



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA



VALÉRIA VICENTE GERÔNIMO

**A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DAS PERSONAGENS POR MEIO DE SUAS
INTERAÇÕES: UMA LEITURA DO CONTO *ANA DAVENGA* NUMA PERSPECTIVA
SEMIÓTICA**

JOÃO PESSOA, PB
2020

VALÉRIA VICENTE GERÔNIMO

**A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DAS PERSONAGENS POR MEIO DE SUAS
INTERAÇÕES: UMA LEITURA DO CONTO *ANA DAVENGA* NUMA PERSPECTIVA
SEMIÓTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Linguística e Práticas Sociais

Orientadora: Profa. Dra. Oriana de Nadai Fulaneti

JOÃO PESSOA, PB
2020

Catálogo na publicação
Seção de Catálogo e Classificação

G377c Gerônimo, Valéria Vicente.

A construção da imagem das personagens por meio de suas interações : uma leitura do conto Ana Davenga numa perspectiva semiótica / Valéria Vicente Gerônimo. - João Pessoa, 2020.

169 f. : il.

Orientação: Oriana de Nadai Fulaneti.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Contos - Literatura brasileira. 2. Conto Ana Davenga. 3. Evaristo, Conceição - Crítica e interpretação. 4. Semiótica discursiva. I. Fulaneti, Oriana de Nadai. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-34(043)

VALÉRIA VICENTE GERÔNIMO

**A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DAS PERSONAGENS POR MEIO DE SUAS
INTERAÇÕES: UMA LEITURA DO CONTO *ANA DAVENGA* NUMA PERSPECTIVA
SEMIÓTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento aos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Linguística e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Discurso e Sociedade

Qualificada em: ____/____/____

Banca examinadora

Profa. Dra. Oriana de Nadai Fulaneti (PROLING/ UFPB)
Orientadora

Profa. Dra. Ana Cláudia Félix Gualberto (UFPB)
Examinadora

Profa. Dra. Regina Souza Gomes (UFRJ)
Examinadora

JOÃO PESSOA, PB
2020

*A meus pais, Gilson e Josélia, que
sempre me apoiam e me ensinam
que a vida é uma perpétua
resistência contínua.*

AGRADECIMENTOS

Ao nos depararmos com a escrita de texto acadêmico, dificilmente vêm à mente os bastidores dessa produção, uma vez que enxergamos apenas o produto acabado. Não cabem em uma dissertação as lamúrias de um pós-graduando, claro, é sabido destacar que deixaria de ser um texto científico. No entanto, quero deixar aqui registrado que apesar de todo sofrimento que abalou direta e indiretamente esta pesquisa, me fez reconhecer o que aprendi durante esta jornada. E quem me dera se este espaço pudesse caber todas as pessoas que, de alguma forma, ajudaram na concretização desse trabalho.

Pessoas as quais são responsáveis por me lançarem ao desafio; por darem as ferramentas necessárias para execução desta pesquisa; por indicarem os caminhos, nem sempre os mais fáceis, mas os possíveis e imprescindíveis; por problematizarem a fim de fazer-me alcançar o amadurecimento. Ou ainda, por me fortalecerem e darem sentido à existência; por não se limitarem a apontar estratégias com o intuito de aperfeiçoar-me; por estarem em minha vida e fazerem toda a diferença.

Mas quem são essas pessoas que teimo em referenciar? Na verdade, temo esquecê-las, pois há pessoas que são responsáveis direta ou indiretamente pela realização, não apenas deste trabalho, e sim de um sonho que julgava ser impossível.

Portanto, sem demora, lanço a minha lista, talvez incompleta, de agradecimentos:

A Deus;

Aos meus pais, Gilson e Josélia;

À minha irmã, Shirlei;

À minha orientadora, Profa. Dra. Oriana de Nadai Fulaneti;

À banca examinadora de qualificação e de defesa, composta pela Profa. Dra. Ana Cláudia Gualberto e pela Profa. Dra. Regina Souza Gomes;

Aos meus amigos, Adailton, Alexandra, Arnilda, Leandro e Matheus;

À Profa. de espanhol, Daniella de Melo Vanderlei Ferreira;

À Profa. Dra. Marília De Franceschi Neto Domingos;

Ao Prof. Dr. Arnaldo Cortina;

Aos professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-graduação em Linguística da UFPB;

E à equipe pedagógica e administrativa do Impactus Colégio e Curso.

I can't breathe
George Floyd

Black lifes matter

RESUMO

Este trabalho analisa o conto *Ana Davenga*, de Conceição Evaristo, tendo como base os postulados teóricos da Semiótica Discursiva. Esse conto relata a história de uma mulher negra que, ao entrar em desespero, recorre às lembranças para compreender o sumiço de seu homem, Davenga. Objetiva-se verificar como se constrói a imagem das personagens a partir da relação que elas estabelecem entre si; observar a representação de Davenga na favela; mostrar a visão e a relação passional dessa personagem com todas as personagens presentes no conto; e compreender o papel do enunciador na construção do enredo e das imagens das personagens manipuladas por ele. Para alcançar os objetivos, analisa-se primeiramente o enredo, e em seguida as personagens nos níveis narrativo e discursivo baseados nos aportes teórico-metodológicos da Semiótica Discursiva e da Sociossemiótica. Ao analisar o enredo e as personagens do conto, compreende-se que as estratégias do enunciador reveladas nesta pesquisa são responsáveis pelos efeitos de sentido identificados nos percursos actanciais, passionais, interacionais e temático-figurativos e permitem a variedade de planos de leitura. Com efeito, conclui-se que o método da Semiótica Discursiva contribui ao estudo das obras da literatura afro-brasileira, e sendo Evaristo, uma escritora que busca a emancipação do negro através de sua escrevivência, *Ana Davenga* é um conto que resiste a tantas injustiças com sua voz-denúncia.

Palavras-chave: Semiótica discursiva; conto *Ana Davenga*; enredo; narrador; personagem.

ABSTRACT

This paper analyzes the tale *Ana Davenga*, by Conceição Evaristo, which is based on the theoretical postulates of Discursive Semiotics. It tells the story of a black woman: when she dispairs, she uses her memories to understand the disappearance of her man, Davenga. The objective is to verify how the image of the characters is built from the relationship they establish with each other, and to observe Davenga's representation in the slum; it is also show the vision and the passionate relationship of this character with all the characters present in the story and to understand the role of the enunciator in the construction of the plot and the images of the characters manipulated by him. For achieving the objectives, the plot it's going to be analyzed first, and then the characters at the narrative and discursive levels will be explained, based on the theoretical and methodological contributions of Discursive Semiotics and Sociosemiotics. When one analyze the plot and characters in the story, it is understandable that the strategies of the enunciator, which are revealed in this research, are responsible for the effects of meaning. These effects are identified in the actancial, passional, interactional and thematic-figurative paths and they allow the variety of reading plans. Indeed, it is concluded that the Discursive Semiotics method contributes to studying the works of Afro-Brazilian literature, and since Evaristo is a writer who seeks the emancipation of black people through her writing, *Ana Davenga* is a story that resists so many injustices with its denunciation-voice.

Keywords: Discursive semiotics; Tale; *Ana Davenga*; Plot; Enunciator; Character.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Hierarquia social conforme a condição de gênero e etnia	36
Figura 2: Esquema geral para a análise dos atores do enunciado em interação	46
Figura 3: Programa narrativo	50
Figura 4: Os dois percursos narrativos desencadeados	53
Figura 5: Os quatro regimes no quadrado semiótico	66
Figura 6: Modalidades veridictórias no quadrado semiótico	78
Figura 7: Rede interacional hierárquica antes da chegada de Ana (pressuposição)	101
Figura 8: Rede interacional intersubjetiva hierárquica após a chegada de Ana	132

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Principais críticos e objetivo de seus trabalhos	32
Quadro 2: Categorias analíticas estudadas em trabalhos acerca das obras de Evaristo	38
Quadro 3: Detalhamento da proposta metodológica de análise	45
Quadro 4: Os quatro modos de intencionais com as respectivas modalidades	55
Quadro 5: Exemplos de discurso indireto livre nos demais atores do conto	115
Quadro 6: Comparação entre o casal nos âmbitos público e privado	140
Quadro 7: Comparação entre os atores Davenga e Maria Agonia	143
Quadro 8: Perfil comparativo entre os atores Ana e Maria Agonia	145

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: EM BUSCA DAS ORIGENS	17
1.1 De objeto a protagonista: o negro na literatura brasileira	18
1.2 Projeto da autora: “ ‘escrivência’ é um ato de resistência”	25
1.2.1 Conceição Evaristo: uma trajetória diversificada e progressiva	27
1.3 Levantamento das categorias analíticas estudadas nos trabalhos sobre as obras de Conceição Evaristo	31
1.3.1 Discussões críticas acerca do conto <i>Ana Davenga</i>	39
2 CONTO E SEMIÓTICA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-ANALÍTICAS	42
2.1 Procedimentos investigativos: trilhando o conto <i>Ana Davenga</i>	44
2.1.1 Conto <i>Ana Davenga</i> : “Recordar é preciso”	47
2.2 O conto e a sua narratividade	48
2.2.1 Os investimentos modais dos actantes	54
2.3 Sociossemiótica: regimes de sentido e de interação	61
2.3.1 Rede interacional intersubjetiva: narrativa geral do conto	67
3 MODALIDADES DO SER: A PATEMIZAÇÃO DOS ACTANTES	78
3.1 Além da narrativa geral: a relação dos sujeitos Davenga e Ana	90
3.2 A relação dos sujeitos Davenga e Maria Agonia	96
3.3 A rede interacional intersubjetiva hierárquica na / da favela	99
3.4 Inversão dos papéis actanciais: a relação dos sujeitos Davenga e Deputado	105
3.5 Perfil patêmico dos actantes Ana e Davenga	108
4 O CONTO E O SEU REVESTIMENTO	111
4.1 Das categorias actoriais às espaço-temporais	112
4.2 Percursos temático-figurativos referentes à narrativa	123
4.3 Percursos temático-figurativos referentes à rede interacional intersubjetiva hierárquica na / da favela	131
4.4 Percursos temático-figurativos referentes aos atores Davenga e Maria Agonia	141

4.5 Percursos temático-figurativos referentes aos atores	
Davenga, deputado e polícia	146
4.6 Panorama temático-figurativo dos atores Ana e Davenga	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIAS	157
ANEXO	163

INTRODUÇÃO

*Fazer história é fazer falar o passado e o presente criando ecos para o futuro.
 História é o anti-silêncio.
 É o ruído emergente das lutas, angústias, sonhos, frustrações. (...)
 A história começa com cada um de nós, apesar dos reis e das inquisições.
 Affonso Romano de Sant'Anna¹*

Quando nos atentamos à história da nossa literatura brasileira, não há um consenso entre os críticos literários a respeito do critério em categorizar uma obra a ser ou não canônica. A não canonização de uma obra literária pode resultar no anonimato de muitos autores brasileiros. Dessa forma, a literatura afro-brasileira (conhecida também como literatura afrodescendente ou literatura negra) também passa por um embate parecido, embora a discussão esteja mais voltada à (auto)representatividade e ao lugar de fala.

Atrelado a isso, muitos críticos como Proença Filho (2004) e Eduardo Duarte (2017) mencionam a disputa de duas vertentes dentro da literatura afro-brasileira, que engloba as questões de autoria e pertencimento: de um lado, os autores e estudiosos acolhem a ideia da *literatura sobre o negro*, conhecida também como *Lato sensu*, que acreditam que qualquer escritor (independente de ser ou não negro ou descendente de negro) possa ser incorporado a essa literatura por abordar em suas obras a temática do negro mesmo de modo distanciado. Por outro lado, os que aderem à proposta da *literatura do negro*, conhecida também como *Stricto sensu*, defendem uma literatura constituída restritamente de autores negros, mestiços de negros e que suas obras estejam voltadas à causa negra, ou seja, ao comprometimento étnico.

Diante dessa polêmica entre essas duas vertentes, Conceição Evaristo enfatiza que o *corpus* da literatura afro-brasileira seria constituído de uma escrita marcada pela “subjetividade experimentada, construída e vivenciada” (EVARISTO, 2009, p. 17) a partir da condição de gênero e de etnia. É a partir dessa visão subjetiva e comprometida etnicamente que Evaristo produz e conduz as suas obras literárias, participa de debates e nos apresenta o termo manifesto “escrevivência”, que designa, grosso modo, escrever a vivência, que visa

¹ Disponível em: <https://armazemdetexto.blogspot.com/2018/02/texto-cinzas-da-inquisicao-affonso-r.html?m=1>
 Acesso em: 14/07/2019

valorizar a herança da cultura africana, por meio da resistência, visível em textos de escritores que concordam com a proposta *Stricto sensu*.

Em consonância com o termo “escrevivência”, Conceição Evaristo destaca que suas obras são baseadas na sua experiência enquanto mulher e negra, cujo corpo ocupa um espaço de vivência única, que somente as mulheres negras são dignas de narrar. Porém, antes da consolidação da literatura afro-brasileira, essas obras produzidas por mulheres negras não chegavam a ser publicadas, tendo o reconhecimento artístico tardio. Por esse motivo que Evaristo (2009) ressalta que, além da existência de uma literatura afro-brasileira, há uma literatura negra feminina, devido à produção literária da mulher negra possuir características próprias, distinguindo da escrita masculina negra.

Lembramos também que o reconhecimento e o estudo dessas obras só foram possíveis quando se romperam as fronteiras geográficas e étnicas, e passaram a ser visto como obras que tratam de temas universais e do comportamento humano, tendo como exemplo que autores como Conceição Evaristo tornaram-se conhecidos primeiramente no exterior, depois no Brasil.

Perante essa discussão em defesa da (auto)representatividade, *Ana Davenga*, de Conceição Evaristo (conto que está inserido no livro *Olhos d'água*, publicado pela editora Pallas em 2016), ilustra bem essa subjetividade feminina, visto que o conto é constituído de personagens negros, pobres, que moram em uma favela e que passam por diversas situações ora de sofrimento, aflição e incerteza ora de alegria, tranquilidade e união, aspectos bastante peculiares da cultura africana. Dessa forma, este trabalho consiste em realizar uma análise desse conto, realçando a questão das interações das personagens presentes no conto repleto de imagens de si, tendo como base os postulados teóricos da Semiótica Discursiva.

Com o crescimento e a valorização dos estudos críticos aos textos literários contemporâneos, percebemos que os críticos estão atentos às obras cuja temática centraliza nas questões voltadas à minoria. Não é diferente quando se trata do conto *Ana Davenga*, pois muitas análises enfatizam a presença da temática afrodescendente, embora observemos que ao tratar de outros aspectos como foco narrativo, surgem algumas divergências, tornando-se um assunto bastante interessante e, ao mesmo tempo, delicado e polêmico.

Exemplificamos que alguns estudiosos apontam que a personagem Ana Davenga é a protagonista do enredo, tanto que o conto é erigido em torno dela e o próprio título possui o seu nome, e há também outros, em número menor, que indicam que Davenga é o protagonista. Entretanto, existem elementos mais complexos que merecem uma pesquisa, pois, à primeira vista, quase todas as personagens interagem com ela e muitos fatos lembrados por Ana não

tinham a sua participação, mesmo assim a forma como são relatados constrói a impressão de que ela os presenciou. Então, com um conto que possui tantos *flashbacks* e com um narrador debruçado em uma das personagens, como estabelecer as relações de dominante e de dominado dentro da favela e fora dela?

O conto, apesar de sua estrutura de linguagem simples, possui elementos mais profundos em sua composição, os quais podem ser observados levando em consideração as interações e os valores, que podem ser ou são projetados discursiva e passionalmente num contexto sociocultural e situacional. Por essa razão, acreditamos que a Semiótica Discursiva possa contribuir por meio do seu postulado teórico-metodológico que visa mostrar os mecanismos que constituem o enredo de maneira relacionada entre si pelo viés narrativo, discursivo e interacional.

Ante isso, este trabalho tem como objetivo verificar como se constrói a imagem das personagens a partir da relação que elas estabelecem entre si. Observar a representação de Davenga na favela, incluindo-o com as duas mulheres; mostrar a visão e a relação passional dessa personagem com todas as personagens presentes no conto e vice-versa; elaborar um perfil comparativo das duas personagens femininas; e compreender o papel do enunciador na construção do enredo e das imagens das personagens manipuladas por ele.

Para realizar a pesquisa utilizamos os postulados teórico-metodológicos da Semiótica Discursiva, pois essa teoria auxilia no aprofundamento analítico das questões passionais, interativas e enunciativas presentes no conto. Temos como teóricos Greimas (1975, 2014), Greimas e Courtés (1979), Greimas e Fontanille (1993), Diana Barros (1999, 2001), José Luiz Fiorin (1999, 2007, 2008, 2016, 2018), Denis Bertrand (2003), Eric Landowski (2005, 2014a, 2014b), Eliane Soares de Lima (2012) e muitos outros.

Dessa forma, este trabalho é constituído de quatro capítulos. No primeiro capítulo, situamos uma breve discussão a respeito da proposta da literatura afro-brasileira estabelecendo comparações com outras literaturas dentro do âmbito da “pós-modernidade”. Para isso realizamos um levantamento bibliográfico e teórico com os principais autores que apresentam o papel dessa literatura e analisam as obras da autora do conto como Constância Lima Duarte (2010a, 2010b, 2013), Eduardo Duarte e Marcos Alexandre (2010), Eduardo Duarte (2017) e entre outros. Como se trata de um texto literário, a leitura desses textos é relevante para compreendermos o contexto em que esse conto está inserido e o entendimento crítico acerca da obra da autora.

Ainda no mesmo capítulo, expomos a discussão sobre o conceito “escrevivência”, criado por Conceição Evaristo, que reflete um ato de resistência ao discurso hegemônico

vigente. Além de criar esse conceito, Evaristo, considerada a “porta voz” das mulheres negras, é uma das principais escritoras que participa de movimentos prol a causa negra. Suas obras literárias denunciam os preconceitos, o racismo, a violência contra o povo negro, e essas características estão presentes também no conto *Ana Davenga*. Dessa forma, a importância de se estudar esse conto, um dos primeiros a ser publicado nacional e internacionalmente, nos mostra que a partir dele, o tema é bastante atual e merece ser discutido e analisado. Como essa autora não é tão conhecida, apresentamos a sua biobibliografia (vida e obra) seguida de um levantamento de categorias analíticas estudadas a respeito das obras da autora e, por fim, uma sucinta explicação sobre os trabalhos a respeito do conto analisado.

No segundo capítulo, introduzimos uma concisa definição da Semiótica Discursiva, suas especificidades conceituais e metodológicas necessárias para a análise do *corpus* e apresentamos também os procedimentos analíticos seguidos do resumo do conto *Ana Davenga*. Em nossa trajetória de análise discorremos sobre o todo do conto em busca de uma estrutura geral da narrativa a partir do nível narrativo. Ainda nesse capítulo, continuamos a tratar dessa estrutura geral agora em uma perspectiva da Sociosemiótica em que detalhamos os regimes de interação e de sentido nas principais personagens.

No terceiro capítulo, voltamos para o nível narrativo com a proposta de aprofundarmos alguns aspectos mais específicos como as modalizações e a patemização com o intuito de constituir as identidades de todos os actantes (revestidos semanticamente pela figura personagens) e elaborar um perfil dos principais actantes desse conto. Dessa forma, o estudo analítico dos actantes principia com o ator masculino, Davenga, em interação com os demais atores de forma recíproca, obedecendo à seguinte ordem: Ana Davenga, Maria Agonia, a comunidade e o político. Na parte em que analisamos a interação entre os atores Davenga e a comunidade, incluímos o ator Ana também para termos uma análise mais completa e coesa.

No último capítulo, no nível discursivo, investigamos as estratégias do enunciador que regem as categorias de pessoa, de espaço e de tempo. Em seguida, relacionamos as principais evidências que correlacionam o conto *Ana Davenga* à literatura afro-brasileira por meio dos temas e figuras, que revestem essa estrutura geral presente no nível subjacente. E depois, finalizamos o capítulo com a análise das projeções temático-figurativas a respeito dos atores de forma recíproca, ou seja, semelhante do que fora feito no nível narrativo.

E, por fim, nas considerações finais, apresentamos os principais resultados e algumas questões relevantes da pesquisa acerca das contribuições que a Semiótica Discursiva atribui à literatura afro-brasileira, em especial ao conto *Ana Davenga*.

1 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: EM BUSCA DAS ORIGENS

A luta contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento²

Mayã Fernandes

Para compreendermos o conto *Ana Davenga* e alcançarmos os objetivos traçados neste trabalho, necessitamos entender brevemente a trajetória do negro na nossa literatura brasileira e mostrar como Conceição Evaristo se insere nessa discussão, sobretudo, na literatura e na crítica literária (no sentido que apresenta os trabalhos a respeito). Dessa forma, neste capítulo visamos apresentar o percurso do negro na literatura brasileira antes e depois de eclodir a discussão do papel do negro, especificamente da mulher negra, nessa literatura em duas perspectivas, a saber: a de autoria e a de personagem.

A literatura afro-brasileira surge com o intuito de apresentar outro ponto de vista em que pretende superar os processos de exclusão, permitindo-se a protagonizar e a produzir simbolicamente. Salientamos que antes da consolidação dessa literatura havia personagens negras e autores negros ou descendentes de negro, porém a literatura brasileira canônica trata as personagens de modo estereotipado, não dá tanta visibilidade a(o)s autores(as) negros(as), apaga a nossa ancestralidade africana quando visa a mulher negra como ser infértil e dotado de sexualidade, enfim recusando o lado materno a essas mulheres.

Dessa forma, Silvia Lorenso (2006), ao parafrasear Bosi, afirma que há dois caminhos para que o ato de escrever seja um ato de cidadania para os escritores que por meio do processo de produção simbólica visam à reflexão e ao diálogo: 1) incide em ver como objeto da escrita o negro, que está à margem da sociedade; 2) apreende em tratar o negro como enunciador, responsável pelo processo simbólico.

Ao pretender dialogar com a literatura brasileira dita canônica, a literatura afro-brasileira dilui e ultrapassa as fronteiras geográficas, culturais e religiosas e, ao se assemelhar com outras literaturas como a marginal, a hispânica, a africana, a indígena, a latino-americana, a caribenha, entre outras, pertence à literatura “pós-moderna” pelas características que a constitui como a busca incessante da (auto)representatividade e da

² Disponível em: <https://revistadesvio.com/2018/09/17/a-luta-contra-o-poder-e-a-luta-da-memoria-contra-o-esquecimento/amp/> Acesso em: 09/10/2018

consolidação da memória de um povo, colonizado e excluído, de maneira simbólica (literatura silenciosa³).

É imprescindível atentarmos que a literatura afro-brasileira (na qual o conto *Ana Davenga* está inserido) possui muitos autores, porém ainda é passível de discussão em relação ao seu enquadramento como literatura, às dificuldades de publicação e ao reconhecimento artístico. Com efeito, as seções seguintes refinam mais esse tema com o propósito de elucidar como a personagem negra, inclusive a feminina, é exposta na literatura brasileira em comparação com a literatura afro-brasileira, observando principalmente os valores que cada uma atribui à personagem negra feminina.

1.1 De objeto a protagonista: o negro na literatura brasileira

Na literatura brasileira, as personagens negras, masculinas e/ ou femininas tornam-se mais visíveis a partir do Romantismo, e surgiam de maneira secundária ou quando protagonizavam eram tidas como vilão, imaturo, servo ou malandro. Pensemos na literatura infantojuvenil, ou melhor, nas lendas brasileiras, como a do Saci Pererê⁴ e a do Negrinho do pastoreiro⁵. Enquanto aquele é retratado como um moleque travesso, que se divertia aprontando com as pessoas e com os animais, o Negrinho do pastoreiro representa à figura da servidão, e em alguns casos, da mansidão, tanto que a sua leitura fora mais recorrente na época antecedente à abolição da escravatura na região sul do país.

As personagens negras, masculinas e femininas, são envolvidas por estereótipos em muitas obras literárias, com raras exceções. Isso significa que mesmo que a figura do negro seja vislumbrada, é constituída negativamente nesse contexto. Conforme Elisa Dantas (2012), a visão hegemônica arraigada “contamina” algumas obras de defensores dos negros como *Meus amores*, de Luís Gama, *Essa negra Fulô*, de Jorge de Lima, *Negrinha*, de Monteiro Lobato, etc., embora não desmereçam o título.

Para exemplificarmos, o poema *Essa negra Fulô*, de Jorge de Lima, trata de figuras emblemáticas (a sinhá, o sinhô e a mucama) e demonstra a identificação do eu-lírico com a perspectiva da classe dominante: 1) a partir do parentesco “Ora, se deu que chegou/ (isso já

³ Segundo Edmilson Pereira, “a expressão literatura silenciosa adquire um significado paradoxal, pois indica uma textualidade que está ausente dos espaços literários legitimados, mas que ao mesmo tempo, insinua-se como uma presença em potencial. Trata-se de uma situação que resulta da construção de uma ausência e de uma presença incompletas, ou seja, os discursos que debatem essa textualidade fixam-se numa faixa, sem negar de todo a outra” (LORENZO, 2006, *s.p.*).

⁴Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/folclore/saci-perere.htm> Acesso em: 08/05/2019

⁵Disponível em: <https://www.sohistoria.com.br/lendasemitos/negrinho/> Acesso em: 08/05/2019

faz muito tempo)/ no banguê dum meu avô/ uma negra bonitinha/ chamada negra Fulô”; 2) dos estereótipos: *servidão* (“Ó Fulô! Ó Fulô!/ (Era a fala da Sinhá)/ Vai forrar a minha cama,/ pentear os meus cabelos,...”); *cuidar da prole alheia* (“Ó Fulô! Ó Fulô!/ Vai botar pra dormir/ esses meninos, Fulô!”); *objeto sexual* (“O Sinhô foi ver a negra/ levar couro do feitor./ A negra tirou a roupa./ O Sinhô disse: Fulô!/ (A vista se escureceu/ que nem a negra Fulô.)”); *malandro* (“Ó Fulô? Ó Fulô?! Cadê meu lenço de rendas/ (...)/ que teu Sinhô me mandou?/ Ah! foi você que roubou. (...).”). Percebemos então mesmo que o poeta pretenda exaltar a figura negra feminina, a cultura hegemônica em que está inserido acaba “contaminando” o discurso poético.

Saindo da via poética, na obra *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, personagens como Bertoleza e Rita Baiana remetem, em geral, à reificação, pois, segundo Eduardo Duarte,

a condição de corpo disponível vai marcar em especial a figuração literária da mulata: animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução. Via de regra, desgarrada da família, sem pai sem mãe, e destinada ao prazer isento de compromissos, a mulata construída pela literatura brasileira tem sua configuração marcada pelo signo da *mulher fornicaria* da tradição europeia, ser noturno e carnal, avatar da meretriz. Chama a atenção, em especial, o fato dessa representação, tão centrada no corpo de pele escura esculpido em cada detalhe para o prazer carnal, deixar visível em muitas de suas edições um sutil aleijão biológico a *infertilidade* que, de modo sub-reptício, implica em abalar a própria ideia de afrodescendência. (Itálico do autor) (DUARTE, 2010, p. 24-25)

Dessa forma, a figura da mulher negra é destacada pela literatura brasileira canônica como subversiva, retomando a personagem Bertoleza que, ao se juntar com João Romão, pensava que iria desfrutar da riqueza que juntos construíram, pois trabalhava demasiadamente para ele desde o dia que ele a enganou, apresentando uma carta falsa de alforria. Como João Romão tinha outros planos e ela poderia ser um obstáculo para ele, a denunciou. Ao perceber que sua liberdade estava por um triz, o narrador descreve o suicídio de Bertoleza que “erguendo-se com ímpeto de *anta* bravia (...) já de um só golpe certo e fundo *rasgara o ventre* de lado a lado. E depois embarcou para frente, *rugindo e esfocinhando moribunda* numa *lameira* de sangue” (Itálico nosso) (AZEVEDO, 2011, p. 130). Tais expressões visam abordar atitudes animais, objetificando a personagem referida.

No caso de Rita Baiana, personagem da mesma obra, e de Gabriela, protagonista da obra *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, a reificação pode ser adotada de outra

natureza, visto que a mulher negra é atribuída como objeto sexual, impertinente para a procriação, apenas é propícia para a satisfação masculina, logo, reveste-se de infertilidade e impureza, pois o que é voltado para o prazer carnal leva o homem ao pecado, por isso, talvez, retratem as divindades como seres alvos, realçados também pelo imaginário europeu/patriarcal e pela cultura do embranqueamento, enquanto as mulheres negras e mulatas são referidas pelo viés profano, impregnando-as nas redes do estereótipo. Outro exemplo de grande valia, fora da vertente literária, é o carnaval, a festa da carne, que é representada por mulatas, que exibem um corpo erótico, infértil, ceifado da gestação e da maternidade.

Além da erotização do corpo negro ou mulato, que remete à meretriz, Eduardo Duarte (2010) demonstra que muitos autores alegam que a exaltação do corpo é uma maneira de fuga da condição servil a que essas personagens femininas estão expostas, embora convenhamos que isso seja outra forma de reificação, pois, segundo Conceição Evaristo, “o imaginário sobre a mulher na cultura ocidental constrói-se na dialética do bem e do mal, do anjo e demônio, cujas figuras símbolos são Eva e de Maria e que corpo da mulher *se salva* pela maternidade (...)” (Itálico da autora) (EVARISTO, 2012b, p. 2), assim, a falta dessa representação à mulher negra/ mulata a condena a um mal irremediável.

Lembremos também que obras cujas protagonistas sejam personagens femininas, tanto brancas quanto negras/ mulatas, não são tão recorrentes como personagens masculinos. Conceição Evaristo (2005) salienta que mesmo quando há uma protagonista feminina, como no caso de *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, a exaltação da beleza e da inteligência da personagem é distanciada de seu pertencimento étnico, ou melhor, apagando traços ancestrais, afiliando-se a uma classe elitizada.

A representação da mulher negra na literatura brasileira canônica é destacada pela sexualidade, ingenuidade do corpo, reificação, e, ao se tratar da maternidade, salienta a sua infertilidade e servidão tanto para criar e educar a prole alheia, da mulher branca, menosprezando a sua, quando a tem. Com efeito, a “inferiorização” é condicionada duplamente: em gênero e em etnia. Conceição Evaristo⁶ a denomina de “dupla face”, embora verifiquemos uma tríade ou mesmo um quarteto ao incluirmos orientação sexual e classe social.

Para Proença Filho (2004), obras como *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, e *O mulato*, de Aluísio Azevedo, ilustram outra maneira de submissão em que reveste o negro

⁶EVARISTO, Conceição. **Gênero e Etnia**: uma escre(vivência) de dupla face. 2012b. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html?m%3D1&hl=pt-BR>
Acesso em: 12/08/2015

como um escravo nobre à custa do embranquecimento, que se baseia no seguinte lema: “negro com alma de branco”. Embora Isaura, protagonista da obra supracitada de Guimarães, e Raimundo, personagem principal de *O mulato*, passem por várias situações de humilhação e de sacrifício, ambas as obras visam tematizar o preconceito racial, religioso, etc., e preconizam o negro como vítima, associando-se a outra dimensão estereotipada, assim como nos poemas de Castro Alves.

Estamos diante de uma poesia que não foge à tônica do seu tempo, necessário dizê-lo. Apesar do seu empenho consciente e do seu entusiasmo, o poeta não consegue livrar-se, nos seus textos, das marcas profundas de uma formação desenvolvida no bojo de uma cultura escravista. O que move a sua indignação é, sobretudo, o sofrimento do negro, que ele vê como ser humano, e mais a necessidade de a nação livrar-se da mancha da escravidão. (PROENÇA FILHO, 2004, p. 164)

Podemos afirmar que mesmo que as personagens negras não possuam voz e sua história seja contada pela ótica do dominador, é por meio dessas obras que a causa abolicionista é adquirida e reivindicada, pois, se um lado, na perspectiva do escravo nobre, mesmo valorizando-o, não foge da tendência do embranquecimento, numa visão estereotipada e idealizada, por outro, defende a causa abolicionista, denunciando o preconceito, revoltando-se das injustiças contra os negros.

Desse modo, segundo Proença Filho (2004) e Eduardo Duarte (2017), na literatura brasileira, em relação à condição do negro, há dois posicionamentos, a *literatura sobre o negro* em que adota uma visão distanciada e trata o negro como objeto, nem sempre de maneira negativa, mas estereotipada (como, por exemplo, os gestos corporais, que induzem à sexualidade ou à malandragem), e a *literatura do negro*, cuja literatura afro-brasileira é pertencente, em que o negro é tratado como sujeito numa visão comprometida etnicamente.

Uma das grandes preocupações dos autores da *literatura do negro* é tratar a temática da condição do negro para tentar “preencher as ausências premeditadas e apagar as falas distorcidas de uma narrativa oficial, que poucas vezes se apresenta sob a ótica do dominado” (EVARISTO, 2012a, p. 2). De tal modo, conforme Proença Filho (2004), a literatura afro-brasileira, no sentido *Stricto sensu*, é constituída de escritores negros, mestiços e que suas obras estejam veiculadas a assuntos étnicos, sobretudo, voltados ao negro. No sentido *Lato sensu*, a literatura afro-brasileira visa à temática centrada nas causas do negro e de seus descendentes, independente de o autor pertencer ou não ao grupo étnico.

A literatura afro-brasileira está mais para o sentido *Stricto sensu*, já o outro sentido, *Lato sensu*, está mais para a literatura canônica, apesar de que Proença Filho (2004) advirta que ao adotar aquele sentido, o *Stricto sensu*, pode inviabilizar a qualidade estética, pois a literatura é arte que trabalha linguisticamente e, ao priorizar o protesto, a obra empobrece e intensifica o estereótipo fincado na sociedade, restringindo e afastando o lema de universalidade que tanto defende a literatura brasileira canônica.

Há uma questão controversa em relação a quem pode estar inserido nessa literatura afro-brasileira, pois se olharmos para o aspecto étnico do povo brasileiro, a maioria é afrodescendente, logo a maioria dos autores estaria incluído nessa literatura. Assim, Eduardo Duarte (2017) afirma que Luiza Lobo (2007) e Brookshaw (1983) defendem a não inserção de autores brancos, e compreendem ser essa literatura “escrita apenas por pessoas negras”. Tanto que Zilá Bernd (DUARTE, 2017) destaca que a literatura afro-brasileira possui principais características como: a reversão dos valores, a emergência de um eu enunciador, uma nova ordem simbólica inversa à visão dominante e a constituição de uma epopeia negra.

A literatura afro-brasileira assume a condição de denunciadora, de porta voz de grupos étnicos. Ao relatar vivências de um povo, as condições vividas pelos afrodescendentes, isto posto, da mulher negra, a literatura gera no leitor novos olhares para a população negra e como ele está posto na sociedade, além do resgate histórico frequentemente empregado pelos escritores. Essa literatura quando produzida e protagonizada por negros, especificamente por mulher, desempenha uma função basilar para a valorização e reconhecimento desse povo étnico, além de colocar em evidência as relações de gênero existentes na sociedade. Por fim, permite ao leitor encarar a mulher negra sob um ponto de vista diferente do qual se apresenta na literatura do modelo de literatura existente clássico no Brasil. (CARDOSO; SILVA, 2017, p. 72)

Na literatura afro-brasileira, além dos marcos da produção e da protagonização negra, o ponto de vista adotado torna-se outro, pois o narrador se autodeclara negro ou afrodescendente. A partir disso, autores que usufruem de temáticas abolicionistas e equivalentes estão passando por releituras pela geração da literatura “pós-moderna”. Na perspectiva do “sentido restrito”, por exemplo, o conto machadiano *Pai contra mãe*, apesar de sua tão conhecida temática abolicionista, não seria considerado afrodescendente. Porém, essa perspectiva não é hegemônica no interior do movimento. Eduardo Duarte (2017) menciona que a visão de mundo adotada, o lugar que se posiciona o autor, sobressai mais que a origem étnica autoral.

Com vistas à popularização e ao reconhecimento como arte, a literatura afro-brasileira apruma suas investidas no estilo artístico sem deixar de falar das causas sociais cuja conduta sempre foi adotada por ela desde o princípio. Porém há um obstáculo que impede a efetivação desse reconhecimento devido a três recursos responsáveis para a propagação cultural: o político – que manipula o saber por viés ideológico –, o mercado editorial e o social – ambos responsáveis pela divulgação, circulação e consumo do produto (OLIVEIRA, 2014). Todos os três se relacionam entre si, de forma hierárquica, na medida de que se tornam híbridos, resultando na dita hegemonia canônica e na visão falocêntrica brasileira, que segrega as literaturas marginalizadas e congrega as canonizadas.

Ao lermos obras que estão inseridas nessa literatura afro-brasileira, observamos que os textos são considerados como texto manifesto, embora a marca estética literária se faça presente neles também, com suas características peculiares referentes à qualidade, à criatividade e à legitimidade agregadas a essa literatura. Isso permite constituir um diálogo com a literatura brasileira canônica e reverberar as vozes que esta silencia (discurso interdito).

Com efeito, o grande avanço dessa literatura advém do discurso ideológico, pois se revela o ponto de vista do oprimido, que não tivera espaço, ou melhor, não o tem na literatura canônica. Com isso, a predominância de autores negros, mestiços ou descendentes de africanos configura a literatura afro-brasileira, sobretudo a autoria feminina, registro este bastante enfatizado e estudado por muitos críticos da área.

A voz autoral afrodescendente, que os críticos pontuam como cerne dessa literatura, advém a partir da busca dessa representação e dessa autorrepresentação desses escritores, que é abolida pela literatura canônica. Aliás, sempre “existiram vozes negras desejosas de falar por si e de si” (EVARISTO, 2009, p. 25), como também Gayatri Spivak (2010) acrescenta que não é a falta da voz propriamente dita, mas a falta de espaço para falar que o subalterno convive, inclusive a mulher que é duplamente calada, por causa da questão de gênero e de etnia. Então, podemos afirmar que a literatura brasileira canônica tem colaborado parcialmente em apagar a história e a fala dos oprimidos, pois acredita que estes não esta(va)m aptos para falar, ou melhor, para travar um diálogo de “mesmo nível” com a classe intelectual⁷ e esta julga que possa falar em nome dos excluídos, “representando-os”.

Se a classe intelectual é dotada para discernir quem pode falar ou produzir, verificamos a falta de representatividade na mídia e nas produções culturais e, ao mesmo tempo, a contribuição na continuidade de um discurso estereotipado a respeito das minorias.

⁷ Salientamos que ao afirmarmos isso nos referimos aos responsáveis pela valorização e circulação intelectual.

Temos como exemplo a escritora Carolina Maria de Jesus, mulher negra, pobre, morava na favela, possuía pouca instrução; não obstante escreveu bons textos, dentre eles o famoso *Quarto de despejo*. No entanto, os intelectuais duvidaram da autenticidade da obra, não levando em consideração a qualidade e a criatividade nos textos e sim a afirmação do estereótipo que “produção intelectual não pertence ao universo da mulher negra”.

O que se torna interessante para discutir sobre a escrita de Carolina Maria é o desejo de escrever vivido por uma mulher negra e favelada. O desejo, a crença e a luta pelo direito de ser reconhecida como escritora, enquanto tentava fazer da pobreza, do lixo, algo narrável. Quando uma mulher como Carolina Maria de Jesus crê e inventa para si uma posição de escritora, ela já rompe com um lugar anteriormente definido como sendo o dela, o da subalternidade, que já se institui como um audacioso movimento. Uma favelada, que não maneja a língua portuguesa – como querem os gramáticos ou os aguerridos defensores de uma linguagem erudita – e que insiste em escrever, no lixo, restos de cadernos, folhas soltas, o lixo em que vivia, assume uma atitude que já é um atrevimento contra a instituição literária. Carolina Maria de Jesus e sua escrita surgem “maculando” – sob o olhar de muitos – uma instituição marcada, preponderantemente, pela presença masculina e branca. (EVARISTO, 2009, p. 28).

Nesse embate de (auto)representação, Conceição Evaristo (2009) vê em Carolina de Jesus o alicerce de sua escrita, pois o desejo de escrever envolve-se no desejo de viver, sem abandonar a ancestralidade afrodescendente cuja escrita se compõe, revelando a partir desse lugar de fala (vivenciada subjetivamente construída e experimentada através da condição de subalterno, isto é, de mulher negra). Enfim uma produção literária em que o enunciador auto(representa) e reflete o viver dos subordinados de/ em várias gerações.

Em relação à (auto)representatividade de autoria feminina na literatura afro-brasileira, as personagens femininas possuem muita personalidade e são responsáveis por tarefas veiculadas pelo universo masculino como o sustento de uma família, a preservação e transmissão dos costumes tradicionais adquiridos pela história e memória de um povo, administração territorial quando há a ausência da figura patriarcal que, Adélia Mathias (2014), denomina de matrilinearidade cujo termo associa e retoma a linhagem materna (mãe, irmã, tia, avó, etc.) ou a matrifocalidade cuja essência é restritamente usufruída por essa literatura que o homem, ao se casar, passa a pertencer à família da mulher, sem esta dominá-lo.

Percebemos que a proposta da literatura afro-brasileira é ecoar a(s) voz(es)-denúncia, que foram silenciadas pela literatura canônica, pois se torna um equívoco pensar que os escritores e as escritoras afrodescendentes pretendem encobrir o discurso vigente,

fantasiando-o. Dessa forma, resistem toda forma de opressão física, moral, psicológica e simbólica, não pelo viés da transgressão, mas pela veia da inquietação acompanhada pela reflexão.

Em vista da autoria feminina, o empoderamento⁸ negro (e) feminino, que Conceição Evaristo (2012a) vincula ao movimento *Black Power*, enfatiza a resistência, repercutindo-a, não permitindo que os sofrimentos passados pelos ancestrais e descendentes desde a escravidão fossem silenciados e omissos. Isto pode ser observado na criação de personagens femininas, que mesmo sendo vítimas dos estereótipos e dos preconceitos estipulados pela sociedade, resistem aos casos de desigualdade sociocultural. E à luz da proposta dessa literatura, a favela, espaço exclusivo das obras de Conceição Evaristo, representa a antiga senzala, lugar de exclusão, sofrimento, violência, mas também de luta e resistência (CORTÉZ; COELHO, 2010), (AZEVEDO; MELO, 2017).

Destacamos que uma das diferenças cruciais da literatura canônica com a literatura afro-brasileira é a preocupação em evocar as memórias de um povo, narrando histórias fictícias baseadas no sofrimento diaspórico, processo o qual passa todos os negros, que visa à contemplação de um enunciador que abarca coletivamente as categorias de pessoa, tempo e espaço, que denuncia, reivindica e resiste (a) todas as formas de opressão, afastando-se de uma escrita de entretenimento, mas, inclusive, se apropriando de uma escrita de resistência.

1.2 Projeto da autora: ““escrivência” é um ato de resistência’

O direito da escrita e outros direitos, como trabalhistas e de igualdade, adquiridos pela mulher foram conquistados por meio de movimentos feministas, porém, apesar da mulher ter alcançado “alguns atributos”, ainda vivemos numa sociedade patriarcal. Em entrevista⁹ Conceição Evaristo contou um fato que acontecera com ela que em uma conversa com uma mulher, ao saber que aquela escrevia livros, perguntou se eram de receitas culinárias. A autora conclui afirmando que ainda na sociedade a escrita literária é destinada aos homens brancos e que mulher negra, principalmente, é destinada aos afazeres domésticos e, se tratando de escrita, apenas aos livros de receitas ou de brincadeiras como cantigas de roda, ciranda, etc.

⁸ Segundo Lucimara Mesquita e Rafaella Dias, “o empoderamento seria também a capacidade de fazer as próprias escolhas, ou seja, cada pessoa deveria ter livre arbítrio sobre suas decisões, e caberia a cada um saber o caminho que deve percorrer” (2017, p. 167).

⁹Conceição Evaristo: ‘A literatura está nas mãos de homens brancos’. Entrevista realizada por Nahima Maciel, postado no dia 15/07/2018. Disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/07/15/interna_diversao_arte,694873/entrevista-conceicao-evaristo.shtml Acesso em: 08/06/2019

Para Conceição Evaristo (AZEVEDO; MELO, 2017), a sua escrita adota um viés político-estético, sobressaindo do padrão binário – o que é determinado para o homem não é para a mulher vice-versa – estabelecido por uma norma que fora questionada a partir dos movimentos negro, feminista, LGBT+, primeiramente nos Estados Unidos. É imprescindível constatar que essa postura atribuída à autora, é uma marca de muitos autores que compõe a literatura afro-brasileira, tanto que Conceição Evaristo, em inúmeras entrevistas, afirma que a visibilidade de seus escritos se deu inicialmente no Movimento Negro, logo, ela atribui também as conquistas ao movimento.

Entretanto, se averiguarmos quais editoras publicam obras de autores afrodescendentes, nos deparamos com as dificuldades da divulgação desse material, pois em poucos estados brasileiros encontramos tais obras, muito menos em livrarias como “Saraiva, FNAC e Livraria Cultura” (COSER, 2018, p. 4) e, aliás, editoras como Companhia das Letras, Record e outras de prestígio, não ousam publicá-las, uma vez que acreditam que não demonstre ser de grande credibilidade. Assim, Conceição Evaristo ressalta que

quando mulheres do povo como Carolina, como minha mãe, como eu também, nos dispomos a escrever, eu acho que a gente está rompendo com o lugar que normalmente nos é reservado. A mulher negra, ela pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é alguma coisa... é um exercício que a elite julga que só ela tem esse direito. Escrever e ser reconhecido como um escritor ou como escritora, aí é um privilégio da elite. (MACHADO, 2014, p. 249)

Como o Movimento Negro mescla entre arte literária e ativismo, articula estratégias que disseminam obras literárias como a criação dos *Cadernos Negros* pelo grupo Quilombhoje desde 1978 (DUARTE, 2013); o lançamento de outros grupos como *Negrícia* e *Gens*; a criação de editoras afrodescendentes – a Mazza, a Nandyala, a Malê, a Pallas e outras mais –; e a propagação de obras e de periódicos pelo país e pelo exterior. Além disso, contribuem para a divulgação da literatura afrodescendente “a lei 10.639/03, que altera a lei 9.394/96 das Diretrizes e Bases da Educação Nacional, e determina a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas do Brasil” (MACHADO, 2013, p. 6) e o trabalho de pesquisadores e escritores negros que estudam e refletem sobre a literatura negra brasileira e outras temáticas afro-brasileiras como Luiz Silva, o Cuti, Djamilia Ribeiro e Jussara Santos.

Nesse contexto, Evaristo (2012b) cunha o conceito de *escrevivência* que é o lugar da fala corporal que não é apenas descrito, mas, sobretudo, vivido por uma dupla condição inferiorizada pela sociedade: a de ser mulher e negra. Experiência adquirida e vivenciada individual e coletivamente somente por negras, e quando aplicada ao universo literário, cogita as diversas funções (mãe, esposa, mulher sofrida, etc.) em busca de sua afirmação através de uma voz que denuncia e liberta simultaneamente (CARDOSO, SILVA, 2017).

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosia esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executou, é a senha pela qual eu acesso o mundo. (EVARISTO, 2012b, p. 2)

Essa *escrevivência* revela toda a sua produção literária e crítica, pois o cerne de sua obra é o negro, exclusivamente a mulher negra e afrodescendente, que é condicionada pela herança cultural africana desde o período escravagista, nos conduzindo de maneira “incômoda”¹⁰ a nos conscientizar da miscigenação nacional a qual nos faz refletir a nossa própria existência tanto como indivíduo quanto como sociedade.

Dessa forma, o conceito de *escrevivência* traduz a combinação de ficção e história memorialística de um povo, conduzindo uma meditação sobre sua experiência de vida, existência como mulher, negra e afrodescendente (DUARTE, 2013), (OLIVEIRA, 2014). A partir desse conceito e de outros fatores já mencionados, as obras de Conceição Evaristo alavancam o debate, aproximando o público acadêmico interessado na temática que envolve militância, resistência, interdição, voz oprimida pós-colonizada e diaspórica, condicionada dupla ou mesmo triplamente¹¹, competente à literatura afro-brasileira.

1.2.1 Conceição Evaristo: uma trajetória diversificada e progressiva

¹⁰ Objetivo esse que é evidenciado na seguinte citação: “A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonhos injustos”. (Conceição Evaristo)

¹¹ Conceição Evaristo (2012b), ao afirmar que a sua escrita parte da condição de mulher negra, estabelece uma dupla relação (gênero e etnia) que pode ser estendida à autoria e às personagens femininas. Além disso, essa dupla condição pode tornar-se tripla (gênero, etnia e classe) ou mesmo quádrupla (gênero, etnia, classe e orientação sexual).

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em 29 de dezembro de 1946, em uma favela em Belo Horizonte. Com 25 anos, terminou o Curso Normal, o atual Ensino Médio, e dois anos depois, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se formou em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1990. Em 1996, ela tornou-se mestre pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Em 2011, ela concluiu o doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Antes de iniciar a sua carreira literária, em 1980, participou do grupo *Negrícia: Poesia e Arte de Crioulo* ao lado de outros artistas negros cariocas¹². Em 1990, publicou os seus primeiros contos e poemas na série *Cadernos Negros*, no 13º (décimo terceiro) volume, editado pelo grupo Quilombhoje de São Paulo.

Nesse ritmo, publicou diversos poemas e contos nos *Cadernos*, além de dois romances, uma coletânea de poemas e dois livros de contos e uma antologia composta de doze contos e uma novela. As obras em destaque são: *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da memória* (2006), *Poemas de recordação e outros movimentos* (2008), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d'água* (2014) e *Histórias de Leves Enganos e Parecenças* (2016).

A autora participou de várias antologias em parceria com outros autores, além dos *Cadernos Negros*, destacamos *Questão de pele* (2009), *Contos do mar sem fim* (2010), *Contos afro* (2011), que é constituída de dezesseis autores (cinco autores de Angola, quatro de Guiné-Bissau e sete do Brasil). Ela também participou de coletâneas na Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, África do Sul e em Angola¹³. Para além das obras literárias, é organizadora de alguns livros, publicou muitos ensaios no *site Literafro*¹⁴ e em seu blogue¹⁵, sendo a primeira escritora negra a discorrer sobre “escrevivência”, termo criado por ela mesma.

