

*A violência e representação do feminino no conto
"A caligrafia de Deus", de Márcio Souza*

Violence and representation of women in the short story
A caligrafia de Deus, by Márcio Souza

Allison Leão

Universidade do Estado do Amazonas

Mariana Vieira Cardoso

Universidade do Estado do Amazonas

Resumo: As relações de opressão estão intimamente ligadas a diferenças que começam na fisionomia dos corpos e eclodem em violentas imposições de poder. Tradicionalmente, o pensamento sociocultural do patriarcalismo foi propagado na esfera política e estética, instituindo um *ethos* de violência e exclusão da mulher. Este silenciamento e opressão se soma, ainda, a preconceitos como o racismo e a xenofobia, condutas que marginalizam sobremaneira mulheres indígenas e negras, por exemplo. Assim, propomos uma leitura acerca da representação histórica e cultural das personagens femininas do conto *A Caligrafia de Deus*, a fim de compreendermos aspectos da violência simbólica presentes nesta narrativa.

Palavras-chave: Ficção brasileira. Literatura e História. Violência. Gênero. Márcio Souza.

Abstract: The relations of oppression are closely linked to differences that begin in the physiognomy of bodies and erupt in violent impositions of power. Traditionally, the socio-cultural thinking of patriarchy has been propagated in the political and aesthetic spheres, instituting an *ethos* of violence and exclusion of women. This silencing and oppression is added to prejudices such as racism and xenophobia, behaviors that marginalize indigenous and black women, for example. Thus, we propose a reading about the historical and cultural representation of the female characters from the short story "*A Caligrafia de Deus*", to understand aspects of symbolic violence present in this narrative.

Keywords: Brazilian fiction. Literature and History. Violence; Gender. Márcio Souza.

Introdução

Paul Ricouer (2007), em *A memória, a história e o esquecimento*, aponta que algumas narrativas literárias utilizam a memória como fundo temático para desenvolverem um comportamento cultural. Estas narrativas apresentam um movimento circular composto por mimeses. O primeiro movimento deste círculo é a passagem do repertório histórico – a partir de arquivos e documentos historicamente reconhecidos – para a criação estética, neste caso, o texto literário. Durante esta passagem circular, ocorre a configuração, do que estaria presente em documentos históricos, para a sua transcrição estética a partir do que seria interpretado como a memória cultural representativa do discurso de determinado grupo social. Há, ainda de acordo com Ricouer (2007), um segundo movimento circular: a recepção. A partir do contato com a obra literária, o leitor cambia a narrativa e também configura, através deste contato, a sua temporalidade. A literatura abrange, deste modo, ainda em conformidade com Paul Ricouer (2007), uma temporalidade tridimensional: 1) a temporalidade de um – ou mais – período(s) histórico(s) representado(s) na obra; 2) a temporalidade de escrita e 3) a temporalidade de recepção da obra. Sob este viés, portanto, a literatura é tida, não apenas como uma representação cultural de determinado discurso, mas como um registro histórico e um componente formador da realidade.

Sob esta ótica, a inteligência e sensibilidade de personagens como Capitu e Helena, somadas aos desfechos de cada uma – o exílio da primeira e o suicídio da segunda – registram esteticamente a emblemática representação de silenciamento da mulher, reprimindo sua experiência numa visão estrábica, alienada, violenta e degradante. As narrativas de Bentinho e Paulo Honório, nesta perspectiva, demonstram o apagamento do *eu* feminino, que é relegado a um não-saber, devido sua exclusão social e incapacidade de obter voz em discursos que sempre o retratam como ser inferior, negativo e duvidoso. Portanto, Dom Casmurro, de Machado de Assis, e São Bernardo, de Graciliano Ramos, representam a passividade feminina imposta pela cultura patriarcal a partir da incapacidade de, respectivamente, Capitu e Helena assumirem a palavra para falarem de si mesmas diante do que é tido como, segundo Walter Benjamin (1994b), a história oficial do fatos, não por ser verdadeira, mas por ser a versão socialmente respeitada e imposta aos que estão à margem.

Allison Leão

Mariana
Vieira Cardoso

344

Alargando ainda mais as reflexões acerca do que seria um discurso histórico e sobre as possíveis opressões que estes discursos abrangem, Robert Darnton (2011), em *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, explica que o estudo em história, sob a perspectiva cultural, deve ser realizado a partir de aspectos da memória coletiva de uma determinada comunidade. Darnton (2011, p. 13) admite que em história há diversas perspectivas, sendo a mais comumente utilizada a chamada história intelectual, a qual se debruça em documentos históricos e os descreve. Nesta perspectiva, a principal fonte histórica são os documentos e vestígios capazes de retratar determinado período histórico. Darnton (2011) salienta que seus estudos partem de outra perspectiva, o que ele intitula como uma história das mentalidades, visto que suas pesquisas se debruçam em uma concepção cultural acerca do período histórico estudado. O historiador norte-americano destaca que:

A maioria das pessoas tende a pensar que a história cultural aborda a cultura superior, a Cultura com *c* maiúsculo. A história da cultura com *c* maiúsculo remota a Burckardth, se não a Heródoto; mas ainda é pouco familiar e cheia de surpresas. Então, o leitor pode querer uma palavra de explicação. Enquanto o historiador das ideias esboça a filiação do pensamento formal, de um filósofo para outro, o historiador etnográfico estuda a maneira como as pessoas comuns entendiam o mundo. Tenta descobrir sua cosmologia, mostrar como organizavam a realidade em suas mentes e a expressavam em seu comportamento. Não tenta transformar em filósofo o homem comum, mas ver como a vida comum exigia uma estratégia. (DARNTON, 2011, p. 13-14)

Deste modo, a história de cunho cultural, evidenciada por Darnton, não deixa de considerar os documentos históricos, assim como a chamada história intelectual. No entanto, estes documentos são lidos desde suas descrições até seus pontos de ressonância em meios de produção, recepção e diálogo, tal qual um antropólogo que trabalha com informantes nativos. Darnton (2011) também expõe que apesar de pesquisadores de história apresentarem uma visão cética de que não há a possibilidade de entrevistar informantes do século XVIII, por exemplo, há a possibilidade de fazer-se novas perguntas a arquivos históricos dados como esgotados em seu campo interpretativo. Todo

aquele que se debruça sobre a história e a cultura de um povo, torna-se, assim, um antropólogo, que pode se deparar com áreas de silêncio, precisando elucidá-las e interpretá-las a partir de indícios, objetos, narrativas e cerimônias.

