo por meio de inúmeros fragmentos talvez seja mesmo a melhor forma de narrar a atualidade sem idealizações e de forma crítica. Assim, *Orelha Lavada, Infância Roubada* torna-se uma leitura imprescindível para compreender nossa atormentada época.

Referências

- GODINHO, Sandra. *Orelha Lavada, Infância Roubada*. Rio de Janeiro: Oito e meio, 2018.
- FALKS, Maya. *Santuário*. Rio de Janeiro: Macabéa, 2020.
- KOUDELA, Ingrid. Sobre a poética do fragmento em Muller. In *Urdimento* – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina. Vol 1, n. 08, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

TOCAIA DO NORTE: O NOVO VOO LITERÁRIO DA SANDRA

Odenildo Sena (UFAM)¹

Quando a narrativa feita pelos poderosos de plantão é manipulada, notadamente em tempos de ditadura, restam-nos duas alternativas para buscar a verdade: a reconstituição dos acontecimentos feita por historiadores comprometidos com a realidade factual ou, decorrente disso, a recriação dos acontecimentos com as ferramentas da criação literária. E, neste segundo caso, como faço lembrar em meu livro “Aprendiz de escritor”, a literatura nos serve de estrada e nos abre caminhos para melhor entendermos as coisas da vida, uma vez que “a ficção projeta de forma refletida e trabalhada um mundo no qual nos recusamos a viver. Ela é fruto da nossa insatisfação, do nosso desconforto, da nossa busca por novas utopias”. Ou seja, por mais paradoxal que possa parecer, a ficção nos conduz às verdades.

Mas a ficção, como bem nos lembra Mario Vargas Llosa, “não é a vida como ela é, mas uma outra vida, inventada com os elementos que aquela fornece e sem a qual a vida de verdade seria mais sórdida e pobre do que é”. Neste sentido, acho que o maior risco de um escritor que se arvora a trabalhar a criação literária a partir da reconstituição comprometida com a verdade dos fatos é se deixar levar pela narrativa histórica e abdicar da magia da criação literária. Ora, no resgate dos fatos históricos a beleza está no que se diz, já na construção dos fatos literários a beleza está

¹ Escritor, professor aposentado da Universidade Federal do Amazonas. Doutor em Linguística Aplicada pela PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica). E-mail: odenildo.t.sena@gmail.com.

ancorada no como se diz: a matéria-prima é a mesma, são as palavras, mas a forma de operar com elas é diferente.

Pois é exatamente aí que a meu ver está a grande virtude da Sandra Godinho em seu romance *Tocaia do Norte* (2020) que li fazendo um esforço danado para não me deixar levar pela vontade de querer devorá-lo do dia para a noite, leitor que sou daqueles que fincam pé para digerir com calma e parcimônia as palavras, as frases e os parágrafos de um livro. Pois bem, os fatos que Sandra teve em mãos, já postos ou frutos de sua pesquisa, são em si historicamente tão cheios de desvãos e curiosidades, que poderiam representar uma tentação para que da história ela fizesse apenas história. Mas Sandra não caiu nessa armadilha. Montou uma trama própria conduzida em primeira pessoa por um personagem que, ao confessar suas dúvidas, hesitações e dramas existenciais, sem nada esconder, desnuda os acontecimentos de tal modo, que vai deixando pelo caminho pistas fundamentais para o leitor se encantar metaforicamente com a beleza literária da narrativa, mas sem perder o fio da realidade que descortina as armações, as mentiras, a ambição e a sordidez política que levaram ao massacre da expedição do padre Calleri e ao genocídio do povo Waimiri-Atroari, no final da década de sessenta. Dizer o que eu disse penso ser a razão fundamental de ver em *Tocaia do Norte* um livro que está apenas começando sua jornada para se tornar um daqueles romances de leitura obrigatória para quem é amante da boa literatura, mas isso abarca muito pouco do muito que o leitor descobrirá navegando em cada uma de suas páginas e confirmando o novo voo literário, seguro e promissor, da Sandra Godinho.

WAIMI-ATROARI: A TRIBO QUE QUASE DESAPARECEU DO BRASIL¹

Marcelo Adifa²

Quando se olha para dentro das florestas brasileiras e se percebe em suas feridas o sangue de disputas e interesses, geralmente os sofrimentos e a mancha vermelha que tingem a terra é de origem indígena. Possuidora das maiores riquezas do mundo, a floresta amazônica guarda entranhado em seus territórios cada vez mais escassos, um grito de dor. E, se formos além, seremos capazes de enxergar nos animais e pássaros, no vento rasgando folhas, cada uma das barbáries a que os povos nativos da mata foram obrigados a passar ao longo das últimas décadas de exploração e cobiça.

