VOLUME 3

NÚMERO 2 - ESTUDOS LITERÁRIOS

PARAGUAÇU

ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS

UFRB 20 ANOS
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

CFP
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA - UFRB
Reitora: Profa. Dra. Georgina Gonçalves dos Santos
Vice-Reitor: Prof. Dr. Fábio Josué Souza dos Santos

CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES – CFP
Diretora: Profa. Dra. Creuza Souza Silva
Vice-Diretor: Prof. Dr. Fernando H. Tisque dos Santos

COLEGIADO DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS
Coordenação: Profa. Ma. Danielle Matos Correia Ribeiro

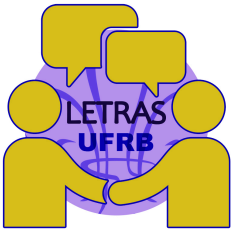
Editor-Chefe
Profa. Dr. Diogo Oliveira do Espírito Santo (UFRB)

Editor-Adjunto
Profa. Dra. Mônica Gomes da Silva (UFRB)

Comissão Editorial
Prof. Dr. Adielson Ramos de Cristo (UFRB)
Prof. Dra. Emmanuelle Félix dos Santos (UFRB)
Profa. Dra. Isis Juliana Figueiredo de Barros (UFRB)
Profa. Dra. Jaqueline Barreto Lé
Profa. Dra. Silvana Carvalho da Fonseca (UFRB)

Comissão Científica

Profa. Dra. Adriana Dalla Vecchia (UFS)
Prof. Dr. Américo Venâncio Lopes Machado Filho (UFBA)
Profa. Dra. Ana Rita Santiago (UFRB)
Prof. Dra. Ângela Vilma Santos Bispo (UFRB)
Profa. Dra. Claudia de Souza Cunha (UFRJ)
Profa. Dra. Claudia Vanessa Bergamini (UFPA)
Profa. Dra. Clóris Porto Torquato (UEPG) e (UFPR)
Profa. Dra. Eliana Merlin Deganutti de Barros (UENP)
Prof. Dr. Genivaldo da Conceição Oliveira (UFRB)
Profa. Dra. Jacyra Andrade Mota (UFBA)
Prof. Dr. Jesiel Oliveira Filho (UFBA)
Profa. Dra. Ludmylla Mendes Lima (UNILAB)
Profa. Dra. Marcela de Freitas Ribeiro Lopes (UNICENTRO)
Profa. Dra. Marcela Moura Torres Paim (UFRPE)
Profa. Dra. Maria Clara Bicudo de Azeredo Keating (Universidade de Coimbra / Portugal)
Profa. Dra. Neiva Maria Jung (UEM)
Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)



LICENCIATURA EM LETRAS

Paraguaçu: Revista de Estudos Linguísticos e Literários
https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/revistaparaguacu
Av. Nestor de Melo Pita, 535 – Centro, Amargosa – Bahia, CEP: 45.300-000 – Brasil
Telefone (75) 3634-3703

Copyright ©
Todos os direitos reservados aos autores dos artigos. Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Editores	Prof. Dr. Diogo Oliveira do Espírito Santo (UFRB) Profa. Dra. Mônica Gomes da Silva (UFRB)
Revisão e Normalização	Profa. Dra. Mônica Gomes da Silva (UFRB)
Projeto Gráfico e Diagramação	Prof. Dr. Diogo Oliveira do Espírito Santo (UFRB)

SUMÁRIO

EDITORIAL 1

Mônica Gomes da Silva

"O SENTIDO DA OBRA" DE TETTO MURATO DE LALLA ROMANO A PARTIR DAS ZONAS SIGNIFICANTES BERMANIANAS 3

William Farnesi

ELZA SOARES ENCONTRA BILLIE HOLIDAY: UMA TRADUÇÃO PERFORMÁTICA 23

Luana Lise Carmo da Solidade Lino

TRÂNSITO ENTRE DOIS MUNDOS: BENAF DO ROMANCE KIKIA MATCHO, DE FILINTO DE BARROS 44

Marcos Vinicius da Hora Silva

JUAREZ: O LOUCO EM UMA MEMÓRIA SENSÍVEL 56

Renê Souza Andrade, Arnulfo Neto Brandão Araújo

LUTO IMPOSSÍVEL E LITERATURA DE TESTEMUNHO: DELEUZE, FREUD E THALES RIBEIRO 71

Kássia Ellen Vitorino da Silva, Pablo Enrique Abraham Zunino

A AURORA ANGELICAL DA MULHER BRANCA E O CREPÚSCULO PERIGOSO DA MULHER NEGRA: A SEXUALIZAÇÃO DOS CORPOS FEMININOS EM VINICIUS DE MORAES 80

Nitchele Costa dos Santos, Douglas Santana Ariston Sacramento

POESIA, EXPERIÊNCIA E CÉREBRO EMOCIONAL: EMILY DICKINSON EM DIÁLOGO COM WILLIAM JAMES E JOSEPH LEDOUX 102

Ana Carolina Carvalho Monaco da Silva

A LITERATURA SOCIAL QUE NOS CHAMA À (SOBRE)VIVÊNCIA: (RE)VISITANDO CORPOS E TERRITÓRIOS PORTA-VOZES DE ENGAJAMENTOS CRÍTICOS TAMBÉM NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE LÍNGUA PORTUGUESA 124

Manuela Solange Santos de Jesus, Rosana dos Santos Soares

A POSIÇÃO DO EXILADO NOS DIÁRIOS DE LEITURAS ATRAVÉS DO TEMPO: OS CASOS INALDETE PINHEIRO DE ANDRADE E BERTOLT BRECHT 146

Raíza Hanna Saraiva Milfont

A DOUTRINA DA ALEGRIA INCONDICIONAL DE CHESTERTON: O MOTIF DOS CONTOS MARAVILHOSOS E SUAS IMPLICAÇÕES NOS FILMES BARBIE E OPPENHEIMER 156

Emanuelle Garcia Gomes

A PROSTITUIÇÃO COMO FERRAMENTA DE ASCENSÃO SOCIAL: UMA LEITURA DE MADAME POMMERY (1919), DE HILÁRIO TÁCITO 183

Eduarda Gracília Ramos Pedroso Romagnolli Fattori, Matheus Queiroz Pedro

O PEQUENO BARTOLOMEU E A MADRASTA VERMELHO AMARGO 197

Ana Cecília Estellita Lins

A CONSTRUÇÃO DE UM PONTO DE VISTA ATIVISTA EM O ÓDIO QUE VOCÊ SEMEIA, DE ANGIE THOMAS 218

José Ailson Lemos de Souza, Thamyres Pereira de Souza

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA OS CORPOS DE MULHERES NA LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA 236

Ana Gabrielly Almeida dos Santos, Rodrigo de Freitas Faqueri Montanholi

A NATUREZA AFRICANA COMO CENÁRIO ALEGÓRICO DA LIBERTAÇÃO FEMININA EM THREE DREAMS IN A DESERT, DE OLIVE SCHREINER 256

Maria Lua Albus

A DUPLA COLONIZAÇÃO DA MULHER NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL EM GIRL, DE JAMAICA KINCAID 272

Isabella Honorato Benfica da Costa, Carolina Filipaki de Carvalho

A LITERATURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS A PARTIR DE CONTOS DA LITERATURA BRASILEIRA 293

Gabriela Mendes Morais, Rodrigo Corrêa Martins Machado, Rosângela Márcia Magalhães

DESVENDANDO ESPAÇOS: O APARTAMENTO E A ACADEMIA NA OBRA E ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DE A CANTIGA DOS PÁSSAROS E DAS SERPENTES (2020/2023) 307

Karen Bianca de Oliveira Albonete, Daniela Montarro Callipo

PARQUE DAS RUÍNAS: EM DEFESA DE UMA POÉTICA DO ARQUIVO EM MARÍLIA GARCIA 324

João Marcos Luiz Marinho Costa Reis, Franklin Alves Dassie

O REALISMO REGIONAL DE VERGA: O VERISMO SICILIANO 349

Ragiane Rafaela Roda

A MULHER CALEIDOSCÓPICA DE ELIANA ALVES CRUZ: POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS ACERCA DA PERSONAGEM VITÓRIA DO ROMANCE NADA DIGO DE TI, QUE EM TI NÃO VEJA 369

Aniely Walesca Oliveira Santiago, Jefferson Xavier Freire da Costa

ƎMLIT X OЯVIL: OS EFEITOS ESTÉTICOS PRESENTES EM O ILUMINADO 384

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Pedro Luiz Rocha de Azevedo, Júlio César Pereira Lemes Côvolo

BURN, SWAN, BURN: THE DESTRUCTION OF ANGELA CARTER'S MAGIC TOYSHOP 403

Leandro Baptista Stephan

O CORPO EM MULHER AO MAR BRASIL, DE MARGARIDA VALE DE GATO 414

Adriele Lima de Figueiredo

RESENHAS

CAMINHANDO COM OS MORTOS (2023), DE MICHELINY VERUNSCHK 436

Gabriel Wirz Leite

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS
VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025

EDITORIAL

É com grande contentamento que a Comissão Editorial da *Revista Paraguaçu: Estudos Linguísticos e Literários* apresenta, ao público, seu número 2, do volume 3. A chamada de temática livre, lançada em junho de 2025, incluía a recepção de trabalhos dedicados aos estudos literários, o que favoreceu uma ampla e variada abordagem metodológica, teórica e analítica da/na área.

A resposta positiva e expressiva encontra-se neste número, cuja diversidade permite transitar pelas veredas dos atuais estudos de literatura. Os artigos perpassam desde questões teóricas e propostas do campo da tradução, inter-relação com outras artes, representações étnico-raciais e de gênero em obras poéticas e em prosa, discussões sobre pós e decolonialidade, reflexões a partir da memória e do arquivo até os relatos de experiências envolvendo literatura e ensino.

É notável a presença da poesia, seja através da análise de poetas contemporâneos, seja através da (re)leitura de poetas já considerados clássicos. Já as artes como cinema e música permitem expandir o campo do literário. Na prosa, sobressaem os gêneros da chamada "escrita de si" e a labilidade entre memória e ficção, a abordagem de temas como luto e exílio numa realidade instável e cada vez mais fluida e efêmera. Ainda na prosa, além dos contos e romances da nossa literatura, contam-se com obras das literaturas de língua inglesa, italiana, espanhola e africanas de língua portuguesa em que se realiza um comparatismo atualizado em que se busca reinventar centros e margens.

Encerrando o número, são resenhados dois romances lançados, recentemente, por mulheres. Tanto a pernambucana Micheliny Verunschk quanto a inglesa

Claire-Louise Bennett realizam, cada qual a seu modo, um habilidoso jogo entre realidade, documento e ficção, cujos limites inconsúteis problematizam e tensionam os modelos miméticos de representação.

O conjunto que ora se apresenta possui, portanto, notáveis pontos de intercessão e se relacionam com a proposta da Paraguaçu no que diz respeito às distintas modalidades de literatura, à interdiscursividade e às questões culturais e identitárias.

Por fim, agradecemos aos autores, pareceristas, membros da Comissão Científica e da Comissão Editorial pela colaboração e o trabalho neste volume. Ao leitor, desejamos que possam levar-se pelo fluxo do rio-linguagem e que os textos presentes nesse número, de alguma forma, contribuam para ampliar os estudos e as pesquisas na área de literatura.

Boas leituras!

Mônica Gomes da Silva

Editora-adjunta

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.03-22

"O SENTIDO DA OBRA" DE *TETTO MURATO* DE LALLA ROMANO A PARTIR DAS ZONAS SIGNIFICANTES BERMANIANAS[1]

"THE SENSE OF THE WORK" IN LALLA ROMANO'S *TETTO MURATO* FROM THE BERMANIAN SIGNIFYING ZONES

Wiliam Farnesi[2]

RESUMO: O que significa "o sentido de uma obra"? É possível interpretar "o sentido" de um romance? A partir do conceito de zonas significantes presentes na crítica da tradução de Antoine Berman (1995), este artigo apresenta um comentário-crítico sobre *Tetto Murato* da escritora italiana Lalla Romano ([1957] 2014). Identificamos 23 zonas significantes nos nove primeiros capítulos do romance que evidenciaram quatro motivos literários que, por sua vez, revelam em seus entrelaçamentos o *modus* deste romance. E através da descrição deste *modus* propomos, segundo a nossa interpretação, uma tradução do "sentido da obra" que já se preanuncia nos primeiros capítulos de *Tetto Murato*.
Palavras-chave: Antoine Berman. Lalla Romano. Hermenêutica. Estudos da tradução. Crítica literária. *Tetto Murato*.

ABSTRACT: What does "the sense of a work" mean? Is it possible to interpret "the sense" of a novel? Drawing upon the concept of signifying zones present in Antoine Berman's translation criticism (1995), this article presents a critical commentary on *Tetto Murato* by Italian writer Lalla Romano ([1957] 2014). We identify 23 signifying zones within the first nine chapters of the novel that in turn reveal in their interweavings the *modus* of this novel. And through the description of this *modus* we propose, according to our interpretation, a translation of the "sense of the work" that is already announced in the first chapters of *Tetto Murato*.
Keywords: Antoine Berman. Lalla Romano. Hermeneutics. Translation studies. Literary criticism. *Tettto Murato.*

[1] Este artigo é parte de pesquisa com apoio financeiro da Capes
[2] Mestre em Letras (USP) e doutorando em Letras (USP). Email: wiliamfarnesi@alumni.usp.br.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O que significa "o sentido de uma obra"? Seria possível interpretar ou descrever "o sentido" de um romance?

Começamos por indagar os dicionários. Marilena Chaui afirma que a primeira atitude filosófica é a de consultar um dicionário.[3] Como substantivo, sentido significa em seu primeiro significado (Sentido, 2023a) a significação de uma palavra.

Afinal, com frequência as palavras têm vários sentidos a partir de suas múltiplas acepções e os dicionários as dividem em primeiro, segundo ou mais sentidos, criando uma hierarquia sob certos critérios como o de frequência de uso, por exemplo.

Mas seria possível *interpretar* o sentido de um todo amplo e complexo como o de um romance ou apenas podemos extrair o sentido de um elemento mínimo seu constituinte como a palavra?

Ao buscar no dicionário os sinônimos da palavra sentido, outras nuances aparecem: *significado, significação, acepção, definição, conteúdo, explicação, interpretação, essência* (Sentido, 2023b).

Os sinônimos de sentido aqui são aqueles relacionados ao sentido de uma palavra. Destaco as últimas duas palavras arroladas pelo dicionário como sinônimo de sentido de uma palavra: interpretação e essência.

De certo modo, o sentido de um romance é uma interpretação em busca de sua essencialidade.

Antoine Berman ([1985] 2013) diz que as obras querem a transmissão de seu "sentido". Mas o alcance deste "sentido das obras" parece aparentemente inatingível – seja pela tradução, pela crítica ou pelo comentário: "evidentemente, as "obras" fazem sentido e querem a transmissão de seu sentido. Elas são mesmo uma formidável *Concentração de sentido*. Mas nelas, o sentido está condensado de maneira tão infinita que excede toda possibilidade de captação"[4] (Berman, 2013, p. 52).

---

[3] Frase que ouvi quando fui aluno de Marilena Chaui na Universidade de São Paulo.

[4] "Certes, les "oeuvres" font sens et veulent la transmission de leur sens. Elles sont même une formidable *concentration de sens.* Mais en elle, le sens est condensé de manière si infinie qu'il excède toute possibilité de capitation".

São estes portanto os desafios deste artigo: os de localizar, analisar e interpretar as zonas significantes de *Tetto Murato* de Lalla Romano para realizar uma espécie de tradução do "sentido da obra", apesar de ser algo que Berman, há pouco citado, diz estar além de toda possibilidade de captação.

A questão da "impossibilidade" de tradução do "sentido da obra" tem algo em comum com a tradição que atribui a intraduzibilidade à grande prosa e à poesia.[5] Deste modo, nesta *experiência* e *reflexão* em torno do conceito de zonas textuais significantes bermanianas buscaremos contrapor esta "impossibilidade" interpretando num comentário-crítico o "sentido da obra" nos 9 primeiros capítulos de *Tetto Murato* através da identificação dos motivos literários presentes nestas zonas significantes selecionadas e considerando também os seus entrelaçamentos.

O conceito de zonas significantes tem uma função precisa na crítica da tradução bermaniana num engendrar de etapas.[6] Mas no nosso recorte neste artigo o usaremos como um conceito e uma "via" de tradução do "sentido das obras".

Localizaremos as *zonas significantes* que, segundo Berman (1995), são trechos onde a obra se condensa, se representa, se significa, se simboliza. E, sem dúvida, esta seleção e recorte depende da interpretação de cada analista:[7]

> São selecionados, recortados também, e desta vez a partir de uma *interpretação da obra* (que irá variar segundo os analistas), *essas passagens do original* que, por assim dizer, são os lugares onde ela se condensa, se representa, se significa ou se simboliza. Essas passagens são as *zonas significantes* onde uma obra atinge seu próprio objetivo (não necessariamente o do autor) e seu próprio centro de

[5] Berman (1995, p. 72, minha tradução) cita Gérard Genette: "O autor (Genette) destaca em nota na mesma página que a ideia de intangibilidade do texto poético, ou literário em sentido amplo, é ligado ao da intraduzibilidade, outro dogma, não especificamente moderno, mas constantemente reafirmado em nosso tempo por poetas e por teóricos (como Jakobson)". Em francês: "L'auteur souligne dans une note de la même page que l'idée d'intangibilité du texte poétique, ou littéraire au sens large, est liée à celle d'intraduisibilité, autre dogme, non spécifiquement moderne, mais sans cesse réaffirmé à notre époque et par des poètes, et par des théoriciens (comme Jakobson)".

[6] Patrícia Battisti (2000, p. 56) sintetiza deste modo as seis fases da crítica da tradução bermaniana: "Como forma de tomar seu conceito de crítica operacional e, com isso, construir sua metodologia de análise de tradução e ensinar a "ler uma tradução", Berman (1995) desmembrará esse conceito em várias etapas, sendo elas as seguintes: 1) "a leitura e a releitura da tradução" (p. 65-7); 2) "as leituras do original" (p. 67-73); 3) "em busca do tradutor" (p. 73-83); 4) "a análise da tradução" (p. 85-7); 5) "a recepção da tradução" (p. 95-6) e 6) "a crítica produtiva" (p. 96-7)". As zonas significantes são descritas na segunda fase, aquela das leituras do original.

[7] Como observa Walter Carlos Costa (2005, p. 42): "O descompasso entre intenção, realização textual e percepção por parte de diferentes leitores caracteriza cada textualização".

> gravidade. A escrita tem aí um alto grau de necessidade. Essas passagens não são necessariamente visíveis em uma simples leitura; e é por isso que, na maioria das vezes, é o trabalho interpretativo que as revela, ou confirma sua existência[8] (Berman, 1995, p. 70, minha tradução).

Estas zonas significantes não são necessariamente as mais belas esteticamente. Mas aquelas que possuem o "mais alto grau de necessidade". E a identificação desta "necessidade" ao mais alto grau também é uma interpretação. De qualquer maneira, como aponta Berman (*idem*, p. 71, minha tradução), seja o aleatório que o necessário são ambos importantes na economia de uma obra para que ela não se torne por demais formal nem por demais aleatória:

> Ao contrário dos "trechos de antologia" clássicos, essas passagens nem sempre são as mais esteticamente "belas". Mas, sejam ou não, todas manifestam o significado da obra em uma escrita que possui, repitamos, o mais alto grau de necessidade possível. Todas as outras partes da obra são marcadas em diversos graus, e qualquer que seja sua aparente perfeição formal, por um caráter aleatório, no sentido de que, não tendo essa necessidade escriturária absoluta, eles sempre poderiam ter sido escritas "de forma diferente". Isso é verdade mesmo para o poema mais aparentemente perfeito. Isso é testemunhado em toda a literatura por "rascunhos", "versões", "estados" e "variantes" de um texto. A obra final está concluída, definitiva, mas ainda retém algo dessa fase de gestação, de tatear, da qual se ramificou em direção à sua figura final. Portanto, seja qual for o grau final de sistematicidade e unidade de uma obra, ela tem partes essencialmente aleatórias. Se a proporção do aleatório é muito grande, ou melhor, se o peso do aleatório supera o do necessário, a obra é afetada: é o caso de certas peças de *Fleurs du Ma*l, como às vezes se diz. Se, ao contrário, a proporção do necessário (tanto quanto isso pode ser desejado) supera esmagadoramente o aleatório, a obra é ameaçada por um certo formalismo monológico: pensamos em Flaubert ou Valery. A aleatoriedade tem sua própria necessidade na economia da obra.[9]

---

[8] "Sont sélectionnés, découpés aussi, et cette fois à partir d'une *interprétation de l'œuvre* (qui va varier selon les analystes), *ces passages de l'original* qui, pour ainsi dire, sont les lieux où elle se condense, se représente, se signifie ou se symbolise. Ces passages sont les *zones signifiantes* où une œuvre atteint sa propre visée (pas forcément celle de l'auteur) et son propre centre de gravité. L'écriture y possède un très haut degré de nécessité. Ces passages ne sont pas forcément apparents à la simple lecture; et c'est bien pourquoi, le plus souvent, c'est le travail interprétatif qui les révèle, ou confirme leur existence".

[9] "À la différence des « morceaux d'anthologie » classiques, ces passages ne sont pas toujours les plus « beaux » esthétiquement. Mais qu'ils le soient ou non, tous manifestent la signifiance de l'œuvre en une écriture qui possède, redisons-le, le plus haut degré de nécessité possible. Toutes les autres parties de l'œuvre sont marquées à des degrés divers, et quelle que soit leur apparente perfection formelle, par un *caractère aléatoire*, en ce sens que, n'ayant pas cette nécessité scripturaire absolue, elles pourraient toujours avoir été écrites « autrement». Cela vaut même pour le poème le plus extérieurement parfait. Ce dont témoignent, sur toute l'étendue de la littérature, les « brouillons », « versions », « états » et « variantes » d'un texte. L'œuvre finale est achevée, définitive, mais elle garde toujours quelque chose de cette phase de gestation, de tâtonnement, à partir de laquelle elle a bifurqué vers sa figure finale. Donc, quel que soit le degré final de systématicité et d'unité d'une œuvre, elle comporte par essence des parties

Não é a simples leitura que revela a obra. Mas o trabalho de interpretação. Gaston Bachelard ([1957] 1961) diria aqui que só o trabalho de releitura conjunto com o de "rêverie", ou seja, o sonhar de olhos abertos, o devaneio, pode nos revelar a obra.

Ao agrupar essas zonas textuais significantes por motivos literários e temáticas nasceu naturalmente uma interpretação num exercício de comentário e crítica que de alguma maneira se identifica com a questão da tradução do "sentido da obra".

Está implícito no pensamento de Berman a reversibilidade da definição de crítica e tradução (1986, p. 88, minha tradução): "A tradução é crítica de obras (é o *criticism by translation* de Pound), crítica e comentário são, de qualquer maneira, atos de tradução".[10]

Este comentário crítico será feito com a identificação dos motivos literários e das temáticas que dão "sentido" e revelam o *modus* e a sistematicidade da obra a partir das zonas significantes que foram destacadas do texto por sua "necessidade" ao mais alto grau, como indica Berman. Em trechos onde a obra se condensa, se representa, se significa, se simboliza, como já foi exposto.

A seguir faremos uma breve introdução a Lalla Romano e ao romance *Tetto Murato*, nosso objeto de estudo.

Lalla Romano foi romancista, poeta, tradutora, pintora, crítica de arte, de literatura e de cinema. Escritora de poesia e de livros de prosa de difícil classificação nos gêneros literários tradicionais, Lalla Romano percorreu a literatura italiana a partir da década de 40 do século 20 e teve obras póstumas publicadas no início do século 21. Embora tenha sido traduzida nas principais línguas modernas, ainda não foi publicada em português.[11]

Lalla Romano nasce em novembro de 1906 em Demonte, no Piemonte, província de Cuneo e morre em junho de 2001, em Milão, na Lombardia.

---

aléatoires. Si la proportion de l'aléatoire est trop grande, ou plutôt, si le poids de l'aléatoire l'emporte sur celui du nécessaire, l'œuvre s'en voit affectée: c'est le cas de certaines pièces des *Fleurs du Mal*, se dit-on parfois. Si, à l'inverse, la proportion du nécessaire (pour autant que celui-ci puisse être voulu) l'emporte massivement sur l'aléatoire, l'œuvre est menacée par un certain formalisme monologique : pensons à Flaubert ou à Valéry. L'aléatoire a sa nécessité propre dans l'économie de l'œuvre".

[10] "[...] la traduction est critique des œuvres (c'est le *criticism by translation* de Pound), critique et commentaire sont, aussi bien, des actes de traduction".

[11] Na verdade, até onde pude apurar, apenas 6 poesias de Lalla Romano foram traduzidas em português (Cavalcanti, 2007, p. 197-209). A sua prosa permanece inédita em português. Segundo o Centro Studi Lalla Romano, as suas obras foram traduzidas em francês, inglês, espanhol, alemão, romeno e japonês.

Tetto Murato, prêmio Pavese de 1957, é um romance que se passa nos anos da resistência ao fascismo e tem uma complexa atmosfera de mistério e segredo, de afinidades eletivas não declaradas e do não-dito. Dentro de uma obra de difícil classificação nos gêneros literários tradicionais, *Tetto Murato* é uma de suas obras que mais adere à estrutura do romance apesar de sua trama e enredo sutis.

Eugenio Montale ([1958] 2014) faz uma sinopse do "enredo" de *Tetto Murato* em sua apresentação do romance:

> Em um *Tetto* (assim se chama em alguma parte do Piemonte um grupo de casas de colonos unidas a um alojamento principal) se refugiou Ada, jovem professora e com ela o marido, Paolo, intelectual doente, consumido pelos esforços da guerra de resistência. Ada é uma jovem instintiva, franca e naturalmente luminosa. O seu fascínio se exerce também sobre uma jovem mulher, Giulia, que se dirige ao *Tetto* para trazer alguma ajuda a esses amigos forçados a viver a vida das toupeiras nos últimos meses da resistência. Mas a corajosa e inocente naturalidade de Ada é misteriosa demais para Giulia, que gradualmente se sente atraída por Paolo, que está fraco e precisa de cuidados. Enfim, Giulia decide ficar em *Tetto*; e os três passam ali um inverno inteiro, sitiados pela neve, pelo perigo, isolados de qualquer contato humano. Às vezes a eles se une o marido de Giulia, Stefano. E se poderia dizer que Stefano, homem forte e resoluto, alheio a qualquer complicação psicológica, não é insensível à vitalidade radiante de Ada, o que acontece, senão com a aprovação, ao menos com a plena compreensão de Giulia. É preciso acrescentar, no entanto, que o tema de semelhantes mal vislumbradas afinidades afetivas permanece latente ao longo de toda a narrativa, que não é de forma alguma a história de uma erótica chassé-croisé.[12]

"O SENTIDO DA OBRA" A PARTIR DAS ZONAS SIGNIFICANTES DE *TETTO MURATO*

[12] Todas as traduções dos trechos de *Tetto Murato* e dos textos em italiano são de minha autoria."In un Tetto (cosí si chiama in qualche parte del Piemonte un gruppo di case coloniche unite a un alloggio padronale) si è rifugiata Ada, giovane insegnante, e con lei il marito, Paolo, intellettuale malato, logoro dalle fatiche della guerra partigiana. Ada è una donna istintiva, franca e naturalmente luminosa. Il suo fascino si esercita anche su una giovane donna, Giulia, che si reca al Tetto per portare qualche soccorso a questi amici costretti a viver la vita delle talpe negli ultimi mesi della Resistenza. Ma la coraggiosa e innocente naturalità di Ada è troppo misteriosa per Giulia, che gradatamente si sente attratta da Paolo, tanto piú debole e bisognoso di cure. Infine Giulia decide di restare al Tetto; e i tre passano là un inverno intero, assediati dalla neve, dal pericolo, tagliati fuori da ogni contatto umano. Talvolta sono anche raggiunti dal marito di Giulia, Stefano. E si direbbe che Stefano, uomo forte e risoluto, alieno da ogni complicazione psicologica, non sia insensibile all'irradiante vitalità di Ada: ciò che avviene, se non con l'approvazione, almeno con la piena comprensione di Giulia. Bisogna aggiungere, però, che il tema di simili appena intraviste affinità elettive resta latente in tutta la narrazione, la quale non è per nulla la storia di un erotico chassé-croisé".

Nomearemos este articular interpretativo das zonas significantes dos nove primeiros capítulos de *Tetto Murato* em busca do “sentido da obra” como “comentário-crítico”.

Na verdade, o termo "comentário-crítico" pode parecer em contradição com o ponto de vista bermaniano destes conceitos, até porque a crítica em um dos seus aspectos, segundo Berman (1986, p. 103), busca a clarificação do sentido enquanto o comentario procura a manifestação da *letra*.[13] No entanto, postulamos aqui um "comentário-crítico" que assume ambos os objetivos para colher o “sentido da obra” dos capítulos iniciais de *Tetto Murato*. Afinal, um dos aspectos da *letra* é também o sentido e o significado.

Este comentário-crítico se propõe, portanto, a captar o “sentido da obra” através da articulação das zonas significantes dos 9 primeiros capítulos de *Tetto Murato* arranjados em blocos segundo a sua afinidade por temas e motivos literários.

Propomos a seguir um agrupamento de 23 zonas significantes de *Tetto Murato* em 4 blocos — cada um deles representando um motivo literário essencial identificado no romance — e que representam, de algum modo, segundo nossa interpretação, “o sentido da obra”:

1) O secreto, o segredo e o mistério;

2) Sentimentos “fora de lugar”: sentimentos intensos em ruído com o seu contexto, algumas vezes surpreendentes e que revelam complexos estados de alma, de alguma maneira indecifráveis;

3) A dubiedade e a ambiguidade;

4) Descrição psicológica profunda: às vezes através da ironia, outras vezes com crítica ácida e ainda em outras vezes sem indulgência.

Em síntese, portanto, o mistério, o sentimento “fora de lugar”, a ambiguidade e a descrição psicológica profunda estão entrelaçados de tal forma no *modus* (com *modus*

[13] “Alors que la critique est clarification du sens, commentaire et traduction sont des manifestations de la lettre”. Minha tradução: “Enquanto a crítica é a clarificação do sentido, o comentário e a tradução são manifestações da letra”. A *letra* é um conceito da tradutologia bermaniana e se relaciona com o projeto ético, poético e filosófico do traduzir em oposição à tradução tradicional que se caracteriza por ser, na visão de Berman (2013), etnocêntrica, hipertextual e platônica.

quero dizer "a regra", o método interno) deste romance que, segundo nossa leitura, representam "o sentido da obra" nestes nove primeiros capítulos de *Tetto Murato*.

A seguir a descrição e exemplificação desses quatro núcleos do "sentido da obra".

O SECRETO, O SEGREDO E O MISTÉRIO

O secreto, o segredo, o mistério talvez sejam os temas de fundo de *Tetto Murato*, provavelmente os mais insistentemente presentes e que têm mais pontos de contato com os outros núcleos de "sentido da obra".

Em primeiro lugar, mistério como expressão das próprias histórias e dos modos de ser dos personagens. Mas também implicitamente no estilo de narrar de Lalla Romano que somente em um ritmo propositadamente lento vai revelando o nome dos personagens, suas histórias, seus modos de ser. Tudo se passa como se caso o segredo fosse desvelado algo essencial se perderia. Este segredo é tratado pela narradora (Giulia)[14] também com pudor. E é valorizado como se apenas ali estivesse a alma das situações, das relações, dos personagens.

O mistério se exprime também através de atitudes ambíguas e dúbias dos personagens. E o mais das vezes indica algo do imperscrutável dos seres e de suas vidas. Está, por exemplo, no modo de falar dos personagens por fragmentos e alusões.

Há uma combinação paradoxal do secreto com o notório e com o legendário quando, por exemplo, o secreto é revelado como se fosse já sabido, como se fosse notório. Um mistério que vai num crescendo e toca os quatro principais personagens de *Tetto Murato*: a narradora (Giulia), Stefano, Paolo e Ada – mistério este que, por outro lado, segundo Lalla Romano, faz os seres menos humanos, fato também paradoxal na medida em que o mistério está na base da condição humana desde o ato de nascer até o ato de morrer. E está também na beleza de Ada, quase incorpórea e que se disfaria se tocada. De certo modo, representando simbolicamente todo o mistério antes referido que se fosse "tocado" desfaria a integridade dos personagens e das histórias. Neste

[14] Nos referimos neste artigo à personagem Giulia, alter-ego de Lalla Romano, como "a narradora". Isto porque nosso estudo se concentra nos nove primeiros capítulos de *Tetto Murato* e o nome Giulia da personagem da narradora surge apenas no Capítulo XI, parágrafo 11.

sentido, é coerente o pudor da narradora (Giulia) em relação às várias expressões de mistério deste romance.

Seguem a seguir as seis zonas textuais significantes destacadas dos capítulos 3, 4 e 8 como exemplos onde o secreto, o segredo e o mistério se manifestam ao nosso ver como "sentido da obra":

I) O modo de falar de Ada por alusões e fragmentos de fatos ao mesmo tempo evidentes e misteriosos sobretudo em relação ao marido. (Capítulo 3, parágrafo 1)

Presi a frequentare la casa. Lei si interessò enormemente ai miei casi, per altro comuni. Dei suoi aveva una maniera di parlare a frammenti, per allusioni, come se parlasse di fatti notori, eppure misteriosi. Del marito, ad esempio. Parlava di lui come se io l'avessi sempre conosciuto; ma anche come se non fosse lei stessa sicura di comprenderlo bene.	*Passei a frequentar a casa. Ela se interessou enormemente pelos meus casos, apesar de comuns. Dos seus tinha uma maneira de falar em fragmentos, por alusões, como se falasse de fatos notórios, e no entanto misteriosos. Do marido, por exemplo. Falava dele como se eu o tivesse sempre conhecido; mas também como se ela mesma não fosse segura de compreendê-lo bem.*

II) Mais uma vez o modo alusivo de falar de Ada que descreve algo ao mesmo tempo legendário e secreto que Paolo faria depois da guerra. (Capítulo 3, parágrafo 3)

Lei alludeva come a cosa segreta e insieme leggendaria, a quello che Paolo avrebbe fatto «dopo».	*Ela aludia como a uma coisa secreta e ao mesmo tempo legendária, àquilo que Paolo faria "depois".*

III) Paolo parece à narradora (Giulia) ainda mais secreto do que tinha imaginado. (Capítulo 3, parágrafo 5)

Quando lo conobbi, egli mi parve ancor più segreto di quanto avessi potuto figurarmi.	*Quando o conheci, ele me pareceu ainda mais secreto de quanto pudesse imaginar.*

IV) O modo íntimo – e aparentemente menos evidente – de Stefano ser também secreto. (Capítulo 3, parágrafo 16)

Non che Stefano non fosse anche lui segreto, in un certo senso (intimo).	*Não que Stefano não fosse ele também secreto, em um certo sentido (íntimo).*

V) A descrição da beleza de Ada "quase incorpórea", como que "ressurgida do mar" e que se disfaria se tocada: uma beleza que se confunde com o mistério do que fascina mas não pode ser tocado e tem uma origem quase mitológica. (Capítulo 4, parágrafo 11)

Ada era distesa sul letto. Io la guardavo, consideravo la sua bellezza quasi incorporea, quasi «risalita dal mare»: tale che, forse, a toccarla, si sarebbe disfatta.	*Ada estava deitada na cama. Eu a olhava, considerava a sua beleza quase incorpórea, quase "ressurgida do mar": tanto que, talvez, se a tocassem, se teria dissolvido.*

VI) Ainda o tema do mistério, agora em oposição a um caráter mais humano. (Capítulo 8, parágrafo 2)

Descritto da Stefano, Paolo era meno misterioso, piú umano.	*Descrito por Stefano, Paolo era menos misterioso, mais humano.*

Sentimentos "fora de lugar": sentimentos intensos em "ruído" com o seu contexto, algumas vezes surpreendentes e que revelam complexos estados de alma, de alguma maneira indecifráveis.

Esta parte do “sentido da obra” se relaciona muito com o inconsciente. Ou pelo menos, com estados de ser bastante influenciados pelo inconsciente e por isso as impressões assim geradas ganham expressão literária com contornos intensos: de um lado, a forte empatia e compaixão por completos desconhecidos e, de outro, o rancor contra os amigos, parentes, familiares ausentes e distantes, ambos muito intensos; de um lado, o sentimento de ciúme aparentemente “fora de lugar” diante da decepção de uma reação fria à deposição de Mussolini em Tetto Murato, de outro, a ausência de temor de ofender ao olhar diretamente um soldado com aparência de uma criança; e, finalmente, a doença que traz à tona como um bloqueio à qualquer comunicação. Os sentimentos de compaixão, ciúme e impiedosidade se alternam e imprimem muitas vezes a sensação de deslocamento de seus papéis convencionais.