Ainda sobre este viés, Hanna Arendt (2014, p. 49) considera que a violência é a parteira da história e que a sua genitora seria a memória, alimentada desde o vocabulário de uma comunidade – ou os seus silenciamentos – até aspectos de sua organização civilizatória, em outras palavras, a forma como se estuda e organiza a história de determinada sociedade nasce a partir de uma memória cultural. Nesse sentido, Walter Benjamin (1994b), destaca, a partir de suas reflexões acerca da concepção de história, que a necessidade de narrar a experiência e ressaltar o historicismo produz legitimamente uma espécie de história universal, cujo “procedimento é aditivo” (BENJAMIN, 1994b, p. 231). Benjamin também destaca que não há nenhum documento histórico sobre uma civilização que também não seja um documento que retrate violência, massacre, barbárie. Assim, o historicismo privilegiaria a “história dos vencedores”, eliminando deste discurso a memória daqueles que são esquecidos e marginalizados pela chamada memória oficial.

Assim, em conformidade com Ginzburg (2011), a identidade cultural de determinada comunidade e, a partir disso, a formação identitária de cada indivíduo é engendrada a partir de discursos estatais que são repetidos por uma cultura de massa, ganhando forças e consolidando lugares de posição social, ou seja, instituindo relações de poder de uma ideologia dominante. Julia Kristeva em *La Révolution du langage poétique*, de 1974, explica que para a ideologia dominante, as relações de dependência e de opressão estão intimamente ligadas a dicotomia masculino/feminino, encarada como inerente à natureza humana. Essa dicotomia apresenta diferenças não somente a partir da fisionomia dos corpos, mas, sobretudo, acerca de uma intensa relação de poder entre os sexos opostos, alimentando o pensamento sociocultural de que o homem é sempre o ser dominante em relação à mulher. A partir de Kristeva (1974) podemos afirmar que a polaridade entre masculino e feminino está longe de ser algo natural ao ser humano, sendo mais produto de uma interpretação ideológica e social das dessemelhanças entre os gêneros. Tradicionalmente, o pensamento sociocultural do patriarcalismo foi propagado na esfera política e estética, instituindo um *ethos* de violência e exclusão da mulher. Este

Allison Leão

Mariana
Vieira Cardoso

346

silenciamento e opressão se soma, ainda, a preconceitos como o racismo e a xenofobia, condutas que marginalizam sobremaneira a mulher negra e a mulher indígena, por exemplo.

A partir de tais reflexões, nos debruçamos sobre a coletânea intitulada *A caligrafia de Deus*, publicada pela primeira vez em 1994, contendo cinco contos. As narrativas são ambientadas no cenário histórico do período de implantação do projeto da Zona Franca em Manaus, a partir dos anos 1970. De acordo com Tenório Telles (2013), Márcio Souza foi contra a corrente de pessoas que aplaudiam e apoiavam o advento da Zona Franca em Manaus, criticando sua finalidade marginal. Em *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*, Márcio Souza (1977) explica que a Zona Franca devoraria todos aqueles que não acompanhassem o que o projeto chamava de integração à modernidade. Os contos de *A caligrafia de Deus*, assim, representam as histórias de personagens vítimas dessa marginalização social. Nos contextos apresentados em cada conto, a esperança de um futuro promissor não se cumpre. A Zona Franca torna-se uma sugadora de vidas e sonhos. “Enquanto os poderosos se locupletam, o povo sucumbe de fome, miséria e desesperança nos bairros e favelas” (TELLES, 2013, p. 164). A partir dos pressupostos teóricos apresentados, propomos uma análise do conto homônimo da coletânea supracitada, de Márcio Souza. Sob este viés, portanto, traçaremos uma leitura acerca da composição estética em diálogo com a representação histórica e cultural das personagens femininas do conto, a saber: Isabel Pimentel, Madre Lúcia e Maria Pimentel, a fim de evidenciarmos aspectos da violência simbólica presentes nesta narrativa.

A violência e representação do feminino no conto “A caligrafia de Deus”, de Márcio Souza

347

A violência simbólica na representação histórica e cultural do feminino no conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza

O conto é dividido em três episódios: “Introdução”, “O primeiro cadáver” e “O outro cadáver”. A narração, *in ultima res*, descreve detalhadamente os dois cadáveres, encontrados na cidade de Manaus, para, como em um processo de rememoração, expor como fora a vida de cada um dos corpos encontrados. O conto começa com o trecho: “quarenta e oito horas depois, havia dois cadáveres atravessados por bala de fuzil” (SOUZA, 2007, p. 21). Aos poucos o leitor é informado que a narrativa se trata do assassinato dos dois protagonistas do conto, Isabel Pimentel e Alfredo Silva, este conhecido pelo apelido “Catarro”.

A parte intitulada de *O primeiro cadáver* narra que o primeiro corpo é encontrado com três balas alojadas na cabeça e caracterizado como alguém que “devia ter uns vinte anos, estava vestida só com uma calcinha rendada cor de limão. (...) como sairia nas matérias dos jornais (...)” (SOUZA, 2007, p 23). O cadáver era de Izabel Pimentel, nascida em Iauareté-Cachoeira. A narrativa expõe que neste povoado do Amazonas os índios não eram vistos como indivíduos e sofriam com um violento processo de destribalização, visto que eram proibidos de ter um nome com origens indígenas. Ao contrário disso: todos os índios eram registrados com o sobrenome lusitano “Pimentel”.