Durante os anos 60, o governo federal começou a pensar em uma rodovia que ligasse Boa Vista a Manaus, e que se estendesse até a Venezuela. A BR-174, inaugurada em sua totalidade em 1998, rasgou a floresta de uma ponta à outra e quase causou o desaparecimento por completo de uma população indígena inteira.

Quando as obras começaram, na segunda metade da década de 60, existia no meio do caminho uma das tribos mais agressivas do Brasil, os Waimiri-Atroari. Em 1968, incomodados com os constantes ataques dos índios às tropas e aos trabalhadores civis que construíam a rodovia, o governo federal destacou um indigenista para pacificar os índios.

O especialista chamado para avançar sobre o território atroari, pacificá-los e demovê-los dos constantes ataques aos trabalhadores, foi o padre italiano Giovanni Calleri, apontando como um dos

¹ Texto publicado originalmente no *site* Brasil Drummond. Disponível em: <https://brasildrummond.com.br/atroari-tribo-indigena-que-quase-desapareceu/> Acesso em 15/02/2022.

² Marcelo Adifa, roteirista, jornalista e escritor. E-mail: marceloadifa@yahoo.com.br.

maiores conhecedores das populações indígenas do Brasil à época. Acompanhado de oito homens e duas mulheres. O padre – com certa dose de prepotência e arrogância – achava que seria capaz de convencer os atroari a mudarem as suas aldeias para longe da futura estrada.

No dia 31 de outubro de 1968, o rádio transmissor levado pelo padre à selva silenciou, despertando a atenção da Prelazia de Roraima, a quem o italiano estava ligado. Arriscando, Calleri, que tinha feito um primeiro contato com êxito com os atroaris, tinha resolvido seguir adiante pela mata e sua expedição foi inteiramente dizimada. Calleri e seus companheiros foram atocaiados e abatidos com golpes de bordunas e flechas. Esse episódio e os desdobramentos estão descritos no belíssimo livro *Tocaia do Norte*, da escritora e pesquisadora Sandra Godinho.

Com o fim da expedição do italiano, o governo militar interpôs soluções mais drásticas à questão dos atroaris. Se não dava para ser pela paz, que fosse pela guerra, assim pensaram. Foram intensificadas as ações de confronto na mata entre militares e índios, aceitando-se o emprego de força para afastá-los das margens da estrada.

Na segunda metade de 1974, com as obras da rodovia já avançando em trechos, os militares promoveriam um dos massacres mais covardes da história do Brasil. Quando diversas aldeias atroaris estavam reunidas nas margens do Rio Alalaú, um ronco de avião ou helicóptero começou a tomar conta dos céus da região. Como era algo incomum para os índios, o barulho fez com que todos saíssem das ocas e se concentrassem no meio da tribo para olhar o estranho objeto que dava voltas sobre eles e que de repente passou a despejar um pó sobre os indígenas. Todos, menos um, foram atingidos. Quando os atroaris que faltavam chegar à festa apareceram, encontraram 33 mortos pelo tal pó entre os seus iguais. Tantos outros estavam degolados. O sobrevivente do massacre contou aos demais índios que os atingidos pelo pó passaram a gritar que estavam sendo queimados e que sentiam tonturas; caíram e rolaram um pouco no chão até desfalecerem.

O mais impressionante, ainda segundo o único sobrevivente do ataque, que além de escapar do pó ainda foi hábil para se esconder em um trecho de mata fechada, é que, enquanto os índios agonizavam, a aldeia foi invadida por homens armados com facões que degolaram os que ainda estavam vivos. O pó usado, segundo o Conselho Indigenista, foi napalm, uma contribuição americana ao exército brasileiro que também o usaria contra populações civis na região da Guerrilha do Araguaia. O relato do jovem índio correu até chegar ao Conselho Indigenista Missionário e posteriormente ao Ministério Público Federal.

Para executar o Plano de Integração Nacional do Governo Federal, que previa a ocupação de 2 milhões de km² na Amazônia, o exército tornou comum a invasão das tribos atroaris, os bombardeios com uso de napalm, esfaqueamentos, emboscadas e outras ações que fogem, seguramente, do cunho humanitário e heroico das forças armadas.