Seguem oito zonas textuais significantes destacadas dos capítulos 1, 4, 5, 6, 8 e 9 como exemplos onde os sentimentos intensos “fora de lugar” exprimem um dos sentidos da obra:

I) A sensação de compadecimento em relação aos forasteiros quando ainda eram desconhecidos pela narradora (Giulia). (Capítulo 1, parágrafo 3)

Avevo compatito i forestieri. La vita nella città non doveva essere facile, per loro.	*Me compadeci pelos forasteiros. A vida na cidade não devia ser fácil para eles.*

II) Os sentimentos intensos e que dão uma impressão de excesso nas reações da narradora (Giulia) de encantamento (ao ver Ada estender a roupa) e entristecimento (ao vê-la deixar a varanda) ao observar à distância cenas cotidianas de Ada. (Capítulo 1, parágrafo 6)

Rimasi incantata a guardarla, e quando rientrò mi rincrebbe.	*Fiquei encantada a olhá-la, e quando entrou me entristeci.*

III) O trecho a seguir se refere à desilusão da narradora (Giulia) em relação à repercussão fria em Tetto Murato da deposição de Mussolini. O sentimento “fora de

lugar" neste contexto da decepção em relação à reação das pessoas é o ciúme ("gelosia"). (Capítulo 4, parágrafo 5)

Io, che mi aspettavo piú gioia, rimasi delusa. Provai uggia, e un poco di gelosia.	*Eu que esperava mais alegria, fiquei desiludida. Senti tédio, e um pouco de ciúme.*

IV) Um soldado é descrito com olhos grandes e tristes como os de uma criança. A intensidade e complexidade de sentimentos da narradora (Giulia) que ao olhar diretamente para o soldado assim retratado diz não temer ofendê-lo. (Capítulo 5, parágrafo 5)

Poco dopo vedemmo un altro soldato, seduto sul ciglio della strada, ripiegato su se stesso. Alzò verso di noi un viso dagli occhi grandi e tristi di bambino. Non c'era timore di offenderlo a guardarlo.	*Pouco depois vimos um outro soldado, sentado à beira da estrada, curvado sobre si mesmo. Ele ergueu em nossa direção um rosto com olhos grandes e tristes de criança. Não havia temor de ofendê-lo ao olhá-lo.*

V) O ressentimento da narradora (Giulia) pelos ausentes e distantes: aqui Stefano e, mais adiante, também por Paolo. (Capítulo 6, parágrafo 8)

Del resto io provavo rancore contro i lontani, gli assenti (forse per una sorta di difesa). L'avevo – e ben di piú – anche per Stefano. Quando lui era presente, il rancore si mescolava alla mia gioia e la rendeva violenta, quasi aspra.	*Além disso, eu sentia rancor pelos distantes, os ausentes (talvez por uma espécie de defesa). E o tinha – e muito mais – também por Stefano. Quando ele estava presente, o rancor se misturava à minha alegria e a fazia violenta, quase áspera.*

VI) Mais uma vez o tema do ressentimento em relação aos ausentes, aos distantes, agora em referência a Paolo. (Capítulo 8, parágrafo 8)

Non provai compassione: ero cattiva. Forse agiva ancora in me il rancore verso gli assenti.	*Não senti compaixão: era má. Talvez agisse em mim o rancor contra os ausentes.*

VII) Uma outra ocasião insólita em que surge o sentimento de compaixão na narradora (Giulia): diante de uma cama desfeita. (Capítulo 8, parágrafo 9)

A nessuno piace la vista di un letto sfatto, nemmeno del proprio. Guardando il lettuccio basso, in disordine, fui colta a un tratto da improvvisa pietà.	*Ninguém gosta da visão de uma cama desfeita, nem mesmo da sua própria. Olhando o leito baixo, desarrumado, fui tomada de repente por uma repentina piedade.*

VIII) O tema da doença causa uma espécie de pudor na narradora (Giulia) que cria obstáculos à comunicação. (Capítulo 9, parágrafo 9)

Per me esser malati voleva dire soprattutto qualcosa che rendeva difficile, quasi impossibile comunicare con le persone. Non facevo, di solito, domande intorno alle malattie e alle persone malate; nel caso di Paolo poi c'era poco da far domande.	*Para mim, estar doente significava sobretudo algo que tornava difícil, quase impossível a comunicação com as pessoas. Não fazia, de costume, perguntas a respeito das doenças e das pessoas doentes; no caso de Paolo, então, havia pouco o que perguntar.*

A dubiedade e ambiguidade

Na verdade, a ambiguidade e a dubiedade são principalmente alguns dos modos em que os motivos literários do secreto, do segredo e do mistério se manifestam como "sentido da obra" nestes primeiros capítulos de *Tetto Murato*.

Estas duas temáticas ainda mais que as outras estão intimamente ligadas. Deste modo, o significado fica suspenso, indefinido, e assim, muitas vezes se torna misterioso. Ou dúbio quando mescla qualidades opostas como no sorriso de Paolo que é doce e frio ao mesmo tempo. E esta dubiedade ou ambiguidade, portanto, também produz uma espécie de mistério, de sensação de indefinido ou de imperscrutável.

Seguem duas zonas textuais significantes destacadas dos capítulos 2 e 5 como exemplos desta ambiguidade e dubiedade que exprimem um dos "sentidos da obra":[15]

I) A narradora (Giulia) deixa incerto se as palavras de Ada se referem a si mesma ou à mãe de Paolo, retratada num quadro. (Capítulo 2, parágrafo 9)

Sentivo che vi era giustificazione, in	*Senti que havia justificação naquelas*

[15] Embora o caso de ambiguidade a seguir esteja fora do espectro dos 9 primeiros capítulos de *Tetto Murato* aqui estudados, o citarei nesta nota através da descrição de Giulio Ferroni ([1998] 2014, minha tradução) no posfácio à obra por sua exemplaridade do estilo ambíguo de Lalla Romano: "O momento mais central e crucial para esta temática da interpretação é constituído pelo bilhete que Paolo dá a Giulia no capítulo XL: é "um pedaço de papel de seda, rasgado da borda da capa de um livro", no qual Paolo escreveu apenas três palavras de amor, durante um de seus ataques de asma. A descrição do bilhete é absolutamente essencial, assim como o contato físico e mental que Giulia mantém com o mesmo, percorrendo o caminho de neve, com uma sucessão de hipóteses sobre o real destinatário do mesmo. Giulia não sabe, e nenhum dos leitores poderá saber, se o bilhete é dirigido a ela, como ela acreditava inicialmente, ou se é dirigido a Ada, como parece mais provável por muitos sinais, que a própria Ada poderia não reconhecer. Cada interpretação é questionada pela possibilidade oposta. Cada certeza, por outro lado, seria perturbadora, assim como a incerteza. O sentido daquele ato de amor realizado por Paolo fora do controle da consciência se perde em um segredo insondável, e Giulia decide rasgar o bilhete, despedaçando-o na neve". Em italiano: "Il momento piú centrale e nevralgico per questa tematica dell'interpretazione è costituito dal biglietto che Paolo consegna a Giulia nel capitolo XL: è «un pezzetto di carta velina, strappato al margine della copertina di un libro», su cui Paolo ha scritto solo tre parole d'amore, durante una delle sue crisi d'asma. Di assoluta essenzialità è la descrizione del biglietto, del contatto fisico e mentale che Giulia intrattiene con esso, camminando sul sentiero di neve, con il succedersi delle ipotesi sull'effettiva destinataria dello stesso. Giulia non sa, e nessuno dei lettori potrà saperlo, se il biglietto è rivolto a lei, come ha creduto in un primo momento, o se invece è rivolto ad Ada, come sembra piú probabile da molti segni, che però la stessa Ada potrebbe disconoscere. Ogni interpretazione viene messa in dubbio dalla possibilità contraria. Ogni certezza, d'altra parte, sarebbe inquietante, come lo è l'incertezza. Il senso di quell'atto d'amore compiuto da Paolo fuori dal controllo della coscienza si perde in un insondabile segreto, e Giulia decide di strappare il biglietto, sminuzzandolo sulla neve".

queste parole: di una durezza di lei, o dell'altra? Ma non disse di piú.	*palavras: de uma dureza dela ou da outra? Mas não disse nada mais.*

II) O sorriso de Paolo ao mesmo tempo doce e frio. (Capítulo 5, parágrafo 11)

Il sorriso - canzonatore - di lui era dolce, tenero; eppure a me parve contenesse nel suo significato una venatura di freddezza; proprio per quel suo divertirsi.	*O sorriso – debochado – dele era doce, afável; no entanto, para mim parecia que continha no seu significado uma veia de frieza; precisamente por aquele seu divertir-se.*

Descrição psicológica profunda: às vezes através da ironia, outras vezes com crítica ácida e ainda em outras vezes sem indulgência

O olhar de Lalla Romano vai muito além das convenções e das aparências em vários *topoi*. Inquisidora, escava das primeiras impressões do rosto de Paolo, das relações de marido e mulher de Ada e Paolo e do Major e sua esposa, de uma soberba que só os culpados possuem na descrição de soldados rendidos, de uma "espécie de timidez" que impede às primas de oferecer hospitalidade a Ada mesmo sem negá-la, no "pensamento" que Paolo poderia ter tido em relação à narradora (Giulia) ao lhe endereçar as cartas de Ada para evitar suspeitas, na nobreza de fantasia de Ada, uma grã-duquesa de fábula.

Seguem sete zonas textuais significantes destacadas dos capítulos 3, 4, 5, 6 e 7 como exemplos destes *topoi* onde Lalla Romano tem uma percepção e análise psicológica profundas em seu estilo inconfundível:

I) Sem sorriso no rosto, os olhos de Paolo pareciam cegos. (Capítulo 3, parágrafo 13)

Quando non sorrideva, quando era assorto – allora i suoi occhi sembravano di nuovo ciechi – Paolo era come custodito, difeso.	*Quando não sorria, quando estava absorto – então os seus olhos pareciam mais uma vez cegos – Paolo era como protegido, defendido.*

II) A narradora (Giulia) que observa o olhar de Ada ao seu marido vê não apenas solicitude, mas também quase temor e é irônica em relação ao entusiasmo de Ada. (Capítulo 4, parágrafo 6)

Quell'estate tutti concepirono assurde speranze: era naturale che Ada ne trattasse come di cose solide. Tuttavia, durante i silenzi di Paolo, mi accorsi che ella gli rivolgeva occhiate piene di sollecitudine, di timore quasi.	*Naquele verão, todos conceberam esperanças absurdas. Era natural que Ada tratasse deste assunto como de coisas sólidas. Contudo, durante os silêncios de Paolo, percebi que ela dirigia a ele olhares cheios de solicitude, quase de temor.*

III) Lalla Romano descreve deste modo os soldados das tropas rendidas: "soberbos como culpados". O destaque deste trecho está em fundir dois sentimentos (de referência irremediavelmente bíblica) que ressoam em contraste exprimindo ao mesmo tempo soberba e culpa. (Capítulo 5, parágrafo 4)

Intanto che smontavo dalla bicicletta fummo raggiunti da un gruppo di sbandati: stanchi, dal passo pesante strascicato. Passarono oltre, muti, superbi come colpevoli.	*Enquanto descia da bicicleta, fomos alcançados por um grupo de soldados em debandada: cansados, com passo pesado, arrastado. Passaram adiante, mudos, soberbos como culpados.*

IV) A narradora (Giulia) não guarda rancor das primas da mãe e conclui que a recusa em hospedar Ada se deve à "uma espécie de timidez" destas últimas. (Capítulo 6, parágrafo 5)

Non serbai rancore alle cugine; avevo poi concluso ch'era stata una sorta di timidezza da parte loro.	*Não guardei rancor pelas primas; depois concluí que tinha sido uma espécie de timidez da parte delas.*

V) As cartas de Paolo a Ada tinham no envelope o nome da narradora (Giulia) para evitar suspeitas. E deste fato se tece também o tema das afinidades eletivas trocadas entre os casais: haveria um interesse de Paolo pela narradora? (Capítulo 6, parágrafo 7)

Paolo indirizzava a me le lettere per Ada, il recapito delle cugine non era sospetto. Osservavo il mio nome tracciato da lui sulla busta con scrittura nitida e caratteri minuti; pensavo che non poteva non aver avuto un pensiero, sia pure involontario, per chi portava quel nome.	*Paolo endereçava a mim as suas cartas para Ada, o endereço das primas não era suspeito. Observava o meu nome traçado por ele no envelope com letra nítida e caráteres miúdos; pensei que ele não poderia não ter tido um pensamento, seja mesmo involuntário, para quem levava aquele nome.*

VI) A descrição com ironia e de aguda observação psicológica do Major Fantoni como submisso à sua esposa. (Capítulo 7, parágrafo 3)

Il Maggiore era alquanto piú piccolo della moglie e palesemente sottomesso a lei; la guardava in faccia prima di parlare, e quando parlava lei, ascoltava ammirativamente. Tutti e due manifestavano con discrezione, non priva di sufficienza, opinioni ovvie.	*O Major era um pouco menor que a sua esposa e claramente submisso a ela; ele olhava para o rosto dela antes de falar, e quando ela falava, escutava com admiração. Os dois se exprimiam com discrição, não desprovida de presunção, opiniões óbvias.*

VII) A descrição da nobreza verdadeira da senhora Fantoni e da nobreza de fantasia de Ada. (Capítulo 7, parágrafo 4)

Saltava agli occhi, dal confronto con la nobile vera – o presunta vera, ad ogni modo secondo le regole – che Ada era un'aristocratica di fantasia, una granduchessa da fiaba.	*Saltava aos olhos, na comparação da nobre verdadeira – ou supostamente verdadeira, de qualquer modo, segundo as regras – que Ada era uma aristocrática de faz de conta, uma grã-duquesa de conto de fadas.*

NOTAS CONCLUSIVAS SOBRE "O SENTIDO DA OBRA" DE *TETTO MURATO*

Em primeiro lugar, nos perguntamos: qual o significado do mistério em *Tetto Murato* e que dá "sentido à obra"?

Certamente, o mistério aqui não é algo que se deva resolver como o enigma de uma trama. Mas é uma condição essencial da existência humana e que se expressa nos personagens.

O mistério é também o que não pode ser explicado ou expresso e que está além de um esclarecimento razoável já que nasce muitas vezes do inconsciente.

Há, sem dúvida, um fascínio, um respeito e um pudor pelas formas que este mistério assume na narração.

O mistério aqui é ao mesmo tempo o que não pode ser dito (no sentido de interdição), o que é profundo e, portanto, está além da superficialidade exterior visível nas relações.

O mistério em *Tetto Murato* muitas vezes é íntimo e interior, secreto e segredo. Por outro lado, o secreto de alguma maneira é uma ameaça ao mistério porque poderia ser revelado por alguém ou por alguma circunstância. Já o segredo é mantido no íntimo dos personagens. Porque certamente, não se trata aqui, de um segredo revelado em confidência ao qual se mantém a promessa da não revelação da mensagem.

O eixo do mistério como "sentido da obra" se relaciona estreitamente com o motivo literário da dubiedade e da ambiguidade. A ambiguidade é, assim, um dos modos

da manifestação do segredo e do secreto. Deste modo, o significado fica suspenso entre qualidades opostas e torna-se naturalmente misterioso.

Como “sentido da obra”, o eixo do mistério também se relaciona pontualmente com o motivo literário da descrição psicológica profunda. Isto porque esta capacidade da narradora (Giulia) de ir além das primeiras impressões e mergulhar no recôndito das situações e das pessoas envolve frequentemente o mistério.

Por fim, o motivo literário dos sentimentos “fora de lugar” é um espaço onde os outros eixos de “sentido da obra” também se expressam contemporaneamente: a ambiguidade, a descrição psicológica profunda e, ainda mais, o mistério. Isto porque no motivo literário dos sentimentos “fora de lugar” se expressa intensamente o inconsciente, lugar por excelência do desconhecido e do mistério.

Desta forma, em modo breve, descrevemos os entrelaçamentos entre os quatro motivos literários em que agrupamos as principais zonas significantes traçando, assim, através da nossa interpretação, o *modus* como se dá o “sentido da obra” em *Tetto Murato*.

Mesmo que o “sentido da obra” possa ser considerado inatingível, nesta *experiência* e *reflexão* realizamos um exercício para ao menos dele se aproximar. Embora seja evidente que o “sentido da obra” está certamente além de seu conteúdo expresso pelos motivos literários e suas temáticas.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l’espace*. Paris: Les presses universitaire de France, [1957]1961.

BATTISTI, Patrícia Stafusa Sala. *A crítica de tradução em Antoine Berman: reflexo de uma concepção anti-etnocêntrica da tradução*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Curso de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp - Universidade de Campinas. Campinas, 2000. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/186005?guid=1658534409600&returnUrl=%2Fresultado%2Flistar%3Fguid%3D1658534409600%26quantidadePaginas%3D1%26codigoRegistro%3D186005%23186005&i=4> . Acesso em 15.jun.2023.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hèléne C.Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. 2ª ed., Copiart, Tubarão, Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BERMAN, Antoine. Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot). *PO&SIE.* Paris: Belin/Humensis, n. 37, p. 88-106, 1986a. Disponível em: <https://po-et-sie.fr/texte/critique-commentaire-et-traduction-quelques-reflexions-a-partir-de-benjamin-et-de-blanchot/>. Acesso em 15.jun.2023.

BERMAN, Antoine. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. In: BERMAN, Antoine. *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne.* Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1995.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. Lalla Romano. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: fase VII, ano XIII, n. 52, p. 197-209, julho-agosto-setembro 2007. Disponível em: <https://www.academia.org.br/abl/media/RB52%20-%20POESIA%20ESTRANGEIRA.pdf>. Acesso em 13 jun. 2023.

COSTA, Walter Carlos. O texto traduzido como re-textualização. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: v. 2, n. 16, p. 25-54, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br /index.php/traducao/article/view/6656/6204>. Acesso em: 15 jun. 2023.

FERRONI, Giulio. Postfazione. Posfácio. In: ROMANO, Lalla. *Tetto Murato*. Turim: Einaudi, [1998] 2014. E-book.

MONTALE, Eugenio. Presentazione. Prefácio. In: ROMANO, Lalla. *Tetto Murato*. Turim: Einaudi, [1958] 2014. E-book.

SENTIDO. In: Dicio, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023a. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sentido/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SENTIDO. In: Sinônimos, Dicionário Online de Sinônimos. Porto: 7Graus, 2023b. Disponível em:<https://www.sinonimos.com.br/sentido/>. Acesso em 15 jun. 2023.

ROMANO, Lalla. *Tetto Murato*. Turim: Einaudi, [1957] 2014. *E-book*.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.23-43

ELZA SOARES ENCONTRA BILLIE HOLIDAY:

UMA TRADUÇÃO PERFORMÁTICA

ELZA SOARES MEETS BILLIE HOLIDAY: A PERFORMANCE TRANSLATION

Luana Lise Carmo da Solidade Lino[1]

RESUMO: Este artigo agencia um encontro entre Billie Holiday e Elza Soares a partir da noção de *tradução performática* defendida por Ramos e Solidade (2020), que concebe a cena da performance como um mecanismo tradutório. É possível afirmar que através de assinaturas individuais (*performer-tradutor*), Billie Holiday e Elza Soares traduzem a experiência da mulher negra através de uma auto inscrição advinda da vivência, que simultaneamente ganha contornos singulares e dissemina outras possibilidades de ser para corpos negros femininos. Diante de tal intuito, uma breve biografia das performers é apresentada, tendo como pano de fundo dois ritmos afrodiaspóricos – o blues e o samba. Com base na análise da performance das canções *Fine and mellow*, *My man*, *Maria da Vila Matilde* e *Pra fuder*, o artigo analisa traduções performáticas de Billie Holiday e Elza Soares a partir da predominância dos afetos da alegria e da tristeza.
Palavras-chave: Billie Holiday. Elza Soares. Tradução Performática.

ABSTRACT: This article brings together Billie Holiday and Elza Soares based on the notion of performance translation defended by Ramos and Solidade (2020), which conceives the performance scene as a translation mechanism. It is possible to affirm that through individual signatures (performer-translator), Billie Holiday and Elza Soares translate the experience of black women through a self-inscription arising from experience, which simultaneously gains unique contours and disseminates other possibilities of being for black female bodies. In view of this aim, a brief biography of the performers is presented, against the backdrop of two Afro-diasporic rhythms – blues and samba. Based on the analysis of the performance of the songs *Fine and mellow*, *My man*, *Maria da Vila Matilde* and *Pra fuder*, the article analyzes performance translations by Billie Holiday and Elza Soares based on the predominance of the affects of joy and sadness.
Keywords: Billie Holiday. Elza Soares. Performance Translation.

[1] Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Professora Auxiliar de Língua e Literatura Inglesa do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana. luanalisesolidade@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

A tradução, como a vida, é a arte dos encontros. Aos meus vinte e poucos anos, conheci as cantoras de blues. Mulheres que me encantavam com suas vozes e que me contavam histórias através de doces lamentos. Algum tempo depois, por obra do acaso, encontrei outra mulher especial ao assistir a uma performance em tributo aos cem anos do samba em 2016. O samba, assim como o blues, é ferida aberta: cantar tristeza e sobreviver. O que muda o tom é a alegria. A performer em cena – Elza Soares –, conseguia traduzir isto de maneira singular. Depois do show, assim que cheguei em casa, fui pesquisar sobre Elza. Percebi que existiam mais dores em comum entre a história daquela mulher e das cantoras de blues de quem eu tanto gostava: invisibilidade, racismo, relacionamentos abusivos, empecilhos para o reconhecimento no cenário musical. Pensando nestas zonas de confluência entre as cantoras, decidi agenciar um encontro que é também uma tradução. Acredito que o entrelugar Billie-Elza constitui uma zona de dupla ligação entre duas flores do Atlântico Negro e instaura aquilo que Ramos e Solidade (2020) intitulam de Tradução Performática.

1 A GARDÊNIA

De um lado, a moça que se apresentava com gardênias brancas adornando os cabelos e cuja doçura e tristeza encantaram plateias ao redor do mundo. Era o início dos anos 40. Rosa Parks ainda levaria cerca de quinze anos para se recusar a ceder lugar a um homem branco no ônibus. E Martin Luther King Jr., então uma criança, certamente não tinha a dimensão do papel que desempenharia na luta antissegregacionista. Embora a escravidão nos Estados Unidos tivesse sido abolida havia quase um século, às pessoas negras daquele país eram negados sistematicamente os direitos mais básicos da vida social. *Separados, mas iguais*, era o mote fajuto que servia de base a uma série de leis de *apartheid* impostas aos afro-americanos, chamadas em seu conjunto de Leis Jim Crow. Por exemplo: um músico negro, em turnê com uma *big band*, não obstante fosse embalar as noites de *swing* de uma audiência, que por vezes podia ser majoritariamente branca, se não encontrasse hotel e restaurantes exclusivos para negros na cidadezinha em que se apresentaria, era obrigado a contar com a hospitalidade de famílias negras locais.

Nem mesmo o fato de ser uma das estrelas da noite servia para, nas casas de show, permitir que esse músico utilizasse os elevadores e as mesmas entradas que o público branco.

Diante desse cenário, podemos imaginar o impacto de haver uma cantora negra, aristocraticamente apelidada de *Lady Day*, cantando sobre os enforcamentos de corpos negros executados no sul dos Estados Unidos. Foi assim, cantando *Strange fruit*, a primeira canção explicitamente política do *jazz* e com grande repercussão, que Billie Holiday, aos 24 anos, começou a ganhar visibilidade em seu país e no mundo. Suas performances eram atravessadas pelo pulsar da dor, pelo sofrimento, pela tristeza. Apesar de jovem, Billie já havia vivido muitas dores em sua trajetória. Nascida Eleanora Fagan, abandonada pelo pai, a garota passou a infância com a mãe na zona pobre de Baltimore. Sofreu violência sexual por parte de um vizinho, quando tinha apenas 10 anos. A polícia apareceu, chamada pela mãe de Billie, e, além de não condenar o abusador, penalizou-a enviando-a para um reformatório religioso, onde ela passou alguns anos. Ao sair do reformatório, ainda no início da adolescência, Billie passou a se prostituir, trajetória que atravessou a vida de muitas mulheres negras e pobres daquele tempo. Para Billie, a vida nos cabarés, apesar de a enviar novamente para a prisão, permitiu-lhe, nas vitrolas dessas casas, ter contato com a música de Louis Armstrong e de Bessie Smith, ídolos em que se inspirou para construir seu estilo. Mais tarde, mudou-se para Nova York junto com a mãe, para o bairro negro do Harlem, ponto de efervescência cultural na época. Ali, daria os primeiros passos como cantora.

Seu pseudônimo adveio em parte do pai, o guitarrista Clarence Holiday, que ela reencontraria e de quem se reaproximaria em Nova York; e da atriz então em voga Billie Dove, uma das divas do cinema mudo. Assim nasceu Billie Holiday, cuja carreira começou cantando em troca de gorjetas no Harlem, numa época em que os músicos iam de bar em bar, de mesa em mesa, fazendo *jam sessions*. No documentário *Billie Holiday: sensational Lady* (2001), um de seus biógrafos, Donald Clarke, afirma que essa performance itinerante, que a levava a executar variações da mesma canção entre uma e outra mesa, foi um treinamento fundamental para *Lady Day* elaborar, sem educação formal, o singular modo como cantava, por trás das notas.

Numa dessas apresentações, em 1933, foi contemplada pelo produtor John Hammond, que chegou a escrever que ela cantava como Louis Armstrong tocava o trompete. Com ajuda de Hammond, aos 18 anos, Billie Holiday iniciou os trabalhos de

estúdio, gravando com os até então pouco conhecidos Benny Goodman e Teddy Wilson, mais tarde ídolos do *swing*. O *swing*, afirma Ken Burns, no documentário *Swing: pure pleasure* (2001), foi um gênero musical que se tornou febre nos Estados Unidos, após a quebra da bolsa em 1929; um ritmo que, através da indústria cultural, que invisibilizava os músicos negros nesse cenário, embranqueceu o jazz para transformá-lo em símbolo da música americana. E foi ao *swing* que Billie Holiday se dedicou, após o fracasso de vendas de seus primeiros discos: as gravadoras e distribuidoras não se empenhavam em deslanchar a carreira de músicos negros.

Billie primeiro cantou em uma orquestra composta por músicos negros, a *Count Basie Orchestra*, onde ela pôde conviver e trabalhar com um de seus melhores amigos, aquele que a apelidou de *Lady Day*, Lester Young, e que era chamado por ela de Prez, diminutivo do termo *President* (Presidente), pois "eu sempre pensei que ela era o melhor, então seu nome tinha de ser o melhor de todos" (Holiday & Dufty, 1984, p. 50; tradução minha[2]). Em seguida, passou à orquestra de Artie Shaw, o que fez com que se apresentasse para o público branco, às custas de sofrer na estrada, em hotéis e restaurantes, todo tipo de racismo imposto aos músicos negros.

O racismo impunha sobre os corpos negros o ostracismo. Seu estrelato nessa banda não durou muito; para agradar a audiência de Shaw, Billie Holiday logo teve de dividir sua função com Helen Forrest, cantora branca. Por essa época, seu pai faleceu de pneumonia, após a recusa de diversos hospitais a tratar de um homem negro. Billie opta por sair da banda de Shaw e voltar a apresentar-se solo, notadamente nos bares da Rua 52, meca do *jazz* nova-iorquino, entre nos anos de 1930 e de 1950. Foi ali que ela performou *Strange fruit* e dali saiu para se tornar a cantora estadunidense mais bem paga da época, tendo Joe Glaser como empresário, o mesmo que administrava a carreira já consolidada de Armstrong.

Enquanto sua vida profissional deslanchava, a vida pessoal de Billie se tornava mais e mais tormentosa. De um lado, havia as drogas: o álcool e as substâncias ilícitas, que a levariam mais algumas vezes à prisão, uma delas, em 1947, durante nove meses. Do outro, uma série de arranjos afetivos conturbados, com homens e mulheres, e um trio de casamentos com homens abusivos. Primeiro Jimmy Monroe, com quem amargou uma vida de traições conjugais. Depois Joe Guy, com quem o problema das drogas se agravou. Por fim, Louis McKay, que, além de roubar seu dinheiro, a agredia fisicamente. Com

[2] "I always felt he was the greatest, so his name had to be the greatest" (HOLIDAY & DUFTY, 1984, p. 50).

McKay, Billie permaneceu casada até pouco antes de morrer, em 1959, aos 44 anos, com complicações de fígado. Com tantas amarguras, Billie nunca se cansou de buscar o amor, casamento após casamento, flerte após flerte, pois "any kind of freakish feelings are better than no feelings at all" (Holiday & Dufty, 1984, p. 29).[3]

Seu último álbum, *Lady in satin*, foi gravado pouco antes de sua morte e lançado postumamente. No documentário *Billie Holiday: sensational Lady*, contam o maestro Ray Ellis e o baixista John Levy que Billie parecia enfrentar complicações pessoais durante a produção desse disco. Bebia em estúdio e chegava a se esquecer das letras. Mas, como cantar não lhe era uma questão de arranjos ou ensaios, mas do seu sentir, *Lady in satin* se tornou um de seus trabalhos mais admirados, e, como a respeito dele bem disse a cantora Annie Ross, amiga pessoal de Billie: [4] "there's a whole life in that voice" — há uma vida inteira naquela voz. Voz e corpo que pediam através de uma ode à tristeza o direito de ser amada.

2 A ROSA

Abaixo da linha do Equador, potente, a cantora brasileira cujas performances cativavam pelo modo como sincopava harmonias jazzísticas nos sambas que cantava. Sua primeira aparição pública foi em um programa de rádio, um show de calouros apresentado por Ary Barroso. "De que planeta você veio?", perguntou o apresentador. A adolescente que se juntara a ele no palco usava as roupas da mãe; roupas para um corpo bem mais volumoso que o dela, franzino. Negro. O auditório ria. O programa de Ary Barroso na *Rádio Tupi* era uma festa, e parte da festa era zombar dos calouros que iam se apresentar e disputar o prêmio em dinheiro. Só que ninguém esperava a resposta saída da boca da jovem Elza da Conceição Soares, que estava ali porque precisava com urgência de dinheiro para comprar remédios para o filho bebê e bastante adoentado: "Eu vim do planeta fome", retrucou a moça. Seca. Pungente. Não se ouviu mais o burburinho da plateia sob os versos de *Lama*, cantada em voz rouca e poderosa: "*Se eu quiser fumar, eu fumo/ Se eu quiser beber, eu bebo/ Não interessa a ninguém/ Se meu passado foi lama".* Não à toa, ao final da apresentação, fitando a garota já com outros

[3] "Qualquer tipo de sentimento é melhor do que o vazio" (Holiday & Dufty, 1984, p. 29; tradução minha).

[4] O comentário é feito tanto em *Billie Holiday: sensational Lady* quanto em *Lady Day: the many faces of Billie Holiday*.

olhos, Ary Barroso anunciou: “Senhoras e senhores, neste exato momento nasce uma estrela”.

Não se conhece ao certo quando foi “este exato momento”. É que Elza não revelava sua idade. Sabe-se que nasceu no dia 23 de junho, mas o ano pode ter sido 1930 ou 1937. Em entrevista ao programa *Roda viva*, no dia 2 de setembro de 2002, ao ser perguntada sobre por que não falava sua idade, explicou: “Se este país tivesse respeito pela idade, eu diria, mas aqui não é uma Europa. [...] Fora do Brasil, quanto mais idade você tem, mais respeitado você é. Aqui, se você tem idade, você é decadente.” Já no documentário *My name is now*, ela se limita a dizer: “Nasci num 23. 23 e 7, 30. 30 dias do mês eu comi o pão que o diabo amassou com os pés.”

Em ambas as declarações, bem como em seu bordão — *My name is now* —, se vislumbra receio, talvez desgosto em relação ao tempo fora do presente vivido naquele momento. Seja o futuro, lugar de envelhecimento do corpo e prenúncio da morte; seja o passado, época de pobreza e de uma forçosa saída da infância aos 12, quando foi obrigada a se casar com um garoto de 22 anos, porque, ao ver a filha sozinha com o rapaz em meio à mata próxima à pedreira onde trabalhava, na comunidade da Água Santa, zona norte do Rio de Janeiro, o pai de Elza julgou que a garota mantinha relações afetivas e sexuais às escondidas com o jovem, quando na verdade ela estava brigando com o futuro marido porque ele lhe derrubara o café que a menina ia levando para o pai. Pelo que conta no documentário *O gingado da nega* (2013), essa não foi a primeira vez em que gritaram sexo a seu corpo de criança. Cerca de dois anos antes, quando ia buscar comida em um quartel militar perto de casa, soldados a cercaram e ela temeu por sua integridade física.

Com seu primeiro marido, Lourdes Antônio Soares, Elza teve sete filhos. Dois morreram de subnutrição, ainda bebês, ficando João Carlos, Gilson, Gerson e Dilma. Viúva aos 21, já tendo trabalhado como lavadeira, babá e operária em uma fábrica de sabão, ela agora ganhava sustento cantando em boates do Rio de Janeiro. Para além da voz potente, suas performances cativavam pelo modo como sincopava harmonias jazzísticas nos sambas que cantava, de maneira diferente do que vinha sendo feito na bossa nova. E fazia isso sem nenhum conhecimento do *jazz* estadunidense; era um estilo desenvolvido de maneira intuitiva, escutando e respondendo aos sons que faziam as latas d’água que levava na cabeça morro acima, para a mãe lavar roupa para fora. Como

podemos perceber, ainda na infância, a menina Elza aprendeu que o ritmo é uma maneira de o corpo resistir.

No mesmo *Roda viva* de 2002, a cantora contou que, nesse início de carreira, soube que se havia conversado acerca de um contrato com ela dentro da gravadora RCA Victor, mas seu nome foi descartado assim que veio à tona o fato de que ela era negra. Mais uma vez temos um caso de interdição racista, igualmente vivenciada por outras grandes cantoras negras: a cor da pele como a primeira forma de ler seus corpos e de lhes dizer não. Assim, o privilégio de gravar Elza Soares coube à Odeon, onde foi apresentada por Silvinha Teles, uma das estrelas da bossa nova então nascente, e pelo produtor Aloísio de Oliveira. Em 1960, lançaram *Se acaso você chegasse*, seu disco de estreia. A performance que Elza fazia da faixa-título, samba com elementos de jazz, fez certa feita o autor da canção, Lupicínio Rodrigues, ir atrás da cantora para parabenizá-la. Carregando um buquê de flores, o compositor se aproximou da jovem e lhe disse: "Com licença, eu trago rosas para outra rosa!" "Olha aqui, meu senhor, meu nome não é Rosa e não gosto de rosas", respondeu Elza, ressabiada. Quando se deu conta de quem era o homem, diz ela que ficou envergonhada e, à revista *Harper's bazaar Brasil*, afirmou que as rosas que tem tatuadas são uma homenagem a esse encontro.[5]

No ano seguinte, 1961, Elza lançou o disco *A bossa negra*. Se nos lembramos de que, somente três anos antes, o burburinho da bossa nova começara, com Elizeth Cardoso gravando canções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes em seu álbum *Canção do amor demais*; e se nos lembramos de que a bossa nova é um gênero herdeiro do samba e de seu processo de embranquecimento, hibridizado com a influência do jazz estadunidense; podemos então considerar o título deste segundo trabalho de Elza como um contradiscurso que, ao apresentar um disco de samba cheio de *scats*[6] à Armstrong, serve para repensar a noção do gênero bossa nova a partir de um local de fala feminino e negro.

Em 1962, durante a Copa no Chile, onde esteve como madrinha da seleção brasileira e onde conheceu Louis Armstrong, que a chamou de filha (*my daughter*), teve início sua história de amor com Garrincha; história que durou dezessete anos e que a transformou em pária no Brasil. É que na volta do Chile, ainda casado, Garrincha foi

[5] Disponível em: <http://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/elza-soares-sempre-transitando-entre-o-bom-humor-e-a-tragedia/>. Acesso em: 25 de junho de 2025.