Por ser conhecida mais internacional que nacionalmente, essa autora possui algumas obras literárias publicadas no exterior. O romance dela mais conhecido, *Ponciá Vicêncio*, foi traduzido para o inglês e publicado nos Estados Unidos em 2007, pela editora *Host Publication*. Além do inglês, esse romance foi traduzido para o francês, espanhol e está prestes a ser publicado em italiano. Já nas obras *Becos da memória* e *Poemas da recordação e outros movimentos*, a primeira foi traduzida para o francês e a segunda está sendo traduzida

¹² MACHADO, Bárbara Araújo. “Escre(vivência)”: a trajetória de Conceição Evaristo. In: MACHADO, Bárbara Araújo. *História oral*. v. 17, n. 1, p. 244, jan./ jun. 2014. Disponível em: <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=download&path%5B%5D=343&path%5B%5D=pdf> Acesso em: 15/07/2018

¹³Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2013/07/conceição-evaristo-e-uma-das.html?m=1> Acesso em: 13/12/2018

¹⁴Disponível em: <http://www.letrasufmg.br/literafro> Acesso em: 05/12/2018

¹⁵Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com> Acesso em: 05/12/2018

para o mesmo idioma. Serão traduzidas em árabe, as obras *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*¹⁶.

Em relação aos prêmios, Conceição Evaristo foi finalista do Prêmio Portugal Telecom de Literatura com a obra *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* em 2009 e com a obra *Poemas da Recordação e outros movimentos* em 2012, venceu o Prêmio Jabuti com o livro *Olhos d'água* em 2015. Ela recebeu a Medalha Pedro Ernesto, a maior honraria da Casa legislativa no Rio de Janeiro, por Marielle Franco¹⁷ em 2017.

Além dos prêmios, a escritora foi homenageada em vários eventos, destacamos alguns deles: o do XIV Seminário Nacional e V Seminário Internacional Mulher e Literatura, autora do poema “Vozes Mulheres”, publicado no livreto comemorativo “2011 Ano Internacional dos Afrodescendentes”, produzido pela UNIFEM - ONU Mulheres; o da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), levando o prêmio na categoria Destaque 2017, eleita pelo público¹⁸.

Participou de mesas bastante concorridas como a da FliCaixa, FLIPELÔ (Festa Literária Internacional do Pelourinho), em Salvador, a da FLICA (Festa Literária Internacional de Cachoeira), situado no Recôncavo baiano, e a da Flidam (Festa Literária Internacional da Diáspora Africana de São João de Meriti), na Baixada fluminense. A autora também foi homenageada nos vinte anos do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio), em que versos dos poemas “Do velho ao jovem” e “Vozes-Mulheres”, do livro *Poemas de recordação e outros movimentos*, foram reproduzidos na capa das provas para que os estudantes transcrevessem no cartão-resposta¹⁹. Além do mais, na 6ª edição da Olimpíada de Língua Portuguesa, o Itaú Social, em parceria com o Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária (Cenpec), homenageia Conceição Evaristo²⁰.

Essa autora atua em congressos, simpósios, seminários, mesas, minicursos, todos voltados às temáticas da cultura afro-brasileira e da realidade étnica, social, identitária, religiosa e de gênero no país e no exterior. Participou de entrevistas em várias mídias,

¹⁶Disponível em: <https://www.diariocentrodomundo.com.br/conceicao-evaristo-nao-leiam-so-minha-biografia-leiam-meus-textos-por-juca-guimaraes/amp> Acesso em: 21/11/2018

¹⁷O dia que a Câmara do Rio enegreceu. Solenidade realizada entre os meses de julho e agosto de 2017.

Disponível em: <https://www.mariellefranco.com.br/blog/o-dia-que-a-camara-do-rio-enegreceu.amp>
<https://www.mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/discvot.nsf/8b99ca38e07826db032565300046fdf1/a6d02c60b23072bc83258176005ef591?OpenDocument> Acesso em: 07/12/2018

¹⁸Currículo Lattes de Maria da Conceição Evaristo de Brito. [Plataforma Lattes/ CNPq/ Capes]

Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizaev.do?id=K4796341Z8> Acesso em: 08/12/2018

¹⁹Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/enem/2018/noticia/2018/11/06/o-momento-presente-pede-novas-narrativas-diz-conceicao-evaristo-homenageada-no-enem-2018.ghtml> Acesso em: 17/11/2018

²⁰Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/webserie-da-olimpiada-de-lingua-portuguesa-apresenta-trajetorias-impactadas-pela-leitura-e-escrita/> Acesso em: 28/02/2019

destacamos a do programa “Conversa com Bial”²¹ e a do “Profissão repórter”²², também a preparação de um filme para o cinema baseado no romance *Ponciá Vicêncio* dirigido por Luiz Antônio Pillar²³. Ainda sob os holofotes, Conceição Evaristo participou de dois desfiles carnavalescos em 2019, um na famosa Escola de samba do Rio de Janeiro, Paraíso do Tuiuti²⁴, e o outro também no Rio, Acadêmicos da Abolição²⁵.

Com tantas produções literárias e críticas²⁶, destacamos um episódio importante de sua carreira profissional que teve marco no dia 18 de junho de 2018 no qual Conceição Evaristo oficializou sua candidatura à Academia Brasileira de Letras (ABL) para concorrer à cadeira de número 7 (sete) cujo patrono é Castro Alves, após a circulação de duas petições *online*^{27,28}. Essas petições tiveram tanta repercussão que as duas juntas ultrapassaram 40 mil assinaturas. A votação foi realizada no dia 30 de agosto de 2018. Infelizmente, a autora não conseguiu se eleger adquirindo apenas 1 (um) voto. Esse resultado põe em xeque a importância de se discutir os preconceitos em relação aos povos negros e descendentes, seja nos inúmeros trabalhos acadêmicos que levantam o tema, seja na área artística; o assunto não pode ser mais velado e pede urgência.

Após o processo da ABL, surge um curso *online*, com a duração de dois a três meses, contendo 12 (doze) aulas distribuídas em 6 (seis) módulos, intitulado de “Introdução à literatura de Conceição Evaristo”²⁹, ministrado por Nágila Oliveira dos Santos, fundadora e editora da Revista *África e Africanidades*.

Voltando ao *corpus* de análise, a primeira publicação do conto *Ana Davenga* foi no 18º (décimo oitavo) volume dos *Cadernos Negros* em 1995. Ao completar 20 anos, 1998,

²¹Conceição Evaristo fala sobre a autoria negra na literatura brasileira. Programa exibido em 10/08/2017. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6073509/> Acesso em: 05/12/2018

²²Extra: Conceição fala de sua candidatura para a Academia Brasileira de Letras. Programa exibido em 20/09/2018. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7036150/> Acesso em: 05/12/2018

²³ Disponível em: https://m.globo.globo.com/cultura/livros/o-fio-da-memoria-de-conceicao-evaristo-15766815?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=compatilhar Acesso em: 13/07/2018

²⁴Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/marina-caruso/post/paraíso-do-tuiuti-trara-personalidades-em-carro-alegorico-para-passar-mensagem-de-tolerancia.html> Acesso em: 08/03/2019

²⁵Disponível em: <https://odia.ig.com.br/amp/diversão/carnaval/2019/03/5623953-academicos-da-abolicao-homenageia-conceicao-evaristo.html> Acesso em: 04/03/2019

²⁶Para saber mais a respeito da fortuna crítica da escritora Conceição Evaristo e outras curiosidades, acesse em: <http://www.elfikurten.com.br/2015/05/conceicao-evaristo.html?m=1>

²⁷#ConceiçãoEvaristoNaABL [petição criada pelo grupo Diálogos Insubmissos de Mulheres Negras na change.org] Disponível em: https://www.change.org/p/academia-brasileira-de-letras-concei%C3%A7%C3%A3oevaristonaabl?recruiter=874216552&utm_source=share_petition&utm_medium=facebook&utm_campaign=share_for_starters_page Acesso em: 25/10/2018

²⁸ Queremos Conceição Evaristo na Academia Brasileira de Letras [petição criada pelo grupo Movimento Nós na Change.org] Disponível em: <https://www.change.org/p/queremos-concei%C3%A7%C3%A3o-evaristo-na-academia-brasileira-de-letras> Acesso em: 25/10/2018

²⁹Disponível em: <https://ead-africanidades.maestrus.com/ver/curso/introducao-a-literatura-de-conceicao-evaristo> Acesso em: 21/10/2018

Cadernos Negros republica o conto em edição comemorativa. Em 2003, o conto *Ana Davenga* foi publicado no livro *Fourteen female voices from Brazil: interviews and work* pela editora *Host Publication*³⁰ que publicou o primeiro romance de Conceição Evaristo. Em 2009, o conto compôs uma coletânea cujo título é *Questões de pele: contos sobre o preconceito racial*, organizado por Luiz Rufatto. Atualmente o conto foi republicado em *Olhos d'água* cuja obra está entre os doze livros mais procurados para os vestibulares no Brasil³¹, ilustrando a importância das obras de Conceição Evaristo que englobam diversas categorias temáticas atuais da sociedade brasileira.

1.3 Levantamento das categorias analíticas estudadas nos trabalhos sobre as obras de Conceição Evaristo

A intensa produção literária e crítica de Conceição Evaristo proporciona o interesse em discutir, pesquisar e refletir o lugar de sua escrita no universo acadêmico. É notório destacarmos que o crescimento de publicação de teses, dissertações, artigos e apresentação de trabalhos em congressos deve-se a um conjunto de fatores como a reivindicação de direitos pelos movimentos étnicos, – iniciada com a independência de países africanos –, pelos movimentos feministas, estudantis e homossexuais no exterior, principalmente nos Estados Unidos, e no Brasil. Consequentemente, a ascensão dos estudos a respeito das obras da autora se deu no âmbito dessa conjuntura “pós-moderna”.

Nesse aspecto esta seção traz o levantamento dos principais estudos sobre o conjunto da obra dessa autora que resulta nas seguintes categorias: memória, identidade, gênero e etnia, violência, sexualidade, religiosidade, tradução e histórico de publicação. As categorias analíticas mais recorrentes nos trabalhos pesquisados delineiam na tríade: memória, identidade e gênero. Enfatizamos que esta tríade é uma categoria analítica subjacente que rege as demais categorias. Vejamos no quadro 1, os principais autores críticos e, por meio do objetivo, verificar a(s) categoria(s) que preside(m) cada estudo almejado.

³⁰MACHADO, Bárbara Araújo. “Escre(vivência)”: a trajetória de Conceição Evaristo. In: MACHADO, Bárbara Araújo. *História oral*. v. 17, n. 1, p. 259, jan./ jun. 2014. Disponível em: <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=download&path%5B%5D=343&path%5B%5D=pdf> Acesso em: 15/07/2018

³¹Disponível em: <https://blog.ciadoslivros.com.br/12-livros-mais-procurados-para-os-vestibulares-no-brasil/> Acesso em: 17/11/2018

Quadro 1: Principais críticos e objetivo de seus trabalhos

AUTORIA / TÍTULO	OBJETIVO
ARAÚJO; SCHNEIDER (2015). Ana Davenga, de Conceição Evaristo: a língua plural do corpo	Observar a personagem como voz/corpo que resiste ao silenciamento que a sociedade espera da mulher .
AZEVEDO; MELO (2017). A construção do feminino em Olhos d'água, de Conceição Evaristo: uma análise de performances pós-identitárias de gênero	Problematizar outras óticas do texto com base na análise discursivo-social das personagens femininas na obra de Conceição Evaristo.
CARDOSO; SILVA (2017). Representações da violência no conto “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo	Analisar o conto “Ana Davenga” (2015), adotando a temática da violência .
CÔRTEZ; COELHO (2010). Conceição Evaristo: Literatura e vida	Discorrer sobre a vida e produção literária de Conceição Evaristo.
DUARTE (2010b). Conceição Evaristo	
COSER (2018). Conceição Evaristo: circuitos transnacionais, entrelaçamentos diaspóricos	Discutir a universalização da literatura negra e das obras de Conceição Evaristo.
CRUZ (2010). Ponciá Vicêncio para além das fronteiras: etnia, gênero e classe	Discutir as questões de gênero, classe e etnia na obra <i>Ponciá Vicêncio</i> , de Conceição Evaristo.
DUARTE (2013). Violência de gênero nos contos de Conceição Evaristo	Analisar a violência de gênero em personagens femininas dos contos de Conceição Evaristo.
FIGUEIREDO (2010). A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações	Observar as particularidades da escrita feminina negra, o resgate identitário e sua relação com a memória e o lugar de enunciação.
MACHADO (2013). Caminhos editoriais na trajetória intelectual de Conceição Evaristo	Discutir o campo editorial da literatura negra no Brasil a partir dos depoimentos de Conceição Evaristo.
MACHADO (2014). Escre(vivência): a trajetória de Conceição Evaristo	
MATHIAS (2014). Perspectiva dissonante: a autoria de mulheres nos contos dos cadernos negros	Demonstrar a importância do lugar de fala de escritoras afrodescendentes para a literatura brasileira.
MESQUITA; DIAS (2017). “Ana Davenga” e “Beijo na face”: empoderamento feminino e negro em personagens da antologia Olhos d'água	Estudar o empoderamento das personagens dos contos “Ana Davenga” e “Beijo na Face”.

NASCIMENTO (2014). Espaço e heterotopias nas obras de Conceição Evaristo e Geni Guimarães	Investigar a identidade e a alteridade nos múltiplos espaços vividos pelo sujeito contemporâneo nas obras de Conceição Evaristo e Geni Guimarães.
OLIVEIRA (2014). Conceição Evaristo e o cânone no Brasil	Dissertar sobre as críticas existentes ao cânone literário brasileiro , a partir das considerações de Conceição Evaristo.
OLIVEIRA; SOUZA (2015). Mulheres negras na contística feminina afro-brasileira: Conceição Evaristo e Mirian Alves	Analisar a construção ficcional da identidade de Ana Davenga e Alice, à luz da crítica feminista e da literatura afro-brasileira.
PEREIRA (2016). Perspectiva femininas afro-brasileiras em <i>Cadernos Negros</i> (contos): Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves	Elencar as temáticas afrodescendentes nos contos dos <i>Cadernos negros</i> de autoria feminina .

Fonte: Elaboração própria.

Observamos, após a leitura do quadro 1, que, de um lado, há uma variação das categorias de análise nos trabalhos selecionados, e, por outro, há contradições ao comparar as análises, inclusive, quando são pesquisas voltadas ao conto *Ana Davenga* (façamos melhor na seção seguinte). No entanto, todas caminham para a mesma questão: o cerne da escrita afrodescendente feminina e suas peculiaridades que envolvem representação, autorrepresentação e lugar de fala.

Verificamos também que a maioria dos trabalhos citados – e mesmo aqueles que não estão no quadro 2 – analisa o romance *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, talvez por ser a primeira obra da autora a ser publicada fora da coletânea *Cadernos Negros*. Desse modo, é um dos romances mais estudados no mundo acadêmico, apesar de que outros textos, contos, poemas de mesma autoria, atualmente estejam tendo visibilidade, sendo analisados a partir dessas categorias já mencionadas anteriormente que envolvem todas as obras da literatura afro-brasileira das quais compartilham vários temas semelhantes e, muitas vezes, resultam em trabalhos de literatura comparada dentro e fora da proposta afrodescendente.

Sendo uma das temáticas que compõe a tríade, a memória é uma categoria analítica subjacente como a de gênero e a de etnia – podemos também referi-la como ancestralidade e diáspora³² –, pois, segundo Stelamaris Coser (2018), uma voz que ultrapassa as fronteiras,

³²Dispersão de povos, por motivos políticos ou religiosos.

unindo em seus textos lirismo e denúncia atraindo leitores que buscam novas histórias. Essa voz ecoa marcas de identidade de gênero, cultura e raça que fora suprimidas pela sociedade e se manifesta na literatura brasileira, ora na canônica, por meio do silenciamento dessa voz, ora na afro-brasileira, através da revelação dessa voz coletiva, atribuindo luz à diáspora metafórica.

Arriscamos ainda sugerir que tais histórias são assim narradas devido à peculiaridade de sua autoria: por serem oriundas da diáspora africana tais “minicontos” carregam em seu cerne a condição fragmentária. O cotidiano sempre marcado pela incerteza da continuidade das histórias pessoais ou comunitárias, pois a qualquer momento poderiam ser interrompidas pela captura, pela travessia do Atlântico, pela venda nos portos do Novo Mundo e, finalmente, espalhadas através das Américas e Caribe, território por excelência dos latifúndios. A metáfora que complementa nossa análise de construção da narrativa de Evaristo, talvez seja oriunda da ideia de uma colcha de retalhos. A escolha das diversas cores e formas que constituem a “colcha” é feita não pela vontade de quem as costura ou tece. A matéria-prima é definida pelo desuso, por “sobras” de tecidos que forçosamente ressimbolizados dão origem a uma diferente óptica discursiva e artística. (CRUZ, 2010, p. 49)

Essa colcha de retalhos, que Adélcio Cruz menciona, é constituída de discursos interditos que foram oprimidos pela literatura canônica, não apenas a brasileira como fora frisado, porém estão impregnados nas literaturas afro-brasileira, latino-americanas e outras, ressignificando o discurso de outrora numa nova versão artístico-literária. Detectamos isso por meio de trabalhos de estudiosos como Elisalva Dantas (2012), Eduardo Duarte (2010, 2017), Conceição Evaristo (2005), Stefany do Nascimento, Josiele Ozelame e Cleiser Langaro (2016), Proença Filho (2004), dentre muitos, que estabelecem comparação entre as obras publicadas antes do período “pós-moderno” e as de autores contemporâneos, as quais a literatura negra se insere.

Sob a perspectiva dessa categoria, a memória, que não é meramente individual, mas também histórica, concebe o cerne do lugar dessa escrita literária que revela a resistência dos que não tem vez e nem voz numa sociedade racista, patriarcal, homofóbica e, sobretudo, misógina. Esse tema matriz expande outros caminhos analíticos visíveis em muitos trabalhos, pois “a literatura se presta ao serviço de dar voz aos indivíduos silenciados pela violência e a

marginalização a que foram submetidos pelo grupo hegemônico e detentor do poder na sociedade” (AZEVEDO; MELO, 2017, p. 106).

As categorias memória, identidade, alteridade, biografia, gênero e etnia formam um único bloco (Quadro 3, a seguir), estão relacionadas entre si, pois, ao mencionar aspectos da memória coletiva de um grupo excluído, as obras da autora estão em busca de estabelecer uma identidade ou marcas desta constituindo uma alteridade ao discurso hegemônico. Para se apropriar dessa composição literária, a autora – não apenas ela, mas todos os escritores que compõe a literatura afro-brasileira – ocupa esse lugar que é determinado pela questão étnica e de gênero, que mistura escrita e existência, a “escrivivência”. Assim, Conceição Evaristo afirma que “a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências” (COSER, 2018, p. 7).

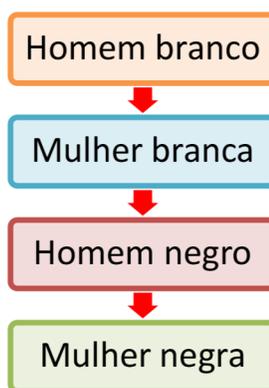
Por causa desse lugar da escrita, a marginalização que incorpora as obras dessa escritora, inclusive o conto *Ana Davenga*, nos apresenta outra categoria de análise, a violência, que amarga a vida dos negros, dos pobres, das mulheres, das crianças, enfim, dos excluídos. Essa violência, revestida de sofrimento, que trata a literatura afro-brasileira, é herdada desde a colonização, vivenciada pelos seus ancestrais oriundos de países africanos, tornando-se um regime escravocrata simbólico, ultrapassando gerações. Os efeitos da violência são regidos por uma voz-denúncia coletiva, e “porta-voz da esperança de novos tempos” (DUARTE, 2013, p. 123-124), que se atém a propagar as desigualdades e as injustiças ocultadas por estar engajada aos temas afrodescendentes. Presumimos que as obras dessa autora contêm os três tipos de violência: física, moral e simbólica.

Esse poder é praticado pelo dominador, em uma relação de hierarquia, para impor o modo de pensar ao reprimido. Esse poder permanece encravado por ser legalizado. Por conseguinte, a *violência simbólica* é o ato de atrocidade intelectual, ocasionalmente seguida de *agressão moral e física*, sofrida por relações consideradas hierárquicas, em que um sujeito sente uma superioridade em relação ao outro, ora por questões raciais, de gênero, de religião, de classe, familiares, entre outras relações hierárquicas arroladas do domínio/ poder e/ou preconceito. (Itálico nosso) (CARDOSO; SILVA, 2017, p. 64)

Esses três tipos de violência são arraigados pelo estereótipo condicionado aos indivíduos, que vivem às sombras da marginalização, acometidos por situações de tensão dentro de um mesmo grupo étnico e/ ou entre grupos de etnias ou de classes distintas.

Conflitos esses verificados quando Davenga dava as ordens aos seus homens proibindo que cobiçassem Ana, ameaçando-os de castrá-los ou o enfrentamento de Davenga (representante de uma classe oprimida) com a polícia (representante de uma classe opressora, o poder governamental). Percebemos, então, a relação hierárquica que parte das condições de gênero e de raça, que verificamos na sequência a seguir (do mais opressor para o menos opressor):

Figura 1: Hierarquia social conforme a condição de gênero e etnia



Fonte: Elaboração própria (a partir dos dados de 2003 do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA).

Na literatura afro-brasileira, essa relação hierárquica é bastante evidente (que parte do opressor e chega ao oprimido, afetando-o), da mesma forma o sofrimento está envolvido em temas que não são tão recorrentes na literatura canônica como o aborto, a marginalização, a luta de classes, a orientação ou identidade sexual e quando alguma obra contemporânea tratar de um desses assuntos, o revestimento é bastante distinto da temática afrodescendente. Desse modo, Sebastião Cardoso e Elen da Silva (2017), ao citarem Figueiredo (2009) que afirma que o sujeito, vítima da violência simbólica, concebe a agressão advinda de alguém, dentro do círculo de intimidade, como um sentimento afetuoso e temeroso simultaneamente, ao contrário da violência moral, em que o sujeito torna-se consciente da opressão ao qual está sendo atacado.

Como a literatura canônica sempre associa o corpo da mulher negra e mulata ao estereótipo da sensualidade, a literatura afro-brasileira atribui um novo significado ao autorizar direitos – a maternidade e a consciência e domínio do próprio corpo –, e ao compartilhar a mesma experiência às presidiárias, às mulheres de bandido. Nela o homem torna-se vítima também. Logo, propõe subverter “imagens e procedimentos cristalizados no discurso hegemônico e envereda por novas representações do amor, em que um outro

erotismo marca presença” (DUARTE, 2010, p. 36), enfatizando ainda mais as condições de preconceito e de exploração de cunho social.

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

Na literatura afro-brasileira, o corpo da mulher negra é revestido pela sensualidade, de forma valorizada, pois esse corpo não é mais reificado (corpo-objeto) como é tratado pelo cânone, e sim é arraigado de subjetividade feminina (corpo-sujeito), que fala, deseja, se movimenta, se liberta, enfim, que resiste a partir da sua condição de mulher negra. O anseio já não pertence apenas à figura patriarcal, mas agora é tratado com a relativa igualdade, o corpo feminino e negro não é estereotipado nessa literatura, e sim é conduzido por uma voz de liberdade, de movimento, de ritmo, de celebração, enfim, gerido pela valorização da cultura afrodescendente.

E na valorização da ancestralidade, a religiosidade afro-brasileira é uma das categorias presentes em alguns trabalhos, pois a supremacia cultural do colonizador durante a escravidão coibiu a realização de rituais/ referendas e de festejos, a aglomeração de escravos e a prática da capoeira, assim se entendia em deter as rebeliões. Deste modo, a proposta dos autores dessa literatura é a busca da igualdade racial, visto que “os séculos de escravidão impuseram estereótipos negativos à figura do negro: o negro sem cérebro, sem sensibilidade, ou ainda, estúpido. Daí a luta e a resistência da cultura negra e a necessidade de uma expressão literária eferente desta cultura” (FIGUEIREDO, 2010, p. 262) que reverenciam mitos, lendas, imaginário originado pela oralidade, divindades próprias da religião africanas e, além do mais, o linguístico que sobressai por meio de expressões e de nomes de descendentes de africanos.

Como todas as categorias são revestidas pela resistência, as conquistas de publicação e de tradução perpassam pela mesma tribulação, pois, ao empregar a alteridade, grandes editoras expõem aversão às obras de escritores afrodescendentes, pois Gustavo Sorá (MACHADO, 2014) classifica as empresas em dois grupos: “as empresas comerciais” que visam à orientação em investir seguramente a curto prazo e “as empresas culturais” que visam à orientação em investimentos arriscados a longo prazo. Dessa forma, o mercado é bem mais

vantajoso às editoras comerciais, visto que estas possuem subsídios para distribuição e manutenção passando a frente das editoras culturais, que inclui as da afro-brasileira. A resistência editorial persiste e abrange o conjunto – editoras, autores, movimentos –, logo, a ascensão das obras de Conceição Evaristo envolve simultaneamente a promoção de outros/as autores/as e de editoras que publicam temáticas afrodescendentes, expandindo além das fronteiras regidas pela cultura opressora.

Após discutimos sobre as categorias nos principais trabalhos, vejamo-nas elencadas a seguir:

Quadro 2: Categorias analíticas estudadas em trabalhos acerca das obras de Evaristo

Memória	}
Identidade/ Alteridade/ Biografia	
Gênero/ Etnia	}
Violência	
Sexualidade/ Erotismo (corpo)	}
Religiosidade	
Tradução	}
Histórico de publicação (editorial)	

Fonte: Elaboração própria.

Ressaltamos que essas categorias abrangem a temática do negro que parte de uma experiência individual, de um discurso interno, que reflete a vivência de todos, não somente negros, mas aos que se sentem à margem da sociedade. Com efeito, Eduardo Duarte afirma que “ao superar o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, a perspectiva afroidentificada configura-se enquanto *discurso da diferença* e atua como elo importante dessa cadeia discursiva” (Itálico do autor) (DUARTE, 2017, p. 12), na qual transcende o discurso interdito, abarcando na temática humana universal cujo requisito é conferido pela literatura contemporânea.

Salientamos que a maioria das categorias citadas se entrelaça, formando uma “colcha de retalho” do discurso marginalizado como bem frisa Adélcio Cruz (2010), apesar de que possamos situar uma hierarquização que requer a predominância de uma categoria em relação às demais ou a recorrência de uma temática em diversos trabalhos científicos, embora todas sejam de suma importância para os estudos de obras afrodescendentes. Assim sendo, na seção

seguinte apresentamos um conjunto de pesquisas voltado ao conto *Ana Davenga* a fim de discorrer sobre os principais direcionamentos analíticos acerca das personagens do conto.

1.3.1 Discussões críticas acerca do conto *Ana Davenga*

Trabalhos acadêmicos voltados ao conto *Ana Davenga* são mais visíveis em artigos científicos. Em trabalhos maiores como dissertações ou teses, os estudiosos comparam o conto a outras obras da mesma ou de outro/a(s) autor(es)/a(s) brasileiro/a(s) ou estrangeiro/a(s), isso também é recorrente em artigos. Desse modo, a maioria desses trabalhos trata mais de temáticas mais próximas do universo literário que propriamente linguístico, embora não haja esse afastamento tão explícito e detalhado como afirmamos.

Com efeito, as principais abordagens dos trabalhos acerca do conto a ser analisado estão voltadas à questão de gênero, identidade, sexualidade e violência. As autoras Eliza Araújo e Liane Schneider (2015) enfatizam em seu trabalho a sexualidade das personagens Ana e Davenga, já Sebastião Cardoso e Elen Silva (2017) e Constância Duarte (2010a) destacam a violência que acomete as personagens. Nos artigos de Lucimara Mesquita e Rafaella Dias (2017) e de Rubenil Oliveira e Elio de Souza (2015), a identidade sobressai como temática a fim de discutir o estereótipo e refletir esse discurso o qual o envolve. Na tese de Rodrigo Pereira (2016), o autor analisa o conto pelas temáticas dos trabalhos referidos e acrescenta a memória, que é mencionada nos demais, mas de forma secundária. Mesmo que visem alguma peculiaridade de análise, todos os trabalhos supracitados enfatizam a questão de gênero, pois sabemos que é o grande lema de toda obra de Conceição Evaristo, aliás, da literatura afro-brasileira.

Eliza Araújo e Liane Schneider (2015) conduzem a sua leitura do conto *Ana Davenga* pela temática da sexualidade e do relacionamento entre Ana e Davenga. As autoras atribuem o protagonismo à Ana, pois o foco narrativo se atém a ela, caracterizando-a conforme o meio em que ela vive e nos conduzindo na construção de sua subjetividade, enquanto Davenga é configurado como personagem secundária no enredo.

Para elas a questão de dominação entre os dois perpassa entre o espaço público, a favela, e o da intimidade, esta Ana se sobressai como dominadora já no público Davenga se impõe como chefe mafioso e temido por todos. Dessa forma, Ana não é uma mulher silenciada, a sua voz-resistência é reverberada pelo seu corpo, que deseja viver e que não se retém à imposição da sociedade acerca da mulher (ARAÚJO; SCHNEIDER, 2015). No entanto, para Sebastião Cardoso e Elen Silva (2017), Ana é uma personagem silenciada e

submissa, pois a estrutura patriarcal permanece no qual Davenga a mantém financeiramente e a protege, em troca ela é encarregada aos afazeres domésticos e à satisfação sexual.

O relacionamento dos dois distancia-se dos padrões matrimoniais cujo relacionamento é firmado no momento em que Ana toma para si o nome “Davenga” de forma espontânea. Para Eliza Araújo e Liane Schneider (2015) torna-se uma novidade, pois parte de Ana essa ação, fugindo das tradicionais consolidações institucionalizadas, já para Sebastião Cardoso e Elen Silva (2017) é considerada como uma forma de submissão, visto que essa relação foi constituída através da posse.

Quanto ao gozo-pranto de Davenga, os dois autores divergem também, Eliza Araújo e Liane Schneider (2015) o encaram como a inversão de papéis, sensibilidade de Davenga e preponderância de Ana, pois “ela mal fechava a porta e se abria todinha para o seu homem. (...) Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia ela toda” (EVARISTO, 2016, *s.p.*)³³. Porém, na perspectiva de Sebastião Cardoso e Elen Silva (2017), o ato sexual que resulta no gozo-pranto é considerado uma violência simbólica em que a personagem não tem consciência e tem uma relação afetuosa com o seu parceiro.

E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa. Era como se Davenga estivesse sofrendo mesmo, e fosse ela a culpada. Depois então, os dois ainda de corpos nus, ficavam ali. Ela enxugando as lágrimas dele. Era tudo tão doce, tão gozo, tão dor! Um dia pensou em se negar para não ver Davenga chorando tanto. Mas ele pedia, caçava, buscava. Não restava nada a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto de seu homem.

Mesmo assim, Constância Duarte (2010a) e Lucimara Mesquita e Rafaela Dias (2017) enfatizam que Ana toma a iniciativa em escolher, logo assume o risco em viver com um homem “fora dos padrões sociais”, em se tornar posse ao adotar o nome dele, enfim, em trilhar o seu caminho. Porém, as incertezas que envolvem as mulheres, incluindo Ana Davenga, na ausência de seus companheiros, a fazem se unirem e “emprestavam dinheiro umas às outras, cuidavam de suas/seus filhas/os e dos/das filhas/os das outras, repassavam informações que recebiam dos maridos e chegavam a dividir até alimentos entre as famílias” (MATHIAS, 2014, p. 10).

³³Por ser um conto curto e não conter páginas enumeradas na sua versão *e-book*, optamos por não inserir, em cada trecho citado, as indicações de *autor*, *data* e *número de página* (o conto completo se encontra em anexo, no final deste trabalho).

Segundo Lucimara Mesquita e Rafaela Dias (2017), Ana não é enfatizada por Davenga pela sensualidade, mas por trazer à memória a figura materna, todas banhadas pelo empoderamento feminino, visto pela escolha autônoma em viver ao lado de Davenga, avesso ao protótipo desenhado para um relacionamento amoroso aos olhos da sociedade moralista. Apesar de que Rubenil Oliveira e Elio de Souza (2015) discordem que Ana, Davenga, os policiais fogem desse estereótipo, confirmando-o.

Salientamos que Rodrigo Pereira (2016), ao apontar vários aspectos que caracterizam o conto como literatura afro-brasileira, indica um bem peculiar, a maternidade, que é conduzida por sentimentos de alegria e de preocupação, pois o futuro da criança era incerto. Frisamos também a valorização do corpo negro que é conduzida pela subjetividade feminina e a discriminação de gênero em que os comparsas de Davenga rejeitam a infiltração de Ana no meio deles por ser uma mulher.

Observamos que as personagens do conto são extremamente complexas e que algumas especificidades discutidas nesta breve seção divergem entre os críticos em alguns pontos: de um lado há uma variedade de leituras nesses trabalhos a respeito das personagens, e de outro, percebemos que há contradições entre as análises. Lembremos que isso é bastante rico e significativo para a nossa pesquisa, visto que a semiótica pode não apenas desvendar o motivo dessa diversidade de interpretação, mas também contribuir com a própria literatura afro-brasileira, valorizando-a.

Com efeito, a proposta deste trabalho é analisar o conto diferentemente de como é estudado até então, pois avistamos muitos artigos, dissertações e teses que partem do extralinguístico (contexto) para o linguístico (texto). Ressalvamos que não é uma crítica aos métodos adotados, pois os objetivos, o problema, o tema direcionam o pesquisador ao uso de postulados teórico-metodológicos que tornam a pesquisa viável. Como pretendemos analisar a imagem das personagens em interação no conto *Ana Davenga*, optamos pelo inverso, do texto ao contexto, logo é indispensável o conhecimento da Semiótica de linha francesa que atrela as noções de passionalidade, interação, enunciador, cruciais para esmiuçar esse texto literário significativamente.

2 CONTO E SEMIÓTICA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-ANALÍTICAS

*... E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar o fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;*

João Cabral de Melo Neto

No capítulo anterior, sobretudo nas duas últimas seções, os trabalhos analíticos comentados frisam mais a autoafirmação e pertencimento à literatura afro-brasileira presentes nas obras de Conceição Evaristo, analisando os aspectos textuais cujas temáticas referidas confirmam essa identidade afrodescendente. Por isso, a maioria dos trabalhos – tanto os que estudam apenas as obras da autora ou em comparação com as de outro/a(s) autor/a(s), como os que refletem sobre a literatura negra – tende a se embasar nas perspectivas feministas e/ ou pós-coloniais para alicerçar os objetivos elencados e ratificar uma postura ideológica e identitária. Ressaltamos, ainda, que a maioria dos trabalhos é produzida por críticos literários e não a partir dos Estudos do Discurso.

Dessa forma, pretendemos adotar os postulados teórico-metodológicos da Semiótica Discursiva de linha francesa cuja proposta é analisar os efeitos de sentido de qualquer texto atribuindo significação. Apesar disso, há uma peculiaridade no que diz respeito a sua formação enquanto teoria que associa ao nosso *corpus*, pois no início da implantação desta teoria, os primeiros objetos de estudo foram pequenas histórias, diversificando entre mito, conto ou mesmo fábula, cuja composição se aproxima mais da oralidade e, sobretudo, na época, havia um crescimento de estudos voltados à estrutura desses gêneros – mitos, fábulas, etc. – por parte de alguns estudiosos (literários ou não) como Vladimir Propp, Lévi Strauss, Georges Dumézil e outros mais que influenciaram ou influenciam a semiótica.

Esta perspectiva teórica surge no final dos anos 60, conhecida de Discursiva de linha francesa, *standard* ou greimasiana (homenagem ao seu fundador, Argildas Julien Greimas). Em suma, a semiótica “procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, examinando, em primeiro lugar, o seu plano de conteúdo, concebido sob a

forma de um percurso global que simula a ‘geração’ do sentido” (MATTE; LARA, 2009, *s.p.*), intitulado de percurso gerativo do sentido, que é o principal método de análise da teoria Semiótica.

Após a morte de seu fundador, a Semiótica greimasiana passou por desdobramentos como os temas – o Sincretismo (meados da década de 80) e o das Paixões (em 1990) – e como as linhas – a Sociosemiótica (também em 1990), e, por fim, a Tensiva e Semiótica das Práticas (ambas em 2000). Em geral, apesar das especificidades, todas compõem uma teoria da significação que visa entender a construção do sentido do texto e os efeitos em seu todo significativamente, independente da natureza do texto (não verbal, verbal ou sincrético³⁴).

Para a semiótica, como já mencionamos, o texto é o seu objeto de estudo e considera o contexto no qual é apreendido a partir do texto, visto que ela também apreende o “externo”, diferindo de algumas teorias que analisam do externo para o interno, assim, a semiótica “não ignora que o texto é também um objeto histórico, determinado na sua relação com o contexto. Apenas optou por olhar, de forma privilegiada, numa outra direção” (MATTE; LARA, 2009, *s.p.*).

Enquanto estava formulando uma teoria da significação, Greimas determinava três condições para a mesma: *gerativa*, segundo Greimas e Courtés (1979), que considera a construção em patamares do sentido que parte do mais abstrato para o mais concreto; *sintagmática* que analisa o todo do texto; e *geral*, ou seja, o sentido pode ser revelado por distintos planos de expressão. Desse modo, a semiótica busca explicar a significação dentro de um texto, averiguando o plano de conteúdo, a princípio, concebendo três níveis – fundamental, narrativo e discursivo – cada um é descrito por uma gramática autônoma (sintaxe e semântica). O primeiro nível do percurso é o mais simples e abstrato, forma uma oposição mínima; o segundo constitui-se de um conjunto de junções resultando em transformações que estabelecem relações entre sujeito e objeto e/ ou entre destinadores e destinatários; o último é o mais complexo e concreto em que o sujeito da enunciação instala o discurso.

No conto *Ana Davenga*, percebemos que, por motivos de dominação entre os actantes/atores do enunciado³⁵, *a priori*, cada um é revestido por uma imagem no ato da interação

³⁴ O sincrético possui mais de um modo de expressão. Pode ser, por exemplo, a linguagem cinematográfica que constitui de pelo menos dois modos de expressão: o visual e o sonoro.

³⁵ Lembremos que ‘personagem’ não é terminologia própria da Semiótica. A partir daqui, usamos o termo actante ou ator do enunciado para referir à personagem. Para Diana de Barros, “actante é uma entidade sintática da narrativa que se define como termo resultante da relação transitiva, seja ela uma relação de junção ou de transformação” (BARROS, 1999, p. 84) e ator do enunciado “é uma entidade do discurso que resulta da

conforme o contexto. Dessa forma, pretendemos destrinchar as imagens dos atores construídas pelo enunciador e como isso ocorre dentro do enredo, envolvendo questões passionais, discursivas e de interação, pois o conto possui um narrador³⁶ de 3ª pessoa que conta a história (narra) a partir do ponto de vista do ator Ana Davenga, porém alguns *flashbacks* (debreagens, para a semiótica) são vivenciados unicamente pelo ator Davenga. Elementos estes que a semiótica nos permite ponderar por meio do texto que são acomodados nos três níveis do percurso gerativo do sentido.

Dessa forma, neste capítulo, apresentamos o nível narrativo atentando-se, principalmente, a esboçarmos um esquema geral do conto e, em seguida, apreendermos os papéis actanciais e passionais como também a interação actancial nesse nível subjacente com o intuito de alcançarmos os objetivos deste trabalho, mas antes, delineamos o percurso metodológico-analítico o qual adotamos e em seguida o resumo do conto.

2.1 Procedimentos investigativos: trilhando o conto *Ana Davenga*

O nosso objeto de estudo, por ser um conto literário, foi publicado na coletânea *Questões da pele: contos sobre o preconceito racial*, organizada por Luiz Rufatto (2009), a qual foi o nosso primeiro contato com o texto, embora utilizemos a versão publicada no livro *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo (2016), estilo *e-book*. Como ansiamos analisar os atores por meio das interações no enredo, este trabalho trata-se de uma pesquisa qualitativo-interpretativa embasada pelos postulados da Semiótica Discursiva.

Definimos como categoria de análise a narrativa (enredo, no nível discursivo) e os actantes/ atores do enunciado (Ana Davenga, Davenga, Maria Agonia, a comunidade, o político e a polícia). Ainda que esses atores quase não tivessem fala, (os quatro últimos principalmente) é através da voz do narrador, que o leitor tem acesso aos pensamentos dos atores Ana e Davenga, aos costumes deles e aos fatos importantes que elucidam o enredo. Para a semiótica, essa voz pode transitar pertencendo ora ao narrador ora ao enunciador, Desta forma, a Semiótica Discursiva auxilia na coleta dos dados, em virtude de esmiuçar as imagens construídas pelo enunciador que envolve os atores por meio dos aspectos passionais, discursivos e interacionais. Vejamos a seguir como se dará o processo analítico.

conversão dos actantes narrativos, graças ao investimento semântico que recebem no discurso” (BARROS, 1999, p. 85).

³⁶ O narrador para a semiótica é “um simulacro discursivo do enunciador, explicitamente instalado no discurso, a quem o enunciador delegou a voz, ou seja, o dever e o poder narrar o discurso em seu lugar” (BARROS, 1999, p. 88). Para maiores detalhes e esclarecimentos, ler o terceiro capítulo deste trabalho.

Quadro 3: Detalhamento da proposta metodológica de análise

Capítulo 2 (Questões gerais da narrativa)					
		Greimasiana		Sociossemiótica	
P E R C U R S O	Itens a serem analisados	Categorias teóricas		Itens a serem analisados	Categorias teóricas
		Estruturas narrativas do conto; Funções actanciais	Enunciados elementares; Programas narrativos; Percurso narrativos; Questões actanciais; Questões passionais.		Interações intersubjetivas
Capítulo 3 (Relações intersubjetivas)					
G E R A T I V O	Itens a serem analisados		Categorias teóricas		
	Actantes / Atores do enunciado		Aspectos modais e passionais		
Objetivos (Capítulos 2 e 3)					
Para entendermos o funcionamento do conto e para contribuir os estudos dessa literatura a partir da proposta teórico-metodológica da Semiótica Discursiva, necessitamos: - Identificar a estrutura geral da narrativa; - Entender a organização da narrativa descrevendo-o e determinando os actantes e seus papéis; - Verificar como se constrói a imagem dos atores a partir da relação que ela estabelece entre si; - Observar a representação do actante Davenga na favela, incluindo-o com as duas mulheres; - Mostrar a visão e a relação passional do actante Davenga com todos os actantes presentes no conto e vice-versa.					
Capítulo 4 – Revestimento do conto					
D O S E N T I D O	Itens a serem analisados	Categorias teóricas		Objetivos	
	Enredo; Relação narrador e enunciador; Relação narrador e atores.	Actoriais; Temporais; Espaciais; Narrador; Enunciador; Temas; Figuras; Isotopia.		Para compreendermos o papel do enunciador na construção do enredo e para contribuir os estudos dessa literatura a partir da proposta teórico-metodológica da Semiótica Discursiva, necessitamos: - Compreender as estratégias do enunciador na construção das imagens dos atores projetadas por ele e outras categorias que constituem o conto; - Elaborar um perfil comparativo dos dois atores femininos.	

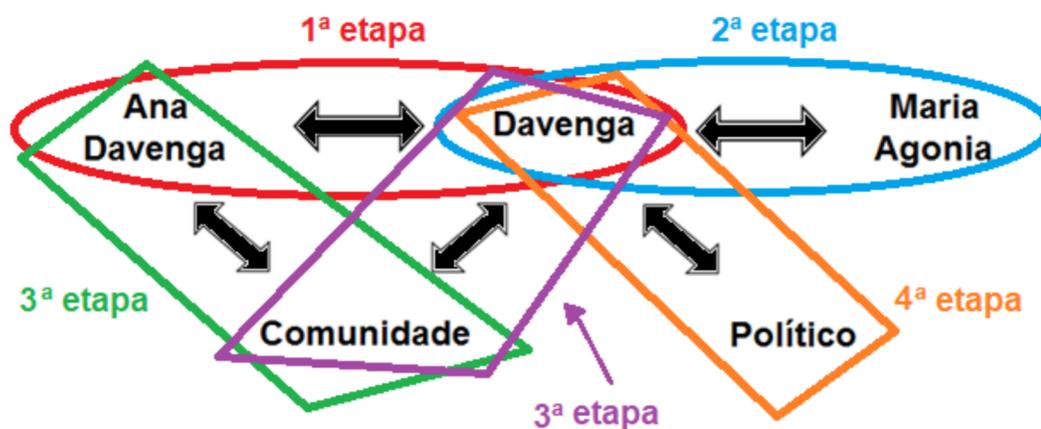
Fonte: Elaboração própria.

Neste capítulo pretendemos analisar o conto no nível semionarrativo, configuramos o itinerário adotado nos seguintes detalhes: primeiramente identificamos a estrutura narrativa geral do conto numa perspectiva greimasiana, e em seguida analisamos os investimentos modais e passionais dessa estrutura geral da narrativa. Depois de tratarmos brevemente acerca dos principais conceitos metodológicos da perspectiva da Sociossemiótica, estudamos a partir

dos regimes de sentido e interação a narrativa geral do conto a fim de entendermos como essa estrutura geral é organizada narrativamente e como essa organização contribui para a compreensão da constituição dos actantes (revestidos semanticamente pela figura personagem) inserida nessa narrativa geral em momento de interação.

Para analisarmos a formação patêmica dos actantes (destinada para o capítulo seguinte), que estão envolvidos nas narrativas de uso ou competencialização³⁷, como costumam a referir, delineamos um procedimento metodológico focado no percurso passional com o intuito de constituir o papel patêmico dos principais atores inseridos na relação intersubjetiva. Observemos os detalhes do esquema a seguir:

Figura 2: Esquema geral para a análise dos atores do enunciado em interação



Fonte: Elaboração própria.

Com efeito, esses mesmos atores são analisados de forma recíproca em cada etapa. Priorizamos então esse encadeamento metodológico por vislumbrar a influência actancial durante a interação (do mais ao menos íntimo) e o alcance dos objetivos propostos. Para atingir os objetivos propostos – após compreendermos como essa estrutura geral do conto é organizada – analisamos as questões actanciais, seguido das passionais, e finalizamos o capítulo seguinte com o perfil patêmico dos dois atores principais.

³⁷ As narrativas de uso ou competencialização são constituídas de programas de uso que compõe a competência que, segundo Diana de Barros, “é um tipo de programa narrativo, em que o destinatário-sujeito recebe do destinador a qualificação necessária à ação” (BARROS, 1999, p. 85).

Em relação à polícia, analisamos juntamente com a estrutura narrativa geral do conto por estar atrelado a ela e não nas narrativas de uso.

Na relação intersubjetiva, os actantes demonstram os seus valores que são apreendidos no nível narrativo, e nesse mesmo nível, a partir das interações, emergem os aspectos passionais que culminam e revelam no ato interativo. Todavia não somente nesse nível que a interação se manifesta, mas também no nível discursivo, por meio da discursivização. Dessa forma, no último capítulo, na parte discursiva, analisamos as categorias actoriais, espaciais, temporais e o processo temático-figurativo que sustentam os valores abrangentes no nível anterior, defendidos por um enunciador, em que pretendemos compreender, respondendo aos objetivos elencados, ao problema e à justificativa propostos.

2.1.1 Conto *Ana Davenga*: “Recordar é preciso”

O conto que pretendemos analisar tem três publicações, assim sendo nos baseamos na obra *Olhos d'água* cujo texto está inserido numa versão *e-book* e, segundo Rodrigo Pereira (2016), este diferencia um pouco da primeira publicação do mesmo nos *Cadernos Negros*. A obra possui quinze contos cujo *Ana Davenga* é o segundo e contém seis páginas ao todo.

Destacamos que *Ana Davenga* é um conto contemporâneo por atender aos aspectos de liberdade estilística que permite a fragmentação narrativa (característica bastante recorrente pela vertente “pós-moderna”), aderindo e valorizando o confronto psicológico dos atores mais que a ação em si (“Ana olhou todos e não percebeu tristeza alguma. O que seria aquilo? Estariam guardando uma dor profunda e apenas mascarando o sofrimento para que ela não sofresse?”); o uso da linguagem próxima da oralidade que abrange uma gama significativa e proporciona os mais variados efeitos de sentido que a linguagem formal não consegue atingir, aliás, esse recurso permite uma aproximação do público que se pretende alcançar (“Quanto mais forte o sujeito, melhor. Adorava ver os chefões, os mandachugas se cagando de medo, feito aquele deputado que ele assaltou um dia.”). Enfim é um gênero discursivo que admite uma maior flexibilidade e talvez por isso que os temas abordados nesse conto reflitam assuntos polêmicos a partir da ótica do excluído, parte normalmente omitida pela literatura canônica.

O conto inicia com a entrada de todos os moradores da favela no barraco do ator Ana, de modo que ela percebeu que o ator Davenga não estava com eles, ele era o homem dela e chefe do morro (“Todos entraram, menos o seu.”). O tempo passava e o ator Davenga não aparecia, porém os atores homens e as mulheres aparentavam estar tranquilos, pois o chefe

havia preparado uma festa surpresa para comemorar o aniversário do ator Ana. Inquieta com a situação, esse ator começou a se preocupar, pois a ausência de um significava perigo para todos que moravam ali (“Seria porque os homens delas estavam ali? Não, não era. A ausência de um deles significava sempre perigo para todos. Por que estavam tão calmas, tão alheias assim?”).

Dessa forma, o ator Ana se esforçava para lembrar qual motivo do seu sumiço. Ela se lembrou de que antes de se conhecerem, o ator Davenga se relacionou com uma filha de pastor, que a conhecera ao visitar um amigo no presídio. Inconformado por ela não querer viver com ele no morro, ele mandou matá-la (“Mandou que a mulher se vestisse. (...) Saíram juntos do motel, a certa altura, como sempre, ele desceu do carro e caminhou sozinho. Não havia de ser nada. Tinha alguém que faria o serviço para ele.”). No decorrer das lembranças, o ator Ana se recordou do tempo em que os dois se conheceram que fora depois dele realizar um assalto ao ator deputado (“Foi por aqueles dias do assalto ao deputado que Davenga conheceu Ana.”), e da dificuldade do ator homens aceitá-la como mulher do chefe (“Teria de amá-los ou odiá-los. Optou por amá-los, então. Foi difícil. Eles não a queriam.”).