Na década de 80 os atroaris seriam novamente castigados com um projeto governamental, a construção da hidrelétrica de Balbina, no Amazonas, que inundaria suas terras restantes, reduzindo a fonte de alimentos dos índios e forçando-os a uma nova mudança. A população de atroaris que era de 3 a 5 mil indivíduos nos anos 60 decaiu para 340 em meados de 1980 segundo levantamento da Funai. Hoje, ainda segundo o mesmo órgão, a população da etnia subiu para 2 mil indivíduos, parte pela ação de preservação da cultura indígena através de projeto da Eletronorte.

Reconhecendo o massacre continuado dos atroaris como um projeto baseado em um propósito governamental claro de ocupação de terras, o Ministério Público Federal em 2018 acusou o estado brasileiro de genocídio. A ação do MPF ainda tramita, e ainda que seja pouco provável a condenação de alguém, reconhecer os massacres a que esses índios foram submetidos pode significar um grande passo para a proteção da sua cultura.

A EVOLUÇÃO DA ESCRITA DE SANDRA GODINHO¹

Marcelo Adifa²

Poucas escritoras brasileiras evoluíram tão rapidamente quanto Sandra Godinho. Do primeiro livro de sua autoria que eu li, *Orelha Lavada, Infância Roubada* (Oito e Meio, 2018) até o premiado *O Verso do Reverso* (Penalux, 2020) a escritora paulista, radicada em Manaus, moldou um estilo de linguagem peculiar, com uma estrutura e ritmo de acentuada grandeza, desprovido de qualquer semelhança com o material produzido por seus pares no Brasil.

Antes de *Orelha Lavada*, Sandra já era uma autora com diversas obras publicadas e prêmios, contudo, tenho a impressão de que foi a partir daí que sua capacidade criativa deslanchou.

Se *Orelha Lavada* tinha pequenos problemas técnicos de continuidade e desenvolvimento de alguns personagens, as obras posteriores de Sandra Godinho – incluindo algumas inéditas, em que tive o prazer de fazer a leitura e preparação de originais – são suficientes para colocá-la como uma das nossas maiores contistas contemporâneas e uma das mais promissoras e qualificadas romancistas da sua geração.

Sandra Godinho irá surpreender em breve com dois ótimos romances; sua capacidade de traçar tramas e abordar o mesmo evento, sob olhares de vários personagens construindo uma teia ou multiverso é uma característica forte e que não deve ser ignorada em prêmios nacionais, muito menos pelos amantes da literatura nacional.

¹ Texto publicado originalmente no *site* Brasil Drummond. Disponível em: <https://brasildrummond.com.br/a-evolucao-da-escrita-de-sandra-godinho/> Acesso em: 15/02/2022.

² Marcelo Adifa, roteirista, jornalista e escritor. E-mail: marceloadifa@yahoo.com.br.

O *Verso do Reverso*, vencedor do Prêmio Manaus em 2019 na categoria livro de contos, nos apresenta em 225 páginas trinta e duas narrativas estabelecendo sentimentos que chamo de anúncio ou transição de realidade: a vinda do primeiro filho, o primeiro sono, a chegada, o renascimento, o fim derradeiro a que todos estamos sujeitos. Há suavidade na obra de Sandra, contudo, a força de sua narrativa é transcendental.

Em perfeita sintonia, cada conto do livro começa com uma poesia determinante para o desenvolvimento da narrativa. Esse recurso, a utilização de trechos de poema é algo recorrente nos livros de Sandra e acredito que a autora deveria produzir um volume futuro apenas com poemas, dada a facilidade com que transita em qualquer estilo ou linguagem literária.

A MEMÓRIA COMO HERANÇA CULTURAL

Fátima Maria da Rocha Souza¹

Mais de duzentos anos depois da chegada dos judeus sefarditas na Amazônia, ainda há o que se falar sobre eles, sobre quem migra, mas, acima de tudo, falar da necessidade de partir para fugir e para sobreviver. Em *Terra Úmida*, livro publicado pela Editora Penalux no ano de 2021, vencedor do Prêmio Literário Cidade de Manaus na categoria regional em 2020, Myriam Scotti aborda a necessidade da viagem e traz para a contemporaneidade a voz feminina de quem escreve e de quem tem a possibilidade de narrar sua história, refazendo uma viagem a partir do seu ponto de partida, o Marrocos, até seu porto de chegada, Manaus.