[6] Tipo de canto jazzístico caracterizado por sons vocais improvisados em vez de palavras.

viver com Elza, e a imprensa fez do romance de ambos um escândalo, um atentado contra a moral e os bons costumes. Apesar das dificuldades que viria a enfrentar ao lado de Garrincha, à cantora foi direcionada a raiva de uma sociedade extremamente machista. Elza Soares foi xingada, teve a casa pichada com dizeres ofensivos, como "destruidora de lares", e até mesmo sua fachada foi alvejada de balas. Para piorar, com a instauração da ditadura militar, entrou na mira de suspeitos de subversão, sobretudo por ter feito um show em comício do presidente deposto, João Goulart. Por isso o casal decidiu se exilar na Itália, onde Elza teve oportunidade de ampliar a visibilidade de seu trabalho, inclusive cobrindo Ella Fitzgerald, quando a cantora estadunidense teve que interromper uma turnê pela Europa por problemas de saúde.

Cinco anos depois, estava de volta o Brasil. Eram os anos 70, e Elza adotara o visual *black power*, então um dos símbolos das lutas dos movimentos negros. Àquela altura, Elza estava com mais dois filhos, Sara e Garrinchinha, e havia anos lutava para livrar Garrincha do alcoolismo, doença cujas consequências tanto afetaram a carreira do jogador quanto a própria família: dona Rosária, mãe de Elza, morreu em um acidente de carro quando Garrincha, bêbado, estava ao volante.

O casal separou-se em 1982, um ano antes de Garrincha morrer. Elza, que passava por um momento de pouca visibilidade, cantando em circo e em lugares pequenos para sobreviver e sustentar os filhos, pensou nessa época em desistir da carreira. Porém, ao desabafar acerca de seu desânimo junto a Caetano Veloso, o cantor baiano a convenceu do contrário. Convidou-a para gravar *Língua* com ele, música do disco *Velô* (1984), e graças à sua performance nessa canção, segundo a própria Elza conta em entrevistas, os holofotes voltaram-se novamente para ela.

Em 1986, Elza perdeu Garrinchinha em um acidente de carro. O filho tinha apenas 9 anos. A década de 90 cobriu a maior parte desse período de luto. É tanto que, após o disco *Rebu* (1973), mesmo com o êxito da canção *Língua*, que lhe trouxe mais shows e mais cobertura midiática, Elza só voltaria a lançar disco em 2002, *Do cóccix até o pescoço*, onde ela flerta com os gêneros que ganharam notoriedade no Brasil no final do século XX (o rap, o funk, a música eletrônica) e onde grava *A carne*, música de protesto contra o racismo: *A carne mais barata do mercado é a carne negra*.

O título *Do cóccix até o pescoço* pode remeter ao grave acidente de coluna que ela sofreu em 1999, ao cair do palco, o que lhe gerou dores e limitações que a perseguem até hoje, obrigando-a a se apresentar sentada, mas sem perder a energia. Nesse mesmo ano,

a brasileira recebeu da BBC o título de Cantora do Milênio. E se Elza Soares, sem dúvida, brilhou no século XX, também fez história no século XXI. O álbum *A mulher do fim mundo* (2015), venceu o Grammy Latino em 2016, uma das premiações mais badaladas da indústria fonográfica, e lhe rendeu convites para se apresentar em diversos cantos do Brasil e do mundo.

3 FLORES EM CENA

Blues e samba. A Rosa e a Gardênia. As flores do Atlântico Negro se entrelaçam aqui como dois corpos tocados através de um gesto de amor. Gesto este que perpassa e adorna o ato de traduzir. Para construir esse cenário, confluência de águas do Atlântico, imagino um chamado que ecoa do Norte através da letra de um famoso *blues*: *Sister, you've been on mind. Sister, we're two of a kind. So sister, I'm keepin' my eyes on you …* [7]

Em seguida escuto a resposta, vinda do Atlântico Sul:

> No quarto às escuras, eu já não estava só!
> Com a tua voz, irmã americana, veio
> todo o meu povo escravizado sem dó
> por esse mundo fora, vivendo no medo, no receio
> de tudo e de todos...
> [...]
> Billie Holiday, minha irmã americana,
> Continua cantando sempre, no teu jeito magoado
> os "blues" eternos do nosso povo desgraçado...
> Continua cantando, cantando, sempre cantando,
> até que a humanidade egoísta ouça em ti a nossa voz,
> e se volte enfim para nós,
> mas com olhos de fraternidade e compreensão![8]

O eixo intempestivo desta tradução é composto pelas performances das canções *My man, Fine and mellow, Maria da Vila Matilde* e *Pra fuder*. Iremos traçar caminhos espiralares por entre os quatro vídeos, pensados aqui como cenas. As quatro cenas selecionadas articulam simbolicamente a experiência de mulheres negras através dos corpos de Billie Holiday e Elza Soares. Os corpos em performance traduzem a relação entre dois mundos. Eles expõem o que é ser uma mulher negra nos contextos sociais em

[7] "Maninha, você está em meu pensamento/ Maninha, nós somos iguais/ Então, minha irmã, estou sempre olhando por você." Trecho da canção *Miss Celie's blues* (tradução minha).

[8] Trecho do poema *A Billie Holiday, cantora*, de Noémia de Sousa (2016).

que vivem as duas cantoras e instauram um tempo diferente do cronológico*: suas assinaturas-performances reinauguram o tempo e criam uma nova possibilidade de ser*[9] enquanto corpo negro feminino.

Como Angela Davis (2016) disserta, ao corpo da mulher negra foi imposto historicamente a objetificação sexual e o trabalho. Neste encontro-tradução, quero observar, entretanto, como as performances reescrevem intempestivamente essa narrativa e se traduzem através da predominância da tristeza em Billie e da alegria em Elza. As cenas são compostas por elementos como o olhar da câmera, a iluminação, o ritmo, a relação estabelecida com o público, o aparato das letras dos poemas-canções, os músicos que acompanham as cantoras e os seus corpos em palco. Os corpos das performers, por sua vez, são atravessados por seus gestos, expressões, roupas, maquiagem e *voz*. Vozes de corpos femininos que rasgam estruturas de silenciamento, quando entram em cena.

Chegamos à primeira parada: cena 1. Em vídeo do programa *The sound of jazz*[10], Billie Holiday se apresenta acompanhada de músicos, todos homens, entre eles seu amigo Lester Young, o *Prez*. A gravação é em preto e branco. Prestes a começar a canção, *Fine and mellow*, vemos Billie Holiday chegar à cena. Um banquinho modesto havia sido colocado no centro do ambiente, à sua espera. Os músicos, já posicionados, aguardam a entrada da cantora. Eis que ela surge. Tímida, com trajes modestos, cabelos presos, escondendo-se através do seu olhar, que fita o chão. Billie senta-se levemente encurvada, de costas para a câmera. Não vemos seu rosto até o momento em que a câmera se aproxima. Ela então nos mostra a face, mas parece não estar ali. Seu olhar divaga tristemente e consegue alcançar um ponto que se faz inatingível para nós. É ela agora quem aguarda. Espera que os homens comecem a tocar e faz do seu corpo silêncio.

A melodia começa suave, ritmada, levando-nos ao movimento. Há uma promessa de sorriso em Billie, talvez por seu olhar agora direcionar-se a seu amigo *Pres*. *Meu homem não me ama*. É a sua primeira fala. Não há pausas ou ênfase em suas colocações, o ritmo embala seus versos, cantados em tom suave, de modo que o desamor — vivenciado por ela ao longo de toda a sua vida — nos seja apresentado como um fato cotidiano na vivência de seu corpo. *Ele me trata muito mal.* Continua. Ao mesmo tempo

[9] Traço característico da Tradução performática, como afirmam Ramos e Solidade (2020).

[10] Um dos maiores programas destinado ao jazz exibido pela rede de televisão americana CBS.

em que diz isso e que os seus olhos me dilaceram, ela faz pequenos gestos afirmativos com a cabeça. Por alguns instantes, há um pequeno lampejo em Billie, como alguém que nos confessa algo incômodo e tenta, de alguma forma, proteger seu orgulho. Seu ar triste e a suavidade melancólica, que parecem nos mostrar uma incapacidade de ação, apontam, entretanto, para uma denúncia: sim, ele faz isso. Sim, eu não tenho amor. Mas os seus olhos não mostram apenas uma constatação. Revelam a interdição de um desejo, transbordado em tristeza. Há em Billie um desejo pelo romance, que foi sempre negado a seu corpo negro.

> My man don't love me
> Treats me awfully
> He's the, lowest man
> That I've ever seen[11]

O som do saxofone entra em cena, manejado por um homem. Paramos de ouvir Billie. Ela vagueia com um sorriso perdido, como se a música anestesiasse a sua dor. *Prez* se levanta para fazer seu solo de sax. Ele é elegante, misterioso, possui o olhar de alguém que parece sempre esconder uma carta na manga. Lembra-me o típico *bluesman*. Billie olha em sua direção em estado de encantamento. Sentada, ela se move suavemente ao som do ritmo. Os lábios entreabertos sugerem uma sensualidade debochada. A ele, Billie direciona sorrisos tímidos, alegres. Embriagada pelo músico, há uma alegria na cantora. Apesar disso, eu gostaria de poder ouvir mais a sua voz.

Vamos caminhar agora para a outra sala. Cena 2. A performance que vemos é a da música *My man*. Desta vez a cena, também uma gravação em preto e branco, nos imprime um clima mais melancólico. Ouvimos apenas o piano enquanto o cenário se abre. No fundo do palco, há uma foto de Billie Holiday, em frente à qual está a própria Billie. Ela traz um vestido adornado com gola imponente, e brincos longos pendem de suas orelhas. Billie domina a cena. Apenas ela, um microfone e a sua imagem ao fundo, como um espelho de si. Seu canto é pausado, assim como o som do piano. A voz trina espirais enquanto canta. O pianista aparece agora em segundo plano. O tom pausado e delicado atribui ao texto da canção certa tensão, que me faz experimentar os vazios que se fazem presentes naquele corpo. Os olhos de Billie nos mostram tristeza, mas há um

[11] "Meu homem não me ama/ Ele me trata muito mal/ Meu homem não me ama/ Me trata terrivelmente/ Ele é o homem mais vil que já conheci." Trecho da canção *Fine and mellow* (tradução minha).

domínio de si em sua postura. A tristeza, que lhe foi atribuída como marca durante a vida, agora lhe faz companhia, e ela já não mais parece só.

> It cost me a lot
> But there's one thing that I've got
> It's my man
> It's my man[12]

Custoso. É o que nos diz Billie. O relacionamento amoroso é socialmente construído como um prêmio que atribui a corpos femininos a legitimidade, enquanto sujeitos-mulheres, e pelo qual é legítimo pagar-se um preço. Naquele momento, sou tomada pela sensação de que todo e qualquer preço é válido para ter um homem ao lado. *Ter*. Sim, é a escolha verbal que é mostrada na canção. Billie enfatiza através de uma repetição melancólica: *My Man*. Meu homem. Se há preços a serem pagos pela figura masculina, é porque esta é apresentada a nós, mulheres, como um bem material fundamental na nossa lista de posses. Diante da colocação, me questiono acerca do custo a que Billie se refere. Como pagar pelo amor?

O corpo feminino é educado para o perdão, a conformidade e a espera. Se o homem nos é apresentado como forma de realização pessoal, esperamos e depositamos o nosso desejo no outro, e a ele atribuímos o destino de nossos afetos. Se nosso desejo é alimentado, nos alegramos. Diante da ausência, somos afetadas pela tristeza. Para Billie – uma mulher negra –, o amor parece não ter vindo.

Ela nos conta agora sobre o seu homem. Com o rosto inclinado, seu olhar maternal nos diz que ele não é muito bonito; não é um herói fora dos livros; mas ela o ama. *Yes, I love him*. Ao cantar esse verso, comprime os olhos de modo a enfatizar a certeza do amor pelo seu homem. Há agora um traço de alegria em seu olhar, que desemboca em um sorriso tímido. A promessa de alegria, entretanto, é interditada ao denunciar a infidelidade do parceiro: *Duas ou três garotas ele tem, e gosta delas tanto quanto de mim*. *Mas eu o amo.*

Nas trajetórias do blues e do samba, gêneros musicais aos quais as cantoras são associadas, a figura do homem negro se constrói, respectivamente, através do *bluesman* e do malandro: símbolos performatizados através do mistério, da esperteza e cuja masculinidade era reiterada a partir da relação de poder que exerciam sobre corpos

[12] "Me custa muito/ Mas a única coisa que eu tenho/ É meu homem." Trecho da canção *My man* (tradução minha).

femininos, particularmente através da construção da figura do homem galanteador. Esta experiência parece atravessar Billie, como nos mostra em sua performance. O que tensiona o jogo agora é que, ao cantar, Billie lança uma rede de afetos, fazendo com que essa problemática se dissemine.

Apesar da denúncia, entretanto, a tristeza exposta pela cantora não instaura potências de respostas afirmativas. Através de seu corpo e de sua voz, ela traduz a experiência de mulheres negras no campo dos afetos, mas não traz no próprio corpo estratégias de agência. Ao continuar a falar sobre o seu parceiro, ela nos aponta comportamentos abusivos por parte dele. O relato segue através de seu canto: *Ele não é verdadeiro. Além disso, me bate. Mas o que posso fazer?* Billie pergunta em tom conformado. Nesse momento, seu olhar se torna sombrio e distante. O piano então instaura uma tensão maior, ao reverberar com intensidade.

> I don't know why I should
> He isn't true
> He beats me, too
> What can I do?[13]

Para Billie, não há nada que ela possa fazer. No jogo do desejo, há uma promessa de alegria que a move, e ela opta por não abrir mão da esperança. Ainda que questionável, ao expor um relacionamento abusivo, Billie coloca a sua voz em situações em que comumente as mulheres negras eram silenciadas. Mas a tensão instaurada na cena logo se dissipa. Ao falar agora sobre seu amor, o piano se torna leve; a melodia flui; um sorriso suave desponta no rosto de Billie, como que orgulhosa da sua capacidade de amar. Por um breve instante, ela parece ter alcançado a alegria. *Minha vida é só desespero, mas não me importo. Em seus braços, esqueço de tudo*.

> Oh, my man, I love him so
> He'll never know
> All my life is just a spare
> But I don't care
> When he takes me in his arms
> The world is bright
> All right[14]

[13] "Eu não sei por que devia amá-lo/ Ele não é verdadeiro/ Além disso, me bate/ Mas o que posso fazer?" Trecho da canção *My man* (tradução minha).

Neste momento, o corpo de Billie é desejo. Ela demanda o amor, mas a dor de não ser correspondida transborda como potência de destruição de si. Voltemos agora para a cena 1. Após um longo intervalo em que o espaço é preenchido apenas pelo som dos instrumentos, Billie volta a cantar. Agora, ela nos fala sobre os efeitos do amor em seu corpo. Seu olhar está distante. Por ora me remete a cenas amargas de sua trajetória pessoal. Billie nos diz que o amor nos leva a cometer erros como beber, jogar e passar noites inteiras na boemia. O amor a que Billie se refere é o amor interditado a corpos negros femininos, que reverbera em seu corpo através de uma potência destrutiva. A tristeza em Billie talvez explique a inaceitável morte prematura da cantora, aos 44 anos de idade. Billie pode ter morrido de amor, assim como acontece nos romances.

> Love will make you drink and gamble
> Make you stay out all night long repeat
> […]
> Love will make you do things
> That you know is wrong[15]

Estamos prestes a sair da cena 1. O trompete segue agudo, rascante, incisivo. Ele grita. Billie sorri anestesiada, mas talvez fosse ela que devesse gritar. Esta cena me faz recordar os dizeres da poeta Lívia Natália. Ao falar sobre o desamor vivenciado por corpos negros femininos, a poeta aponta: *Nós amamos da maneira errada porque os espelhos não nos abrigam, eles nos machucam*[16]. E é nesta hora que Elza entra em cena.

> Cheguei, mais uma vez. Eu e você, meu espelho. Como sempre, juntos, né? Cheguei bem alimentada de aplausos. Eu cheguei à conclusão que o aplauso é o alimento da alma, entendeu? A gente se fortalece através dos aplausos. E se esconde muito. Também se esconde através dos aplausos. Quando saio daquele palco é uma alegria tão grande. Quando venho chegando aqui só tenho você pra me ouvir, né?[17]

Elza chega agora para se encontrar com Billie. Nas cenas 3 e 4, pensarei uma tradução intempestiva da predominância do sentimento de tristeza em Billie Holiday através da afirmação solar de Elza Soares. A brasileira traz como bandeira a alegria, mas

---

[14] "Ah, meu homem, eu o amo tanto/ Ele nem imagina/ Minha vida é só desespero/ Mas não me importo/ Em seus braços/ O mundo é maravilhoso/ Esqueço de tudo." Trecho da canção *My man* (tradução minha).
[15] "O amor vai te fazer beber e jogar / Vai te fazer ficar acordada a noite inteira/ [...] O amor vai te levar a fazer coisas/ Que você sabe que são erradas." Trecho da canção *Fine and mellow*, (tradução minha).

[16] Trecho retirado do texto *Eu mereço ser amada*, autoria de Lívia Natália (2016).

[17] Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

não quero dizer com isso que a tristeza não tenha feito parte de sua trajetória. "Mas não vamos falar sobre isso. *My name is now*."[18] O que discuto é a predominância da alegria como forma de ressignificação do trauma. Antes disso, um detalhe curioso: em uma das biografias da cantora, escrita por Louzeiro (1997), li que, ao decidir visitar Elza, Garrincha levou um disco de Billie Holiday — *Lady in satin* — para presenteá-la. Talvez para prepará-la para o sofrimento, brinca Elza Soares em entrevista ao programa *Roda viva*, no ano de 2002. Neste encontro, entretanto, Elza traz a potência de agir como tradução e reinscrição das indagações de Billie.

Começando pelo fim: ao cabo da performance da cena 3, Elza nos diz: "— Maria da Vila Matilde. Porque se a da Penha é brava, que dirá a da Vila Matilde. Hein, gente? Mulheres, se liguem nesse número: 180! Qualquer coisa, é 180! Mulherada, se ligue nesse número: 180! Denúncia! 180, tá na cuca? 180!"

Se, na década de 1950, Billie nos perguntava: — Ele me bate, o que posso fazer?, hoje Elza brada ao final de sua apresentação o número da Central de Atendimento à Mulher, criado em 2005, sob o amparo da Lei Maria da Penha. Este gesto de Elza performa: ele sugere que a raiva pode funcionar como potência de movimento que caminha juntamente com o reconhecimento do direito de ser amada. *Merecer ser amada*, como afirma Lívia Natália (2016), passa pela compreensão do autoamor. Para ela, o exercício do afeto amoroso é um treino ou política de si, cuja experiência precisa ser compartilhada entre mulheres negras. E é por isto que Elza está aqui. Ela precisa se encontrar com Billie.

> E é com você que eu divido minha força. É com você que eu divido o meu fracasso. É com você que eu falo de tudo isso. Cê sabe que eu te abraço. Você é tão amoroso, tão carinhoso comigo que não me diz nada, né? [...] Choro também. Eu choro de alegria. Já chorei muito de tristeza, né? Mas quero brincar um bocadinho com você também, né? Custei muito a me posicionar como um ser normal pra dormir. Eu não sei até quantos anos, meu Deus, eu tinha aquela posição fetal, né? E dizem que isso é... é medo, é... você buscando amparo. Você buscando segurança. Então acho que eu vivi a minha vida toda buscando isso através do meu espelho.[19]

No tempo espiralar, chegamos ao início da cena 3. Em show do seu premiado álbum, *A mulher do fim do mundo* (2015), Elza canta a canção *Maria da Vila Matilde*. Não me interessa pensar que seu autor é um homem que partiu da vivência de sua mãe para

[18] Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

[19] Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

compor a letra (Elza nos traz essa informação ao final do vídeo). O que me cabe aqui é pensar o corpo, a voz, a figura de Elza Soares e a força contagiante que essa mulher nos transmite ao cantar. O poder de alguém que, aos oitenta anos, entra em cena majestosa e é capaz de disseminar uma potência de ação para outras mulheres.

No palco, o baixo ecoa em tom grave preparando-nos para a cena. Elza está sentada. Ela vem se apresentado assim há algum tempo, por conta de complicações na coluna. Mas estar sentada não lhe tira a altivez; antes a reforça, porque ela se senta em um trono, mais alta do que todos no palco. Na cena, há uma luz incidindo sobre os seus cabelos de cor púrpura. A cor me faz lembrar do filme, e a luz, de cor azul, tem o mesmo nome do gênero que marca as canções de Billie. A guitarra agora acompanha a tensão produzida pelo baixo. Insinuante. Um novo feixe de luz é lançado sobre Elza. Notamos seu figurino: ele é composto por trajes pretos e o manto que a adorna desce sobre o trono como uma cauda, tecendo uma rede de tramas e teias. O protagonismo dos instrumentos é interrompido por sua voz altiva: "*Cadê meu celular? Eu vou ligar pro 180...*"

Um ritmo sincopado sobrepõe-se à tensão estabelecida no início da cena. Ele traz para o jogo do palco o movimento do samba. Três músicos aparecem posicionados à direita de Elza, mas é ela que sobressai. Não apenas por conta do seu figurino deslumbrante: Elza domina o ambiente através de sua voz. Há um poder fascinante naquela voz. Ao performar a letra da canção, ela estabelece um diálogo com o seu agressor "*— Aqui você não entra mais! Digo que não te conheço. E jogo água fervendo se você se aventurar!"* Estes dizeres, quando propagados, instauram outras possibilidades de ser para corpos negros femininos. Ao cantar, seu corpo nos diz que o tempo do silêncio acabou. Elza instaura o tempo da ação.

Ela agora gesticula, o dedo em riste: "*Solto o cachorro e, apontando pra você, eu grito: péguix!"* Sou contagiada por sua potência afirmativa que se materializa no ápice do bordão da canção: "*Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim!",* "Reajo", é o que ela nos diz. "*Chamo a polícia* e *mostro o roxo no meu braço"*, declara Elza, enquanto aponta para o próprio braço. Ao entrar em cena, o pandeiro me faz lembrar da figura do malandro do samba. É interessante notar, entretanto, que aqui a sagacidade é desenhada no corpo feminino: "*Entrego teu baralho, teu bloco de pule, teu dado chumbado, ponho água no bule".* Quando a polícia chegar, *"passo e ofereço um cafezinho".* Dessa vez é uma mulher negra quem domina a cena. O jogo de cintura e a brincadeira com o ritmo

residem em seu corpo, não mais na malandragem masculina. Ela repete, sempre afirmando para o outro: "*Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim*!"

O ritmo agora torna-se mais intenso. Elza brinca com sua voz. Presenteia-nos com *scats* à Armstrong. Blues e samba se entrelaçam. Ela cria uma cadeia de intensidade que é gradativamente acionada através da repetição do verso: "*Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim! Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim! Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim!*" O desamor, que repercute em Billie Holiday como tristeza, é traduzido por Elza Soares através de uma afirmação solar para além do trauma. A alegria aparece aqui como uma potência de reação, articulada através do jogo de uma brincadeira jocosa: "*Mão, cheia de dedo. Dedo, cheio de unha suja. E pra cima de mim? Pra cima de moi? Jamais, mané!*","*Jamé*, Billie!", é o que Elza lhe diz. "*Jamé*! Se ele te agride e lança sobre o seu corpo marcas de desamor ou desafeto, ele é um mané. Reaja!"

> Pra você também eu já falei foda-se. Foda-se, foda-se, foda-se. As pancadas. As humilhações.[20]

O empoderamento feminino pode ser percebido nas performances de Elza Soares não só como uma potência de reação, mas também como uma consciência do próprio corpo e de sua sexualidade. O racismo sexista institui narrativas para o corpo negro feminino que lhe negam o afeto. Quando não são lançados a ele o trabalho e a maternidade, impõe-se a objetificação e a violência. Construído e invadido pelo olhar do outro, este mesmo corpo passa a ser seu território estrangeiro, situado numa zona fluida de pertencimento e estrangeirismo. Estranho a si mesma, seu inimigo, como descreve Lívia Natália (2016): "*E nós, sempre secundarizadas pela vagina, que, com o tempo, tornou-se tão alheia a nós que quase se converteu numa inimiga*". No que concerne às estratégias de ressignificação de nossas duas flores, se Billie demanda de seu homem o amor romântico – historicamente construído como destinado às mulheres brancas –, Elza faz as pazes com o próprio corpo.

Vamos de imediato para a cena 4. Em performance da canção *Pra fuder*, Elza nos canta de maneira altiva e alegre que é sujeito ativo de sua sexualidade. O ritmo já começa para além das preliminares. A batida do samba é cadenciada de forma que só uma passista habilidosa conseguiria dar conta. O vídeo é uma gravação do show de *A mulher do fim do mundo* (2015). Acredito que o olhar da câmera venha da plateia. A cena

[20] Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

nos mostra constante interação com o público. No enquadramento, vemos Elza e só Elza, o tempo inteiro. Ao fundo, um cenário todo em tons negros, o mesmo tom de sua roupa, seu batom, sua pele. Sobre a cantora, oscilam luzes púrpura e azul. Elza é embalada pelo ritmo: ela o acompanha com as pernas e os ombros, saracoteante. Ouve-se da plateia: "A rainha!". Elza cede um meneio de cabeça. Suas mãos: nelas se encontram dois anéis, bojudos e brilhantes. E o microfone, claro. Seu rosto insinua uma sensualidade prestes a transbordar. Desde o primeiro verso, o público a acompanha. Cantemos:

> Olho pro meu corpo, sinto a lava escorrer
> Vejo o próprio fogo, não há força pra deter
> Me derreto tonta, toda pele vai arder
> O meu peito em chamas solta a fera pra correr[21]

Olho pro *meu* corpo. Por meio desse gesto, ela mostra o exercício de consciência de si. Seu corpo é sua potência. A letra, construída a partir de uma imagem vulcânica, é potencializada pela voz grave de Elza, ao nos apontar a força do seu desejo, que não pode ser contido. Como fera, ou loba, ela se agencia como sujeito ativo do ato. *Presa, você vai gemer*, canta Elza. Ao enunciar este verso, ela lança um olhar convidativo para sua esquerda. No detalhe do gesto, ela instaura uma ruptura. Naquela cena, uma mulher negra, na faixa dos seus oitenta anos, vangloria-se de sua performance sexual, não como corpo-objeto, mas como corpo desejante. Como corpo que bota *Pra fuder*. O fato de este discurso ser comumente repetido em performances masculinas é o que torna o gesto de Elza tão significativo. Ela nos contando abertamente sobre como se sobressai na cama é o elemento mais empoderador no ato:

> Meu temporal me transforma em loba
> Presa, você vai gemer
> Feito o cordeiro entregue pra morte
> Seu sussurrar a pedir[22]

Na hora do coro, a plateia a acompanha em euforia: *Pra fuder*! Elza gesticula com a mão, pedindo mais ao público. Me acompanhem! Há uma pausa no ritmo, em que apenas uma batida grave se faz presente. E o corpo de Elza a se balançar. Ouvimos um chamado, incompreensível. Elza olha jocosamente para a audiência e responde: "Adoro!" Elza

[21] Trecho da canção *Pra fuder*.

[22] Trecho da canção *Pra fuder*.

Soares, que no início de sua carreira dizia ter medo da figura masculina, por conta da forma invasiva com que era olhada e por vezes tocada, ressignificou o medo e fez as pazes com o próprio corpo. Hoje, mostra-se dona de si.

> Eu deitaria na rua nua. Toda nua, nua. Todo mundo olharia muito. Chamaria muita atenção. [...] Já viu o que é um corpo nu? Tá lá um corpo estendido no chão, mas de uma maneira bem maravilhosa. Da mulherada.[23]

Chegamos ao fim da performance. Elza repete o refrão, ao mesmo tempo em que estimula a resposta do público. "Barulho!", pede à plateia, que responde cantando junto. O ápice da cena se configura com a repetição enfática e frenética do verso seguinte:

> Prafuderprafuderprafuderprafuderprafuderprafuder — Pra fuder!

Ao final da canção, ela coloca as mãos sobre o peito, apontando para o próprio corpo, em agradecimento. Seu olhar evoca a tranquilidade que brota da satisfação. Elza está plena.

> Eu cheguei à conclusão de que o aplauso é o alimento da alma, entendeu?[24]

REFERÊNCIAS

Livros

DAVIS, Angela. O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher. In: DAVIS, Angela. *Mulher, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 15-41.

FANON, Franz. A experiência vivida do negro. In: FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HOLIDAY, Billie; DUFTY, William. *Lady sings the blues*. Londres: Penguin Books, 1984.

LOUZEIRO, José. *Elza Soares: cantando para não enlouquecer*. São Paulo: Globo, 1997.

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

Artigos

[23] Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

[24] Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

NATÁLIA, Livia**.** Eu mereço ser amada. São Paulo: Geledés Instituto da Mulher Negra, 2016. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/eu-mereco-ser-amada/#gs.2YO tFJU>. Acesso em: 25 jun. 2025.

RAMOS, E. S.; SOLIDADE, L. L. C. DA. Por uma tradução performática. *Revista de Letras*, v. 1, n. 39, 30 jun. 2020.

Documentários

Billie Holiday: sensational Lady. Direção: David F. Turnbull. Produção: David F. Turnbull e Maxine Ostwald. Londres: BBC, 2001. 1 arquivo digital (57 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/CG_cxm_19OE>. Acesso em: 25 jun. 2025.

Elza Soares: o gingado da nega. Direção: Rafael de Paulo Rodrigues. Produção: Rafael Corrêa. Rio de Janeiro: Canal Bis, 2013. 1 arquivo digital (53 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/5EqOwNuKE78>. Acesso em: 25 jun. 2025.

Lady Day: the many faces of Billie Holiday. Direção: Matthew Seig. Produção: Toby Byron, Hisao Ebine e Richard Saylor. [S.l.]: [s.n.], 1990. 1 arquivo digital (59 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/wiEcL372LD0>. Acesso em: 25 jun. 2025.

My name is now. Direção e produção: Elizabete Martins Campos. Com Elza Soares. [S.l.]: IT Filmes, 2014. 1 arquivo digital (71 min.), son., color.

Swing: pure pleasure. Direção: Ken Burns. Produção: Ken Burns e Lynn Novick. [S.l.]: PBS, 2001. 1 arquivo digital (83 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/gQuzMSETLes>. Acesso em: 25 jun. 2025.

Entrevistas

SOARES, Elza. *Elza Soares: depoimento* [2 set. 2002]. Entrevistadores: João Pimentel, Lia Machado Alvim, Luís Caversan, Paulo Markun, Regina Porto, Tárik de Souza, Washington Olivetto e Zuza Homem de Mello. São Paulo: TVE, 2002. 1 arquivo digital (89 min.), son., color. Entrevista concedida ao Programa *Roda Viva*. Disponível em: <https://youtu.be/8ko447IATMk>. Acesso em: 25 jun. 2025.

Performances

HOLIDAY, Billie**.** *Fine and mellow: performance*. [1957]. Performance no programa *The Sound of Jazz*. [S.l.]: CBS, 1957. 1 arquivo digital (9 min.), son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hhdYoWhBKhM>. Acesso em: 25 jun. 2025.

HOLIDAY, Billie**.** *My man: performance*. [1954]. [S.l.]: [s.n.], 1954. 1 arquivo digital (4 min.), son., p&b. Disponível em: <https://youtu.be/IQlehVpcAes>. Acesso em: 25 jun. 2025.

SOARES, Elza**.** *Maria da Vila Matilde: performance*. 2016a. Performance no Auditório Ibirapuera. São Paulo: [s.n.], 2016. 1 arquivo digital (5 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/-m393EagdSk>. Acesso em: 25 jun. 2025.

SOARES, Elza**.** *Pra fuder: performance*. [2016?]. [S.l.]: [s.n.], 2016b. 1 arquivo digital (4 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/8n7QhYhINAU>. Acesso em: 25 jun. 2025.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.44-55

TRÂNSITO ENTRE DOIS MUNDOS:

BENAF DO ROMANCE *KIKIA MATCHO*, DE FILINTO DE BARROS

TRANSIT BETWEEN TWO WORLDS: THE CHARACTER ANTÓNIO BENAF IN THE NOVEL KIKIA MATCHO BY FILINTO DE BARROS

Marcos Vinicius da Hora Silva[1]

RESUMO: O presente artigo objetiva analisar o personagem António Benaf do romance *Kikia Matcho* (1997; 1999), do escritor Bissau-guineense Filinto de Barros, e discutir os atravessamentos socioculturais da personagem, que transita entre as tradições culturais de seus familiares e a cultura europeia, considerando que o jovem, após a independência da Guiné-Bissau, foi estudar em Portugal. Para embasar as análises e discussões, nos apoiaremos em autores como Augel (2005), Bispo (2014), Cardoso (2017), dentre outros. A colonização, sendo um mecanismo de apagamento da identidade cultural do oprimido e de assimilação da cultura do opressor, tornou Benaf um jovem que negou suas raízes culturais, por já estar desvinculado parcialmente das suas origens. Assumiu uma identidade lusitana, reproduzindo discursos do seu próprio opressor e se viu obrigado a realizar cerimônias tradicionais dos povos *Papeis* quando retornou à Guiné-Bissau, as quais ele não cria como um tradicionalista. Benaf representa os intelectuais guineenses que romperam com o legado de progresso e desenvolvimento pensado por Amílcar Cabral. Ele ocupa o entrelugar do sujeito afetado pela colonialidade: não é africano tampouco europeu. É um novo sujeito cuja identidade é híbrida.
Palavras-chave: Kikia Matcho. Tradição. Modernidade.

ABSTRACT: This article aims to analyze the character António Benaf from the novel *Kikia Matcho* (1997; 1999) by the Guinea-Bissau writer Filinto de Barros, and to discuss the character's sociocultural intersections as he navigates between the cultural traditions of his family and European culture, given that the young man, after Guinea-Bissau's independence, went to study in Portugal. To support the analyses and discussions, we will draw on authors such as Augel (2005), Bispo (2014), Cardoso (2017), among others. Colonization, as a mechanism for erasing the cultural identity of the oppressed and assimilating the culture of the oppressor, turned Benaf into a young man who denied his cultural roots, as he was already partially detached from his origins. He adopted a

[1] Mestre em Estudos Literários. Universidade Estadual de Feira de Santana. educ.vinicius@gmail.com.

Portuguese identity, reproducing the discourses of his own oppressor, and found himself compelled to perform traditional ceremonies of the *Papeis* people upon returning to Guinea-Bissau—ceremonies he does not believe in as a traditionalist. Benaf represents the Guinean intellectuals who broke with the legacy of progress and development envisioned by Amílcar Cabral. He occupies the in-between space of the subject affected by coloniality: he is neither African nor European. He is a new subject whose identity is hybrid.
Keywords: Kikia Matcho. Tradition. Modernity.

INTRODUÇÃO

Kikia Matcho é um romance bissau-guineense de Filinto de Barros, publicado em 1997 na sua primeira edição pela Editora *Ku si mon* (Guiné-Bissau) e republicado em 1999 pela Editora Caminho, em Portugal. No âmbito das produções romanescas da literatura bissau-guineense pós-independência, *Kikia Matcho* é o quarto romance nacional, pois é Abdulai Silá quem estreia o gênero no país, com a publicação de *Eterna Paixão* (1994), A *última tragédia* (1995) e *Mistida* (1997), que compõem sua trilogia.

A Guiné-Bissau é um país situado na Costa Ocidental Africana, fazendo fronteira com o Senegal, a Guiné e o Oceano Atlântico. Foi colônia portuguesa e, como consequência deste processo, "herdou" a língua portuguesa como oficial, embora seja a Língua Guineense (crioulo guineense), a língua majoritária do país, para além das línguas étnicas de cada povo: *mancanhi, fula, mandjaco, balanta, pepel, nalu, felupe*, dentre outras.

Com este estudo, teceremos, à luz da personagem António Benaf – um jovem que, logo após a conquista da independência do país, migrou para Portugal com o objetivo de estudar e alcançar "uma vida melhor" com a ajuda do seu tio N Dingui (ex-combatente), uma reflexão acerca do processo de apagamento identitário e da assimilação da cultura portuguesa em detrimento de suas raízes culturais africanas.

Buscaremos em autores como Augel (2005), Bispo (2014), Cardoso (2017), dentre outros, subsídios para ajudar na compreensão do trânsito entre a tradição e a modernidade – entendida como a cultura europeia, presente na obra romanesca de Filinto de Barros, discutindo, ainda, sobre o papel da literatura no processo de narração do país, tendo em vista que, nos Países Africanos colonizados por Portugal, a literatura teve e tem grande importância na construção da história e de um projeto de identidade nacional "politicamente imaginado", assim como é no Brasil.

O trânsito entre dois mundos, o choque entre a tradição e a modernidade[2], formam o entrelugar da personagem em análise e outros que são peças indispensáveis para o caminhar da narrativa. Essa dualidade entre o tradicional e o moderno se verifica não apenas em *Kikia Matcho*, também em outras narrativas africanas sobre o pós-independência, isto porque, o contato com a engenharia colonial, causou rupturas nesses territórios marcados pela colonização portuguesa, reconfigurando o *modus operandi* das dinâmicas sociais, por meio dos hibridismos culturais, como bem apontou Hall (2006).