Enquanto o ator Ana buscava justificativas para o desaparecimento de seu homem, o ator Davenga surgiu entre o povo e estranhou a preocupação do ator Ana, visto que aquela festa era a primeira comemoração do aniversário dela, que a própria sabia, mas não via razões para festejar (“Não, Ana Davenga não havia esquecido, mas também não sabia por que lembrar.”). Ao término da festa, os atores Ana e Davenga se reservaram no quarto deles para celebrar, embora ele pedisse ao ator homens que vigiassem o morro. No entanto, esse ator não conseguiu impedir a invasão e o ator polícia surpreendeu o ator Davenga, que fingindo se entregar, troca tiros. Os atores (Ana, que estava grávida, Davenga e um dos policiais) morreram no confronto (“os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga.”).

2.2 O conto e a sua narrativa

Quando nos deparamos com a expressão “narrativo”, logo remetemos ao narrar, ao contar histórias e como o nosso objeto de estudo é um conto literário, realizamos de imediato essa associação. Destacamos que o termo “narrativo” vem de narrativa que difere de narração, esta é uma tipologia textual a qual predomina em textos literários ou similares

(escritos e/ ou orais). Já a narratividade é inerente a todo texto independente da esfera discursiva (literária, jornalística, jurídica, cinematográfica, epistolar, etc.).

Segundo Greimas, a narratividade – considerada como um nível intermediário – apresenta distintamente dois níveis de representação e de análise: “um *nível aparente* da narração, onde as diversas manifestações desta se submetem a exigências específicas das substâncias linguísticas através das quais ela se exprime” (GREIMAS, 1975, p. 145) (este nível conecta ao nível discursivo); “e um *nível imanente*, que constitui uma espécie de tronco estrutural comum, onde a narratividade se encontra situada e organizada anteriormente a sua manifestação” (este acopla o nível basilar) (Itálico do autor) (GREIMAS, 1975, p. 145).

As estruturas narrativas, termo equivalente ao nível narrativo, são assumidas como valores por um sujeito ou envolvem sujeitos que, através de sua ação, transformam o mundo ou estabelecem contratos ou conflitos característicos das relações humanas. Dessa maneira, é necessário descrever a cena, determinar seus integrantes e o papel que cada um representa no texto. Para isso, há duas concepções complementares de narrativa:

(...) Narrativa como mudança de estados, operada pelo fazer transformar de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos; narrativa como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos. (BARROS, 1999, p.16)

A sintaxe narrativa possui um enunciado que, nesse caso, é elementar. O enunciado elementar é a relação de transitividade entre dois actantes, o sujeito e o objeto. E, assim como na sintaxe convencional, um é dependente do outro e vice-versa. No entanto existem duas relações transitivas, a junção e a transformação. A junção é a relação entre sujeito e objeto, pode ser conjunção e disjunção. O sujeito pode estar em disjunção (não realizado) com o(s) objeto(s)-valor ou em conjunção (realizado) com ele(s).

No início desse conto, identificamos a presença de enunciado de estado em que o sujeito do estado³⁸ (S₂) revestido semanticamente pela figura Ana³⁹ está em conjunção com o seu objeto-valor (vida), pois “tudo era paz então, uma relativa paz” quando o sujeito ouviu “as

³⁸ “O sujeito de estado é paciente e passivo e serve para representar um determinado estado do sujeito em relação ao seu objeto de desejo” (SILVA, 2009, p. 49).

³⁹ Para facilitar a leitura do nível narrativo, avisamos que há alguns revestimentos, porém os temas e as figuras ficarão para o nível discursivo.

batidas na porta [que] ecoaram como um prenúncio de samba” indicava que, aqueles que o actante S_2 estava aguardando, finalmente chegaram.

$$S_2 \text{ (revestido semanticamente por Ana)} \cap O_v \text{ (vida)}^{40}$$

Mais adiante também ocorre o enunciado de fazer no qual o sujeito do fazer⁴¹ (S_1) revestido semanticamente por Davenga (por intermédio dos homens que entraram no barraco) coloca o S_2 (revestido figurativamente por Ana) em conjunção com o objeto-valor (vida), revestido pela figura festa surpresa, pois visa comemorar a vida. Quando adotamos o objeto-valor vida, este representa “sentir-se vivo”. Podemos afirmar que é a partir daí que se inicia o percurso da manipulação.

Isto posto, na narrativa de sucessão de estados e de transformações, encontra-se o programa narrativo que organiza a narrativa, definindo-se como “um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado” (BARROS, 1999, p. 20). Dessa forma, vejamos abaixo o programa narrativo representado:

Figura 3: Programa narrativo

F = função
 \rightarrow = transformação
 S_1 = sujeito do fazer
 S_2 = sujeito do estado
 \cap = conjunção
 \cup = disjunção
 O_v = objeto-valor

$PN = F[S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_v)]$ $F[S_1 \rightarrow (S_2 \cup O_v)]$
--

Fonte: BARROS (2001, p. 32).

Como os programas narrativos são constituídos pela transformação dos enunciados de estado, o S_1 ao alterar a junção do S_2 com o(s) objeto(s)-valor, acaba o afetando. Diante disso, o actante S_1 tenta colocar o S_2 em conjunção com o objeto-valor vida na qual a transformação é comemorar a vida, celebrar a felicidade, enfim o convívio mútuo na favela.

⁴⁰ S – sujeito; \cap – conjunção, \cup – disjunção e O_v – objeto-valor.

⁴¹ “O sujeito do fazer é um agente responsável pela mudança de seu estado ou de outro sujeito” (SILVA, 2009, p. 49).

$$\text{PN1} = F(\text{comemorar a vida}) [S_1(\text{Davenga} + \text{homens}) \rightarrow (S_2(\text{Ana}) \cap \text{Ov}(\text{vida}))]$$

Porém, o sujeito revestido semanticamente por Ana, ao perceber que “todos chegaram, menos o seu”, se priva desse objeto-valor (vida), lembremos que, nesse caso, a privação do objeto-valor não significa que o sujeito morreu, mas a deixou apreensiva e aflita. Dessa forma, o sujeito entra em disjunção, porque com a convivência com a comunidade, o S_2 aprendeu a interpretar os sinais que indicavam perigo ou segurança, e um deles era a ausência de alguém no morro que representava insegurança a todos, principalmente quando se trata de um chefe, o risco de uma invasão, de um confronto tornar-se-ia inevitável. Por isso que “a ausência de um deles significava sempre perigo para todos”.

$$\text{PN2} = F(\text{preocupar-se com Davenga}) [S_1(\text{Ana}) \rightarrow (S_2(\text{Ana}) \cup \text{Ov}(\text{vida}))]$$

Nesse programa narrativo, a conjunção com o objeto-valor (vida) garante ao sujeito sentir-se vivo, feliz, tranquilo, protegido a partir da presença de Davenga que, para o S_2 , dissemina vida em toda favela. Como o sujeito passa a estar em disjunção com o objeto, “essa garantia” fica ameaçada e surge a automanipulação.

Com a chegada do sujeito do fazer revestido semanticamente por Davenga, este faz que o sujeito do estado entre em conjunção com o seu objeto-valor (vida), pois a ameaça, que cercava esse objeto-valor, cessou. Daí surge uma nova transformação narrativa, o sujeito do estado (S_2) que estava em disjunção (PN2) entra em conjunção com o objeto-valor vida (PN3). Vejamos o programa narrativo a seguir:

$$\text{PN3} = F(\text{entrar ao barraco}) [S_1(\text{Davenga}) \rightarrow (S_2(\text{Ana}) \cap \text{Ov}(\text{vida}))]$$

Esse programa narrativo (PN3) finda o primeiro percurso narrativo do conto, pois ambos os sujeitos (o do fazer e o do estado) estavam encaminhando para a performance “Davenga estava ali na cama vestido com aquela pele negra, brilhante, lisa que Deus lhe

dera. Ela também, nua. Era tão bom ficar se tocando primeiro”. Entretanto, essa performance do sujeito foi interrompida pela performance do antissujeito “Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho”, logo apresentamos o segundo percurso narrativo do conto que é desencadeado ao primeiro e vice-versa.

PN4 = F (invadir o barraco) [S₁ (polícia) → (S₂ (Davenga) U Ov (vida))]

O (antis)sujeito do fazer revestido semanticamente pela figura polícia chega durante a execução da performance do sujeito do fazer revestido figurativamente por Davenga, e ocorre uma mudança na narratividade do conto. No primeiro percurso o sujeito do fazer (S₁) é revestido figurativamente por Davenga, no percurso do antissujeito (PN4) aquele torna-se sujeito do estado (S₂). O sujeito do fazer ao querer a liberdade do sujeito do estado, o coloca em disjunção com o objeto-valor vida, visto que esse valor representa a liberdade para o S₂.

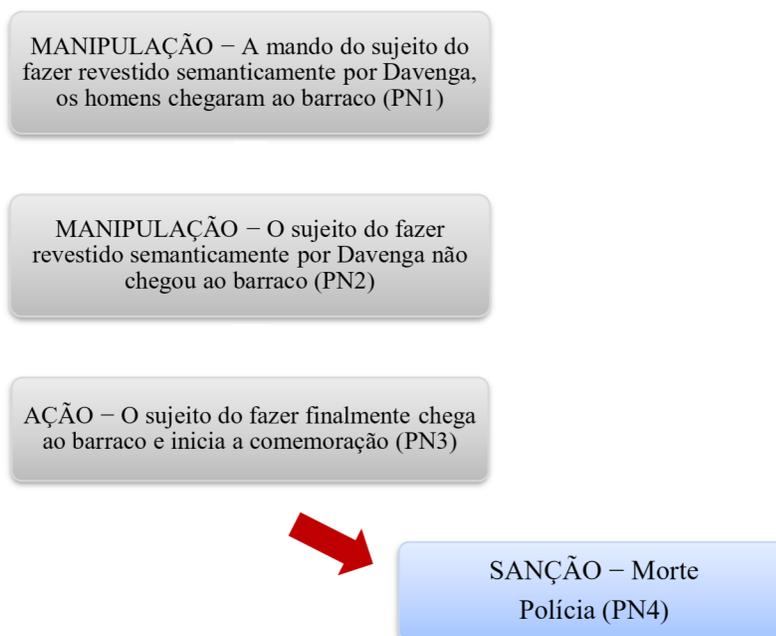
Ao estar caminhando para sanção positiva que seria dormir tranquilo ou o ápice do ato sexual, o percurso do sujeito encontra outro percurso pertencente ao antissujeito que interfere a performance do sujeito (por meio da performance de invadir o barraco), alterando a ação do sujeito (reagir) e a do antissujeito (executar) que perdura a disjunção do objeto-valor vida pelo sujeito do estado, concretizada figurativamente pela morte dos actantes envolvidos (sujeito do fazer e do sujeito do estado, por exemplo), logo temos uma sanção negativa.

Observamos que a essência da narratividade desse conto se centraliza em vida e morte, porém cada actante atribui um sentido distinto para o objeto-valor vida. Percebemos então que para o sujeito do fazer (PN1, PN2 e PN3), o objeto-valor vida representa felicidade, alegria que é revestido semanticamente pela comemoração da vida. Já para o sujeito do estado (PN1, PN2 e PN3), o objeto-valor vida representa proteção que é revestido figurativamente pela presença de Davenga na favela.

No segundo percurso (PN4) que é adjacente ao primeiro, tanto o sujeito do fazer quanto o sujeito do estado disputam o mesmo objeto-valor vida representado pela liberdade, que é revestido semanticamente por autoridade.

Em suma, esmiucemos a seguir os dois percursos do conto:

Figura 4: Os dois percursos narrativos desencadeados



Fonte: Elaboração própria.

Com efeito, constatamos que o conto possui dois percursos narrativos desencadeados cujo primeiro percurso se resume em: 1) a chegada dos sujeitos (revestido semanticamente pelos homens) – podemos referir como adjuvantes também; 2) o sujeito do fazer (revestido semanticamente por Davenga) não chegou ao barraco “Todos entraram, menos o seu”; 3) o sujeito do fazer finalmente chega ao barraco “Davenga entra furando o círculo”; já no segundo percurso destacamos 4) a invasão do sujeito do fazer revestido semanticamente pela figura polícia (“Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho”) que ocasiona a tragédia.

Se no primeiro percurso podemos aferir a predominância da manipulação (a qual será aprofundada na seção seguinte), no segundo percurso a performance do sujeito (do primeiro percurso) é interrompida pela performance do antissujeito revestido semanticamente pela polícia, que procede a ação, resultando na morte do sujeito e do antissujeito (sanção negativa).

Ao verificarmos a narratividade do conto *Ana Davenga* (Figura 4), nos permite afirmar, por meio da proposta metodológica da Semiótica discursiva, que o desencadeamento dos dois percursos narrativos é uma característica peculiar das literaturas “pós-modernas”, sobretudo, da literatura afro-brasileira, como “o ecletismo estilístico na prosa” e “textos fragmentados” (NASCIMENTO; OZELAME; LANGARO, 2016, p. 42-43). Atentamos

também que a flexibilidade do gênero conto (principalmente os contemporâneos), que os críticos literários ressaltam, é resultado dos movimentos permitidos pelas transformações narrativas presentes nesse conto cujos actantes estão suscetíveis a passar a depender do valor investido no objeto desejado.

Mesmo no nível subjacente, podemos verificar a relação hierárquica entre o sujeito do fazer (revestido semanticamente por Davenga) e o sujeito do estado (revestido semanticamente por Ana) no primeiro percurso narrativo, pois o S2 em quase todo o conto espera pelas transformações que apenas o S1 é capaz de proporcionar ao S2, enfatizando certa dependência que o S2 tem do S1 para almejar o objeto-valor desejado. Da mesma forma ocorre no segundo percurso, a relação hierárquica é derivada pela intransigência ocasionada na disputa de poder entre o sujeito e o antissujeito (PN4) e culmina na morte dos actantes do primeiro percurso.

Para Diana de Barros (2001), a existência do sujeito possui três formas: a relação sintática entre o sujeito e o objeto (existência semiótica), a relação do sujeito com o valor (existência semântica) e o sujeito que se define ao assumir os papéis patêmicos – narrativa como sintaxe modal – pela modalização do seu ser (existência modal). Como avistamos a existência semiótica, nas seções seguintes averiguamos a existência semântica entre o sujeito e o valor e os papéis passionais por meio da existência modal.

2.2.1 Os investimentos modais dos actantes

Após nos atermos em encontrar uma estrutura narrativa geral do conto, nesta seção continuamos a analisar essa estrutura mais geral, passando a situar os investimentos modais, passionais e interacionais dos actantes, a fim de compreendermos a constituição dos actantes, os valores modais e os aspectos passionais e interactanciais que englobam essa narrativa mais geral. Nas seções seguintes, estudamos as narrativas de uso, que são regidas por essa narrativa mais geral.

Segundo Diana de Barros (1999), esses elementos modais e passionais são conduzidos através de valores inseridos nos objetos e que definem a relação transitiva entre os actantes nos enunciados de estado. De tal modo que “a metodologia se organiza em torno da relação entre sujeito e objeto, ambos com investimento semântico de desejo, equivalendo o sujeito ao ser querente (ativo) e o objeto ao ser querido (passivo)” (SILVA, 2009, p. 48).

Conferimos no decorrer da análise que os actantes funcionais são movidos pelos valores que eles investem nos objetos, isso os possibilita estabelecer um contrato ou rejeitá-lo,

se tornar sujeito competente que resulta no sujeito qualificado para agir. Assim, ao acrescentar a definição dos actantes, Diana de Barros afirma que “se a relação que os liga for de disjunção, serão chamados de sujeitos (e objetos) *atualizados*, se de conjunção, serão ditos *realizados*. Anteriormente à junção, os sujeitos serão *virtuais*” (2001, p. 30).

Para determinarmos os valores modais, Diana de Barros estabelece distinção entre modalidades e modalizações, visto que “as modalidades resultam da conversão da categoria tímico-fórica fundamental (...) e alteram, na instância narrativa, as relações do sujeito com os valores”, já, por sua vez, “a modalização deve ser entendida como a determinação sintática de enunciados: um enunciado, que será denominado modal, modifica um enunciado dito descritivo” (2001, p. 49).

Assim, na semântica narrativa, os sujeitos encontram-se caracterizados por modalidades. Há dois tipos de modalização: a de enunciados do fazer, que é responsável pela competência modal do sujeito do fazer, aquele que foi qualificado para agir; e a de enunciados de estado ou do ser, que dá existência modal ao sujeito do estado. Ambas as modalizações preveem quatro modalidades: o querer, o dever, o poder e o saber e cada uma delas principiam a determinar os sujeitos do fazer e os do estado.

Segundo Fernando da Silva (2009), o sujeito na perspectiva da semiótica não é estudado apenas do ponto de vista de sua competência, como também do seu modo de existência. Dessa forma, atribuem-se quatro modos de existência do sujeito e que são responsáveis pela consignação das modalidades. Vejamo-nas a seguir:

Quadro 4: Os quatro modos intencionais com as respectivas modalidades

Potencializantes	Virtualizantes	Atualizantes	Realizantes
Sujeito Potencial	Sujeito Virtual	Sujeito Atualizado	Sujeito Realizado
Crer	Querer/ Dever	Saber/ Poder	Fazer/ Ser
/não quer/, /não deve/, /não pode/ e /não sabe/, mas tem motivos para /querer/ ou /dever/ fazer	/quer/ ou /deve/ fazer, mas não /sabe/ nem / pode/ fazer	/quer/ ou /deve/ fazer, /sabe/ e /pode/ fazer	Já fez

Fonte: Adaptado de Matte e Lara (2009, *s.p.*) e de Silva (2009, p. 49).

Desse modo, a competência do sujeito operador na organização narrativa envolve as modalidades *virtualizantes*, que instituem o sujeito por meio do dever-fazer e do querer-fazer; e as *atualizantes*, que qualificam o sujeito à ação, atribuindo-lhe o saber-fazer e/ou o poder-fazer, pois, para Greimas, “as estruturas profundas são virtuais, as sêmio-narrativas são atualizadas, e as discursivas, realizantes” (2014, p. 104).

Antes de detectarmos os valores modais do conto, vejamos o início:

As batidas na porta ecoaram como um prenúncio de samba. O coração de Ana Davenga naquela quase meia-noite, tão aflito, apaziguou um pouco. Tudo era paz então, uma relativa paz. Deu um salto da cama e abriu a porta. Todos entraram, menos o seu. Os homens cercaram Ana Davenga. As mulheres, ouvindo o movimento vindo do barraco de Ana, foram também. De repente, naquele minúsculo espaço coube o mundo. Ana Davenga reconheceu a batida. Ela não havia confundido a senha. O toque prenúncio de samba ou de macumba estava a dizer que tudo estava bem. Tudo em paz, na medida do possível. Um toque diferente, de batidas apressadas dizia de algo mau, ruim, danoso no ar. O toque que ela ouvira antes não prenunciava desgraça alguma. Se era assim, onde andava o seu, já que os das outras estavam ali? Por onde andava o seu homem? Por que Davenga não estava ali?

Para entendermos esse fragmento, necessitamos recorrer ao programa narrativo pressuposto em que o sujeito do fazer (revestido semanticamente pela figura Davenga) “arquiteta” em entrar em conjunção com o seu objeto-valor comemorar a vida (revestido semanticamente pela figura festa surpresa). Dessa forma, o sujeito do fazer (S₁) primeiramente *crê* que *quer* (por ter vontade), que *pode* (por ser o chefe da favela) e que *sabe* como realizar, enfim, possui competência para isso. Após adquirir todas essas modalidades, esse sujeito manipula (a partir do fazer persuasivo, de natureza cognitiva) o sujeito do estado (S₂) revestido figurativamente pelos comparsas a *fazer* (através do fazer interpretativo). Podemos enfatizar que o S₂ exerce o papel de adjuvante do S₁ no primeiro percurso da narrativa geral, pois aquele é dotado pelos valores modais (crer, querer, dever, poder e saber) transferidos pelo sujeito do fazer, o S₂ realiza o fazer, desta forma permite que o S₁ adquira o seu objeto-valor⁴².

No início do conto identificamos o sujeito do estado (revestido semanticamente pela figura Ana) que é considerado como um *sujeito virtual*, por não possuir uma relação conjunta com o seu objeto-valor (vida). Dessa forma, o sujeito do fazer (revestido semanticamente pela

⁴² Como é um programa narrativo pressuposto não nos detemos em aprofundá-lo, visto que o desdobramento desse programa se encontra na estrutura narrativa geral do conto.

figura Davenga) tenta transferir os valores modais àquele sujeito para que este possa entrar em conjunção com o objeto-valor (comemorar a) vida (PN1). Porém, quando o S₂ se depara que (“Todos entraram, menos o seu.”), o sujeito do estado entra em disjunção com o seu objeto vida (PN2).

O sujeito do estado se priva do objeto-valor vida, por meio de seu fazer interpretativo, crê que algo errado está acontecendo (ou está para acontecer?), visto que (“não era comum em tempos de guerra como aqueles, eles andarem sozinhos”). A partir daí ocorre a automanipulação (PN2), o sujeito do estado (em seu fazer persuasivo e interpretativo) crê *não saber* e *não poder saber* o motivo da ausência de Davenga, proporcionando na disjunção, que resulta na espera aflita, porém é movido pelo *querer* e *dever saber*, presente durante a narrativa e intensificado como podemos ver no seguinte fragmento:

O peito de Ana Davenga doía de temor. Todos estavam ali, menos o dela. Os homens rodeavam Ana. (...) Ana olhou todos e não percebeu tristeza alguma. O que seria aquilo? Estariam guardando uma dor profunda e apenas mascarando o sofrimento para que ela não sofresse?

Por mais que Ana Davenga se esforçasse, não conseguia atinar com o porquê da ausência de seu homem. Todos estavam ali. Isso significava que, onde quer que Davenga estivesse naquele momento, ele estava só. E não era comum em tempos de guerra como aqueles, eles andarem sozinhos. Davenga devia estar em perigo, em maus lençóis.

Como podemos enfatizar o sujeito do estado reforça que *não pode saber* (“Estariam guardando uma dor profunda e apenas mascarando o sofrimento para que ela não sofresse?”); *não sabe*, mas *deve* e *quer saber* (“Por mais que Ana Davenga se esforçasse, não conseguia atinar com o porquê da ausência de seu homem”). Esse sujeito *quer* entrar em conjunção com seu objeto o tempo todo, por isso percebemos que há gradação conforme a espera, pois, no início do conto, o sujeito do estado está numa espera impaciente, embora cresse que Davenga estivesse com os seus comparsas, ou seja, que o seu objeto-valor estava em risco, mas um risco previsível (“Tudo era paz então, uma relativa paz.”), isso configura em um sujeito preocupado. Porém, quando (“todos entram, menos o seu”), essa espera tornar-se aflita, de modo a constituir um sujeito inseguro, aflito.

Dessa forma, a partir do momento em que o sujeito *quer* entrar em conjunção com o objeto, está se sentindo em disjunção com a vida, porque está numa espera aflita. Esse sujeito por ser virtual não é qualificado para agir por não conter as competências necessárias para a

ação. Por isso, o sujeito do estado se encontra aflito e não entende o motivo do sumiço de Davenga e, inclusive a indiferença da comunidade em relação à falta do chefe, pois, ao olhar para as mulheres que estavam presentes (em seu fazer interpretativo), esse actante percebe que estão calmas, talvez porque os delas se encontravam lá, porém (“a ausência de um deles significava sempre perigo para todos”).

Essa espera impaciente e aflita, que constitui esse sujeito do estado, traduz a memória e a ancestralidade, sobretudo à mulher negra, que é inerente e ao mesmo tempo subjacente à experiência coletiva afrodescendente (simultaneamente à experiência individual), visto que a resistência que a envolve está diante dos conflitos, desigualdades que transcorrem desde a escravidão. Com base nessa escrivência, os escritores dessa literatura “reproduzem experiências que somente os/as negros/as experienciam, suscitando às suas personagens as distintas funções: mães, esposa, mulher que sofre, que batalha por suas convicções” (CARDOSO; SILVA, 2017, p. 61).

Na modalização de fazer, há dois aspectos a serem considerados: o *fazer-fazer*, que consiste no fazer do destinador (S₁) que se comunica com os valores modais do destinatário-sujeito, fazendo-o agir; e o *ser-fazer*, que é a organização modal da competência do sujeito. O fazer modalizador (destinador-manipulador) e o fazer modalizado (sujeito) não são restritos ao enunciado, mas abrangem o percurso narrativo, visto que para fazer-fazer o modalizador precisa modificar a competência do sujeito modalizado, desta maneira cria a predisposição para o fazer e culmina indiretamente o percurso do sujeito, modalizando a *performance*. Além do mais, o percurso do modalizador, no fundo, é cognitivo, pois “a relação entre o primeiro *fazer* (o do manipulador) e o segundo (a *performance* do sujeito) é sempre indireta, mediatizada pela transformação da competência modal do sujeito” (BARROS, 2001, p. 51).

Como se trata de uma automanipulação, não se difere o sujeito modalizador (sujeito do fazer) do sujeito modalizado (sujeito do estado) ambos revestidos semanticamente pela figura Ana. Dessa forma, o sujeito modalizador concede o papel actancial ao sujeito do estado que se apropria nas modalidades virtualizantes, pois o sujeito do estado, por estar em disjunção com o objeto-valor vida, *não pode* e *não sabe* adquiri-lo (“Por onde andava o seu homem? Por que Davenga não estava ali?”), logo se torna um sujeito impotente */não-poder-fazer/* e incompetente */não-saber-fazer/*, visto que essas modalidades são infligidas pelo sujeito modalizador privando o sujeito modalizado (o sujeito do estado) dessa competência: (“Ana Davenga quis romper o círculo em volta dela e se encaminhar para abrir a porta. Os homens fecharam a roda mais ainda e as mulheres em volta deles começaram a balançar o corpo”). Podemos afirmar também que a busca excessiva por */querer/* ter informações por *crer não*

poder saber, levou o sujeito a se preocupar com a possível privação do seu objeto-valor: (“A ausência de um deles significava sempre perigo para todos”).

Percebemos que o sujeito modalizado se resguarda e espera o desenrolar da situação que se apresentou diante dele. Destacamos então que as coerções sociais que são impostas a esse sujeito refletem e cobram essa “postura” dele, logo a sua ação é delimitada ou praticamente é anulada por apenas ser movida pelo querer-fazer e não conter as demais competências (como o poder e o saber) que permitiriam o sujeito a fazer.

Observemos a seguinte parte do conto que constitui a segunda transformação no conto:

Davenga entra furando o círculo. Alegre, zambeiro, cabeça-sonho, nuvens. Abraça a mulher. No abraço, além do corpo de Davenga, ela sentiu a pressão da arma.

— Davenga, Davenga, que festa é esta? Por que isto tudo?

— Mulher, tá pancada? Parece que bebe? Esqueceu da vida? Esqueceu de você?

Não, Ana Davenga não havia esquecido, mas também não sabia por que lembrar. Era a primeira vez na vida, uma festa de aniversário.

Como vimos o sujeito quer fazer, mas não sabe e não pode fazer. Faltam-lhe esses elementos de competência (o saber e o poder), e, por conseguinte, o sujeito não se realiza pela ação até então, não consegue os valores aspirados, ao mesmo tempo em que se mantém como sujeito virtual, que *quer*. A partir dessa citação, o sujeito do estado se *atualiza*, não por si só, mas pelo sujeito do fazer que transfere os valores modais *poder* e *saber* ao sujeito do estado que se atualiza por conter o *poder fazer* e o *saber fazer* e, em seguida, se *realiza* ao entrar em conjunção com o seu objeto-valor vida: (“O barraco de Ana Davenga, como o seu coração, guardava gente e felicidades (...) Ana estava feliz. Só Davenga mesmo para fazer aquilo”).

Consideramos interessante e fundamental para a compreensão do texto o fato de que o sujeito do fazer executa o seu plano justamente ponderando aquilo que ocasiona estranheza aos olhos do sujeito do estado (revestido semanticamente pela figura Ana), porque causaria uma quebra de rotina, isto é, uma mudança “radical” nos costumes em que o sujeito do estado não estava habituado a conviver, o que servia para reafirmar ainda mais a insegurança desse sujeito.

No último programa narrativo (PN4), inicialmente o sujeito do estado (revestido semanticamente pela figura Davenga) ocupa outro papel actancial (sujeito modalizado), diferente do primeiro e terceiro programas. O sujeito modalizador (revestido semanticamente pela figura polícia), em seu fazer persuasivo, impõe aquele a */dever-fazer/* através da

intimidação (“quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho. Mandaram que Davenga se vestisse rápido e não bancasse o engraçadinho, porque o barraco estava cercado.”). Como o sujeito modalizado *deve fazer*, mas *não quer fazer*, há uma recusa (resistência passiva). Dito isso, Greimas adverte que “é evidente que a recusa também deve ser considerada uma forma de contrato; ela não interrompe o desenrolar do programa de modalização do sujeito, mas produz sua inflexão em uma nova direção” (GREIMAS, 2014, p. 98), permitindo na condução das relações intersubjetivas.

Mas anterior à recusa, o sujeito modalizado “finge” que aceita o contrato estipulado pelo sujeito modalizador (polícia) e para assegurar “obediência” */não-poder-não-fazer/*, que implica a prescrição (dever-fazer), o sujeito modalizado *faz*: (“vestiu a calça lentamente”). Consequentemente, esse sujeito *crê* que há uma maneira de se livrar da prisão, pois *deve, quer, pode e sabe* como reagir (fazer) e arquitetou da seguinte maneira: (“A arma estava ali, debaixo da camisa que ele ia pegar agora. Poderia pegar as duas juntas. Sabia que este gesto significaria a morte. Se Ana sobrevivesse à guerra, quem sabe teria outro destino?”).

Então, a partir dessas modalidades virtualizantes e atualizantes, torna-se sujeito atualizado, mesmo após a performance (fazer-fazer), não consegue transformar em sujeito realizado, por permanecer em disjunção com o seu objeto-valor (vida) que representa a liberdade (“Ele sabia estar vencido. E agora o que valia a vida? O que valia a morte? Ir para a prisão, nunca!”).

A partir do primeiro percurso, através da resistência, o sujeito do estado nesse conto se aflige pelo futuro incerto que chega cedo (“Só que o futuro ali chegava rápido.”) e geralmente vivencia e “prevê” mais “dor” (sofrimento) que “samba” (alegria) (“O de matar ou morrer chegava breve, também.”). Com efeito, podemos assegurar que o sujeito do estado “presume” a morte, pois há riscos evidentes de isso ocorrer: 1) a disjunção de seu objeto-valor indica perigo a todos; 2) os malfeitos que o actante Davenga havia realizado desde que conhecera o sujeito, logo há indícios (retomados nas micronarrativas) que o antissujeito esboça um percurso paralelo ao do sujeito Davenga (como se desdobra o segundo percurso desse conto); 3) até mesmo o sujeito Davenga, no segundo percurso, deixa visível que a privação do objeto-valor era possível (“Quando a madrugada afirmou, Davenga mandou que todos se retirassem, recomendando aos companheiros que ficassem alertas.”). Então, o sujeito ser privado do objeto-valor (vida, proteção, amor, liberdade, autoridade, etc.) é imposto pela sociedade (tratamos desse assunto no nível discursivo), pois, de acordo com Constância Duarte (2010a), a maioria dos contos de Conceição Evaristo termina em morte, por ilustrar uma condição social que lhe é reservada (“E ela, tão viciada na dor...”). Os dois sujeitos (o casal) preveem

de forma velada a privação desses objetos, pois estão habituados a conviver diariamente com a probabilidade de morrer (por privação ou por renúncia – no caso do segundo percurso). Como esses sujeitos vivem em lugares periféricos (inclusive a maioria das personagens da literatura afro-brasileira), convivem com a “tensão” que abrange o morro, pois há uma sensação de desamparo em que os direitos não os protegem e há uma percepção de “morte iminente” que os submerge o tempo todo.

Com efeito, a partir das interações actanciais, nas próximas seções, verificamos como se constitui todo esse entrelaçamento que acomete as relações intersubjetivas interactanciais presentes no conto, de modo mais geral, mas antes discorreremos brevemente os principais conceitos que abrangem a Sociossemiótica.

2.3 Sociossemiótica: regimes de sentido e de interação

No conjunto da formulação de sua teoria, a Semiótica greimasiana inicialmente não avança muito nas estratégias interativas entre os actantes, tornando-se mais evidentes apenas no esquema narrativo canônico (MARSCIANI, 2014). Todavia, a partir desse esquema, Eric Landowski (2014a) observa-o e o esmiúça capturando o sentido nas interações, não excluindo o de Greimas, pois a Sociossemiótica procede do que mais a Semiótica Discursiva debruça: a manipulação.

Eric Landowski (2014b), o principal mentor da Sociossemiótica, alega que há duas acepções a respeito do objeto dessa teoria. A primeira acepção assegura que o objeto é o social e salienta a importância do mesmo, visto que os actantes sociais estão inseridos no espaço e na situação comunicando-se, cambiando formas saturadas de sentido e de valor entre eles, logo, isto resulta em que Greimas aborda como teoria da modalidade. A segunda afirma que a Sociossemiótica não pode mais ser determinada pelo caráter “social”, pois o seu objeto passa a ser “o sentido enquanto tal, e o papel que ela assume é construir a *teoria geral* desse objeto” (Itálico do autor) (LANDOWSKI, 2014b, p. 11), assim associa sentido e interação e dialoga com a semiótica geral. Destarte, ambas as acepções se complementam por meio da noção de interação, por um lado em um plano geral da teoria da sociossemiótica, por outro em um plano analítico a unidade do campo sociossemiótico, que projeta em um olhar mais coerente e estável acerca da variedade de objetos empíricos.

Com efeito, o projeto sociossemiótico assume como hipótese primeira “as práticas de construção, negociação, intercâmbio de sentido que vêm *construindo* o ‘social’ enquanto universo de sentido” (Itálico do autor) (LANDOWSKI, 2014b, p. 12), diferenciando das

demais teorias que levam em consideração o social. Enfim, segundo Eric Landowski, a proposta desse projeto é

a de privilegiar não a descrição de *sistemas* que determinariam a produção e a recepção das manifestações significantes (o que acabaria por encerrar as práticas de sentido numa função de perpétua reprodução do mesmo), mas a análise dos *processos*, ou seja, justamente, das interações (entre sujeitos ou entre o mundo e os sujeitos) que presidem a construção da mesma do sentido e tornam em consequência possível a emergência de configurações inéditas. (...) a sociossemiótica se propõe como uma teoria da produção e da apreensão do sentido em *ato*. (Itálico do autor) (LANDOWSKI, 2014b, p. 12)

Nessa apreensão do sentido em ato, Landowski (2014b), ao observar as relações entre sujeitos (e objetos) que apreendem a condição moral e material dos sujeitos que pendem das operações de junção (conjunção ou disjunção), afirma que tal modelo apenas vislumbra um aspecto (o econômico) e propõe a lógica da junção que se atém à pertinência semiótica que abarca outra lógica do sentido, a lógica da união, que é constituída a partir da co-presença sensível dos actantes.

Dessa forma, na lógica da junção, “a compreensão do mundo passa pelo deciframento de formas que, verbais ou não, são consideradas como equivalentes a tantos outros textos que, supostamente, ‘quereriam’ dizer-nos qualquer coisa” (LANDOWSKI, 2014b, p. 13). Já a lógica da união é, ao contrário, baseada em “explicar os estados de alma e os estados somáticos dos sujeitos em interação (...) por uma interação face a face, corpo a corpo, ou seja, uma copresença mútua” (BUENO; FERNANDES; SILVA, 2010, p. 25). Essa co-presença não se atém mais a um conhecer, a um julgar, a um definir ou a um ponderar à distância, porém uma relação do sensível, isto é, mais apta às características da propriedade inseparável do objeto (pessoas e coisas) da relação (BUENO; FERNANDES; SILVA, 2010).

Diante dessas duas lógicas apresentadas, Landowski indica dois processos de significação: a leitura que visa “a decifração das ‘significações’, fundada sobre o reconhecimento de formas” (LANDOWSKI, 2014b, p. 13); e a captura que é “a apreensão do ‘sentido’ que emana das qualidades sensíveis (plásticas, rítmicas, estésicas) imanentes aos objetos” (LANDOWSKI, 2014b, p. 13), logo leitura e captura são regimes.

Dessa forma, na semiótica *standard*, Landowski (2014b) afirma que apenas identifica dois regimes, atribuídos ao esquema narrativo canônico, dos quatro regimes esmiuçados pelo próprio: a ação operada, a operação; e a manipulação entre os sujeitos. Dito isto, Eric

Landowski (2014a, 2014b), incluindo a manipulação, estipula quatro regimes: programação, manipulação, ajustamento e acidente.

No conto, além da existência dos sujeitos principais, há outros que interagem com aqueles. Observamos que o actante Davenga estabelece interação com todos os actantes presentes no conto, embora essas relações fossem vivenciadas em um passado recente. Como já mencionamos o procedimento analítico no início deste capítulo, destacamos algumas especificidades: a sequência das etapas confere a importância em almejar os objetivos elencados neste trabalho em virtude de organizar a rede interacional intersubjetiva presente no conto, que mais adiante se torna hierárquica (do mais ao menos íntimo, tendo como ponto de partida o casal).

Ao nomearmos esta relação que há no enredo desse conto de rede interacional intersubjetiva, Yvana Fachine e João Vale Neto (2010, p. 3) nos apresentam a definição de rede que é “uma instância de encontro e, ao mesmo tempo, um tipo de configuração que, além de despir de hierarquias os sujeitos envolvidos, alude à almejada condição de ‘portal’ e catalisador de novas articulações (...)”. Porém, no caso desse conto que estamos analisando, nem sempre no momento interativo “é despido hierarquicamente”, mas também é averiguado que, em alguns momentos de acordo com o contexto situacional, invertem-se as posições hierárquicas durante a interação ou enfatiza-se a posição em que se ocupa. Talvez os autores afirmem essa igualdade interativa por causa de o artigo ser baseado a um projeto constituído de uma rede de promoção social.

Para o leitor deste trabalho, a nomenclatura “interacional e intersubjetiva” pode soar redundante, porém, na semiótica discursiva e em outras teorias do discurso, a interação pode ser intertextual/ intersemiótica, enunciativa (enunciado e enunciação) e interactancial (esta faz alusão à intersubjetiva, que é a relação entre sujeitos, e à intrassubjetiva que é entre sujeito e objeto).

Na sociosemiótica, Landowski (2014a, 2014b), em seus trabalhos mais recentes, estabelece esses quatro regimes (programação, manipulação, ajustamento e acidente), que se conectam a partir de uma única ou de várias práticas sociais, além disso, cada regime surge através das relações identificadas e formalizadas e cada um se desloca entre si, tornando-se um sistema dinâmico e flexível.

Os regimes de interação correspondem a modos de agir dos actantes uns sobre os outros, a partir de dois grandes modos de “estar no mundo”, o *fazer ser* (modos de existência) e o *fazer fazer* (modos de ação). Correlacionados a

esse dois eixos, Landowski identifica, respectivamente, os regimes da programação e do acidente, da manipulação e do ajustamento. (FECHINE; VALE NETO, 2010, p. 5).

Antes de falarmos do regime de programação, para compreendermos, Landowski (2014a, p. 21) utiliza a palavra sinônima “operação” – que em seguida a substitui por “programação” – em que consta a ideia de transformação em conjunção ou em disjunção, de modo mais simples, resultando o *fazer ser* em novas realidades como construir uma casa ou modificar os estados de certos objetos já existentes como ligar ou desligar uma televisão, por exemplo.

No regime de programação, o caso da ação articulado no *fazer ser* atua a partir de fora, em termos de interobjetividade e exterioridade, efetuando a transformação de algum “estado de coisas”. Landowski (2014a, p. 22-23), ao exemplificar, menciona que o sujeito ao ser definido como “pescador” apenas pescará, no caso de “rei” apenas governará. Dessa forma, há uma série de programas constituídos pelos sujeitos por meio de regras, maneiras, ritos, de modo estereotipado da expressão que cogitam a vida em sociedade.

Entretanto, se o sujeito solicitar outro agente para executar, “operar”, o *fazer ser* abdica para o *fazer fazer*, dando margem ao regime de manipulação, que atua a partir de dentro em termos de subjetividade e interioridade, executando a transformação de algum “estado de alma”. Então, em oposição, Landowski (2014a) nos apresenta a palavra “manipular” que mais adiante é tratada também como “estratégia”. Como já vimos, a manipulação é a etapa mais desenvolvida na teoria greimasiana, deste modo, o autor (LANDOWSKI, 2014a, p. 22) define que manipular é influenciar, por meio da persuasão, nos motivos que façam o outro sujeito atuar “querer fazer” no sentido determinado. Porém, não há uma garantia pré-determinada de êxito na manipulação, visto que o destinatário no seu fazer interpretativo pode rejeitá-la. Essa forma de interação, além de abranger as competências modais do destinador e do destinatário, possui uma imprevisibilidade em seu resultado, porque esse regime envolve valores, gostos, preferências, por isso é baseado em um princípio de intencionalidade.

Landowski (2014a) utiliza a classificação dos procedimentos de manipulação da teoria greimasiana e a aprimora. Lembremos que há quatro tipos: tentação, intimidação, sedução e provocação. Nos dois primeiros, o manipulador se compromete a restituir o sujeito manipulado, recompensando-o ou o castigando, e o valor, positivo ou negativo, atribuindo-se aos objetos, por isso o autor designa essas transações em *razões* que podem ser de ordem

econômica. Já na sedução e na provocação, o manipulador atribui valores, positivos ou negativos, respectivamente, à imagem do manipulado por meio de conotações, fundamentando na *motivação* que é exclusivamente subjetiva e hierárquica.

Entretanto, o autor enfatiza que a distinção entre a programação e a estratégia é meramente metodológica, pois, em certo momento, elas se fundem ao observarmos que até mesmo no modo de executar um rito ou no modo de se vestir, por exemplo, há uma motivação e uma razão de assim proceder, que em outrora era justificável. E, desse modo, o sujeito que inicialmente o fazia de um jeito poderá resolver ou fazê-lo de outra maneira, se motivando fortemente, visto que caminhará contra a “coerção social” pré-estabelecida. Pensemos na literatura, séculos XIX e XX, as obras que possuem sujeitos negros, em sua maioria, não são protagonistas, são estereotipadas pela sensualidade, servidão, malandragem e infertilidade, frutos de uma sociedade machista, sexista e elitista. No entanto, a literatura afro-brasileira vai de encontro a essa visão predestinada ao negro, tornando-o protagonista que relata/ conduz a sua estória, denunciando acentuadamente os preconceitos, as injustiças socioeconômicas e culturais, por mãos femininas e afrodescendentes.

Segundo Landowski (2014a), no regime de ajustamento não está em cena a relação de destinador-manipulador com o destinatário-manipulado, mas de atores que coordenam suas dinâmicas através de um *fazer conjunto*, ajustando-as na reciprocidade de se sentir entre sujeitos ou entre sujeito e objeto, como parceiros na interação. Se na manipulação, a interação é assentada no fazer crer e na persuasão, no ajustamento ela é determinada no contágio e na sensibilidade e que os sentidos produzidos nesse tipo de regime são novos e não esperados.

A interação por ajustamento está baseada, segundo Landowski, no contágio entre sensibilidades (acalmar o outro pela calma; fazer o outro confiar pela confiança, motivar o outro pela minha motivação etc.) O fundamento do contágio é, como vimos, a reciprocidade, seja qual for a sua forma de manifestação. Sendo assim, o contágio manifesta-se ora como uma apreensão imediata e *em ato* entre os sujeitos, ou entre sujeito e objeto, por meio de suas propriedades ou “qualidades” (*physis* e *soma*), ora como um *aprendizado* entre os interactantes, fruto de um contato repetido e duradouro entre eles. Em todas as situações, no entanto, depende sempre da *presença* de um ao outro. (Itálico dos autores) (FECHINE; VALE NETO, 2010, p. 8).

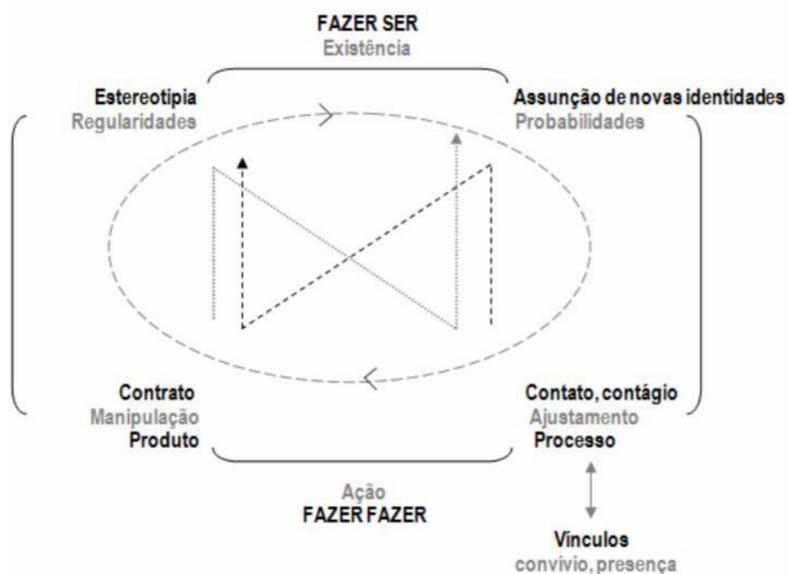
Landowski (2014a, p. 61-62), ao definir o que é o regime de acidente, o denomina como um risco puro e cita os principais riscos que nós, seres humanos, podemos passar em relação aos efeitos de uma catástrofe natural, como as enchentes, os terremotos, os

desmoronamentos de terra etc. Esse regime contrapõe-se ao regime de programação, pois este é baseado na estabilidade e o seu termo é positivo, enquanto o de acidente é baseado na instabilidade e o seu termo é negativo. Se na programação, a regularidade, a segurança, a continuidade fazem parte, já no acidente, a aleatoriedade, a insegurança e a descontinuidade nas relações entre os actantes, em que todos os valores estão misturados, podem gerar caos, intranquilidade, fracasso, mas estão presentes na interação, mesmo sendo bem ou mal sucedida, fazem sentido a nossa vida.

Segundo Landowski (2014a, p, 72), há outra definição que nos oferece que diferente da manipulação, o acidente é a relação entre os actantes e aparece a figura de um destinador que não sugere um contrato e nem ordena nada em troca, mas também nos libera das coerções da programação, pois, como já afirmamos, a insegurança e a instabilidade vigoram no regime do acidente cujo comportamento do outro sem fundamentos na razão também não nos proporciona garantia alguma no plano prático. Assim, o destinador não se comunica com os sujeitos apenas os julga fazendo surpresas positivas e negativas para o outro sem justificar.

Observemos os quatro regimes de interação no quadrado semiótico:

Figura 5: Os quatro regimes no quadrado semiótico



Fonte: Yvana Fachine e João Vale Neto (2010, p. 10).

Com efeito, a divisão dos regimes de interação realizada por Landowski (2014a, 2014b) é apenas um critério metodológico de análise, visto que a interação passa pelos quatro regimes estudados – seguindo ou não essa ordem apresentada –, principalmente no conto que estamos analisando.

Em todas as intervenções sociais, a interação se faz pertencente a esse processo de civilização, da mesma forma em obras literárias em que as personagens estabelecem contratos tácitos a fim de oferecer ou de obter um produto, visando à intencionalidade; assumem estereótipos à luz da programação; aptos a correrem o risco que a situação interativa as acomete como rescisão de contratos, rompimento da lógica e quebra das casualidades e do previsível. Com base nos quatro regimes que explanamos e no esquema que apresentamos para analisar os sujeitos em interação no conto *Ana Davenga* estreamos com a primeira etapa (figura 1) a partir dos regimes de sentido e de interação.

2.3.1 Rede interacional intersubjetiva: narrativa geral do conto

Nas seções anteriores tratamos apenas dos aspectos modais e passionais da estrutura narrativa geral do conto. Com isso, nesta seção pretendemos analisar as relações interactanciais a partir dos regimes de sentido e de interação, de tal modo que iniciamos pelos actantes presentes na narrativa geral. As pequenas narrativas, referidas pela semiótica como narrativas de uso ou competencialização, são analisadas nas seções seguintes.

No processo de interação, podemos vislumbrar que a vida do sujeito (revestido semanticamente pela figura Ana) é estabelecida pela previsibilidade, pois, a partir do seu papel temático “ser mulher do chefe”, o leva a lidar com as imposições para se fazer pertencer à comunidade, visto que sabia das condições propostas pelo destinador (revestido semanticamente pela figura Davenga ou comparsas, em outros momentos) e as adota devido à coerção social. Dessa forma, a rotina desse sujeito é traçada pela periculosidade (“Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem. Sabia dos riscos que corria ao lado dele”.); pelo consentimento em morar com Davenga (“Desde aquele dia Ana ficou para sempre no barraco e na vida de Davenga. Não perguntou de que o homem vivia”.); pela não intromissão nos negócios de seu homem (“Ela era cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles”.); e pela aceitação em se relacionar com Davenga (“Um dia pensou em se negar para não ver Davenga chorando tanto. Mas ele pedia, caçava, buscava. Não restava nada a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto de seu homem”).).

Ana, na condição de mulher de assaltante, moradora da favelada, não tinha o direito de escolher: se propõe somente a amar aquele sujeito, como e quando o homem quisesse ou pudesse, uma vez que Davenga se escondia da polícia. Ana não teve medo de amar, por mais que tivesse consciência dos preconceitos sociais. Ela sabia que o Davenga estava envolvido em atos ilegais, ela vivia à espera de notícias e sabia que poderiam ser más notícias, já que viviam em um ambiente que sempre havia anúncio de ações violentas. (CARDOSO; SILVA, 2017, p. 69)

Com efeito, esse fragmento admite que essa previsibilidade na vida desse sujeito esteja envolvida em um princípio de regularidade, pois esse condicionamento social em que o sujeito é imposto, que se configuram em práticas rotineiras, o induz a um comportamento previsto que o faz estar num território da certeza cujo risco é quase nulo, logo o resultado é alcançado e a convivência é harmônica e proporciona segurança, somente quando todos estão sã e a salvo.

Observemos que nessa rede interacional intersubjetiva o sujeito é condicionado a *fazer* o papel temático de “mulher do chefe”, que como vimos no nível semionarrativo, um sujeito que sofre e espera do outro sujeito a ação que almeja atingir, por isso que no começo do conto o sujeito se encontra em uma espera impaciente. Assim, podemos aferir que é uma rotina, o sujeito aguardar impientemente a chegada de outro(s) sujeito(s).