O livro é rico em delicadezas como o cheiro de canela que exala de suas 257 páginas, borrifado pela própria autora para impregnar o olfato do leitor e fazê-lo participar dos rituais, da geografia, da religião até aportar do outro lado do Atlântico. Outra delicadeza é a tapeçaria projetada na capa, com linhas e fios que nos levam pelos alagados que os rios amazônicos proporcionam e pelos calores que queimam nossas memórias a nos incendiar por dentro pela floresta úmida que se descortina.

A narrativa é inquietante, própria de um povo que vive a perseguição como mote dos dias; masculina como é a norma das tradições impostas pelos pais; e fugidia, com essa recusa familiar de sustentar a escolha dos jovens, um fardo que faz a personagem principal suportar o pai, o marido, os filhos, o amante. Começamos

¹ Fátima Maria da Rocha Souza é doutoranda em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Coordena o projeto de extensão Práticas Leitoras (Ano 2), no Núcleo de Estudos Superiores de Presidente Figueiredo (NESPF/UEA). Integrante do MELP (Grupo de Pesquisa Multiletramentos e Ensino de Língua Portuguesa (IEL/Unicamp). E-mail: fmdsouza@uea.edu.br.

com Abner, o filho mais velho, a tecer um esquadro de sua mãe, e em seguida encontramos, junto com ele, os diários que Syme, deixou de herança aos filhos, surpreendendo a todos. Syme é um pouco cada uma de nós que carrega o peso da cultura, da identidade, das tradições impostas que sustentam a humanidade tão contraditoriamente, com os desejos não concretizados, os sonhos não realizados, bordados na pele de outra vida vivida por dentro, num carrossel de emoções sem fim.

Myriam Scotti, nascida em Manaus no ano de 1981, é uma jovem autora premiada, descendente de judeus, escritora de contos, crônicas, poesia, romance. Sempre presente nas redes sociais, principalmente no *Instagram*, investe na aproximação com as pessoas leitoras de sua obra, conversa nos *stories* sobre a sua vida literária, mostra nas postagens o trânsito de seus livros e de suas ideias, divulga as plataformas de venda, aborda as nuances de suas histórias, participa de entrevistas, tem se popularizado em clubes de leitura, é abordada por *booktubers* como o canal Literatamy que tece um olhar rico sobre sua obra, agencia ela própria o envio dos exemplares com autógrafos, cerca de cuidados sua criação. Tendo abandonado o Direito para dedicar-se à escrita, neste seu quinto livro, empreende uma viagem pela cultura judaica e uma reflexão crítica sobre ela. Uma travessia marroquina a cruzar oceanos, mostrando o eterno retorno da vida na terceira e última parte que cabe a Abner.

Mesmo se passando no auge do Ciclo da Borracha, quando Abner rememora o passado, o romance se faz atual, como o desenho dos dias que se demoram e se traduzem por nossa solitária travessia. Atual e urgente, porque as vozes femininas que ficaram por tanto tempo caladas precisam ser ouvidas, vistas, lidas, escritas, faladas, a ecoar novas possibilidades. Um romance cheio de afetos, de sonhos juvenis, de dores que a maternidade imprime.

Manaus, 20 de fevereiro de 2021.

PROJETO *TE CONTO EM CONTOS*, UMA JANELA PARA A ESCRITA FEMININA AMAZONENSE CONTEMPORÂNEA¹

Camile Martins Sena (UEA)²

O campo literário configurou-se, desde o princípio, um espaço privilegiado da escrita masculina, excluindo muitas vezes as produções das mulheres. Aos poucos, tal lugar de invisibilidade no cenário amazonense, foi sendo superado. Daí surge então o projeto *Te Conto em Contos*³, idealizado pela professora de Língua Portuguesa, Letícia Pinto Cardoso, que viu a oportunidade como uma forma de resistência ao preconceito com literatura amazonense contemporânea, em especial com as obras femininas.

O projeto conta com três e-books publicados, acompanhados de belíssimas ilustrações de artistas também amazonenses, dentre os mais diversos contos. Por serem obras de diferentes autoras, na qual cada uma tem seu estilo de escrita, não é possível resumi-las em poucos adjetivos, no entanto, é reconhecível um elemento em comum: a Amazônia. Apesar de explorada de formas distintas, a região está presente em todos os contos, seja ele de fantasia, humor, mistérios ou memórias. Ao longo de cada obra, o leitor tem a oportunidade de viver uma experiência com o Amazonas e seu

¹ Resenha final do produto cultural: projeto *Te conto em contos*, produzida no Clube de Leitura de Textos Literários, oferecido no âmbito das atividades da disciplina de “Comunicação e Expressão”, ministrada pela professora Me. Fátima Maria da Rocha Souza, de forma remota, no primeiro semestre de 2021.