Allison Leão

Mariana
Vieira Cardoso

348

Todos em Iauareté-Cachoeira acabavam com o sobrenome de Pimentel. Izabel nascera em Iauareté-Cachoeira e não tinha escapado disso. Seu pai se chamava Pedro Pimentel e sua mãe, ao casar com ele, já trazia o nome de Maria Pimentel. Em Iauareté-Cachoeira isso até que podia provocar alguma confusão, pois não se podia levantar um mexerico de que a filha do Pimentel não era mais moça ou que o Pimentel colocava areia na pele de ucuquirana, sem que com isso toda a pequena cidade e inclusive a pessoa de onde tivesse partido o mexerico se comprometesse. Por isso não havia mexericos em Iauareté-Cachoeira, aliás, não havia nada de especial, nem mesmo uma cidade aquilo podia ser chamado, a não ser pela loucura dos habitantes de Iauareté-Cachoeira que enchiam a boca e diziam que eram da cidade de Iauareté-Cachoeira. (SOUZA, 2007, p. 23-24)

Este trecho da narrativa dialoga com fatos históricos da colonização brasileira, já que no século XVIII, há a imposição do Marquês de Pombal à obrigatoriedade de um nome lusitano e a retirada de nomes indígenas ou identificações referentes às tribos de origem de cada índio. Em conformidade com o código número 1275, do Arquivo Histórico Ultramarino, de Lisboa, em 1757, na administração do Marquês de Pombal, é instituída nas colônias portuguesas as Diretorias de Índios. Estas Diretorias foram responsáveis, por exemplo, pela laicização de missões lusitanas, pela instituição de um Estatuto que previa as formas de escravidão indígena, pelas obrigatoriedades referentes a retirada de nomes com origem indígena e pela imposição de nomes lusitanos a todos os índios somada a estratégia para que índios de tribos inimigas fossem

colocados juntos, como indivíduos do mesmo sobrenome lusitano. Tal estratégia evitava que os índios se unissem em rebeliões, além de ferir alguns conceitos das tribos, fazendo com que eles mesmos não se considerassem mais dignos de pertencer às suas tribos de origem.

Estas mudanças do nome e dos signos de identificação social constituem uma relação de violência caracterizada por Bakhtin (2003) como instituição do sujeito-objeto. Nesta relação, a partir de diversos tipos de silenciamento, os indivíduos não se caracterizam mais como um sujeito ativo com identidade e voz social, mas tornam-se, sobretudo, objetos, como planejado por seus opressores. Há, portanto, a morte simbólica do *eu*, a perda de si mesmo, devido a violência vivenciada pelo *outro*:

A separação, o desligamento, o ensinamento como causa central da perda de si mesmo. Não se trata do que ocorre dentro, mas na *fronteira* entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar. Todo o interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência. (...) Ser significa *conviver*. Morte absoluta (o não ser) é o inaudível, a irreconhecibilidade, o imemorable (...). Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem território soberano, está todo o sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *para o outro nos olhos ou com os olhos do outro*. (BAKHTIN, 2003, p. 341) (grifos do autor).

Ainda em conformidade com Bakhtin (2003), a morte simbólica do sujeito se concretiza quando o *eu* perde não apenas sua subjetividade, mas também os espaços onde reavê-la. Deste modo, o *outro* – enquanto opressor – provoca diversas mudanças nos espaços socioculturais do *eu*, ocupando-os e influenciando todos os meios de comunicação e ensino que estes espaços representem. Confirmando esta perspectiva, o conto *A caligrafia de Deus* apresenta que Izabel, assim como as outras índias adolescentes, estudava e era catequizada na cidade de São Gabriel da Cachoeira pela chamada “Missão dos Salesianos”, sua relação com as freiras e o padre da Missão sempre fora ambígua, sendo constantemente influenciada por eles. O maior sonho de Izabel era beijar na boca, desejo que alimentava a partir da leitura de revistas de moda que chegavam na escola através de algumas meninas que tinham parentes em

A violência e representação do feminino no conto “A caligrafia de Deus”, de Márcio Souza

349

Manaus. Madre Lúcia, freira do colégio Salesiano, passa a tentar convencer Izabel de que seus dentes são desalinhados e amarelos, sendo apenas uma prótese dentária – com dentes alvos e alinhados – capaz de fazer dela uma perfeita moça da cidade. Em outras palavras, dentes alvos e alinhados dariam a Izabel um *status* de modernidade e a fariam realizar seu sonho de beijar na boca:

Allison Leão

Mariana
Vieira Cardoso

350

Madre Lúcia havia dito que com isso ela podia ficar uma perfeita moça da cidade, com um sorriso parecido com os das moças das revistas de fotonovelas. Izabel Pimentel queria saber qual a sensação de um beijo com aqueles dentes maravilhosos e que ela poderia tirar e pôr a hora que bem entendesse. Ela poderia beijar com dentes, beijar sem dentes, e por isso estava achando aquilo uma loucura. (...) Chegou à conclusão que só por loucura alguém podia chamar de dentes aquelas presas que ela tinha na boca. Na outra manhã, para alegria de Madre Lúcia, ela deu início ao processo de transformar sua boca de bugre em boca de gente. Cada dente extraído, daí para frente, era como se deixar levar mais uma vez pela exótica maneira de Deus riscar no mundo a sua sina. Mas o processo não era barato, não seria feito de graça. Madre Lúcia agora dava as tarefas mais duras na roça para Izabel Pimentel fazer. O piso de cimento da Igreja lavado, a poeira dos livros dispersada e as roupas engomadas pela mão de Izabel, para que ela tivesse lindos dentes na caverna flácida em que sua boca se transformava. Izabel era uma menina dura quando perseguia algum desejo e agora, enquanto se ocupava dos muitos afazeres da Missão, divertia-se em cuspir no chão aquelas marcas de sangue que lhe deixavam um gosto salgado descendo pela garganta. (SOUZA, 2007, p. 31-32)

A partir dessa influência, Izabel encara a mutilação como parte da normalidade de seu cotidiano e, com a ajuda de Madre Lúcia, arranca todos os dentes. A perda dos dentes de Izabel reforça o sentido alegórico da perda da força, simbolicamente levando a personagem à dominação do missionário e colonizador – personificado em Madre Lúcia –. Colonizador que antes colocava um sobrenome lusitano e agora impunha as características físicas a partir de mutilações. Em conformidade com Hanna Arendt (2001), violências vivenciadas em estado de exceção, como grandes guerras e opressivas

colonizações, afetam qualquer senso de respeito e empatia, fazendo com que, por exemplo, uma mulher fique contra outra mulher devido a acentuação de suas diferenças étnicas ou sociais. A relação de Madre Lúcia com Izabel representa, deste modo, a total perda empática de uma mulher que, ao incorporar as perspectivas religiosas e políticas do estado opressor/colonizador, age com extrema violência contra outra mulher.