Essa pequena explanação é de suma importância, pois, após entendermos a rotina desse sujeito (que nesse conto é um percurso pressuposto), podemos constituir esses dois sujeitos, de forma interactancial, e compreender as transformações a partir dos regimes de sentido e de interação. Dessa forma, o sujeito ao cumprir o contrato, o destinador-julgador (revestido semanticamente pela figura Davenga com a ajuda dos comparsas) decide comemorar a vida, o amor, a união (revestido semanticamente pela figura festa surpresa). No entanto, com as investidas nessa comemoração – que foge da causalidade, da regularidade, da rotina – há uma ruptura que ocasiona a imprevisibilidade (“Todos entram, menos o [Davenga]”). Ocorre o acidente que é a quebra da rotina, que instala o caos (sem sentido e nem sempre pode ser entendido como um acontecimento negativo), de tal forma que propaga insegurança e puro risco, que concede aleatoriedade e a figura do acaso. Dessa forma, segundo Luiz Carlos de Mello, “o risco está vinculado à fatalidade, que é um fenômeno transcendente e impenetrável” (MELLO, 2019, *s.p.*). Como a programação e o acidente são regimes opostos, a vida de bandido necessita ser muito regulada para evitar o acidente, por ser uma vida arriscada, logo a “surpresa do bem” não é bem vista, a princípio, por parte do destinatário e que ocasiona toda tensão no conto.

Dito isso, tanto essa fatalidade quanto essa regularidade instalam o *fazer ser* no sujeito, visto que este só se faz confiante na programação quando os comportamentos mecânicos e automáticos projetados reproduzem o estereótipo cuja ordem é social e simbólica. Já no acidente esses comportamentos regulares são desestabilizados pela imprevisibilidade e emergem em uma “nova identidade” do sujeito – talvez a mais fidedigna –, que ilustra a falta da confiança, pois, a partir de seu fazer interpretativo, o sujeito crê que a privação da proteção proporcionada por outro (este revestido semanticamente pela figura Davenga) representa o desmoronamento de toda rede intersubjetiva interacional (“A ausência de um deles significava sempre perigo para todos”). Esse acaso permite que esse sujeito se sintá instável, oscilando entre insegurança, medo e aflição. Porém, a privação do objeto-valor não é o único acontecimento responsável por romper a regularidade e causar no sujeito a crise da confiança, mas outros acontecimentos⁴³ (visíveis nas narrativas de uso) que proporcionam e corroboram (n)a insegurança desse actante.

Ao estudar as obras *Da imperfeição* (GREIMAS, 2002) e *Semiótica das paixões* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), Landowski (2005, p. 97) identifica a existência de dois tipos de acidente (o acidente estésico e o acidente patêmico). Para o autor os dois tipos possuem uma única diferença, pois “o acidente estésico permite ao sujeito sair da insignificância para aceder momentaneamente à plenitude do sentido” (LANDOWSKI, 2005, p. 97) já “o acidente patêmico apresenta-se, na direção inversa, como uma pura regressão (passageira também, felizmente!)” (LANDOWSKI, 2005, p. 97). Como podemos ver no início do conto ocorrem os dois tipos, pois o patêmico e o estésico se fundem.

É no regime do acidente que nos deparamos com a primeira transação dos estados do sujeito (como já atentamos na transformação, na junção e na passionalidade do sujeito do estado no nível narrativo) que está em uma espera impaciente (apesar de ser rotineira e previsível) e se acentua com o passar do tempo e resulta em descontinuidade. Com essa mudança de um estado para o outro, percebemos que o sujeito é conduzido pelo seu “olhar penetrante” (percepção) que transcende e procura entender o presente baseado nas suas experiências e provavelmente busca “prever” o futuro.

Ao tratar sobre o olhar, os estudiosos das obras de Conceição Evaristo e, sobretudo, da literatura afro-brasileira – (COSER, 2018), (DUARTE, 2017), (EVARISTO, 2012a), (FIGUEIREDO, 2010) e outros –, atrelam-no para o momento de maior intimidade dos interactantes (abordado na seção seguinte) e para o ponto de vista do enunciador que

⁴³ Segundo Valdenise Martyniuk (2015), o acontecimento não é exclusivo do regime do acidente, mas pode ser encontrado em outros regimes.

transmite para os actantes do enunciado a memória coletiva, a identidade afro-brasileira, de forma a confirmar a escrevivência defendida pela autora. E é por meio do olhar desse sujeito que o primeiro percurso se desenvolve.

Diante dessa imprevisibilidade, que ocasiona a falta de sentido, revela-se a essência do sujeito, a identidade, e no decorrer da narrativa geral, a reciprocidade entre os sujeitos se é perceptível pelos aspectos sensoriais (elementos do plano da expressão) que privilegiam o contágio. Portanto, no ajustamento, o corpo, a presença, é evidenciado na interação em ato, pois “na união, a satisfação não é obtida mediante à obtenção do objeto, e sim graças à qualidade do processo de interação” (MELLO, 2019, *s.p.*). Observemos um fragmento a seguir do conto:

Os homens cercaram Ana Davenga. As mulheres, ouvindo o movimento vindo do barraco de Ana, foram também.

Davenga não estava ali. Os homens rodearam Ana com cuidado, e as mulheres também. Era preciso cuidado. Davenga era bom. Tinha um coração de Deus, mas, invocado, era o próprio diabo. Todos haviam aprendido a olhar Ana Davenga. Olhavam a mulher buscando não perceber a vida e as delícias que explodiam por todo o seu corpo.

Como neste conto há sincretismo entre o observador e o sujeito (neste caso este é revestido semanticamente pela figura Ana, mas ao longo da narrativa detectamos sincretismo com outros sujeitos), averiguamos a reciprocidade entre os sujeitos, pois, na medida de não cobiçar o sujeito, a forma de olhar o outro está em sintonia nesse processo de interação, com o intuito de não quebrar o contrato estabelecido entre os sujeitos (em outro percurso), enfim, de *fazer sentir* desconfiado/ inseguro. No regime sensível, o sentido pode ser perceptivo em que, além de experimentar “as variações perceptíveis do mundo exterior” (LANDOWSKI, 2014a, p. 52) e de ebulições internas que interferem os estados do próprio corpo-sujeito, “mas também interpretar o conjunto dessas soluções de continuidade em termos de sensações diferenciadas que fazem por si mesmas sentido” (LANDOWSKI, 2014a, p. 52).

Para Eliane Araújo e Liane Schneider, “Ana busca viver plenamente o momento” (ARAÚJO; SCHNEIDER, 2015, p. 10), pois, de um lado, nas narrativas de uso identificamos que o sujeito vive de modo pleno a situação quando se relaciona sexualmente com o “seu homem” e quando aceita o risco e as consequências de se tornar “mulher de bandido”; por outro lado, avistamos um sujeito preocupado, com o estado aflito e predominantemente

inseguro e resignado. E a partir de seu fazer sentir, esse sujeito captura um sentido através de seu saber sobre o mundo em que convive e decifra uma significação que, a princípio, destoa o sentido primeiro, porém possibilita a diversificação dos efeitos de sentido ao conto em todos os níveis, falando semioticamente. Pressupomos que o que o impede de “desfrutar o momento” é a ameaça implícita de privação do objeto-valor vida e também, ao observarmos outras narrativas do conto, o sujeito se faz confiante quando está em “companhia de seu parceiro”, fora isso a crise de confiança se sobressai.

Dessa forma, o significado é constituído em ato, por isso afirmamos a existência da rede intersubjetiva interactancial, pois, ao se deparar com aquela situação imprevista (figurativizada na presença dos comparsas e de suas mulheres sem o chefe estar presente), o sujeito entra em contato com os valores e sentidos que estão expostos e em circulação nessa interação. No entanto, ao interpretar essa reciprocidade entre o inteligível e o sensível, esse sujeito se automanipula por querer-fazer, conduzido pela paixão simples – a curiosidade, o querer saber –, por meio da tentação (apresenta-se para o sujeito em forma de enigma/mistério).

Diante da situação o sujeito paralisa-se, fica alheia, não interage por causa da crise de confiança que o cerca e do condicionamento que está imposta, embora não esteja visivelmente exposto na narrativa, mas dá margem aos próprios pensamentos, pois o sujeito percebe a ameaça em perder definitivamente o objeto-valor vida. Podemos aferir que o sujeito prevê intuitivamente o que acontecerá e, por isso, o narrador retoma fatos de um passado recente que justifica essa insegurança, ao mesmo tempo, demonstra o lado familiar da comunidade, atribuindo um sentido de despedida e de pressentimento por parte do sujeito, embora não apenas este fique estagnado perante a situação, mas os demais sujeitos (revestidos semanticamente pela figura homens e mulheres) e o tempo.

O peito de Ana Davenga doía de temor. Todos estavam ali, menos o dela. Os homens rodeavam Ana. E as mulheres, como se estivessem formando pares para uma dança, rodeavam seus companheiros, parando atrás de seu homem certo. Ana olhou todos e não percebeu tristeza alguma. O que seria aquilo? Estariam guardando uma dor profunda e apenas mascarando o sofrimento para que ela não sofresse? Seria alguma brincadeira de Davenga? Ele estaria escondido por ali? Não! Davenga não era homem de tais modos! Ele até brincava, porém, só com os companheiros. Assim mesmo de uma brincadeira bruta. Socos, pontapés, safanões, tapas, “seus filhos da puta”... Mais parecia briga. Onde estava Davenga? Teria se metido em alguma confusão? Sim, seu homem só tinha tamanho. No mais era criança em tudo. Fazia coisas que ela nem gostava de pensar.

Averiguamos que os demais regimes de interação estão presentes, porém de forma tácita, pois a coerção social conduz o processo de interação interactancial em certa regularidade que ambos os sujeitos se adéquam e não só confirmam os estereótipos como também os sustentam, às vezes, inconscientemente. Com isso podemos desvendar a razão de o sujeito permanecer virtual, o contrato coercitivo entre os sujeitos permite de um dos lados da interação, apenas julgar o que está em volta dele, realizando interpretações pautadas em suas hipóteses levantadas por si mesmo, embora não alcance nenhuma conclusão concreta (“Todos estavam ali, menos o dela.” / “Ana olhou todos e não percebeu tristeza alguma.”); e do outro lado, realizar contato sensorial (“Os homens rodeavam Ana.” / “Todos continuavam parados olhando Ana Davenga.” / “Os homens fecharam a roda mais ainda e as mulheres em volta deles começaram a balançar o corpo.”).

Para entendermos a quebra de linearidade da narrativa geral do conto (conferimos uma quebra cronológica e, em alguns momentos, espacial também), se apresenta uma estratégia sensível em que se viabiliza uma união entre o sujeito e o objeto-valor vida – sincretismo entre sujeito e objeto (GREIMAS, 2002) e (FIORIN, 1999) – e, simultaneamente, delinea uma junção entre o sujeito e o objeto. Na junção o sujeito está em disjunção com o objeto-valor, já na união ocorre o contágio – a reciprocidade entre os sujeitos (torna-se uma única sintonia) –, o sujeito (re)vivencia a partir da experiência, aliás, uma memória coletiva pertencente ao seu povo emerge (“As histórias e os feitos de Davenga vieram quentes e vivos em sua mente.”). Então, o sujeito vai se adequando em seu fazer sentir que instiga a vontade desse sujeito em querer fazer (intencionalidade), pois os sujeitos (os adjuvantes) também se ajustam (fazer sentir), pois mostram “cuidado” para com o sujeito Ana e o movimento de rodear o sujeito o faz sentir protegido, acolhido em sintonia com a “festa” (“as mulheres (...) começaram a balançar o corpo.”).

Para Sebastião Cardoso e Elen da Silva, “uma particularidade dessa escrita é a presença da memória em que apresenta o passado e, alicerçado nele, ocasiona mudanças no presente (...)” (CARDOSO; SILVA, 2017, p. 65). A funcionalidade dessa escrita é reivindicar, por meio dos textos afrodescendentes, uma vida melhor na sociedade, mais igualitária, pois essa literatura vem mostrar a partir da resistência, as desigualdades sociais que o povo negro está exposto. Por isso que o sofrimento circunda esse povo, devido aos resquícios dessa memória que “os focos principais incidem sobre a vivência da mulher negra

e pobre, com as sombras e ecos da escravidão pairando sobre o presente do país” (COSER, 2018, p. 7).

Como o sujeito mesmo motivado pelo estrategista (ele mesmo) em fazer querer (intencionalidade), movido pelo querer saber, não adquire as demais competências saber-poder-fazer (“Por mais que Ana Davenga se esforçasse, não conseguia atinar com o porquê da ausência de seu homem.”), pois a fatalidade (a espera do inesperado) – retratada no começo desta seção – o enfraquece como sujeito afastando-se da “realidade” (digamos da situação em que se apresenta diante dele) e o instiga a construir outro simulacro absorvido pela ilusão do mesmo sujeito – como os autores Sebastião Cardoso e Elen da Silva afirmam que “Ana Davenga expõe o seu lado de sonhadora, expondo sensibilidade ao descrever, de modo particular, a intimidade sexual, a maneira de amar daquele indivíduo atroz, insensível e homicida...”⁴⁴ (CARDOSO; SILVA, 2017, p. 68).

Então, Landowski declara que

acontece então – segundo tempo – um verdadeiro *milagre* destinado a preencher essa espera, uma aparição súbita e “deslumbrante” que vem inopinadamente provocar o êxtase do sujeito, fazendo-o entrever, para além da banalidade das aparências, um mundo “outro”, carregado de sentido. É o momento estético propriamente dito, em completa ruptura com tudo aquilo que o precedeu, bem como com tudo aquilo que o sucederá. (Itálico do autor) (LANDOWSKI, 2005, p. 95-96)

Nessa busca pelo sentido, o sujeito ao mesmo tempo em que demonstra a falta da confiança, se faz submergir revelando as experiências e as identidades de todos os actantes do conto, embora o sujeito se distancie dessas vivências (“Fazia coisas que ela nem gostava de pensar.” / “Não, Ana Davenga não havia esquecido, mas também não sabia por que lembrar.”), enfim, desses estados passionais, torna-se expectador de suas próprias lembranças e as de seus semelhantes. Normalmente o acontecimento (a surpresa), que tratamos aqui como acidente, tira a razão do sujeito e este se torna praticamente um objeto. Talvez esse acontecimento da “festa surpresa” tenha desencadeado essas sensibilidades “sem sentido” no sujeito Ana.

Isso ratifica que o sujeito por ser inseguro só consegue tornar-se realizado e confiante após o estrategista (outro sujeito) conceder as competências modais que aquele necessita

⁴⁴ Ressaltamos que, para a semiótica, o ato de descrever é do narrador que está em sincretismo com o ator do enunciado – actante, para o nível narrativo. Aprofundamos essa questão no capítulo seguinte.

(“Davenga entra furando o círculo. Alegre, zambeiro, cabeça-sonho, nuvens. Abraça a mulher.”).

Dessa forma, retorna a regularidade em que a segurança é estabelecida, o sujeito torna-se confiante e os sentidos são revelados para si mesmo, pois este adquire seu objeto-valor e os estados passionais (proteção, felicidade, tranquilidade, amor etc.) que se encontram relaxados e em conjunção (“Ana estava feliz. Só Davenga mesmo para fazer aquilo.”). Esses estados passionais são recíprocos, todos os sujeitos envolvidos nessa situação se fazem contagiar (fazer sentir) pela alegria (“O barraco de Ana Davenga, como o seu coração, guardava gente e felicidades. Alguns se encostaram pelo pouco espaço do terreiro. Outros se amontoaram nos barracos vizinhos, por onde rolavam a cachaça, a cerveja e o mais e mais.”). Dessa forma, o primeiro percurso se finda em uma “nova programação”, porém lembremos que a maioria desses regimes presentes no conto é acoplada pelo sensível (neste caso, em oposição ao inteligível), pois o comportamento dos sujeitos se constitui a partir de sentir junto, ou seja, a identidade se faz em ato e mutuamente.

Apesar desse primeiro percurso da narrativa geral demonstrar um sujeito inseguro e paralisado por causa das problemáticas da exclusão social, o sujeito passa por momentos de felicidade ou luta para ser como afirmam Sebastião Cardoso e Elen da Silva (2017) e Lucimara Mesquita e Rafaela Dias (2017). No entanto, esses aspectos são aprofundados nas seções seguintes na qual a rede intersubjetiva interacional (hierárquica) é esmiuçada detalhadamente, mesmo que nesta seção já tratemos sobre algumas situações interactanciais que ilustram a identidade desses actantes.

Ao concluirmos a análise do primeiro percurso da narrativa geral do conto, partimos para o segundo no qual se estabelece a regularidade, retoma a segurança, pois os dois sujeitos principais atingem várias benquerenças (tranquilidade, amor, proteção, paz, felicidade) – (“Davenga estava ali na cama vestido com aquela pele negra, brilhante, lisa que Deus lhe dera. Ela também, nua. Era tão bom ficar se tocando primeiro.”). Percebemos também que, em algumas passagens do texto, essas interações são englobadas pelo sensível, visto que só apreendemos o sentido por meio da interação em ato.

Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho. Mandaram que Davenga se vestisse rápido e não bancasse o engraçadinho, porque o barraco estava cercado. Outro policial do lado de fora empurrou a janela de madeira. Uma metralhadora apontou para dentro de casa, bem na direção da cama, na mira de Ana Davenga. Ela se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda.

Verificamos que nesse trecho ocorre outra imprevisibilidade, visto que o sujeito (revestido semanticamente pela figura Davenga) se depara com uma situação que indica probabilidade para acontecer como o próprio pressentia (“Quando a madrugada afirmou, Davenga mandou que todos se retirassem, recomendando aos companheiros que ficassem alertas.”), então percebemos que esse acaso pode revelar ou confirmar as identidades dos sujeitos envolvidos em cena.

Observamos que o estrategista (revestido semanticamente pela figura polícia) é motivado a *fazer fazer* e intimida o sujeito a obedecer (a dever fazer), pois aquele é constituído de poder por representar uma instituição, ou melhor, o Estado e vê o sujeito com valor negativo, por isso o ameaça. Assim, “manipula-se um outro que tem livre-arbítrio. Apesar de estar sendo manipulado, é ele quem decide se adere ou não aos desejos do manipulador” (MELLO, 2019, *s.p.*). Nessa estratégia, o sujeito é conduzido pelo dever fazer, porém como é dotado de autonomia, não internaliza e nem assume esses valores que o estrategista lhe atribui e também vê este com valor negativo.

Dessa forma, podemos afirmar que a estratégia foi recíproca, pois tanto o antissujeito quanto o sujeito são programados para manipular e, inicialmente, a intencionalidade do estrategista não é privá-lo do objeto-valor vida, mas o da liberdade / poder, que, para o sujeito, este é um valor de igual estima (“E agora o que valia a vida? O que valia a morte? Ir para a prisão, nunca!”). Salientamos que o sujeito, além de capturar o que a presença do estrategista significa, também decifra (leitura minuciosa do mundo) quais valores estão em jogo e quais são os saldos (probabilidades, riscos) ao assumir certa atitude (“A arma estava ali, debaixo da camisa que ele ia pegar agora. Poderia pegar as duas juntas. Sabia que este gesto significaria a morte. Se Ana sobrevivesse à guerra, quem sabe teria outro destino?”).

Percebemos que o sujeito diante da situação exposta prevê o desfecho, pois segundo Sebastião Cardoso e Elen da Silva, “ainda que Davenga fosse um criminoso e fosse um risco aos policiais, na ficção e na realidade, a função da polícia não é tirar a vida dos meliantes; por mais que Ana significasse conivente as ações de Davenga, não oferecia perigo aos policiais” (CARDOSO; SILVA, 2017, 72). Dessa forma, verificamos que esses actantes confirmam os estereótipos com o intuito de causar reflexão e provocar resistência.

Segundo Luiz de Mello, “quando não há intenção de matar é infortúnio, é obra do acaso, diferentemente de quando o delito caracteriza o crime doloso em que a morte é um fim esperado. Nesse caso, (...) se caracteriza (...) como regime de manipulação” (MELLO, 2019,

s.p.). Tanto para o sujeito quanto para o antissujeito, a princípio, almejam o mesmo objeto-valor (não é a morte), pois a intenção de ambos é a liberdade e autoridade, que, em outras palavras, a liberdade / autoridade de um ameaça a do outro. Como nenhum dos dois quer abdicar o objeto-valor, outro é privado, a vida, pois “o ato de matar” é a decorrência de não agir de acordo com o contrato implícito, de forma a impedir de o sujeito atingir o objeto.

Nessa situação, o acidente precede a manipulação, pois o antissujeito chega de surpresa (“Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho.”), embora o regime de manipulação seja predominante. A partir daí surgem outros regimes em grau menor: o do acidente novamente (“De cabeça baixa, sem encarar os dois policiais a sua frente, Davenga pegou a camisa e desse gesto se ouviram muitos tiros”), pois, mesmo de forma manipuladora, assume o risco; o da programação (“[Davenga] sabia estar vencido.”), visto que o comportamento individual e a identidade são moldados pelas coerções sociais, que são representados no texto como papéis temáticos. Podemos afirmar então que nesse percurso prevalece a manipulação.

É importante mencionarmos que o sujeito (revestido semanticamente pela figura Ana) do primeiro percurso reafirma o seu comportamento individual nesse segundo percurso, visto que, mesmo estando presente, prepondera a resignação através de sua atitude em se conformar em que outros decidam o seu destino (“Ela se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda.”), logo essa sujeição evidencia a sua identidade. Notamos que a presença do sujeito (revestido semanticamente pela figura Davenga) estabelece confiança naquele sujeito que não demonstra as paixões referidas no primeiro percurso (insegurança, medo, aflição, etc.).

Para Natanael Azevedo e Iran de Melo, “a estereotipagem imposta ao sujeito negro só reforça essa exclusão social, um fantasma que só se faz necessário no momento de servir ao grupo hegemônico, dada a faceta da construção de um estereótipo historicamente marcado na pele preta” (AZEVEDO; MELO, 2017, p. 107). Esse processo é visível no segundo percurso, todavia, salientamos que a sujeição não é restrita ao grupo hegemônico, pois ocorre a “escala servil” dentro do próprio grupo étnico, como vimos no primeiro percurso (dentro da própria favela).

Ao compararmos o sujeito do primeiro e o do segundo percursos, aquele (revestido semanticamente pela figura Ana) é manipulado para programar e este (revestido semanticamente pela figura Davenga) é programado para manipular. Isso é justificável a partir de como cada sujeito captura o sentido e lê as significações de modo meticuloso conforme a situação que se apresenta diante de cada um. No primeiro percurso, o sujeito, em sintonia com

os adjuvantes (revestidos semanticamente pela figura comparsas e mulheres), captura e decifra o significado não esperado (é correto afirmar que o sujeito lê baseado no seu conhecimento de mundo, na sua convivência), de tal forma que causa uma reviravolta na narrativa, se automanipula e, ao mesmo tempo, se adéqua ora com o objeto-valor (vida) ora com os adjuvantes, produz os mais variados efeitos de sentido por causa da falta de confiança (insegurança, aflição, temor, etc.). Com efeito, no segundo percurso, o sujeito difere daquele, pois, a princípio, este, por questões sociais e étnicas, é estereotipado por meio das regularidades (coerção social).

Já o estrategista do primeiro percurso é programado para manipular outros sujeitos a fim de alcançar os valores que deseja entre eles a sobrevivência, pois por ser uma vida bastante arriscada, o sujeito precisa se precaver para evitar o inesperado (a surpresa do antissujeito). Com isso o sujeito no segundo percurso captura as significações que o envolvem (o antissujeito disputa o mesmo objeto-valor – liberdade, poder) e lê os efeitos de sentido que estão expostos (“Ele sabia estar vencido.”) para continuar a manipular (fazer fazer) e, conseqüentemente, a obter esses valores, permanecendo em sintonia (o sentido se faz em ato) com o outro (sujeito / antissujeito).

Como neste capítulo tratamos das questões mais gerais da narrativa tanto da perspectiva de Greimas quanto de Landowski, no capítulo seguinte, destrinchamos as relações intersubjetivas de modo mais específico e aprofundado para averiguarmos como essa interação se procede de tal forma a constituir a identidade de cada actante no nível narrativo.

3 MODALIDADES DO SER: A PATEMIZAÇÃO DOS ACTANTES

*Minha luta diária é para ser conhecida
como sujeito, impor minha existência
numa sociedade que insiste em negá-la.*

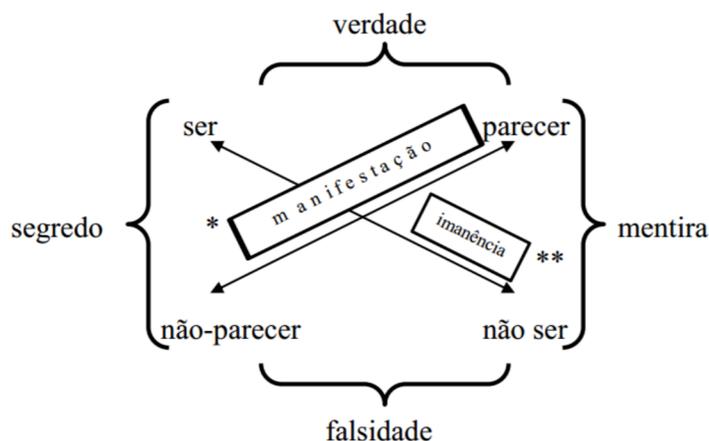
Djamila Ribeiro

Passando para as modalidades do ser, constatamos que se desdobram em modalidades veridictórias e em modalidades existenciais e que tendem a abrir caminho para a abordagem das paixões. Observamos que as veridictórias regem o *ser-ser* e as existenciais conduzem o *fazer-fazer*. De acordo com Fernando da Silva, “a modalidade veridictória é um fazer interpretativo, pois apresenta um veredicto do estado resultante da relação entre sujeito e objeto mediante a estrutura modal assentada em ‘ser’ *versus* ‘parecer’” (2009, p. 51).

Dessa forma, Diana de Barros (1990, 2001) menciona que a modalização veridictória é referente ao dizer verdadeiro, pois o sujeito (o não modalizado) interpreta o seu dizer, e que podemos apreendê-lo a partir da manifestação (parecer ou não-parecer) e chegar à imanência (ser ou não-ser). Esse fazer interpretativo é examinado inicialmente no percurso da manipulação que resulta na performance (*fazer-fazer*) no percurso do sujeito, logo o *ser-ser* determina o percurso do destinador-julgador, na sanção.

Após essa prévia explicação, vejamos as modalidades veridictórias representadas no quadrado semiótico:

Figura 6: Modalidades veridictórias no quadrado semiótico



Fonte: Barros (2001, *s.p.*).

Com efeito, Diana de Barros (2001) alerta que, ao desempenhar um fazer persuasivo, o destinador obtém a sua resposta (aceitação ou recusa do contrato) a partir do fazer interpretativo do destinatário. O destinador, na busca de *fazer-criar* por meio do fazer persuasivo, induz o *fazer-parecer-verdadeiro*, proporcionando efeitos de verdade, levando, por sua vez, seu destinatário a *crer* que o que é apresentado pelo destinador *parece* e é verdadeiro, secreto, etc. através do fazer interpretativo do destinatário, e isso revela o encadeamento entre os dois eixos da manifestação e da imanência, que é modalizado pelos enunciados do parecer e do ser.

Na estrutura narrativa geral desse conto, podemos dimensionar duas possíveis sanções. No primeiro percurso, o destinador-julgador (revestido semanticamente pela figura Davenga) enfatiza parcialmente os valores do destinatário-sujeito (revestido semanticamente pela figura Ana) e, caminha para sancioná-la positivamente. Dessa forma, o destinador realizou as seguintes operações de interpretação: num primeiro momento, questiona o destinatário o porquê de *parecer* paralisado (inseguro) diante da situação, aliás, o é (“— Davenga, Davenga, que festa é esta? Por que isto tudo? — Mulher, tá pancada? Parece que bebe? Esqueceu da vida? Esqueceu de você?”), em seguida, reconhece que o destinatário cumpriu o contrato estabelecido como, por exemplo, compartilhar a vida independente das circunstâncias (“Só Davenga mesmo para fazer aquilo. E ela, tão viciada na dor, fizera dos momentos que antecederam a alegria maior um profundo sofrimento.”).

Ainda nesse percurso, o sujeito (revestido semanticamente pela figura Ana) se automanipula e por crer na experiência de vida que adquiriu durante a convivência na favela, por meio do seu fazer interpretativo, pois mesmo que as situações afirmassem o contrário (como a batida na porta em ritmo de samba, o semblante calmo das mulheres, o preparo para a dança, etc.), não foi suficiente para o sujeito permanecer em conjunção com o objeto-valor vida, por ter ocorrido uma quebra de expectativa que o fez entrar em disjunção com a vida. A automanipulação foi bem sucedida, pois o sujeito *crê* que algo de ruim aconteceu com “o seu homem”, porém, ao olhar todos que estavam presentes, o semblante dos homens e das mulheres *parece* tranquilo, porém *não é* verdadeiro, isto é, ela interpreta como *mentira* o estado demonstrado pela comunidade e acredita fielmente na sua interpretação.

Para Eliza Araújo e Liane Schneider (2015, p. 7), “Ana não é representada como uma mulher silenciada no seu meio de convivência”. Porém, no decorrer desta análise semionarrativa, não detectamos, a princípio, que confirme totalmente a proposição das

autoras, pois para o sujeito conviver na favela, era preciso seguir algumas condições: (“Ela [devia ser] cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles.”). Aliás, o sujeito era comedido em suas atitudes na ausência de seu homem, logo o seu empoderamento era restrito, íntimo, corporal e exclusivo para “seu homem”, tanto que o sujeito parece e é paralisado diante da situação, que revela a crise de confiança. Porém presumimos que em outra conjuntura pode ser possível esse sujeito se atribuir de seu empoderamento, que a partir da perspectiva da Semiótica Discursiva, se revela esses aspectos que afirmam as peculiaridades desse sujeito e de outros actantes.

Dessa forma, o destinatário acredita (crer) que o actante Davenga *não-parece* travesso/gostar de brincadeiras e de surpresas, pois (“Ele estaria escondido por ali? Não! Davenga não era homem de tais modos! Ele até brincava, porém, só com os companheiros.”), porém ele é (ser) brincalhão/ travesso e, junto com os seus companheiros (adjuvantes do destinador), “arquitetou” uma festa surpresa para o sujeito, desse modo configura-se modalidade veridictória do *segredo*.

No segundo percurso, temos outro destinador-julgador (revestido semanticamente pela figura polícia) que reconhece o destinatário-sujeito (revestido semanticamente pela figura Davenga) como um sujeito que *não-parece* obediente, ou seja, cumpridor do contrato estabelecido entre destinador e destinatário (“[Os policiais] mandaram que Davenga se vestisse rápido e não bancasse o engraçadinho, porque o barraco estava cercado.”) e *não* o é, verifica-se a modalidade veridictória de *falsidade*, pois a ação do sujeito (“De cabeça baixa, sem encarar os dois policiais a sua frente, Davenga pegou a camisa e desse gesto se ouviram muitos tiros.”) levou a sancioná-lo negativamente (“Na favela, os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga.”).

As modalidades existenciais pertencem às modalidades do ser também e são conferidas pela existência modal dos sujeitos ao motivar a existência modal dos objetos. Dessa forma, a competência modal (que cabe ao sujeito do fazer) e a existência modal (que concerne ao sujeito de estado) se complementam na determinação do sujeito, logo, a modalidade do ser condiz na existência modal do sujeito de estado. Essas modalidades (querer, dever, poder e saber) são determinadas através da relação do sujeito do estado com os valores (BARROS, 2001).

No primeiro percurso, o sujeito do estado (revestido semanticamente pela figura Ana) tem sua existência modal definida pela falta, *querer-ser* e pelo *poder-não-ser*, que modifica a relação do sujeito com os valores descritivos proteção e (comemorar a) vida. Dessa forma, é

inscrito o valor em objetos que, para esse sujeito quer ser e pode, mas não é (“Ana Davenga reconheceu a batida. Ela não havia confundido a senha. (...) Por que Davenga não estava ali?”), tornando-se *desejáveis* (querer-ser) e, ao mesmo tempo, *prescindíveis* (poder-não-ser). Ao longo do conto, essa falta é intensificada, pois “a existência modal do sujeito é passível de alteração, a qualquer momento, por meio de transformações operadas por um sujeito do fazer” (BARROS, 2001, p. 60). Podemos afirmar que essa transformação só ocorre quando o sujeito do fazer (revestido semanticamente pela figura Davenga e comparsas) altera a existência modal e a competência modal do sujeito do estado, que resultam no fazer realizado por um sujeito que as transformam (“Davenga entra furando o círculo. Alegre, zambeiro, cabeça-sonho, nuvens. Abraça a mulher.”). Percebemos então que há um abrandamento passional no conto, pois o objeto-valor passa de *desejável* e *prescindível* para *desejável* e *realizado*.

Do mesmo modo, conferimos a respeito do segundo percurso em que o sujeito do estado (revestido semanticamente pela figura Davenga) tem sua existência modal definida pelo *querer-ser* (desejável) e *não-poder-não-ser* (imprescindível), que presidem os valores descritivos *liberdade* e *poder*. O sujeito do fazer (revestido semanticamente pela figura polícia) altera a existência modal do sujeito do estado que a tem definida (por intimidação) pela falta, *querer-ser* (desejável) e pelo *não-poder-não-ser* (imprescindível), que modificam os valores descritivos supracitados. Como o sujeito do estado *crê* na impossibilidade de sobreviver ao confronto e, ao mesmo tempo, é intransigente ao *crer* na privação do seu objeto-valor, o sujeito decide se arriscar para transformar o *não-poder-não-ser* por *poder-não-ser* (prescindível). Porém, o sujeito do estado não atinge essa transformação desejada (o sujeito do fazer altera essa existência modal ao não conceder essa competência àquele sujeito), enfim, *não-pode-ser* (impossível). Assim, averiguamos que essa transformação decorre do objeto-valor que passa de *desejável* e *imprescindível* para *desejável* e *impossível* (“(...) os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana”).

Notamos nas obras da literatura afro-brasileira a unanimidade entre os estudiosos – (CARDOSO; SILVA, 2017), (DUARTE, 2010a, 2013), (DUARTE, 2010, 2017), (EVARISTO, 2005, 2009, 2010, 2012a, 2012b) e outros – que afirmam que essas narrativas demonstram “uma certa denúncia e provocação de Conceição Evaristo sobre atos violentos e resistência sucedida de morte (...)” (CARDOSO; SILVA, 2017, p. 72) e expressam um novo paradigma que, superficialmente tratam de vida e morte, e de forma subjacente, destacam a memória, a história, a opressão do povo negro, e concomitantemente, “se faz de porta-voz da esperança de novos tempos” (DUARTE, 2010a, p. 233).

Essas narrativas pertencentes à literatura afro-brasileira expõem que, como é tratado na imprensa, parece que o sujeito (que se enquadra a esses estereótipos) reage, sempre resiste, não se entrega nunca, e todos que convivem juntamente com esse sujeito são cúmplices e estão coniventes com as ações dele, porém, na essência, no modo do ser, nem sempre é isso que acontece como vimos no conto, o actante Ana não oferecia risco algum ao antissujeito, tanto que nem era sujeito nesse percurso, mesmo assim foi executada. Daí a narrativa da polícia ser uma mentira.

Aferimos que as modalidades do ser, principalmente as existenciais, ao serem estudadas pela semiótica, desdobram para o estudo passional da relação do sujeito com o objeto (muitas vezes intrassubjetiva) e/ ou entre sujeitos (intersubjetiva), visto que essas relações transmitem ao sujeito, a depender de um lado “os estados das coisas” (a passagem da pobreza para riqueza, da insatisfação para satisfação), que está suscetível ao sentir os “estados da alma” como frustração, mágoa, tristeza, ambição, avareza, etc.

As paixões podem ser identificadas nas dimensões narrativa, passional, discursiva e enunciativa. Denis Bertrand, em linhas gerais, apresenta duas abordagens centrais da semiótica a respeito ao estudo das paixões.

(...) a primeira faz emergir a dimensão passional a partir da semiótica da ação, tomando de empréstimo seus modelos e considerando-a fundamentalmente em sua dimensão sintática (no sentido semionarrativo do termo). Essa abordagem é ilustrada principalmente na obra A. J. Greimas e J. Fontanille: *Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma* (1993). A segunda estabelece a dimensão passional a partir do estatuto particular do sujeito da paixão, oponível ao sujeito do julgamento. Centrada nas formas da identidade subjetiva, essa abordagem reativa a categoria tópica paixão/ razão cuja descrição ela renova, enraizando-a na atividade de discurso. Ela é ilustrada por J.-C. Coquet, na sua obra *La Quête du sens. Le langage em question* (1997). (BERTRAND, 2003, p. 358)

A proposta da semiótica acerca do estudo das paixões difere, em geral, das abordagens da Lógica e da Psicanálise, pois a semiótica visa descrever as paixões “com uma sintaxe narrativa modal em que se examinem as combinações de modalidades” (BARROS, 1990, p. 47) e “como efeito de sentido de qualificações modais que alteram o sujeito do estado” (LIMA, 2012, p. 101), “modificando o estatuto dos objetos que estão em relação com o sujeito e definindo os estados passionais” (BARROS, 2001, *s.p.*).

Segundo Diana de Barros (2001), as paixões são definidas como efeitos de sentido que modificam o sujeito do estado e esses efeitos são apresentados semioticamente enquanto qualificações modais. As paixões são visíveis na estrutura narrativa por meio das modalidades e dos valores atribuídos aos objetos; na semântica fundamental, por meio das categorias tímico-fóricas e, na semântica discursiva, por meio de temas e figuras.

As paixões são divididas em simples e em complexas. As paixões simples são a relação do sujeito com o objeto; nesse caso, a modalização realiza-se pelo /querer-ser/ e seus derivados (não-querer-não-ser, querer-não-ser, não-querer-ser). Essas paixões manifestam-se, sobretudo na ação. Já as paixões complexas distinguem-se das simples, porque as complexas ocorrem a partir da relação de um sujeito com o outro (intersubjetiva). A base de toda paixão é o estado de *espera* do sujeito, estado inicial do percurso passional.

No início do primeiro percurso do conto, o sujeito (revestido semanticamente pela figura Ana) possui uma *espera* impaciente, ou seja, é um sujeito aflito (querer-ser, crer-não-ser, saber-poder-não-ser), pois os costumes da comunidade (“O toque prenúncio de samba ou de macumba estava a dizer que tudo estava bem.”) e o fato de o “seu homem” não chegar (“Por que Davenga não estava ali?”) são contraditórios e resultam numa situação atípica para o sujeito, que induz que há algo errado. Esse sujeito que espera é o sujeito do estado, passional, que sofre a ação e não um sujeito do fazer, que realiza as transformações, aquele apenas projeta no outro as transformações/ ações que deseja para si, isto é, no conto o sujeito do estado projeta no sujeito do fazer a felicidade, a paz, a proteção, o amor, enfim, a vida que tanto almeja.

No conto averiguamos a presença das paixões simples e complexas, atreladas praticamente em todos os sujeitos, pois a aquisição ou a privação de certo valor depende, na maioria das vezes, das relações intersubjetivas. Assim, as paixões simples desenrolam a modalização pelo querer-ser e, em suma, o sujeito do estado, no primeiro percurso, é movido pelo desejo (sujeito desejante) de querer ser confiante em crer que vai voltar, a fim de estabelecer a normalidade, a vida (objeto desejável).

Ainda nas paixões complexas, Diana de Barros (1999) afirma que o estado de *espera* determina-se pela combinação de modalidades, visto que o sujeito parte de um desejo *querer-ser*, porém não faz nada para alcançá-lo e deposita essa crença (crer-não-ser) em outro sujeito na concretização dos seus anseios e na aquisição de seus direitos. Para isto, essa relação recíproca entre actantes (interactantes) é embasada pela *confiança*, em que o sujeito do estado coloca no outro e em si mesmo, antes mesmo da realização ou não, e pela *satisfação* idealizada e antecipada. Podemos observar isso no conto em que o sujeito do estado ao

perceber que (“Todos entraram, menos o seu.”), entende que é impossível a consumação do seu querer (que é impedido por outras modalidades) e que são infundadas as suas crenças, principia-se o percurso passional no qual o sujeito do estado passa de satisfação e confiança a insegurança e aflição.

Esse percurso passional é firmado através de um contrato de confiança, que não é necessariamente verdadeiro, mas imaginário (um simulacro). “Os simulacros não têm fundamento intersubjetivo, embora determinem, mesmo assim, as relações entre sujeitos” (BARROS, 1999, p. 50). De tal modo, os sujeitos do fazer e do estado estabelecem contrato imaginário, porém, por ser subjetivo, cada um interpreta e *espera* do outro o que lhe convém, e muitas vezes, sem o outro ter ciência disso, dando margem às oscilações passionais que os constituem em papéis patêmicos. Dessa forma, Eliane Lima afirma que

a articulação modal, sem dúvida, permite definir a maneira de ser que “sensibiliza” o esquema narrativo e o rege, identificando os estados dos sujeitos, as isotopias dominantes e a competência dos sujeitos narrativos. Ela está, de fato, na base da configuração patêmica, uma vez que os arranjos modais definem mesmo o ser do sujeito e o conflito que caracteriza seus “estados de alma”, tornando possível a apreensão das fases da manifestação afetiva enunciada e o seu papel na produção de uma dada paixão. Por outro lado, as modalidades sozinhas não explicam o “excesso” (intensidade) propriamente dito, as modulações que permeiam não só a estrutura modal, mas o discurso todo, realmente afetando o sujeito, no sentido pleno da palavra. (LIMA, 2012, p. 101-102)

Para compreendermos os estados intensos e outras menções envolvidas nas relações fiduciárias entre sujeitos, que “sensibilizam” o percurso narrativo, Ana Matte e Gláucia Lara (2009), baseadas nos autores Fontanille e Zilberberg (2001), mencionam que é necessário verificar a diferença sutil entre o significado de emoção e o de paixão, esta se refere a “acontecimento”, que é uma transformação apreendida e distinguida por um observador; já a emoção está presente apenas por um corpo que sente. Quando a paixão é indicada e nomeada, deixamos a sequência da dimensão passional e ingressamos no campo dos estereótipos culturais afetivos, ou seja, os efeitos de sentido passional são notavelmente culturais. Portanto, a paixão reúne vários elementos como modalidades, aspectualidade, temporalidade, etc., visto que ela é caracterizada por suas propriedades sintáticas, por ser um sintagma do discurso, e é constituída por uma configuração discursiva.

Voltando para a narrativa, o sujeito do estado se depara com a dúvida (incerteza) – (“Ana Davenga reconheceu a batida. Ela não havia confundido a senha. (...) Se era assim, onde andava o seu, já que os das outras estavam ali? Por onde andava o seu homem?”) – que ocasiona a insegurança, pois quer ser um sujeito seguro que crê, sabe, pode, mas não é um ser confiante (“O peito de Ana Davenga doía de temor. Todos estavam ali, menos o dela.”). Embora a situação apresentada diante do sujeito do estado deixasse claro que tudo corria bem (“E as mulheres, como se estivessem formando pares para uma dança, rodeavam seus companheiros, parando atrás de seu homem certo. Ana olhou todos e não percebeu tristeza alguma.”), o sujeito interpreta, a partir da sua experiência, que há um “disfarce” (“O que seria aquilo? Estariam guardando uma dor profunda e apenas mascarando o sofrimento para que ela não sofresse?”), que resulta em recusa do objeto-valor. Desse modo, podemos aferir que o seu fazer interpretativo o constitui como um sujeito inseguro.

No decorrer do conto, a insegurança do sujeito do estado intensifica-se (“O peito de Ana Davenga doía de temor.”), o sujeito desejante em busca de obter o objeto desejável, através da automanipulação, induz a “querer ter conhecimento”, a “querer conhecer” que traduz a “querer-saber”, visto que “o desejo de valores cognitivos caracteriza, por exemplo, a *curiosidade* ou querer-saber” (BARROS, 1999, p. 48).

Esse querer-saber que o sujeito do estado busca, é refletido na crise de confiança, pois “angústias existem e a ‘escrivência’ da Literatura Afro-brasileira faz uso dessas aflições vividas por seus antepassados como modo de libertação e voz de denúncia perante a violência sofrida em diferentes aspectos” (CARDOSO; SILVA, 2017, p. 64), visto que “na evocação de memórias, ao narrar vidas e histórias negras, ao reivindicar e denunciar, Conceição Evaristo parece falar coletivamente pelas escritoras negras quando se afasta da intenção de divertir a plateia ou relaxar os senhores” (COSER, 2018, p. 8), logo temos a resistência afrodescendente, que dá voz aos excluídos, que é tão defendida e enaltecida por essa literatura.

Salientamos que as sucessivas indagações que o sujeito realiza em toda estrutura geral do conto afirma as diversas paixões apontadas, porém, destacamos “o temor e a esperança”, pois “a esperança, a preocupação e o temor estão dirigidos para o futuro” (FIORIN, 2007, p. 6). Podemos afirmar que essas paixões são resultados das paixões de falta como a aflição (paixão de objeto) que implica a insegurança (paixão fiduciária), esta constitui o sujeito do estado, mas também não deixa de evidenciar a resistência que é retomada pela esperança.

Verificamos que a esperança se sobressai em comparação ao temor, de tal forma que aquela dá lugar à tranquilidade, que finaliza o primeiro percurso. Assim, o sujeito do estado

torna-se esperançoso, pois quando ouve (“Novas batidas ecoaram na porta e já eram prenúncios de samba. Era samba mesmo.”), já presumia que alcançaria a conjunção desejada. Somente o sujeito chega à tranquilidade quando descobre que não havia riscos de privação da vida (“Davenga entra furando o círculo. (...) Abraça a mulher”), que tudo não passou de uma crise de confiança em si mesmo, pois “era a primeira vez na vida, uma festa de aniversário”. Enfatizamos que embora o primeiro percurso conclua com o sujeito confiante e feliz (por atingir a conjunção almejada), este é essencialmente inseguro, pois depende de outro sujeito para modificar seu estado, de aflito para tranquilo (“Ana estava feliz. Só Davenga mesmo para fazer aquilo.”). Vale ressaltarmos que há uma espera tensa, que perdurou todo o primeiro percurso, e que finda bem.

Dessa forma, o percurso passional do sujeito é marcado pela insegurança e medo, pois “ela, tão viciada na dor, fizera dos momentos que antecederam a alegria maior um profundo sofrimento”, logo, verificamos a resignação que é uma paixão complexa e durativa, como também a aflição, a insegurança, a tranquilidade, o amor, etc. Assim, Ana Matte e Gláucia Lara (2009, *s.p.*) definem que a “*resignação* seria a consciência da falta marcada pela duração, ou seja, o sujeito mantém-se em disjunção com o objeto sem nada fazer para obtê-lo, pelo menos até que algo [ou alguém] interfira nesse estado”.

Ao afirmarmos que o sujeito é inseguro vai ao encontro da análise de Sebastião Cardoso e Elen Silva (2017, p. 67), pois asseguram que “a proteção oferecida por Davenga à Ana era um modo de fixar o posicionamento do homem negro, no que diz respeito à virilidade ao enxerga-se ‘dono’ do corpo da mulher”. O sujeito do estado é considerado subordinado, silenciado, resignado, visto que não pode falar sobre o seu cotidiano e, como sabe em qual mundo está inserido, se conforma a viver junto ao homem que escolheu. No entanto, essa perspectiva não é a mesma adotada por Eliza Araújo e Liane Schneider (2015) e Lucimara Mesquita e Rafaella Dias (2017), pois as autoras alegam que há uma pluralidade nos sujeitos (o de estado e o de fazer) que confirma a complexidade desses e faz jus aos elementos defendidos (a resistência, a memória, a história, o empoderamento negro feminino, etc.) pela literatura afro-brasileira. Como esta seção trata da análise da estrutura narrativa geral do conto, pretendemos investigar profundamente as relações intersubjetivas interactanciais nas seções seguintes.

No segundo percurso da narrativa geral do conto, o sujeito do estado (revestido semanticamente pela figura Davenga) parte da satisfação e da confiança, pois finalmente se rompem as paixões da falta e a tensão que perduram no primeiro percurso (aflição e

insegurança) e a reparação da crise, com a volta da confiança dos sujeitos do percurso anterior, dão vez a outras paixões complexas como a alegria, a tranquilidade e o amor.

Com o surgimento do antissujeito (revestido semanticamente pela figura polícia), averiguamos a construção de outro simulacro em relação entre os sujeitos do fazer e do estado nesse segundo percurso, visto que, a partir do antissujeito, se estabelece o sentimento de falta que proporciona a insatisfação e a decepção. Esse sentimento de falta é definido pelo querer-ser em conflito com o crer-não-ser e com o saber-não-ser, pois o sujeito do estado quer ser livre para assim almejar o seu objeto-valor (vida), porém crê e sabe que não é livre e nem pode ser e para liquidar essa falta, interrompe o contrato cognitivo com o antissujeito (“Davenga vestiu a calça lentamente. Ele sabia estar vencido. E agora o que valia a vida? O que valia a morte?”), e segue outro simulacro passional, a revolta (“Ir para a prisão, nunca! A arma estava ali, debaixo da camisa que ele ia pegar agora. Poderia pegar as duas juntas. Sabia que este gesto significaria a morte.”).

Os termos que exprimem as paixões de malquerença organizam-se em dois grupos distintos: as de malquerença propriamente dita, isto é, paixões definidas pelo /querer-fazer/, e as que marcam o sentimento de honra ofendida, instalando também o /poder-fazer/. A hostilidade, por exemplo, caracteriza-se pelo /querer-fazer/, já o ódio, além do /querer-fazer/, conta, em sua definição, com o /poder-fazer/ do desejo de vingança ou de revolta. (BARROS, 2001, *s.p.*)

Dessa forma, “o /querer-fazer/, que instala o sujeito, define-se pela intencionalidade, ou seja, dirige-se para outro sujeito, considerado responsável pela falta. O sujeito que desperta a hostilidade do sujeito do estado (...)” (BARROS, 2001, *s.p.*), que acarreta a revolta neste sujeito. Assim surge o conflito, pois os dois sujeitos estão em busca dos mesmos valores (autoridade, vida) que termina em vingança por ambos os sujeitos, de um lado por “não poder ser livre”, o sujeito “se mata”; e do outro lado por retaliação por parte do antissujeito (“Os noticiários depois lamentavam a morte de um dos policiais de serviço. Na favela, os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana”).

Podemos verificar que se instalam os estados de falta e de malevolência em que se procedem às paixões de realização, pois “na vingança, o sujeito ‘ofendido’ assume o papel de destinador-julgador e sanciona negativamente o antissujeito que não cumpriu o esperado ou que exerceu um fazer contrário e prejudicial aos seus projetos.” (BARROS, 2001, *s.p.*). Logo,

há dois simulacros, por um lado, o do sujeito, por outro, o do antissujeito, e ambos se envolvem nas mesmas paixões fiduciárias: a revolta e a vingança.