² Acadêmica do 2º período do Curso de Engenharia Química da Escola Superior de Tecnologia da Universidade do Estado do Amazonas (EST/UEA). E-mail: camilesenamartins@gmail.com.

³ Mais informações sobre o projeto e os respectivos e-books, consultar o Linktree: <https://linktr.ee/tecontoemcontos>

cotidiano, pois o desenrolar dos contos contemplam locações e personagens próprios dele.

Queria te ver me ouvir contar foi a primeira publicação, dando voz a debates sobre violência e racismo, e abordando temas como relações interpessoais, inclusão das mais diversas orientações sexuais e identidades de gêneros existentes, e processo de autoconhecimento, os quais desenvolvem no leitor um olhar crítico em relação a cada situação apresentada. Costumo mencionar que ele constrói gatilhos emocionais em seus enredos, fazendo qualquer pessoa soltar ao menos uma lágrima, se é que se entregou verdadeiramente à leitura.

Em contrapartida, o segundo livro da trilogia, *Entre linhas, memórias e outras passagens*, é mais leve, no qual as autoras trabalharam muito bem suas experiências e memórias na construção da narrativa, honrando o título dado à obra. Ele desenvolve com maestria e riqueza de detalhes cada um dos momentos que, por sua vez, nos fazem viajar com os personagens, nos posicionando em lugares onde se passam os eventos. É muito provável que cada leitor entre em “delírio” partilhando dos mesmos sentimentos que os personagens. De maneira geral, cada um com seu jeitinho, faz valer a pena o tempo com esta leitura de qualidade.

E, por fim, *Palavras do Norte, mulheres do mundo*, encerra tal projeto, dando o protagonismo verdadeiro e merecido às mulheres nortistas. Ao longo de 166 páginas, é muito perceptível, a marca feminina que essa iniciativa tem deixado na literatura amazonense. A imposição feminina, é nítida, inclusive, ao nomear-se os contos, dando nomes de mulheres, como Filomena, Estela, Manu, Roberta, Beatriz... entre outras.

Em suma, cada livro é forte, necessário e atual. Faz quebrar paradigmas, preconceitos, estereótipos e, principalmente, dão voz para as que estavam sendo caladas nos últimos anos. A experiência de sair da minha zona de conforto literário foi incrível. Posso destacar que sua riqueza de informações sobre o ambiente, sua linguagem simples, e temas variados, tornam o projeto excelente para leitores de todas as idades e Estados, podendo contribuir

cultural e socialmente. O mistério da floresta, encanto das cidades, protagonismo feminino e inspiração dos filhos da Amazônia, proporcionam grande riqueza para tais obras literárias.

Referências

CARDOSO, Leticia Pinto [Org.]. *Queria te ver me ouvir contar*. Manaus: Edição do autor, 2021, 102 p.

CARDOSO, Leticia Pinto [Org.]. *Entre linhas, memórias e outras passagens*. Manaus: Edição do autor, 2021, 88 p.

CARDOSO, Leticia Pinto [Org.]. *Palavras do Norte, mulheres do mundo*. Manaus: Edição do autor, 2021, 166 p.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

ALEXANDRA VIEIRA DE ALMEIDA tem Doutorado em Literatura Comparada (UERJ). Atualmente é professora da Secretaria de Estado de Educação (RJ) e Tutora de ensino superior à distância (UFF). É poeta, contista, cronista, resenhista e ensaísta. Tem seis livros de poesia, sendo o mais recente *A negra cor das palavras* (Penalux, 2019). Seus poemas foram publicados nos mais importantes meios de comunicação: “Revista Brasileira”, da Academia Brasileira de Letras, “Jornal Rascunho” e “Suplemento Literário de Minas Gerais”. Publica constantemente em antologias, revistas, jornais e alternativos por todo Brasil e também no exterior. Tem poemas traduzidos para vários idiomas. Rio de Janeiro – RJ.

ANA CARLA BARROS SOBREIRA é Doutoranda em Linguística Aplicada no IEL-UNICAMP. Possui graduação em Letras-Inglês pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) - Campus II - Campina Grande. Especialista em Ensino de Línguas Mediado por Computador pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Mestrado em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Linguística Aplicada, EAD, Letramento em Contexto Indígena. Membro da *Red de Investigación en Educación, Empresa y Sociedad* (REDIEES) Bogotá-Colômbia. Participa do Grupo de Estudos: *CGScholar* coordenado por Kope, W.; Kalantzis, M. e do Grupo de Pesquisa Nós-Outros: Linguagem, Memória e Direitos Humanos, coordenado pela Profa. Dra. Daniela Palma IEL-UNICAMP e pelo Prof. Dr. Daniel do Nascimento e Silva - UFSC.