No conto, Izabel era filha de um índio baniwa com uma índia tukano, mas segundo o narrador, não há nada nos hábitos ou características dos pais de Izabel que os diferenciem dos demais moradores de Iauareté-Cachoeira, o que reforça ainda mais o processo de destribalização indígena e a perda do *eu* supracitada. A partir desta ótica, o conto descreve a violência como um componente cultural existente no povoado:

O pai de Izabel (...) passava o dia bebendo uma mistura de álcool com água e coçando os edemas que os bichos-de-pé provocavam em seus dedos sujos de terra. Mas nem isso podia ser considerado uma marca registrada do pai de Izabel, invariavelmente todos os homens de Iauareté-Cachoeira, assim como se chamavam Pimentel, passavam o dia bebendo álcool misturado com água e coçando os pés inchados de bichos. Uma outra diversão do velho Pedro era espancar a mãe de Izabel duas vezes por ano. Uma no Natal e outra no dia de Nossa Senhora Auxiliadora. A mãe de Izabel, uma índia tukano, tinha alguns dedos inutilizados devido a essa prática anual do marido. (...) É claro que os dedos inutilizados da mãe de Izabel não serviam para identificá-la: todas as mulheres casadas apanhavam dos maridos nas mesmas datas e tinham igualmente os dedos inutilizados que mostravam para as filhas, como uma advertência, todas as vezes que elas vinham falar de casamento. (SOUZA, 2007, p. 24-25)

Pedro Pimentel, pai de Izabel, falece devido a um edema causado por um bicho-de-pé e as freiras da “Missão Salesiana” oram por sua alma a contragosto. Há então a surpresa de que “(...) no primeiro Natal em que a mãe de Izabel Pimentel passaria sem espancamentos, Madre Lúcia cometeu a suprema loucura de obrigar um C-47 inteiro da FAB a transportar (...) um par de próteses dentárias para ela” (SOUZA, 2007, p. 34). O resultado é a rejeição: nenhum rapaz de Iauareté-Cachoeira deseja beijar uma boca como a de Izabel, com dentes tão alvos e descartados a qualquer

momento. Desiludida, Izabel resolve partir no mesmo C-47 da FAB, rumo a um emprego também proposto por Madre Lúcia em Manaus. Mais uma vez a imposição da freira dita o destino da personagem indígena:

A transformação física violenta é a única regra possível para esta personagem, a única alternativa restante para quem deseja sobreviver num mundo amazônico, onde a religião dita as regras. Estas personagens são estranhas para si mesmas, suas identidades são perdidas, isto é, arrancadas no caminho ou melhor dito: forjadas (SANTELLI, 2008, p. 1).

Allison Leão

Mariana
Vieira Cardoso

352

Na capital do Amazonas, Izabel começa a trabalhar em um prostíbulo por ter fugido da Escola Salesiana de Manaus, local onde Madre Lúcia havia recomendado que trabalhasse. Antes de ir para o prostíbulo, Izabel começa a trabalhar em uma empresa da Zona Franca, a fábrica de fitas cassete *Sayonara Eletrônica*, mas devido a extensiva carga horária de trabalho e os meios desumanos com os quais os funcionários eram tratados pela empresa, a jovem se vê obrigada a procurar outro emprego e apenas o prostíbulo a aceita. Neste trecho, o narrador antecede a informação de que Izabel morreria sem nunca ter beijado na boca, o mínimo ato de afeto seria negado para a personagem. Em contrapartida, a venda da única coisa que ela tinha – seu próprio corpo – era feita a partir de humilhações e xingamentos daqueles com quem ela se relacionava.

O *outro cadáver* é descrito como: “Alfredo Silva, vinte e cinco anos, corpo bem proporcionado para a pouca estatura, medroso e astuto, (...) estava morto e chegou a essa situação depois de compreender que tinham todos enlouquecido em Manaus” (SOUZA, 2007, p. 35-36). Alfredo da Silva cresceu como ribeirinho e fora apelidado de Catarro logo que começou a vender fitas piratas e fazer pequenos furtos na capital do Amazonas, estas eram a única maneira com a qual conseguia garantir sua subsistência. A narrativa segue nos apresentando como Izabel e Catarro se conheceram. Izabel foi apelidada, em Manaus, como “Índia potira” e trabalhava no prostíbulo *O Selvagem*, “o mais animado e turbulento dos prostíbulos e santuário máximo da vida noturna da Zona Franca das Cem Mil Putas. Ela parecia louca mesmo e acabou fazendo dele o seu xodó” (SOUZA, 2007, p. 42). Assim, a ironia com a qual a Zona Franca de Manaus, no conto, se torna um centro não de modernidade, mas de prostituição e marginalização é destacado pelo narrador.

Como antes dito, Catarro viera para Manaus por não se adaptar à vida como ribeirinho. “Todos os anos o rio começava a encher e invadia tudo e eles eram obrigados a ir suspendendo o piso da casa e pondo os bichos em marombas para que não morressem afogados” (SOUZA, 2007, p. 45). Em Manaus, Catarro vendia fitas com vídeos pornográficos, era carregador de bananas e caixas de laranjas. A maneira como Catarro conseguia adquirir os vídeos para vender era ilegal e foi devido a esta conduta que ele conheceu o Comissário Frota, policial que diversas vezes tentou encontrar indícios para acusar Catarro de crimes que ele não cometera. Comissário Frota, em nossa leitura, constitui uma personagem que, de certa forma, incorpora a violência ocasionada pelo advento da Zona Franca e pelo poder estatal.