1 *KIKIA MATCHO*: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA

> Kikia Matcho é um pequeno exercício de ficção. Nem história, nem sociologia, nem etnologia, nem política, tão somente uma abordagem que se pretende dinâmica do processo de síntese sociocultural de um Povo. (Barros, 1999, s.p).

Embora o próprio autor tenha afirmado que sua obra não pretende ser história, sociologia ou etnologia, acaba reverberando em todas as áreas supracitadas, isso porque, ele ficcionaliza parte da história da Guiné-Bissau, no que tange o período de transição da colonização para o pós-independência. Cabe salientar que o processo de independência do país se deu após os intensos e longos 11 anos de luta armada (1963-1974), liderada pelo Partido Africano para a Independências de Guiné e Cabo Verde (PAIGC), com a liderança de Amílcar Cabral.

Kikia Matcho pode ser considerado um romance histórico, pois descreve com bastante precisão, sem perder o caráter estético da ficção, dados históricos importantes para se compreender a nação atual. Além do mais, trata-se de uma ficção fundacional, pensando a partir do conceito de Doris Sommer (2004), quando analisa os romances da América Latina no século XX. Embora a autora parte de um outro lugar, as postulações sobre a forma como os romances corroboram para a fundação da nação enquanto "comunidade politicamente imaginada" (Hall, 2004) nos propicia uma relação com o romance africano que também assume essa "função".

É uma obra que retrata o desalento do povo para com a conquista da independência (1974), trazendo à cena a figura dos ex-combatentes, desprezados pelo Estado e com uma mísera pensão, para além da situação caótica do país, que não ofertava condições mínimas

[2] Aqui, entendemos a modernidade como produto da colonialidade, conforme apontou Mignolo (2017).

para a vida da população. *Kikia Matcho*, em uma tradução literal, significa a coruja macho, uma ave cercada de mitos e que simboliza, na Guiné-Bissau, a mensageira da morte e de fatalidades.

A narração em terceira pessoa nos propicia o contato com a história contada por um narrador que conhece a realidade dos fatos. Na alternância para a narração em primeira pessoa, a partir das vozes dos personagens, nos deparamos com outras cosmovisões. Partindo da ideia de que este romance é um texto literário que mescla elementos da historiografia do país, nos é interessante ter esses dois focos narrativos, pois, os personagens centrais (N Dingui, Papai, Benaf, Joana, Infali Sissé e Mana Tchambu) representam o contraste intergeracional e as diferentes perspectivas acerca do pós-independência e das contradições da Luta.

2 ANTÓNIO BENAF: ENTRE O SER LICENCIADO E O REALIZADOR DA CERIMÔNIA FÚNEBRE DO TIO N DINGUI

António Benaf é sobrinho do falecido N Dingui, um ex-combatente da luta armada. Com a conquista da independência, o jovem foi levado para Portugal, assim como sua prima Joana, para estudar e buscar oportunidades de uma "vida melhor", dado ao caos que o país se encontrava com o pós-independência.

Tinha regressado da Europa há algum tempo, antes da morte do falecido tio. Soube do ocorrido através do rádio, que anunciava constantemente a morte física dos ex-combatentes. Era algo habitual naquele período. Benaf, a partir daquele anúncio, teria que se reaproximar de suas tradições, ainda que forçosamente: "Desde que regressou da Europa, há cerca de seis meses, não tinha tido tempo para visitar aquele que por uma razão ou outra tinha sido o responsável por que ele fosse matriculado numa escola missionária" (Barros, 1999, p. 7).

O recém-licenciado (no contexto europeu é aquele fez algum curso superior, tanto bacharelado quanto licenciatura) estava focado apenas em suas individualidades, desligado de qualquer vínculo afetivo e cultural, não se importava com o tio e tampouco

com as tradições dos papeis:[3] "Falaram-lhe do tio, quando esteve de visita à terra natal, nas *tabancas* de Safim. Ali soube, através dos parentes da mãe, da vida solitária que o tio levava, sujo, sempre a cair de bêbado" (Ibid. Grifos do autor). O jovem tinha idealizado convencer o tio a mudar-se para a terra natal e assumir a reinação, após a morte de seus pais, mas não teve tempo, porque "[...] a vida dum recém-formado na praça de Bissau era muito atribulada" (Ibid).

Consoante a Ricardo Aguinelo Cá (2018), o romance demonstra como a juventude guineense – em sua grande parcela, ao migrar para Portugal, assimila as culturas europeias e distancia-se cada vez mais de suas matrizes africanas, passando a assumir uma identidade colonial. Este é o caso de António Benaf. O jovem, ao ver-se obrigado a organizar a cerimônia fúnebre do tio, fica indignado com as obrigações que a cultura papel "impunha" a ele. O narrador de Kikia Matcho nos informa que "Afinal, a morte do titio 'N Dingui não está sendo tão simples como Benaf tinha pensado. Pela primeira vez, o nosso jovem é obrigado a confrontar-se com realidades socioculturais que lhe serviram de berço, do qual tanto gostaria de escapar!" (Barros, 1999, p. 23).

Quando soube da notícia do falecimento do tio, ele estava em um *djumbai*[4] com os amigos. Na cena seguinte, Benaf mostra-se indiferente com o ocorrido, mas como sendo membro da família, sentiu-se obrigado a ir ao local e preparar a cerimônia, que é muito importante para a cultura do seu povo e, sem ela, o tio não poderia fazer a passagem para o outro mundo. Ao despedir-se dos amigos,

> Olhou para o relógio, fechou o rádio portátil e decidiu partir, sem antes ter atirado uma pedra para afugentar um mocho – *kikia,* para os da terra – que teimava em poisar na janela do seu quarto. Benaf achou estranho uma ave nocturna a voar àquela hora da tarde, mas limitou-se a atirar a pedra (Barros, 1999, p. 7-8).

O aparecimento da ave simbolizava uma mensagem de dor e tristeza, mas o jovem, apesar de ter achado estranho o aparecimento da Kikia, não lhe deu bastante atenção, por não acreditar fielmente nas tradições que dizem ser a coruja, uma ave de mau agouro. Para Cardoso (2017), "Em Benaf, o estereótipo parece ceder lugar para algo mais invasivo,

[3] Grupo étnico da Guiné-Bissau representa cerca de 9,1% da população nacional. Para ele, a morte é um rito de passagem para o outro mundo e, portanto, é necessário que se realizem cerimônias especificas, como requer a tradição. (Clossavny, 2021).
[4] Traduzindo do crioulo guineense para o português, seria equivalente à conversa e diversão entre amigos. (Tradução nossa).

de modo que toda a identidade do personagem passa a se apresentar como uma 'mímica'." (Cardoso, 2017, p. 369).

Neste sentido, o jovem imita a cultura do colonizador porque ao retornar para a África, especificamente, a Guiné-Bissau, teria vantagens em relação aos seus pares, isto devido ao fato de ser um licenciado e porque naquela altura, os que estudavam na Europa eram vistos como figuras importantes e capacitadas. Ele busca por prestígio e reconhecimento e, para tal, é necessário colocar a sua condição de africano de lado, ainda que ele não consiga literalmente. Isso se evidencia no trecho seguir, em que o narrador afirma:

> Logo à chegada, os mais experimentados ensinaram-lhe que os senhores da guerra eram vulneráveis à adulação dum recém-doutor. Esmagados por complexos analfabetais, e plea doutrinação dos *outros*, sentiam-se reconfortados ao serem obedecidos pelos intelectuais da nova vaga.
>
> Era preciso toda uma encenação hipócrita para substituir os *outros*, os intelectuais da Luta, vitimados por esses mesmos complexos. Benaf não só conseguia compreender essa plástica como não estava interessado em perder tempo a pensar nisso. As regras do jogo eram essas e toca a usá-las (Barros, 1999, p. 62, grifos do autor).

Os próprios nativos, aqueles que assimilaram a cultura do branco, subjugavam suas culturas como inferior, isto porque

> O contato com a cidade, com seus colchões de espuma, seus aparelhos de ar condicionado, suas meninas de esmerada educação e, sobretudo, de tez clara, mudou os revoluconários. Em vez do suicídio da classe pequeno-burguesa tão caro a Cabral, deu-se o aburguesamento do campesiando. O discurso revolucionário de *tudo fazer em nome do povo* dera lugar ao *com o poder não se brinca*. Em vez de livros, medicamentos, surgiram *os volvos* e as *comadres* e, como corolários, a violência policial" (Barros, 1999, p. 25).

Ainda nesta seara, Santana (2019) entende que

> As narrativas sobre África e os africanos, em consonância com as ações do colonialismo, primaram por construir no imaginário social coletivo a ideia de um lugar habitado por povos "inferiores", "bárbaros", "indolentes". Tal suposição, entretanto, não se limitou apenas a essas classificações, ao contrário, constituiu-se apenas como desencadeadora das mais extraordinárias concepções acerca de África e de seus habitantes (Santana, 2019, p. 197-198).

Esse imaginário coletivo em torno do continente africano e de seus descendentes ainda permanece presente em muitos discursos diaspórios, pautados no racismo e na negação do continente enquanto berço civilizatório da humanidade. Benaf é uma vítima desses discursos, porque incorporou tanto a cultura do outro, que passa a ver a sua como "bárbara" e inferior. O narrador, ao descrever o cenário do velório de N Dingui, faz a seguinte constatação:

> No fundo do *Cobom de Bandé*[5], Benaf resiste ao sono. À sua volta, as interferências de sons criados pelo ressonar de dezenas de narinas [...] Na sua maioria, mulheres de avançada idade, [...] cumpriam com o ritual de velar um defunto. Era a última homenagem que se prestava àquele que tinha sido o tio do nosso jovem licenciado e que tinha recusado ser *balobeiro* nas matas de Safim (Barros, 1999, p. 11).

O jovem mal queria realizar os ritos tradicionais, quem dirá ser *balobeiro* – que é um zelador dos locais onde se realizam cerimônias tradicionais. Para ele, segundo as palavras de Barros, "estava sendo um calvário". "Os costumes mandavam que assim tinha de ser. Ele, o sobrinho, o parente mais próximo do malogrado, tinha que permanecer no local até ao enterro, cerca de 24 horas! **Que frete para um licenciado recém-retornado!"** (Ibid. Grifo nosso).

A frase grifada ilustra bem o quanto aquela cerimônia não tinha significado para Benaf, que só a cumpriu por um certo "respeito" à memória do tio, o responsável pela sua ida à Europa, ou melhor, uma comoção circunstancial. Mas sabe-se que o jovem não estava interessado em nada do que se passava. Em um dado momento, o velho Papai, que fora colega de luta de N Dingui, começa a narrar como tinha sido o período da guerra, das lutas e das emboscadas que armaram para os tugas[6], mas Benaf mantinha-se em silêncio, analisando as contradições do discurso com a realidade que o tio se encontrava: desolado, solitário e, agora, morto:

> Anos de vivência na Europa, anos de prática dum individualismo tacanho, haviam-no transformado num ser desumano, num *materialista* interessado nos sucessos pessoais, saudoso das grandes cidades de luzes por todos os lados, dos automóveis, dos gigantes de betão armado. A África tinha-se esfumado do seu ser. Voltou porque era africano e intelectual, portanto podia ser ministro ou presidente, mas do continente não conseguia reter nem compreender a profundidade de sua mística (ibidem).

[5] Bairro da Guiné-Bissau.
[6] Forma como alcunharam os portugueses.

O colonialismo, enquanto provocador de hiatos e rupturas de culturas autóctones, torna o assimilado massa de manobra, capaz de "perder a consciência de si", o que é cruel para com a vítima. Neste sentido, Cardoso (2017), ao analisar o posicionamento de António Benaf, constata que

> A estratégia de Benaf é, na verdade, uma tática colonialista aplicada de forma dissimulada. Não é mais o branco/europeu que se oferece para administrar o território, mas, agora, é o próprio sujeito local, ansioso por parecer à sua imagem, que se oferece para isso, mostrando-se psicologicamente fraturado, modificado e assimilado à cultura do branco/ocidental. Enfim, o personagem age tendo em perspectiva tanto o olhar do sujeito ocidental quanto o olhar do africano local (Ibid., p. 369).

Embora ele tenha traçado o percurso da assimilação, não deixa de ser africano e tem consciência das múltiplas realidades que o compõe. Ainda que quisesse permanecer na Europa, lá também não passaria de um "zé ninguém". Conforme narra o autor, a morte do tio não estava sendo fácil para Benaf, pois, ali, foi "[...] obrigado a confrontar-se com realidades socioculturais que lhe serviram de berço, do qual tanto gostaria de escapar!" (Barros, 1999, p. 18).

Após a cerimônia, com o alvorecer do dia, ele percebe as marcas da pobreza e do infortúnio na Tabanca em que morava o tio, logo, retorna para casa, na verdade, um pequeno quarto que era utilizado pelos colonos, mas que fora reformado para os jovens licenciados. Enquanto descansava, recebeu a visita da jovem Yama com quem ele havia marcado um encontro, mas como teve que ir ao velório do tio, acabou deixando a moça "de mãos atadas". Benaf puxa a jovem Yama[7] para a cama, agarrando-a pela cintura e ela, mesmo querendo, mas sabendo "como mandava a tradição", indagou-o sobre o ato, pois ele deveria estar de luto e respeitar a memória do tio, porém, Benaf logo exclama:

> - Qual tio qual quê? Que se lixem os costumes! O homem já morreu e, pronto, já não conta! Não consigo dominar-me ao pé de ti! Aliás, há muito que já não o via. Quase nada me liga a ele a não ser o facto de ser o irmão mais velho da minha mãe. A vida

[7] Ela é uma jovem prostituta, com pouca experiência no ramo. Foi ter com ele porque queria comprar sapatos novos para um evento local, com incentivo da amiga, que era bem mais experiente.

> continua. Se calhar ele fez o mesmo ou pior com as mortes que teve como companhia ao longo da guerra! (Ibid., p. 50).

Depois, teve que retornar para o local, onde aconteceria o enterro, pois, anteriormente, realizou-se a cerimônia de *tchoro*[8] (velório). Benaf estava cansado e indignado com tantas cerimônias e rituais, pois, não cria no além e tampouco naquelas tradições todas:

> - Estúpida, esta sociedade! Agora que se trata de deitar fora a carcaça do que foi o meu tio, está sendo mais difícil do que quando estava vivo e abandonado á sua triste condição de pária.
> É, tanta coisa, tanta *cerimónia*, como se a vida continuasse para lá de *barreira*. Que estranha é esta sociedade! Falam da alma como duma entidade imaterial mas enterram o morto com mantas, colchas e sei lá que mais para levar: como se as coisas também tivessem alma! Até parece que há um espelho entre os dois mundos, um a reflectir o outro! Qual o verdadeiro? Resta ainda saber se o espelho é côncavo ou convexo! (Ibid., p. 111-112).

Os questionamentos feitos pelo personagem refletem não só as inquietações de quem desvinculou-se de suas raízes culturais, mas também representam um discurso individualista, da elite intelectual guineense, que rompeu com o legado de luta deixado por Amílcar Cabral, buscando, apenas, seguir o modo capitalista do ocidente. Como aponta Justino Gomes (2019), estudioso bissau-guineense,

> Filinto de Barros, como intelectual que vivenciou ativamente momentos da ocupação colonial e pós-colonial, experimentou o abandono do projeto da luta desenvolvido pelos intelectuais de ontem representados aqui pelos combatentes. O desprezo de Benaf ao seu tio significa, no contexto da narrativa, esse abandono da conquista de ontem por parte dos intelectuais de hoje, para mergulhar o país na pobreza e na corrupção incontrolada devido ao desejo de se enriquecer e imitar modos capitalistas (Gomes, 2019, p. 41).

[8] Choro. No crioulo guineense, o termo tem duas significações: o ato de chorar e o lamentar/sentir a dor da morte. (Tradução nossa).

Embora o romance não seja autobiográfico, Barros evoca um narrador que, ao passo que desenvolve a trama, registra partes de sua própria biografia. A história apresentada é bem íntima do autor. Deste modo, Augel (2005) afirma que

> O posicionamento do autor de Kikia Matcho não é inocente. Abandonando a perspectiva da classe dirigente, recusando a fala hegemônica, que também foi a sua, com conhecimento de causa, indica sem piedade a procedência dos problemas que estão na raiz da desgovernança e que tanto dificultaram a consolidação do Estado guineense [...] (AUGEL, 2005, p. 274).

Com isso, é possível depreender que o autor, ao produzir um romance como este, reconhece que falhou enquanto parte integrante da Luta e também como intelectual, portanto, ao nos dar direcionamentos acerca dos problemas político-sociais que assolavam e assombram o país até os dias atuais, ele redime-se de suas falhas, trazendo elementos históricos que a versão oficial da História omitiu e invisibilizou.

O discurso do romance é polifônico que, na visão de Zani (2003), trata-se de "[...] um diálogo entre diversas vozes, não apenas enquanto um elemento de *citação* estático, mas no sentido de constituir um discurso entre duas ou mais vozes que se mostram e interagem em um diálogo intertextual" (Zani, 2003, p. 125). As vozes das personagens da obra de Barros interagem entre si e partilham de um discurso comum: o caos no país e a decepção para com a independência, e ainda que cada personagem tenha a sua própria história e percepção: "Um discurso pode se valer de outro ou de outros para sugerir novas orientações e/ou novos sentidos à uma obra" (Ibid.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso do recém-licenciado, António Benaf, durante todo o romance, é traçado pelo conflito entre a tradição e a modernidade europeia. Ao negar suas raízes tradicionais do povo *Papel*, ele cumpre com o plano civilizatório preparado pelos colonizadores: o apagamento da cultura autóctone, da identidade e da história, em detrimento de uma nova identidade – a europeia que, no caso específico de Benaf, é uma identidade portuguesa.

Ao analisar o personagem, percebendo a forma como o colonialismo operou e continua operando na Guiné-Bissau, sobretudo, nas mentalidades dos jovens. O caso de

Benaf ficcionaliza a realidade de muitos jovens guineenses que, ao migrarem para a Europa ou qualquer parte do mundo, em parte, tendem a se afastar de sua cultura guineense/africana para assumir uma identidade estrangeira. Há outros casos, obviamente, em que acontece a hibridização cultural, passando o individuo a comungar de duas culturas distintas.

Na Guiné-Bissau, com o pós-colonial, este processo é o marcador de uma identidade guineense, que não mais é aquela anterior ao contato com a colonização, mas funde elementos da cultura tradicional com a modernidade – entendida aqui como o produto colonial, a exemplo: a língua portuguesa, a organização política e o sistema de ensino. E cabe ressaltar que não defendemos a hibridização cultural enquanto fator positivo, encaramos apenas como resultado de um processo violento de contato entre duas culturas distintas.

Filinto de Barros conseguiu, em seu "pequeno exercício de ficção", mapear o processo de organização política e social do país com o pós-independência, e o personagem Benaf, para além de representar a assimilação da cultura europeia e negação da sua própria cultura, nos dá indícios de quão utópica foi a independência, e que os novos governantes da nação distanciavam-se cada vez mais da Liberdade e do projeto de nação pensado por Amílcar Cabral e os guerrilheiros.

Em suma, a análise do personagem António Benaf nos possibilitou compreender um pouco do universo cultural e místico da Guiné-Bissau, que possui uma diversidade étnica e linguística. O fato de o jovem enxergar sua cultura como inferior e sem significação afetiva-cultural, reforça a violência colonial e a elisão de uma consciência nacional e identitária. Embora Benaf tenha se mostrado indiferente para com a tradição do povo pepel na realização de velório e enterro do tio e, renegado o legado cultural de seu povo, ele representa, em seus diálogos com Papai, o discurso dos indignados com a forma que o país estava sendo administrado, vivendo sob o caos, a miséria e a desilusão com a independência – o grande mito nacional. Benaf representa os desesperançados!

REFERÊNCIAS

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombro: a literatura guineense e a narração da nação. Rio de Janei*ro, 2005. 387 p. (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa, na especialidade das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BARROS, Filinto de. *Kikia Matcho*: *o desalento do combatente*. Lisboa: Caminho, 1999.

CÁ, Ricardo Aguinelo Aquixinco Gomes. Filinto de Barros e a resistência intelectual na construção literária do estado-nação guineense. *Revista África e Africanidades* - Ano XI, n.28, 2018.

CARDOSO, Marques Sebastião. Crítica da razão cultural guineense: um estudo sobre a representação da cultura em Kikia Matcho, texto ficcional de Filinto de Barros. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, N. 32, 357-375, dez/2017.

CLOSSVANY. *ETNIAS DA GUINÉ-BISSAU - Museu da arte e cultura da Guiné-Bissau.* Museu da arte e cultura da Guiné-Bissau - Arte e cultura. Disponível em: <https://clossvany.com/etnias-da-guine-bissau/>. Acesso em: 14 Jul. 2021.

GOMES, Justino. Personagens e culturas guineenses: Kikia Matcho e A última tragédia, entre tradição e modernidade. *Revista África e Africanidades* – Ano XII, n. 32, 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2006.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, jun. 2017, p.1-18.

SANTANA, Suely Santos. LITERATURA AFRICANA DA GUINÉ-BISSAU: Abdulai Sila e sua "Trilogia" Romanesca. *Estudos IAT*, v. 4, n. 2, p. 196-215, 2019.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. Em Questão: *Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS*, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.56-70

JUAREZ:

O LOUCO EM UMA MEMÓRIA SENSÍVEL

JUAREZ: THE MANDMAN IN A SENSITIVE MEMORY

Renê Souza Andrade[1]
Arnulfo Neto Brandão Araújo[2]

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo principal estudar as representações das memórias contidas na crônica "Juarez", de Alana Freitas El Fahl (2018), focalizando especialmente as lembranças do protagonista, que, mesmo desprovido da razão, constrói uma narrativa sensível de humanidade e reconhecimento. Para tanto, o presente texto adota uma estrutura contínua, que se inicia com a apresentação de algumas perspectivas sobre memória, seguida da descrição do objeto de estudo. Posteriormente, discute-se o gênero textual crônica e sua funcionalidade para os leitores e, por fim, abordam-se as memórias. O estudo analisa como a memória e a loucura se entrelaçam na constituição da identidade de Juarez, discutindo a forma como o texto literário ressignifica a marginalidade e os afetos. A análise da obra ocorre em paralelo com as temáticas elencadas anteriormente. Para as discussões acerca do gênero crônica, empregamos o aporte teórico de Walter Benjamin (1994) e A. F. El Fahl (2003). Para a discussão sobre as memórias e para a análise, contamos com Aristóteles (2015), Maurice Halbwachs (1968) e Jacques Le Goff (2013). O presente estudo busca oferecer subsídios para a apreciação da crônica "Juarez" e possibilitar múltiplas interpretações oriundas da riqueza dessa narrativa.
Palavras-chave: Crônica. Razão. Memórias.

ABSTRACT: This study primarily aims to explore the representations of memories within the chronicle "Juarez" by Alana Freitas Fahl (2018), particularly focusing on the memories of Juarez, the main character. Even though he is seemingly devoid of conventional reason, Juarez constructs both collective and individual memories. To achieve this, the present

[1] Doutorando em Estudos de Línguagens (PPGEL/UNEB); Mestre em Estudos Literários (PROGEL/UEFS); Graduado em Letras- Português/Libras (UFRB). renneandrade01@hotmail.com.
[2] Graduando em Letras/Libras (UFRB). arnulfo.neto@aluno.ufrb.edu.br.

text adopts a continuous structure, beginning with an introduction that presents various perspectives on memory before describing the object of study. Subsequently, we discuss the chronicle as a textual genre and its functionality for readers, and finally, we delve into the concept of memories. The analysis of the work unfolds in parallel with the themes listed previously. For discussions regarding the chronicle genre, we employ the theoretical contributions of Walter Benjamin (1994) and A. F. El Fahl (2003). For the discussion on memories and for the analysis itself, we draw upon Aristotle (2015), Maurice Halbwachs (1968), and Jacques Le Goff (2013). This study seeks to offer insights for the appreciation of the chronicle "Juarez" and for the construction of multiple interpretations stemming from the richness of the narrative in question.
Keywords: Chronicle. Reason. Memories.

1 INTRODUÇÃO

> “A experiência que se passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores" Walter Benjamin (1994, p. 198).

A epígrafe escolhida dialoga, diretamente, com a forma como a crônica articula a narrativa e a figura de Juarez. Essa relação entre narrativa e experiência se ancora na concepção benjaminiana de que toda história é, também, um testemunho da memória coletiva, mesmo em sua particularidade, é capaz de evocar e transmitir experiências e memórias. Afinal, a memória individual e coletiva constitui um campo de estudo vasto, que atravessa diferentes áreas disciplinares e não deve ser compreendida como um espaço restrito e definido. Atualmente, a memória tem sido abordada, por diversas perspectivas teóricas e problematizada, a partir da dinâmica contemporânea da crítica literária, da temporalidade, bem como do tempo vivido e do esquecimento.

Evidentemente, a memória conserva episódios da vida humana com expressiva vitalidade, mesmo que a existência do sujeito seja interrompida, precocemente, pela morte, por comprometimento biológico ou por acidente. Assim, afirma Benjamin, “[...] o tempo revela uma nova e até então desconhecida forma de eternidade a quem se aprofunda em seu fluxo” (Benjamin, 1994, p. 45).

O tempo, como responsável pelos acontecimentos, revela a memória que, por sua vez, eterniza os fatos por meio de seus três processos principais: a codificação, o armazenamento e a evocação. Desse modo, a discussão proposta neste trabalho atravessa

os campos convencionais de se pensar as memórias, para observá-las a partir de um sujeito que, embora não possua a plena posse de suas faculdades mentais, revela uma racionalidade *sui generis*. O presente texto se constitui por diálogos intertextuais que buscam sustentar a linha de pensamento desenvolvida neste estudo.

O estudo da crônica selecionada focaliza as atitudes cotidianas relacionadas às experiências de vida do sujeito Juarez, sendo permeadas por emoções vinculadas à condição essencial do reconhecimento e que emergem da memória involuntária diante das vivências e dos elementos do passado, tanto individual, quanto coletivo. A crônica "Juarez"**,** de autoria da escritora Alana Freitas El Fahl**,** integra uma coletânea composta por outras vinte narrativas, reunidas sob o título *Nós que apagamos a lua:* 21 histórias para guardar, publicada pela Editora Zarte, em 2018**.**

Em um primeiro momento, faremos uma breve apresentação da escritora e, posteriormente, nos deteremos no objeto de análise deste trabalho. A escritora e professora Alana Freitas El Fahl é mestra em Literatura e Diversidade Cultural, pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e doutora em Teorias e Críticas da Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente, é professora titular de Literatura Portuguesa e Brasileira da UEF e autora de uma fortuna bibliográfica e dona de uma escrita refinada e sensível.

Com a apresentação da autora e a contextualização de sua relevância, e considerando que a crônica "Juarez" será o nosso objeto de análise, cabe agora uma reflexão aprofundada sobre o papel formativo e social do gênero textual crônica na vida do leitor. É fundamental compreendermos que a literatura tem a capacidade de aproximar o sujeito do real através da ficção, uma característica, particularmente, evidente nesse gênero. Essa contextualização reforça o caráter acadêmico e literário da autora, cuja escrita transita entre a sensibilidade estética e o registro da memória social.

Antes de adentrar a análise, é necessário compreender o gênero textual em que se insere a obra. A crônica tem suas origens nos rodapés de folhetins de jornais, no entanto, extrapola, na contemporaneidade, o espaço jornalístico e assume um estatuto literário autônomo, portando-se de estética e forma literária, tendo em vista que "[...] entre todas as formas épicas, a crônica é aquela cuja inclusão na luz pura e incolor da história escrita é mais incontestável" (Benjamin, 1994, p. 205). Ainda nas palavras de El Fahl (2008, p. 12):

> A nossa crônica, como hoje é conhecida, é filha legítima do folhetim (do francês *feuilleton)*, que consistia em um espaço localizado no rodapé dos jornais, com o objetivo único de divertir ou entreter o leitor, como uma espécie de pausa ou de bônus para os olhos cansados das notícias densas que sempre povoaram os periódicos.

As crônicas publicadas em jornais tornaram-se instrumentos informativos e de atração do público leitores de jornais, ganhando massificação do público. Para além da crônica jornalística, nos interessa falar sobre a crônica literária que, posteriormente, conquistou seus espaços no interesse dos leitores, acarretando uma rede de poder pela literatura.

Conforme El Fahl (2008, p. 16), a crônica literária "[...] não surge simultaneamente com os jornais brasileiros, mas se desenvolve a partir do instante em que esses periódicos passam a ter edições mais frequentes e mais disponíveis para os leitores". Os cronistas editam suas narrativas dentro dos temas literários, sem confrontar com outros gêneros literários, mas adiantando ao leitor, em formato estrutural curto e, por vezes, econômico de palavras que dá margem à tese da narrativa.

O cronista literário pode ser compreendido como um agente que estabelece um elo entre a literatura e a sociedade, mediando as relações entre os sujeitos sociáveis e os fatos cotidianos. Nesse sentido, ele constrói uma rede de significados que dialoga com o público leitor, articulando experiências, temas e perspectivas sociais. Tal perspectiva dialoga com a noção de mediação cultural proposta por Bakhtin (1997), para quem o texto literário se constitui na interação entre autor, leitor e contexto social.

O narrador literário, enquanto artesão das palavras, "[...] narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser perdido para a história" (Benjamin, 1994, p. 223). Compreende-se, portanto, que as experiências e as lembranças convertidas em narrativa configuram-se como fontes de vitalidade simbólica e devem ser preservadas não como "arquivos mortos", mas como registros dinâmicos que mantêm viva a memória social e favorecem a emergência da crítica. O indivíduo Juarez, nesse contexto, pode parecer um sujeito marginal ou secundário no âmbito social, à luz de perspectivas que hierarquizam os acontecimentos; contudo, sob o olhar de quem reconhece a vida como campo de produção de sentidos e de memórias, evidencia-se como parte constitutiva do meio e

como agente de significação nas práticas coletivas de rememoração. Assim, a literatura reafirma sua função social ao conferir visibilidade ao sujeito comum, ao ressignificar o cotidiano e ao instituir a memória como espaço de resistência e de permanência simbólica.

2 ENTRE A RAZÃO E O SENTIR: A MEMÓRIA COMO ESPAÇO DE HUMANIDADE, LOUCURA E SABER NA LITERATURA

A sensibilidade do cronista não corresponde a uma forma de sentimentalismo, mas ao uso de uma lente literária capaz de apreender os mínimos detalhes em meio às grandezas que são contempladas por todos. Nessa perspectiva ampliada, o cronista orienta o olhar do leitor para que também perceba o que geralmente passa despercebido. Na crônica "Juarez", narrada por uma voz feminina — uma narradora-personagem que fala de si, de suas experiências e do breve instante em que o tempo se suspende — observa-se o predomínio do tempo psicológico, próprio das memórias que resgatam as vivências desde a infância, quando a presença daquele "louco" já se fazia constante: "Isso não deve ter durado um minuto, mas o tempo parou" (El Fahl, 2018, p. 43).

Nesse sentido, o protagonismo de Juarez revela o apagamento social de sujeitos, cujas formas de apreender o mundo e de se relacionar com a racionalidade divergem dos padrões convencionais. Para dar sentido às coisas, todo sujeito recorre à sensibilidade, pois é a partir dela que se inaugura o processo racional que se consolida em etapas posteriores, quando o sentir se transforma em compreensão e o vivido se converte em pensamento. Essa leitura se aproxima da proposta de Foucault (1978), ao discutir os mecanismos de exclusão da loucura e sua relação com o saber e o poder.

Como exemplos de manifestações da loucura na literatura, podemos citar *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, cujo protagonista vivencia uma desconexão profunda com a realidade. Em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, encontramos Policarpo, cuja visão idealizada de pátria e cujos pensamentos singulares o conduzem a um estado que, para muitos, se aproxima da loucura. Também é possível mencionar "O Alienista", de Machado de Assis, em que o protagonista Simão Bacamarte, médico

dedicado ao estudo da mente humana, acaba por revelar, em sua busca pela razão absoluta, traços de desequilíbrio e desmedida.

Ao trazer tais representações, a literatura amplia as fronteiras do humano, reconhecendo a diferença como parte da experiência universal. Esses exemplos evidenciam como a literatura representa a loucura não apenas como condição individual, mas como construção social e crítica cultural, em consonância com a perspectiva de Foucault (2004), segundo a qual a loucura é historicamente situada e regulada pelas instituições, e com Freud (2017), que aponta as tensões entre instintos individuais e normas sociais como espaço de conflito psíquico.

Os exemplos literários citados buscam, portanto, desconstruir a identidade social homogênea atribuída a indivíduos considerados loucos, uma vez que essa visão desconsidera suas singularidades, manias e características próprias. Longe de uma identidade única, a literatura revela a existência de indivíduos que vivenciam a loucura de maneiras diversas, apresentando-se em variadas condições sociais e de vulnerabilidade. É justamente por meio da literatura que podemos explorar esses espaços plurais ocupados por sujeitos cujas lógicas e percepções se desviam dos padrões convencionais da razão.

Em outros tempos, os loucos eram postos à margem da sociedade, o que acarretava, por vezes, seu silenciamento dos alvos, que pode ter sido o caso de Juarez, assim como de outros que se tornaram agressivos devido ao sentimento de exclusão dos meios de convivência. No passado, os loucos eram condenados pela Igreja Cristã, sendo vistos como possuidores de espíritos malignos; outros eram internados em sanatórios, tendo suas vidas privadas das convivências e da relação com a natureza e com seus pares; e ainda outros eram recolhidos e levados pela polícia para que desocupassem as ruas, praças e espaços privados.

O tempo é o agente que revela a memória e esta, por sua vez, é responsável por eternizar os fatos. O poder da memória, quando evocado pela literatura, é capaz de transcender a própria sepultura. O clássico machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ilustra isso, apresentando um narrador-defunto que relata sua própria existência já finda. Assim, fica evidente que, embora o corpo retorne ao pó, a memória se eterniza, imortalizando a experiência humana para além dos limites da finitude biológica.

Através da ciência clínica, ponderamos que os loucos são cheios de dopaminas, que é um neurotransmissor com função de atuar no controle do movimento. A mente do sujeito louco fica, extremamente, "ligada" e facilita a conexão e associação das coisas. Na loucura, há sabedorias e nem tudo é desconectado. Prova disso é Juarez, que, em um gesto de doação ímpar, demonstrou sua conexão com a vida, com as experiências e que exerceu a gratidão. É perceptível, no personagem Juarez, a sua sensibilidade em vários episódios da narrativa; destacamos:

> Juarez se levantou do seu canto como um cavaleiro andante e parou com os braços abertos no meio da rua, parando o trânsito para que eu recolhesse em segurança meu material e pudesse recompor minha ordem (El Fahl, 2018, p 41).

Observa-se na passagem a manifestação de sentimentos de afeto e cuidado de Juarez em relação à professora, que, em diferentes momentos, havia recebido apoio de sua família. Essa relação de gratidão se reflete no gesto do personagem, que, ao perceber a situação de risco, interrompe o trânsito para que ela pudesse recolher seu material com segurança.

É perceptível o cuidado de Juarez para com aquela jovem professora, ao colocar sua vida em risco parando os automóveis a fim de preservar a vida daquela dama. Como ensinamento fecundo de amor e doação para com os outros, nas Sagradas Escrituras, no livro de João, Jesus diz "Este é o meu mandamento: amai-vos uns aos outros, assim como eu vos amei. Ninguém tem amor maior do que aquele que dá sua vida pelos amigos" (João, 15, 12-13).

Trata-se, portanto, de um ensinamento de Jesus sobre o verdadeiro sentido do amor, e de qual forma o amor deve se manifestar, quer seja no amor mútuo entre os pares, ou na doação de si pelo outro. Assim, fez Jesus Cristo ao doar sua vida pelos discípulos e toda a humanidade, com o fim exclusivo de salvar seus semelhantes. E este ato de Cristo é a prova de amor, cuidado e outros sentimentos que se reúnem no ato singelo. Essa intertextualidade bíblica reforça o valor simbólico do gesto de Juarez, conferindo-lhe um caráter de sacralização da vida e do cuidado.

Nesse sentido, Juarez não age de forma diferente. Mesmo que não tenha havido o abatimento de sua vida, ele se pôs à prova, sem reservas das consequências, apenas na

tentativa de salvar a professora amiga de longas datas. Essa astúcia rápida de Juarez é perceptível como um ato do saber.