É notório que nesse segundo percurso, o sujeito do estado (revestido semanticamente pela figura Ana) do primeiro percurso aparentemente não estabelece nenhuma junção com o valor, porém no percurso anterior era evidente a paixão que o envolvia (como a aflição em busca desse objeto desejável), isso indica que mesmo após atingir o seu objeto-valor (vida), a sujeição torna-se visível, pois a aceitação, a rejeição ou a permanência desse valor almejado depende da vontade de outro sujeito, (“Sabia dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver.”), assim confirma a resignação, levantada ao longo da análise. Salientamos também que, diferente do primeiro percurso em que a espera tensa tem um final bem sucedido, nesse segundo, o actante Ana está relaxada, aparentemente tranquila obtém um final trágico.

Deste modo, ratificamos, a princípio, o argumento levantado por alguns críticos do conto em que, segundo Rubenil Oliveira e Elio de Souza, “evidencia-se o objetivo de não estereotipar o negro não se realiza, uma vez que tanto Ana quanto o Davenga e ainda os policiais que matam o casal são estereotipados” (2015, p. 232). No entanto, percebemos que não é o objetivo central da literatura afrodescendente romper totalmente os estereótipos (deixariam de ser contos marginais – nomenclatura que se encaixa com a proposta do conto) que cercam os negros, principalmente a mulher negra, e sim propor uma reflexão, ou melhor, uma paixão ou várias (falando semioticamente) a essa conjuntura cujos preconceitos nem sempre estão expostos, mas camuflados, e todos, sobretudo a classe negra e pobre, vivenciam diariamente.

Sintetizamos que, no primeiro percurso, o sujeito do fazer (revestido semanticamente pela figura Davenga), por meio dos adjuvantes, tenta doar as modalidades (querer, dever, poder e saber) para o sujeito do estado (revestido semanticamente pela figura Ana) para entrar em conjunção com o objeto-valor vida (revestido semanticamente pela figura festa surpresa). No entanto, a ausência de seu homem leva esse sujeito a se privar do seu objeto-valor (proteção, tranquilidade), se principia a automanipulação, por crer não poder saber, que reflete em uma espera impaciente/ aflita e a sua busca incessante em entrar em conjunção com o valor, torna-se evidente o /querer-saber/ (curiosidade), que desemboca na paixão insegurança (querer-ser, crer-não-ser, saber-poder-não-ser). Aliás, esse sujeito parece e é inseguro (logo o valor é *verdadeiro*) e, ao mesmo tempo, interpreta como *mentira*, pois apesar de o semblante das mulheres parecer tranquilo, na verdade, não é para ser, pois o seu homem não parece ser brincalhão, mas é (modalidade veridictória do *segredo*). Deste modo se configura o seu

percurso passional acerca do modo de se resignar (sujeito que sente e sofre, mas não age) diante da falta do objeto e da situação envolvida. Apenas o sujeito do estado passa de aflito para tranquilo, quando “Davenga entra furando o círculo.”, o sujeito só torna realizado a partir da intervenção de outro sujeito (reafirmando a resignação daquele sujeito), assim se atualiza ao possuir as competências do poder-saber-fazer e se realiza, ao entrar em conjunção com a vida e retomando a confiança que estava em crise. Destacamos então que esse percurso passional possui uma espera tensa que termina bem (“Ana estava feliz.”).

Já no segundo percurso, o antissujeito (revestido semanticamente pela figura polícia) surpreende o sujeito (revestido semanticamente pela figura Davenga) e o impõe a dever-fazer (“Mandaram que Davenga se vestisse rápido (...) porque o barraco estava cercado.”), por meio da intimidação. Como o sujeito não quer-fazer, inicialmente faz o papel de dever-ser “obediente” (“Davenga vestiu a calça lentamente”) – embora seja apresentada a modalidade veridictória *falsidade* (não-parecer, não-ser), tanto que “dois policiais entraram de armas em punho” – porém por não querer privar-se do objeto (“Ir para a prisão, nunca!”), a recusa surge e resulta em um novo simulacro baseado na revolta e na vingança. O sujeito, ao tentar suprir a falta do objeto-valor (autoridade, liberdade), reage (querer-fazer, poder-saber-fazer), visto que o sujeito sabe que não pode ser livre, mas quer ser, e na tentativa de entrar em conjunção com o seu objeto-valor, busca transformar o imprescindível (não-poder-não-ser) em possível (poder-não-ser), porém o antissujeito o priva do seu objeto-valor (vida), torna-se impossível (não-poder-ser) e o sanciona negativamente. Afinal a atitude do sujeito pode ser interpretada também como um suicídio, pois como “não pode ser livre”, “se mata”. Porém, o antissujeito não somente pune o sujeito, mas também o actante Ana, que mesmo relaxado por estar acompanhado do sujeito Davenga (sentir-se seguro), é executado também.

Observamos que o conto *Ana Davenga* mostra ser tão emblemático por permitir variadas interpretações (a respeito de quem seja a protagonista, quais são os papéis temáticos – submissão e empoderamento – que revestem os papéis actanciais e passionais), visto que o sujeito do estado do primeiro percurso é um sujeito virtualizado e este espera as transformações que são realizadas apenas pelo sujeito do fazer. Com isso, afirmamos que, a partir da análise do nível narrativo, a protagonista é o casal – esta perspectiva converge com os estudiosos Sebastião Cardoso e Elen Silva (2017) – pois “o protagonista é um ator do nível discursivo, que corresponde a uma configuração temático-figurativa com uma dinâmica determinada e que centraliza as relações com outros personagens” (MATTE; LARA, 2009, *s.p.*). Estratégias essas que conduzem toda a narrativa fiando desde o nível fundamental até a enunciação.

Dessa forma, nas seções seguintes, saímos da estrutura narrativa geral do conto e iniciamos com as narrativas de uso ou competencializações, com o objetivo de aprofundarmos as relações passionais entre os actantes a fim de construirmos a imagem desses actantes desde o nível subjacente, principiando pelos sujeitos principais da narrativa.

3.1 Além da narrativa geral: a relação dos sujeitos Davenga e Ana

É notório afirmar que as narrativas de uso (competencialização) fazem parte das estratégias do narrador cuja finalidade é apresentar fatos até o momento desconhecidos – que ora alimentam a tensão imposta (medo, insegurança, aflição, opressão, autoridade) ora abrandam de forma lírica a(s) cena(s) (contentamento, amor, tranquilidade, etc.) – responsável também por sustentar a narrativa principal. As narrativas de uso constituem não apenas o percurso passional do sujeito, mas a identidade dos sujeitos em sintonia (nem sempre significa concordância, aceitação) com a alteridade numa situação interativa simultânea, logo isso traduz a complexidade desses actantes enfatizada nas seções anteriores. Nesta seção focamos em dois acontecimentos que envolvem os dois sujeitos: o ato sexual e o momento quando se conhecem. Porém, lembremos que essas “micronarrativas” são conectadas entre si e possuem a função de ocasionar vários efeitos de sentido a ponto de demonstrar diversas perspectivas e de destacar a identidade paradoxal desses sujeitos. Com isso, vejamos a seguir o fragmento do conto:

Às vezes, ficava dias e dias, meses até, foragido, e quando ela menos esperava dava com ele dentro de casa. Pois é, Davenga parecia ter mesmo o poder de se tornar invisível. Um pouco que ela saía para buscar roupas no varal ou falar um tantinho com as amigas, quando voltava dava com ele, deitado na cama. Nuzinho. Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu. Uma pele negra, esticada, lisinha, brilhosa. Ela mal fechava a porta e se abria todinha para o seu homem. Davenga! Davenga! E aí acontecia o que ela não entendia. Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia ela toda. Seu rosto, seu corpo ficavam úmidos das lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa. Era como se Davenga estivesse sofrendo mesmo, e fosse ela a culpada. Depois então, os dois ainda de corpos nus, ficavam ali. Ela enxugando as lágrimas dele. Era tudo tão doce, tão gozo, tão dor! Um dia pensou em se negar para não ver Davenga chorando tanto. Mas ele pedia, caçava, buscava. Não restava nada a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto de seu homem.

Esse fragmento prossegue com a regularidade estabelecida, visto que o ato de o sujeito (revestido semanticamente pela figura Davenga) se esconder retrata que o local é propício a ser ou já fora invadido ou que o sujeito está sendo procurado (“A polícia já tinha subido o morro e entrado em seu barraco várias vezes.”). Porém, avistamos também reciprocidade entre os sujeitos que camufla a estratégia, logo é uma estratégia (manipulação, no sentido da semiótica), pois o destinador (revestido semanticamente pela figura Davenga) adota estratégias por tentação para fazer persuadir o destinatário (revestido semanticamente pela figura Ana) a aceitar (por meio do fazer interpretativo) a querer poder fazer. O objeto-valor, que está envolvido nessa interação, é vida (com o sentido de amor, prazer). Ao mesmo tempo em que o destinatário aceita a estratégia, pois o sujeito captura o que vê (“quando voltava dava com ele, deitado na cama. Nuzinho. Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu.”), decifra o que lê de modo meticuloso e compactua com o que vê por também querer poder fazer que resulta em fazer (“Ela mal fechava a porta e se abria todinha para o seu homem.”).

Essa interação exposta entre o destinador e o destinatário reflete em alguns momentos estratégicos que são oportunizados e referidos pela resistência e pelo empoderamento. Assim, as autoras Lucimara Mesquita e Rafaella Dias (2017), ao parafrasearem Sanderberg, mencionam que

um dos objetivos do empoderamento das mulheres é questionar e acabar com a “ordem patriarcal” que leva à repressão de gênero, pois somente assim será possível que as mulheres tenham controle sobre suas próprias vidas. O empoderamento seria também a capacidade de fazer as próprias escolhas, ou seja, cada pessoa deveria ter livre arbítrio sobre suas decisões, e caberia a cada um saber o caminho que deve percorrer. (p. 167)

Por disseminar a resistência (que dá luz ao empoderamento), verificamos o conflito permanente do sujeito em se fazer confiante, porém pela condição social nem sempre é possível ser “sujeito de vontade” que em algum momento abdica para outro sujeito cujo papel temático é mais privilegiado em detrimento ao do destinatário que é o mais estereotipado (se for comparar a hierarquia social). Mesmo em uma interação, um dos sujeitos tem uma reação não esperada pelo ato do outro, o “gozo-pranto”. Nessa ocasião, o destinatário-sujeito interpreta que se uma situação tão íntima ocasionasse um sofrimento partilhado (o sujeito Ana “sentia uma dor intensa”), faz sentir culpa por provocar o tal choro (dor). Por isso, em resposta, em outro momento, o destinatário decide não aceitar as estratégias do destinador, no

entanto, este desfruta da estratégia por tentação novamente (“Mas ele pedia, caçava, buscava.”) e o destinatário acaba aderindo a ela (“Não restava nada a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto de seu homem.”) por causa do condicionamento que está exposto.

Atentamo-nos que ambos os sujeitos inicialmente se sentem felizes, amados, protegidos, enfim, seguros – por querer, poder ser. Entretanto, há um ato de um dos sujeitos que deixa o outro desconfortável (“[Davenga] tinha o prazer banhado em lágrimas.”), a propósito, o sujeito, ao sentir o sofrimento do outro, assume o remorso / o sentimento de culpa (paixão complexa e durativa) por crer que o outro sente insatisfação, embora não saiba o motivo. Para explicarmos esse querer partilhado que pode causar uma dupla interpretação, vejamos o fragmento a seguir:

Por um lado, querendo estender seu querer à totalidade integral do objeto, o sujeito possuidor age como se a mínima fragmentação desse objeto constituísse uma resistência; desde então, modalizando uma versão quantificada se deu objeto, o possuidor aí projeta uma competência suscetível de transformá-lo em sujeito; a mínima parte do objeto que lhe escapasse faria dele um sujeito resistente. Por outro lado, a partilha das modalizações entre os dois actantes supõe que seja o possuidor quem dispõe do querer e o possuído do poder. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 186-187).

Ao mesmo tempo em que o destinador está conjunto com o objeto-valor prazer, que designa vida, o contato íntimo (sentido senso comum) entre sujeitos induz a um querer-gozar e a um querer-ser-conjunto, tornar-se um único ser que afronta as relações hierárquicas impostas. Por isso, que alguns críticos do conto alegam que o sujeito-possuído representa empoderamento a partir de algumas atitudes (viver com o destinador, a escolha do nome e um provável ato sexual partilhado), visto que o destinador adquire o querer e o destinatário atinge o poder (este executa a ação e não aquele). Dito isso enfatizamos que o sujeito possui o poder no ato sexual (“Um dia pensou em se negar para não ver Davenga chorando tanto. Mas ele pedia, caçava, buscava.”).

Alguns apontamentos realizados na nossa análise e na dos demais estudiosos retratam sobre o primeiro contato (sentido literal) entre o destinador e o destinatário, de forma a mostrar a multiplicidade desses actantes funcionais, pois assumem o papel ora de sujeito ora de objeto e assim sucessivamente. Esses dois se encontraram no mesmo dia em que um deles “assaltou um deputado”. O destinador, após o episódio, foi ao samba acompanhado com os

comparsas e avistou o outro que estava dançando. Dessa forma, vejamos essa parte do conto que envolve essa situação declarada.

Só quando a bateria parou foi que Ana também parou e se encaminhou com as outras para o banheiro. Davenga assistia a tudo. Na volta ela passou por ele, olhou-o e deu-lhe um largo sorriso. Ele criou coragem. Era preciso coragem para chegar a uma mulher. Mais coragem até do que para fazer um serviço. Aproximou-se e convidou-a para uma cerveja. Ela agradeceu. Estava com sede, queria água e deu-lhe um sorriso mais profundo ainda. Davenga se emocionou. (...) Ia tentar, ia tentar... Ana, a bailarina de suas lembranças, bebeu água enquanto Davenga enamorado tomava a cerveja, sem sentir o gosto do líquido. Quando terminou, pegou na mão da mulher e saiu. Os amigos de Davenga viram quando ele, descuidado de qualquer perigo, atravessou o terreiro da roda de samba e caminhou feito namorado puxando a mulher pela mão, ganhando o espaço lá fora, quase esquecido do perigo.

Essa citação demonstra como os dois se conheceram, e percebemos que a situação é típica de um encontro romântico, de entrega imediata e recíproca da parte de ambos, configura uma espécie de efeito de amor à primeira vista. Dessa forma, temos a primeira estratégia em que o destinador (revestido semanticamente pela figura Ana) inicia o contágio através da estratégia por tentação (“Na volta ela passou por ele, olhou-o e deu-lhe um largo sorriso.”). Antes dessa estratégia primeira salientamos que esse destinador não estava atento ao que acontecia ao seu redor (“Estava tão distraída na dança que nem percebeu Davenga olhando insistentemente para ela.”). Se interpretarmos assim, verificamos que a estratégia é mútua, pois o destinador possui uma imagem positiva do destinatário (revestido semanticamente pela figura Davenga) e sabe que este o quer (“Ele criou coragem. Era preciso coragem para chegar a uma mulher.”). Depois disso os papéis dos actantes se invertem, pois quem era destinatário torna-se destinador (“Aproximou-se e convidou-a para uma cerveja.”) e quem era destinador passa a ser destinatário (“Ela agradeceu. Estava com sede, queria água e deu-lhe um sorriso mais profundo ainda.”). Essa situação se conduz pela estratégia por tentação e vimos que, em contrapartida, o sujeito não mostra nenhuma hesitação correspondendo em sintonia com o destinador (“Quando terminou, pegou na mão da mulher e saiu.”). Tanto o destinador quanto o destinatário-sujeito almejam o mesmo objeto-valor vida (representado por amor, companheirismo, tranquilidade), visto que os dois sujeitos querem e

podem fazer e resulta em fazer fazer (“... e caminhou feito namorado puxando a mulher pela mão”).

Todavia identificamos outra via de interpretação, pois, se descartarmos a estratégia por tentação por parte do destinador (revestido semanticamente pela figura Ana), partimos do preceito que a estratégia inicia pelo destinador (revestido semanticamente pela figura Davenga) e que o outro é o destinatário – “Davenga gostou dos movimentos do corpo da mulher. (...) Davenga olhando insistentemente para ela.”– percurso este que é interrompido por outra situação anterior (a do assalto) e retorna tendo o seu desfecho na performance (“Quando terminou, pegou na mão da mulher e saiu.”).

Essas duas interpretações permitem uma bifurcação contraditória analítica encontrada nos artigos em que a primeira interpretação salienta que ocorre uma transgressão, pois o destinador convida o destinatário a participar da estratégia, por meio da tentação, a se fazer sentir atraído e correspondido através do sensorial (“Na volta ela passou por ele, olhou-o e deu-lhe um largo sorriso.”). A segunda interpretação advém de uma condição social, visto que o destinador conduz a estratégia e que finaliza por uma regularidade, pois em nenhum momento o destinatário retrucou ou refletiu (pelo menos a narrativa não expõe a perspectiva do destinatário e sim a do destinador).

Desse modo, a primeira interpretação se aproxima mais que a segunda da proposta da literatura afro-brasileira, porém a primeira não exclui a segunda, pois ambas se centralizam na resistência e pretendem causar reflexão. Essa discussão que produz diversos efeitos de sentido está presente em outras partes do conto. Vejamos a seguir um fragmento cuja discussão se sustenta.

Desde aquele dia Ana ficou para sempre no barraco e na vida de Davenga. Não perguntou de que o homem vivia. Ele trazia sempre dinheiro e coisas. (...) Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem. Sabia dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver. E naquela noite primeira, no barraco de Davenga, depois de tudo, quando calmos e ele já de olhos enxutos, — ele havia chorado copiosamente no gozo-pranto — puderam conversar, Ana resolveu adotar o nome dele. Resolveu então que a partir daquele momento se chamaria Ana Davenga. Ela queria a marca do homem dela no seu corpo e no seu nome.

Podemos aferir que nesse fragmento surgem duas visões que concebem a dois tipos de regime de interação: o da programação e o da estratégia (a automanipulação). Com a

regularidade, o sujeito está condicionado a viver em um lugar que oferece risco (“Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem. Sabia dos riscos que corria ao lado dele.”), pois era a única alternativa e talvez por já viver essa realidade, por ser uma rotina. Assim, para se fazer pertencer, o sujeito assume os valores no momento em que decide adquirir o nome, não se intrometer nos negócios, partilhar os momentos tensos e felizes ao lado de seu homem. Já pelo viés da estratégia, o sujeito decide assumir os valores que almeja (vida, proteção, amor, etc.), sem a interferência de nenhum outro sujeito, apenas pela automanipulação como morar com o seu homem, amá-lo, seguir todas as recomendações de seu homem e da comunidade e tomar o nome de seu amado para si (“Ana resolveu adotar o nome dele.”). Salientamos então que há uma gradação, logo o que predomina nessa parte é a manipulação.

No que se trata das paixões, verificamos, a partir das interações entre o destinador e o destinatário, algumas se reiteram como a resignação, a espera do outro para liquidar a falta de confiança (insegurança), a aflição, porém surgem outras com maior destaque: amor, proteção, liberdade, felicidade etc. (paixão complexa e durativa). Destacamos que o teor interpretativo conduz o simulacro passional, pois se considerarmos que o sujeito (revestido semanticamente pela figura Ana) é resignado (paixão durativa) tende a conduzir a crença da falta de confiança e espera do outro para o preenchimento dessa crise (“Desde aquele dia Ana ficou para sempre no barraco e na vida de Davenga. Não perguntou de que o homem vivia. Ele trazia sempre dinheiro e coisas... Ela não estranhava nada.”). O sujeito crê que o outro proporciona as benquerenças o querer poder ser feliz, livre, protegido, pois sente partilhar com o outro as paixões reciprocamente.

Nessa parte em alguns artigos, observamos que surgem vários pontos de vista, pois uns destacam o empoderamento e autonomia do sujeito (ARAÚJO; SCHNEIDER, 2015), (MESQUITA; DIAS, 2017); outros enfatizam a submissão do sujeito (CARDOSO; SILVA, 2017); e ainda tem aqueles que adotam as duas perspectivas supracitadas (OLIVEIRA; SOUZA, 2015), (PEREIRA, 2016). A partir da análise semionarrativa, compreendemos que essa diversidade analítica nesses trabalhos é devido à complexidade dos sujeitos que avistamos a inter-relação dos regimes de sentido e de interação presentes na interação intersubjetiva dos dois sujeitos principais. Ao tratarmos semioticamente, se averiguarmos a perspectiva das autoras Elisa Araújo e Liane Schneider (2015) e Lucimara Mesquita e Rafaela Dias (2017), a automanipulação do sujeito conduz o percurso narrativo e passional e por isso enfatizam o empoderamento e autonomia do sujeito; no caso dos autores Sebastião Cardoso e Elen da Silva (2017), a estratégia entre o destinador e o destinatário prevalece mas, simultaneamente, a programação, em grau menor, aponta e explica a situação que esse

destinatário está inserido que o faz tornar-se submisso e logo produz efeitos que são relevantes também; já nos autores Rubenil Oliveira e Elio de Souza e Rodrigo Pereira (2016), esses estudiosos vinculam as duas perspectivas analíticas supracitadas. Ressaltamos que as três perspectivas são de extrema importância e nos permitem compreender a constituição complexa dos sujeitos nesse conto, por isso a terceira perspectiva se aproxima mais da nossa análise por cingir as outras que unidas resultam nos efeitos de sentido que observamos em nossa pesquisa.

Diferentemente da estrutura da narrativa geral, as narrativas de uso aprofundam o outro lado dos sujeitos, pois, independente do sujeito ser resignado e inseguro ou ser libertino, feliz e amável, a narrativa (tanto a geral quanto as de uso) exhibe sujeitos complexos com tributos humanos constituídos de resistência.

3.2 A relação dos sujeitos Davenga e Maria Agonia

Na seção anterior analisamos a relação dos sujeitos Davenga e Ana. Nesta seção apresentamos a interação entre destinador (revestido semanticamente pela figura Davenga) e destinatário-sujeito (revestido semanticamente pela figura Maria Agonia). Embora alguns estudiosos não analisem esse actante, às vezes, apenas citam. Desse modo, pretendemos enfatizar que é de suma importância compreender a relação para com o outro a fim de traçarmos um perfil comparativo entre os dois sujeitos “femininos” e delinear a constituição desse destinador. Assim, antes de o destinador conhecer o destinatário da seção anterior, teve um relacionamento com esse destinatário, pois o primeiro encontro aconteceu quando o destinador fora realizar uma primeira e única visita a um amigo.

(...) Naquele dia, quando saíram da cadeia, ela veio conversando com Davenga. (...) Davenga estava gostando de ouvir as palavras de Maria Agonia. Marcaram um encontro para o domingo seguinte na praça. Quando ele chegou, o pastor falava, e Maria Agonia estava com a Bíblia aberta na mão. Davenga observava os modos contritos da mulher. Ela, ao levantar os olhos e perceber o olhar dele, piedosamente abaixou a cabeça e voltou ao livro. Ele saiu e se encaminhou para o botequim em frente. Ao acabar a pregação, ela saiu do meio dos outros, passou por ele e fez um sinal. Ele foi atrás. Assim que todos se dispersaram, ela falou do desejo de estar com ele. Queria ir para algum lugar, sozinhos. Foram e se amaram muito. Ele chorou como sempre. Esses encontros aconteceram muitas e muitas vezes.

Como já havíamos falado independente de qual seja o regime de interação, o sensível está presente em quase todos os percursos interativos desse conto. O destinador fica a observar os gestos, os modos e o olhar contidos do destinatário, se “ajusta” conforme o ato interativo, pois os dois sujeitos querem e podem fazer por almejam o mesmo objeto-valor prazer (apesar de divergirem em relação ao sentido). O destinador adota a estratégia por tentação, visto que, para que o destinatário continuasse desfrutando, ou melhor, permanecesse em conjunção definitivamente com o valor prazer, seria necessário abdicar os valores adquiridos anteriormente (crença, *status*, conforto, paz) e fosse viver com o destinador (“Propôs que ela subisse o morro e ficasse com ele. Corresse com ele todos os perigos.”). Lembremos que no conto o destinatário não é caracterizado como branco, porém o que nos leva a afirmar que possivelmente se trata de um sujeito de etnia distinta em comparação ao destinador é devido à religião, à instrução e ao *status* (“Maria Agonia reagiu. Vê só se ela, crente, filha de pastor, instruída, iria deixar tudo e morar com um marginal, com um bandido?”). Se antes o destinatário quer e pode fazer, no momento da proposta se recusa a aceitar a estratégia não quer fazer, pois o objeto-valor prazer está mais para o sentido de liberdade, já para o destinador o valor prazer emprega o sentido de amor, companheirismo, autoridade. Com isso, o destinador sanciona negativamente o sujeito, pois a estratégia não obteve êxito no qual manda alguém matá-la (“Dias depois, a seguinte manchete aparecia nos jornais: ‘Filha de pastor apareceu nua e toda perfurada de balas. Tinha ao lado do corpo uma Bíblia. A moça cultivava o hábito de visitar os presídios para levar a palavra de Deus’”).

Diferentemente do destinatário da seção anterior, o destinatário desta seção é um sujeito de vontade (crer poder ser) que se sente confiante, pois quer pode ser e é confiante, independente de estar atento às coerções sociais a que está subordinado ou não. O sujeito por demonstrar segurança (paixão complexa e durativa) incomoda o destinador, pois, se este se vê inicialmente como sujeito volitivo, confiante, porém, após a recusa do contrato implícito (por parte do destinatário), se depara com a falta de confiança e se torna decepcionado e inseguro por querer ser, mas não pode ser. Como o destinador não consegue o que quer, não parece obediente e nem o é e muito menos não parece e nem é sensível, não atende ao pedido do sujeito (“Mandou que a mulher se vestisse. Ela ainda se negou. Estava querendo mais.”) e por estar insatisfeito por não conseguir possuir o objeto-valor, realiza o crime.

O sujeito da possessão seria, pois, antes de mais nada, já que se pressupõe que ele deve dispor do sujeito volitivo, que uma vez conjunto, desdobraria toda a extensão de seu querer sobre o objeto. O estudo da possessão parece

esclarecer de outra maneira o excedente modal que encontramos ininterruptamente no universo das paixões: quando realizada, a busca do objeto não esgotou o “querer-ser-conjunto” (...). (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 186).

Quando o destinador visa dominar o objeto-valor prazer, essa possessão não se restringe ao objeto, mas transforma o objeto em sujeito, logo o possuidor além de obter o objeto-valor, quer tomar para si o sujeito em particular, por tornar o objeto-valor de forma peculiar. Esse querer-ser-conjunto traz uma satisfação partilhada, o destinador dispõe do querer e o destinatário do poder, como aquele não contém o poder porque esse destinatário não quer partilhar conforme a proposta do outro, por questão social e hierárquica, o possuidor se decepciona e dá início às paixões de malquerença (cólera e vingança). Para resolver esse fracasso que se sucede, o destinador decide matar o sujeito, por não poder estar com ela.

Dessa forma, os atos, em forma de narrativa, estão interconectados, visto que, antes de o narrador relatar o assassinato cometido pelo destinador, este reflete a respeito de sua conduta passada (“Fora com ela que começara a pensar nas outras mulheres que tivera antes. E uma lhe trazia um gosto de remorso. Ele havia mandado matar Maria Agonia.”). O remorso referido traduz o sentimento de culpa que o destinador carrega e possui aspecto durativo que indica uma ação acabada ocorrida no passado (como a narrativa relatada há a pouco). Esse destinador foi levado pela cólera (“Davenga se revoltou. Ah! Então era isso? Só prazer? Só o gostoso?”) e por ser uma paixão pontual que se abranda quando se alonga no tempo, gera a vingança “querer fazer mal” (“Não havia de ser nada. Tinha alguém que faria o serviço para ele.”) e se torna remorso ao suavizar o sentimento.

Como ainda falta analisar a rede intersubjetiva hierárquica dos sujeitos que vivem na favela, podemos traçar um comparativo de modo preliminar dos dois sujeitos que se relacionaram com o destinador (revestido semanticamente pela figura Davenga). A princípio, observamos que o sujeito (revestido semanticamente pela figura Ana) é geralmente resignado e inseguro e só restaura essa falta quando está junto com o “seu homem”. Sebastião Cardoso e Elen da Silva (2017) destacam outra característica a esse sujeito que resiste: sonhadora, por enfrentar a rotina, os preconceitos, os estereótipos, o condicionamento duplo sem se lamentar “na ilusão de que a vida poderá ser diferente” (CORTÊZ; COELHO, 2010, p. 113). É evidente enfatizar que esse sujeito perpassa pelo menos dois simulacros passionais: o de sujeito resignado e inseguro (o que retratamos há a pouco) e o de sujeito constituído de poder (podemos dizer empoderamento), pois o destinador, por ter só o querer, não consegue

desfrutar permanentemente o seu objeto-valor (mesmo já estando em conjunção) quando o sujeito também possui o querer e adquire competência do poder, assim resulta em querer-ser-conjunto. Diante dessas peculiaridades, o sujeito (revestido semanticamente pela figura Maria Agonia) difere em alguns aspectos em relação àquele, visto que é um sujeito confiante, seguro, independente, porém sabemos que a questão social e hierárquica auxilia nessa identidade do sujeito tanto que não se tornou submisso perante as estratégias do destinador. Essa autonomia do sujeito derivou à morte do mesmo, pois apesar de “a figura feminina [decidir] abandonar sua posição dependente e, aos poucos, tem se empenhado em atingir os merecidos logros por sua luta social e histórica” (NASCIMENTO; OZELAME; LANGARO, p. 33), o condicionamento, o preconceito e o estereótipo atingem de certa forma esse sujeito, tanto que o destinador mata o sujeito, por não poder estar com ela.

Com efeito, vimos que a identidade desses sujeitos é constituída a partir da interação, visto que somente a alteridade – “a voz das alteridades étnicas, feminina, masculina, homossexual, além das classes economicamente desfavorecidas e das periferias” (FIGUEREIDO, 2010, p. 265) faz indicar e existir a identidade. Por isso que a literatura afro-brasileira privilegia as demais perspectivas que são omitidas pela outra literatura. Dessa forma, na seção a seguir analisamos a rede interacional intersubjetiva hierárquica dos sujeitos inseridos na favela com intuito de prosseguir investigando esses processos interactanciais e passionais que os envolve.

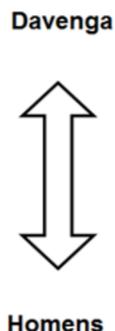
3.3 A rede interacional intersubjetiva hierárquica na / da favela

Fora da ficção, a interação nem sempre é bilateral, mas é constituída de uma rede intersubjetiva e, em diversas situações, pode ser hierárquica, logo não seria diferente na ficção. É importante analisar essa rede que se apresenta no conto, pois a perspectiva de cada actante (claro, modulado pelo narrador) demonstra a identidade em circuito que podemos cotejar como eram as relações interativas antes e depois do surgimento do sujeito. Concordamos que “a medida que a história é tecida entre Ana e Davenga, a autora também estabelece como pano de fundo um subtexto que apresenta as relações entre os dois e a sociedade” (CARDOSO; SILVA, 2017, p. 66). Quando os autores mencionam “sociedade”, estão se referindo aos sujeitos que se situam dentro da favela e fora também. Dessa forma, vejamos o seguinte fragmento em que detalha como era essa interação entre os sujeitos.

O barraco de Davenga era uma espécie de quartel-general, e ele era o chefe. Ali se decidia tudo. No princípio, os companheiros de Davenga olharam Ana com ciúme, cobiça e desconfiança. O homem morava sozinho. Ali armava e confabulava com os outros todas as proezas. E de repente, sem consultar os companheiros, mete ali dentro uma mulher. Pensaram em escolher outro chefe e outro local para quartel-general, mas não tiveram coragem. Depois de certo tempo, Davenga comunicou a todos que aquela mulher ficaria com ele e nada mudaria. Ela era cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles. Ele, entretanto, queria dizer mais uma coisa: qualquer um que bulisse com ela haveria de morrer sangrando nas mãos dele feito porco capado. Os amigos entenderam. E quando o desejo aflorava ao vislumbrar os peitos-maçãs salientes da mulher, algo como uma dor profunda doía nas partes de baixo deles. O desejo abaixava então, esvanecendo, diluindo a possibilidade de ereção do prazer. E Ana passou a ser quase uma irmã que povoava os sonhos incestuosos dos homens comparsas dos delitos e dos crimes de Davenga.

Constatamos que essa citação evidencia uma primeira transformação: a chegada de um sujeito. Antes de isso acontecer, a interação era exclusivamente bilateral, o destinador (revestido semanticamente pela figura Davenga) estabelece contrato com o destinatário (revestido semanticamente pela figura comparsas). Era uma regularidade que ambos estavam acostumados, porém o destinador decide trazer outro actante para o convívio e com essa ação causa abalo, desordem, conflito entre os dois actantes, que desestabiliza o contrato cognitivo (“E de repente, sem consultar os companheiros, mete ali dentro uma mulher.”). Devido a essa imprevisibilidade o destinatário decide adotar outro percurso (querer-fazer) – procuraria outro destinador – porém não poderia fazer e não deveria fazer (“Pensaram em escolher outro chefe e outro local para quartel-general, mas não tiveram coragem.”). Salientamos que o objeto-valor em disputa é o companheirismo – com o sentido referente à posse (que é revestido semanticamente pela figura Ana), visto que antes da chegada do “sujeito-objeto”, as relações de poder eram bilaterais e plenamente masculinas, logo o destinatário temia que a presença dela desestabilizasse a rede interacional intersubjetiva hierárquica já firmada. Vejamos o esquema a seguir:

Figura 7: Rede interacional hierárquica antes da chegada de Ana (pressuposição)



Fonte: Elaboração própria.

Constatamos que não há outros sujeitos inseridos nessa rede interacional, somente quando o destinador traz outro sujeito, que ocupa uma posição importante na comunidade (apesar de que inicialmente seja vista como “sujeito-objeto”), essa atitude é questionada e ocasiona várias paixões no destinatário. Assim, enquanto o destinador está em conjunção com esse objeto, o destinatário entra em disjunção. Para o destinador fazer que permaneçam no contrato, parte para a estratégia por intimidação tanto para o destinatário (“qualquer um que bulisse com ela haveria de morrer sangrando nas mãos dele feito porco capado.”), quanto para o outro destinatário recém-chegado (“Depois de certo tempo, Davenga comunicou a todos que aquela mulher ficaria com ele e nada mudaria. Ela era cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles.”). Porém, na intimidação, por parte do destinador ao recente destinatário, não há uma retaliação na narrativa caso este não cumpra o contrato, talvez por esse destinatário assumir valores (desde que se viram pela primeira vez) que dispensam a retaliação e asseguram a confiança do / no destinador.

Averiguamos que o destinatário, o que acabara de chegar, só é aceito porque não obtivera outra escolha que não fosse a exclusão, de não interferir nos negócios do destinador. Com isso, “entende-se que Conceição Evaristo, ao focar personagens negras em seus contos, revela-nos a situação de exclusão vivenciada por boa parcela dessas mulheres, mas não se detém, contudo, na abordagem da dor” (MESQUITA; DIAS, 2017, p. 171). Desse modo, a resistência e o empoderamento não são expressos somente como movimento para emancipação, mas para sobrevivência também.

Devido às condições propostas pelo destinador, os dois destinatários consolidam o contrato estabelecido, pois os dois estavam acostumados a ser submisso por aquele conter o querer-poder-fazer enquanto esses não podem e nem sabem questionar (fazer). Surge um novo simulacro entre os três actantes, e os dois destinatários tendem a se adequar à nova rede intersubjetiva interacional hierárquica. O destinatário, que já havia constituído contrato com o destinador, torna-se adjuvante desse recente simulacro. O adjuvante, com receio em ser sancionado negativamente, por causa da ameaça, procura atender às condições colocadas pelo destinador (“E quando o desejo aflorava ao vislumbrar os peitos-maçãs salientes da mulher, algo como uma dor profunda doía nas partes de baixo deles. O desejo abaixava então, esvanecendo, diluindo a possibilidade de ereção do prazer.”).

Curiosamente destacamos que o destinatário (revestido semanticamente pela figura Ana) não é impedido pelo destinador de expressar a sua sensualidade (“os peitos-maçãs salientes da mulher”), isso produz um efeito de sentido no qual indica, de um lado, certa “superioridade” em relação aos demais e, simultaneamente, o referido empoderamento e resistência; de outro, o destinador passa a responsabilidade ao adjuvante, o comprometimento e a confiança, pois apesar de o adjuvante sentir tentado (estratégia por tentação), mas ao lembrar a ameaça se ajusta (fazer sentir), mostra “cuidado” para com o sujeito (“E Ana passou a ser quase uma irmã que povoava os sonhos incestuosos dos homens comparsas dos delitos e dos crimes de Davenga.”). No entanto, o sujeito está coibido de interferir nos negócios deles (embora não haja uma ameaça de retaliação se caso ela não cumpra o contrato), atentamos então que o adjuvante e o sujeito tentam se ajustar nessa rede interativa, pois os dois são manipulados para programar por causa do condicionamento que lhes é atribuído.

Desde que iniciamos a análise dos percursos dos actantes em vista às modalizações, às paixões e às interações, verificamos que a constituição da identidade desses sujeitos é dependente dos aspectos referentes ao nível discursivo (actorialização, espacialização e temporalização, fora os percursos temático-figurativos que revestem discursivamente o nível narrativo). Ao avistarmos alguns desses aspectos através das diversas situações interactanciais, averiguamos que esses sujeitos, em busca da felicidade, resistem, tentam sobreviver a meio de preconceitos e estereótipos.

Com a quebra da rotina causada pela imprevisibilidade, o adjuvante se preocupa com a situação posta, resultado da crise de confiança nessa rede interacional intersubjetiva, porém, mesmo ao crer que a inclusão de um sujeito prejudicaria todos, inclusive o destinador, o adjuvante não poderia fazer nada, pois não tinha competência para tal. Com isso, a falta de

confiança no outro sujeito e em si mesmo causa várias paixões: a cobiça, o ciúme, a desconfiança e o ódio.

Dessa forma, a cobiça indica a modalidade querer-ser, visto que é uma paixão simples na qual o sujeito-adjuvante quer adquirir o objeto-valor domínio (no sentido de posse, que é revestido semanticamente pela figura Ana). No entanto, como não possui as competências (o poder ser e o poder fazer) que permitem o adjuvante torna-se antidestinador, em uma nova narrativa, para disputar o mesmo objeto-valor e virar rival do destinador, cria-se uma rivalidade com o sujeito (revestido semanticamente pela figura Ana). Essa rivalidade não faz o adjuvante se transformar em antissujeito, pois não havia competência (crer-não-ser, querer-ser, não-poder-não-saber-ser) para adquirir o objeto e muito menos para modificar essa rede interacional intersubjetiva.

Como disputar o objeto-valor com o destinador era inviável, com a rivalidade surge o ciúme e a desconfiança por parte do adjuvante. Vejamos como a semiótica descreve essa paixão:

Em contrapartida, o ciúme aparece de súbito no fundo de uma relação intersubjetiva complexa e variável, presente por definição ao longo do percurso passional; o temor de perder o objeto só se compreende aqui em presença de um rival ao menos potencial ou imaginário, o temor do rival nasce da presença do objeto de valor que funciona como pivô. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 171)

Observamos que a perturbação passional do adjuvante que teve início com a chegada do sujeito que desequilibra o objeto-valor conquistado anteriormente (em percurso pressuposto), desestabiliza a relação entre destinador e adjuvante e pode prejudicar a comunidade de acordo com a perspectiva inicial do adjuvante (“Não era do agrado de nenhum deles aquela mulher dentro do quartel-general do chefe, sabendo de todos os segredos. Achavam que Davenga iria se dar mal e comprometer todo o grupo.”). O ciúme e a desconfiança são paixões que envolvem a crise de confiança em si (no adjuvante) e em outro sujeito por não poder ser e nem poder fazer, essas paixões se alongam com o tempo e dão vez ao ódio, paixão simples e pontual (“Ela recordou que uns tempos atrás nenhum deles era amigo. Eram inimigos, quase. Eles detestavam Ana.”).

O adjuvante quer permanecer em conjunção com o objeto-valor domínio (posse), porém, ao perceber que esse objeto poderia estar em risco, perturbou-se passionalmente entrando em crise de confiança com o destinador, a princípio (“Pensaram em escolher outro

chefe e outro local para quartel-general, mas não tiveram coragem.”), com o destinatário-sujeito (“Eles detestavam Ana.”) e com o objeto-valor (“Achavam que Davenga iria se dar mal e comprometer todo o grupo.”). Entretanto, como o adjuvante não pode ser e não pode fazer e está em busca de liquidar essa falta de confiança, o adjuvante passa a cobiçar o “sujeito-objeto” (revestido semanticamente pela figura Ana), odiar este, desconfiar deste e ter ciúme dos dois actantes (destinador e “sujeito-objeto”).

Algumas dessas paixões citadas podem resultar em vingança (querer-fazer-mal), porém o adjuvante não possui esse poder, e essa rivalidade (lembre-se de que se trata de outra narrativa) que tem com o sujeito não se realiza por ser resignado e por não ter competência para afrontar ou contrariar o destinador, pois “Davenga estava mesmo apaixonado pela mulher.”. Da mesma forma acontece com o sujeito que persiste em ser resignado, pois adere às paixões de benquerença – querer-fazer-bem, poder-saber-fazer, querer-ser e poder-saber-ser – (“Ela não sabia onde eles estavam na vida de Davenga. E quando percebeu, viu que não poderia ter por eles indiferença. Teria de amá-los ou odiá-los. Optou por amá-los, então.”).

A propósito, a resignação tanto do sujeito quanto do adjuvante fez com que a rede intersubjetiva interacional hierárquica fosse firmada finalmente e uma nova rotina foi estabelecida no qual outro adjuvante (revestido semanticamente pela figura mulheres) cooperava com a convivência quando o destinador e o adjuvante já referidos estavam ausentes: do adjuvante para o sujeito (“Ele trazia sempre dinheiro e coisas. Nos tempos em que ficava fora de casa, eram os companheiros dele que, através das mulheres, lhe traziam o sustento.”); do sujeito para o adjuvante (“Muitas vezes, Davenga mandava que ela fosse entregar dinheiro ou coisas para as mulheres dos amigos dele.”).

Muitos artigos que analisam o conto *Ana Davenga* (ARAÚJO; SCHNEIDER, 2015), (AZEVEDO; MELO, 2018), (DUARTE, 2013), (CARDOSO, SILVA, 2017), (MESQUITA; DIAS, 2017), (PEREIRA, 2016) e outros, ao se tratar da identidade, geralmente focam mais no sujeito Ana e no destinador Davenga, no entanto, averiguamos que ao investigar os demais actantes, conseguimos abranger a identidade daqueles actantes, pois para a semiótica a identidade só pode ser constituída a partir da alteridade. Além do mais, com a busca da identidade de sujeitos subalternos, são considerados destituídos de representação, pois a perspectiva de mundo desses grupos marginalizados é omitida, por isso “reivindicam seu direito à identidade e à representação, no mesmo nível daquelas identidades e representações que foram, durante muito tempo, consideradas normais, superiores, etc.” (FIORIN, 2008, p. 215).

Findada a análise da rede intersubjetiva interacional hierárquica (que é retomada e aprofundada no próximo capítulo), verificamos então a supremacia do sujeito, na maioria dos casos, em relação ao adjuvante, isso não indica que aquele não esteja condicionado e que seu comportamento não é regulado socialmente, pelo contrário, esses simulacros passionais são permissíveis e ora são programados ora são ajustados dentro dessa rede interacional. A seguir averiguamos a última interação bilateral deste capítulo em que é situada fora da favela e que evidencia inversão de papéis actanciais.

3.4 Inversão dos papéis actanciais: a relação dos sujeitos Davenga e Deputado

Nas relações interativas abordadas neste capítulo, nos deparamos com actantes que, em busca do objeto, assumem valores. Conferimos a diversidade desses actantes que resume nas disputas pela sobrevivência e pelos anseios de seus objetos e de suas paixões que derivam da resistência, que inclui a “mulher negra” pertencente ao povo subalterno. Com essa intenção, Conceição Evaristo (2005, 2009, 2010, 2012a, 2012b) revela, a partir da sua escrevivência, outro(s) ponto(s) de vista que são camuflados pela perspectiva adotada pela literatura brasileira canônica. A partir desses pontos de vista desvendados, o conto se desenvolve, visto que as identidades dos actantes se constituem e cogitam os efeitos de sentido que nos advertem através da memória coletiva e, conseqüentemente, nos levam à reflexão.

Com actantes complexos que nos faz questionar, vejamos o fragmento referente à última interação entre destinador e sujeito:

O que ele gostava mesmo era de ver o medo, o temor, o pavor nas feições e modos das pessoas. Quanto mais forte o sujeito, melhor. Adorava ver os chefões, os mandachugas se cagando de medo, feito aquele deputado que ele assaltou um dia. Foi a maior comédia. Ficou na ronda perto da casa do homem. Quando ele chegou e saltou do carro, Davenga se aproximou.

— Pois é, doutor, a vida não tá fácil! Ainda bem que tem homem lá em cima como o senhor defendendo a gente, os pobres. — Era mentira. — Doutor, eu votei no senhor. — Era mentira também. — E não me arrependi. Veio visitar a família? Eu também tou indo ver a minha e quero levar uns presentinhos. Quero chegar bem-vestido, como o senhor.

Para colocar o seu plano em execução, o destinador (revestido semanticamente pela figura Davenga), ao ver o destinatário em situação vulnerável, aproveita para assaltá-lo, de

forma a começar pela estratégia por sedução (“Pois é, doutor, a vida não tá fácil! Ainda bem que tem homem lá em cima como o senhor defendendo a gente, os pobres. (...) Doutor, eu votei no senhor. (...).”). O destinatário-sujeito percebe as intenções do destinador e aceita a estratégia (“O homem não deu trabalho algum. Pressentiu a arma que Davenga nem tinha sacado ainda. E quando isto aconteceu, o próprio deputado já tinha adiantado o serviço entregando tudo.”). O sujeito se ajusta, pois captura o sentido irônico empregado pelo destinador e decifra o que este realmente quer (deseja). O objeto-valor em questão é a autoridade e, por meio da estratégia do destinador, o sujeito é motivado a se privar desse objeto-valor por priorizar outro, vida. Para o destinador, o objeto-valor é o mesmo, porém se acrescenta outro valor, liberdade.

Depois de passada a lisonja, o destinador ainda o provoca ao depreciar o sujeito (“Não, doutor, a cueca não! Sua cueca não! Sei lá se o senhor tem alguma doença ou se tá com o cu sujo!”), adotando a estratégia por provocação. Dessa forma, como o sujeito cumpre o contrato implícito de forma satisfeita, o destinador o sanciona positivamente, o recompensa ao não tirar o objeto-valor vida daquele (“Quando arrecadou tudo, empurrou o homem para dentro do carro. Olhou para ele e balançou as chaves. Deu um adeus ao deputado, que correspondeu ao gesto.”).

Por imposição do destinador, o sujeito é levado a entregar os bens (dever-fazer) e a obedecê-lo (não-poder-não-fazer) com a tentativa de não contrariá-lo, então chega à performance (“Mandou que o homem abrisse o carro e pediu as chaves. O deputado tremia, as chaves tilintavam em suas mãos. (...) Olhou o político bem no fundo dos olhos, mandou então que ele tirasse a roupa e foi recolhendo tudo.”). Percebemos também que essas estratégias dialogam com o sensível (oposto de inteligível), pois o sensível se faz presente no ato por meio do sensorial, por exemplo, “olhou o político bem no fundo dos olhos”. Enfim, nessa interação o destinador é responsável por alterar a existência modal do sujeito que é definida pelo *dever-ser* (indispensável) *não-querer-ser* (indesejável) e pelo *não-poder-não-ser* (inevitável).

Para Lucimara Mesquita e Rafaela Dias (2017), as obras de Conceição Evaristo visam a nos revelar, por meio da escrita, a exclusão que é vivenciada pela maioria das mulheres negras. Salientamos que essas obras não apenas retratam a desigualdade social dos negros, mas de todos que estão na margem da sociedade, sobretudo a mulher negra. Assim, em busca pela sobrevivência, para cada momento é necessário resistir para conquistar gradualmente o direito à liberdade e à vida.

O percurso passional do sujeito decorre do medo, pois crê não ser seguro por causa da falta de confiança que o envolve devido ao fazer persuasivo do destinatador. Com efeito, o sujeito espera do outro para entrar em conjunção com o seu objeto-valor vida. O medo é uma paixão simples, durativa e se refere ao futuro, visto que pode se referir tanto à relação do sujeito com o objeto quanto à relação fiduciária. Dessa forma, o sujeito não quer ser confiante, seguro, pois é indesejável colocar em risco o seu objeto-valor e confrontar o destinatador, por isso aquele deve ser inseguro por não poder e nem é inevitável diante de uma situação como a que o sujeito passou.

Mesmo que as paixões se centralizem no sujeito do estado, é necessário frisar que o destinatador, ao observar as reações do destinatário, sente prazer em presenciar o medo, o tremor daquele que até o narrador destaca a contenção por parte do destinatador em não demonstrar que se diverte em ver o outro que se sente desprotegido e amedrontado (“Davenga mordeu o lábio, contendo o riso. (...) Davenga tinha o peito explodindo em gargalhadas, mas conteve o riso.”). Logo o destinatador se sente satisfeito, confiante e “superior” em relação ao sujeito (que interpreta da forma que aquele almeja), e conforme a situação é “inferiorizado”, invertendo a relação hierárquica.

Entretanto, se pensarmos que o destinatador pode assumir também o papel actancial de antissujeito, percebemos algumas nuances que até certo ponto são plausíveis para a nossa análise: 1) inicialmente ocorre a automanipulação do sujeito (“O homem não deu trabalho nenhum. Pressentiu a arma que Davenga nem tinha sacado ainda. E quando isso aconteceu, o próprio deputado já tinha adiantado o serviço entregando tudo.”); 2) nas paixões fiduciárias referentes ao antissujeito, destacamos o querer-fazer-mal (malquerença) por parte deste, pois ao sentir satisfeito e confiante diante do ato do outro, mostra a intensidade de causar pavor nos outros e, simultaneamente, demonstra um ser movido a vingança, por se tratar de uma interação de sujeitos de classes distintas; 3) já na paixão simples o antissujeito quer ter o objeto-valor do sujeito e é a partir desse objeto que causa inveja e estabelece a relação mediadora entre o sujeito e o antissujeito, que chegam a se tornar rivais e, em seguida, o sujeito passa a ser mediador e intensifica o desejo do antissujeito pelo objeto.