*A violência e
representação
do feminino
no conto “A
caligrafia
de Deus”, de
Márcio Souza*

(...) Comissário Frota, o sacana que já o tinha pendurado tantas vezes no pau-de-arara e que gostava de colocar gelo em seu saco, mesmo quando ele já tinha dado o serviço. O Comissário Frota era um louco, pensava Catarro, um homem franzino mas muito aborrecido, impetuoso e cruel quando cercado de outros tiras e procedia a algum interrogatório, complacente quando aparecia algum advogado ou quando era obrigado a se envolver em problemas com filhos de família. Mas nos encontros do Comissário Frota e Catarro, o desgraçado do tira sempre tinha sido inflexível ao absoluto. O Comissário Frota chegara à conclusão, tirada do fundo de sua experiência policial, que poderia solucionar todos os problemas de latrocínio em Manaus pela prisão e muita porrada no lombo de Catarro. E essa certeza já estava ficando incômoda para Catarro, porque não havia crime ou assalto que acontecesse na cidade que ele não fosse imediatamente capturado, seviciado e, sem mais outras explicações, libertado, porque o Comissário Frota era incapaz de resolver o menor problema de roubo de galinhas. Até o apelido de Catarro, que tanto o irritava, tinha sido consagrado pelo Comissário Frota nas diversas entrevistas que ele dava diariamente à imprensa. E na loucura da Zona Franca, a única editoria de jornal que realmente funcionava era a editoria de polícia. (SOUZA, 2007, p. 36-37)

353

Em um patrulhamento policial comandado pelo Comissário Frota, Catarro é assassinado, no que os policiais nomeiam como *Operação Grande Zona*, cujo objetivo era prender alguns criminosos pro-

Allison Leão
Mariana
Vieira Cardoso

354

curados em Manaus. O *primeiro cadáver*, Izabel Pimentel, também foi enquadrado como uma das pessoas suspeitas de envolvimento criminoso. Quando o *segundo cadáver* foi encontrado, Catarro estava bebendo em um bar e apesar de não ter, quando parado pela polícia, deitado imediatamente no chão como o Comissário exigia, não reagiu. Ainda assim, foi assassinado e acusado de diversos crimes que jamais havia cometido e sem ao menos ter conhecimento sobre estas acusações. Em conformidade com Bourdieu (1989), o poder estatal representa a posse da violência tanto física quanto simbólica através de uma integração lógica e moral feita a partir de uma dominação, também violenta, que se constrói por coerções baseadas em acordos sociais inconscientes. Assim, as acusações criminosas que o discurso estatal faz contra Catarro, sob a faceta de uma organização moderna que é feita para proteção dos indivíduos – a polícia –, escancara a criação deste órgão devido a marginalização de indivíduos que não são corrompidos e silenciados pela dita modernidade.

Em conformidade com Arendt (2014) as memórias oficializadas pelo Estado e pela aceitação das civilizações patriarcais tornam-se tradições que norteiam crenças e comportamentos coletivos. Para a pensadora alemã, apenas quando o passado deixa de ser tradição e se torna parte da realidade tangível – a partir de documentos e testemunhas – ele pode ser questionado, pois a tradição beira o sagrado enquanto o que se entende como realidade é mutável. Para Paul Ricœur (2007), o ato de rememoração acontece individualmente e, através de diversificados critérios intelectuais, seleciona, categoriza e coordena lembranças daquilo que constitui a sua experiência. Essas classificações, uniformizadas pela memória, tal qual uma espécie de ritual mítico, atualizam estas experiências, trazendo-as para o campo do presente, onde se tornam verdade para determinado indivíduo e, a partir desta repetição cíclica, para uma sociedade

Sob esta perspectiva, ainda que Izabel e Catarro não fossem mortos pelo contexto urbano que aparentemente os aceitaria, estariam, como antes, postos à margem, (sobre)vivendo do mercado sexual – seja com a venda de fitas pornográficas pirateadas, como o caso de Catarro, ou seja com a venda do próprio corpo, como o caso de Izabel. Há, assim, uma categoria temática que atravessa toda a narrativa: a fome. Tanto a fome biológica – busca pela garantia da subsistência e do alimento – quanto uma fome simbólica, advinda da violência que nega a realização

do amor idealizado, burguês, e promove a ânsia pelo consumo de outros corpos, o que Freud (1974a) intitula como vivência da sexualidade ou do consumo alcoólico – no caso de Catarro e Pedro Pimentel –, enquanto mecanismos de entorpecimento, subterfúgios de negação da realidade vivenciada. Na narrativa, o reforço desta marginalização ocorre justamente através da representação do Estado pelo Comissário Frota, com uma visão distorcida e preconceituosa. Deste modo, Izabel e Catarro tornam-se, a partir da indiferença do Estado, “protagonistas que evocam o destino de milhares de homens e mulheres que foram deserdados do paraíso capitalista” (TELLES, 2013, p. 169).

Há na representatividade do Comissário Frota um caráter coercitivo somado ao sentido alegórico da organização panóptica da sociedade, fundamental no estabelecimento do modelo industrial. Michel Foucault (1987), em *Vigiar e Punir*, salienta que a organização panóptica retrata uma prisão modelar, na qual os prisioneiros eram dispostos em celas individuais e em círculo, ao redor de uma torre central que, com base em um cálculo de abertura das janelas, as posicionavam em um regime de visibilidade. Deste modo, todos os prisioneiros estavam visíveis àquele que os vigiasse, entretanto, este movimento não era recíproco, quem vigia não se sentia vigiado e, talvez apenas por isso, vigiasse. Diante da onipresença da torre central, com vigias protegidos por biombo e persianas, tinha-se apenas a impressão permanente de *marginais* serem vigiado, sendo que até mesmo os que vigiam estão à margem desta sociedade. Foucault (1987) explica que muito além de ser uma estratégia arquitetônica inserida no regime prisional, a organização panóptica constitui um dos traços característicos da sociedade disciplinar, o que em nossa leitura de *A caligrafia de Deus* acontece a partir da delegação de poderes a instituições disciplinadoras representadas pela Zona Franca e incorporadas pelo Comissário Frota.