Para Foucault (1978), os saberes detêm poder. Deste modo, ele se interessa em entender a razão a partir da perspectiva de duas dimensões: a trágica, que é aquela que percebe que o louco tem um saber, uma genialidade; já a crítica é aquela que deve ser isolada, confinada, entre outros meios de exclusão social.

A atitude do cavalheiro andante reflete enquanto expressão de protesto pela gratidão e reconhecimento que brotam da sua alma, e que são características por vezes associadas ao sujeito humano racional. Portanto, a junção da gratidão, das experiências do protagonista, do fato ocorrido e sua reação imediata, constitui-se em uma leitura do sujeito pela ótica da intelecção. Segundo o dicionário *on-line* Priberam, intelecção significa "ato de entender". Ou seja, o sujeito tido como desprovido de memórias, entendeu que, aquele exato momento, era oportuno para ele proteger a professora.

Para Aristóteles (2015), a intelecção está associada à sensação, no entanto se associa ao ato da percepção de movimentos pelos sujeitos, ainda que o indivíduo não profira tantas palavras, mas ativa a linguagem, que é a capacidade de todo ser humano estabelecer comunicação. Dito isto, para compreendermos que Juarez era dotado de intelecção e mantinha-se comunicável através dos olhares, como podemos observar em: "[...] nossos olhares se cruzaram cúmplices e silenciosos" (El Fahl, 2018, p.43). Nesse sentido, a intelecção de Juarez não se dá pela lógica racional, mas por uma racionalidade sensível, pautada na percepção e no afeto.

Este cruzamento dos olhares, entre ambos os personagens, sem palavras, tornou-se a tenra expressão de que ambas as partes estavam envolvidas reciprocamente e, em nossa opinião, esse episódio representa o clímax da narrativa. Em meio ao silêncio de ambos, apenas pela linguagem corporal e de expressão facial, as memórias do passado se ressignificaram no presente de ambos. Um por ser o provedor da graça e o outro o agraciado.

Por um breve instante, o louco foi respeitado pelos que trafegavam naquele trânsito e "[...] todos obedeceram àquele guarda inusitado que num gesto de doação ímpar, me fez chorar nem sei de quê" (El Fahl, 2018, p. 43). O gesto de Juarez, portanto, configura uma manifestação da memória sensível e da racionalidade prática, frutos da sua experiência que o direcionou a realizar o ato de salvar a jovem professora. E o choro da referida

professora compreende-se em gratidão por tal gesto de quem menos se poderia esperar, tendo em vista a construção do senso comum que invalida os sujeitos desprovidos dos padrões convencionais.

O texto está, portanto, constituído de memórias. Nele se evidencia tanto a memória da narradora, que reflete sobre suas vivências e sentimentos, descrevendo-os através da literatura, quanto as memórias em vitalidade do protagonista Juarez, o foco deste estudo. São essas memórias que não apenas estruturam a narrativa, mas também confrontam a concepção tradicional que invalida o saber dos sujeitos tidos como "loucos" no senso comum.

3 ENTRE O INDIVIDUAL E O COLETIVO: A MEMÓRIA COMO VÍNCULO DE IDENTIDADE E AFETO

Ao refletirmos sobre as memórias em "Juarez", é pertinente recorrer aos estudos da memória coletiva. A memória é construída por lembranças, esquecimentos e silenciamentos. De acordo com Le Goff (2013, p. 486) "O verbo *monere* significa 'fazer' 'recordar', de onde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'". Nesse contexto, podemos adotar o fazer recordar, a partir das palavras que definem o termo memória para analisarmos elementos das memórias na crônica "Juarez". Esse fazer recordar é, portanto, os acontecimentos do dia a dia que não permitem o esquecimento absoluto das marcas do passado. Com base nisso, pensa-se que a cada amanhecer Juarez tinha essa missão de vigiar, cuidar e proteger aquela família.

Das memórias contidas no texto literário, primeiramente, pensando na narradora, é possível detectar sua sensibilidade ao iniciar o texto quando apresenta as memórias da infância ao dizer da presença dos loucos nas ruas, "nos anos da minha infância, o doido da rua ou os doidos nas ruas era um fato comum[...]" (El Fahl, 2018, p. 42). Para tanto, a memória de uma criança que se torna um referencial adulto é de grande relevância para refletirmos as estruturas sociais e, sobretudo, quando é observada por uma criança.

A narradora-personagem apresenta suas memórias com o protagonista Juarez, tanto da infância como pudemos ver acima, quanto na vida adulta, ao dizer "[...] eu já me acostumara com sua presença e dei muitos bons dias e boas tardes a ele e recebia em troca ou um meneio de cabeça ou um muxoxo de desprezo ou uma careta de desdém". (El Fahl,

2018, p. 42). Esses cumprimentos da personagem eram sempre recepcionados e correspondidos por uma gesticulação. E ela guardava essas lembranças, ao contar sua relação com Juarez.

Adiante, a narradora destaca a presença de pessoas em situação de loucura nas ruas, evidenciando que são membros constituintes do meio social. Ela afirma que "[...] todos devem se lembrar de algum em especial e guardar seu nome ou suas manias" (El Fahl, 2018, p. 1). Ao enfatizar esse trecho, a crônica parte da memória individual — a lembrança que cada um tem de um "louco" específico — para evidenciar a construção da memória coletiva de uma comunidade. Essas histórias singulares, assim, não se desassociam do arcabouço maior das memórias sociais, mostrando como o individual contribui para o universal.

Os estudos sobre memórias são vastos e são constituídos por teorias que dão sentido às memórias escritas, orais, individuais e coletivas. Na perspectiva das memórias de Juarez, podemos pensar em Platão e Aristóteles a partir dos estudos de Le Goff (2013, p. 402) quando afirma que "[...] em Aristóteles e em Platão, a memória é um componente da alma, não se manifesta, contudo ao nível de sua parte intelectual, mas, unicamente da sua parte sensível".

Para tanto, temos construído um pensamento acerca da sensibilidade de Juarez. Mesmo que o protagonista não se guie pela racionalidade pautada na intelectualidade, ele possui uma sensibilidade mais profunda, que emana da alma. É a partir dessa profundidade anímica que o sujeito sensível, como Juarez, expressa suas emoções e sua forma singular de interagir com o mundo.

Constata-se que as memórias de Juarez são tão vivas quanto as da narradora-personagem, por estarem presentes ao longo do tempo. Por exemplo, a aproximação com a rua, o local onde a família dela residia e o cuidado para com a própria narradora, dizem muito de suas experiências anteriores à alteração de sua condição cognitiva. Juarez mantinha guardadas tais memórias, que eram cultivadas através de suas emoções.

É possível consultar experiências com a memória nas Sagradas Escrituras, tanto no Velho quanto no Novo Testamento, nos quais a memória é construída pela fé em relação ao criador. No *Deuteronômio*, trata-se de uma lembrança de gratidão, como exemplificam os versículos: "Guarda-te de esqueceres Javé, teu Deus, negligenciando seus mandamentos, normas e estatutos [...]" (8,11); e "Não esqueças então Javé, teu Deus, que

te fez sair da terra do Egito, da casa da servidão [...]" (8,14), (Bíblia, 1957, p. 522). Ainda sob essa perspectiva sagrada, podemos consultar no *Novo Testamento*, evangelho de São Lucas (22, 19), em que Jesus, na última ceia, diz aos discípulos que aquela prática de dar graças e repartir o pão deve ser feita sempre em sua memória. Essa ênfase na rememoração contínua é a base para que, no cristianismo, se conserve a Ceia do Senhor e, em particular na Igreja Católica, a liturgia Eucarística seja constituída por toda a memória da morte, paixão e ressurreição de Jesus (Bíblia, 1957, p. 510).

A obra em evidência é constituída por memórias coletivas, levando em consideração que as "[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetivos que só nós vimos" (Halbwachs, 1968, p. 26). O caráter coletivo das memórias de Juarez é central na narrativa, onde a cronista distingue claramente o tempo anterior e posterior à sua perda de razão. O relato é construído a partir da convivência da narradora com o protagonista e se enriquece com episódios cruciais de sua história, que foram contados e transmitidos por outros personagens.

Sabe-se que a memória individual constitui a coletiva, a partir das experiências isoladas de cada sujeito. O protagonista da crônica, por exemplo, bem representa esta memória individual que impacta no coletivo. Pois, o ato de Juarez informar à visitante que a professora não estivera em casa, do mesmo modo que o protagonista socorreu a professora naquele instante de desespero, denota que as suas experiências construíram outras experiências coletivas, para além de limitar-se à razão, tendo em evidência a força que emana das memórias do coração.

Le Goff (2013, p. 390) demonstra a proximidade com a ideia da memória individual pela visão clínica, tornando saber que:

> [...] os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento (nomeadamente no seguimento de Ebbinghaus), nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exerce sobre a memória individual.

Deste modo, compreende-se que a memória individual não se limita a questões conscientes, nem somente dos episódios que são lembrados no instante pelo sujeito. A

memória construída por um sujeito pode ser também lembrada por outros que participaram, assistiram ao episódio, entre outros.

Também Le Goff (2013) nos conduz à reflexão de que na construção da memória individual, a afetividade, o desejo e a inibição, entre outros, compõem este aparato individual que consequentemente extrapola para o coletivo. Sem perder de vista as características convencionais de um "louco", a narrativa caracteriza Juarez a um traço comum entre eles, que é "sempre acompanhado por seus sacos e latas e pertences e despojos de outras vidas e de outros tempos" (El Fahl, 2018, p. 41).

Essas características de guardar coisas velhas, juntar latas e outros objetos que estão em desuso, também constituem um significado para estes sujeitos. Quando ajustamos nosso olhar para perceber o outro com a sua história e suas memórias, melhor compreenderemos que cada item tem seu significado singular para o portador. Não deve ser visto por acaso, ou pensado por ser excesso de loucura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Walter Benjamin (1994), a crônica "Juarez", com suas características peculiares de narrativa literária, não se configura como uma narrativa pronta que contém explicações para todos os fatos. O texto literário, afinal, não existe em favor da informação, mas da narrativa em si. Por isso, o contexto psicológico das ações na obra não deve ser imposto ao leitor, tendo em vista que o leitor é livre para interpretar a realidade de acordo com o *alter ego* que emerge do texto ficcional. É por essa razão que a obra atinge uma amplitude que não é alcançada pela mera informação básica.

Nosso interesse em discutir a "loucura e a memória" visa instigar o leitor a refletir sobre o apagamento social que isola tanto as pessoas que operam por lógicas não convencionais quanto as memórias que são, por vezes, ocultadas. O estudo demonstrou que, ao articular razão, sensibilidade e religiosidade, a crônica de El Fahl tensiona os limites entre sanidade e sabedoria, entre o marginal e o humano. Assim, a literatura, enquanto protagonista da ascensão dos sujeitos marginalizados e propagadora de possibilidades, proporciona, através da narrativa, um diálogo significativo com esses sujeitos e suas memórias.

O personagem Juarez, com poucas palavras e muitos sentimentos, alcança a experiência dos leitores que buscam, por vezes, razão em tudo ou nas palavras. No entanto, para compreender o protagonista, é necessário que o leitor desvende os movimentos e expressões corporais do personagem que rememoram suas experiências de vida de tempos anteriores. O leitor precisa observar os movimentos de Juarez, à medida que são narrados no texto, para que possa apreender o que buscamos discutir no presente trabalho a partir da crônica "Juarez".

Esta crônica é, portanto, composta por pistas que encaminham ao cerne principal da questão: a memória de um louco. Ao longo do fluxo dos parágrafos, este mapa aproxima os leitores de uma novidade, de mistérios que são apagados ou despercebidos em um personagem que representa tantos outros sujeitos da sociedade, por vezes ocultados.

Em suma, os marcadores encontrados na obra em discussão foram as emoções humanas, a sensibilidade, a saudade e as memórias. Esses elementos nós identificamos no tempo presente. Contudo, o texto literário não se esgota aqui; é necessário que você, caro leitor, também possa desvendar mistérios em Juarez, enquanto nós continuaremos, incessantemente, nessa busca.

Dessa forma, reafirma-se a literatura como espaço de preservação da memória social e de reconhecimento do sujeito sensível, para além dos limites da razão.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética.* Tradução, introdução e notas de Eudoro de Sousa. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

ASSIS, Machado de. O Alienista. In: ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro, Lombaerts & C., 1882, p. 1-90. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4774>. Acesso em: 2 abr. 2026.

BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Typ. "Revista dos Tribunaes", 1915. Disponível em: < https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4361?locale=en>. Acesso em: 2 abr. 2026.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BÍBLIA. Tradução dos Monges de Maredsous. São Paulo: Ave-Maria, 1957.

BÍBLIA SAGRADA. *João, 15, 12-13.* Tradução Oficial da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).

BENJAMIN, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade:* lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Francisco de Robles, 1605. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/default.htm>. Acesso em: 2 abr. 2026.

EL FAHL, Alana Freitas. A crônica de Lulu Parola: a cidade de Salvador e o projeto de modernização. *Revista Légua e Meia*, *[S. l.]*, v. 4, n. 1, p. 33–47, 2017. DOI: 10.13102/lm.v4i1.2009. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/2009>. Acesso em: 2 abr. 2026.

EL FAHL, Alana Freitas. *Nós que apagamos a lua:* 21 histórias para guardar. Feira de Santana: Editora Zarte**,** 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Trad. Jayme Salomão. V. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 163–172.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória.* 7. ed., São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

PESSOA, Fernando. *Obra poética.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PRIBERAM. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. [S. l.]: Priberam Informática, [2008]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A crônica:* o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. São Paulo: Ática, 1989.

SCLIAR, Moacyr. *O texto, ou: a* vida – Uma trajetória literária. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.71-79

LUTO IMPOSSÍVEL E LITERATURA DE TESTEMUNHO:

DELEUZE, FREUD E THALES RIBEIRO

IMPOSSIBLE MOURNING AND TESTIMONIAL LITERATURE:

DELEUZE, FREUD, AND THALES RIBEIRO

Kássia Ellen Vitorino da Silva[1]
Pablo Enrique Abraham Zunino[2]

RESUMO: Este artigo propõe uma reflexão sobre o papel da literatura de testemunho diante do luto impossível, tal como provocado por eventos de violência histórica como o Holocausto, o regime militar e o racismo estrutural. Com base nas contribuições de Freud (2013) sobre luto e melancolia, nos conceitos de devir e literatura menor em Deleuze e Guattari (1997; 2021), e na proposta de Thales de Medeiros Ribeiro (2020) sobre o testemunho como resistência, discute-se como o ato de escrever pode configurar-se como gesto ético, político e estético. A análise concentra-se na obra *É Isto um homem?* (1988), de Primo Levi, na qual o testemunho literário atua como contra-informação e reinscrição subjetiva diante do trauma e da dor. Argumenta-se que, ao performar devires minoritários, essa narrativa literária resiste à interdição do luto e à captura da memória, criando espaços onde o desejo escapa e a vida se reinventa. Conclui-se que a literatura de testemunho, entendida como ato de fala e gesto de devir, pode produzir uma ética do devir que restitui à dor uma possibilidade de significação e de vida.
Palavras-chave: Luto impossível. Literatura de testemunho. Devir. Resistência. Ato de fala.

ABSTRACT: This article proposes a reflection on the role of testimonial literature in the face of impossible mourning, as provoked by historical violence such as the Holocaust, military dictatorship, and structural racism. Drawing on Freud's (2013) contributions on mourning and melancholia, Deleuze and Guattari's (1997; 2021) concepts of becoming and minor literature, and Thales de Medeiros Ribeiro's (2020) proposal of testimony as

[1] Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e Professora da Rede Pública Municipal em Castro Alves – BA. kassia@aluno.ufrb.edu.br.
[2] Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Professor Associado do Centro de Formação de Professores da UFRB. pablo@ufrb.edu.br.

resistance, the discussion centers on how the act of writing can take shape as an ethical, political, and aesthetic gesture. The analysis focuses on If This Is a Man (1988), by Primo Levi, in which literary testimony functions as counter-information and subjective reinscription in the face of trauma and pain. It is argued that, by performing minority becomings, this literary narrative resists the interdiction of mourning and the capture of memory, creating spaces where desire escapes and life reinvents itself. The article concludes that testimonial literature, understood as a speech act and a gesture of becoming, can produce an ethic of becoming that restores to pain a possibility of meaning and of life.
Keywords: Impossible mourning. Testimonial literature. Becoming. Resistance. Speech act.

INTRODUÇÃO

A história do século XX e do início do século XXI é marcada por uma sucessão de eventos traumáticos cujos rastros ainda operam no presente: genocídios, regimes autoritários, escravidão, racismo estrutural, apagamentos históricos e processos sistemáticos de desumanização. Em muitos desses contextos, o luto não apenas foi interditado, mas tornado impossível, seja pela magnitude da perda, seja pela ausência de reconhecimento público da dor vivida. Como elaborar aquilo que, por força de silenciamento político e social, sequer pôde ser enunciado?

A literatura, nesse contexto, emerge como um espaço singular de resistência à exclusão do luto. Ela acolhe e reelabora experiências-limite, transformando dor em palavra e silêncio em testemunho. Ao dar voz àqueles, cujas histórias foram invisibilizadas, a literatura de testemunho age como uma contra-narrativa, ativando processos ético-políticos de memória e de criação subjetiva. Conforme aponta Thales de Medeiros Ribeiro (2020), o testemunho pode operar como uma forma de resistência à exclusão da dor no espaço social, ao mesmo tempo em que inaugura um "ato de fala" que insiste em existir.

Este artigo propõe uma reflexão filosófico-literária sobre o luto impossível e o testemunho como forma de resistência, tendo como base a obra *É isto um homem?*, de Primo Levi. A partir das contribuições de Freud (2013), Deleuze e Guattari (1997; 2021) e Ribeiro (2020), investiga-se como a literatura pode ser pensada como literatura menor e espaço de devir, reativando a potência da vida diante da destruição. Ao pensar o testemunho literário como gesto de resistência, busca-se compreender como ele pode

tensionar os limites entre memória e esquecimento, entre política e estética, entre morte e devir.

1 O LUTO IMPOSSÍVEL E A NEGATIVIDADE DA PERDA

A elaboração do luto constitui um dos temas centrais da obra de Freud, especialmente no ensaio *Luto e Melancolia*, de 1917. Para o autor, o luto seria um processo psíquico necessário diante da perda de um objeto amado, cujo trabalho consiste na retirada gradual da libido investida nesse objeto, permitindo sua substituição por outros. Quando esse processo falha, entra-se no campo da melancolia, marcada por uma perda não plenamente consciente e pela autodepreciação. Como resume Freud (2013, p. 30): "No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego."

A negatividade da perda, nesses casos, torna-se constitutiva do sujeito, que já não consegue distinguir claramente entre o que foi perdido no mundo e o que se perdeu em si. No entanto, a categoria de luto precisa ser tensionada quando se consideram os eventos históricos em que a morte de determinados corpos é socialmente naturalizada ou silenciada.

Como aponta Butler (2016), nem todas as vidas são igualmente enlutáveis, e essa desigualdade está inscrita nas estruturas sociais e políticas que decidem quem merece reconhecimento após a morte. Como argumenta Thales de Medeiros Ribeiro (2020, p. 10), o que chama de *luto impossível* refere-se à situação em que a dor não encontra espaço legítimo para inscrição no campo social, "sem um corpo a velar, um luto é negado: o desaparecido torna-se inexistente para um corpo social que preferiu desterrar e esquecer seus mortos, e o enlutado, um acorde dissonante à música do mundo", evidenciando o caráter político da interdição da linguagem da perda, pois o regime de exclusão se estende à própria possibilidade de enunciar a perda.

Dessa forma, o luto impossível não se configura apenas como uma falha do sujeito, mas como uma interdição social e política da dor, instaurando uma cisão radical entre a experiência traumática e sua simbolização. Ribeiro afirma que, "se certas experiências históricas e geracionais interditam o trabalho de luto, a escrita poética [...] permite entrever como luto, sonho e ato se enodam, operando uma subjetivação da perda" (2020, p.7). A literatura, nesse contexto, pode funcionar como um espaço de reinvenção

da linguagem e da memória, operando contra a lógica do apagamento. É por meio dela que a negatividade da perda pode encontrar uma forma simbólica de inscrição e, assim, abrir a possibilidade de resistência à interdição do luto.

1.1 Testemunhar como resistir: o gesto da escrita e a ética do ato de fala

A literatura de testemunho, especialmente quando atravessa experiências-limites como extermínio, a tortura ou a censura, não se limita à narração de eventos pretéritos: ela se constitui como um gesto ético de resistência. Nas palavras de Thales de Medeiros Ribeiro (2020), testemunhar não é simplesmente recordar um acontecimento, mas reivindicar a existência de um corpo marcado pela dor. Essa reivindicação é política, pois enfrenta a exclusão do sofrimento dos circuitos de reconhecimento social, e é também estética, pois precisa encontrar, na linguagem, formas de expressar o que resiste à significação.

Ao pensar a escrita como um *ato de fala*, Deleuze (2005) desloca a noção tradicional de linguagem como representação para compreendê-la como ação. Em *Cinema 2: A imagem-tempo* (2005), Deleuze propõe que certos atos de linguagem, como o testemunho, não somente descrevem um fato, mas o atualizam, criando uma realidade a partir da enunciação. Falar, aqui, é agir, e testemunhar é resistir ao apagamento. A literatura menor, conceito que Deleuze e Guattari (2021) desenvolvem a partir da obra de Kafka, é aquela que, mesmo feita em uma língua dominante, rompe com o padrão normativo e abre espaço para devires minoritários. Escrever, nesse sentido, torna-se uma maneira de resistir à captura do sentido, de afirmar existências desviantes, de escapar ao poder da significação estabilizada. O testemunho, quando assim compreendido, deixa de ser um "relato do passado" e passa a funcionar como performance política da dor, ou como insistência da vida diante da necropolítica. O conceito de necropolítica, elaborado por Achille Mbembe (2018), descreve os modos contemporâneos de soberania que não agem mais pela regulação da vida (como na biopolítica foucaultiana), mas pelo poder de decidir quem pode viver e quem deve morrer. Esse regime de poder se manifesta especialmente em contextos coloniais, racistas e autoritários, nos quais a morte é usada como instrumento de controle social e racial.

É nesse horizonte que o gesto da escrita se configura como produção de um espaço de fala que não existia antes. Mais do que dizer "o que aconteceu", o testemunho literário se impõe como acontecimento de linguagem, ele rompe o silêncio imposto pela exclusão e instaura um "aqui estou" que recusa a invisibilidade. A resistência, então, não se dá apenas no conteúdo narrado, mas na própria decisão de escrever, de produzir palavras onde havia silenciamento. Trata-se de uma ética da presença que se afirma contra a lógica da destruição.

1.2 Literatura menor e devir: resistência e desterritorialização

Na obra *Kafka: por uma literatura menor,* Deleuze e Guattari (2021, p.35) propõem o conceito de literatura menor como aquela produzida por sujeitos que falam a partir de uma posição minoritária, mesmo utilizando a língua majoritária: "uma literatura menor não é de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior." Essa literatura se distingue por três características: o uso intensamente político da linguagem, a saturação da enunciação individual por uma coletividade e a dimensão de experimentação formal que rompe com os modelos dominantes. A escrita deixa de ser um exercício estético isolado e passa a atuar como um espaço de insurgência, deslocamento e criação de devires.

O conceito de devir, central na filosofia de Deleuze e Guattari, designa uma transformação contínua, não teleológica, pela qual o sujeito escapa às normas fixas da identidade e se abre a novos modos de existência. De acordo com Deleuze e Guattari (1997), o devir não é imitação, nem evolução, mas multiplicidade em movimento, uma forma de vida que contesta a normatividade ao se afirmar como potência. O devir constitui um bloco de transformações em que os elementos se deslocam, tornam-se outros, operam em uma zona de passagem. A imitação, quando presente, é apenas um traço residual, enquanto o que verdadeiramente importa se dá em outro plano: o do movimento intensivo, da composição entre forças, de criação de linhas de fuga.

O devir não é passagem linear entre dois termos, "um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois. [...] O sistema-linha (ou bloco) do devir opõe-se ao sistema-ponto da memória" (1997, p. 80). Essa lógica do devir, que Deleuze e Guattari associam a sistemas de linhas

em oposição aos pontos fixos da memória, rompe com o paradigma da identidade estável e com a inscrição histórica unívoca. Em contextos de violência histórica e interdição do luto, o devir atua como fuga ativa da captura social, a escrita torna-se um modo de resistir, de se reinventar, de escapar ao lugar da vítima silenciosa.

Ao escrever a partir da margem, em uma linguagem que não pertence inteiramente ao centro nem ao código dominante, o sujeito do testemunho se engaja em um processo de desterritorialização da linguagem, como formulam Deleuze e Guattari em diferentes momentos de suas obras. O que está em jogo não é apenas o conteúdo daquilo que se narra, mas a criação de uma forma de enunciação que resiste à captura, que se nega a representação fixa e que, ao mesmo tempo, performa a existência de um corpo que foi historicamente silenciado.

Nesse sentido, o testemunho literário se constitui como um ritornelo, um ponto de resistência em meio ao caos, uma tentativa de traçar uma linha provisória de consistência, ainda que frágil, para não sucumbir ao apagamento. A escrita ressoa como "voz que insiste", mesmo em meio ao ruído da catástrofe. Ela não oferece somente uma reconstrução da memória, mas uma invenção de sentido que escapa à lógica da identidade, da linearidade e da domesticação do sofrimento.

A literatura menor, quando associada ao testemunho, não trabalha como uma denúncia no sentido tradicional, mas como uma invenção de uma linguagem em devir, que cria espaços possíveis para o luto, para o gesto de resistir e para a afirmação de novas subjetividades. Por isso, ela não representa simplesmente um evento traumático: ela o reconfigura, traçando linhas de fuga por onde a dor se torna criação e o silêncio se torna gesto afirmativo de vida.

2 TESTEMUNHO E LUTO IMPOSSÍVEL EM *É ISTO UM HOMEM?*

Publicado originalmente em 1947, *É isto um homem?*, de Primo Levi, é um dos testemunhos mais emblemáticos sobre a experiência dos campos de concentração nazistas. Como sobrevivente de Auschwitz, Levi escreve não apenas para narrar o que viu e viveu, mas para interpelar a própria condição humana a partir do horror. Seu livro não busca consolação, nem absolvição, ele expõe a violência em sua crueza, questiona os limites da linguagem diante do inominável e, sobretudo, reivindica o direito de dizer.

A interrogação presente já no título, *É isto um homem?*, desloca o leitor a uma zona de indiscernibilidade entre vida e morte, civilização e barbárie, existência e destruição. Esta obra instaura um lugar em que o humano é desfeito, e é nesse lugar que Levi escreve. A escrita funciona aqui como um ato de fala que desafia o silêncio imposto pela máquina de extermínio, gesto que, como aponta Ribeiro (2020), recusa a exclusão do sofrimento e reinscreve o sujeito como presença ética e política.

O que torna o testemunho de Levi singular não é apenas o que ele diz, mas como ele diz. A radicalidade da desumanização descrita por ele torna-se ainda mais evidente quando observamos como a linguagem do campo de concentração opera a dissolução da identidade. Em *É isto um homem?*, o autor afirma: "Meu nome é 174.517; fomos batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo" (1988, p. 25). A substituição do nome próprio por um número evidencia a redução do sujeito à condição de objeto administrativo, inscrito em uma lógica burocrática da morte. Esse gesto de nomeação, não vai somente descrever a violência, mas performá-la, instaurando uma ruptura radical entre identidade e resistência.

A violência do campo de concentração também se manifesta na superação radical de qualquer possibilidade de sentido ou justificativa para o sofrimento. Primo Levi relata que, diante das regras arbitrárias impostas aos prisioneiros, a resposta recorrente dos guardas era: "aqui não existe 'por quê'" (1988, p. 27). Essa afirmação não indica somente a ausência da explicação, mas a própria destruição das condições de inteligibilidade da experiência. O campo institui um regime no qual a violência não precisa ser justificada, pois se torna norma absoluta, esvaziando qualquer possibilidade de elaboração simbólica.

Nesse sentido, o testemunho de Levi permite compreender, à luz de Sigmund Freud, uma situação em que o luto se torna impossível não apenas pela perda, mas pela própria destruição das condições simbólicas que permitiriam sua elaboração. Ao mesmo tempo, a escrita se configura, conforme Gilles Deleuze, como um ato de resistência, um gesto que desterritorializa a linguagem ao reinscrever, no campo da palavra, aquilo que o sistema concentracionário buscou apagar.

A linguagem de Levi é precisa, sóbria, marcada por um esforço de objetividade que, paradoxalmente, intensifica a potência do indizível. Como observou Benjamin (2012), o verdadeiro narrador não transmite fatos, mas uma experiência: em Levi, essa

experiência não é a do herói, mas do sobrevivente, aquele que carrega em si a cicatriz da destruição e que, mesmo assim, escolhe falar.

Ao escrever, Levi realiza aquilo que Deleuze e Guattari (2021) chama de desterritorialização da linguagem: ele fala dentro de uma língua dominante (o italiano), mas produz a partir de uma posição minoritária, atravessada pela violência, pela perda e pela interdição. Seu testemunho transforma a linguagem em um campo de batalha, onde cada palavra carrega o peso da luta contra o esquecimento.

A impossibilidade do luto, tal como formulada por Freud (2013), adquire em Levi uma dimensão política radical: o luto não é aqui interditado apenas por dificuldades subjetivas, mas por um sistema que desumaniza a perda e apaga seus rastros. *É isto um homem?* resiste a essa lógica ao transformar a escrita em um espaço onde a dor pode ser inscrita e compartilhada. Trata-se de uma escrita que traça linhas de fuga, que resiste ao esquecimento e reescreve a dor como experiência partilhável.

Por fim, o livro de Levi não busca a catarse nem a reparação simbólica. Ele não fecha a ferida, mas a mantém aberta como alerta e memória. Seu testemunho é uma forma de dizer: isso aconteceu, e ao dizê-lo, reafirma a vida que resiste mesmo diante da destruição total.

CONCLUSÃO

A experiência do luto impossível, marcada pela interdição social da dor e pela exclusão da memória, revela-se como uma ferida política que atravessa tanto os sujeitos quanto às estruturas históricas. Neste artigo, propôs-se compreender de que modo a literatura de testemunho pode resistir a essa interdição, não apenas como narrativa da perda, mas como gesto ético, político e estético de reinscrição subjetiva.

Com base nas contribuições de Freud, Deleuze e Guattari e Thales de Medeiros Ribeiro, discutiu-se o testemunho como ato de fala capaz de reativar a linguagem onde o silêncio foi imposto e como prática de devir, que desestabiliza identidades fixas e recusa o lugar da vítima silenciada. A análise da obra *É isto um homem?*, de Primo Levi, evidenciou que a escrita, mesmo diante do indizível, pode se constituir como linha de fuga e espaço de resistência.

O testemunho literário, quando compreendido como literatura menor, não somente denuncia a violência sofrida, mas inventa novas formas de dizer, escutar e lembrar. Ao transformar o trauma em criação, a escrita se torna um campo onde o impossível, o luto interditado, o corpo aniquilado, a vida subtraída, encontra condições de existência e de reinvenção. Trata-se, portanto, de afirmar que, mesmo diante da destruição, há sempre algo que insiste em viver, em dizer e em criar.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, vol. 1)

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto? Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2*: A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução Cíntia Vieira da Silva. 1. ed.; 4. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Textos de Maria Rita Kehl, Modesto Carone e Urania Tourinho Peres. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. 1. ed. eletrônica. São Paulo: Cosac Naify, 2013. ISBN 978-85-405-0432-5.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

RIBEIRO, Thales de Medeiros. *Literatura cinza*: Uma (sub)versão do luto em Inventário de Cicatrizes. 2020. Tese (Doutorado Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1640333>. Acesso em: 03 abr. 2026.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.80-101

A AURORA ANGELICAL DA MULHER BRANCA E O CREPÚSCULO PERIGOSO DA MULHER NEGRA:

A SEXUALIZAÇÃO DOS CORPOS FEMININOS EM VINICIUS DE MORAES

THE ANGELIC DAWN OF THE WHITE WOMAN AND THE DANGEROUS TWILIGHT OF THE BLACK WOMAN: SEXUALIZING FEMALE BODIES IN VINICIUS DE MORAES

Nitchele Costa dos Santos[1]
Douglas Santana Ariston Sacramento[2]

RESUMO: As poesias lírico-amorosas de Vinicius de Moraes (1913-1980) ecoam na cultura brasileira nas mais diversas manifestações artísticas, sobretudo na literatura e na música. Renomado poeta da segunda fase do Modernismo no Brasil, o teor romântico da poesia viniciana exalta o amor arrebatador e a beleza do corpo feminino em versos doces, singelos e ternos. Contudo, ao observarmos a descrição do corpo da mulher negra em palavras chulas e sexuais, é necessário perguntar: afinal, a quem são destinadas palavras de amor puro, com um deleite angelical, e a quem são destinadas palavras sobre o sexo imundo, de prazer infernal? Logo, serão analisados os poemas presentes na obra *Antologia Poética* (2009), em que será possível notar o contraste entre os corpos da mulher branca e da mulher negra e como essa última, a partir da articulação entre o racismo, sexismo e nação, sofre violência física e simbólica desde o período colonial até o contemporâneo. Refletiu-se sobre como a descrição poética dos corpos femininos na poesia de Moraes, no Modernismo, dialoga com a de Gregório de Matos (1636-1696), no Barroco, reforçando pensamentos coloniais como a pureza da mulher branca e a imoralidade sexual da mulher negra, utilizando como metodologia as obras das intelectuais Lélia Gonzalez (1984, 2020), Sueli Carneiro (2019), Patricia Hill Collins (2019), e do intelectual Stuart Hall (2016).
Palavras-chave: Feminismo Negro. Literatura Brasileira. Vinicius de Moraes.

ABSTRACT: The lyrical and romantic poems of Vinicius de Moraes (1913-1980) echo Brazilian culture in the most diverse artistic manifestations, especially in literature and

[1] Graduanda em Letras – Língua Estrangeira Moderna (Inglês) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: nitchele.costa@ufba.br.
[2] Doutor em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro/UFBA). Mestre em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA). Licenciado e Bacharelado em Língua Estrangeira Moderna - Inglês/UFBA. E-mail: douglas.ariston.18@gmail.com.

music. A renowned poet from the second phase of Modernism in Brazil, the romantic content of Vinicius' poetry exalts the overwhelming love and beauty of the female body in sweet, simple, and tender verses. However, when we observe the description of the black woman's body in foul and sexual words, it is necessary to ask: after all, to whom are words of pure love, with angelic delight, intended, and to whom are words about filthy sex, of infernal pleasure? Therefore, the poems present in the book *Antologia Poética* (2009) will be analyzed, in which it will be possible to notice the contrast between the bodies of white women and black women and how the latter, based on the articulation between racism, sexism, and nation, suffers physical and symbolic violence from the colonial period to the contemporary. It was reflected on how the poetic description of female bodies in Moraes' poetry, in Modernism, dialogues with that of Gregório de Matos (1636-1696), in the Baroque, reinforcing colonial thoughts such as the purity of white women and the sexual immorality of black women, using as methodology the works of intellectuals as Lélia Gonzalez (1984, 2020), Sueli Carneiro (2019), Patricia Hill Collins (2019), and Stuart Hall (2016).
Keywords: Black Feminism. Brazilian Literature. Vinicius de Moraes.

INTRODUÇÃO

O corpo feminino. A mulher branca. A mulher negra. Tais mulheres, sob o ponto de vista masculino branco, aparecem a partir de uma escrita sexualizada desses corpos femininos, com o uso de termos racistas e sexistas que estão presentes na cultura brasileira desde o período colonial até os dias atuais. Afinal, quem é a mulher descrita com adjetivos tão ternos e que merece o amor da linguagem do poeta? E quem é essa mulher suja, impura e com uma sensualidade tentadora que leva os homens brancos a perderem-se nas curvas de seus corpos?

Durante o Barroco (1601-1768)[3], período no qual o poeta baiano Gregório de Matos (1636-1696)[4] escreve, fazia-se presente a dualidade entre céu e inferno em suas poesias erótico-satíricas. Ele utiliza a dualidade de cunho religioso para diferenciar o erotismo impuro e infernal vinculado à imagem da mulher negra e mestiça — a transgressão associada à fornicação, ao inferno — e à mulher branca, virgem, pura e

[3] Período entre os séculos XVII e XVIII, principalmente reconhecido por sua influência na arquitetura, escultura, pintura e literatura, vinculado ao ciclo de ouro na segunda metade do século XVII em Minas Gerais. Caracteriza-se pela arte dualista, rebuscamento, cultismo, conceptismo e, especialmente, pela união do religioso e do profano. O trabalho de Aleijadinho se destaca na escultura e arquitetura, Manuel da Costa Ataíde na pintura, e Gregório de Matos na literatura com suas composições satíricas.