Em suma, tendo em vista das relações interactanciais, “o conto, em estudo, de modo geral traz denúncias, sobretudo das condições de vida adversas nas favelas, a discriminação e a violência diária da mulher advinda da ausência de uma educação sistemática” (CARDOSO; SILVA, 2017, p. 68). Com isso, os sujeitos que estão em busca de seu objeto-valor, muitas vezes, não conseguem se desapegar dos estereótipos e acabam afirmando-os, por não terem escolha e essa é a única opção para continuar resistindo cada um do seu modo. Não estamos

indo a encontro de nenhuma apologia, porém o conto nos chama para uma reflexão tão atual que se torna difícil não atentarmos. Com esse intuito de prosseguirmos refletindo ao buscar os efeitos de sentido que emanam a narrativa e os sujeitos.

Em linhas gerais, percebemos que esses estados de tensão (aflição, insegurança, preocupação, etc.) e os de relaxamento (satisfação, alegria, tranquilidade, etc.) além de dar alicerce aos percursos do sujeito, do antissujeito e do destinador não somente o passional, mas também o interacional, nos auxiliam a compreender a complexidade desses actantes funcionais. Na seção seguinte, traçamos o perfil dos principais actantes com o intuito de recapitular e destacar as principais características dos dois para assim darmos prosseguimento ao nosso estudo.

3.5 Perfil patêmico dos actantes Ana e Davenga

Nas seções anteriores, analisamos os simulacros passionais dos actantes Ana e Davenga. Como os dois estão inseridos em um meio, é necessário investigar as relações passionais com os demais actantes para podermos traçar o perfil patêmico desses dois sujeitos principais do conto, visto que a partir das relações fiduciárias, descobrimos as paixões que estão em jogo e realizar a constituição dos sujeitos. Atentamos que nesta seção não delineamos o perfil patêmico dos outros actantes, pois não abarca o nosso objetivo de pesquisa (embora no caso do actante Maria Agonia, já o realizemos na seção 3.2).

No percurso gerativo do sentido, o sujeito (revestido semanticamente pela figura Ana) parece paralisado diante da situação que lhe é exposta (“todos entraram, menos o seu”), se antes já estava em uma espera impaciente, mas prevista, nessa circunstância afloram a insegurança e a aflição (espera aflita), logo temos um sujeito inseguro e resignado também. E em outras situações verificamos que esse sujeito não apenas parece paralisado, inseguro, mas de fato é (“Ana olhou todos e não percebeu tristeza alguma. O que seria aquilo?”).

Essa insegurança que abarca o sujeito em questão – querer-ser, crer-não-ser, saber-poder-não-ser – o faz interpretar todos os movimentos do adjuvante (revestido semanticamente pela figura homens e mulheres) como alerta dissimulado em que parece tranquilo, mas não é, considerado como mentira (“Buscou as feições de suas semelhantes, ali presentes. Encontrou calma. Por que estavam tão calmas, tão alheias assim?”).

Em ocasiões bem específicas como no ato sexual, esse sujeito possui o poder, pois, ao querer ser e ao crer poder ser amada, protegida as paixões de benquerença (como o amor, por exemplo) são evidentes. Ainda nesse patamar, percebemos que esse poder, figurativizado pelo

empoderamento, é visível quando o sujeito decide viver com o destinador, sem se preocupar com as consequências, não é impedida de expor sua sexualidade e adota o nome de “seu homem”.

Já em relação ao sujeito (revestido semanticamente pela figura Davenga), no primeiro percurso (sem as narrativas de uso), verificamos uma particularidade que só é disseminada depois do convívio com o sujeito Ana, pois aquele não parece travesso, mas ao arquitetar uma “surpresa do bem” com o propósito de comemorar o aniversário dela, demonstra que é travesso e se configura em segredo.

Diante da relação com todos actantes, observamos a conjuntura do poder que emana esse sujeito (revestido semanticamente pela figura Davenga), pois este parece e é desobediente com o adjuvante (revestido semanticamente pela figura comparsas) e com o sujeito (revestido semanticamente pela figura Maria Agonia). Já com o antissujeito (revestido semanticamente pela figura polícia), esse sujeito quis parecer inicialmente obediente, mas não é tanto que acabou reagindo. Podemos conferir que essa imposição de poder varia conforme a situação interativa: quando o sujeito insere o sujeito Ana sem comunicar ao adjuvante (“E de repente, sem consultar os companheiros, mete ali dentro uma mulher”); no momento em que não era possível sobreviver ao confronto com o antissujeito, o sujeito “se mata”, por não conseguir impor o poder (“Ele sabia estar vencido. E agora o que valia a vida?”); no “assalto” ao sujeito (revestido semanticamente pela figura deputado), o sujeito consegue impor o poder e por isso poupa a vida daquele; e no último caso o destinador Davenga não consegue convencer, por meio do poder, o sujeito Maria Agonia a querer viver no morro, aquele por estar revoltado (querer-fazer-mal) acaba matando-a.

O poder que esse sujeito estabelece em relação ao sujeito Ana não é visível no conto, pois este não percebe ou não se aflige com “as coerções sociais” que são impostas e entranhadas na sociedade, como a violência simbólica mencionada por Sebastião Cardoso e Elen da Silva (2017).

Se esse sujeito não parece e nem é obediente, subtende-se que seja verdadeiro que o sujeito parece e é opressor, pois a única maneira para o sujeito possuir o poder tendo em vista da sobrevivência que é definida pelo querer-ser autoritário e livre como no caso do sujeito (revestido semanticamente pela figura deputado), durante o “assalto” o destinador Davenga não o mata por conseguir impor o poder, e, além disso, sente satisfação em ver o pavor do outro, ou seja, sente prazer em querer-fazer-mal, logo o sarcasmo o faz ser confiante por crer poder ser. No entanto, em outros contextos situacionais, o sujeito Davenga quer ser, mas crê

não poder ser como no conflito com o antissujeito e no desacordo com o sujeito Maria Agonia.

Dessa forma, percebemos que os principais actantes, além de possuírem papéis actanciais diversos, ao traçarmos o perfil dos dois, constatamos a complexidade patêmica de ambos, salientamos que é imprescindível analisarmos as relações interativas para alcançarmos os objetivos da pesquisa. Como neste capítulo abordamos as questões específicas que constituem as relações intersubjetivas, no capítulo seguinte, passamos a estudar como é revestido o nível narrativo, assim verificamos as categorias actoriais, espaço-temporais, temático-figurativas, todas pertencentes ao nível discursivo a fim de prosseguirmos refletindo ao buscar os efeitos de sentido que emanam a narrativa e os sujeitos a partir da perspectiva da Semiótica Discursiva.

4 O CONTO E O SEU REVESTIMENTO

*O Quilombo é memória, que não
acontece só pros negros,
acontece pra nação.
Beatriz Nascimento*

No capítulo anterior avistamos que o conto *Ana Davenga* é permeado por procedimentos actanciais, passionais e interacionais que podem ser depreendidos do nível narrativo, embora haja intersecção com o nível superficial. Tanto na nossa análise quanto nas dos críticos desse conto ponderamos que os actantes (doravante atores do enunciado) além de serem complexos são paradoxais por possuírem identidade fragmentada, flexível e movente, como afirmam Denise do Nascimento (2014) e Rubenil Oliveira e Elio Souza (2015). Porém, só o nível narrativo não é suficiente para elucidar esses aspectos que foram assinalados neste estudo. Então, devido aos apontamentos mostrados no nível subjacente, necessitamos investigar como se procedem esses aspectos no nível discursivo.

Uma das grandes questões que abarcam esse conto é a perspectiva da narrativa (termo empregado no sentido literal), pois segundo Eliza Araújo e Liane Schneider (2015), as autoras alegam que o foco narrativo é voltado ao ator Ana. No entanto, Sebastião Cardoso e Elen da Silva (2017) afirmam que o conto possui monólogos e *flashbacks* que desvendam os sentimentos dos atores acerca de algumas situações vivenciadas, como se fosse uma narração intimista. Dessa forma, enfatizamos a importância de se discutir como é constituído o enunciado desse conto para entendermos essas nuances que os estudiosos indicam em seus trabalhos.

Neste capítulo propomos como objetivos compreender as estratégias do enunciatador na construção das imagens dos atores manipulados por ele e outras categorias que constituem o conto, que envolvem aspectos actoriais, espaço-temporais e temático-figurativos; e além de elaborar um perfil comparativo dos dois atores femininos.

É relevante investigar essas categorias, visto que a imagem, ou seja, a identidade desses atores é constituída a partir da situação interativa, e nela estão inseridos os vários atores, o espaço e o tempo, como já havíamos mencionado no capítulo anterior. Para alcançarmos os objetivos traçados, pretendemos em um primeiro momento investigar as categorias de pessoa, espaço e tempo e as relações do narrador e enunciatador, que compõe a sintaxe discursiva na perspectiva da Semiótica. Em um segundo momento, realizamos estudo

dos temas e figuras que revestem a narrativa. Nesses dois casos, almejamos verificar elementos que fazem esse conto ser pertencente à literatura afro-brasileira. E por último finalizamos com a análise temático-figurativa dos atores do enunciado.

4.1 Das categorias actoriais às espaço-temporais

O nível discursivo é conhecido por ser mais superficial e concreto em relação aos níveis subjacentes. Logo é responsável em revesti-los por meio dos temas e das figuras, que realizam, respectivamente, em percurso temático e em percurso figurativo, a partir das estratégias do sujeito da enunciação. Além disso, esse sujeito projeta as categorias de pessoa, de tempo e de espaço no enunciado.

José Luiz Fiorin afirma que “a enunciação é o ato de produção do discurso, é uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação). Ao realizar-se, ela deixa marcas no discurso que constrói” (FIORIN, 2018, p. 55). Assim, o sujeito da enunciação é sempre projetado no eixo *eu-aqui-agora*. Esse eixo vincula as categorias de pessoa, de espaço e de tempo, definindo a enunciação.

O enunciador refere-se ao *eu* da enunciação. Como o *eu* pressupõe um *tu*, o enunciador corresponde-se com o enunciatário, que pode ser compreendido respectivamente como autor e leitor implícitos, isto é, não são de carne e osso, mas pertencem ao discurso. Isso configura o primeiro nível. Nesse sentido, o enunciador então atribui voz ao narrador e este delega a voz para o(s) interlocutor(es), conhecido(s) também como ator(es) do enunciado. Aliás, no segundo nível o narrador pode conceder a voz ao narratário (este é instalado como interlocutor que se corresponde com o interlocutário), que se encontram no terceiro nível (FIORIN, 2016). Assim se dá o processo persuasivo em que um estabelece o fazer persuasivo e o outro realiza o fazer interpretativo nos distintos níveis já apresentados.

Evidenciamos que há diferença entre enunciador e narrador. De grosso modo, o enunciador é do âmbito da enunciação, instância pressuposta, é responsável pelas “escolhas” de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras e transmite a narrativa ao narrador que a “conta” por meio do discurso. Portanto o narrador é projetado pelo enunciador no enunciado.

No conto *Ana Davenga*, a narrativa é projetada na terceira pessoa do discurso, o que lhe atribui maior efeito de objetividade e de distanciamento a que se enuncia. Isso significa que “o *eu* enunciador deve ausentar-se do enunciado, não deixar nele as marcas de pessoa. Nesse tipo de contrato de veridicção, os fatos devem como que se narrar a si mesmos” (FIORIN, 2008, p. 200). A partir das escolhas pronominais e verbais do discurso que

perduram na terceira pessoa confere ao enunciado uma característica enunciativa no modo de dizer.

As batidas na porta ecoaram como um prenúncio de samba. O coração de Ana Davenga naquela quase meia-noite, tão aflito, apaziguou um pouco. Tudo era paz então, uma relativa paz. Deu um salto da cama e abriu a porta. Todos entraram, menos o seu. Os homens cercaram Ana Davenga. As mulheres, ouvindo o movimento vindo do barraco de Ana, foram também. De repente, naquele minúsculo espaço coube o mundo. Ana Davenga reconheceu a batida. Ela não havia confundido a senha. O toque prenúncio de samba ou de macumba estava a dizer que tudo estava bem. Tudo em paz, na medida do possível. Um toque diferente, de batidas apressadas dizia de algo mau, ruim, danoso no ar. O toque que ela ouvira antes não prenunciava desgraça alguma. Se era assim, onde andava o seu, já que os das outras estavam ali? Por onde andava o seu homem? Por que Davenga não estava ali?

No discurso indireto, o foco do narrador está mais voltado à *visão com* em que “o narrador vê e sabe *com* a personagem” (itálico da autora) (BARROS, 2001, *s.p.*), concebendo o sentido de proximidade com o(s) ator(es) do enunciado. O narrador se aproxima do ator do enunciado e, conseqüentemente, se distancia do enunciatário.

Verificamos também o emprego do discurso indireto livre, recurso predominante nesse conto, pois “no discurso indireto livre é a fala do personagem que invade a fala do narrador” (FIORIN, 2018, p. 68). Defendemos que esse procedimento permite ouvir a voz tanto do narrador (“As batidas na porta ecoaram...”) quanto do ator do enunciado, por exemplo: (“Se era assim, onde andava o seu, já que os das outras estavam ali?”). Ao usar o pronome possessivo na terceira pessoa do singular “seu”, o narrador produz o efeito de aproximação do ator com o enunciatário. Da mesma forma quando o narrador repete muitas vezes as expressões acompanhadas pelo pronome “seu homem”, “seu nome”, “ser dele na vida dele”, atribui aos indivíduos a reificação que indica domínio, posse, porém se nesse “mundo do crime” se presume o isolamento, nesse conto indica que não estão solitários. Isso produz o efeito de historicidade, resistência e companheirismo que a literatura afro-brasileira persiste em ilustrar, pois a exclusão desse grupo étnico que perdura desde a escravatura o faz tornar mais unido e forte para enfrentar os preconceitos, o racismo e todo tipo de estereótipo arraigado ao negro.

Observamos que o efeito de sentido adotado a partir do uso do discurso indireto livre reforça os estados de incerteza, insegurança ao ator (Ana), que resulta em um ser paralisado

embora aflito. Não apenas isso, mas também o ator é coibido em verbalizar seu pensamento, silenciado em oposição ao discurso direto. Dessa forma, o ressoar das duas vozes (a do narrador e a do ator do enunciado) é uma estratégia que resulta em uma imagem de submissão desse ator. Em algumas passagens, observa-se certa proximidade entre o narrador e o ator Ana como “O coração de Ana Davenga naquela quase meia-noite, tão aflito, apaziguou um pouco”.

Os pensamentos da personagem não poderiam aparecer em discurso direto, porque ela não os estava verbalizando; não poderiam ser relatados em discurso indireto, porque o narrador não poderia saber o que a personagem estava pensando. O discurso indireto livre, ao misturar os procedimentos do discurso direto e do indireto, faz com que a voz da personagem se mescle à do narrador e seus pensamentos vão surgindo nem relatados pelo narrador, nem falados pela personagem. (SAVIOLI; FIORIN, 2011, *s.p.*)

O discurso indireto livre permeia entre a subjetividade e a objetividade e possui muitas funções como a pretensão de manifestar os desejos, os pensamentos, as emoções que assolam a vida interior do(s) ator(es) do enunciado, isto é, a perspectiva intimista de cada ator.

Na nossa perspectiva a presença do ator Ana na favela altera gradativamente a rede interacional intersubjetiva hierárquica, pois como sendo “a mulher do chefe” algumas condições foram impostas pelo ator Davenga aos demais do grupo, principalmente aos seus “comparsas” (“qualquer um que bulisse com ela haveria de morrer sangrando nas mãos dele feito um porco capado.”). Dito isso, podemos afirmar que quando “os homens” não estão presentes, a sororidade prevalece, visto que a ausência dos “homens”, “as mulheres” se unem e se solidarizam (“Nos tempos em que ficava fora de casa, eram os companheiros dele que, através das mulheres, lhe traziam sustento. / Muitas vezes, Davenga mandava que ela fosse entregar dinheiro ou coisas para as mulheres dos amigos dele.”).

Averiguamos também que o discurso indireto livre perpassa por outros atores desse conto e por ser um procedimento (cujas fronteiras não são tão precisas) que oscila vozes, neste caso, são parcialmente “discordantes” (compreende-se como diferentes) em relação ao tom (ritmo), comparemos como o narrador conta como os atores Ana e Davenga se conheceram e como foi o primeiro contato entre os atores Maria Agonia e Davenga. No primeiro exemplo, percebemos o encadeamento do ritmo representado pelas figuras “roda de samba”, “bateria”, “movimentos do corpo” etc. que remetem ao tema basilar “memória” e “afrodescendência” que retoma vida. No segundo, averiguamos outro encadeamento, o tom já

é outro representado pelas figuras “prisão”, “não se dera bem”, “horrível”, “agonia”, “uma voz calma” etc. se aproxima mais do tema morte. Apesar dessas “discordâncias”, as variadas vozes constroem um único sentido total, ou seja, são concordantes ao contribuir na constituição de um sentido nesse conto. Esse sentido é referente ao discurso a partir do contexto, que nos indica a existência de duas vozes distintas (embora não sejam discordantes quando se trata de narrador e ator do enunciado), às vezes, em um mesmo enunciado. Uma das maneiras de perceber esse recurso é o aparecimento de interrogações, exclamações, frases curtas nesse conto. Vejamos a seguir alguns trechos:

Quadro 5: Exemplos de discurso indireto livre nos demais atores do conto

Davenga	“Ele, entretanto, queria dizer mais uma coisa: qualquer um que bulisse com ela haveria de morrer sangrando nas mãos dele feito porco capado”.
	“O pior é que ele não estava metido naquela merda. Seria burro de assaltar um banco ali mesmo no bairro, tão perto dele? Fazia os seus serviços mais longe, e além do mais não gostava de assaltos a bancos. Já até participara de alguns, mas achava o servicinho sem graça”.
Os comparsas	“E de repente, sem consultar os companheiros, mete ali dentro uma mulher”.
Maria Agonia	“Vê só se ela, crente, filha de pastor, instruída, iria deixar tudo e morar com um marginal, com um bandido?”

Fonte: Elaboração própria.

Ao observarmos essa recorrência desse recurso nos demais atores, percebemos nuances distintas em comparação ao que vimos em relação do narrador com o ator Ana. Elisa Araújo e Liane Schneider (2015) afirmam que a perspectiva do narrador predomina no ator Ana. No nosso ponto de vista, a perspectiva do narrador oscila entre outros atores presentes no conto, produzindo diferentes efeitos de realidade e de sentido.

Ao reproduzir pelo discurso indireto livre (em relação à perspectiva do ator Davenga), por exemplo, o narrador se debruça, ou melhor, foca em um ator, delimita-se a narração para um determinado ponto de vista, pois o observador não conta tudo por estar preso ao ator. Porém, a partir do fragmento “Os amigos entenderam.”, o narrador “se solta do personagem e passa a vê-la de fora para dentro. Desaparece o discurso indireto livre e o narrador volta a assumir seus ares de enunciador, estabelecendo um diálogo com o leitor” (CRUZ JUNIOR,

2006, p. 187). Embora nos dois momentos o observador saiba tudo, o que torna diferente é a direção (o foco), ou seja, os efeitos de proximidade e de distanciamento. Então podemos afirmar que o narrador concebe várias direções ao longo do enredo que permite ser um narrador onisciente seletivo.

Assim em alguns fragmentos também percebemos duas vozes – a voz do narrador e a voz do ator – como em: “Foi a maior comédia.” atribuindo uma perspectiva convergente entre as duas vozes (a do narrador e a do ator Davenga).

Também ocorre, em menor frequência, de o narrador delegar a voz em discurso direto aos atores do enunciado (interlocutores). Dessa forma, o efeito de sentido é outro: com escolhas pronominais e verbais de primeira pessoa tem-se, então, o efeito de subjetividade, de aproximação e de realidade, o que presta ao enunciado uma característica enunciativa no seu modo de dizer.

Quando ele chegou e saltou do carro, Davenga se aproximou.

— Pois é, doutor, a vida não tá fácil! Ainda bem que tem homem lá em cima como o senhor defendendo a gente, os pobres. — Era mentira. — Doutor, eu votei no senhor. — Era mentira também. — E não me arrependi. Veio visitar a família? Eu também tou indo ver a minha e quero levar uns presentinhos. Quero chegar bem-vestido, como o senhor.

Para a semiótica, esse fenômeno é conhecido como debreagem interna (FIORIN, 2018) e ao adotar o discurso direto (identificado pelo uso do travessão ou das aspas), o narrador proporciona ao enunciatário a ilusão de realidade por ouvir a “voz do ator”, pois esse procedimento marca a distância e distingue as vozes do narrador e do ator. Porém, atentamos que o narrador, ao se apropriar desse recurso no conto, não adota *verbum dicendi* (disse, perguntou, retrucou, etc.) que estabelece “fronteira” entre a voz do narrador e a dos atores. O não uso desses verbos indica proximidade do narrador com os atores, atribuindo o efeito de subjetividade. Vejamos a seguir:

Ele até brincava, porém, só com os companheiros. Assim mesmo de uma brincadeira bruta. Socos, pontapés, safanões, tapas, “seus filhos da puta”... Mais parecia briga.

Dias depois, a seguinte manchete aparecia nos jornais: “Filha de pastor apareceu nua e toda perfurada de balas. Tinha ao lado do corpo uma Bíblia.

A moça cultivava o hábito de visitar os presídios para levar a palavra de Deus”.

Na voz do narrador as marcas do outro surgem inseridas como atores do enunciado (Davenga e uma instituição midiática), conhecidas de heterogeneidade mostrada, como é o caso das citações demarcadas por aspas. O uso rarefeito do discurso direto no conto produz o efeito de sentido de demonstrar que ainda a fala dos atores é velada na e pela sociedade (a da imprensa não se enquadra nesse sentido). Aline Arruda (2010) afirma que as personagens praticamente não verbalizam nas obras de Evaristo. Entretanto, Eliza Araújo e Liane Schneider defendem que as personagens se comunicam por outras linguagens, pois “a resistência de Ana está no que ela representa e no seu corpo que dança, se movimenta, sente prazer, se relaciona e, por meio dessas ações, fala.” (ARAÚJO; SCHNEIDER, 2015, p. 9-10). E é neste ponto que concordamos com a perspectiva de Eliza Araújo e Liane Schneider (2015), visto que, por meio dessas linguagens (gestuais, corporais, do pensamento, do sentimento e do olhar), os atores do enunciado resistem ao sistema imposto, pois nem isso o povo afrodescendente teve / tem direito.

Aliás, por meio do enunciador, o narrador conduz os pensamentos dos atores, devido a isso uma boa parte dos estudiosos alega que a voz que rege a narrativa é feminina. Na nossa percepção, identificamos que o conto possui várias modulações, isto é, o direcionamento do foco narrativo modifica conforme o ator que o narrador observa. Salientamos que essa voz feminina pertence ao enunciador que delega a voz para o narrador, logo essa afirmação refere-se à enunciação. E como há sincretismo entre o narrador e o enunciador, averiguamos uma voz feminina no conto, principalmente quando o foco narrativo está no ator Ana (“Nuzinho. Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu.”).

Há apenas um momento em que o narrador concede a voz para os dois atores (Ana e Davenga) quando este finalmente entra no barraco. Aferimos que a concessão das vozes para os dois atores produz o alívio da tensão após o clímax em que se revela o motivo, dando ilusão de realidade e pondo um fim às aflições do ator Ana e do enunciatário, que acompanha o desenrolar da história.

Com efeito, ressaltamos que a voz do narrador e a dos atores, principalmente do ator Ana, não é apenas uma voz individualizada, subjetiva, mas também é uma voz coletiva (que traz o sentido de representatividade) que ecoa os sofrimentos de sua gente: das mulheres (negras) oprimidas, dos homens negros, dos pobres, enfim dos excluídos da e pela sociedade.

Por ser uma voz (auto)representativa, averiguamos um sincretismo entre ator, narrador e enunciador, pois segundo Roselene Araújo e Paulo Vieira Júnior,

Evaristo empreende a descolonização da mulher negra ao situá-la em um espaço discursivo rumo à libertação da herança colonialista. É marca presente na produção da escritora uma postura em que prevalece o resgate do ser social e em que se entrecruzam ou se confundem realidade e ficção, originando o que a autora denominou de “escrevivência”. Nesse processo, a autora coloca em evidência, no centro das narrativas, figuras da sociedade que se localizam no gueto, no espaço ignorado e se vinculam a uma cadeia hierárquica social na qual, no topo, está o homem branco e, na sequência, a mulher branca, subsegue o homem negro e, por último, a mulher negra que, ao se diferenciar da branca e do homem, torna-se “o outro do outro”, uma subcategoria duplamente subalternizada. (ARAÚJO; VIEIRA JÚNIOR, 2020, p. 75)

Salientamos que esse procedimento tem como efeito de sentido dar a ilusão de realidade primeiramente, pois é uma história coletivizada em que os atores representam papéis temáticos e sociais fora da ficção. Além do mais, esse recurso permite trazer à tona os pensamentos e emoções desses atores e provocar a reflexão através de uma voz-denúncia que parte do “lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência” (DUARTE, 2017, p. 7).

Em busca em constituir uma (auto)representatividade, o sujeito da enunciação, em particular aos pertencentes à literatura afro-brasileira, mais restritamente literatura negra feminina, reveste suas obras com aspectos que vão além da actorialização (como já analisamos nesta seção) mas também as categorias de espaço e tempo. Da mesma forma da categoria de pessoa, a de espaço é definida em relação à enunciação que é centrada no “eu”, ou seja, na pessoa que fala.

No conto, o espaço é enuncivo que projeta um lá. Essa categoria é responsável na constituição da imagem dos atores do enunciado e da interação dos mesmos, pois Conceição Evaristo “expõe uma escrita voltada para a memória, mas [vai] além de simples relatos de experiências de sujeitos negros e femininos que desacomodam e simultaneamente ‘desnaturalizam’ os espaços sociais reservados a esse grupo em especial” (NASCIMENTO, 2014, *s.p.*). Assim, o espaço retratado no conto é predominantemente a favela, lugar físico, símbolo de degradação, que se associarmos lembra a senzala e concomitantemente o quilombo, este simboliza a solidariedade, sororidade e “matrilinearidade” (MATHIAS, 2014, p. 11) dentro do próprio grupo social, e aquele recorda a desigualdade e a falta de

representatividade. Se a senzala designa dor, sofrimento, violência, morte, o quilombo reflete esperança, resistência e vida. No conto para a comunidade, a figura “favela” representa quilombo, pois apenas lá a irmandade persistia e a resistência insistia (“Sabia dos riscos (...). Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver”), mas, em relação à sociedade, a “favela” está mais para a senzala, que designa a escravidão, a exclusão de direitos básicos (vida, assistência médica, saneamento básico, alimentação, educação, moradia digna, etc.). Dessa forma, a favela é um símbolo paradoxal que carrega dois sentidos: vida, que remete à afrodescendência, e morte, que traz a lembrança da escravidão, racismo e estereótipos.

A partir do espaço que também se determina as relações de poder, a constituição do sujeito (do enunciado e da enunciação), os papéis temático-figurativos, enfim, a rede interacional intersubjetiva hierárquica dentro ou fora desse espaço físico e simbólico. Adiantamos que o espaço é tratado de forma ampla no conto (“As mulheres, ouvindo o movimento vindo do *barraco* de Ana, foram também.” / “Inconformado por ela não querer viver com ele no *morro*, ele mandou matá-la.”). A não especificação do espaço indica que “uma ampliação de representatividade da realidade de um coletivo que tem sua memória galgada nos tempos de escravidão” (CÔRTEZ; COELHO, 2010, p. 114). Defendemos também que os outros espaços em que o ator Davenga interage com outros atores são poucos caracterizados, não só apenas por se tratar de um conto, mas por situar aonde ocorrem as ações em ambientes fora do convívio da comunidade como “espaço do terreiro”, “na cama”, “a rua”, “a praça”, “o boteco”, “a prisão”, “o motel”. Se compararmos não é à toa o ator Davenga dar preferência em lugares abertos e íntimos que simbolizam liberdade e amor, pois os planos e as ações geralmente são bem sucedidos, exceto a prisão que é um lugar que coíbe a liberdade, portanto causa pavor a esse ator.

No conto percebemos que a constituição dos atores é baseada nas situações interacionais em congruência com o espaço público ou privado, pois, a depender do contexto situacional, defendemos que o ator exerce papéis temáticos distintos, pois “o espaço se configura como uma experiência vivida, é onde se exercita e compreende a sensação de pertencimento, nele estão presentes todas as simbologias da existência” (NASCIMENTO, 2014, *s.p.*). Os efeitos de sentido provocados no conto por essas transições espaciais (diáspora simbólica e metafórica) são detalhados nas seções seguintes.

A maioria dos trabalhos supracitados refere-se ao sujeito da enunciação quando se trata de espaço ou lugar, pois “a literatura das escritoras da diáspora negra vai muito além do eu para abarcar as experiências, os tempos e espaços coletivos” (COSER, 2018, p. 7-8). Dessa

forma, essas experiências não se restringem à existência individual, abrangem também a coletividade. Como o espaço no conto remete à memória coletiva, destacamos que este se alia a outra categoria, que é o tempo, e se fundem junto com a de pessoa.

No viés da semiótica, o tempo é também estabelecido pelo eixo da enunciação “agora”, se nas duas categorias anteriores verificamos a predominância da debreagem enunciativa, podemos aferir que a temporalização segue a mesma linha de raciocínio, pois a literatura afro-brasileira tem como proposta constituir a sua (auto)representação a partir do lugar de fala que emerge por meio do ato de escrever a existência, a escrevivência.

Para Conceição Evaristo (2012a), a literatura afro-brasileira é constituída de elementos como a história e a memória que se fundem e se confundem com os diversos textos que a formam, simultaneamente por se confrontarem, se complementarem, se encruzarem ou representarem um ao outro. A memória retratada nesses textos reinventa um passado que configura um espaço vazio, devido à falta dessa outra perspectiva que a história camufla. Dessa forma, esse passado reflete à história e ao tempo de forma constantemente homogênea.

O ato de narrar ocorre, por definição, no presente, dado que o presente, o agora, é o momento da fala (no caso, fala do narrador). Assim, o ato da narração é posterior à história contada, que, por conseguinte, é anterior a ele; por isso, o sistema do pretérito (pretérito perfeito 2, pretérito imperfeito, pretérito mais-que-perfeito e futuro do pretérito) é o conjunto de tempos por excelência da narração. No entanto, o narrador pode criar uma narração em que haja uma concomitância entre o tempo da narração e o dos acontecimentos narrados, para simular que eles acontecem no mesmo momento em que estão sendo contados. (FIORIN, 2018, p. 63)

De acordo com essa citação, percebemos que o conto *Ana Davenga* não foge desse modelo, pois normalmente a narração é contada a partir do sistema do pretérito, acompanhada de seu subsistema. Ao delinear-mos, indicamos que os tempos verbais assentam-se em volta do eu narrador em que a fala dele está centrada em uma debreagem enunciativa (“ecoaram”, “reconheceria”, “havia confundido”, “estava”, “ficaria”, “bulisse”, etc.).

De tal modo, quando o narrador vai modificando a perspectiva e entra em sincretismo com o ator e com o enunciador, constatamos uma concomitância entre o marco temporal da narração e dos fatos narrados para assim produzir um efeito de realidade e também para vivenciar a história (“As batidas na porta ecoaram como um prenúncio de samba. O coração de Ana Davenga naquela quase meia-noite, tão aflito, apaziguou um pouco. Tudo era paz então, uma relativa paz.”).

Segundo Fiorin (2016, p. 117), “a narração implica a memória” e, ao parafrasear Agostinho, afirma que os três tempos que conhecemos (o presente, o passado e o futuro) “na verdade, são três modalidades de presente: o do passado, que é a memória; o do presente, que é o olhar, a visão; o do futuro, que é a espera”. Já o passado e o futuro referente ao presente são postos por meio da memória e da espera, assim transfere a eles a ideia de extensão do passado e do futuro.

Lembremos que, no capítulo anterior, avistamos esses três aspectos que, de certo modo, afetam o percurso passional dos atores, visto que o ator Ana passa todo o primeiro percurso da narrativa geral na apreensão que intensifica com o passar o tempo – duração – (“Se era assim, onde andava o seu, já que os das outras estavam ali? Por onde andava o seu homem?”), deixa de viver o momento (“Encontrou calma. Seria porque os homens delas estavam ali? Não, não era. A ausência de um deles significava sempre perigo para todos. Por que estavam tão calmas, tão alheias assim?”), tanto que esse primeiro percurso dá lugar às lembranças e pensamentos desse ator e das aventuras do ator Davenga, o passado, constituindo pequenas tramas que até certo ponto são interdependentes.

Em relação ao tempo narrativo, ao tratar as narrativas de uso, o narrador começa a retomar primeiro o passado mais recente: como foi a acolhida do ator Ana pelo ator comunidade (“No princípio, os companheiros de Davenga olharam Ana com ciúme, cobiça e desconfiança.”); a rotina de seu amado (“Às vezes, ficava dias e dias, meses até, foragido, e quando ela menos esperava dava com ele dentro de casa.”); como foi a interação entre os atores (Ana e os comparsas) (“Ela recordou que uns tempos atrás nenhum deles era amigo.”); como os atores (Davenga e Ana) se conheceram (“Quando Davenga conheceu Ana em uma roda de samba, ela estava ali, faceira, dançando macio. Davenga gostou dos movimentos do corpo da mulher.”); o assalto ao ator deputado (“Adorava ver os chefões, os mandachuvas se *cagando* de medo, feito aquele deputado que ele assaltou um dia.”); depois o narrador retorna ao relato sobre o encontro amoroso (“Foi por aqueles dias do assalto ao deputado que Davenga conheceu Ana.”); e, por fim, o assassinato do ator Maria Agonia (“Conhecera a mulher ao visitar um companheiro na cadeia.”).

Esses relatos são não concomitantes e anteriores ao momento da referência pretérito, visto que essa quebra de linearidade da narrativa, sobretudo, temporal cria o efeito de impactar o enunciatário (o leitor implícito) que possibilita este em acompanhar partilhar e absorver as tensões e emoções que o ator vivencia que, muitas vezes, compactuamos com o sofrimento do outro. Isso é firmado pelo lugar de fala que é encabeçado pela literatura afro-brasileira, dessa forma, as múltiplas vozes representam uma resistência contínua que

perduram séculos, por isso a concomitância com o momento da enunciação de modo geral, incluindo as debreagens enunciativas (quando o narrador delega a voz para os atores).

A literatura afro-brasileira traz o registro de uma memória social, enquanto lembranças de vários indivíduos. Memória que permitiu um conhecimento de um sistema simbólico, que possibilitou uma reorganização do território negro da diáspora, através de uma mística negra, vivida em um tempo que escapa a uma medição cronológica, por se tratar de um *tempo mítico*. (Itálico nosso) (EVARISTO, 2012a, p. 4)

Com efeito, o modo como a narração é constituída permite afirmarmos que o tempo interage com a memória social e individual. Assim, para Rodrigo Pereira (2016) como para Roselene Araújo e Paulo Vieira Júnior (2020), ocorre a fundição entre o espaço e o tempo nos contos de Conceição Evaristo. Destacamos que essa fundição é observada através da “imersão psicológica” da mulher que se dá na ausência das personagens masculinas, pois, nesse momento, as personagens femininas imergem interiormente e introduz o tempo psicológico desses atores. Sabemos que outras autoras adotam esse recurso de narrativa introspectiva, porém o que defendemos aqui que esse processo só é possível a partir da escrevivência, pois o enunciador dessa literatura remete o que vivencia, o que escuta, o que clama por meio das vozes repercutidas nas memórias entranhadas nos causos e cantos do povo negro.

Com isso, o tempo do conto *Ana Davenga* é predominantemente não concomitante e anterior ao momento da enunciação, com o momento de referência é o pretérito e o momento de acontecimento se situa no subsistema do pretérito, pois indica concomitância durativa (“Davenga não estava ali.” / “– Pois é, doutor, a vida não tá fácil.”) ou pontual (“Deu um salto e abriu a porta.” / “E de repente, sem consultar os companheiros mete ali dentro uma mulher.”) em relação ao momento de referência pretérito, e é anterior ao momento supracitado (“O barraco era uma espécie de quartel-general, e ele era o chefe.”). Esses procedimentos causam efeitos de evidenciar a memória coletiva de um povo, de nos levar a refletir e de persistir em construir esse lugar de fala em que ocupa a longo tempo o silêncio.

Na seção seguinte, continuamos a investigar as nuances do enredo do conto *Ana Davenga* agora à luz das estratégias do enunciador que estabelecem os revestimentos temáticos e figurativos com o propósito de compreender o papel do enunciador na construção do enredo a fim de, a partir da perspectiva da Semiótica Discursiva, trazer contribuições aos estudos literários e à própria literatura afro-brasileira.

4.2 Percursos temático-figurativos referentes à narrativa

Textos pertencentes à literatura afro-brasileira possuem peculiaridades que os fazem ser diferentes dos demais textos da literatura brasileira canônica. Avistamos algumas dessas características no nível narrativo e nas estratégias do enunciador nas projeções actoriais e espaço-temporais. Nesta seção, objetivamos compreender as estratégias do enunciador na constituição do enredo e verificar traços que fazem o conto pertencer à literatura afro-brasileira. Com efeito, necessitamos investigar os mecanismos temático-figurativos que revestem esse conto a fim de detectarmos os efeitos de sentido presentes.

Para Adélcio Cruz (2010), a literatura brasileira busca tratar do tema “nacional” para a preservação das culturas hegemônicas ou não, porém silencia as vozes que não pertencem ao ‘centro’ como “a cozinha, a rua, e no passado as florestas e as senzalas” (CRUZ, 2010, p. 46-47). Sabemos que a literatura brasileira canônica, ao não tratar desses lugares ocupados por negros, pobres, enfim, excluídos, não representa uma boa parte da população brasileira que é constituída de variadas etnias e classes sociais. Com a literatura afro-brasileira, o tema do negro e outros similares se destacam com o intuito de atrair o público afrodescendente e denunciar o estereótipo (através da linguagem), que influencia o discurso da discriminação (DUARTE, 2017). A partir do crescimento de escritores afrodescendentes que compõe a literatura afro-brasileira, esses autores assumem o papel de sujeito em seus textos, um lugar de pertencimento, logo “o negro não é apenas tema na escrita do branco, mas ele próprio produz a sua fala, expressando o seu existir” (MESQUITA; DIAS, 2017, p. 166) por meio dos temas e figuras, dos atores do enunciado, da história e do espaço.

Na Semiótica Discursiva, os temas e as figuras são responsáveis em revestir o nível semionarrativo, e é a partir deles que temos acesso aos níveis subjacentes e identificamos os sentidos inseridos na narrativa. Antes de iniciarmos a análise, José Luiz Fiorin (2018) define que os temas são mais abstratos em comparação com as figuras que são mais concretas, logo o “tema é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural” (FIORIN, 2018, p. 91), de tal modo que os componentes são organizados, categorizados, classificados como ódio, amor, vaidade, ambicioso, etc. Já “a figura é o termo que remete a algo existente no mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, brincar, vermelho, quente, etc.” (FIORIN, 2018, p. 91).

Observamos no capítulo anterior que o conto possui passagens que são demarcadas pelas transformações no nível semionarrativo. O surgimento da primeira “porta” presente no conto (“As batidas na porta ecoaram como um prenúncio de samba.”) demonstra que os

convidados (ator comparsas) do ator Davenga chegaram ao barraco para a festa surpresa, pois o ator Ana não sabe que se trata de uma festa e muito menos para ela. A partir desse momento, o ator Ana começa a se questionar e simultaneamente a divagar, e o narrador apresenta outros fatos relacionados ao passado: onde e como os atores Ana e Davenga se conheceram, a rotina do casal e da comunidade, como foi a acolhida dela pela comunidade, o assalto ao deputado e a morte de Maria Agonia, como já mencionamos alguns aspectos na seção anterior.

Dessa forma, primeiramente podemos mencionar que o conto reitera traços semânticos que nos auxiliam a identificar os percursos temático-figurativos. A narrativa é constituída de ritmos que fazem alusão à afrodescendência como, por exemplo, no primeiro parágrafo: “as batidas na porta”, “ecoaram”, “um prenúncio de samba”, “coração de Ana Davenga”, “deu um salto”, “abriu a porta”, “ouvindo o movimento”, “o toque prenúncio de samba ou de macumba”, “Um toque diferente, de batidas apressadas”. Essas figuras, além de indicarem a presença da cultura africana, nos fazem lembrar a pulsação do coração, que remete à vida, que, para o ator Ana, estava ameaçada, pois “todos entraram, menos o seu”, logo provoca no ator sentimentos de aflição que apontam ao mesmo tempo vida e morte (um acontecimento), por meio de um mistério paradoxal (alegria e dor): “um prenúncio de samba”, “Ana Davenga reconheceu a batida. Ela não havia confundido a senha.”, “Um toque diferente, de batidas apressadas dizia de algo mau, ruim, danoso no ar.”, “não denunciava desgraça alguma.”.

Averiguamos que, em boa parte do conto, esse conflito que se instaura na narrativa é visível nas figuras postas que a circundam (o enigma que reveste vida e morte) e no ator Ana a incerteza que perdura até a chegada de “seu homem”, pois, para quem mora no “morro”, convive com o “risco iminente” por estar à margem da sociedade e desprovida do direito à vida. E, no caso do conto, a proteção de todos que vivem na favela (homens, mulheres, crianças, idosos e, inclusive, Ana) era garantida pelo ator Davenga, que é o “chefe” (“A ausência de um deles significava sempre perigo para todos.”), por isso a aflição dela só finda quando a incerteza acaba (“Davenga entra furando o círculo.”).

Por vivermos em uma sociedade espetacular, em que os modelos e vontades se retro alimentam de forma alienante, principalmente na cultura de massa, a demanda é por literaturas que expõem o medo e a insegurança do indivíduo, sozinho ou na coletividade, que consolam e ao mesmo tempo se identificam com tal público. Por isso, a produção deste modelo aumenta ao mesmo tempo em que estes próprios sentimentos crescem. Há uma relação construída para se auto-alimentar e reproduzir, pois diante de tais sentimentos de fragilidade, assim como aqueles que expressam os modelos

de vida e os arquétipos padronizados para serem seguidos, a tendência natural é que se busque tal literatura (tendo “literatura” como uma arte que se constrói para o/a partir do indivíduo). (OLIVEIRA, 2014, p. 931)

Assim, quando o ator Davenga está preste a chegar aparece novamente uma “porta” (“Novas batidas ecoaram na porta e já eram prenúncios de samba. Era samba mesmo.”). Nesse momento, a incerteza, a dúvida, a aflição cessa e dá lugar à alegria, à felicidade que é a realização da festa mesmo (o plano do ator Davenga foi concretizado, portanto “deu samba!”), pois a partir daí o ator Ana tem a certeza que seu medo “não se procedia” (“E ela, tão viciada na dor, fizera dos momentos que antecederam a alegria maior um profundo sofrimento.”). Percebemos também que ao compararmos a primeira porta com esta, o ritmo é diferente, pois a primeira sugeria um ritmo mais lento, mais devagar, como a pulsação do coração, a circulação sanguínea, uma rotação mais branda, quase parando entre a vida e a morte (“Os homens rodearam Ana com cuidado, e as mulheres também.” / “Todos continuavam parados olhando Ana Davenga.”). Já na segunda porta o ritmo é mais rápido, é o próprio “samba”, é a alegria em si, pois indica a chegada de Davenga, a realização da festa (“Os homens fecharam a roda mais ainda e as mulheres em volta deles começaram a balançar o corpo.”).

Geralmente as comemorações que envolvem surpresa, principalmente em aniversário, são planejadas de forma diferente a do conto: o aniversariante é quem chega ao local em que ocorre a festa, mas se assim fosse executado no conto, não atingiria os efeitos de sentido presentes na narrativa e nem produziria os efeitos de realidade. Embora a grande questão não seja a festa de aniversário surpresa em si, e sim co(memorar) a vida tanto na individualidade quanto na coletividade, um ciclo que se encerra ao mesmo tempo se reinicia (“Em uma garrafa de cerveja cheia de água, um botão de rosa, que Ana Davenga havia recebido de seu homem, na festa primeira de seu aniversário, vinte e sete, se abria.”). Assim, segundo Ana Ximenes de Oliveira (2014, p. 927), “a ‘escrivência’ de Evaristo, termo criado por ela que transparece a mistura de ficção e memória histórica de um povo, transmite uma reflexão sobre sua experiência vivida como mulher, negra e afro-descendente”.

Se observarmos a presença da temática afrodescendência na extensão do conto, percebemos que se faz recorrente quando os atores (Ana, Davenga e a comunidade) estão situados na favela ou no barraco, ou quando os atores Ana e Davenga se conhecem. Além da tematização da afrodescendência, constatamos outros percursos temático-figurativos que estão interligados a essa: liberdade (“bailarina dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana”); alegria (“salto”, “coração”, “movimento”, “cerveja”, “festa”, “crianças”,

“caminho”) e; com maior frequência, sensorial (“batidas”, “olhavam a mulher”, “ela era cega, surda e muda”, “tão doce”), aliás, todas essas tematizações estão interconectadas com o tema mais abrangente: vida (“caminho”, “alisou a barriga”, “pequena semente”, “botão de rosa”, etc.).

Dentre esses percursos temático-figurativos, gostaríamos de destacar o sensorial, pois por meio dele percebemos que os atores afrodescendentes, além de viverem no mesmo meio, possuem certa afinidade observada pelo contato que estabelecem entre eles, mas não somente isso, essas figuras produzem vários efeitos de sentido como a acolhida, a solidariedade, a resistência. As expressões corporais e emocionais envolvidas nessas interações revelam que os atores afrodescendentes se relacionam não apenas de forma inteligível, mas sobretudo de modo sensível, com um *ajustamento* de ritmos.

Desse modo, a literatura afro-brasileira coloca o afrodescendente em visibilidade e tenta minimizar uma construção histórica desse indivíduo, com o propósito de expor uma nova condição no meio social. A proximidade com a literatura afro-brasileira amplia o conhecimento do leitor, uma vez que, a produção literária aborda temáticas culturais afrodescendentes, além de concepções do próprio negro a respeito da sociedade. O contato com literatura afro-brasileira pode desconstruir estereótipos que abrangem os afrodescendentes no Brasil. (CARDOSO; SILVA, 2017, p. 65)

Apesar de o conto trabalhar com atores estereotipados, apontamos que a proposta dessa literatura é levantar questionamentos que levam à reflexão, pois o racismo, os preconceitos, o afrontamento várias vezes são velados e, a partir do conto, vemos que constantemente reproduzimos por meio da linguagem e pela nossa atitude. Também nos alerta que toda essa violência imposta a esse grupo étnico deve ser discutida, seja no universo artístico, seja no midiático e acadêmico. Por isso que essas obras não são unicamente ficção ou manifesto, mas ficção-manifesto, isto é, uma escrita estética e ativista espelhada na dupla condição (de gênero e de raça).

Temos ainda a última “porta” que, distinta das duas primeiras, não tem ritmo, e sim um estrondo, a violência propriamente dita (“Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho.”). Com essa invasão brusca, o tema violência sobressai mais nessa interação em comparação com outros temas, inclusive a tematização afrodescendência, e conduz até o desfecho quando sabemos da morte do casal.

Mandaram que Davenga se vestisse rápido e não bancasse o engraçadinho, porque o barraco estava cercado. Outro policial do lado de fora *empurrou* a janela de madeira. *Uma metralhadora apontou para dentro de casa, bem na direção da cama, na mira de Ana Davenga.* Ela se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda.

Davenga vestiu a calça lentamente. Ele sabia estar vencido. E agora o que valia a vida? O que valia a *morte*? Ir para a *prisão*, nunca! A *arma* estava ali, debaixo da camisa que ele ia pegar agora. Poderia pegar as duas juntas. Sabia que *este gesto significaria a morte*. Se Ana sobrevivesse à *guerra*, quem sabe teria outro destino?

De cabeça baixa, sem encarar os dois policiais a sua frente, Davenga pegou a camisa e desse gesto se ouviram *muitos tiros*.

Os noticiários depois lamentavam a *morte* de um dos policiais de serviço. Na favela, os companheiros de Davenga choravam a *morte do chefe e de Ana*, que *morrera ali na cama, metralhada*, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga. (Itálico nosso)

Diante dessa citação, entendemos que a aflição que o ator Ana sentia no início do conto tinha sim fundamento, porque ela pressentia “algo mau, ruim, danoso no ar”, logo a presença de figuras que dava indícios de mistério, de mítico (“prenúncio de samba”, “senha”, etc.), se elucidam nesse momento. Também averiguamos que na mesma situação em que se apresenta o tema violência, que representa a morte, vemos a recorrência do tema vida (“... protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga”) e da mesma forma como o ator Ana se comportou diante da abordagem do ator polícia (“Ela se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda.”). Isso demonstra que para os que são excluídos da sociedade, viver é tão arriscado quanto morrer (“Sabia dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver.”), assim, vida e morte são paradoxos, e indicam resistência.

Conforme Sebastião Cardoso e Elen da Silva (2017), a literatura afro-brasileira vem se destacando por marcar a consciência crítica ao reivindicar daqueles que são contrários à opressão. Na nossa concepção, essa literatura mostra essa condição de povos que herdaram as marcas da escravidão, ancestrais que sofreram no processo de colonização, uns retirados da pátria-mãe, outros escravizados no próprio solo. Portanto, Conceição Evaristo afirma, em vários textos críticos, que a sua escrita é baseada a partir da sua condição de mulher negra brasileira e a faz de forma racional inclusive.

A temática violência está presente em outras partes do conto: o momento do devaneio do ator Ana (“E não era comum em tempos de guerra como aqueles, eles andarem sozinhos. Davenga devia estar em perigo, em maus lençóis.”); quando o ator Davenga ameaça os comparsas (“qualquer um que bulisse com ela haveria de morrer sangrando nas mãos dele feito porco capado.”); o assalto ao ator deputado (“O que ele gostava mesmo era de ver o medo, o temor, o pavor nas feições e modos das pessoas.”); o assassinato do ator Maria Agonia (“Tinha alguém que faria o serviço para ele.”). Na seção seguinte, analisamos como se dá essa violência com os atores em interação.