Sob esta perspectiva, o panoptismo é a forma de poder que atua sobre o sujeito a partir da vigilância individual e ininterrupta. Há, assim, uma espécie de método de punição sob o aspecto de correção o que ocasiona a formação dos indivíduos de acordo com certas normas. As ações violentas e autoritárias do Comissário Frota compõem, deste modo, o que Foucault (1987) denomina como a tríplice da organização panóptica – vigilância, controle e correção – o que representa uma forte característica das relações de poder presentes nas sociedades modernas. O conto termina por ilustrar que estas relações de poder condi-

cionam os indivíduos que vigiam a reconhecerem-se como altamente poderosos a partir do controle sobre o *outro*, alienando-os como mario-netes da sociedade disciplinar:

Allison Leão

Mariana
Vieira Cardoso

356

O Comissário Frota estava certo de que operações como aquela poderiam bem ser repetidas uma vez por ano, para dar um pouco de movimento à rotina da Polícia. O repórter parecia um índio desenhado a *crayon*, a boca sarcástica e os olhos amarelos sem nenhuma esperança de inteligência. Era o repórter policial mais brilhante de Manaus e escrevia verdadeiros editoriais na página de polícia, lamentando a falta de meios com que os policiais trabalhavam e a benevolência com que a Justiça parecia aquinhoar os meliantes, liberando ladrões e assassinos por meio de abomináveis *habeas-corpus*. Quem lia aqueles artigos ficava pensando que o autor era um cara que gostava de brigar e que por isso mesmo era um rematado idiota. O Comissário Frota se esforçava para ganhar uma expressão horrível de cansaço, mas ficava cada vez melhor e mais saudável, o suor secando com a brisa que sacudia o mamoeiro onde um praça da PM estava tentando derrubar um mamão maduro todo picado pelos sanhaços. O repórter queria saber se os bandidos não teriam alguma ligação com o narcotráfico e ouviu o Comissário Frota resmungar, contrariado, que eram dois cretinos que nunca seriam aceitos nem mesmo como mulas pelo mais idiota dos colombianos. (SOUZA, 2007, p.46-47)

Sobre o panoptismo, Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, afirma que “o que continua sendo útil em Foucault são as mecânicas do disciplinamento e da institucionalização – a constituição do colonizador” (SPIVAK, 2010, p. 109). Assim, no conto, os discursos daqueles que estão à margem são contrapostos ao midiático, devido falsas informações das representações estatais, representadas pelo Comissário Frota, que, por retirarem o lugar de fala dos que estão marginalizados, tornam-se verdade absoluta. Esta opressão mina a subjetividade dos indivíduos, no conto representados por Izabel e Catarro. Deste modo, a narrativa apresenta um *neocolonizador*, o capitalismo representado pela Zona Franca, que marginaliza até a morte, pois, a “mercantilização nega a memória porque a operação própria de toda nova mercadoria é subs-

tituir a mercadoria anterior. (...) A literatura pós-ditatorial testemunharia, então, esta vontade de reminiscência, (...) do passado entendido como catástrofe” (AVELAR, 2003, p. 238).

Em outras palavras, a produção de Márcio Souza opera um processo de vivência do luto da memória, pois, é apenas a partir da vivência deste luto que se torna possível a preservação da memória de tudo o que antes buscava-se olvidar, silenciar e destruir da identidade individual e coletiva amazônida. “O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém (...)” (FREUD, 1974, p. 275). Freud (1974) aponta, ainda, que a vivência do luto se realiza através de estágios psíquicos a partir da negação do fato propulsor do próprio luto, indo à melancolia ou à revolta, até completar-se em uma elaboração das reações suscitadas pela perda que, quando vivenciada corretamente, desaguará na aceitação. Essa aceitação não é em si do ocorrido, da violência e da perda vivenciadas, por exemplo, mas do inegável fato de um sinistro ter ocorrido. Assim, através da memória resgatada por uma literatura de testemunho, por exemplo, entende-se que o fato propulsor do luto permanece como real, naturalmente não para voltar ao presente, o que seria patológico, mas para, por meio da memória elaborada – por meio da aceitação das violências vivenciadas a determinada sociedade – impedir que haja a possibilidade de retorno à violência representada esteticamente. A narrativa, portanto, caminha para a elaboração do luto da memória de índios e caboclos ao instruir o sujeito a um processo de sucessivas ressignificações identitárias a partir do assassinato alegórico de Isabel e Catarro pelo contexto antagônico da Zona Franca.

Le Goff (1990), citando Pierre Janet, explica que para construir a história de determinada sociedade, faz-se necessário que haja o ato mnemônico do comportamento narrativo. Este ato corrobora uma linguagem discursiva que gera significações para determinado pensamento coletivo. Em nossa leitura, compreendemos que os discursos gerados a partir da memória coletiva de determinada sociedade geram linguagens estéticas que as representam, tais quais *A caligrafia de Deus*.

A literatura, sob esta ótica, funciona como mídia propulsora da memória cultural enquanto esta última é o canal portador das diversas representações históricas. A palavra mídia, originada do

latim *médium* é um termo empregado literalmente em língua portuguesa: médium – que significa meio. A influência latina à língua anglicana trouxe para a escrita a grafia *mídia*, utilizada até os dias atuais como meio de campo, espaço intermediário, aquilo que fica entre uma coisa e outra. Assim, simbolicamente, a violência presente em *A caligrafia de Deus*, sob esta ótica, se realiza a partir de aspectos da modernidade, pois, através dela há a inutilização da força de trabalho em um universo capitalista no qual o mercado dita regras de aceitação e inserção do humano.