[4] Nascido em Salvador, o poeta era conhecido como *Boca do Inferno* por suas obras satíricas que criticavam e ridicularizavam a sociedade baiana, a política e a Igreja, "mas também palavras de desprezo pelos mestiços e de cobiça pelas mulatas" (Bosi, 2015, p. 35).

angelical, o céu — o amor nobre, onde o erotismo é visto como algo puro e doce. Não somente a dualidade entre céu e inferno, mas também o claro e o escuro, o erótico permitido e o erótico sujo. Na poesia de Gregório de Matos, "*a mulher negra e a mestiça* se convertem em *objeto misto de luxúria e desprezo*. Aqui o preconceito, [...] dobra-se e complica-se porque *desce ao subterrâneo de uma prática erótica* onde se geram, íntima e simultaneamente, *a atração física, a repulsa e o sadismo*.'' (Bosi, 1992, p. 107, grifo nosso) — os versos com palavras chulas são dedicados aos corpos negro e mestiço[5] e os versos idealizantes, permeados por um pretensioso refinamento, são dedicados ao corpo branco, digno de seu amor.

O autor Wander Melo Miranda (1994), ao citar Doris Sommer (1990) e Benedict Anderson (1989) — renomados estudiosos da questão da nação —, fala sobre como as representações criam imaginários com diferentes graus. Conforme indicado por Anderson (1989), na segunda metade do século XIX, ou até mesmo antes, já existia um modelo de Estado nacional independente, que combinava elementos franceses e americanos, pronto para ser imitado. Sommer (1990) nos aponta que a literatura do século XIX "assume a função político-ideológica de legitimar as nações emergentes após a independência'', projetando-as com base numa narrativa ideal, utilizando o modelo progressista e a prosperidade econômica europeia (Miranda, 1994, p. 34).

Diante de tais fatos, fazer literatura e nação são processos simultâneos que privilegiam um ponto de vista em detrimento de outros, para firmar como ideal e verdadeiro o espírito nacional, ao mesmo tempo que deslegitimam as narrativas de grupos sociais tidos como minoritários e os colocam no *não-lugar*. Sendo assim, as representações "nacionais" de um determinado grupo na literatura canônica seriam o modelo estético ideal de brasileiro a ser imitado no interior da nação e oficializado como o "jeitinho brasileiro" para o exterior dela.

> Fora de foco, fora da história - está traçado o não-lugar dos deslegitimados que, entre algo chamado Brasil e a imagem idealizada de um país recém emancipado politicamente no grito, teimam em tornar opaca a transparência que permita aos brasileiros verem e serem vistos (Miranda, 1994, p. 32).

[5] Neste artigo, os termos "mestiça" e "mulata" serão utilizados em consonância com as teorias de Lélia Gonzalez (1984), que serão desenvolvidos posteriormente nessa análise, sobre o desdobramento da mulher negra em "mulata" e "doméstica" dependendo do contexto em que esta é inserida na cultura brasileira. Além disso, verifica-se nas poesias de Vinicius de Moraes que geralmente ele utiliza termos como "mulata", "morena" *etc*. para referir-se às mulheres negras, como será visto. Ressalta-se, entretanto, que a utilização destes termos referente às mulheres negras possui um cunho colonial e racista.

O imaginário criado a partir da representação presente nas poesias de Gregório de Matos[6] demonstra o estereótipo de mulher negra e mestiça com sua sensualidade perturbadora e diabólica, e sua serventia para a fornicação:

> *De um lado, as amadas distantes, merecedoras de "finezas mil"*, damas "rigorosas'' e "tiranas'', ''cruéis'', que trazem nomes aureolados por séculos de poesia palaciana [...] E do outro lado? *Lá desfilam as negras e as mulatas que a carta de alforria lançara ao meretrício havia muito incubado na senzala.* [...] e tantas outras que se confundem em uma galeria de fantasmas lúbricos *onde não se conseguem ver rostos de mulher, mas tão-só exibições escatológicas de partes genitais e anais* (Bosi, 1992, p. 108-109, grifo nosso).

Não é possível ver o rosto das mulheres de cor em Gregório de Matos, somente é possível caracterizar parte do corpo dessas mulheres para que se faça o discurso de atração física e de sujeira que o poeta tanto enfatiza. Até porque

> a dignificação ou o aviltamento da mulher tem cor e tem classe nesse poeta arraigado em nossa vida colonial e escravista. O uso de termos considerados vulgares faz-se precisamente em situações nas quais a mulher pertence àquela "gentalha'', àquela "canalha'' social e racialmente depreciada. [...] Há, portanto, uma desclassificação objetiva da mulher *que nunca se tomaria por esposa,* situação que a cor negra potencia, e à qual corresponde uma violência ímpar de tom, de léxico, em suma, de estilo (Bosi, 1992, p. 109, grifo do autor).

Trinta e quatro anos após a abolição da escravidão no Brasil, em 1922, surge a *Semana de Arte Moderna*, propondo uma ruptura com a herança colonial na cultura brasileira e marcando o início do Modernismo. Contudo, observa-se ainda a representação da mulher negra e mestiça com a mesma significação na escolha de termos para descrevê-las nas poesias e prosas deste período. Isso ocorre porque o debate sobre o tema ainda era muito recente, o que também explica a ausência de uma representação significativa da cultura negra no início do movimento modernista.

[6] Destaca-se que a contribuição dessa representação feita por Gregório de Matos é relevante, pois observamos a reiteração de imagens coloniais, racistas e sexistas entre as mulheres brancas e negras feitas no século XVII, tal como percebemos nas citações de Bosi (1992) sobre esses tipos de mulheres sob a ótica de Matos. Assim, ainda que três séculos depois o movimento modernista tenha proposto a rediscussão sobre a brasilidade, chamando para a cena uma "negritude" — tal como é discutido nas páginas a seguir —, é possível notar as mesmas concepções preconceituosas e separatistas, especialmente no que tange às mulheres negras. Desse modo, da mesma forma que Gregório de Matos, no século XVII, endeusa-sexualiza a mulher branca e endemoniza-sexualiza a mulher negra, ocorre o mesmo fato nas poesias de Vinicius de Moraes, autor modernista, aqui analisadas.

Nascido vinte e cinco anos após a abolição e pertencente à geração de escritores dos anos 30, o poeta carioca Vinicius de Moraes (1913-1980) é conhecido por sua escrita lírico-amorosa, com temas que versam sobre o olhar romântico para com a mulher amada, além de sua suma importância na Música Popular Brasileira (MPB). A obra *Antologia Poética* (2009) de Vinicius de Moraes, publicada pela Companhia das Letras, é composta por poemas, sonetos, elegias e outros textos que tematizam sobre o amor puro, o corpo feminino e suas nuances com a natureza, bem como temáticas religiosas, vinculadas à fase cristã de Vinicius, que entrou em contradição posteriormente devido aos poemas eróticos que escrevia. Contudo, é possível notar um quê de religiosidade, mesmo "após" a fase cristã; seja para comparar ternura e amor com algo divino, seja para comparar a tentação e o pecado com algo das trevas e imoral.

É válido ressaltar que o autor faz muitas comparações com elementos da natureza: a mulher branca e o céu, a aurora que desce do céu numa beleza sem igual; as mulheres pretas e pardas e elementos da natureza distorcidos como algo sujo e/ou imoral — como a comparação com mangue, por exemplo; a noite escura e seus pecados e/ou perigos; as flores e comparações — geralmente flores rubras falando sobre o sexo da mulher negra, e lírios para falar sobre mulheres brancas e sua doçura. Não somente com metáforas de flores, mas também é possível notar, em seus versos românticos, a sexualização de corpos femininos, quer sejam mulheres brancas, quer sejam mulheres negras. Estas últimas mulheres, porém, sofrem a violência simbólica de maneira diferente, pois a intersecção entre raça, gênero e classe, presente desde o período colonial, corrobora uma sexualização violenta que, na lírica viniciana, disfarça-se em seu tom amoroso.

A proposta deste trabalho é analisar como se dá a sexualização dos corpos femininos nesta obra, abordando os seguintes questionamentos: para quem é destinada a união do amor e o erotismo em Vinicius de Moraes? Apesar da proposta do Modernismo, há alguma diferença entre a descrição corporal de mulheres brancas, pretas e pardas em Vinicius de Moraes e Gregório de Matos? Sendo assim, serão analisados poemas presentes no livro para que se reflita, a partir da articulação entre racismo e sexismo, acerca da sexualização de mulheres, mostrando como se dá a escrita sobre essas mulheres e em que elas diferem na obra do escritor modernista, cuja lírica,

nos exemplos que serão analisados, dialoga espectralmente com estereótipos e imaginários veiculados pelo lirismo gregoriano.

MODERNISMO, LITERATURA E "REDESCOBERTA": A REPRESENTAÇÃO DO CORPO DO OUTRO

Nascido no Rio de Janeiro, Marcus Vinicius da Cruz de Melo Moraes (1913-1980), ou Vinicius de Moraes, foi um dramaturgo e diplomata, amplamente conhecido sob o apelido de "poetinha" por conta de sua vasta literatura e composições musicais de versos românticos e eróticos — com exímia importância na Bossa Nova da música brasileira. Seus primeiros textos literários foram escritos sob a influência religiosa, que foi bastante presente em toda sua trajetória, sobretudo na juventude. Logo, o livro *O caminho para a distância* (1933) marca a sua estreia como escritor e poeta. Contudo,

> a urgência biográfica logo *deslocou o eixo dos temas desse poeta lírico por excelência para a intimidade dos afetos e para a vivência erótica*. [...] Tratando-se, porém, de *um sensualismo contrastado ab initio pelas reservas de uma educação jesuítica, o poeta oscila entre as angústias do pecador e o despejo do libertino* (Bosi, 2015, p. 433, grifo nosso).

Sendo assim, a gênese deste artigo, simbolicamente, se dará pelo poema *O dia da criação* (Moraes, 2009, p. 190, grifo nosso), que diz: "Na verdade, o homem não era necessário / Nem tu, mulher, ser vegetal, dona do abismo, que queres como as plantas, imovelmente e nunca saciada / *Tu que carregas no meio de ti o vórtice supremo da paixão*.''. A escritora e teórica Grada Kilomba (2020) nos fala que a língua, mesmo em sua forma poética, possui a dimensão política de criar, fixar, reforçar relações de poder e violência, pois a escolha de cada palavra e expressão — e até mesmo de pontuação — utilizada para passar uma ideia tem o poder de criar ou reforçar imagens negativas já criadas ou que poderão ser criadas no ato de escrever sobre si e/ou sobre o outro. Vinicius de Moraes não só referencia o versículo da Bíblia[7] antes de iniciar seu poema, mas também todo o texto é escrito a partir de uma metáfora sobre esse episódio descrito no primeiro livro da Bíblia.

[7] Vinicius de Moraes (2009, p. 187, grifo do autor) cita: "Macho e fêmea os criou" (Bíblia: Gênesis 1:27).

Considerando toda a influência religiosa do poeta, a escolha da referência bíblica e do corpo feminino, a simbologia deste poema evoca um imaginário construído antes mesmo do movimento modernista: a mulher como sinônimo de perdição. Não somente isso, mas a escolha do corpo feminino como inspiração de Vinicius de Moraes reitera subliminarmente numa escrita dotada de poesia e amor, tal imaginário fixado na cultura brasileira, um imaginário sobre a mulher que vem perpassando toda a colonialidade e reforça-se sobre versos modernos sobre o corpo feminino: quem é esse corpo que possui o vórtice supremo da paixão? E por que dona do abismo?

Situado no contexto do século XX, a escrita de Vinicius de Moraes corresponde à segunda fase do Modernismo (1930-1945), conhecida como *a geração de 30*, em que "o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a *ficção regionalista*, o *ensaísmo social* e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza [...]'' (Bosi, 2015, p. 372, grifo do autor). Contudo, antes de situar o contexto do início do Modernismo no Brasil, ressalta-se que a contextualização se dará de uma forma breve para que seja possível entender a problemática que tange ao objetivo do Modernismo em "redescobrir a brasilidade''.

Entende-se por Modernismo o acontecimento ocorrido em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo, reconhecido pelo nome de "A Semana de Arte Moderna" ou "A Semana de 1922". Influenciados pelas vanguardas europeias, os diversos autores que participaram da *Semana* mostraram-se insatisfeitos com o academicismo e o tradicionalismo nacionais e, então, inscreveram um movimento de ruptura com uma suposta roupagem "nacional'', objetivando a descoberta de uma nova brasilidade. É curioso pensar que os autores inseridos nas burguesias paulistana e carioca, isto é, "um grupo cuja curiosidade intelectual pudesse gozar de condições especiais como viagens à Europa, leitura dos *derniers cris*, concertos e exposições de arte [...]'' (*ibidem*, p. 318), desejassem resgatar a brasilidade da crise identitária em que se encontrava por estar imersa na cultura colonial. Aliás, ocorria sempre o retorno ao primitivismo, ao exótico, chegando até na "redescoberta da cultura negra''.

Celso Favaretto (2019, p. 3, grifo nosso), ao nos apresentar a questão fundamental modernista de "conhecer, descobrir e inventar o Brasil", também nos diz que: "A busca de brasilidade no modernismo aparece não só como desejo de suprir a carência de identidade, mas também como resistência e reação à demanda europeia de exotismo.

Assim, *inventar o Brasil é reinventar a origem, negando aquela gerada pela colonização*.'' (*ibid.*, p. 3, grifo nosso). Será que essa reinvenção do Brasil nega, de fato, os efeitos da colonização?

Além disso, segundo Rafael Cardoso (2022), Robert Chester Smith é destacado como o principal promotor da arte brasileira nos Estados Unidos. Ele chegou ao Brasil em 1937, após graduar-se em Harvard, e dedicou-se à pesquisa da arquitetura portuguesa. Em seguida, estabeleceu uma boa relação com Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade. Assim, é provável que sua visão sobre a "Semana de 1922" tenha sido moldada pela influência desses nomes. Tal fato é importante, pois o texto de Smith para o catálogo de Candido Portinari

> é um dos primeiros a afirmar uma derivação entre a Semana de 1922 e *a suposta redescoberta da negritude*. Relação fantasiosa, diga-se de passagem, já que *não há praticamente manifestações ou representações de afro-brasilidade nas obras que participaram da Semana* ou foram produzidas em sua decorrência imediata (Cardoso, 2022, p. 19, grifo nosso).

A questão racial costuma aparecer na cultura nacional como algo folclórico, primitivo e exótico. Mesmo na década de 1930, o que surge na literatura brasileira acerca da negritude pauta-se em descrições estereotipadas decorrentes da herança colonial. Tendo isso em vista, ao voltarmos nosso olhar para a questão da representação das mulheres em seu discurso, o mais conhecido sendo o de Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*: "Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar", observa-se que a suposta negação da origem colonial persiste mesmo na poesia e na prosa da *geração de 30* — nesse caso, em especial, na poesia amorosa viniciana.

De acordo com Stuart Hall (2016), toda cultura possui uma grande diversidade de significados a respeito de qualquer tema e também mais de uma maneira de representá-lo ou interpretá-lo. Esses significados culturais regulam e organizam práticas sociais por meio de paradigmas de interpretação — que é a forma pela qual atribuímos significados a objetos, pessoas e eventos, a partir das nossas utilizações, ou da integração em nosso cotidiano, ou pelo modo como as representamos —, que influenciam nossa conduta e consequentemente geram efeitos reais na maneira de ver o *Eu*, o *Outro* e *Nós*, podendo gerar a estereotipagem do Outro.

O processo de estereotipagem vincula-se à representação ao estabelecer uma ordem fronteiriça entre o "normal'' e o "anormal'', o "puro'' e o "imoral'', isto é, uma

ordem baseada no binarismo por oposição em que o Eu se constrói ao se colocar como diferente do Outro. Pontuando quem poderia ser o Eu normal, cria-se o Nós dominante e o Outro distinto que precisa ser excluído e estereotipado. Conforme Hall (2016), o estereótipo possui uma face dupla: por um lado, há a visão do que é imaginado e fantasiado por um Eu e pode também ser algo percebido como "real''; por outro lado, a sua face está imbricada numa violência simbólica, pois, ao nos aprofundarmos no que está sendo fantasiado, o silenciamento emerge com gritos de pedido por uma escuta: algo está aí para ser mostrado, algo está sendo dito para além daquilo do que mostra.

> [...] os estereótipos referem-se tanto ao que é imaginado, fantasiado, quanto ao que é percebido como "real", e as reproduções visuais das práticas de representação são apenas metade da história. A outra metade - o significado mais profundo - encontra-se *no que não está sendo dito, mas está sendo fantasiado, o que está implícito, mas não pode ser mostrado* (Hall, 2016, p. 200, grifo do autor).

Em concordância com Sueli Carneiro (2019), a violência sexual, sendo esta o "cimento'' de todas as hierarquias de gênero e raça, agiu e permanece agindo sobre os corpos das mulheres negras de diversas formas na cultura brasileira. No âmbito da representação literária, a ideia colonial da mulher negra ser apenas um corpo sem mente, ou melhor, ser apenas uma parte específica do seu corpo, prossegue sendo escrita na literatura brasileira, especialmente naquela escrita por homens. O corpo da mulher negra na escravidão a circunscreveu como um mero produto sexual: esta servia para o trabalho no sistema escravocrata, cuidava dos filhos da família branca na casa grande e servia como objeto de prazer para o homem branco. Mesmo após a abolição, a lógica dominante patriarcal de possuir o corpo da mulher como se fosse seu, permanece enraizado nas práticas sociais cotidianas e, inclusive, na dita literatura brasileira, ao observarmos os estereótipos vinculados às mulheres. Ao relacionar essa herança colonial e o Barroco com o legado de Gregório de Matos e seu olhar depreciativo sobre o africano escravizado e seus descendentes, Conceição Evaristo nos afirma que

> Satirizando os costumes e a colonização portuguesa, o "Boca do Inferno", como era chamado, *exalta a sedução erótica da mulata, menosprezando-a ao mesmo tempo*. Pode-se dizer que, com Gregório, começa a se esboçar *o paradigma de sensualidade e da sexualidade, atribuído às mulheres negras e mulatas presentes na literatura brasileira*. O poeta ainda faz do homem mestiço objeto de críticas e insultos, delineando, em seus versos, o estereótipo do mulato como uma pessoa pernóstica e imitador do branco (Evaristo, 2009, p. 20, grifo nosso).

O poder de definir, reforçar e continuar imagens sobre um determinado grupo faz parte de uma ideologia de dominação que, ao explorar símbolos existentes ou criar novos, condiciona a mulher negra ao papel de objeto sexual que lhe foi imposto pelo homem branco colonial. Porém, o campo da representação contemporânea permanece um lugar de disputa de poder imagético, visto que, entre as linhas de um verso poético, se escreve e se lê toda uma história limitante, de voz única e violenta sobre a negritude, sobre a mulher negra e seu corpo.

"Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão.'' (Gonzalez, 2020, p. 50). Tais opressões, ao se interseccionarem com o conceito de nação, objetificam-na e cria-se uma cor que será usada como produto de exportação e característico do que é ser brasileiro. Afinal, o que é ser uma mulher brasileira? Será que é ser "toda boa", ter "pele bronzeada", "corpo de violão" e ser um "pecado" que o homem quer sempre desfrutar?

> As imagens de controle das mulheres negras não são apenas enxertadas nas instituições sociais existentes, e sim tão amplamente difundidas que, embora essas imagens mudem na imaginação popular, a caracterização das mulheres negras como o Outro persiste. *Significados, estereótipos e mitos específicos podem mudar, mas a ideologia geral da dominação parece ser uma característica duradoura das opressões interseccionais* (Collins, 2019, p. 181, grifo nosso).

O objetivo de inventar uma brasilidade no Modernismo, a "redescoberta'' da negritude — numa fala que soa como o "descobrimento'' do Brasil —, a estereotipagem e a representação numa união que não é nada representativa dos corpos subalternizados descritos por um Eu dominante, corroboram a criação de um imaginário nacional em que agrupa indivíduos que pertencem ao Brasil e aqueles que não pertencem. Não é simplesmente uma questão de quem é brasileiro nato ou quem é um turista, por exemplo; é também uma questão de utilizar-se do mito da democracia racial e da ideologia do branqueamento para vender uma imagem de país harmonioso, sem preconceito, em que a redução da mulher negra à sua vagina e do homem negro ao seu pênis avantajado — ambos donos de um apetite sexual descontrolado —, torna-se natural e o correto. Quem não concorda, é excluído. Quem assente, intensifica os mitos da brasilidade e naturaliza a sexualização de corpos negros. Esse imaginário nacional,

reforçado ao especificar a cor do corpo feminino que fala, acentua estereótipos como o da mulher negra acessível e o da pureza da mulher branca.

Quando se discute a poesia de Vinicius de Moraes, é interessante observar que, muitas vezes, não se consideram as descrições racistas, sexistas e nem o caráter estereotipado das mulheres presentes em seus escritos sobre o amor. No entanto, ao examinar detalhadamente seus adjetivos e metáforas, é possível perceber que ou ele retrata a mulher como aquela que é a senhora do céu e do seu amor, ou como a mulher que representa o inferno, sendo pecadora e tentação para os homens.

ENTRE O CÉU E O INFERNO: O(S) CORPO(S) DA POESIA VINICIANA

Referenciando Lélia Gonzalez, em seu artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984), a mulher negra sofre violência simbólica a partir da articulação entre racismo e sexismo. O efeito dessa articulação age de maneira cruel sobre a mulher negra e mestiça que tiveram — e ainda têm — seus corpos e caracteres estereotipados e que, infelizmente, permanecem até os dias atuais. Gonzalez (1984) traz as noções de "mulata" e "doméstica", em que ambos os conceitos tratam de uma mesma mulher em diferentes situações no cotidiano: a mulata seria exaltada durante o rito carnavalesco, sendo "admirada'', não somente, mas principalmente, por homens brancos contentes com a sua sensualidade; e a doméstica, a mulher preta no cotidiano que "naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta.'' (Gonzalez, 1984, p. 226). Portanto, ao analisar os poemas presentes na obra, pontuam-se os estereótipos existentes nos escritos do então autor moderno e romântico, não objetivando a exaltação da sua voz poética, mas a problematização das descrições de mulheres negras nos poemas e o ato de assumir nossa própria fala, "exatamente porque temos sido falados, infantilizados [...] que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa.'' (*ibid.*, p. 225).

> Meus amigos, meus irmãos, *cegai os olhos da mulher morena*
> *Que os olhos da mulher morena estão me envolvendo*
> E estão me despertando de *noite*.
> Meus amigos, meus irmãos, *cortai os lábios da mulher morena*
> Eles são *maduros e úmidos e inquietos*
> *E sabem tirar a volúpia de todos os frios.*
> Meus amigos, meus irmãos, e vós que amais a poesia da minha alma

Cortai os peitos da mulher morena
Que os peitos da mulher morena sufocam o meu sono
E trazem cores tristes para os meus olhos.
Jovem camponesa que me namoras quando eu passo nas tardes
Traze-me para o contato casto de tuas vestes
Salva-me dos braços da mulher morena
Eles são lassos, ficam estendidos imóveis ao longo de mim
São como raízes recendendo resina fresca
São como dois silêncios que me paralisam.
Aventureira do Rio da Vida, compra o meu corpo da mulher morena
Livra-me do seu ventre como a campina matinal
Livra-me do seu dorso como a água escorrendo fria.
Branca avozinha dos caminhos, reza para ir embora a mulher morena
Reza para murcharem as pernas da mulher morena
Reza para a velhice roer dentro da mulher morena
Que a mulher morena está encurvando os meus ombros
E está trazendo tosse má para o meu peito.
Meus amigos, meus irmãos, e vós todos que guardais ainda meus últimos cantos
Dai morte cruel à mulher morena!
(Moraes, 2009, p. 27, grifo nosso).

Em *A volta da mulher morena*, num tom de súplica aos mais próximos, o poeta pede que não só sejam cortadas as partes físicas da mulher negra, como também finaliza o poema pedindo a sua morte cruel. Tal pedido evoca o conceito do fetichismo e seu perigo no imaginário sobre o Outro. O fenômeno do fetichismo, conforme aponta Hall (2016), enquanto prática representacional, ocorre quando a fantasia intervém na representação, substituindo o todo da pessoa fetichizada pela parte que o fetichista deseja, porém é perigosa e não pode ser mostrada; sendo assim, não se refere somente a uma parte do corpo que não deve ser vista, mas também a um desejo oculto.

O fetichismo ligado à representação pornográfica das mulheres as torna "não pessoas, e muitas vezes são representadas como a soma das partes fragmentadas de seu corpo.'' (Collins, 2019, p. 270). Olhos, boca e peitos são os objetos de desejo do autor que clama por salvação dos braços dessa mulher tentadora. É interessante notar o contraste entre os olhos da morena que estão o despertando de *noite* e o pedido de acolhimento e salvação para a jovem camponesa e casta que passa nas *tardes*: escuro e claro, perigo e salvação. É necessário que tal mulher tentadora seja duplamente fragmentada: cortando suas partes físicas sedutoras e sendo reduzida a um mero objeto sexual. Solucionando a atração do poeta, é preciso também que ela morra.

Em outro trecho, pede-se para sua branca avozinha rezar para que afaste a mulher "morena", que ela perca sua beleza e murche suas pernas — também tão tentadoras... É

a moral de um ato erótico quente-impuro e a atração física de um corpo belo e sedutor que o nosso poetinha frio trata aqui. Não apenas sua avó, mas ele suplica à jovem camponesa que sempre passava nas tardes que o salvasse dos braços da mulher negra, trazendo-o para o contato casto das vestes da jovem moça. Nota-se que os elementos utilizados no poema como sinônimo de salvação estão relacionados a algo claro ou puro: castos, Rio da Vida, campina matinal. É notável como a noção de castidade não pode ser relacionada à mulher negra; pelo contrário, esta somente pode ser um pecado, perdição e queda do homem branco.

> Era preciso enfear o corpo para castigá-lo. Os vícios e as 'fervenças da carne', ou seja, o desejo erótico, tinham como alvo o que a igreja considerava ser 'barro, lodo e sangue imundo'. Onde tudo era feio porque pecado. Isso, porque a mulher — a velha amiga da serpente e do Diabo — era considerada, nesses tempos, como veículo da perdição da saúde e da alma dos homens (Del Priori, 2011, p. 29 *apud* Do Carmo; Rodrigues, 2021, p. 79-80).

A visão da mulher negra que passava por Vinicius causou a inquietação em seu corpo, fazendo com que a serenidade, advinda dos lírios brancos e puros da mulher branca, fosse destruída pelo ato de simplesmente olhar a flor rubra que despertou palpitações de luxúria em seu corpo. A luxúria à qual a mulher negra é convertida em diversos poemas de Moraes nunca é algo que acontece por conta do desejo que ele sentiu, mas sim porque a mulher negra ou mestiça, ao passar, o faz cair em tentação e "o leva'' para a consumação do ato — sua volúpia — que durante todo o processo o faz ter angústia. É possível perceber novamente o mesmo homem branco sendo levado pela treva do corpo feminino negro no *Soneto de Agosto* e em *Rosário*:

> *Tu me levaste, eu fui... Na treva*, ousados
> *Amamos, vagamente surpreendidos*
> *Pelo ardor* com que estávamos unidos
> Nós que andávamos sempre separados.
>
> Espantei-me, confesso-te, dos brados
> Com que enchi *teus patéticos ouvidos*
> *E achei rude o calor dos teus gemidos*
> Eu que sempre os julgara desolados.
> [...]
> Quisera que te vissem como eu via
> Depois, à luz da lâmpada macia
> *O púbis negro sobre o corpo branco.*
> (Moraes, 2009, p. 107, grifo nosso).

O uso de adjetivos vis nos versos "O púbis *negro* sobre o corpo *branco*'' e "Com que enchi teus *patéticos* ouvidos / E achei *rude* o calor dos teus gemidos'' busca descrever, contrastar e enfatizar a distinção entre o corpo de um homem branco e o corpo de uma mulher negra que, estando sobre o corpo deste homem branco e sereno, toma-o nas trevas e o deixa em trevas. Aqui, novamente, reduz-se a mulher negra descrita a uma parte do seu corpo, seu *púbis*, para destacar a distinção do corpo branco.

Verifica-se o teor hostil na poética da mulher negra nos escritos vinicianos. O ato sexual não se torna amoroso quando divide o leito com tal mulher de gemidos rudes. Como pode a mulher negra ser exibida como produto de uma nação brasileira de belas mulheres e, ao mesmo tempo, a mesma mulher ser dona de não-afetividade e de atos sexuais tão impuros, sujos e trevosos? É o crepúsculo de seu corpo que apenas se pode notar sob a luz da lâmpada baixa, macia, que revela ao poeta branco que fora levado para as trevas. Nós, mulheres negras, somos retratadas pela visão masculina e branca apenas como inspiração enquanto categoria mercadológica de corpos, e de desprezo e imoralidade: "As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque *o modelo estético de mulher é a mulher branca*'' (Carneiro, 2019, p. 326, grifo nosso).

O culto à verdadeira condição de mulher, associado ao ideal tradicional de família, pontua quatro virtudes fundamentais para as "mulheres de verdade'': piedade, pureza, submissão e domesticidade (Collins, 2019, p. 155). No entanto, ao analisar as representações da mulher negra e os adjetivos utilizados para descrevê-la, constata-se a ausência de piedade e pureza. A submissão associada ao seu corpo surge de uma relação colonial violenta que a desumaniza e animaliza. A domesticidade nos rememora a função de doméstica da mulher negra em seu cotidiano. Afinal, não podemos esquecer da máxima de Gilberto Freyre…

Considerando tudo isso, quem pode ser a jovem moça pura que inspira um poema amoroso? Qual a cor da mulher capaz de salvar um homem da perdição? A presença das mulheres pretas e pardas na sociedade brasileira, especialmente nas manifestações artísticas, sociais e políticas das representações — sobretudo ao vender uma imagem de um corpo quente —, inspira ao poeta masculino a exaltação e adoração de suas partes físicas que são atraentes, eróticas e exóticas.

Quanto ao texto nomeado *Rosário*, este torna-se curioso por seu título e o conteúdo da sua poesia. O rosário é uma prática religiosa muito comum no catolicismo e que consiste, sinteticamente, num conjunto de orações que se relacionam com os mistérios da vida de Jesus Cristo. Recordando a fase religiosa de Vinicius de Moraes, não é surpreendente encontrar diversas referências religiosas em seus textos — principalmente quanto à escolha de adjetivos e seus corpos adjetivados —, contudo, faz-se necessário um olhar minucioso e detalhista sobre a alusão religiosa e a relação entre os adjetivos e o corpo escolhido para ser descrito:

E eu que era um menino puro
Não fui perder minha infância
No mangue daquela carne!
Dizia que era morena
Sabendo que era mulata
Dizia que era donzela
Nem isso não era ela
Era uma moça que dava.
[...]
Ergueu a saia de um gesto
Por sobre a perna dobrada
Mordendo a carne da mão
Me olhando sem dizer nada
[...]
Toquei-lhe a dura pevide
Entre o pêlo que a guardava
Beijando-lhe a coxa fria
Com gosto de cana brava.
Senti à pressão do dedo
Desfazer-se desmanchada
Como um dedal de segredo
A pequenina castanha
Gulosa de ser tocada.
Era uma dança morena
Era uma dança mulata
Era o cheiro de amarugem
Era a lua cor de prata
Mas foi só naquela noite!
Passava dando risada
Carregando os peitos loucos
Quem sabe para quem, quem sabe?
Mas como me seduzia
A negra visão escrava
[...]
E eu baixinho me entregava
Com medo que Deus ouvisse
Os gemidos que não dava!

Os gemidos que não dava...
[...]
(Moraes, 2009, p. 161-163, grifo nosso).

Na escrita poética, é comum que metáforas de amor, feminilidade e pureza dialoguem e sirvam de intensificadoras das emoções do eu-lírico, da exaltação da delicadeza do corpo feminino, e dos adjetivos para a descrição do momento de modo que a narrativa soe idílica. Isso se reflete na estética das obras de Vinicius de Moraes, onde se observa o tratamento do evento da natureza idílica e do corpo feminino de maneiras distintas ao descrever mulheres negras. A conexão entre o corpo negro e a natureza ocorre desde a escravidão, relacionando o que há de mais animalesco e primitivo ao caráter selvagem da pessoa negra, enquanto a mulher branca reserva-se o mais calmo e puro dos deleites floridos — tal comparação será possível notar ao analisarmos *O sacrifício da Aurora*. Os elementos da natureza que serão escolhidos dependerão, sobretudo, da cor da mulher para traçar um cenário idílico ou tempestuoso da sua sexualização: o sonho amoroso orvalhado destinado à mulher branca; o pesadelo sexual, tortuoso e mangueado, à mulher negra.

O poeta, inocente e em sua infância, perdeu-se justamente por causa de uma mulher negra. Aqui, a natureza aparece na palavra mangue não apenas como um local, mas também pela simbologia que traz consigo. "No *mangue* daquela *carne*!'', uma expressão interjeicional, na qual mangue associa-se à carne com a função de adjetivo aludindo a algo sujo, impuro e ruim. O autor aponta para essa mulher o que ela verdadeiramente é e não o que se diz ser: "Dizia que era morena / Sabendo que mulata'', revelando a cor da mulher que o fez perder sua infância. Não somente isso, mas essa mulher não poderia se dizer donzela, pois era uma moça que dava.

Essa imagem da "moça que dava" e como o poeta "perdeu" sua infância nos recordam dois fatos. Em primeiro lugar, a ocorrência pontuada em diversos textos feministas negros da iniciação sexual dos filhos das senhoras com mulheres negras escravizadas — caracterizando uma dupla exploração dos corpos femininos negros escravizados: a econômica, pois como pontuado por Gonzalez (2020), seu salário era extremamente baixo; e a sexual, contratava-se não somente seus serviços domésticos, mas comprava-se seu corpo como se fosse um objeto sexual que poderia ser utilizado como bem entendesse pelo homem branco.

Em segundo lugar, ao especificar a mulher negra como "que dava'',

impossibilitando-a de ser uma donzela, é fundamental abordar a divisão das mulheres em duas categorias: as honestas e as imorais, conforme abordado por Collins (2019). As mulheres brancas encontram-se na primeira categoria, as honestas, pois carregavam consigo a forma normal da sexualidade feminina: eram virgens e corretas. Não se imagina que uma mulher branca, símbolo da condição real de mulher, pudesse praticar sexo antes do casamento, entretanto, pousando o olhar sobre a mulher negra, a primeira coisa que imaginaria é que ela não poderia ser pura — e nem poderia como tamanha sensualidade tentadora, não foi por isso que o poeta perdeu sua infância? Resta para a mulher negra o aposto, quase que como um segundo nome, de "prostituta'', de "mulher que dá''. Enquanto a narrativa sexual com a mulher branca é dotada de suavidade e maciez na escolha de palavras, o duro e o sujo são permitidos ao sexo com a mulher negra. Afinal, o que importa é a virgindade, e ao que parece as mulheres negras já nascem "impuras'' se comparadas à mulher branca.

Ao decorrer dos versos poéticos, narra-se uma cena sexualizada dos gestos sedutores da moça e do rapaz branco seduzido, este tocava-lhe a dura pevide, beijava-lhe a coxa fria. Este, como que cometendo um pecado, baixinho se entregava — "escondia-se de Deus e seus pecados?" O poeta nos parece confirmar tal hipótese ao revelar que temia que Deus ouvisse seus gemidos inauditos, talvez abafado por suas orações, porém sentidos em sua mocidade.

Um dia a Aurora chegou-se
Ao meu *quarto de marfim*
E com seu riso mais *doce*
Deitou-se junto de mim
Beijei-lhe a boca orvalhada
E a carne tímida e exangue
A carne não tinha sangue
A boca sabia a nada.

Apaixonei-me da Aurora
No meu quarto de marfim
Todo o dia à mesma hora
Amava-a só para mim
Palavras que me dizia
Transfiguravam-se em *neve*
Era-lhe *o peso tão leve*
Era-lhe *a mão tão macia.*

Às vezes me adormecia

No meu quarto de marfim
Para acordar, outrodia
Com a Aurora longe de mim
Meu desespero covarde
Levava-me dia afora
Andando em busca da Aurora
Sem ver Manhã, sem ver Tarde.

Hoje, ai de mim, de cansado
Há dia que até da vida
Durmo com a Noite, ausentado
Da minha Aurora esquecida...
É que apesar de sombria
Prefiro essa grande louca
À Aurora, que além de pouca
É fria, meu Deus, é fria!
(Moraes, 2009, p. 235-236, grifo nosso).