ANNDRA KAROLINA BALIEIRO é Mestranda em Letras e Artes (PPGLA-UEA) e bolsista POSGRAD - FAPEAM. Graduada em Letras – Língua Portuguesa (UEA), realiza pesquisas na área de

Análise do discurso, assim como veiculada por Michel Pêcheux. Interesse principal em análise de discursos que circulam no cotidiano, enfocando na internet e nas redes sociais, com temáticas feministas e antifeministas.

BRUNA XIMENES CORAZZA é licenciada em Letras (2014) e mestra em Linguística Aplicada (2017) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desenvolveu em sua dissertação um estudo comparativo sobre as produções de feminilidades em revistas femininas de épocas distintas. Atualmente, é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (IEL/UNICAMP) e desenvolve sua tese na área de Linguagens e Educação Linguística, com ênfase no ensino de literatura, mais especificamente na leitura e escrita de poesias de alunos do Ensino Fundamental II e a construção de seus processos subjetivos e identitários. Atua, desde 2015, como professora de Literatura e Redação no Ensino Fundamental II e Médio.

CAMILE MARTINS SENA é acadêmica de Engenharia Química, na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Faz parte Ministério de Comunicação da RCC (Renovação Carismática Católica), e escreve matérias, resenhas e roteiros para entrevista nesta instituição.

CLAUDIANA NARZETTI é docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes e da Graduação em Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-Araraquara). Integrante do Núcleo de Pesquisas em Língua e Literatura (NUPELL). Desenvolve e orienta pesquisas na área da análise do discurso, com ênfase nas teorias de Michel Pêcheux e do Círculo de Bakhtin.

ELAINE PEREIRA ANDREATTA pesquisa narrativas femininas em espaços de privação de liberdade. Seus interesses de pesquisa

giram em torno de temas relacionados ao ensino de língua e literatura, identidade, memória e estudos de gênero. É doutoranda em Linguística Aplicada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), graduada em Letras pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUÍ-RS). É professora na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e membro dos Grupos de Pesquisa GEEF-UEPB (Grupo de Pesquisa, Estágio e Formação Docente), GEPPPE-UEA (Grupo de Estudos e Pesquisas em Políticas Públicas e Educação) e Nós-Outros: Linguagem, Memória e Direitos Humanos - IEL/UNICAMP. Bolsista do POSGFE-FAPEAM.

DIVANIZE CARBONIERI é doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo e professora de literaturas de língua inglesa na Universidade Federal de Mato Grosso. É poeta e contista, autora de *Entraves* (poesia, 2017), *Grande depósito de bugigangas* (poesia, 2018), *Passagem estreita* (contos, 2019), *A ossatura do rinoceronte* (poesia, 2020), *Furagem* (poesia, 2020), *Nojo* (contos, 2020), *Carga de cavalaria: haicais encavalados* (haicais, 2021), *O insight dos insetos* (infantil, 2021) e *Vira e mexe, um pet* (infantil, 2021). Foi finalista nos Prêmios Jabuti (2020), Guarulhos (2020) e Off Flip (2019 e 2018). Integra o Coletivo Literário Maria Taquara (Mulherio das Letras/MT) e o corpo editorial das revistas literárias digitais *Ruído Manifesto* e *SerMulherarte*.

FÁTIMA MARIA DA ROCHA SOUZA é Doutoranda em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Cursa Especialização em Escrita e Criação da Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Professora na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Coordena o Projeto de Extensão Práticas Leitoras (Ano 2), no Núcleo de Estudos Superiores de Presidente Figueiredo (NESPFE/UEA). Integrante do MELP (Grupo de Pesquisa Multiletramentos e Ensino de Língua Portuguesa (IEL/Unicamp).