Ao voltarmos a falar sobre a figura “porta”, vimos que há outros momentos em que essa figura surge e conforme o seu aparecimento o seu efeito de sentido é distinto, por causa disso podemos assegurar que se trata de um desencadeador de isotopias⁴⁵, pois, ao examinarmos, existe um traço em comum: a delimitação de uma fronteira entre o público e o privado. Haja vista que surge mais uma vez a figura “porta” em uma das lembranças do ator Ana: (“Ela mal fechava a porta e se abria todinha para o seu homem.”).

Dessa forma, a figura “porta” no conto simboliza a passagem do público para o privado dentro da favela. Nos três casos em que o próprio negro passa por ela sem rompê-la por meio do “toque” e “batidas” (sem estrondo, sem violência): 1) os comparsas; 2) o ator Ana está conversando com as amigas e após passar pela “porta” se depara com o ator Davenga nu e acontece o ato sexual; 3) o ator Davenga aparece e a festa acontece.

Na última vez, a “porta” é violentada logo há uma mudança comparada às três primeiras: é arrombada por alguém que não pertence ao grupo afrodescendente (podemos dizer por um impostor constituído de autoridade). Podemos enfatizar também que esse fato lembra a escravidão em que os inimigos (povos de outras etnias) invadem seu território e tomam a liberdade, tornando-os escravos, caso contrário, a rebeldia causa morte e, sobretudo nesse conto, o ator polícia tenta eliminar a ancestralidade, a maternidade, a afrodescendência, a memória, enfim, extinguir a vida. Então, a “porta” que dá acesso à “vida” e temas similares, também passa a “morte”, ou melhor, a “morte” a invade.

A favela, para a autora [Conceição Evaristo], é a representação da senzala contemporânea, sinônimo de exploração, sofrimento, luta e resistência. O espaço não tem nome e nem local definido, aspecto que promove uma ampliação de representatividade da realidade de um coletivo que tem sua

⁴⁵ “O desencadeador de isotopias é aquele elemento que não se integra facilmente em uma linha isotópica já reconhecida e leva, dessa forma, à descoberta de novas leituras” (BARROS, 1999, p. 76).

memória galgada nos tempos de escravidão. (CÔRTEZ; COELHO, 2010, p. 114)

O conto remonta a diáspora sofrida por esses grupos em que a figura “porta” reproduz a fronteira cultural, étnica que não fora / é respeitada e que, muitas vezes, é empurrada, invadida para impor por meio da ameaça, da autoridade, do poder (como no caso do conto), ou por meio do afrontamento que se enquadra o preconceito e os estereótipos para com o outro (tanto a ameaça quanto o afrontamento são negativos). De tal modo que os lugares citados no conto reportam essa memória histórica, pois as figuras “barraco”, “morro” e “prisão” representam a senzala e o quilombo, que se referem à resistência e à opressão, esta designa a exclusão. No entanto, no último parágrafo do conto nos concede uma esperança que confere a resistência da vida que persiste diante das injustiças e que nem a morte tira o lirismo da vida e a vontade de lutar pelo direito à vida.

Constatamos que esse mistério que se encontra presente na narrativa só é possível por causa da flexibilidade do gênero conto. Seguindo nessa mesma perspectiva, Constância Duarte afirma que o conto possui duas histórias: “uma, em primeiro plano, também chamada superficial ou ‘história 1’ e, nas entrelinhas, residiria a ‘história 2’, o ‘relato secreto’. A segunda tese consiste em afirmar que a chave do conto está na história secreta” (DUARTE, 2010a, p. 229). Para Constância, história de primeiro plano é a do discurso hegemônico (canônico e tradicional), como o foco é a escrita de autoras femininas, neste caso, se refere à escrita de mulheres brancas de literatura contemporânea; já a de segundo plano se trata da escrita negra feminina, que a partir de um ponto de vista étnico, de classe e feminista, essas autoras dessa literatura desenvolvem textos que trazem as seguintes peculiaridades (já identificadas na nossa análise):

- uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso;
- temas afro-brasileiros;
- construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido;
- um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional;
- mas, sobretudo, um *ponto de vista* ou *lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. (DUARTE, 2017, p. 7)

Alertamos para o fato de que se trata de um conceito em construção e acrescentamos que a marca oral, em que o narrador é um contador de causos, de pequenas histórias, efeito que podemos aferir nesse conto. Dessa forma, verificamos que os enunciados curtos e simples dão também o efeito de sentido de uma conversa informal, de vários causos à narrativa e essa mistura de vozes (do narrador e dos atores) causa diversos sentidos entre eles a bifurcação do ponto de vista em que, por um lado, uns estudiosos indicam o empoderamento do ator Ana e, por outro lado, afirmam a submissão do mesmo ator, logo ambos produzem efeito de realidade e outros sentidos.

É inegável que a afro-brasilidade, aplicada à produção literária enquanto requisito de autoria e marca de origem, configura-se como perturbador suplemento de sentido aposto ao conceito de literatura brasileira, sobretudo àquele que a coloca como “ramo” da portuguesa. Mas tão relevante quanto o “sujeito de enunciação próprio”, em que um eu lírico ou um narrador se autoproclama negro ou afrodescendente, é o *ponto de vista* adotado. (DUARTE, 2017, p. 5)

Dessa forma, afirmamos que as tematizações como a memória e a afrodescendência que são organizadas através das estratégias do enunciador, acabam tendo mais visibilidade quando o enunciador adota o recurso da oralidade. Evaristo defende que para a escrita ser a representação “fidedigna da vida” desse povo, a “escrivência”, é necessário se aproximar dessas sociedades sem escrita, pois “são capazes de organizar sistemas e modos de vida com estruturas muitas vezes bastante complexas, e que a construção e a transmissão desse saber são sustentadas por [estes] dois fenômenos” (EVARISTO, 2012a, p. 7), a memória e a oralidade. Para a semiótica, isso condiz na produção de efeitos de sentido e de realidade, isto é, “uma ilusão referencial” (FIORIN, 2008, p. 199).

Após vislumbrarmos os principais percursos temático-figurativos que revestem a narrativa, salientamos que esses percursos se reiteram nas relações interativas, apesar de que possam aparecer outros que ainda não foram mencionados nessa análise. Com efeito, na seção seguinte, continuamos a investigar os percursos temático-figurativos centrados agora nas interações entre os atores e afirmamos que embora alguns já tenham sido mencionados, outros que já são mais específicos se fazem presentes, portanto, para constituir a identidade desses atores, a partir da proposta da Semiótica Discursiva, necessitamos compreender e comparar os

papéis temáticos e figurativos que os revestem e verificar em que medida correspondem às características de uma literatura afro-brasileira.

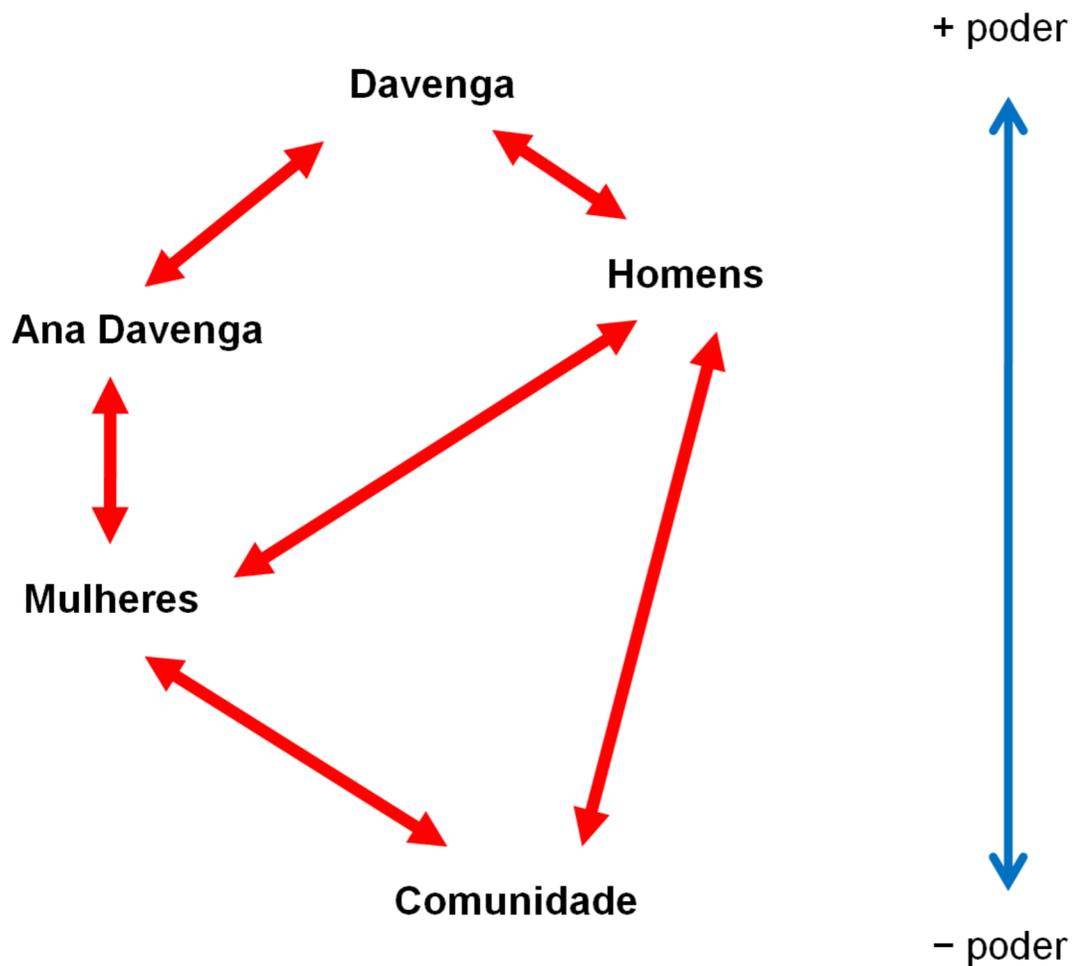
4.3 Percursos temático-figurativos referentes à rede interacional intersubjetiva hierárquica na / da favela

Na literatura afro-brasileira os atores femininos geralmente são retratados como figuras de muita personalidade, pois “por meio de sua escrita, que também é resistência, a autora [Conceição Evaristo] nos revela a imensa capacidade e, sobretudo, a necessidade de empoderamento sustentada pelas afrodescendentes” (MESQUITA; DIAS, 2017, p. 171). Nesta seção e nas seguintes, objetivamos compreender as estratégias do enunciador na construção das imagens dos atores manipulados por ele a fim de constituir o conto; e prosseguir verificando os traços que fazem o conto pertencer à literatura afro-brasileira.

No contexto público os temas e as figuras estão conectados nesse conto e se sobressaem, pois cada ator possui o seu papel temático: o ator Davenga é o opressor “chefe do morro”, o ator Ana é submissa “mulher do chefe”, o ator homens é “comparsas de Davenga”, e os três juntos delineiam os ramos afrodescendentes, que formam a rede interacional intersubjetiva hierárquica. Também sabemos que esses atores descendentes de povos africanos possuem comportamentos diferentes de outros grupos étnicos, visto que aqueles expõem a coletividade, são solidários uns aos outros, enquanto esses são retratados como atores (Maria Agonia e o deputado) solitários, isolados no conto. Além de ser uma característica que indica irmandade, podemos ressaltar que como a vida é arriscada para quem está à margem da sociedade, necessitam-se estar unidos para enfrentar as adversidades da vida por meio da resistência (“Sabia dos riscos que corria ao lado dele.”).

No processo de interação, podemos vislumbrar que a vida do casal é estabelecida pela previsibilidade, pois o ator Ana, por ser “mulher do chefe”, aprendera a lidar com a rotina sem questioná-la, não se intrometia nos negócios de seu homem, não se recusava a se relacionar com o ator Davenga, não o interrompia ou opinava sobre os fatos que ele contava a ela, representando com êxito a frente de seu papel social e temático. Vejamos a figura a seguir:

Figura 8: Rede interacional intersubjetiva hierárquica após a chegada de Ana



Fonte: Elaboração própria.

Nessa rede interacional, o ator Davenga, o chefe, interage com o ator Ana e com o ator homens. Quando estes e o “chefe” estão fora da favela para algum serviço, as mulheres entram em cena, pois para saber notícias de seus parceiros entram em contato com o ator Ana. No momento em que o ator Davenga dava a esta algum recado ou alguma coisa para entregar às mulheres da favela, ela comunicava com elas. A comunidade é composta de homens, mulheres, crianças, idosos, etc. Pressupomos que antes da chegada do ator Ana no morro, as mulheres não participavam dessa rede, não tinham acesso ao chefe dessa rede, apenas se restringiam às tarefas domésticas e à intimidade de seu parceiro. Não queremos dizer que com a vinda do ator Ana, a reciprocidade entre a base (mulheres negras) com o pico (homens negros) era direta e ativa, mas podemos afirmar que é indireta, pois as mulheres são incluídas

nessa rede interacional, mesmo de forma submissa, o papel delas é importante, principalmente o de Ana por manter e sustentar a estrutura da favela, como Conceição Evaristo alega em muitos de seus trabalhos que a mulher é o “cabeça” familiar, responsável por resguardar os costumes de seu povo. No entanto, há peculiaridades entre o público e o privado em certas situações em que o ator Ana é “neutra” como ao se tratar dos negócios do bando de Davenga.

Observemos que o ator homens não interage diretamente com o ator Ana e nem o ator Davenga com as mulheres de seus amigos, logo aferimos que as mulheres tinham um papel intermediário como avistamos na figura. É notório destacarmos que essa rede interacional intersubjetiva está embasada pelo poder, por isso é também hierárquica quanto o ator está mais próximo do topo tem mais poder que aquele que está mais distante do topo e mais próximo da base como “as mulheres” e o restante da comunidade, por exemplo.

A organização estética dos contos demonstra que a invisibilidade pode ser superada diante da construção de uma sociedade que reconheça que, historicamente, em sua cultura prevalece a valorização do masculino e da branquitude, bases da ideologia do patriarcado. Através de sua contística, Conceição Evaristo denuncia esse fenômeno e avança para a conquista da voz negro-feminina. O trabalho intelectual e estético exercido pela autora evidencia a importância de ser ouvida por indivíduos de classe, de etnia e de gênero distintos. Isso é relevante se pensarmos que os 15 contos de *Olhos d'água* têm como protagonistas ou narradoras mulheres negras excluídas de ambientes majoritariamente brancos. (...) Assim, segue rompendo com a colonização instauradora da desigualdade racial e social e localiza essas vozes de mulheres negras em condições de serem ouvidas por um público que antes não acessava a produção intelectual de autoria negra. (ARAÚJO; VIEIRA JÚNIOR, 2020, p. 84)

Mesmo que o poder esteja centrado na figura masculina (Davenga), esse ator, de certa forma, não realizava violência física às figuras femininas (Ana e mulheres), porém recorria a outras formas de opressão com o ator homens que podem ser consideradas como violência física e psicológica, por exemplo: fazer “brincadeirinha” com os comparsas (“Ele até brincava, porém, só com os companheiros. Assim mesmo de uma brincadeira bruta. Socos, pontapés, safanões, tapas, “seus filhos da puta”... Mais parecia briga.”); ameaçar os comparsas (“Ele, entretanto, queria dizer mais uma coisa: qualquer um que bulisse com ela haveria de morrer sangrando nas mãos dele feito porco capado.”).

Já em relação ao ator Ana, afirmamos que o tema violência é bastante delicado e polêmico, visto que há controvérsias entre os estudiosos, uns afirmam como Sebastião Cardoso e Elen da Silva (2017) que o ator Davenga oprime o ator Ana, mas como é uma

violência psicológica, moral ou simbólica a mesma não percebe e nem sente; outros, como Elisa Araújo e Liane Schneider (2015), defendem que o ator Davenga não exerce violência contra a “mulher”, e sim contém respeito e paixão por ela.

Elisa Araújo e Liane Schneider (2015) afirmam que Ana não é constituída pelo estereótipo de uma mulher recatada ou servil, mas uma mulher, que mesmo no contexto público, se sente livre ao se expressar por meio de suas formas corporais enquanto dança e se movimenta como uma “bailarina africana”, e sem receio mostra o seu interesse pelo ator Davenga. No nosso ponto de vista, a autonomia do ator Ana se propaga nas emoções, pois o desejo é mútuo e não apenas parte da figura masculina como é tratado na literatura brasileira canônica.

(...) as repressões de gênero se configuram nos mais diversos ambientes. O não silêncio de Ana e, em particular, o não silêncio do seu corpo não significam que ela seja necessariamente ouvida e respeitada em todos os contextos, mas representam uma resistência aos sistemas de opressão, uma resposta às expectativas que a sociedade impõe sobre a mulher. (ARAÚJO; SCHNEIDER, 2015, p. 07)

Com efeito, afiançamos que as opressões, que o ator Ana e outras mulheres negras sofrem, tentam apagar as vozes delas, porém através da resistência, outras maneiras de interagir são expostas até com mais vigor, resistem à opressão, ao preconceito, ao estereótipo, enfim afrontam o sistema. Assim, “a resistência de Ana está no que ela representa e no seu corpo que dança, se movimenta, sente prazer, se relaciona e, por meio dessas ações, fala” (ARAÚJO; SCHNEIDER, 2015, p. 09-10).

Para Sebastião Cardoso e Elen da Silva (2017), esse conto demonstra atores que expõem acusações “como isolamento, violência, vida na favela, exclusões sociais, condição social, entre outras. *Ana Davenga* apresenta inúmeras problemáticas que estão em torno das mulheres da nossa sociedade” (Itálico nosso) (p. 66). Defendemos que o tema violência no conto está presente dentro dessa rede da favela, mas inserida de forma simbólica executada por meio do poder, pois quanto mais poder o ator conter mais opressor torna a ser.

Em relação ao ator homens, não comete violência com o ator Ana, apenas há inicialmente uma rejeição. Com o passar do tempo, o convívio entre o ator Ana e o ator homens é baseada na irmandade, que remete aos temas afrodescendência, ancestralidade e memória, pois o ator Ana é referido como “irmã”, como membro dessa grande família,

descendentes da diáspora colonial (“E Ana passou a ser quase uma irmã que povoava os sonhos incestuosos dos homens comparsas dos delitos e dos crimes de Davenga.”).

Percebemos também que a “comunidade” mostra precaução em “olhar” para o ator Ana, aliás, na situação em que os iguais (o mesmo grupo étnico) estão juntos no “barraco” ou no “terreiro” é marcado pelo sensorial como o visual (“Todos haviam aprendido a olhar Ana Davenga.”); paladar (“Era tudo tão doce...”) e audição (“As batidas na porta ecoaram como um prenúncio de samba.”). Dessa forma, a interação é acompanhada de afeto e zelo por parte dos homens e mulheres, desfazendo dos sentimentos de repulsa que tivera outrora, pois era dia de comemorar a vida, que simboliza a acolhida, que é a reafirmação de pertencimento e reconhecimento da e pela comunidade e pelo ator Davenga.

Nesse momento a sexualidade realça como tema mesmo estando em um ambiente público, pois como já enfatizamos que o ator Ana não tem direito à verbalização – à fala – (“Ela era cega, surda e muda...”), mas presenciamos outras formas de se comunicar no conto através do corpo, dos gestos. Assim, o empoderamento desse ator é conduzido pelo corpo de tal modo que evidencia a sensualidade pelas formas (“Olhavam a mulher buscando não perceber a vida e as delícias que explodiam por todo o seu corpo.”) ou pelo movimento, dança (“Estava atento aos movimentos e à dança da mulher.”).

Se observarmos no conto, verificamos na esfera pública um binário mente e corpo em que este se aproxima mais da figura feminina e aquele da figura masculina, pois o ator Ana não podia opinar o que fosse a respeito dos negócios do bando e o seu homem era responsável em trazer o sustento. Segundo Elizabeth Grosz (2000), esse modelo remonta a estrutura patriarcal, pois o poder que é associado ao conhecimento / racionalidade é atrelado ao homem, já a emoção, a sexualidade que é adjunta ao corpo / matéria é vinculada à mulher, logo nos convida a entender que para os filósofos gregos não há uma conexão entre mente e corpo, destituindo o ser pensante que confere à figura feminina e o corpo que concede humanidade à figura masculina.

Os questionamentos às epistemologias dominantes, aos cânones artísticos e aos códigos culturais oficiais partem daqueles que não se acham neles representados. A revolta se dá precisamente contra o conceito de totalidade, que estava na base de epistemologias, estéticas e códigos culturais, que pretendiam explicar a sociedade e o homem no seu todo. Cria-se, pois, toda uma epistemologia da parcialidade, da diferença, da identidade. A ela associase uma política de identidades de grupos sociais que se demarcam da totalidade analítica das formas de representação do mundo. Essa crise da representação está relacionada à idéia de que as representações criam

sentidos e que eles são, em seus efeitos, objetos reais. (FIORIN, 2008, p. 214-215)

Essa questão do corpo presente no conto nos mostra algumas peculiaridades relevantes, pois segundo Elisa Araújo e Liane Schneider (2015, p. 07), “o não silêncio do seu corpo não [significa] que ela seja necessariamente ouvida e respeitada em todos os contextos, mas [representa] uma resistência aos sistemas de opressão, uma resposta às expectativas que a sociedade impõe sobre a mulher”. Por ser um ato de resistência, afirmamos que o corpo-sujeito (pregado pela literatura afrodescendente) é uma resposta à literatura brasileira canônica que insere em seus textos a figura da mulher negra como um corpo-objeto, corpo-servil, corpo-estéril, ou até mesmo corpo-procriação (para assegurar a manutenção da mão de obra na era escravagista ou para executar a função de “cuidadora”).

Dessa forma, no conto o ator Ana pode mostrar a sua sensualidade, sua liberdade está no corpo, este não é reprimido, o ator “dança”, “se movimenta”, “expressa suas emoções”, “é dona de um corpo-fértil”, não é coibido nem pela comunidade, nem pelo “seu homem”, muito menos pela sociedade, enfim um corpo que resiste aos preconceitos. Essa abordagem do corpo do ator Ana opõe ao clássico casal patriarcal, visto que “a mulher” após se ater a um compromisso, o seu corpo é reprimido através das vestes e da contenção de suas expressões.

No contexto privado nos deparamos com o relacionamento do casal (a vida íntima dos atores principais), destacamos que o morro é a extensão do privado para o ator Davenga, porque o seu poder se estende tanto na favela quanto no barraco. Com isso, verificamos uma gradação do espaço conforme a intimidade, de menos íntimo (o morro e o barraco) para mais íntimo (a cama).

Nessa parte o ator Ana contagia e se deixa contagiar pela influência de todos na favela, pois em torno do enredo constatamos que os atores Ana e Davenga se complementam, principalmente quando os dois estão sozinhos, despidos literal e “hierarquicamente”, “a esse *convívio* regular e intenso no qual [foram] aprendendo mais um sobre o outro, no qual [foram se] ajustando, [se] *contagiano*” (Itálico dos autores) (FECHINE; VALE NETO, 2010, p. 11). Então aferimos que há uma distinção na interação do casal no âmbito público e no privado, embora nos dois ambientes a figura feminina vivencie a sua sensualidade, o ator Davenga somente no espaço a dois (privado) pode viver a sua sensibilidade (“Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas”).

Grosz (2000) alega que a destituição do corpo despejado na figura masculina produz uma repulsa às emoções, porém no conto observamos que o ator Ana, por meio da voz do narrador, deslumbra o corpo de seu amado (“Davenga estava ali na cama vestido com aquela pele negra, brilhante, lisa que Deus lhe dera. Ela também, nua. Era tão bom ficar se tocando primeiro. Depois haveria o choro de Davenga, tão doloroso, tão profundo, que ela ficava adiando o gozo-pranto.”). Para a semiótica, esse deslumbramento é conhecido como estesia, que para Fiorin “... a estesia contém uma fratura nos acontecimentos cotidianos, o enfraquecimento do sujeito, o estatuto particular do objeto, a fusão sensorial do sujeito com o objeto, a unificidade da experiência, a esperança de uma futura conjunção total” (FIORIN, 1999, p. 101). Logo, na nossa perspectiva, o engrandecimento do corpo negro no conto não é voltado apenas ao da mulher, mas engloba também o do homem, que retoma ao tema afrodescendência.

Destacamos que uma das figuras “porta” demarca a presença da estesia em um ambiente mais familiar quando o ator Ana descobre que se trata de uma “festa”, o surgimento das “crianças”, o deslumbramento da maternidade (“O que seria aquilo? Era uma festa! Distinguiu vozes pequenas e havia as crianças. Ana Davenga alisou a barriga. Lá dentro estava a sua, bem pequena, bem sonho ainda.”). Também ressaltamos que esse é um momento epifânico, pois observava as “crianças” (que asseguram a afrodescendência e induz à vida) que estavam no barraco e previa o destino delas e, inclusive, indagava o destino incerto de seu bebê que ainda estava na barriga.

Ana, que ocultou sua gravidez ainda no início, não pôde viver inteiramente a maternidade, pois a violência interrompeu essa experiência. Salientamos que ao oposto do que é possível encontrar nos textos literários tradicionais, a experiência da maternidade da personagem, pela sua cruel interrupção, opõe-se profundamente com o ponto de vista idealizado sobre maternidade como uma ação sagrada e estimada pela sociedade, já que o bebe também é morto na abordagem policial. Assim, a gravidez de Ana é transpassada por ações de extrema violência que a cessam friamente. (CARDOSO; SILVA, 2017, p. 72)

Constatamos que o papel da maternidade não é destinado às figuras negras femininas na literatura brasileira canônica, os corpos delas são reificados, inférteis, abomináveis e relacionados ao profano. Na literatura afro-brasileira, essa discriminação referente ao corpo negro feminino é desmistificada, visto que a maternidade é um desejo do próprio indivíduo (empoderamento) como é indicado nesse conto não é uma imposição do outro ou da

sociedade, talvez por isso que o ator Ana não havia partilhado essa notícia ao parceiro, para poder vivenciar esse momento de forma autônoma.

A tematização ancestralidade que advém da afrodescendência é garantida pela maternidade, porém apuramos o silenciamento da vida do ator Ana antes de conhecer Davenga e morar com ele no morro. Enfatizamos que é uma estratégia de assujeitamento, pois a figura feminina é condicionada a isso, pois, numa classe patriarca, a mulher abandona o seu ciclo familiar, apagando papéis como “filha, irmã, tia, prima, neta, sobrinha” e iniciando outro ciclo familiar exercendo o papel de mulher e o de mãe, este que não foi concretizado. Esses ciclos não estão correlacionados, visto que o ator Ana não retoma em sua memória o que fora antes, lembranças as quais não a constituem enquanto sujeito. Diferindo do ator Davenga que, em algum momento do texto, o narrador retoma a saudade que ele sentia de sua mãe e de sua irmã, e de outras mulheres que constituíam a sua família, embora o foco sempre seja uma figura feminina.

A respeito de ator Davenga, salientamos que ocorre outro momento estésico, visto que o “chefe” via no ator Ana uma oportunidade de constituir uma companhia, um consolo, pois projeta nela a ancestralidade (“Davenga se emocionou. Lembrou da mãe, das irmãs, das tias, das primas e até da avó, a velha Isolina. Daquelas mulheres todas que ele não via há muitos anos, desde que começara a varar o mundo.”); a afrodescendência (“Ela lhe lembrava uma bailarina nua [que] dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana”); e a constituição de uma companheira (“Seria tão bom se aquela mulher quisesse ficar com ele, morar com ele, ser dele na vida dele. Mas como? Ele queria uma mulher, uma só”).

As figuras “era tão grande, tão forte, mas tão menino”, “prazer banhado em lágrimas”, “gozo-pranto” mostram a complexidade desse ator em um contexto mais íntimo diante de uma figura feminina, expressam as emoções que no ambiente público é coibido expor por causa dos estereótipos que a sociedade o impõe. Percebemos isso quando o ator Davenga encantado pelos movimentos do ator Ana, relata através da voz do narrador a dificuldade em se aproximar dela (“Ele criou coragem. Era preciso coragem para chegar a uma mulher. Mais coragem até do que para fazer um serviço.”). Isto posto essas figuras mesclam dois grandes temas: vida, que designa resistência, e morte, que indica sofrimento.

... a ilusão romanesca é uma força que se apodera do sujeito prestes a acolhê-la. O sujeito afasta-se da realidade enfraquecida e evanescente e é absorvido pelo mundo da ilusão. Há, pois, uma fusão do sujeito com o objeto. A ficção é uma surrealidade que acolhe em seu interior, quando da apreensão estética, o sujeito. (FIORIN, 1999, p. 103)

Lembremos que o momento em que o ator Davenga avistou o ator Ana, estava apreensivo por estar sendo procurado (“Naqueles dias, ele andava com temor no peito. Era preciso cuidado. Os homens estavam atrás dele. Tinha havido um assalto a um banco e o caixa descrevera alguém parecido com ele.”). Entretanto, essas circunstâncias não o impediram de admirar a beleza do ator Ana. A forma como o enunciador projeta o enunciado nos permite acompanhar a narrativa e encantar juntamente com o objeto estético (o ator Ana torna-se objeto estético) a ser observado.

Verificamos, pois, que, diferente do ator comparsas, o modo de olhar do ator Davenga para o ator Ana demonstra afeto e almeja unir-se a ela que, por meio da estratégia do enunciador, resulta em um evento extraordinário. Esse evento possibilita a “fratura da cotidianidade” (FIORIN, 1999, p. 106) e permite o sujeito / ator viver outra vida, que expressa um novo ciclo em que o enunciador, em sincretismo com o narrador, extraia de um acontecimento trágico, a poeticidade mítica que a seguinte cena aborda: (“Em uma garrafa de cerveja cheia de água, um botão de rosa, que Ana Davenga havia recebido de seu homem, na festa primeira de seu aniversário, vinte e sete, se abria.”). Nesse momento, não há mais “pranto” (dor), por parte dos dois atores, mas apenas “gozo” (felicidade), visto que concretizam o ato sexual (mesmo num contexto metafísico) iniciado antes da invasão do ator polícia.

O simbolismo do botão da rosa, ligado à fertilidade e à sensualidade, também nos remete ao segredo e ao mistério da vida. É interessante que todos esses significados estejam juntos, num mesmo símbolo. Um símbolo como Ana: plural, múltipla e longe demais da mesmice e de qualquer concepção essencialista e/ou misógina. (ARAÚJO; SCHNEIDER, 2015, p. 11)

Constatamos que a respeito da figura “vinte e sete”, há uma grande simbologia que envolve, pois, em relação à idade, podemos afirmar que o enunciador permite realizarmos uma associação, de forma paródica ao “clube dos 27”⁴⁶ tendo em vista de que no conto, um dos atores foi morto por estar associado à condição de “mulher negra e afrodescendente”

⁴⁶ “É um termo que se refere à crença de que um incomum alto número de músicos da música popular morreram aos 27 anos, frequentemente pelo uso excessivo de bebidas alcoólicas ou drogas, ou meios violentos como homicídio ou suicídio”. De acordo com a lista, verificamos que há mais recorrência de artistas adeptos ao *blues*, *jazz*, *rock 'n' roll*, *rap* e *jazz* (esses estilos são considerados pertencentes à música negra) nesse ‘clube dos 27’.

(estereótipo) imposto pela sociedade, mesmo que não demonstrasse risco nenhum ao ator polícia, logo o genocídio, o feminicídio, o racismo são a “grande overdose”⁴⁷ que atinge os subalternos. Como muitas figuras desse conto nos levam pelo menos a dois grandes temas (vida e morte), a resistência também se faz presente se retomarmos as datas (co)memorativas em que se tratam do dia da Liberdade na África do Sul, dia do Ancião, dia Nacional de Mobilização Pró-Saúde da População Negra e dia da Afirmação Democrática⁴⁸. Todas essas datas resgatam os temas afrodescendência, memória e gênero.

Ressaltamos que a poeticidade mítica pode ser observada também a partir dos temas sexualidade – “garrafa de cerveja cheia de água” (figura que representa o órgão sexual masculino), “um botão de rosa” (figura que representa o órgão sexual feminino) –; afrodescendência “festa primeira de seu aniversário” (refere-se ao re-nascimento, celebrar a vida) e “vinte e sete” (designa transcendência), pois a morte, que se refere à dor, ao preconceito, ao racismo, não venceu a vida, portanto o mistério da vida continua e a existência resiste.

Em suma, vejamos o quadro síntese comparando os dois atores:

Quadro 6: Comparação entre o casal nos âmbitos público e privado

	PÚBLICO	PRIVADO
Davenga	Opressor, autoritário	Sensível
Ana	Submissa	Empoderada

Fonte: Elaboração própria.

Mesmo que o “casal” se comporte distintamente, acerca do contexto situacional, ao se revestir das coerções sociais ou ao se despir delas, esse processo de interação não é absoluto, visto que há aspectos que permanecem por causa dos conflitos de identidade e alteridade dos sujeitos que estão esparsos em plena interação. No dia em que os dois se conheceram, o ator Ana não recusou nada que aquele lhe oferecia, tanto que aceitou viver com ele, atitude essa que alguns teóricos literários apontam como uma escolha espontânea que induz a condição de liberdade, para outros mesmo que essa alternativa indique uma atitude libertadora

⁴⁷ Há uma equiparação entre overdose referente à droga e ao álcool com a intolerância étnica, que também consideramos uma “overdose” pelos dados estatísticos baseados na dura realidade.

⁴⁸ Disponível em: https://www.ponteiro.com.br/todas_datas.php Acesso em: 17/07/2020

(empoderada), as condições que o ator Ana vive conduzem o estereótipo de uma mulher submissa: só interage com as mulheres e com o seu homem, não deve intrometer e nem opinar nos negócios do bando, adota o nome dele, destitui-se de família passando a pertencer exclusivamente ao ator Davenga (ainda que seja uma opção adotada pela própria), se resguarda a espera de “seu homem”, apesar de que este represente ao ator Ana a vida que não é a ideal, mas mesmo assim a deseja.

Averiguamos que os atores Ana e Davenga são complexos, pois mesmo no âmbito privado, o contágio do casal se mescla entre a previsibilidade e o contato sensível entre sujeitos, permitindo a mobilidade de papéis, tornando-se intercambiáveis. Logo, o ajustamento não se restringe na interação do casal, mas na interação em a toda favela, pois o contágio antes e depois de o ator Ana chegar à favela, resultou na transformação e adaptação nessa rede interacional intersubjetiva hierárquica.

Ao observarmos essa rede interacional, concluímos que o protagonista do conto é o casal. Os efeitos ocasionados na dualidade de perspectivas a respeito de denominar o protagonista desse conto começam pelo próprio título homônimo, que pode justificar, pois concede ao entendimento que o conto trata apenas de um protagonista (Ana), mas não podemos esquecer que a personalidade do ator Ana é constituída sob o ponto de vista do ator Davenga e a partir da convivência com ele (a partir da voz do narrador). Da mesma forma, constituímos a identidade do ator Davenga, pois o narrador relata a partir do que o ator Ana escutara do próprio homem, que “as lembranças vinham quentes em sua memória...”. Assim ficamos a par da vida do casal, da comunidade e da personalidade do “chefe” do morro. Podemos assegurar que isto é uma estratégia do enunciador no qual pendemos de um lado achando que a protagonista é o ator Ana e pendemos para o outro ao pensarmos que a protagonista é o ator Davenga. Porém, praticamente nem imaginamos (pelo menos os trabalhos que lemos não mencionam) que o protagonista é o casal, pois um complementa o outro e a existência desses atores constitui o mistério da vida que perdura todo conto, tanto que essa relação recíproca faz o ator Davenga repensar nos relacionamentos anteriores, dentre eles o de Maria Agonia.

4.4 Percursos temático-figurativos referentes aos atores Davenga e Maria Agonia

O ator Davenga, além de interagir com os atores da favela, também interage fora de seu ambiente de convívio, aliás, é distante desse meio que o ator, junto com o ator comparsas, exerce sua “profissão” para garantir o sustento de “sua mulher”, “de seus amigos e das

mulheres deles”. Assim, “os temas de Conceição Evaristo mostram realidades socioculturais do Brasil muito particulares e peculiares dos moradores das periferias do país” (ARAÚJO; SCHNEIDER, 2015, p. 02). Mas não é só de “delitos” que o ator realiza fora da favela, mas também relacionava com outras “mulheres”, dentre elas uma se destaca na perspectiva do narrador, “Maria Agonia”, devido às especialidades que a englobam.

Aferimos que o ator Davenga conheceu o ator Maria Agonia na “prisão”, esta figura tematiza poder, que, nesse caso, o poder do Estado que reprime e oprime os subalternos. Também o tema poder está presente na figura feminina por ser “filha de pastor”, “crente”, “instruída” e por ter uma religião de certo “prestígio social” enquanto pressupomos que o ator Davenga ora não tenha religião ora seja adepto a alguma religião de raiz africana, mesmo assim em ambos os casos este ator está em desvantagem em relação ao ator Maria Agonia.

Como há nesses lugares um apagamento da identidade afrodescendente, o ator Davenga e outras figuras da mesma linhagem são tidos ou se sentem como estrangeiros em sua própria terra, tanto que pede para o ator Maria Agonia deixar tudo e ir morar com ele. Isso não quer dizer que a favela representa esse lugar-origem, a África-mãe, mas como há o convívio entre seus iguais (negros, pobres, enfim, os excluídos), vão resistindo em conjunto com o intuito de atingir a liberdade com a igualdade de direitos em busca de uma identidade mais representativa e digna.

O que se quer é verificar o que essa nova crise da representação da chamada pós-modernidade está produzindo como contrato enunciativo no romance. Parece-nos estar surgindo um novo contrato enunciativo. Ao pensar a linguagem como realidade, já que os sentidos têm uma força no processo social, está sendo construído um contrato veridictório que poderíamos denominar metalingüístico. Assim designamos esse contrato, porque, ao contrário do contrato semiótico que pensa o discurso não como representação de algo exterior à linguagem, mas como linguagem, sendo que o discurso é um modo de ver o mundo, o contrato metalingüístico pensa a realidade como discurso e o embate se dá entre discursos. É uma temeridade tentar ainda ver quais são suas características, pois ele está constituindo-se. No entanto, podem-se esboçar alguns de seus traços. (FIORIN, 2008, p. 215-216)

Afirmamos que a literatura afro-brasileira estabelece diálogo com a literatura brasileira canônica, em forma de voz-denúncia cuja “mulher negra” torna-se sujeito que produz o discurso e ao mesmo tempo se projeta no discurso a partir dos atores e do narrador. Avistamos que o olhar, que em outrora menospreza, inferioriza, indica estereótipo e

preconceito é distinto do olhar dessa literatura afrodescendente que solidariza, empodera, embeleza, enfim, humaniza. Dessa forma, verificamos outra diferença entre os atores femininos, visto que o ator Maria Agonia não consegue prever que algo de ruim irá acontecer consigo, porém o ator Ana através de sua experiência vivida consegue pressentir que há algo danoso para acontecer. De tal modo “o narrador também deixa claro, (...) o olhar adivinhador e transcendente, que enxerga o futuro e também o passado que a identifica (...) com os ancestrais (...)” (ARAÚJO; SCHNEIDER, 2015, p. 54).

O primeiro encontro do ator Davenga com o ator Maria Agonia foi marcado por dois fatores sensoriais: a visão (“Era bonita, usava uma roupa abaixo do joelho, o cabelo amarrado para trás, gestos tranquilos.”) e a audição (Ela vivia dizendo da agonia de uma vida sem o olhar do Senhor. / ela veio conversando com Davenga. / Uma voz calma / Davenga estava gostando de ouvir as palavras de Maria Agonia.). Asseveramos que em nenhum momento o ator Davenga faz alusão à ancestralidade ao ver pela primeira o ator Maria Agonia, uma circunstância que diverge da outra figura feminina, porém a única coisa que se assemelha entre os dois atores femininos é o “gozo-pranto” do ator Davenga. Então produz o efeito de que a força, a “supremacia” masculina se perde em comparação ao alento materno que resulta na sensibilidade do ator masculino em um momento íntimo diante de uma figura feminina que representa o regresso à pátria-mãe, isto é, o desprendimento de todas as injustiças e enaltecimento da igualdade como podemos ver de forma sintetizada no quadro a seguir:

Quadro 7: Comparação entre os atores Davenga e Maria Agonia

	PÚBLICO	PRIVADO
Davenga	Excluído	Incluído
Maria Agonia	Recatada	Livre

Fonte: Elaboração própria.

A figura masculina envolvida na imagem do negro pressupõe todos os estereótipos que são atribuídos pela sociedade, pois no contexto público, o ator Davenga se sente excluído, não se sente pertencente às figuras como “praça”, onde acontecia a pregação, talvez como o “motel” também (mesmo sendo um lugar aonde se vive a intimidade). Já o “botequim” é mais familiar, desse modo se sente mais confortável em esperá-la lá do que no local em que ocorria a “pregação”, tendo em vista de que a forma que o narrador descreve a reação do ator Maria

Agonia em avistar o ator Davenga nesse momento religioso, isso demonstra outra divergência entre as duas figuras femininas, visto que o peso repressivo e moral que acarreta a não-liberdade que a doutrina emprega no ator Maria Agonia (“Quando ele chegou, o pastor falava, e Maria Agonia estava com a Bíblia aberta na mão. Davenga observava os modos contritos da mulher. Ela, ao levantar os olhos e perceber o olhar dele, piedosamente abaixou a cabeça e voltou ao livro.”).

Apesar de que a doutrina contenha os desejos, podemos dizer mais “carnais”, do ator Maria Agonia, também possibilita se camuflar para a sociedade como um modelo de beldade (“A moça cultivava o hábito de visitar os presídios para levar a palavra de Deus”), de tal modo se aproxima mais da figura “divina”, enquanto os atores Davenga e Ana se identificam mais com as figuras mais profanas, que produzem o efeito de humanidade. Entretanto, fora dessa situação de pregação, o ator Maria Agonia se liberta das coerções sociais e religiosas e vá à busca de seus desejos profanos, que, para ela, são coibidos (“Estava precisando do prazer que ele, só ele, era capaz de dar.”).

Tanto para o ator Maria Agonia quanto para o ator Ana tem seus desejos interrompidos, mesmo que aquela tivesse alguns privilégios e essa não obtivesse ambas por serem “mulheres” não conseguem concretizar os seus “sonhos” devido à condição de cada uma, embora saibamos que o ator Ana sai em desvantagem em relação à outra.

Percebemos então que quando o ator Davenga interage com os atores, que não pertencem ao mesmo grupo étnico, averiguamos que não há presença de ritmo afrodescendente, pois o encadeamento que o narrador dá à narrativa na “história de Maria Agonia” difere “da de Ana”, aquela é apresentada de modo contrito / comedido, talvez por ser vergonhoso, escondido, enfim, proibido (“Primeiro a praça, a pregação, a crença. Depois tudo no silêncio, na moita, tudo escondidinho.”). E essa disputa de poder é mais acentuada fora que dentro da favela, por isso também avistamos outro tema concorrente: a violência, que neste caso, a violência contra a mulher.

A mulher, representada nas personagens femininas, aparece não tão frágil como para os românticos, mas capaz de cometer delitos como o adultério, buscando felicidade fora do casamento, ou de enriquecer ilicitamente, as personagens femininas são astutas, sabem manejar situações diversas e são desprovidas de fragilidade. (NASCIMENTO; OZELAME; LANGARO, p. 39-40)

A violência se faz presente quando o ator Davenga não admite que o ator Maria Agonia se nega a viver com ele, pois o desejo dela era viver um relacionamento sem compromisso, independente, e continuar a vida religiosa a qual lhe garantia *status*. No entanto, o ator Davenga não consegue impor o poder, pois havia uma incongruência de classe entre os dois que desfavorecia o ator Davenga, este não admitiu o fracasso da investida, ainda mais a se tratar de um gênero oposto, que é estereotipado como frágil e submisso. Dessa forma adota uma atitude “machista” e realiza o feminicídio (“Tinha alguém que faria o serviço para ele. Dias depois, a seguinte manchete aparecia nos jornais: “Filha de pastor apareceu nua e toda perfurada de balas.”).

Quadro 8: Perfil comparativo entre os atores Ana e Maria Agonia

Ana Davenga	Maria Agonia
Negra	Pressupõe-se ser branca (não é mencionada)
Pobre	Classe média (por suposição por ter carro)
Referência familiar desconhecida	Filha de pastor
Nome escolhido por Ana (de forma espontânea)	Nome atribuído (não se sabe quem a apelidou)
Davenga a conheceu numa festa	Davenga a conheceu na prisão
Submissa a Davenga (exceto na intimidade)	Independente de Davenga
Quis viver com ele	Não quis viver com ele
Relacionamento com compromisso	Relacionamento sem compromisso
A polícia a matou	Davenga a matou
Estava grávida embora não pode concretizá-la	Não estava grávida (não é mencionado no conto)
Não questionava Davenga	Questionava Davenga (não tinha medo dele)
Escolheu Davenga (na verdade, ela não tinha opção)	Escolheu a religião
Possui autonomia em relação ao corpo e expõe os seus desejos desde o primeiro encontro	No ambiente público o encontro dos dois e os sentimentos eram comedidos / escondidos

Fonte: Elaboração própria.

Em relação ao quadro 8, em suma, podemos aferir dois entendimentos acerca dos dois atores femininos do conto: de um lado há uma inversão de papéis entre os atores Ana e Maria Agonia, pois esta é ceifada da maternidade (por não querer), não quer constituir o

“matrimônio”, enquanto aquela constitui o “matrimônio” e quer, pode ser mãe, embora não concretizasse esse direito. O desejo maior do ator Maria Agonia é ser independente, é destituir de todas as amarras estipuladas e impostas pela sociedade através das instituições como a religião, porém esse desejo é interrompido por um “homem negro” que hierarquicamente está abaixo dela. Já no caso do ator Ana, o desejo desta, que é apenas viver e ser feliz, também é interrompido, no entanto quem o obstrui é o Estado que tem o dever de garantir o direito à vida.

Desta forma, há certa transgressão por parte do ator Ana em relação a outra literatura, visto que a maternidade e o matrimônio não são destinados à figura da mulher negra. Por outro lado, a condição social e étnica do ator Maria Agonia a favorece em impor o seu querer (a sua vontade) em detrimento ao querer do outro ator (Davenga). Como este não consegue impor o poder sobre o ator Maria Agonia, se revolta e se vinga ao mandar executá-la. Enquanto Ana torna-se submissa a ele. Outra diferença é em relação ao nome, o ator Ana adota o nome de seu homem, já o nome de Maria Agonia foi concedido por alguém, porém não há indícios que tenha sido o ator Davenga, pois “ela vivia dizendo da agonia de uma vida sem o olhar do Senhor”. Na nossa perspectiva, o nome “Maria Agonia” estabelece esse conflito nesse ator, mesmo sendo “crente”, visto que “Maria” remete ao lado divino e “Agonia” faz menção às contradições entre ser livre e seguir convenções sociais. Podemos conferir que a religião garante ao ator a ascensão, porém é submetida a viver conforme a doutrina, deste modo sofre por estar subordinada pela dupla condição de ser mulher e de seguir uma religião. Então, no caso do ator Ana, a submissão é parcial referente ao papel que ela deve assumir, pois no público tematiza a submissão e no privado o empoderamento.

4.5 Percursos temático-figurativos referentes aos atores Davenga, deputado e polícia

Fora da rede interacional intersubjetiva hierárquica na e da favela, presenciamos um tema que fica subjacente à narrativa e que induz o grande embate de toda discussão que perdura a literatura afro-brasileira: a violência institucional que, muitas vezes é velada, e designa as outras violências originadas pelo estereótipo, pelo preconceito, pelo racismo, enfim pela intolerância étnica.

Na maioria dos trabalhos a respeito desse conto, as análises, quando se trata do tema violência, decorrem somente sobre o ator Ana, entretanto, averiguando mais detalhadamente, esse tema é também visto em outros atores como podemos constatar nesta pesquisa, visto que mesmo que o patamar da violência ocorra com mais frequência com os que estão à

marginalidade, outras classes dessa relação hierárquica não estão isentas dessa realidade. Dessa forma, “como decorrência desse processo, surgem nos textos o subúrbio, a favela, a crítica ao preconceito e ao branqueamento, a marginalidade, a prisão” (DUARTE, 2017, p. 8).

Mesmo que a interação dos atores Davenga e polícia acontecesse na favela, observamos que a situação mostra uma penetração de um grupo distinto daquele que vive no morro, assim uma ocasião de confronto se instala. No evento com os atores Davenga e deputado, a circunstância é bem diferente, pois nesse encontro o conflito não instaura. Com efeito, observamos primeiro a interação entre os atores Davenga e deputado.

Nesse encontro, que fora planejado pelo ator Davenga, percebemos que o enunciador projeta os papéis temático-figurativos bastante emblemáticos, pois o “bandido” ao denominar o outro de “doutor” estabelece o efeito de deboche a uma autoridade caricaturada (“Pois é, doutor, a vida não tá fácil! Ainda bem que tem homem lá em cima como o senhor defendendo a gente, os pobres.”). A situação exposta não era nada favorável ao ator deputado (“Davenga olhou a rua. Tudo ermo, tudo escuro. Madrugada e frio.”) que remontava um cenário de um crime, por exemplo, visto que o estereótipo forçava mais a entender que se tratava de um assalto (“O homem não deu trabalho algum. Pressentiu a arma que Davenga nem tinha sacado ainda. E quando isto aconteceu, o próprio deputado já tinha adiantado o serviço entregando tudo.”).

Apesar de sabermos que no nosso país que qualquer horário e em qualquer lugar podemos ser sujeitos a algum ato violento, nesse conto o assalto acontece pela “madrugada” e perto da “casa do deputado”, esta figura simboliza poder e segurança, assim como o “carro” e as “chaves”. Em contraste, aparecem as figuras “Davenga mordeu o lábio, contendo o riso”, “Davenga tinha o peito explodindo em gargalhadas, mas conteve o riso” que designam prazer, pois o ator Davenga conseguiu o que queria (sobrepor o seu poder em detrimento ao do deputado).

Dito isso, o enunciador utiliza o recurso de paródia, visto que o “homem negro” detém mais poder que o próprio “deputado”, que é posto para exercer o poder, que pertence à classe privilegiada. Como o ator Davenga executa o plano, este impõe a autoridade, não mata o outro, diferente do caso do ator Maria Agonia em que a mata por não conseguir obrigá-la a viver com ele.

É o recurso da apropriação paródica, que utiliza a linguagem do preconceito contra o preconceito. Correm-se, no caso, os riscos já sabidos, pois se vai estar sempre na esfera da exclusão própria ao pensamento segregacionista.