Allison Leão

Mariana
Vieira Cardoso

358

Adensando ainda mais nossa perspectiva, Bhabha (2013, p. 29), em *O local da cultura*, explica que a literatura é capaz de configurar um espaço intermediário entre o passado, o presente e o futuro, um espaço interventório intitulado *entre-lugar* capaz de atualizar o passado, não de forma nostálgica, mas como causa social ou procedimento estético que interpreta o presente e intervém no futuro. Por se caracterizar como um intervalo temporal, o *entre-lugar*, ainda em conformidade com Bhabha (2013, p. 316), propõe uma censura do tempo. Esta censura é o que possibilita à literatura uma criação na agência histórica, não mais acerca de um período temporalmente marcado e sim a partir do sujeito de fora da temporalidade do contingente a partir de aspectos interpretados pela memória. Assim:

O ato de ‘rememoração’ (seu conceito de recriação da memória popular) transforma o presente da enunciação narrativa no memorial obsessivo do que foi excluído, amputado, despejado, e que por esta mesma razão se torna um espaço *unheimlich* para a negociação da identidade e da história. (BHABHA, 2013, p. 316)

Em outras palavras, Walter Benjamin (2017), em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, afirma que a arte, e em nossa leitura mais especificamente a literatura, apresenta uma força propulsora capaz de trazer à tona aspectos da memória que representam violências vivenciadas tanto no passado quanto no presente. A partir deste aspecto, Beatriz Sarlo (2012), em *Tiempo pasado – cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión*, evidencia que o ato de rememoração comum a determinada sociedade é uma construção subjetiva, não apenas de fatos do passado, mas também da interpretação destes fatos. Assim, a rememoração coloniza o passado, seleciona e interpreta seus fatos ao

mesmo tempo que os apresenta como memória. Logo, toda memória é uma representação, um processo criativo que envolve uma narrativa em constante construção, tal qual a literatura.

Bhabha (2013) afirma que a partir do ato de rememoração o espaço da literatura se configura em uma negociação com a história e a identidade cultural, assim, o espaço da literatura é, segundo o autor, um espaço *unheimlich*. Na etimologia desta palavra alemã há o familiar (*hein*) e o desconhecido (*un*). Sigmund Freud (1974) estabelece que o conceito de *unheimlich* é caracterizado por memórias que estejam justamente em processo de luto, sendo especificamente memórias que constituem o sujeito a partir da duplicidade daquilo que causa estranheza, repulsa, aversão e, paradoxalmente, o que também é familiar, conhecido, ainda que recalcado. Desta forma, ainda em conformidade com Freud (1974), a consciência funciona como censuradora do eu, intitulado *self*, a partir desta censura a consciência suprime circunstâncias, comportamentos e memórias adversas, aniquilando-as do campo consciente para se apaziguar com o *eu*. Em outras palavras, aquilo que conscientemente o sujeito tem em um espaço psíquico *unheimlich* abrange um sentido duplo do que é de fato não-familiar e, ao mesmo tempo, familiar, ou ainda, aquilo que é inteiramente familiar e que somente se tornou repulsivo a partir de um processo de recalçamento.

Retornando a afirmação de Bhabha (2013), o espaço *unheimlich* é, em nossa leitura, um aspecto da memória cultural que é familiar, ainda que de forma inconsciente, enquanto constituinte de uma sociedade. Assim, a partir da literatura, realiza-se um processo de rememoração que estabelece nos sujeitos uma catarse através da verossimilhança. Em outras palavras, uma obra literária que por vezes é recepcionada a partir de um estranhamento explica-se em seu recalçamento, não completamente (des)coberto. Explica-se, ainda, a partir de um inconsciente coletivo, advindo da memória cultural, que alimenta tal recalçamento acerca de alguma ideologia ou conduta. Sob este viés, aquilo que é tido como estranho é, antes de tudo, um espelho comum ao que constitui o sujeito e a sociedade em que ele se insere. Portanto, *A caligrafia de Deus*, de certa forma, constitui um espelho alegórico da sociedade a partir de um *ethos* cultural de violência, servindo, assim, como espaço para compreensão e elaboração de lutos mnemônicos advindos de perdas que esta sociedade suscita.

Considerações Finais

O presente texto, não obstante seus limites, realizou uma leitura analítica acerca da composição, representação histórica e cultural das personagens do conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza, publicado em 1994, para a partir disto, evidenciar aspectos de violência presentes no conto, dando um maior enfoque, sobretudo às personagens femininas. Em conformidade com Ginzburg (2011), quando a análise literária se propõe em debruçar-se sobre aspectos de violência presentes em determinada obra, faz-se necessário que não apenas apontemos como estas violências, físicas e simbólicas, se apresentam esteticamente, mas também suas possíveis causas, interpretações e representações na contemporaneidade. Neste sentido, este artigo se propôs, a partir de aspectos da História em diálogo com a Literatura, compreender a representação estética da violência engendrada em *A caligrafia de Deus* e seus ecos na modernidade.

O conto nos apresenta três mulheres: Maria Pimentel, Madre Lúcia e, principalmente, Izabel Pimentel, uma índia que a partir de diversos tipos de violência, é assassinada em Manaus, jamais cumprindo seu único sonho: o de beijar alguém amado. O sonho de Izabel constitui, simbolicamente, a ânsia afetiva da personagem, carência que não se concretiza nem mesmo em um singelo beijo. Assim, torna-se perceptível que “a transformação física violenta é a única regra possível para esta personagem, a única alternativa restante para quem deseja sobreviver num mundo amazônico” (SANTELLI, 2008, p. 1). A vida de Izabel é, desta forma, inicialmente marcada pela opressão de outra mulher: Madre Lúcia, que não constrói laços afetivos e nem apresenta medos, sonhos ou qualquer outro sentimento além de uma insistente vontade de ver Izabel completamente modificada, sem forças identitárias – o que é, simbolicamente, representado pela ideia da Madre de arrancar aos poucos todos os dentes de Izabel. Logo, a representação de Madre Lúcia, em nossa leitura, é a da opressão colonizadora, religiosa e convergente com a postura antiempática de mulheres que atuam no Estado opressor de guerras e ditaduras, não respondendo mais sobre si e desconhecendo a própria subjetividade ao oprimir o *outro*.