Destoando do crepúsculo sedutor e que leva à perdição, a noite sai de cena para que o sol nasça em sua aura angelical. *O sacrifício da Aurora*, com sua linguagem adocicada e terna, trata-se da chegada repentina desta moça fria e opaca que despertou a paixão no poeta. A escolha por um "quarto de marfim'' não é por acaso, uma vez que é um material branco utilizado como adjetivo para compor esta poética da cena quase que idílica do ato ocorrido neste quarto. Narra-se uma cena de amor dotada de palavras com o significado de algo claro, puro, leve de tal modo a diferenciar a clareza que a aurora traz ao nascer após uma noite de amor.

No entanto, é notório a contradição do eu-lírico na construção poética e na relação com Aurora. Este simultaneamente destacava a doçura e a clareza do ato amoroso com a moça, assim como a frieza e a falta de cor dos seus toques e das partes físicas do seu corpo, veja: "A carne não tinha sangue'', "Era-lhe a mão tão macia''. Aliás, quando o poeta acordava no dia seguinte, a Aurora já estava longe dele, fazendo-o procurá-la o dia inteiro, sem ver "Manhã", sem ver "Tarde" — curioso o uso do maiúsculo no início dos períodos de um dia. Seria, talvez outras mulheres metaforizadas em horários diurnos? Chegando ao fim do poema, observa-se o ápice da contradição: ele encontra mais conforto na escuridão da Noite. Cansado, o eu-lírico ausenta-se de sua amada Aurora e deita-se com a Noite — observa-se novamente o uso do maiúsculo. Não apenas isso, ele confessa que, apesar de ser sombria e louca, prefere refugiar-se na Noite a amar a Aurora esquecida, pouco reluzente, fria e insuficiente.

> Num contexto em que a brancura como símbolo da civilização e da cultura é usada para separar objetos de animais, *a diferença racial assentada na sexualidade se torna a característica distintiva que serve para identificar o tipo de objetificação com o qual as mulheres depararão* (Collins, 2019, p. 267, grifo nosso).

Diferentemente de textos como *Rosário* e *A volta da mulher da morena*, no qual as mulheres negras são configuradas como o impuro incapaz de exalar delicadeza, leveza, paixão ou amor, aqui, palavras como a leveza, a maciez e a paixão surgem para descrever tal mulher e o ato amoroso consumado com ela. Não somente isso, mas a narração do ato sexual com tais mulheres soa sempre como um homem seduzido pela beleza e sensualidade irresistíveis delas — tornando impossível não ser levado pelas curvas dos seus corpos, porém, quando levado, ser tomado pela culpa e a impureza da consumação do ato com essas mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, ainda que numa linguagem rebuscada de lirismo romântico, é notório que as representações da mulher negra e da mulher branca permanecem com a mesma conotação de comparação binária entre o bom e o mau, o puro e o imoral, que aparecem no poeta Gregório de Matos. Ao lado disso, apesar da separação de séculos entre o Modernismo e o Barroco, o modo excludente e estereotipado da cultura negra perdura sob a fantasia de uma revisitação e ressignificação disruptiva do passado colonial na cultura brasileira. Refletindo sobre os modos de adjetivar e descrever as mulheres em Vinicius de Moraes, como o uso da natureza metaforizada, o destino do amor terno e do sexo sujo, as nuances entre as mulheres negra e branca e seu modo de contradição típico do homem branco, é importante destacar o quanto é necessário um olhar crítico para as representações tidas como representativas do sentimento amoroso, assim como aquelas que são supostamente representativas de uma nação, de um povo e de corpos.

Foi analisado o contexto do Modernismo e a influência na "geração de 30", período no qual se situa a obra de Vinicius de Moraes. Não apenas isso, mas como a busca pela brasilidade reforçou estereótipos ao salientar a negritude enquanto algo folclórico e primitivo, passível de ser "redescoberto'' por um grupo de brancos de classe média. Ao refletir sobre a estereotipagem e a representação da mulher negra na literatura brasileira, notou-se como a violência colonial interseccionada pela raça, classe e nação

perpassa o corpo negro, colocando-o como um produto sexual a ser vendido, abusado e objetificado de acordo com a lógica dominante branca — colocando o campo representacional como um lugar de disputa imagético e de acesso à voz.

Sendo assim, analisando os poemas vinicianos a partir das noções de mulata e doméstica de Gonzalez (1984), bem como o conceito de fetichismo de Hall (2016) e o culto da verdadeira condição de mulher e a sexualidade feminina por Collins (2019), discorreu-se sobre as nuances violentas da linguagem do poeta carioca e suas contradições na escrita sobre o corpo feminino. O poeta, utilizando metáforas sobre a natureza e a religião, contrastou o corpo feminino branco e o corpo feminino negro, hierarquizando e categorizando o puro e o sujo, determinando qual receberia palavras de amor e qual receberia palavras de desprezo.

É imprescindível que nós, mulheres negras, continuemos a quebrar tais representações. É necessário que nos tornemos as escritoras e autoras das narrativas de nossos corpos e sentimentos, criando novas representações. Conforme destacado em vários textos de teor feminista negro, é essencial utilizar o poder da autodefinição como ferramenta para quebrar o silêncio que nos foi imposto, pois somente com o grito ensurdecedor de vozes subalternizadas é possível romper imaginários e representações que não condizem com a realidade dos grupos minoritários, sobretudo nós, mulheres negras. Como afirmou bell hooks (2019, p. 143-144):

> Quando nós mulheres negras nos relacionamos com nossos corpos, nossa sexualidade, de formas que põem o reconhecimento erótico, o desejo, o prazer e a satisfação no centro de nossos esforços para criar uma subjetividade radical da mulher negra, podemos criar representações novas e diferentes de nós como sujeitas sexuais.

Como disse Stuart Hall (2016), as palavras e imagens não carregam sentidos totalmente controladas por ninguém. Os novos sentidos carregados no poder de autodefinição das mulheres pretas e pardas fazem com o que uma história colonial de silêncio e violências simbólica e física venha à tona, seja quebrada, e novos significados sejam criados, mostrados, ditos e ouvidos.

REFERÊNCIAS

BOSI, A. Do antigo estado à máquina mercante. *In*: BOSI, A. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 94-118.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CARDOSO, R. A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. *Estudos Avançados*, v. 36, n. 104, p. 17-34, jan. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/Cm4BLN6hXMvwJjrpK9WY8YL/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 11 jun. 2024.

CARNEIRO, S. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In:* HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista:* Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 325-333.

COLLINS, P. H. *Pensamento Feminista Negro:* conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

DO CARMO, N. A.; RODRIGUES, O. da S. Minha carne não me define: a hipersexualização da mulher negra no Brasil. *O Público e o Privado*, Fortaleza, v. 19, n. 40, p. 73-100, set/dez, 2021. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/5274>. Acesso em: 8 jun. 2024.

EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 dez. 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em: 25 ago. 2023

FAVARETTO, C. Do modernismo aos anos 60: resistência e criação. *Revista Limiar*, [S.I.], v. 1, n. 1, p. 1-11, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php /limiar/article/view/9284>. Acesso em: 24 jun. 2024.

GONZALEZ, L; RIOS, F. (Org.); LIMA, M. (Org.). *Por um feminismo afro-latino-americano:* Ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*. São Paulo: ANPOCS/Cortez, 1984, p. 223-244. Disponível em: <https://biblioteca.sophia.com.br/terminal/9666/VisualizadorPdf?codigoArquivo=13418&tipoMidia=0>. Acesso em: 03 abr. 2026.

HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HOOKS, b. *Olhares Negros:* Raça e Representação. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, G. *Memórias da Plantação:* episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MIRANDA, W. M. Nações literárias. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 31-38, 1994. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/16/17>. Acesso em: 16 ago. 2022.

MORAES, V. de. *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.102-123

POESIA, EXPERIÊNCIA E CÉREBRO EMOCIONAL:

EMILY DICKINSON EM DIÁLOGO COM WILLIAM JAMES E JOSEPH LEDOUX

POETRY, EXPERIENCE, AND THE EMOTIONAL BRAIN: EMILY DICKINSON IN DIALOGUE WITH WILLIAM JAMES AND JOSEPH LEDOUX

Ana Carolina Carvalho Monaco da Silva[1]

RESUMO: A partir da perspectiva do cérebro emocional e da experiência literária, este artigo propõe um diálogo interdisciplinar entre a poesia de Emily Dickinson, a obra científico-filosófica de William James e os estudos científico-artísticos de Joseph LeDoux. O objetivo é analisar como as emoções e a experiência se manifestam na narrativa poética de Dickinson, além de investigar como as ideias desses três autores se entrelaçam nesse contexto. Essa intersecção forma uma rica tapeçaria de reflexões sobre a experiência e a expressão das emoções. Por meio da análise de poemas selecionados de Dickinson, busca-se aprofundar a compreensão sobre as emoções humanas e suas representações artísticas, filosóficas e neurocientíficas.
Palavras-chave: Emily Dickinson. Cérebro emocional. Experiência literária.

ABSTRACT: From the perspective of the emotional brain and literary experience, this article proposes an interdisciplinary dialogue between the poetry of Emily Dickinson, the scientific-philosophical work of William James, and the scientific-artistic studies of Joseph LeDoux. It aims to analyze how emotions and experience manifest in Dickinson's poetic narrative, as well as investigate how the ideas of these three authors intertwine in this context. This intersection creates a rich tapestry of reflections on emotional experience and expression. Through the analysis of selected poems by Dickinson, the article seeks to deepen the understanding of human emotions and their artistic, philosophical, and neuroscientific representations.
Keywords: Emily Dickinson. Emotional brain. Literary experience.

[1] Mestranda em Estudos de Literatura. Universidade Federal Fluminense. anaccnina@gmail.com.

INTRODUÇÃO

"O Cérebro — é mais largo que o Céu —"[2], propõe a poeta Emily Dickinson em seu poema de 1863 (FR598, J632), ponderando que a compreensão do cérebro extrapola a imensidão física que conhecemos. O filósofo e psicólogo William James, alguns anos depois deste poema ser escrito, publica em seus *Princípios de Psicologia* (*The Principles of Psychology*) que, sem o cérebro, as experiências das outras partes do corpo não existem para a mente — a consciência é abolida ou alterada (James, 1890). Mais recentemente, já no século XXI, o neurocientista e músico Joseph LeDoux cita o referido poema de Dickinson e afirma que vem tentando delimitar tal proposição ao longo de sua carreira, sobretudo em como o cérebro produz emoções ou as controla (LeDoux, 2007a).

> O Cérebro — é mais largo que o Céu —
> Pois — lado a lado postos —
> Um há de conter o outro
> E até mesmo Você — aposto —
>
> O Cérebro é mais fundo que o Mar —
> Pois — Azul de Azul — aproxime —
> Um há de absorver o outro —
> Como Esponja — a água do Balde —
>
> O Cérebro pesa — o que Deus
> Pesa — basta uma Aferição
> Na balança — só vão diferir —
> Como a Sílaba, do Som —[3](Dickinson, 2020, p. 509)

[2] Todos os poemas de Emily Dickinson apresentados neste artigo, bem como suas respectivas traduções em português por Adalberto Müller, foram retirados dos dois volumes da edição brasileira bilíngue de sua *Poesia Completa* (Dickinson, 2020; 2021).

[3] The Brain — is wider than the Sky —
For — put them side by side —
The one the other will contain
With ease — and You — beside —

The Brain is deeper than the sea —
For - hold them — Blue to Blue —
The one the other will absorb —
As Sponges — Buckets — do —

The Brain is just the weight of God —
For - Heft them — Pound for Pound —
And they will differ — if they do —
As Syllable from Sound — (Dickinson, 2020, p. 508)

A partir da perspectiva do cérebro emocional e da experiência na literatura, este artigo propõe diálogos entre a obra poética de Emily Dickinson, a obra científico-filosófica de William James e a obra científico-artística de Joseph LeDoux, buscando observar como as emoções e a experiência se apresentam na poesia de Emily Dickinson, bem como as ideias e pensamentos dos três autores podem ser alinhavados por meio desta concepção. Para tanto, alguns poemas selecionados de Dickinson são apresentados e servem como ponto de partida para a interlocução entre os autores.

1 A POESIA DE EMILY DICKINSON

Emily Dickinson (1830-1886) é uma das mais importantes poetas em língua inglesa de todos os tempos. Emily Elizabeth Dickinson nasceu em Massachusetts, nos Estados Unidos, no dia 10 de dezembro de 1830, em uma família financeiramente bem-sucedida e com visão progressista quanto à educação feminina. Através de seus estudos, adquiriu conhecimentos em diversas áreas, como biologia, astronomia, filosofia e literatura. A partir de seus 30 anos, Dickinson passou a ter uma vida reclusa e discreta, limitando-se a se corresponder com algumas pessoas, incluindo grandes figuras literárias de seu tempo. Somente uma dezena de seus poemas foram publicados em vida, quase todos de forma anônima, enviados por amigos a jornais locais. Dickinson também enviou alguns deles em suas cartas.

Após a sua morte, em 15 de maio de 1886, a família encontrou cerca de 1.800 poemas em seu quarto, e o seu primeiro volume de poemas publicados em livro, *Poems by Emily Dickinson*, só apareceu postumamente em 1890, obtendo bastante sucesso. No prefácio ao volume I da edição brasileira de *Poesia Completa*, Cristanne Miller afirma que "Dickinson fez de tudo para que aqueles que tinham o poder de promover a sua poesia depois de sua morte conhecessem seus poemas e estava disposta a trocar a precariedade da fama pela publicação póstuma" (Dickinson, 2020, p. 10). Miller explica ainda que embora a poesia de Dickinson não seja autobiográfica, fica evidente que a poeta "experimentou ou foi capaz de imaginar profundamente não apenas o desespero, a instabilidade psíquica, a carência e a dor, mas também os sentimentos mais profundos de amor, de êxtase e de felicidade" (Dickinson, 2020, p. 9).

Com tantas emoções evocadas em seus poemas, Emily Dickinson não poderia ter ignorado o que a poesia pode fazer sentir. Em uma carta enviada a Thomas Wentworth Higginson (ensaísta e poeta abolicionista com quem Dickinson se correspondeu e a quem convidou para ser seu mentor, e que posteriormente viria a publicar o primeiro *Poems by Emily Dickinson* em 1890), a autora sustenta:

> Se eu ler um livro [e] ele deixar meu corpo tão gelado que o fogo não possa me aquecer, eu sei que *isso* é poesia. Se fisicamente eu sentir que o topo da minha cabeça foi removido, eu sei que *isso* é poesia. Essas são a única forma de saber disso. Há outra forma?[4]" (L342a, grifos da autora, tradução minha).

Neste trecho, de acordo com Barbara Baumgartner, "Dickinson define seu reconhecimento da poesia em termos da violência anatômica e corporal que deixaria seu cérebro exposto[5]" (2016, p. 55, tradução minha). A pesquisadora acrescenta que é comum à poesia de Dickinson a associação entre o corpo fisiológico, a subjetividade poética e as ações violentas (Baumgartner, 2016).

Tais reações emocionais e físicas, naturalmente, também vêm sendo proporcionadas aos leitores de sua poesia (Deppman, 2005). Adalberto Müller explica em seu prefácio ao volume II da *Poesia Completa* que o poema *The Mind lives on the Heart* (FR1384, J1355) traz "essa ideia de que nossos pensamentos se alimentam do coração (ou seja, da vida) e que, quando este deixa de bater (quando se perde a sensibilidade), o pensamento perde a sua argúcia, o seu engenho" (Dickinson, 2021, p. 30), o que corrobora a consonância entre a poesia e as ideias de Dickinson com o pensamento de William James e Joseph LeDoux, apresentado inicialmente.

A Cabeça vive do Coração
Como qualquer Parasita —
Ela até engorda
Se tiver a sua Marmita —

Mas se o Coração é enxuto —
Emagrece o Cocuruto —

[4] "If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire can ever warm me, I know *that* is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know *that* is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way" (L342a). Disponível em: http://archive.emilydickinson.org/correspondence/higginson/jnl342.html. Acesso em: 25 jul. 2025.
[5] "Dickinson defines her recognition of poetry in terms of anatomical and corporeal violence that would leave her brain exposed" (Baumgartner, 2016, p. 55).

Do Engenho o Alimento
Tão absoluto — (Dickinson, 2021, p. 251[6])

Por outro lado, Jed Deppman (2005) argumenta que os poemas de Dickinson a representam como uma pensadora séria e a auxiliavam a pensar problemas filosóficos e culturais (Dickinson, 2020). A poeta promove sequências meticulosas de ideias e imagens, com uma cuidadosa produção de — e reação a — estados de espírito extremos. Deppman aponta ainda que, de acordo com as correspondências de Dickinson com Higginson, "ela geralmente pensava na escrita como pensamento e, mais especificamente, como a resposta psicoterapêutica do pensamento à emoção perturbadora[7]" (2005, p. 90, tradução minha).

Jed Deppman (2013) também aponta que, ao longo dos anos 1840-50, uma tendência científica popular encorajou Dickinson e outros contemporâneos a pensar sobre o próprio pensar, com o desenvolvimento de áreas de estudo como a psicologia, a fisiologia e a frenologia, por exemplo. Além de seus estudos formais, a autora teve acesso a inúmeros livros sobre a filosofia da mente. Entretanto, Deppman afirma que ainda não sabemos com que frequência, ou em que medida, os poemas de Dickinson foram motivados pelas questões a que se dedicaram seus contemporâneos na filosofia. Em *Knows how to forget* (FR391, J433), Dickinson questiona nosso controle sobre a memória, ironicamente usando o senso comum e o filosofar (Deppman, 2013):

Bem sabe esquecer!
Mas Poderia ensinar?
É a Arte mais fácil, dizem
Quando se sabe o modo

Corações Parvos morreram
Na Aquisição
Sacrifício em Ciência

[6] The Mind lives on the Heart
Like any Parasite —
If that is full of Meat
The Mind is fat —

But if the Heart omit —
Emaciate the Wit —
The Aliment of it
So absolute — (Dickinson, 2021, p. 250).

[7] "she generally thought of writing as thought and, more specifically, as thought's psychotherapeutic response to troubling emotion" (Deppman, 2005, p. 90).

É comum, mas, duvido —

Eu — fui à Escola
Mas não era esperta
Globo não ensinava
Logaritmo tampouco

"Como esquecer!"
Diz um Filósofo
Ah, ser bem erudito
Pra saber um pouco!

Está num Livro?
Se sim, eu compro —
É um Planeta?
Então, um Telescópio —

Se há uma invenção
Deve haver a Patente —
Será que você sabe,
Rabino do Livro Sábio?[8] (Dickinson, 2021, p. 125)

[8] Knows how to forget!
But could It teach it?
Easiest of Arts, they say
When one learns how

Dull Hearts have died
In the Acquisition
Sacrifice for Science
Is common, though, now —

I — went to School
But was not wiser
Globe did not teach
it Nor Logarithm Show

"How to forget"!
Say some Philosopher!
Ah, to be erudite
Enough to know!

Is it in a Book?
So, I could buy it —
Is it like a Planet?
Telescopes would know —

If it be invention
It must have a Patent —
Rabbi of the Wise Book
Don't you know? (Dickinson, 2021, p. 124)

Ainda que a autora estivesse empregando seu conhecimento sobre filosofia acadêmica, este poema traz outros elementos associados que são bastante comuns na poesia de Dickinson: a memória e o esquecimento relacionados a circunstâncias emocionais, à ciência e à religião. De acordo com Deppman, "ela geralmente partia da filosofia acadêmica mas, ao invés de permanecer nela, tomava muitas de suas distinções, problemas e técnicas, e combinava com outros vocabulários da ciência, religião, literatura, entre outros[9]" (2013, p. 264, tradução minha). Desta forma, a poesia de Emily Dickinson responde a correntes diversas da filosofia, evocando e provocando experiências distintas.

Para ilustrar um dos sentidos de experiência e, consequentemente, da visão de existência na obra da poeta, apresentamos o poema *Experience is the Angled Road (*FR899, J910), em que a experiência aparece como uma abstração e sugere a percepção do que ela é (Simons, 2020):

> Experiência é a Pista Sinuosa
> Contraposta à Mente
> Que — Por Paradoxo — acredita,
> Ela é quem vai na frente
>
> É o Contrário — Que complexa
> Do Homem, a Disciplina —
> Compele-o a escolher a Dor
> Antes da Medicina —[10] (Dickinson, 2021, p. 55)

A partir do estudo de Jefferey Simons (2020), podemos observar que a experiência em questão é a situação traumática — qualquer decisão tomada, levará a ela. O movimento da pista sinuosa no verso de abertura traz ainda uma direção imprevista. "Na contemplação dupla da poeta, ela coloca a 'Experiência', no início do poema, em

[9] "she often drew from academic philosophy, but instead of remaining within it, took up many of its distinctions, problems, and techniques and blended them with other vocabularies from science, religion, literature, and elsewhere" (Deppman, 2013, p. 264).

[10] Experience is the Angled Road
Preferred against the Mind
By — Paradox — the Mind itself
Presuming it to lead

Quite Opposite — How complicate
The Discipline of Man —
Compelling Him to choose Himself
His Preappointed Pain — (Dickinson, 2021, p. 54)

oposição à 'Mente', responsável por esta previsão, no fim do verso contíguo. Qual deles comanda o outro?[11]" (Simons, 2020, p. 15, tradução minha).

Partindo-se do princípio de que a experiência proporciona à mente criar diversas imagens e ideias (ou seja, tudo o que a mente cria vem da experiência), e que tanto a experiência quanto o pensamento são marcas individuais, a obra poética de Emily Dickinson se aproxima da obra filosófica de William James. De acordo com James, devemos considerar a realidade conforme ela é criada; ainda assim, "o indivíduo não poderia se produzir se não estivesse ao mesmo tempo tomado pelo imenso fluxo do mundo, atravessado pelo movimento incessante daquilo que está sendo feito" (Lapoujade, 2017, p. 11).

2 O PENSAMENTO CIENTÍFICO-FILOSÓFICO DE WILLIAM JAMES

William James (1842-1910) é um dos principais pensadores do final do século XIX. Nascido em Nova Iorque, nos Estados Unidos, em 11 de janeiro de 1842, o filósofo e psicólogo estadunidense foi um dos criadores do método do pragmatismo, da perspectiva filosófica conhecida como empirismo radical, além de pioneiro na psicologia funcional, sendo conhecido como o pai da psicologia. Sua obra *Princípios de Psicologia* (*The Principles of Psychology*), publicada em 1890, combina elementos de filosofia, fisiologia e psicologia e aborda temas como o fluxo de consciência e as emoções. Alguns anos antes, com a publicação do artigo "*What is an Emotion?*" (1884), William James propôs uma teoria das emoções conhecida como teoria James-Lange[12], a qual postula que as emoções têm causas físicas, e não o contrário.

Vivendo no século XIX, época que foi considerada "o grande ponto de inflexão da experiência humana em toda a sua história" (Fabri, 2019, p. 330), James postula sobre uma crise de ação do sujeito moderno, o que leva o pensador à criação da filosofia do empirismo radical, que por sua vez faz uso do pragmatismo — este, como postula David

[11] "In the speaker's dual contemplation, she thus sets 'Experience', at the poem's beginning, over against 'the Mind', responsible for this foresight, at contiguous verse line end. Which one leads the other?" (Simons, 2020, p. 15).

[12] A teoria James-Lange ficou conhecida pelas propostas de William James (1884) e do médico dinamarquês Carl Lange (1922) já que ambos chegaram a conclusões muito semelhantes de forma independente, em tempos e espaços distintos. James sugere que as alterações fisiológicas formam a base da experiência emocional (ou seja, temos medo de um urso porque fugimos dele, por exemplo). Lange conclui algo semelhante, mas com ênfase nas alterações vasculares (Cofer, 1972).

Lapoujade (2017), uma ferramenta de construção. Assim, as ideias enquanto formas (ou seja, aquilo que flui) não são estáveis e vão se tornando fluxos e, por consequência, um processo: "A ideia não é mais definida como uma representação ou uma modificação da mente, mas como um processo através do qual a mente se produz" (Lapoujade, 2017, p. 12).

Diante de tal crise de ação humana, o pragmatismo impulsiona, mas exige confiança — a qual, por sua vez, nos tira da inação (Fabri, 2019) e nos leva a arriscar. James se interessa justamente por este momento: embora nem todas as nossas ações (e pensamentos) sejam arriscados, antes de se tornarem hábitos, eles foram uma experimentação (Lapoujade, 2017). A confiança é uma condição essencial no transcendentalismo[13] — é preciso confiar nos homens, na Natureza, em Deus, em si mesmo. Assim, Lapoujade (2017) afirma que o pragmatismo, em certos aspectos, estende o transcendentalismo.

Sob a perspectiva de James, "a tarefa da filosofia não é, portanto, procurar o verdadeiro ou o racional, e sim nos dar razões para acreditar neste mundo, assim como o religioso encontra razões para acreditar num outro mundo" (Lapoujade, 2017, p. 16). Desta forma, como aponta Bruno Fabri, a consciência "surge de um choque em que o momento da verdade, para um determinado sujeito surge: não é exatamente um choque do sensível, do mundo físico e cultural, mas das linhas e dos nós da Experiência pura que vão formar os primeiros feixes da consciência" (2019, p. 335).

Tomando o corpo em sua totalidade (o todo) como o centro das experiências — sendo muitas delas internas e, portanto, bioquímicas —, são os choques (com a realidade) que criam nosso campo da experiência pura e moldam nossa forma de pensar e agir sobre o mundo. "A experiência nos remodela a cada momento, e nossa reação mental, em cada coisa dada, é realmente uma resultante de nossa experiência de todo o mundo até aquela data" (James, 1974, p. 128). A consciência, elemento constituinte deste corpo integral, tal qual as ideias desenvolvidas por James, é um processo que só existe como fluxo. Além disso, a experiência não se resume ao presente e ao passado: ela pode ser uma antecipação, ou seja, pode se relacionar ao futuro.

[13] "O transcendentalismo, sob a influência de Carlyle, Coleridge e Emerson, foi orientado para um pensamento de um Todo-Natureza inspirado no romantismo alemão (podemos ver isso no pai de William James, cuja filosofia é muito influenciada por Swedenborg). Todas as coisas se fundem, são absorvidas na grande unidade Deus-Natureza" (Lapoujade, 2017, p. 14).

Possibilitando uma associação entre a poesia de Emily Dickinson e o pensamento de William James, Jed Deppman afirma que "por ter usado a poesia tão frequentemente como uma forma de escrita filosófica criativa, Dickinson pode ser considerada uma pragmatista *avant la lettre*[14]" (2013, p. 265, tradução minha). Escrito no ano de 1861, o poema *I felt a Funeral, in my Brain,* (FR340, J280) se inicia com uma proposição de experiência que pode ser caracterizada como um campo de experiência pura:

> Senti um Funeral no Cérebro,
> Aqui e ali Gente de Luto
> Ia e voltava — até perder
> O Sentido do absoluto —
>
> Quando todos se sentaram,
> O Ofício, como um Tambor —
> Batia — e batia — até
> A mente cair em torpor —
>
> Então ouvi abrirem a Caixa
> Rangendo a minha Alma
> Com as mesmas botas de Chumbo,
> Então o Espaço — foi soando
>
> Como se o Céu fosse um Sino,
> E o Ser, só um Ouvido,
> Eu e o Silêncio, Raça estranha
> No Naufrágio, e no Olvido —
>
> E a tábua da Razão rachou,
> E caí no fundo do fundo —
> E mergulhei num novo Mundo,
> Até saber o Enfim — então —[15] (Dickinson, 2020, p. 319)

[14] "Because she so often used poetry as a form of creative philosophical writing, Dickinson can be considered a pragmatist *avant la lettre*" (Deppman, 2013, p. 265).

[15] I felt a Funeral, in my Brain,
And Mourners to and fro
Kept treading — treading — till it seemed
That Sense was breaking through —

And when they all were seated,
A service, like a Drum —
Kept beating — beating — till I thought
My mind was going numb —

And then I heard them lift a Box
And creak across my Soul
With those same Boots of Lead, again,
Then Space — began to toll,

Ao estabelecer a correlação entre o funeral (algo que é externo) com o interno que é sentido, e os limites que possam (ou não) existir entre eles (Priddy, 2008), Dickinson faz surgir a imagem do que acontece no cérebro — partindo do físico para o espiritual, ao mencionar, em sequência, cérebro, mente e alma no poema —, servindo-se da imagética da morte, em um campo de experiência sem matéria. Complementando esta interpretação, Cristanne Miller afirma que o poema descreve "o sentimento de colapso mental que muitos de nós podemos ter experimentado devido ao pesar, à doença, à dor, ou até a alguma coisa ordinária, como uma enxaqueca" (Dickinson, 2020, p. 11).

Ana Luísa Ribeiro Barata do Amaral (1995) explica que, ao sujeito poético, são permitidas somente as sensações visuais, táteis e predominantemente auditivas para lidar com a experiência limite, dentro da proposta do vazio, do silêncio e da dor de saber. Miller (Dickinson, 2020) questiona se o funeral sugere que parte do sujeito morreu, e este ficou preso no cérebro, reduzido a um ouvido e se identificando somente com o silêncio. De acordo com James, a experiência se dá no campo sensorial, o que novamente permite enquadrar o poema no conceito de experiência proposto pelo filósofo. Corroborando esta visão, Anna Priddy acrescenta que "os poemas de Dickinson geralmente envolvem seu desejo por entender suas experiências. Talvez muitos leitores de literatura se aproximem de poemas de forma similar, desejando compreender sua própria experiência[16]" (2008, p. 96, tradução minha).

William James, no capítulo IX de seus *Princípios de Psicologia* (1890), intitulado "O Fluxo do Pensamento" (*The Stream of Thought*), afirma que "o pensamento acontece" (p. 121), sendo, *a priori*, parte de uma consciência pessoal, cujo interior está sempre mudando, em fluxo, como um processo — cada pensamento é único, e apenas se assemelha a outros (que sejam sobre o mesmo objeto). A consciência, portanto, também não se encontra em pedaços — "a consciência não é algo juntado; ela flui. Um 'rio' ou um

---

As all the Heavens were a Bell,
And Being, but an Ear,
And I, and Silence, some strange Race
Wrecked, solitary, here —

And then a Plan in Reason, broke,
And I dropped down, and down —
And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing — then — (Dickinson, 2020, p. 318)

[16] "Dickinson's poems often concern her desire to understand her experiences. Perhaps most readers of literature approach poems in a similar way, hoping to make sense of their own experience" (Priddy, 2008, p. 96).

'fluxo' são as metáforas pelas quais ela é mais naturalmente descrita. *Ao falar dela,* [...] *chamemo-la o fluxo do pensamento, da consciência ou da vida subjetiva*" (James, 1974, p. 132, grifos do autor). Ainda de acordo com o filósofo, a natureza contínua do pensamento faz com que as únicas rupturas (isto é, uma descontinuidade) em uma mente sejam interrupções: lacunas temporais, em que a consciência desaparece e retorna posteriormente, como o sono ou o uso de álcool e drogas; ou rupturas abruptas na qualidade ou conteúdo do pensamento (James, 1974).

No poema de Dickinson intitulado *I felt a Cleaving in my Mind* — (FR867, J937 e 992), a ação se passa dentro do cérebro, no qual uma cisão acontece. A imagem desta cisão traz uma sensação negativa, comumente relacionada à dor, angústia e trauma. A interpretação mais comum deste poema tende a um distúrbio mental debilitante, com a fenda no cérebro como uma consequência: mente e cérebro se tornam sinônimos em uma experiência psicológica dolorosa — a ruptura física desfaz a meada (*sequence*), perturbando a ordem e a temporalidade (Baumgartner, 2016). Se a mente se apresenta como o campo da experiência do cérebro, podemos interpretar este evento como algo material e não-material de forma simultânea, configurando uma dissociação (a qual ainda não era cientificamente definida naquela época):

> Senti a Mente rachando —
> No meu Cérebro, uma Fenda —
> Tentei casar — Fio com Fio —
> Mas não achei mais a emenda —
>
> Da ideia atrás, com a de antes,
> Tentei achar a razão —
> A Meada esfiou-se em Silêncio
> Como Novelos — no chão —[17] (Dickinson, 2021, p. 51)

Tido por muitos estudiosos como um poema similar a *I felt a Funeral, in my Brain,* pela temática da experiência de um trauma intenso do qual não se recupera (Priddy,

[17] I felt a Cleaving in my Mind —
As if my Brain had split —
I tried to match it — Seam by Seam —
But could not make them fit —

The thought behind, I strove to join
Unto the thought before —
But Sequence ravelled out of Sound —
Like Balls — upon a Floor — (Dickinson, 2021, p. 50)

2008), Barbara Baumgartner destaca que o cérebro não pode ser simplesmente reduzido à mente: "a fisicalidade do cérebro é evidente: este é o órgão que 'racha', e o sujeito reage tentando remodelá-lo 'Fio com Fio'[18]" (2016, p. 67, tradução minha). Este fio (*seam*), representando a linha que separa os hemisférios cerebrais, sai do domínio cerebral e permeia o domínio da costura — igualmente, deixa o domínio abstrato em direção ao concreto/imagético —, uma possibilidade da poesia e também para William James, embora comumente inviável na filosofia.

Cabe também destacar que os estudos científicos conduzidos pelo psicólogo e neurocientista estadunidense Michael Gazzaniga (1939-) comprovaram que "realizada a cisão do cérebro, os dois lados não podem mais se comunicar. E como as funções da linguagem no cérebro em geral situam-se no hemisfério esquerdo, o indivíduo é capaz de falar unicamente daquilo que o hemisfério esquerdo conhece" (LeDoux, 2011, p. 12). Gazzaniga, que foi orientador de Joseph LeDoux em seu Ph.D., publicou em 1972 o artigo "*One Brain, Two Minds?*"[19], em que apresenta evidências de que um cérebro dividido tem pelo menos duas mentes coexistindo como duas entidades completamente conscientes, de forma independente.

Com uma metáfora tão aterradora quanto à da carta escrita a Thomas Higginson e citada anteriormente neste artigo ("Se fisicamente eu sentir que o topo da minha cabeça foi removido, eu sei que *isso* é poesia" — L342a, tradução minha), Dickinson segue descrevendo experiências materiais e/ou corporais envolvendo o cérebro e/ou crânio que podem estar relacionadas à criatividade. Baumgartner amplia a interpretação para o viés não-material, pois "já que o telencéfalo é o local onde o pensamento, a memória e o arbítrio ocorrem, o cérebro rachado neste poema pode representar algum tipo de interferência nesses processos cognitivos[20]" (2016, p. 67, tradução minha). Estariam Dickinson e James alinhados quanto ao fluxo do pensamento e à possibilidade de sua descontinuidade?

[18] "The physicality of the brain is clear: it is this organ that is 'split', and the speaker responds by trying to realign it 'Seam by Seam'" (Baumgartner, 2016, p. 67).

[19] O artigo "One Brain, Two Minds?" de Michael Gazzaniga pode ser acessado em: https://people.psych.ucsb.edu/gazzaniga/PDF/One%20Brain-Two%20Minds.pdf. Acesso em: 15 jul. 2025.

[20] "Since the cerebrum is where thinking, memory, and the will take place, the split brain in this poem may represent some type of interference in these cognitive processes" (Baumgartner, 2016, p. 67).

Dentre as teorias propostas por William James, sua teoria das emoções foi a que provavelmente causou reações mais exacerbadas. Publicada inicialmente em um artigo na conceituada revista *Mind* ("*What is an Emotion?*", de 1884), a teoria foi reformulada em um artigo na revista *Psychological Review* ("*The Physical Basis of Emotion*", 1894). De forma conjunta com um capítulo no segundo volume de *Principles of Psychology* (1890), estas publicações constituem as mais importantes discussões (e contribuições) de James sobre a natureza das emoções (Myers, 1969).

James postula que "as mudanças corporais seguem diretamente a PERCEPÇÃO do fato excitante, e que a nossa percepção dessas mesmas mudanças assim que elas ocorrem É a emoção" (2013, p. 98, grifos do autor). Contrariando o senso comum e a lógica habitual, James inverte a ordem dos acontecimentos "prevista" pela psicologia leiga da época e insere o corpo — o centro das experiências, como um todo — entre o fluxo de consciência e o fluxo de mundo (Gutman, 2008). James prossegue em sua explanação:

> O senso comum diz: se perdemos a nossa fortuna, lamentamos e choramos; se encontramos um urso, nos assustamos e corremos; se somos insultados por um rival, nos irritamos e atacamos. A hipótese a ser defendida aqui diz que essa ordem de sequência é incorreta, que um estado mental não é imediatamente induzido por outro e que as manifestações corporais devem ser interpostas entre eles primeiro, e que a afirmação mais racional é que nos sentimos desolados porque choramos, zangados porque atacamos, temos medo porque trememos, e não que nós choramos, atacamos, ou trememos, porque lamentamos, temos raiva ou medo, conforme o caso. Sem os estados corporais seguindo-se à percepção, ela seria puramente cognitiva em sua forma, pálida, incolor, destituída de calor emocional. Nós então poderíamos ver o urso, e julgar que é melhor correr, receber o insulto e considerar justo o ataque, mas nós não poderíamos realmente nos sentir com medo ou raiva (James, 2013, p. 98).