Mas a paródia do discurso colonial já é, em si, um avanço frente à assimilação pura e simples que marca o trabalho de outros, dotados de alma e estética brancas. (DUARTE, 2017, p. 12)

Dessa forma, a paródia, que Eduardo Duarte também se refere à estilização, traz também o efeito de ironia. Destacamos que o enunciador mostra, por meio da voz do narrador, os enunciados “era mentira”, “doutor”, “Olhou o político bem no fundo dos olhos...”, “patrulhinha” e outros, que ressaltam o sentido irônico e, de certo modo, cômico que a situação circunscrevia. Aferimos que a junção dos enunciados mais característicos ao momento de perigo (macabro, mistério que associa mais à morte) e ao de “prazer” (está mais ligado ao sádico, por estar configurado, em muitas passagens, como cruel, pois “o que ele gostava mesmo era de ver o medo, o temor, o pavor nas feições e modos das pessoas.”) determina a constituição paradoxal do ator Davenga.

Distintamente, verificamos que a projeção temático-figurativa dos atores Davenga e polícia é envolvida pelo tema violência (morte) e vida. No caso anterior, a violência estabelece a pressão psicológica enquanto nesta situação a violência física é predominante. Em primeiro lugar, observamos a discrepância da invasão do ator polícia no barraco, pois são três contra um (“Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho” / Outro policial do lado de fora empurrou a janela de madeira.). Salientamos também que o ator Ana não oferece risco nenhum ao ator polícia, isso mostra a influência/ disputa, ou melhor, a supremacia do poder do Estado em comparação com os excluídos, o descaso ao tratar dos seres humanos que o conto denuncia. Por conseguinte enfatizamos outra coisa: como o casal está nu, demonstra como seres indefesos, vulneráveis que o Estado deve proteger e não exterminar/ executar. Dessa forma, a cena mostra um massacre em todos os sentidos (feminicídio, genocídio e suicídio).

Mesmo no caso da opressão racista, é a cor ou a história étnica dos homens, e não sua masculinidade, o que os mantém na imanência. Neste sentido, parece-me que as afirmações de Elizabeth V. Spelman (...), de que as especificidades de opressão de classe e de raça estão internamente vinculadas à opressão sexual (observação com a qual concordo), não obstante, não atingem seu objetivo: a questão é que os homens enquanto homens não são oprimidos; quando os homens são oprimidos, e é claro que muitos deles – possivelmente a maioria dos homens – são oprimidos, não é como homens que eles o são, mas como “colored”, ou como parte de uma classe, ou em termos de preferências sexuais ou de filiações religiosas. (GROSZ, 2000, p. 72)

A opressão que o ator Davenga sofre do ator polícia é produto do preconceito arraigado à classe que aquele ocupa, destituído de poder e associado à afrodescendência, confirmada pela “cor”. Entretanto, o ator Davenga não aceita a ideia de ser preso, tem uma atitude radical, suicida, preferiu morrer que não poder desfrutar da liberdade. Conforme Eduardo Duarte, “afirma-se a poética de uma memória recriada, reinventada e que busca refazer o caminho de volta à África, reencontrar os primeiros africanos chegados ao Brasil, (...) e resgatar da tradição negroafricana um repertório de signos próprios para a sua poética” (DUARTE, 2017, p. 2). Defendemos que o fato de o ator se matar retoma a memória histórica que alguns ancestrais fizeram quando estavam no navio negreiro, preferiram se jogar no alto mar a se submeter a serem escravizados e a dor causada pela diáspora forçada os tornam órfãos eternos de sua etnia de origem.

Com efeito, afirmamos que o espaço e a identidade dos atores principais se entranham, e constituem a imagem de cada um, que, muitas vezes, a depender do lugar, se modifica e se tornam vários papéis temáticos que são revestidos por diversos percursos que, assim, evidenciam a complexidade, ou melhor, uma identidade paradoxal dos atores Ana e Davenga. De acordo com Coser “se a memória das raízes familiares e culturais fortalece e ampara, as sombras, violências e dores da escravidão também impulsionam” (COSER, 2018, p. 7-8).

Segundo Elisa Araújo e Liane Schneider, a literatura afro-brasileira traz “a periferia e seus afluentes [como] cenário, o racismo aparece como antagonista, a negritude como protagonista e a ascensão das minorias insurge como fio condutor da narratividade” (ARAÚJO; SCHNEIDER, 2015, p. 110). Salientamos que o ator Davenga é estereotipado também, mas de forma velada, a sociedade projeta nele esse protótipo e como forma de sobreviver uma parte dos “homens negros” assume essa “profissão” (a única que lhe é destinada inclusive) e segue o curso que a sociedade impõe a “esses indivíduos”, que sem expectativas de mudança de vida, oprimem, pois foram oprimidos, violentam por terem sido violentados, se apropriam dos bens alheios por tirarem o bem maior, o direito de ter as mesmas oportunidades. É notório que não estamos fazendo apologia ao crime, e sim evidenciar as desigualdades impostas à classe subalterna, pois a maior dificuldade é persistir quando todas as “portas” se mantêm fechadas e inacessíveis para os que querem ir de encontro ao pensamento hegemônico. Estes são a outra parte, bem maior inclusive, que conscientes dessas opressões que estão suscetíveis, baseiam-se dessas experiências e resistem para construir um mundo mais igualitário, sem preconceitos com o direito à vida.

4.6 Panorama temático-figurativo dos atores Ana e Davenga

No decorrer da análise averiguamos as particularidades dos atores principais desse conto, percebemos também que a reciprocidade constitui a identidade de cada um e é de suma importância nos atores, pois se na outra literatura, a figurativização dos atores associados aos seus papéis temáticos é tratada como alteridade, na literatura afrodescendente nos mostra que somente com a interação, seja dentro da mesma classe seja entre classes distintas, podemos introduzir a constituição da identidade afro-brasileira, mais especificamente feminina, e esboçarmos a (auto)representação dessa escrita negra feminina.

No contexto público, referente à favela, verificamos que o ator Davenga é constituído de poder, possui autoridade, os demais atores que moram lá estão sujeitos às suas ordens, sem contrariá-lo. Apesar de conter autoridade, atos violentos, como socos, são restritos aos seus “comparsas” mesmo tratados como “brincadeira”. Diferentemente com o ator Ana, o “chefe” não exerce a violência física por ter paixão por ela, porém devido a sua dupla condição de mulher negra, é sujeita a outros tipos de violência: a simbólica, a psicológica e a moral.

Se o ator Davenga é opressor, o ator Ana é submisso não questiona a vida que leva e aceita, talvez por ser a única vida possível e cabível para uma “mulher negra”, pois essa dupla condição a condena diante dos olhos da sociedade e, simultaneamente, essa mesma condição a faz resistir e coexistir. Desse modo, vislumbramos que essa figura feminina também conduz empoderamento no âmbito da favela em que sua sexualidade é evidenciada pelos olhares dos “comparsas”, mesmo de forma contrita devido ao receio de serem punidos pelo então chefe opressor.

Em relação ao modo de contemplar “os movimentos” de sua amada, o ator Davenga a olhava diferente em comparação aos seus “amigos”, visto que a erotização corporal remetia à afrodescendência e é nesse momento que sobressai outro lado desse ator, a sensibilidade, que permite destacar o lado menos evidente desse ator feminino, o empoderamento. Se dentro da favela, o papel temático do ator Ana era de subalternidade, na intimidade os papéis se revertiam, o ator Davenga sente-se liberto das amarras de seu papel de opressor e se permite expressar sua sensibilidade, sente-se acolhido e volta a ser menino, enquanto ela se empodera e o protege das aversões que rodeiam os excluídos.

Fora da favela, o ator Davenga oprime de diferentes formas quem atravessa o seu caminho. No caso do ator deputado, a interação obteve êxito, pois conseguiu impor o poder sobre a sua vítima, que inclusive detinha de prestígios, isso o fez sentir prazer em ver o outro

se sentir impotente. Distintamente na situação que envolve o ator Maria, a imposição do poder não foi satisfatório, pois ela continha privilégios que não queria desfazer para viver com o ator Davenga, porém este não estava disposto a prosseguir com o relacionamento em que quem ordenava era uma “mulher”, logo impôs o seu poder quando a matou.

Com efeito, quando o ator Davenga não consegue impor o poder, acaba matando ou se mata como na situação em que o ator polícia invade o barraco. Nessa circunstância, temos uma dupla personalidade em que visa oprimir quem ameaça destituí-lo do “poder” ou quando o oponente é visível e desproporcionalmente “superior” o ator Davenga, para forjar que o outro o venceu, comete suicídio que produz o efeito de resistência.

Dessa forma, “as escritoras afro-brasileiras escrevem sobre violência simbólica, moral e física e abordam temas como feminicídio, violência doméstica e institucional e a violência da imposição de papéis de gênero engessados pelas práticas sociais contemporâneas” (MATHIAS, 2014, p. 7-8). No entanto, enfatizamos que essa literatura não só aborda temas de uma perspectiva opressora, vincula também a resistência a partir da escrevivência de cada autora que ilumina os seus textos (ao misturar as dores arraigadas pelo racismo desde a escravidão com a poeticidade da cultura afro), que preenchem de esperança por dias melhores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O mar vagueia onduloso sob os meus
pensamentos
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.*

Conceição Evaristo

Com o intuito de enfatizarmos a relevância da literatura afro-brasileira em busca de uma nova representatividade, a qual a outra literatura não dava conta, analisamos o conto *Ana Davenga*, de Conceição Evaristo, escritora que compõe a literatura afrodescendente. Tendo em vista de discutir o que há de peculiar nessa literatura em comparação com a canônica adotamos a perspectiva da Semiótica Discursiva francesa, pois o conto requeria uma investigação minuciosa para atingirmos os objetivos traçados.

Ao lermos os trabalhos críticos referentes ao conto, verificamos que uma parte destaca o ator Ana como protagonista, outra parte defende ser o casal e um terceiro grupo nem faz menção, talvez por não ser objeto de estudo deles. No entanto, essa diversificação de leituras a respeito desse conto nos levou ao problema inicial formulado que consta em compreendermos os efeitos de sentido produzidos a partir dessas relações entre os sujeitos dentro e fora da favela, pois pressupomos que há outros elementos responsáveis que constituem o enredo e os atores e permitem essa multiplicidade de leituras, logo este trabalho confirma a nossa hipótese levantada.

Nos capítulos de cunho teórico-metodológico e analítico, verificamos como se constrói a imagem dos sujeitos (a identidade), observamos a representação de Davenga na favela, incluindo-o com as duas mulheres; mostramos a visão e a relação passional desse ator com todos os atores presentes no conto e vice-versa; elaboramos um perfil comparativo das duas personagens femininas; e compreendemos o papel do enunciador na construção do enredo e das imagens dos atores projetadas por ele. Em seguida discutimos algumas considerações que são relevantes para esta pesquisa.

Em relação à narrativa, no nível semionarrativo, gostaríamos de destacar que identificamos a estrutura geral do conto que permeia em dois percursos. No primeiro predomina o percurso da manipulação (estratégia, para Landowski) que é posterior ao acidente (referente à perspectiva da sociossemiótica) que principia o percurso passional do sujeito Ana, em que prevalece a aflição e a insegurança. Nesse primeiro percurso,

averiguamos três movimentos: 1) a chegada dos homens; 2) o sujeito Davenga não chegou (ocorre o acidente); e 3) o sujeito Davenga chega ao barraco. Os dois primeiros dominam a manipulação, ou melhor, a automanipulação, só no terceiro movimento que acontece a performance, que é a chegada do chefe. No segundo percurso ocorre a invasão do barraco pelo antissujeito polícia, que resulta na morte dos sujeitos Davenga e Ana, a sanção negativa. Entre o final do primeiro percurso e o início do segundo, acontece outro acidente, pois a performance do sujeito, que caminhava para a sanção positiva, foi interrompida com a performance do antissujeito (a polícia).

Aferimos que esses movimentos que, para a semiótica, referem-se às transformações, produzem um efeito de fragmentação e mobilidade, pois o gênero conto, por não ser um texto rígido, permite essa flexibilidade, então esse efeito retoma a memória afrodescendente fundamentada pela oralidade e pelos ensinamentos através dos causos e mitos.

No segundo e terceiro capítulos, analisamos os sujeitos a partir dos aspectos modais, passionais e interacionais. Destacamos que o sujeito Ana, no primeiro percurso, é um sujeito volitivo, porém não possui as competências para entrar em conjunção com o objeto-valor vida. Com a disjunção, o sujeito entra num percurso passional que presume a falta de confiança e insegurança, pois quer fazer, mas não pode e não sabe fazer. Dessa forma, essa crise de confiança que resulta em aflição configura um percurso passional de insegurança (querer-ser, não-crer-ser, saber-poder-não-ser), que nesse caso consiste em um sujeito resignado.

Já o actante Davenga é um sujeito de vontade, pois quer fazer, e a depender da situação, pode e sabe fazer como no caso da favela em que ele parece e é opressor, revestido semanticamente pela figura chefe. No segundo percurso, o sujeito é volitivo, quer fazer, porém não pode não fazer, fingindo obedecer ao antissujeito, entrando em disjunção com o objeto-valor liberdade. No percurso passional, o sujeito quer ser, mas como não pode ser livre, decide reagir, pois não havia mais escolha, preferiu, pois, permanecer em disjunção com o outro valor, vida.

Percebemos também que a imagem dos sujeitos Davenga e Ana é constituída por meio da situação interacional, pois no contexto público o “chefe” parece e é um sujeito cruel e opressor. Já o sujeito Ana parece e é um sujeito inseguro, resignado, devido às condições sociais que lhe são impostas. É notório que não somente ela está sujeita a esses riscos caso o sujeito Davenga se ausentar, visto que o seu grupo dependia dele para sentir-se protegido. Essa é a rede interacional intersubjetiva hierárquica estabelecida na favela, o chefe junto aos

companheiros concedem proteção e sustento ao restante do grupo, e em troca os demais são responsáveis por outros afazeres, domésticos, por exemplo.

Por esse lado, não verificamos nenhuma transgressão por parte dos dois sujeitos (exceto o empoderamento do corpo do sujeito Ana, que é independente em relação ao meio, público ou privado). No entanto, averiguamos que, por outro lado, no contexto privado os dois revelam outra personalidade (na intimidade, por exemplo), se despem das coerções sociais e quem era “opressor” (querer-fazer-mal) expressa a sensibilidade que adere a um percurso passional distinto, o amor (querer-fazer-bem, ou seja, quer-ser, crer-ser, poder-saber-ser); e quem era submisso, no caso do sujeito Ana, torna-se empoderado (poder-fazer).

Enfatizamos que a análise da interação com os demais sujeitos foi crucial para compreendermos as relações intersubjetivas hierárquicas dentro e fora da favela, visto que o sujeito Davenga era temido pelos próprios comparsas (do morro) e pelos demais sujeitos que conviviam fora da favela. Entretanto, havia sujeitos que possuíam poder, prestígio e, conforme a situação, o sujeito Davenga não matou, apenas assaltou (no caso do sujeito deputado, porque conseguiu o que desejava, impôs o poder); ele a matou (no caso do sujeito Maria Agonia, visto que não conseguiu impor o seu poder); ele se matou (no caso do antissujeito polícia, por causa que além de não conseguir impor o seu poder, não havia escolha para ele).

Gostaríamos de destacar alguns pontos do perfil dos dois sujeitos femininos que relacionaram com o sujeito Davenga, pois observamos que o sujeito Ana por ser submissa e aceitar viver com ele, Davenga não a pune (deixemos claro que a condição de mulher negra demonstra que ela viver com “seu homem” é a única opção, era mais viável, podemos dizer assim), porém o sujeito Maria Agonia ao escolher a religião é punido, pois ela possui o poder de escolha, e que essa opção garante mais privilégios, apesar de sofrer com as condições sociais e religiosas a que está imposta.

Dessa forma, asseguramos também que o protagonista é o casal, pois o sujeito Ana atribui parte da ressignificação do sentido da vida à presença de Davenga, a identidade de seu homem é revelada a partir da convivência mútua, da mesma forma que a identidade de Ana é constituída por meio da coexistência do grupo e de seu homem. Defendemos isso porque, a partir do título, detectamos que reciprocamente o sujeito Ana constitui o sujeito Davenga, visto que o negro não é só, nem está só e nem é uma minoria, mas representa uma coletividade, um povo que vive e, acima de tudo, resiste.

No último capítulo, analisamos o nível discursivo que reveste todo o percurso narrativo, enfatizamos que o enunciador delega voz ao narrador que possui modulações, visto

que o narrador é de terceira pessoa (debreagem enunciva) e o foco narrativo não permanece em um único ator, mas oscila a direção ao observar um determinado ator, conforme a situação interacional. Percebemos também que há sincretismo entre o enunciador e o narrador, e a depender da situação, esse sincretismo se estende ao ator, inclusive se for da perspectiva afrodescendente. Em relação às debreagens internas, predomina o discurso indireto livre, recurso que permite a mistura das vozes (dos atores e do narrador), atribuindo coletividade e memória afrodescendente, pois ressoa as vozes que foram e são silenciadas pela sociedade, portanto se tornam uma única voz, que resiste, que denuncia.

A categoria de espaço projeta um lá, que designa uma debreagem enunciva, responsável por constituir a identidade dos atores desse conto, pois a “favela”, a “prisão” e outros já mencionados simbolizam a memória desse povo que essas figuras designam ora senzala ora quilombo, que permeiam ao mesmo tempo os temas vida e morte. Da mesma forma, a categoria temporal projeta um então, que designa também uma debreagem enunciva, visto que a proposta da literatura afro-brasileira é trazer à tona a discussão das desigualdades que perpassa esse grupo étnico, discussão esta que insiste desde a escravidão e, simultaneamente, visa demonstrar a humanidade que constitui o negro. Enfatizamos que o tempo desse conto é predominantemente não concomitante e anterior ao momento da referência pretérito, pois mesmo com a quebra da linearidade da narrativa, o ator Ana deixa de viver o presente, paralisa, e o narrador conduz a história ao retomar o passado do casal e do “seu homem”, logo o momento de acontecimento engloba o subsistema do pretérito.

Gostaríamos de ressaltar que o regime de ajustamento é bem mais visível nesse nível, visto que as figuras que remetem ao sensorial demonstram como os atores interagem a partir do contato. Dessa forma salientamos que o modo como o ator Davenga olha para o ator Ana (através do contágio) é bastante diferente da forma que o ator comparsas a olha, pois este por um lado a cobiça (querer-ser, não-poder-ser), por outro desconfia dela (falta de confiança, crer-não-ser), ou mesmo, o ator comparsas procura ter cautela ao olhá-la, já o “chefe” a olha por sentir afeto e retoma a memória familiar e afrodescendente. A partir do sensorial, percebemos que o tema afrodescendente está presente através das figuras que indicam ritmo, que induz vida, como “porta”, “batida”, “toque”, “dança”, “movimento”, etc.

Outros temas se sobressaem nesse conto como da sexualidade, alegria, violência e tantos outros. Salientamos que esses temas pertencem a um tema maior: vida e morte. Em geral, os temas que englobam a tematização vida estão centrados na figura do negro (afrodescendência, memória, gênero, sexualidade, maternidade, etc.) e se associam à positividade. No caso dos temas que envolvem a tematização morte se centralizam também na

figura do negro, porém inclui figuras como as institucionais, religiosas e a própria sociedade, que são responsáveis pela propagação de outros temas de cunho negativo (poder, preconceito, racismo, violência, etc.).

O discurso hegemônico prega a “morte” da ancestralidade e da afrodescendência a não permitir o ingresso e divulgação dessas obras das escritoras negras, assim consente a reprodução dos discursos que defendem o extermínio desse grupo étnico-cultural. Já o discurso afrodescendente persiste através da resistência em denunciar as atrocidades cometidas pela sociedade e um dos meios a ser utilizado é o discurso literário (que mescla ficção e manifesto) pelo viés da “escrevivência”.

A figura morte é uma marca registrada nas obras de Conceição Evaristo, visto que essa figura está presente nos povos negros e descendentes que remete ao silenciamento de uma memória coletiva e ancestral, gerada pela segregação racial devido aos preconceitos direcionados a esse grupo étnico, pois quanto menos o enunciador especificar as categorias actoriais e espaço-temporais mais se torna comum. Essa generalização pode facilitar a identificação, pois o preenchimento fica por conta do enunciatário.

No decorrer da pesquisa, outros questionamentos surgiram que estão relacionados à complexidade da identidade das personagens, aliás, não apenas a elas, mas a narrativa é constituída de uma multiplicidade de sentidos que a faz tornar-se complexa e ao mesmo tempo paradoxal. Entre os exemplos, identificamos que a mesma figura (porta, prenúncio de samba, etc.) pode suplantar sentidos que envolvem temas morte e vida. A tematização e a figurativização resumem que, por meio do encontro entre o casal, o ator Ana gera vida e vive, sente-se protegida, mas também é com ele e por estar com ele, e outras questões a mais, que ela morre (símbolo de vida e morte). E a partir dessa união que o ator Davenga reconstrói as suas memórias e ao contar para ela relembra os acontecimentos através da voz do narrador.

Com efeito, é imprescindível destacar a importância da proposta teórico-metodológica da Semiótica Discursiva, pois contribui para delinear as especificidades do conto *Ana Davenga*, verificarmos traços da literatura afro-brasileira a que esse pertence e, a partir de sua metodologia, chegamos a resultados bem relevantes e inusitados, por sinal, que proporcionam novos caminhos que nos instigam a projetar novas pesquisas futuramente. Desse modo, destacamos que essa perspectiva fornece uma grande colaboração aos estudos das vertentes dessa literatura, visto que com essas pesquisas a voz do negro, sobretudo, da mulher negra, não pode ser mais silenciada, a voz-denúncia resiste. O brado do homem negro e da mulher negra agora é nosso também. A luta contra a desigualdade é de nossa responsabilidade. Não deixemos “o samba morrer”. Igualdade dentro da diversidade! Vidas negras importam.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Eliza de Souza Silva; SCHNEIDER, Liane. Ana Davenga, de Conceição Evaristo: a língua plural do corpo. **Scripta Alumni** - Uniandrade, n. 14, 2015. INSS: 1984-6614. Disponível em: <http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index> Acesso em: 18/05/2017

ARAÚJO, Roselene Cardoso; VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. O lugar de fala da mulher negra em ‘Olhos d’água, de Conceição Evaristo. **Revista Trama**. v. 16, n. 38, p. 75-88, 2020. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama> Acesso em: 09/06/2020

ARRUDA, Aline Alves. Escritoras afrodescendentes: um olhar nada distante. *In*: DUARTE, Constância Lima.; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (orgs.). **Falas do outro**: literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010. p. 54-60.

AZEVEDO, Aluísio de. **O cortiço**. 30 ed. São Paulo: Ática, 1997. *e-book*. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br Acesso em: 02/07/19

AZEVEDO, Natanael Duarte; MELO, Iran Ferreira de. A construção do feminino em Olhos d’água, de Conceição Evaristo: uma análise de performances pós-identitárias de gênero. **Línguas & Letras**. Unioeste: Cascavel - PR. 2017. Disponível em: <http://revista.unioeste.br> Acesso em: 22/06/2018

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4 ed. São Paulo: Editora Ática, 1999. (Série Fundamentos).

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. 3 ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2001. *e-book*.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003. *e-book*.

BUENO, Alexandre Marcelo; FERNANDES, Clauco Ortega; SILVA, Maria Rita Arêdes da. Reflexões sobre o conceito de “união” na teoria semiótica francesa. **Estudos Semióticos**. v. 6, n. 2, São Paulo, p. 22-29, nov. 2010. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> Acesso em: 02/08/2018

CARDOSO, Sebastião Marques; SILVA, Elen Karla Sousa da. Representações da violência no conto “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo. n. 43, **Revista da Anpoll**: Florianópolis. jul./dez. 2017, p. 59-74. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1038/910> Acesso em: 26/04/2018

CÔRTEZ, Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo; COELHO, Maria do Socorro Vieira. Conceição Evaristo: Literatura e vida. *In*: DUARTE, Constância Lima. (org.). **Escritoras mineiras**: poesia, ficção, memória. Belo Horizonte: Viva voz, FALE/ UFMG. 2010, p. 111-117.

COSER, Stelamaris. Conceição Evaristo: circuitos transnacionais, entrelaçamentos diáspóricos. **LITERAFRO**. fev. 2018. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/> Acesso em: 25/11/2018

CRUZ, Adélcio de Sousa. Ponciá Vicêncio para além das fronteiras: etnia, gênero e classe. *In*: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Falas do outro**: literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010, p. 46-53.

CRUZ JÚNIOR, Dilson Ferreira da. **O ethos do enunciador dos romances de Machado de Assis**: uma abordagem semiótica. Tese de doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DANTAS, Elisalva Madruga. A representação da negra na cultura brasileira. *In*: GUALBERTO, Ana Cláudia Felix; DANTAS, Elisalva Madruga. (org). **Literatura brasileira**: tendências contemporâneas. v. 21, João Pessoa: Editora da UFPB, 2012, p. 39-57.

DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. *In*: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Falas do outro**: literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010a, p. 229-234.

DUARTE, Constância Lima (org.). Conceição Evaristo. *In*: DUARTE, Constância Lima (org.) **Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010b, p. 119-120.

DUARTE, Constância Lima. Violência de gênero nos contos de Conceição Evaristo. *In*: OLIVA, Omar Pereira (org.) **Literatura, vazio e danação**. Montes Claros, MG: Unimontes, 2013, p. 113-124.

DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Falas do outro**: literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *In*: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (orgs.). **Falas do outro**: literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010, p. 24-37.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **LITERAFRO**. set. 2017. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/148-eduardo-de-assis-duarte-por-um-conceito-de-literatura-afro-brasileira> Acesso em: 05/01/2019

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**: Cultura Afro-brasileira. Ano I, n.1, ago. 2005, p. 52-57. ISSN 108 7280.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365> Acesso em: 04/12/2019

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo por Conceição Evaristo. *In*: DUARTE, Constância Lima. (org.). **Escritoras mineiras**: poesia, ficção, memória. v. 1, Belo Horizonte: Viva voz, FALE/ UFMG, 2010, p. 11-17.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências da afrobrasilidade**: história e memória. 2012a. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/escrevivencias-da-afrobrasilidade.html?m%3D1&hl=pt-BR> Acesso em: 18/07/2018

EVARISTO, Conceição. **Gênero e Etnia**: uma escre(vivência) de dupla face. 2012b. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html?m%3D1&hl=pt-BR> Acesso em: 18/07/2018

EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. *In*: EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas/ Fundação Biblioteca Nacional, 2016. [s.p.]. *e-book*.

FECHINE, Yvana; VALE NETO, João Pereira. Regimes de interação em práticas comunicativas: experiência de intervenção em um espaço popular em Recife (PE). Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Sociabilidade”, do **XIX Encontro da Compós**, na PUC Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações. *In*: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Falas do outro**: literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010, p. 261-266.

FIORIN, José Luiz. Objeto artístico e experiência estética. *In*: LANDOWSKI, Eric; DORRA, Raúl; OLIVEIRA, Ana Claudia de. (ed.) **Semiótica, estesis, estética**. São Paulo: EDUC/ UAP, 1999, p. 101-117.

FIORIN, José Luiz. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. **Cadernos de Semiótica Aplicada**. v. 5, n. 2, p. 1-15, 2007. Disponível em: <https://periódicos.fclar.unesp.br/casa/article/download/541/462> Acesso em: 12/07/2019

FIORIN, José Luiz. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. **Revista GEL**, S. J. do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 197-218, 2008. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/142> Acesso em: 04/12/2019

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 3 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2018.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Pref. e trad. Ana Cláudia Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002. *e-book*.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o Sentido II**: ensaios semióticos. São Paulo: EDUSP, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das Paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993. *e-book*.

GROSZ, Elisabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**. n. 14, p. 45-86, 2000.

Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340> Acesso em: 14/12/2019

LANDOWSKI, Eric. Para uma semiótica sensível. **Educação & Realidade**. v. 30, n. 2, p. 93-106, jul./dez. 2005. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12417> Acesso em: 10/08/2019

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. Trad. Luiza Helena de O. Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014a.

LANDOWSKI, Eric. Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido. **Galaxia**. São Paulo, Online, n.27, p.10-20, jun. 2014b. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/19609/14586> Acesso em: 23/11/2018

LIMA, Eliane Soares de. Semiótica e retórica no estudo das paixões: diálogo entre a abordagem aristotélica e a perspectiva greimasiana. In: PORTELA, Jean Cristtus *et al.* (org.). **Semiótica**: identidade e diálogos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 99-116.

LORENZO, Silvia Regina Castro. Literatura negra sob a perspectiva semiótica: o dito e o não-dito. **Estudos Semióticos**, n. 2, São Paulo, 2006. Disponível em:

<https://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> Acesso em: 02/08/2018

MACHADO, Bárbara Araújo. Caminhos editoriais na trajetória intelectual de Conceição Evaristo. Conhecimento histórico e diálogo social. **XXVII Simpósio Nacional de História**, ANPUH, Natal-RN, p. 1-12, 2013. Disponível em: www.snh2013.anpuh.org Acesso em: 15/07/2018

MACHADO, Bárbara Araújo. Escre(vivência): a trajetória de Conceição Evaristo. **História Oral**. v. 17, n. 1, p. 243-265, jan./jun. 2014. Disponível em:

<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=download&path%5B%5D=343&path%5B%5D=pdf> Acesso em: 15/07/2018

MARSCIANI, Francesco. Subjetividade e intersubjetividade entre semiótica e fenomenologia. **Galaxia**. São Paulo, Online, n. 28, p. 10-19, dez. 2014. Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014221105> Acesso em: 05/08/2019

MARTYNIUK, Valdenise Leiser. **Da imperfeição às interações**: abordagens do acontecimento na sociosemiótica. Parte 1. Grupo de Pesquisa em Mídias. Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, dez. 2015. Disponível em:

<https://youtu.be/VEPpcNKxBqs> Acesso em: 12/05/2020

MATHIAS, Adélia. Perspectiva dissonante: a autoria de mulheres nos contos dos cadernos negros. **VI Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea**, Anais do Fórum dos Estudantes, Brasília, 2014. Disponível em:

https://www.academia.edu/11095922/PERSPECTIVA_DISSONANTE_A_AUTORIA_DE_MULHERES_NOS_CONTOS_DOS_CADERNOS_NEGROS Acesso em: 28/04/2018

MATTE, Ana Cristina Fricke; LARA, Gláucia Muniz Proença. **Ensaio de semiótica: aprendendo com o texto**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2009. [s.p.] *e-book*.

MESQUITA, Lucimara Grando; DIAS, Rafaela Kelsen. “Ana Davenga” e “Beijo na face”: empoderamento feminino e negro em personagens da antologia Olhos d'água. v. 18, n. 1, jan./jul. 2017. **Revista Alpha**. Centro Universitário de Patos de Minas. Disponível em: <http://alpha.unipam.edu.br/documents/1851451/Ana+Davenga+e+Beijo+na+face.pdf> Acesso em: 21/05/2018

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. Acidentes como forma de interação: uma abordagem semiótica. *In*: FERNANDES, Luiz Carlos (org.). **Interação: práticas de linguagem**. Londrina: Eduel, 2019, [s.p.] *e-book*

NASCIMENTO, Denise Aparecida do. **Espaço e heterotopias nas obras de Conceição Evaristo e Geni Guimarães**. Tese de Doutorado em Teorias da Literatura e Representações Culturais – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais, 2014.

NASCIMENTO, Stefany Silva do; OZELAME, Josiele Kminski Corso; LANGARO, Cleiser Schenatto. A personagem feminina na literatura brasileira romântica, realista e contemporânea. **Revista Claraboia**, Jacarezinho, v. 5, p. 32-48, jan./jun. 2016. ISSN: 2357-9234. Disponível em: http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/744/pdf_64 Acesso em: 23/07/2018

OLIVEIRA, Ana Ximenes Gomes de. Conceição Evaristo e o cânone no Brasil. A literatura & tempo: cem anos de encantamento **II Congresso Nacional de Literatura – ANAIS**. 2014 p. 924-934. ISBN 978-85-6641465-3

OLIVEIRA, Rubenil da Silva; SOUZA, Elio Ferreira de. Mulheres negras na contística feminina afro-brasileira: Conceição Evaristo e Mirian Alves. **Revista Interdisciplinar**. Ano X, v.23, Universidade Federal de Sergipe – UFS, p. 221-242, jul./dez. 2015. ISSN 1980-8879. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/4090> Acesso em: 07/07/2018

PEREIRA, Rodrigo da Rosa. **Perspectiva femininas afro-brasileiras em Cadernos Negros (contos)**: Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves. Tese de Doutorado em Letras – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2016.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017 Acesso em: 07/07/2018

SAVIOLI, Francisco Platão; FIORIN, José Luiz. **Lições de texto: leitura e redação**. 1. ed. São Paulo : Ática, 2011. [s.p.] *e-book*

SILVA, Fernando Moreno da. Modalização: teoria e aplicação. **Revista Prolíngua**. v. 2, n. 2, p. 48-56, jul./ dez. 2009. ISSN: 1983-9979 Disponível em:

<https://periódicos.ufpb.br/ojs/index.php/prolingua/article/view/13431> Acesso em: 19/09/2018

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida [*et al.*] Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANEXO

EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas/ Fundação Biblioteca Nacional, 2016. [s.p.]. *e-book*.

ANA DAVENGA

As batidas na porta ecoaram como um prenúncio de samba. O coração de Ana Davenga naquela quase meia-noite, tão aflito, apaziguou um pouco. Tudo era paz então, uma relativa paz. Deu um salto da cama e abriu a porta. Todos entraram, menos o seu. Os homens cercaram Ana Davenga. As mulheres, ouvindo o movimento vindo do barraco de Ana, foram também. De repente, naquele minúsculo espaço coube o mundo. Ana Davenga reconheceu a batida. Ela não havia confundido a senha. O toque prenúncio de samba ou de macumba estava a dizer que tudo estava bem. Tudo em paz, na medida do possível. Um toque diferente, de batidas apressadas dizia de algo mau, ruim, danoso no ar. O toque que ela ouvira antes não denunciava desgraça alguma. Se era assim, onde andava o seu, já que os das outras estavam ali? Por onde andava o seu homem? Por que Davenga não estava ali?

Davenga não estava ali. Os homens rodearam Ana com cuidado, e as mulheres também. Era preciso cuidado. Davenga era bom. Tinha um coração de Deus, mas, invocado, era o próprio diabo. Todos haviam aprendido a olhar Ana Davenga. Olhavam a mulher buscando não perceber a vida e as delícias que explodiam por todo o seu corpo.

O barraco de Davenga era uma espécie de quartel-general, e ele era o chefe. Ali se decidia tudo. No princípio, os companheiros de Davenga olharam Ana com ciúme, cobiça e desconfiança. O homem morava sozinho. Ali armava e confabulava com os outros todas as proezas. E de repente, sem consultar os companheiros, mete ali dentro uma mulher. Pensaram em escolher outro chefe e outro local para quartel-general, mas não tiveram coragem. Depois de certo tempo, Davenga comunicou a todos que aquela mulher ficaria com ele e nada mudaria. Ela era cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles. Ele, entretanto, queria dizer mais uma coisa: qualquer um que bulisse com ela haveria de morrer sangrando nas mãos dele feito porco capado. Os amigos entenderam. E quando o desejo aflorava ao vislumbrar os peitos-maçãs salientes da mulher, algo como uma dor profunda doía nas partes de baixo deles. O desejo abaixava então, esvanecendo, diluindo a possibilidade de ereção do prazer. E Ana passou a ser quase uma irmã que povoava os sonhos incestuosos dos homens comparsas dos delitos e dos crimes de Davenga.

O peito de Ana Davenga doía de temor. Todos estavam ali, menos o dela. Os homens rodeavam Ana. E as mulheres, como se estivessem formando pares para uma dança, rodeavam seus companheiros, parando atrás de seu homem certo. Ana olhou todos e

não percebeu tristeza alguma. O que seria aquilo? Estariam guardando uma dor profunda e apenas mascarando o sofrimento para que ela não sofresse? Seria alguma brincadeira de Davenga? Ele estaria escondido por ali? Não! Davenga não era homem de tais modos! Ele até brincava, porém, só com os companheiros. Assim mesmo de uma brincadeira bruta. Socos, pontapés, safanões, tapas, “seus filhos da puta”... Mais parecia briga. Onde estava Davenga? Teria se metido em alguma confusão? Sim, seu homem só tinha tamanho. No mais era criança em tudo. Fazia coisas que ela nem gostava de pensar. Às vezes, ficava dias e dias, meses até, foragido, e quando ela menos esperava dava com ele dentro de casa. Pois é, Davenga parecia ter mesmo o poder de se tornar invisível. Um pouco que ela saía para buscar roupas no varal ou falar um tantinho com as amigas, quando voltava dava com ele, deitado na cama. Nuzinho. Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu. Uma pele negra, esticada, lisinha, brilhosa. Ela mal fechava a porta e se abria todinha para o seu homem. Davenga! Davenga! E aí acontecia o que ela não entendia. Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia ela toda. Seu rosto, seu corpo ficavam úmidos das lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa. Era como se Davenga estivesse sofrendo mesmo, e fosse ela a culpada. Depois então, os dois ainda de corpos nus, ficavam ali. Ela enxugando as lágrimas dele. Era tudo tão doce, tão gozo, tão dor! Um dia pensou em se negar para não ver Davenga chorando tanto. Mas ele pedia, caçava, buscava. Não restava nada a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto de seu homem.

Todos continuavam parados olhando Ana Davenga. Ela recordou que uns tempos atrás nenhum deles era amigo. Eram inimigos, quase. Eles detestavam Ana. Ela não os amava nem os odiava. Ela não sabia onde eles estavam na vida de Davenga. E quando percebeu, viu que não poderia ter por eles indiferença. Teria de amá-los ou odiá-los. Optou por amá-los, então. Foi difícil. Eles não a queriam. Não era do agrado de nenhum deles aquela mulher dentro do quartel-general do chefe, sabendo de todos os segredos. Achavam que Davenga iria se dar mal e comprometer todo o grupo. Mas Davenga estava mesmo apaixonado pela mulher.

Quando Davenga conheceu Ana em uma roda de samba, ela estava ali, faceira, dançando macio. Davenga gostou dos movimentos do corpo da mulher. Ela fazia um movimento bonito e ligeiro de bunda. Estava tão distraída na dança que nem percebeu Davenga olhando insistentemente para ela. Naqueles dias, ele andava com temor no peito. Era preciso cuidado. Os homens estavam atrás dele. Tinha havido um assalto a um banco e o caixa descrevera alguém parecido com ele. A polícia já tinha subido o morro e entrado em seu barraco várias vezes. O pior é que ele não estava metido

naquela merda. Seria burro de assaltar um banco ali mesmo no bairro, tão perto dele? Fazia os seus serviços mais longe, e além do mais não gostava de assaltos a bancos. Já até participara de alguns, mas achava o servicinho sem graça. Não dava tempo de ver as feições das vítimas. O que ele gostava mesmo era de ver o medo, o temor, o pavor nas feições e modos das pessoas. Quanto mais forte o sujeito, melhor. Adorava ver os chefões, os mandachugas se cagando de medo, feito aquele deputado que ele assaltou um dia. Foi a maior comédia. Ficou na ronda perto da casa do homem. Quando ele chegou e saltou do carro, Davenga se aproximou.

— Pois é, doutor, a vida não tá fácil! Ainda bem que tem homem lá em cima como o senhor defendendo a gente, os pobres. — Era mentira. — Doutor, eu votei no senhor. — Era mentira também. — E não me arrependi. Veio visitar a família? Eu também tou indo ver a minha e quero levar uns presentinhos. Quero chegar bem-vestido, como o senhor.

O homem não deu trabalho algum. Pressentiu a arma que Davenga nem tinha sacado ainda. E quando isto aconteceu, o próprio deputado já tinha adiantado o serviço entregando tudo. Davenga olhou a rua. Tudo ermo, tudo escuro. Madrugada e frio. Mandou que o homem abrisse o carro e pediu as chaves. O deputado tremia, as chaves tilintavam em suas mãos. Davenga mordeu o lábio, contendo o riso. Olhou o político bem no fundo dos olhos, mandou então que ele tirasse a roupa e foi recolhendo tudo.

— Não, doutor, a cueca não! Sua cueca não! Sei lá se o senhor tem alguma doença ou se tá com o cu sujo!

Quando arrecadou tudo, empurrou o homem para dentro do carro. Olhou para ele e balançou as chaves. Deu um adeus ao deputado, que correspondeu ao gesto. Davenga tinha o peito explodindo em gargalhadas, mas conteve o riso. Apertou o passo, tinha de abreviar. Eram três e quinze da madrugada. Daí a pouco passaria por ali uma patrulhinha. Dias atrás ele havia estudado o ambiente.

Foi por aqueles dias do assalto ao deputado que Davenga conheceu Ana. A venda do relógio lhe havia rendido algum dinheiro, fora o que estava na carteira. E de cabeça leve resolveu ir com os amigos para o samba. Sabia, porém, que devia ficar atento. Estava atento, sim. Estava atento aos movimentos e à dança da mulher. Ela lhe lembrava uma bailarina nua, tal qual a que ele vira um dia no filme da televisão. A bailarina dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana. Só quando a bateria parou foi que Ana também parou e se encaminhou com as outras para o banheiro. Davenga assistia a tudo. Na volta ela passou por ele, olhou-o e deu-lhe um largo sorriso. Ele criou coragem. Era preciso coragem para chegar a uma mulher. Mais coragem até do que para fazer um serviço. Aproximou-se e convidou-a para uma cerveja. Ela agradeceu. Estava com sede, queria água e deu-lhe um sorriso mais profundo ainda.

Davenga se emocionou. Lembrou da mãe, das irmãs, das tias, das primas e até da avó, a velha Isolina. Daquelas mulheres todas que ele não via há muitos anos, desde que começara a varar o mundo. Seria tão bom se aquela mulher quisesse ficar com ele, morar com ele, ser dele na vida dele. Mas como? Ele queria uma mulher, uma só. Estava cansado de não ter pouso certo. E a mulher que lhe lembrava a bailarina nua havia mexido com ele, com alguma coisa lá dentro dele. Ela lhe trouxera saudade de um tempo paz, um tempo criança, um tempo Minas. Ia tentar, ia tentar... Ana, a bailarina de suas lembranças, bebeu água enquanto Davenga enamorado tomava a cerveja, sem sentir o gosto do líquido. Quando terminou, pegou na mão da mulher e saiu. Os amigos de Davenga viram quando ele, descuidado de qualquer perigo, atravessou o terreiro da roda de samba e caminhou feito namorado puxando a mulher pela mão, ganhando o espaço lá fora, quase esquecido do perigo.

Desde aquele dia Ana ficou para sempre no barraco e na vida de Davenga. Não perguntou de que o homem vivia. Ele trazia sempre dinheiro e coisas. Nos tempos em que ficava fora de casa, eram os companheiros dele que, através das mulheres, lhe traziam o sustento. Ela não estranhava nada. Muitas vezes, Davenga mandava que ela fosse entregar dinheiro ou coisas para as mulheres dos amigos dele. Elas recebiam as encomendas e mandavam perguntar quando e se seus homens voltariam. Davenga às vezes falava do regresso, às vezes, não. Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem. Sabia dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver. E naquela noite primeira, no barraco de Davenga, depois de tudo, quando calmos e ele já de olhos enxutos, — ele havia chorado copiosamente no gozo-pranto — puderam conversar, Ana resolveu adotar o nome dele. Resolveu então que a partir daquele momento se chamaria Ana Davenga. Ela queria a marca do homem dela no seu corpo e no seu nome.

Davenga gostara de Ana desde o primeiro momento até o sempre. Dera seu nome para Ana e se dera também. Fora com ela que descobrira e começara a pensar no porquê de sua vida. Fora com ela que começara a pensar nas outras mulheres que tivera antes. E uma lhe trazia um gosto de remorso. Ele havia mandado matar Maria Agonia.

Conhecera a mulher ao visitar um companheiro na cadeia. O amigo armara uma e não se dera bem. A prisão devia ser horrível. Só em pensar tinha medo e desespero. Se um dia caísse preso e não conseguisse fugir, se mataria. E foi nessa única visita ao amigo que conheceu Maria Agonia. Ela vivia dizendo da agonia de uma vida sem o olhar do Senhor. Naquele dia, quando saíram da cadeia, ela veio conversando com Davenga. Era bonita, usava uma roupa abaixo do joelho, o cabelo amarrado para trás. Uma voz calma acompanhada de gestos tranquilos. Davenga estava gostando de ouvir as palavras de Maria Agonia. Marcaram um encontro para o domingo seguinte na

praça. Quando ele chegou, o pastor falava, e Maria Agonia estava com a Bíblia aberta na mão. Davenga observava os modos contritos da mulher. Ela, ao levantar os olhos e perceber o olhar dele, piedosamente abaixou a cabeça e voltou ao livro. Ele saiu e se encaminhou para o botequim em frente. Ao acabar a pregação, ela saiu do meio dos outros, passou por ele e fez um sinal. Ele foi atrás. Assim que todos se dispersaram, ela falou do desejo de estar com ele. Queria ir para algum lugar, sozinhos. Foram e se amaram muito. Ele chorou como sempre. Esses encontros aconteceram muitas e muitas vezes. Primeiro a praça, a pregação, a crença. Depois tudo no silêncio, na moita, tudo escondidinho. Um dia ele se encheu. Propôs que ela subisse o morro e ficasse com ele. Corresse com ele todos os perigos. Deixasse a Bíblia, deixasse tudo. Maria Agonia reagiu. Vê só se ela, crente, filha de pastor, instruída, iria deixar tudo e morar com um marginal, com um bandido? Davenga se revoltou. Ah! Então era isso? Só prazer? Só o gostoso? Só aquilo na cama? Saiu dali era novamente a Bíblia? Mandou que a mulher se vestisse. Ela ainda se negou. Estava querendo mais. Estava precisando do prazer que ele, só ele, era capaz de dar. Saíram juntos do motel, a certa altura, como sempre, ele desceu do carro e caminhou sozinho. Não havia de ser nada. Tinha alguém que faria o serviço para ele. Dias depois, a seguinte manchete aparecia nos jornais: “Filha de pastor apareceu nua e toda perfurada de balas. Tinha ao lado do corpo uma Bíblia. A moça cultivava o hábito de visitar os presídios para levar a palavra de Deus”.

Por mais que Ana Davenga se esforçasse, não conseguia atinar com o porquê da ausência de seu homem. Todos estavam ali. Isso significava que, onde quer que Davenga estivesse naquele momento, ele estava só. E não era comum em tempos de guerra como aqueles, eles andarem sozinhos. Davenga devia estar em perigo, em maus lençóis. As histórias e os feitos de Davenga vieram quentes e vivos em sua mente. Dentre eles, um em que havia uma semelhante sua, morta. Nem no dia em que Davenga, de cabeça baixa, lhe contara o crime, ela tivera medo do homem. Buscou as feições de suas semelhantes, ali presentes. Encontrou calma. Seria porque os homens delas estavam ali? Não, não era. A ausência de um deles significava sempre perigo para todos. Por que estavam tão calmas, tão alheias assim?

Novas batidas ecoaram na porta e já eram prenúncios de samba. Era samba mesmo. Ana Davenga quis romper o círculo em volta dela e se encaminhar para abrir a porta. Os homens fecharam a roda mais ainda e as mulheres em volta deles começaram a balançar o corpo. Cadê Davenga, cadê Davenga, meu Deus? O que seria aquilo? Era uma festa! Distinguiu vozes pequenas e havia as crianças. Ana Davenga alisou a barriga. Lá dentro estava a sua, bem pequena, bem sonho ainda. As crianças, havia umas que de longe ou às vezes de perto, acompanhavam as façanhas dos pais. Algumas seguiriam pelas mesmas trilhas. Outras, quem sabe, traçariam caminhos diferentes. E o

filho dela com Davenga, que caminho faria? Ah, isto pertence ao futuro. Só que o futuro ali chegava rápido. O tempo de crescer era breve. O de matar ou morrer chegava breve, também. E o filho dela e de Davenga? Cadê Davenga, meu Deus? Davenga entra furando o círculo. Alegre, zambeiro, cabeça-sonho, nuvens. Abraça a mulher. No abraço, além do corpo de Davenga, ela sentiu a pressão da arma.

— Davenga, Davenga, que festa é esta? Por que isto tudo?

— Mulher, tá pancada? Parece que bebe? Esqueceu da vida? Esqueceu de você?

Não, Ana Davenga não havia esquecido, mas também não sabia por que lembrar. Era a primeira vez na vida, uma festa de aniversário.

O barraco de Ana Davenga, como o seu coração, guardava gente e felicidades. Alguns se encostaram pelo pouco espaço do terreiro. Outros se amontoaram nos barracos vizinhos, por onde rolavam a cachaça, a cerveja e o mais e mais. Quando a madrugada afirmou, Davenga mandou que todos se retirassem, recomendando aos companheiros que ficassem alertas.

Ana estava feliz. Só Davenga mesmo para fazer aquilo. E ela, tão viciada na dor, fizera dos momentos que antecederam a alegria maior um profundo sofrimento. Davenga estava ali na cama vestido com aquela pele negra, brilhante, lisa que Deus lhe dera. Ela também, nua. Era tão bom ficar se tocando primeiro. Depois haveria o choro de Davenga, tão doloroso, tão profundo, que ela ficava adiando o gozo-pranto. Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho. Mandaram que Davenga se vestisse rápido e não bancasse o engraçadinho, porque o barraco estava cercado. Outro policial do lado de fora empurrou a janela de madeira. Uma metralhadora apontou para dentro de casa, bem na direção da cama, na mira de Ana Davenga. Ela se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda.

Davenga vestiu a calça lentamente. Ele sabia estar vencido. E agora o que valia a vida? O que valia a morte? Ir para a prisão, nunca! A arma estava ali, debaixo da camisa que ele ia pegar agora. Poderia pegar as duas juntas. Sabia que este gesto significaria a morte. Se Ana sobrevivesse à guerra, quem sabe teria outro destino?

De cabeça baixa, sem encarar os dois policiais a sua frente, Davenga pegou a camisa e desse gesto se ouviram muitos tiros.

Os noticiários depois lamentavam a morte de um dos policiais de serviço. Na favela, os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga.

Em uma garrafa de cerveja cheia de água, um botão de rosa, que Ana Davenga havia recebido de seu homem, na festa primeira de seu aniversário, vinte e sete, se abria.