FRANCISCA DE LOURDES SOUZA LOURO possui Doutorado em Poética e Hermenêutica pela Universidade de Coimbra-Portugal. Mestrado em Poética e Hermenêutica pela Universidade de Coimbra-Portugal. Especialista em Literatura Moderna e Pós-Moderna pela UFAM, Graduação em Letras – Língua e Literatura Portuguesa pela UFAM. Professora de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do Estado do Amazonas (SEDUC/AM). Autora do livro *Manaus de dois rios, gentes e matas: literatura e geografia dos sentimentos*, em parceria com José Aldemir de Oliveira. Também organizou o livro em parceria com os professores José Benedito dos Santos, Rita Barbosa de Oliveira, Elaine Pereira Andreatta e Francisca de Lourdes Souza Louro. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP e do Projeto Poesia, Prosa e Cinema no Amazonas: 1996-2016, ambos desenvolvidos na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), sob a coordenação da professora Rita Barbosa de Oliveira.

JOSÉ BENEDITO DOS SANTOS é Doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Letras (Área de Concentração em Estudos Literários). Especialista em Língua Portuguesa com Ênfase em Produção Textual, pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Graduado em Letras - Língua e Literatura Portuguesa e suas respectivas literaturas. Professor Efetivo de Língua Portuguesa na Secretaria de Educação do Estado do Amazonas (SEDUC/AM). É autor do livro *As faces do mito na ficção de Mia Couto*. Membro da Cadeira 110 da Academia Internacional de Literatura Brasileira (AILB), com sede em Nova Iorque – USA. Pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP, da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e do GES (Grupo de Estudos Semióticos, Literatura, Cultura e Outras Artes), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), sob a coordenação dos professores Socorro de Almeida Viana e Victor Leandro da Silva. Manaus – Amazonas – Brasil.

LETÍCIA PINTO CARDOSO é Mestra em Letras – Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), no qual realizou a pesquisa Atlas Linguístico dos Falares de Manaus (ALFAMA). Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (2015). Idealizadora e coordenadora do projeto Te conto em Contos, um dos vencedores do Edital Prêmio Feliciano Lana (Lei Aldir Blanc), da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas (2020). Por meio dele, publicou três e-books de contos inéditos de escritoras do Amazonas. Professora estatutária na Secretaria Municipal de Educação de Manaus (SEMED).

MARCELO ADIFA é roteirista, jornalista e escritor. Natural de Sorocaba (SP), reside e trabalha atualmente no Rio de Janeiro onde conduz um projeto de recuperação da história e das tradições do samba carioca. Autor de diversos livros de poemas e romances.

MARIA CÔRREA Graduada em Letras - Língua Portuguesa (2017-2021) pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Atualmente, é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA) da UEA, desenvolvendo estudo sobre educação e trabalho docente na pandemia tematizados em notícias online, trabalho que se fundamenta as reflexões do Círculo de Bakhtin e de seus interlocutores em Análise Dialógica do Discurso. E-mail: micds.mla21@uea.edu.br

MIKAEL DE SOUZA FROTA é graduado em Letras, com habilitação em Língua Inglesa e Mestre em Letras – Estudos Literários, pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Tem experiência na área de Letras – Literatura com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas. Atua principalmente nos seguintes temas: conto, romance e teatro em língua inglesa, literatura anglófona, literatura infantojuvenil, literatura western, distopias literárias, ecocrítica, fantástico e estudos sobre a memória. Produz pesquisas também nas áreas de letramento literário e

ensino de literatura. Atualmente é professor substituto de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Professor de Língua Inglesa no Amazonas English Academy (AEA) e está desenvolvendo pesquisas em: Teatro afro-norte-americano (Afro-American Theater) e sonho americano (American Dream); Estudos sobre a memória: trauma e testemunho; Metodologias para a pesquisa em estudos literários; Letramento Literário.

ODENILDO SENA é formado em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), onde foi professor do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa desde 1980, tendo-se aposentado em 2012. Em 1982, especializou-se em Psicologia do ensino-aprendizagem pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Em 1985, obteve o título de Mestre em Linguística Aplicada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo com a dissertação “A semântica do poder”, onde analisa a influência de um dado universo léxico próprio do período ditatorial. Em 1997, defendeu, na mesma universidade, a sua tese de doutoramento “De Fernando a Fernando: as teias ideológicas do poder”, onde analisa o discurso dos dois primeiros presidentes civis eleitos após o regime militar. Foi presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam) e titular da Secretária de Estado de Ciência, Tecnologia & Inovação do Estado do Amazonas (SECTI). Reside atualmente na cidade do Porto, Portugal, desde 2017. É autor dos seguintes livros: *A engenharia do texto – Um caminho rumo à prática da boa redação*, 4ª edição (Valer, 2011); *No tempo de eu menino*, crônicas (Valer, 2015), *Mazelas do livro didático*, ensaios (Valer, 2016); *Tempos de memória*, crônicas (Casa Literária, 2016); *A engenharia do texto – O caminho rumo à boa redação* (Chiado Books, Lisboa, 2018); *Palavra, poder e ensino da língua*, ensaios, 3ª edição (Valer, 2019); *A travessia*, conto. (Edição do autor, E-book, Amazon, 2019); *100 dias de quarentena – no tempo em que a vida parou* (Edição do autor, E-book Amazon, 2020); *Aprendiz de*

escritor – sobre livros, leituras e escritos. (Valer, 2020); *A felicidade precisa de loucura.* (Valer, 2022).