Maria Pimentel, mãe de Izabel, é, sob esta linha de análise, a representação do que seria o futuro de Izabel se esta última não saísse de Lauretê-Cachoeira. Assim, Maria Pimentel representa um grupo de mulheres que eram duplamente oprimidas: primeiro pelos colonizadores

Allison Leão

Mariana
Vieira Cardoso

360

que oprimiam a todos e, segundo, pelos homens, pais e maridos, – como Pedro Pimentel – que, em projeção da violência estatal vivenciada, repetiam nas mulheres o ciclo de violência por, culturalmente, as verem como inferiores a eles.

Quando a narrativa se desloca para Manaus, acontecendo nos bairros marginalizados pelo advento da Zona Franca, o conto apresenta Alfredo da Silva, o *segundo cadáver*. Catarro vendia fitas com vídeos pornográficos advindos da pirataria, sendo devido a esta conduta que ele conhece o Comissário Frota, policial que diversas vezes tentou encontrar indícios para acusar Catarro de crimes que ele não cometera.

Sob esta perspectiva, ainda que Izabel e Catarro não fossem mortos pelo contexto urbano que aparentemente os aceitaria, estariam, como antes, postos à margem, (sobre)vivendo do mercado sexual – seja com a venda de fitas pornográficas pirateadas, como o caso de Catarro, ou seja com a venda do próprio corpo, como o caso de Izabel. Há, assim, uma categoria temática que constitui toda a narrativa: a fome. Tanto a fome biológica, a busca pela garantia da subsistência e do alimento, quanto uma fome simbólica, advinda da violência que nega a realização do amor idealizado, burguês, e promove a ânsia pelo consumo de outros corpos, o que Freud (1974a) intitula como vivência da sexualidade ou do consumo alcoólico – no caso de Catarro e Pedro Pimentel –, enquanto mecanismos de entorpecimento, subterfúgios de negação da realidade vivenciada. Na narrativa, o reforço desta marginalização ocorre justamente através da representação do Estado pelo Comissário Frota, com uma visão distorcida e preconceituosa. Deste modo, Izabel e Catarro tornam-se, a partir da indiferença do Estado, “protagonistas que evocam o destino de milhares de homens e mulheres que foram deserdados do paraíso capitalista” (TELLES, 2013, p. 169).

Salientamos, ainda, que mesmo a autoria do conto não sendo feminina, Márcio Souza, assim como Machado de Assis e Graciliano Ramos, representa a violenta subalternidade imposta às mulheres na modernidade. O maior contraste é que enquanto Capitu é exilada e Helena evade a partir do suicídio, a Izabel não é dada escolha, ela é assassinada sem nem mesmo ter-se dúvidas sobre suas condutas amorosas, ela sonha com amores que nem mesmo tinha, até um ato ínfimo de afeto é negado: um beijo. Izabel não tem olhos de ressaca, cigana oblíqua e dissimulada e nem inteligência de professora, como as personagens de Machado e Graciliano. Não há espaço para elogios, Izabel tem “boca de bu-

*A violência e
representação
do feminino
no conto “A
caligrafia
de Deus”, de
Márcio Souza*

361

gre”, é uma “índia potira”. Izabel, diferentemente de Catarro, também não falece por alguma ilegalidade, ainda que pequena, sua acusação é apenas a de acompanhar de um homem acusado de cometer crimes.

Por fim, destacamos que a leitura ora realizada não esgota o potencial de análise da narrativa selecionada, pois os diálogos da História e Cultura, bem como os aspectos de violência, podem ser relacionados a outras pesquisas, de cunho sociológico e filosófico, por exemplo, que poderão ser exploradas em contribuições futuras.

Allison Leão

Mariana
Vieira Cardoso

362

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Trad.: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2014.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na**

América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003b, p. 337-358.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade Técnica. In: _____. **Estética e sociologia da arte**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre o conceito de história. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BHABHA, Homi K., **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis e Glaucia Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Coleção Memória e Sociedade. Rio de Janeiro. Bertrand, 1989.

CONSELHO ULTRAMARINO, **Código 1275**: Tratados e cartas de 1761, doc. 03, p. 379, Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Trad.: Sônia Coutinho. São Paulo, Graal, 2011.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: _____. **Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Volume XIV (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1974.

_____. O mal-estar da civilização (1974 [1930]). In: _____. **Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Volume XIII (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1974a.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Trad. Raquel Ramalhete. 27 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

GINZBURG, Jaime. A unidade brasileira e a forma sem síntese. In: **ContraCorrente**: revista de estudos literários. v. 2, n. 2, Manaus: UEA Edições, 2011. Disponível em: <http://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/468>. Acesso em: Manaus, 15 de janeiro de 2020.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Editions du Seuil, 1974. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1976_num_31_3_293738_t1_0599_0000_001. Acesso em: Manaus, 21 de setembro de 2019.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad.: Bernardo Leitão [et. al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 10 de setembro de 2019.

*A violência e
representação
do feminino
no conto “A
caligrafia
de Deus”, de
Márcio Souza*

363

RICCEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Trad.: Alain François [et. al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

Allison Leão

SANTELLI, Adriana Delgado. **As estações da Caligrafia de Deus**. [S.l.: s.n.]. 2008. Disponível em: <<http://www.ufac.br/portal/unidades-administrativas/orgaos-complementares/edufac/revistas-eletronicas/revista-seringal-de-ideias/edicoes/edicao-01-2008/artigos/as-estacoes-da-caligrafia-de-deus>> Acesso em: Manaus, 18 de junho de 2019.

Mariana
Vieira Cardoso

364

SOUZA, Márcio. **A caligrafia de Deus**. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2007.

_____. **A expressão amazonense**: do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

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

TELLES, Tenório. A caligrafia de Deus: ilusão e tragédia nos trópicos. In: LEÃO, Allison; KRÜGER, Marcos Frederico (orgs.). **O mostrador da derrota**: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza. Manaus: UEA Edições, 2013.