PAMELLA OPSFELDER DE ALMEIDA é doutoranda em Linguística Aplicada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestra em Linguística Aplicada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e graduada em Letras na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente pesquisa protocolos sociais adotados em grupos de *Whatsapp* de BDSM (*Bondage*, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo). Seus principais interesses de pesquisa são as identidades e subjetividades femininas, especialmente aquelas que se constituem a partir de práticas sexuais desviantes, que não se conformam com os padrões de normalidade socialmente estabelecidos. Participa do Grupo de Pesquisa MíDiTeS: Mídias Digitais, Tecnologia e Sociedade.

PRISCILA VASQUES CASTRO DANTAS é licenciada em Letras -Língua e Literatura Portuguesa (UFAM) e mestra em Estudos Literários (PPGL/UFAM). Atualmente, cursa Doutorado em Educação (PPGE/UFAM), com pesquisa voltada para o ensino de literatura. É pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literatura de Língua Portuguesa (UFAM) e participa, como estudante, do Grupo de Estudos Subjetividades, Povos Amazônicos e Processos de Desenvolvimento Humano (UFAM), vinculado ao Laboratório de Pesquisa em Desenvolvimento Humano e Educação (UFAM). É também Técnico Legislativo Municipal na Câmara Municipal de Manaus e já atuou como professora substituta na UFAM (2009-2010; 2019-2021), como professora formadora no PARFOR-UFAM (2010-2012; 2021) e como professora colaboradora no Curso de Letras Mediado por Tecnologia da UEA (2018).

RAQUEL SOUZA DE LIRA é Mestra em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA). Especialista

em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa e suas Literaturas (UEA). Licenciada em Letras - Língua e Literatura Portuguesa (UFAM). Professora da Secretaria Municipal de Educação (SEMED/Manaus). Integrante da equipe de Coordenação Acadêmica do Projeto Práticas Leitoras (Ano 2) e Voluntária do Casarão de Ideias, no Eixo Mediação Cultural - Projeto Práticas Leitoras (Ano 2) (NESP/UEA).

RITA DO PERPÉTUO SOCORRO BARBOSA DE OLIVEIRA possui Doutorado em Letras pela PUC-Rio. É Professora dos Cursos de Letras – Língua e Literatura Portuguesa – vespertino e noturno da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas, onde leciona Teoria da Literatura, Literaturas Brasileira e Portuguesa e História da Literatura. Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Estudos Literários, da mesma Instituição, no qual orienta pesquisas em literatura africana, brasileira e portuguesa. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP. Organizou e publicou, junto com outros pesquisadores, livros sobre a literatura, as demais artes e a cultura no Amazonas, publicou artigos científicos e capítulos de livros sobre os referidos temas e as literaturas em língua portuguesa. É autora do livro *Sophia: poema de mil faces transbordantes* (2012). Membro da Academia Internacional de Literatura Brasileira (AILB), com sede em Nova Iorque – USA. Manaus – Amazonas – Brasil.



Da discussão sobre o cânone à análise de atos políticos e estéticos na produção ficcional, este livro se junta à obra que analisa para reivindicar uma crítica voltada às margens, a fim de expandir o alcance dos nossos olhares e de reafirmar o poder da literatura diante da vida. Nesse conjunto de textos, empreende-se o ato poético de cartografar a obra de Sandra Godinho, autora radicada no Amazonas, que inscreve seu nome na literatura contemporânea brasileira de autoria feminina como observadora perspicaz das amnésias históricas, literárias e das violências impostas às minorias, o que evidencia uma literatura ruidosa, mas também carregada de afetos. Funcionando como um pretense e inacabado mapa da obra de Godinho, os textos críticos aqui reunidos analisam, a partir de campos teóricos diferentes, o fazer literário e os temas encampados pela autora, os quais mostram que a sociedade brasileira continua perversamente contemporânea das tragédias de seu passado.