Emily Dickinson apresenta em seu poema *After great pain, a formal feeling comes* — (FR372, J341) um fato excitante e as consequentes mudanças corporais. Autônomas, as partes do corpo se movem misteriosamente — os nervos, o coração, os pés. Embora possa ser interpretado como as etapas que antecedem a morte, esse fim (estar só indo / *the letting go*) pode ser uma metáfora para outra perda, que não a da vida. Independentemente da leitura feita, ao considerarmos que Dickinson vê a morte como uma das experiências mais pungentes (Martin, 2007), a poeta é capaz de descrever a

emoção vivida através de uma manifestação corporal que se segue à percepção do fato, acarretando no fim a emoção — tal qual postula a teoria de James.

> Depois da dor intensa, a sensação formal —
> Os Nervos — reverentes — como Tumbas —
> "Ele aguentou?" — pergunta o Coração de pedra —
> "Foi Ontem, ou há Séculos atrás?"
>
> Os pés, mecânicos, giram —
> Um Caminho de Madeira
> De Chão, ou Ar, ou Nada —
> Crescendo indiferente,
> Contentamento de Quartzo, como um cristal —
>
> Esta é a Hora de Chumbo —
> Lembrada, se sobrevivida —
> Quem se congela, lembra da Neve caindo —
> Do Gelo — Do Estupor — e enfim — de estar só indo —[21] (Dickinson, 2020, p. 357)

3 OS ESTUDOS CIENTÍFICO-ARTÍSTICOS SOBRE O CÉREBRO E AS EMOÇÕES DE JOSEPH LEDOUX

O neurocientista Joseph LeDoux, em uma de suas obras mais relevantes, o livro *O Cérebro Emocional* (*The Emotional Brain*), retoma William James de forma bastante didática para explicar e ilustrar nossas reações ao medo:

> Por que fugimos se percebemos que estamos correndo perigo? Porque temos medo do que poderá acontecer se não escaparmos. Essa resposta óbvia (e incorreta) para uma pergunta aparentemente insignificante encontra-se no centro de uma polêmica secular sobre a natureza de nossas emoções.

[21] After great pain, a formal feeling comes —
The Nerves sit ceremonious, like Tombs —
The stiff Heart questions 'was it He, that bore,'
And 'Yesterday, or Centuries before'?

The Feet, mechanical, go round —
A Wooden way
Of Ground, or Air, or Ought —
Regardless grown,
A Quartz contentment, like a stone —

This is the Hour of Lead —
Remembered, if outlived,
As Freezing persons, recollect the Snow —
First — Chill — then Stupor — then the letting go — (Dickinson, 2020, p. 356)

> Tudo começou em 1884, quando William James publicou um artigo intitulado "O que é a Emoção?" numa revista de filosofia chamada Mind (Mente), pois ainda não existiam revistas de psicologia. A publicação desse artigo foi importante não apenas por ter oferecido uma resposta definitiva à questão levantada, mas também pela maneira como James formulou sua resposta. Para ele, a emoção constituía uma sequência de acontecimentos que têm início com a ocorrência de um estímulo excitante e termina com um sentimento arrebatado, uma experiência emocional consciente. A finalidade maior da pesquisa das emoções continua sendo o esclarecimento dessa sequência estímulo-até-sentimento — definindo quais são os processos encontrados entre o estímulo e o sentimento.
> James procurou responder a essa pergunta fazendo uma outra: nós fugimos de um urso porque sentimos medo ou sentimos medo porque fugimos? Ele sustentou que a resposta óbvia, qual seja, que fugimos porque sentimos medo, estava errada, e demonstrou que, ao contrário, sentimos medo porque fugimos (LeDoux, 2011, p. 37).

Joseph E. LeDoux (1949-) é um neurocientista estadunidense cujo objeto de pesquisa envolve a função dos circuitos de sobrevivência, incluindo seus impactos em emoções como o medo e a ansiedade. Além de professor universitário, LeDoux é diretor do *Emotional Brain Institute*, em Nova Iorque (EUA), e tem diversos livros e artigos publicados, entre eles *O Cérebro Emocional* (*The Emotional Brain*), de 1996. O pesquisador também é vocalista e compositor, desde 2006, da banda The Amygdaloids — cujo nome deliberadamente remete à parte do cérebro estudada por LeDoux, a amígdala, região cerebral importante para a memória, o medo e outras emoções. Todos os integrantes da banda são cientistas da Universidade de New York, e suas músicas falam sobre a mente, o cérebro e os distúrbios mentais — eles se intitulam uma banda de "heavy mental" (LeDoux, 2007b).

Foi a experiência de cisão do cérebro, através de seu orientador Michael Gazzaniga, que revelou esta "dicotomia psicológica fundamental — entre pensamento e sentimento, entre cognição e emoção" (LeDoux, 2011, p. 13) e direcionou LeDoux a pesquisar sobre as emoções. William James é, indubitavelmente, uma referência fundamental nesses estudos — na obra *O Cérebro Emocional* (*The Emotional Brain*) (1996), a teoria das emoções de James é mencionada, explicada, refutada e corroborada em detalhes, apresentando a um público mais leigo e também aos cientistas as concepções do autor quanto à origem cerebral das emoções.

Em seu álbum intitulado *Theory of My Mind*, lançado em 2010, a banda de rock gravou a faixa "Fearing"[22], uma adaptação do poema de Dickinson *While we were fearing it, it came* — (FR1317, J1277):

> Quando a gente temia, o troço veio —
> Mas já não dava susto
> Porque temê-lo tanto tempo
> Quase o fez parecer justo —
>
> Há um Ajuste — um Desalento —
> Um Ajuste — um Desespero —
> É pior saber que está na Hora
> Do que saber que já está Perto.
>
> O Teste do Extremo
> Amanhã é Experiência
> É tão terrível quanto usá-lo
> Ao longo da existência —[23] (Dickinson, 2021, p. 355)

A proposição inicial da canção poderia até ser parte de um *trailer* de filme de terror, quando na verdade se trata de um poema de Dickinson e do tema de uma das pesquisas de Joseph LeDoux. Perguntado em uma entrevista sobre o porquê de o desconhecido e o imaginário serem mais assustadores e excitantes do que a realidade, LeDoux afirma:

> A maior vantagem e defeito do cérebro humano é sua capacidade de antecipar o futuro. Isso nos permite fazer coisas incríveis, mas também nos permite a preocupação. Emily Dickinson era supostamente uma pessoa muito medrosa e ansiosa. Neste caso, ela achava a preocupação mais perturbadora do que a eventualidade em si. Particularmente, eu sempre achei que os filmes de terror em

[22] O vídeo de *Fearing* está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AMI3hbgRj6o. Acesso em: 27 jul. 2025.

[23] While we were fearing it, it came —
But came with less of fear
Because that fearing it so long
Had almost made it fair —

There is a Fitting — a Dismay —
A Fitting — a Despair —
'Tis harder knowing it is Due
Than knowing it is Here.

The Trying on the Utmost
The Morning it is New
Is terribler than wearing it
A whole existence through — (Dickinson, 2021, p. 354)

> que o mal era só a expectativa muito mais assustadores do que a abordagem em que o mal fica explícito[24] (Juan, 2017, tradução minha).

Ao abordar a ansiedade que precede tanto a Guerra Civil quanto a própria morte (Martin, 2007), a escolha do poema a ser adaptado como canção foi, desta forma, bastante precisa. Emily Dickinson ilustra a emoção em consonância com a maneira com que LeDoux a descreve em suas teorias sobre o cérebro emocional. Presentes na poesia de Emily Dickinson, o medo e a ansiedade são objetos de estudo do neurocientista, que afirma que as células neuronais em áreas que determinam o pensamento e a memória irão sofrer sob estresse prolongado, podendo até morrer (LeDoux, 2007b).

Joseph LeDoux aprofundou suas pesquisas ao investigar como as conexões sinápticas são chave na descoberta da personalidade humana. Em 2002, o neurocientista publicou o livro *Synaptic Self*, no qual retomou William James ao iniciar sua reflexão sobre a personalidade e o *self* (eu):

> Antes de começarmos a buscar a essência de uma pessoa no cérebro, seria útil ter uma noção do que estamos procurando. Certamente, não faltam opiniões sobre o que termos como *personalidade* ou *o eu* podem significar. William James, por exemplo, propôs: "*Em seu sentido mais amplo... o Eu de um homem é a soma total de tudo que ele PODE chamar de seu*, não apenas seu corpo e seus poderes psíquicos, mas suas roupas e sua casa, sua esposa e filhos, seus ancestrais e amigos, sua reputação e obras, suas terras e cavalos, e seu iate e conta bancária... Se eles prosperam e florescem, ele se sente triunfante; se eles minguam e desaparecem, ele se sente abatido — não necessariamente na mesma medida para cada coisa, mas de maneira muito semelhante para todas[25]" (LeDoux, 2002, p. 13, grifos do autor, tradução minha).

Emily Dickinson já dialogava com essa ideia, coadunando com o *self* sináptico proposto por LeDoux e ilustrado pela teoria de James. A plasticidade do cérebro, bem

[24] "The human brain's greatest asset and flaw is its ability to anticipate the future. This allows us to do amazing things, but also allows us to worry. Emily Dickinson was supposedly a very fearful and anxious person. In her case, she found the worry to be more disruptive than the actual eventuality. Personally, I always found horror films where the bad stuff was all the anticipation much more terrifying than the current approach where it all ends up in your face" (Juan, 2017).

[25] "Before we go looking for the essence of a person in the brain, it would help to have some conception of what we are seeking. There's certainly no shortage of opinion about what terms like *personality* or *the self* might mean. William James, for example, proposed: "*In its widest possible sense... a man's Self is the sum total of all that he CAN call his*, not only his body and his psychic powers, but his clothes and his house, his wife and children, his ancestors and friends, his reputation and works, his lands and horses, and yacht and bank-account... If they wax and prosper, he feels triumphant; if they dwindle and die away, he feels cast down, — not necessarily in the same degree for each thing, but in much the same way for all" (LeDoux, 2002, p. 13, grifos do autor).

como o não-limite de sua capacidade ("O Cérebro — é mais largo que o Céu —") ficam evidenciados em *The Brain, within its Groove* (FR563, J556):

> O Cérebro, na sua Pista
> Corre seguro — e reto —
> Mas que uma Lasca o desvie —
> Pra Você parece o certo —
>
> É fazer voltar a Correnteza —
> Quando a Enchente abriu caminhos
> Seguros entre os Morros —
> Arrastando consigo os Moinhos —[26] (Dickinson, 2020, p. 535)

O funcionamento do cérebro, dentro de seus padrões, é profundamente alterado por uma pequena modificação, em aspectos conscientes e inconscientes (LeDoux, 2002). Através da plasticidade, o cérebro é remodelado, modificando nossa personalidade, nossos pensamentos e nossas crenças, o que Emily Dickinson nos apresenta em sua linguagem poética.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A forma como Emily Dickinson aborda as questões do cérebro e da mente em seus poemas sugere que ela tenha se envolvido ativamente nas discussões do século XIX sobre a mente, o cérebro, a alma, o corpo e o *self* (Baumgartner, 2016). Fica evidenciada a ênfase dada aos estudos da anatomia e da fisiologia na escola àquela época, bem como à abordagem filosófica e aos primeiros passos da psicologia como ciência independente. Como aponta Sabine Sielke (2008):

> Perda da consciência, paralisia, dor e os limites da percepção são temas centrais à sua poesia e poética — uma poética que explora as lacunas da cognição e expõe a capacidade do cérebro de decompor a informação, evocar experiências e perceber as

[26] The Brain, within its Groove
Runs evenly — and true —
But let a Splinter swerve —
'Twere easier for You —

To put a Current back —
When Floods have slit the Hills —
And scooped a Turnpike for Themselves —
And trodden out the Mills — (Dickinson, 2020, p. 534)

> impressões de forma altamente seletiva e associativa[27] (Sielke, 2008, p. 68, tradução minha).

Desta forma, o conhecimento e a poesia de Emily Dickinson abrem caminho para o diálogo de sua obra poética com a obra científico-filosófica do pensador William James, seu contemporâneo no século XIX nos Estados Unidos — período em que ele pesquisou e divulgou suas teorias no campo da filosofia e da psicologia, contribuindo para o desenvolvimento desta ciência e das ideias de tantos estudiosos e teóricos posteriores a ele.

A relevância da obra literária de Dickinson e da obra científico-filosófica de James as mantém vivas e relevantes, como sabemos; assim, foi possível trazer para este diálogo o neurocientista Joseph LeDoux que, ao descobrir seu caminho no estudo das emoções, encontra em James uma referência necessária, e nos poemas de Dickinson a evocação de sua pesquisa científica através da arte. O olhar sensível e artístico de LeDoux e sua conexão com a música comprovam ainda o valor das experiências no fluxo de consciência, impregnando-as no cérebro emocional, ainda que, como declara o neurocientista em uma de suas canções, "um cérebro emocional seja difícil de domar"[28]. Há mais de cem anos, James já o anunciava; Dickinson já o sabia.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa Ribeiro Barata do. *Emily Dickinson*: Uma Poética de Excesso. 1995. 514f. Tese (Doutorado em Literatura Norte-Americana). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1995. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/16155/2/737TD01P000077870.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2026.

BAUMGARTNER, Barbara. Anatomy Lessons: Emily Dickinson's Brain Poems. *Legacy*: A Journal of American Women Writers, v. 33, n. 1, p. 55-81, 2016. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/10.5250/legacy.33.1.0055>. Acesso em: 03 abr. 2026.

[27] "Loss of consciousness, paralysis, pain, and the limits of perception are central to her poetry and poetics — a poetics that explores the lacunae and gaps of cognition and exposes the brain's capacity to break down information and remember experiences and sense impressions in a highly selective and associative manner" (Sielke, 2008, p. 68).

[28] "An emotional brain is a hard thing to tame", trecho da faixa An Emotional Brain da banda The Amygdaloids, álbum Heavy Mental. Disponível em: https://youtu.be/npaQXeleMvo?si+x3M_3A61_pZFS-Mn&t=1752. Acesso em: 15 jul. 2025.

COFER, Charles Norval. *Motivação e Emoção*. Rio de Janeiro: Editora Interamericana, 1972.

DEPPMAN, Jed. Trying to Think with Emily Dickinson. *The Emily Dickinson Journal*, v. 14, n. 1, 2005.

DEPPMAN, Jed. 'Say some philosopher': Emily Dickinson as a Thinker. *In:* RICHARDS, Eliza (Ed.). *Emily Dickinson in Context*. New York: Cambridge University Press, 2013, p. 257-270.

DICKINSON, Emily. Poesia completa. V. I: Os fascículos. Tradução e notas: Adalberto Müller. Prefácio de Cristanne Miller. Brasília; Campinas: Editora da UnB; Editora da Unicamp, 2020.

DICKINSON, Emily. Poesia completa. V. II: Folhas soltas e perdidas. Tradução e notas: Adalberto Müller. Brasília; Campinas: Editora da UnB; Editora da Unicamp, 2021.

DICKINSON, Emily. [Carta enviada para Mr. Higginson]. Destinatário: Thomas Wentworth Higginson. Amherst House, 16 ago. 1870. 1 carta. Disponível em: <http: //archive.emilydickinson.org/correspondence/higginson/jnl342.html>. Acesso em: 05 jul. 2025.

FABRI, Bruno. William James por David Lapoujade. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro, n. 54, jul. 2019.

GUTMAN, Guilherme. As novidades da psicopatologia estão no século XIX? O retorno a William James e à sua "teoria das emoções". *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, v. 11, n. 4, p. 661-668, dez. 2008.

JAMES, William. *The Principles of Psychology*. Vol. I. 1890. New York: Henry Holt & Company, 1918.

JAMES, William. *Princípios de Psicologia*. (Col. Os Pensadores). Tradução: Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

JAMES, William. O que é uma emoção? Tradução: Raphael Nascimento. *Clínica & Cultura*, v. II, n. I, p. 95-113, jan-jun 2013.

JUAN, Jennifer. Joe LeDoux Explains Fear. *Peabody Essex Museum*, 2017. Disponível em: <https://www.pem.org/blog/joe-ledoux-explains-fear>. Acesso em: 15 jul. 2025.

LAPOUJADE, David. *William James, a construção da experiência*. Tradução: Hortência S. Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LEDOUX, Joseph E. *Synaptic Self*: How our brains become who we are. New York: Viking Penguin, 2002.

LEDOUX, Joseph E. *O Cérebro Emocional*: Os Misteriosos Alicerces da Vida Emocional. Tradução: Terezinha Batista dos Santos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

LEDOUX, Joseph E. *The Brain Is Wider than the Sky, but It Can Feel the Music*. HuffPost, 2007a. Disponível em: <https://www.huffpost.com/entry/the-brain-is-wider-than-t_b_68513>. Acesso em: 02 jul. 2025.

LEDOUX, Joseph E. Heavy Mental: The Message is in the Music. *HuffPost*, 2007b. Disponível em: <https://www.huffpost.com/entry/heavy-mental-the-message_b_57638>. Acesso em: 02 jul. 2025.

MARTIN, Wendy. *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*. New York: Cambridge University Press, 2007.

MYERS, Gerald E. William James's Theory of Emotion. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, v. 5, n. 2, 1969, p. 67-89.

PRIDDY, Anna. *Bloom's how to write about Emily Dickinson*. Introdução: Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008.

SIELKE, Sabine. "The Brain — is wider than the Sky —" or: Re-Cognizing Emily Dickinson. *The Emily Dickinson Journal*, vol. 17, n. 1, 2008, p. 68-85. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/45390353?seq=1>. Acesso em: 03 abr. 2026.

SIMONS, Jefferey. Dickinson's Senses of Experience. *Amerikastudien / American Studies*, v. 65, n. 1, 2020, p. 5-25. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/45390353?seq=1>. Acesso em: 03 abr. 2026.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.124-145

A LITERATURA SOCIAL QUE NOS CHAMA À (SOBRE)VIVÊNCIA:

(RE)VISITANDO CORPOS E TERRITÓRIOS PORTA-VOZES DE ENGAJAMENTOS CRÍTICOS TAMBÉM NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE LÍNGUA PORTUGUESA

SOCIAL LITERATURE THAT CALLS US TO (SUR)VIVAL: (RE)VISITING BODIES AND TERRITORIES THAT SPEAK FOR CRITICAL ENGAGEMENTS ALSO IN THE TRAINING OF PORTUGUESE LANGUAGE TEACHERS

Manuela Solange Santos de Jesus[1]
Rosana dos Santos Soares[2]

RESUMO: O presente artigo, a partir da leitura e análise das obras de Itamar Vieira Junior, *Torto Arado* (2019) e *Salvar o fogo* (2023), e da obra de Antônio Bispo dos Santos, *A terra dá, a terra quer* (2023) e, em compasso com considerações a respeito de uma formação de professores de língua portuguesa em especial ao campo literário, busca tematizar como tal campo é fomentador ao ato de narrar situado e problematizador de nossas próprias realidades, tomando como foco a observação da feminilidade nordestina (relação terra-comunidade-mulher) em tais obras. A partir do destaque à (re)ações de personagens mulheres nestas obras literárias, suas posições e significações, buscamos compartilhar experiências de leitura que construam/reconstruam interpretações autônomas e reexistentes, também ao ambiente educativo, se atentando não só as temáticas colocadas em destaque por seus autores, mas também como suas mobilizações incomodam, tensionam, cortam nossas histórias e nossos movimentos de uma existência insurgente.
Palavras-chave: Feminino. Formação Literária. Reexistência.

ABSTRACT: This article, based on a reading and analysis of Itamar Vieira Junior's works, *Torto Arado* (2019) and *Salvar o fogo* (Save the Fire) (2023), and Antônio Bispo dos Santos's *A terra dá, a terra quer* (2023), and in line with considerations regarding

[1] Pós-doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Doutora em Língua e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integra os grupos de pesquisa Núcleo de Estudos em Língua, Cultura e Ensino (LINCE-UFBA) e Grupo de Estudos e Pesquisas em Multiletramentos, Educação e Tecnologias (GEPLET-UEFS). E-mail: manuelasolangesantos@gmail.com.
[2] Mestra em Letras: Cultura, Educação e Linguagens pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). E-mail: rs.orgprof@gmail.com.

Portuguese language teacher training, especially in the literary field, that fosters the act of situated narrative and problematizes our own realities, focuses on the observation of Northeastern femininity (the land-community-woman relationship) in these works. By highlighting the (re)actions of female characters in these literary works, their positions and meanings, we seek to share reading experiences that construct/reconstruct autonomous and re-existing interpretations, also within the educational environment, paying attention not only to the themes highlighted by their authors, but also to how their mobilizations disturb, tension, and cut across our stories and our movements of an insurgent existence.
Keywords: Feminine. Literary Formation. Reexistence.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo é fruto de leituras analíticas de três obras literárias de cunho regional e decolonial tecidas em diálogo sobre como uma formação pedagógica de língua, em destaque o campo dos estudos literários de língua portuguesa, poderá traçar aspectos que corroboram a uma aprendizagem crítica frente aos protagonismos sociais e constitutivos do povo brasileiro, mais especificamente levando em conta a feminilidade nordestina. As obras *Torto Arado* (2019), *Salvar o fogo* (2023), ambas do escritor Itamar Vieira Junior e *A terra dá, a terra quer* (2023), do também escritor Antônio Bispo dos Santos (conhecido como Nêgo Bispo) são aqui apresentadas em meio a construção da negociação de significados com e por meio da própria língua, levando em conta suas arquiteturas e constituições. Sendo a leitura entendida como uma prática social, e a aprendizagem da língua também uma das formas de articulá-la aos conhecimentos de mundo inclusive através das narrativas regionais, percebemos o quanto ainda hoje é desafiador "o estabelecimento de perspectivas comparativas e dialógicas, a contextualização histórica – linear ou não – de textos significativos da literatura" (Amorim e Silva, 2019, p. 168) capazes assim de avançar para além da pura e simples historiografia literária.

Ao nos atermos às nossas materialidades histórico-geográfica, política e social, também por meio da literatura contemporânea, a proposição de uma formação docente em língua que ressalte encaminhamentos e reflexões literárias de (re)existência, alavanca atitudes responsivas e avaliações sociais muitas vezes individualmente expressivas, mas que, na verdade, intentam a um movimento dialógico do ato de narrar

bem como de sua análise, que seja situado e problematizador de nossas próprias realidades.

No avançar dos documentos curriculares, a área de Língua Portuguesa, na qual os saberes de literatura estão inclusos, veio sendo influenciada por diversas contribuições da Linguística Aplicada e dos Estudos Críticos da Linguagem, sobretudo a partir de conceitos como práticas de linguagem, multiletramentos, novos letramentos, novos gêneros, democratização pela leitura literária, etc. A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documento atualmente vigente e endereçado à Educação Básica, amplia, por exemplo, uma gama de gêneros possíveis de serem trabalhados, na tentativa de construir o eixo da Educação literária como aquele que:

> [...] predomina a formação para conhecer e apreciar textos literários orais e escritos, de autores de língua portuguesa e de traduções de autores de clássicos da literatura internacional [...], promover a literatura para a formação do leitor literário, capaz de apreender e apreciar o que há de singular em um texto cuja intencionalidade não é imediatamente prática, mas artística (Brasil, 2018, p. 65).

Tal feito, ao buscar reconhecer as formas de crítica cultural e política inseridas nas artes literárias, abrindo espaço também ao trabalho com a intencionalidade, pode, conforme Amorim e Silva (2019, p. 168-169) "[...] estabelecer uma abordagem dialógica para o ensino de literaturas, problematizar a historiografia simplista para a construção do currículo de literaturas e estabelecer o lugar da escrita literária na sala de aula de linguagens". No entanto, é sabido que neste mesmo texto curricular não encontramos de modo aprofundado como tais avanços poderão elucidar ao sujeito professor o trabalho com o literário partindo de tais mudanças necessárias, haja vista ser este sujeito aquele que realmente situa-se no chão de salas de aula cercadas de diversidades. Então, podemos dizer que fica, a critério docente, trazer à tona, também dentro do espaço corpo da sala de aula, nuances problematizadoras aos campos de atuação social, aos posicionamentos e aos entendimentos sobre o mundo.

Nesse contexto, o (re)pensar do processo de formação de professores de língua portuguesa, que enfatize também contextualizações literárias e peculiares às nossas realidades de país, atua como essencial na relação de abordagens pedagógicas que ressaltem literaturas outras – "marginalizadas e de periferia", decoloniais e de (re)existência – as quais nos importam, falam sobre nós, dão-nos voz e vez e alicerçam

nossas constituições sociais, inclusive pelo fato de evidenciar os nossos problemas cotidianos e históricos.

Já que a formação de professores está pautada no desvelamento dos problemas por eles enfrentados, inclusive posta como inciso IV, Art. 4º, Capítulo II, da Resolução CNE/CP Nº 4, de 29 de maio de 2024 – que dispõe sobre as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial em Nível Superior de Profissionais do Magistério da Educação Escolar Básica; BNC-Formação – deve-se questionar, por exemplo, que elementos existem nela mesma, que podem mobilizar soluções e até mesmo novas indagações, em constante engajamentos críticos? Tal inciso revela que a formação de tais profissionais tem como um dos fundamentos:

> IV - a presença de conteúdos, atividades formativas e processos pedagógicos que permitam ao futuro profissional do magistério a compreensão das múltiplas formas de desigualdade educacional que se manifestam nas escolas, redes e sistemas de ensino, associadas às dinâmicas macroestruturais da sociedade brasileira e a apropriação de conhecimentos profissionais necessários ao seu enfrentamento (Brasil, 2024, Art. 4º. § IV, da Resolução CNE/CP Nº 4/2024).

Ousamos afirmar que uma das respostas a este questionamento pode ser a observação/narração reflexiva sobre e diante dos próprios corpos e territórios muitas vezes situados neste mesmo processo de formação e por que não também de atuação. Todos os sujeitos cidadãos existentes neste espaço também são capazes de fazer uso de estratégias posicionadas e que sociabilizem práticas, por vezes vivenciadas pelos mesmos ou por seus ascendentes, parentes colaterais, etc. O trabalho com o literário não é diferente. Este também poderá ser posicional, enriquecido pelas visibilizações de gênero, raça e suas intersecções por exemplo, capazes de operacionalizar valiosas discussões.

Investidas nos campos da literatura de (re)existência, dos estudos críticos da linguagem em relação a historicidade brasileira, bem como da necessidade do trabalho continuado em sala de aula perante nossa identidade artístico-cultural, as autoras deste artigo propõem refletir como o meio literário também se mostra consciente à promoção de conhecimentos como produtos sociais e históricos no espaço educativo.

Tais assertivas, estabelecidas em diálogo com três obras literárias de grande valia aos conhecimentos educacionais e de fruição estética, como *Torto Arado* e *Salvar o Fogo*,

de Itamar Vieira Junior, e *A terra dá, a terra quer*, de Antônio Bispo dos Santos – publicadas em tempos marcados por discussões sociais mais acaloradas frente a promoção da justiça social e da igualdade-equidade –, almejam proporcionar ao leitor deste artigo falas de reexistência também sociais. Nesse sentido, estas constam-se apresentadas em subdivisão, neste artigo, em quatro seções, a saber: 1. Narrativas de/em formação: um saber institucional em desenvolvimento crítico e pela tomada de consciência; 2. Caminhos impostos não, caminhos outros!: o que a literatura em destaque pode nos dizer; 3. Geografias vinculadas: territórios e corpos nossos; 4. Por falas do coletivo, sim senhor!: em prol de uma formação mais dialógica. Além disso, acrescenta-se a seção Considerações Finais, em que as autoras evidenciam como as implicações de tal estudo podem também abrir espaço para novas reflexões e desdobramentos do tema e suas relações postas.

1 NARRATIVAS DE/EM FORMAÇÃO: UMA SABER INSTITUCIONAL EM DESENVOLVIMENTO CRÍTICO E PELA TOMADA DE CONSCIÊNCIA

A situação do ensino e aprendizagem de língua portuguesa enfrentou, ao longo tempo, mudanças nas técnicas e nos métodos empregados em sala de aula. O(s) docente(s) desta língua busca(va/m) definir, atrelado às variadas concepções de linguagem que poderiam ser adotadas em tal trabalho, os tipos de conteúdos e materiais capazes de contribuir para uma 'melhor' aprendizagem. Dimensões ora mais estruturais, ora mais linguístico-comunicativa, ora ainda mais dialógica, centradas por vezes em interações interculturais, vieram se fazendo presentes no processo de ensino e aprendizagem desta língua bem como em sua ampliação também ao campo literário.

Neste último limiar e, pertinente às apreensões aqui discutidas, cabe-nos salientar como saberes e práticas, conceitos e técnicas, questionamentos e exemplos, atuaram como delimitadores ao ensino de literatura. Cosson (2021) por exemplo, discute sobre os mesmos, considerando-os como paradigmas, perpassados no ensino brasileiro e que se inseriram nas grandes matrizes do ensino escolar de literatura[3].

[3] Rildo Cosson (2021), em seu livro *Paradigmas do ensino da literatura*, descreve e analisa criticamente os elementos constitutivos, abarcando aspectos conceituais, metodológicos e pragmáticos de 6 (seis) paradigmas: dois tradicionais – *moral-gramatical* e *histórico-nacional* –, pertencentes ao passado mais

Com a ênfase dada ao descortinar das questões que envolvem a leitura de um texto, frente inclusive as escolhas realizadas pelo autor para a produção de sentido, destaca-se a necessidade do(a) professor(a) se perceber também como importante agente de letramento perante a oportunização de envolvimento crítico do leitor do texto sob o mesmo, em que este também desenvolva sua sensibilidade estética, compartilhe vozes e dialogue com outras possibilidades de leitura. Nesse sentido, conforme Cosson (2021), cabe o trabalho entrelaçado pelos seguintes paradigmas: o *paradigma analítico-textual* (em que há a apuração consciente dos elementos textuais frente a elaboração/expressão estética), o *paradigma social-identitário* (em que o texto literário é tido como uma produção cultural que representa as relações sociais e expressa identidades), o *paradigma da formação do leitor* (em que o leitor é sujeito à experiências e conhecimentos que ampliam e aprofundam a sua compreensão de viver; que o ajudam a entender melhor o seu mundo e a si mesmo) e o *paradigma do letramento literário* (que defende a leitura literária como aquela que precisa ser ensinada na escola, como qualquer outra prática cultural relevante, tendo em vista que sua apropriação contribui ao repertório e as experiências literárias). Assim, será possível problematizarmos também a ideia de cânone e de historiografia literária, tendo em vista que a construção/reconstrução de interpretações possibilita autonomia e reexistência.

> Como manifestação artística concretizada na articulação entre motivações políticas, históricas, sociais, econômicas, motivações diversas que repercutem no fazer estético, a literatura não pode ser compreendida como objeto isolado, sem as interferências do leitor, sem o conhecimento das condições de produção/recepção do texto, sem as contribuições das diversas disciplinas que perpassam o ato da leitura literária, inter/multi/transdisciplinar pela própria natureza plural da obra literária (Silva, 2022, p. 81).

Quando salientamos a importância desse trabalho contemporâneo no campo literário, urge, como fagulha acesa, a narrativa dos problemas locais nos quais os sujeitos se veem implicados, e que, na maioria das vezes, geram consequências (im)previsíveis sobre suas vidas. Essa urgência, que também é pedagógica, é refletida em diversas obras e demais textos literários que abrem espaços justamente as marcas, vivências e experiências enfrentadas efetivamente pela população, a exemplo das

distante, e quatro paradigmas contemporâneos – *analítico-textual*, *sócio-identitário*, *formação do leitor* e *letramento literário* –, emergentes desde o final do século XX até os nossos dias.

constantes desigualdades sociais, das subordinações, as relações de poder e legitimações sócio-históricas presentes nas diversas instâncias. As narrativas, inclusive, são valorizadas há muito tempo por diversas disciplinas como a psicologia, história, antropologia e a própria literatura, tendo em vista suas potencialidades no bojo da organização do pensamento e da realidade bem como na estruturação de aprendizagens, o que conforme Roldão (1995) podem ser reveladas como instrumentos educativos para além do contar história(s). Os textos literários, por meio das narrativas/histórias cercadas de pluralidades, envolvem intricadas combinações de conhecimentos, capacidades e atitudes constitutivas dos sujeitos, capazes de coadunar ao desenvolvimento de responsabilidade social perante os desafios de suas próprias existências.

Verificamos, cada vez mais, que práticas educativas mais coerentes com o contexto escolar e social atuais, e por sinal também mais eficazes, exigem um repensar crítico sobre os discursos, os conteúdos, as especificidades corpo-espaço-temporais e regionais, os distintos aspectos do cotidiano escolar bem como os próprios educandos em ação. Nesse sentido, um processo de formação de professores que fomente em seus materiais, conteúdos e suas abordagens a *autonomia, ação transformadora* e *o diálogo* (Freire 1996, 2017, 2019) além do *pensamento crítico* (Hooks, 2020), não atuará apenas em uma montagem 'atualizada' de conhecimentos para fins de alcance de metas à um projeto pedagógico instituído. No caso ainda da formação de professores de língua portuguesa, ressaltamos que com e por ela mesma, tais aspectos contribuirão cada vez mais para que o(s) aluno(s) possa(m) se valer dos meios de expressão para uma efetiva comunicação, seu acesso, sua expressão e a construção dos pontos de vista.

Estando a língua a ver com as pessoas bem como ao viver com elas, a gama de atividades relacionadas à linguagem em compasso com um trabalho literário que amplie não só a literatura ensinada (textos e obras), também advoga pela real constituição de uma comunidade interpretativa, capaz de observar "a noção de literatura como fenômeno de linguagem, dialogicamente ancorado nos processos políticos e socioculturais [...]" (Silva, 2022, p. 107).

As sugestões metodológicas que priorizem as concepções e práticas dos docentes como sujeitos fundamentais nas mediações de leituras literárias vieram eclodindo em grande força nos últimos tempos. O incentivo ao trabalho com textos clássicos e

contemporâneos, reavaliando inclusive a produção de autores que, muitas vezes, não estão no bojo do cânone literário, mas cuja produção foi/é representativa de um período, têm ganhado cada vez mais espaço aos limites curriculares e pedagógicos. Mas a grande questão que se avalia aqui é se este mesmo incentivo desponta, aos ensinantes e aprendizes, a percepção da plurissignificação de tais textos literários perante a organização social, complexa e plural em que vivemos. E aqui, tais autoras deste artigo se situam também como ensinantes e aprendizes, em compasso de reflexão, haja vista seus perfis profissionais, pessoais e ainda em formação. Diversas obras literárias postas como contemporâneas, que abordam, denunciam e muitas vezes encaram de frente as situações de opressão, desigualdades, e injustiças experienciadas pela população brasileira, são narrativas/histórias que buscam conscientização e transformação da realidade assim como também atuam como espelhos das experiências vivenciadas e muitas vezes aproximadas destas docentes formadoras que aqui subscreve, em constante expressão, interpretação e enfrentamento social.

Ao propor uma "educação para a literatura", Lajolo (1982, p. 15) tematiza o despertar do aluno para a compreensão do texto enquanto multiplicidade de significados dentro das esferas culturais, ideológicas, sociais, históricas e políticas. Aqui, buscamos seguir tais pressupostos, mas também somar ao entendimento de uma "literatura para a educação", em que os lugares e corpos (re)contados, com ou sem descrições minuciosas, lembranças ascendentes e/ou descendentes, felizes ou nem tanto assim, possam oportunizar reflexões, ecos e ações que entendam os textos literários como produtos de um contexto maior, entremeado por fontes e valores sociais, individuais e/ou coletivos.

2 CAMINHOS IMPOSTOS NÃO, CAMINHOS OUTROS!: O QUE A LITERATURA EM DESTA QUE PODE NOS DIZER

No cerne de como os textos literários podem fazer-nos (re)conhecer a construção da sociedade brasileira e suas bases por ora fincadas em relações desiguais, a observação analítica e atenta às arquiteturas das obras *Torto Arado* (2019), *Salvar o fogo* (2023), ambas de autoria de Itamar Vieira Junior e, *A terra dá, a terra quer* (2023), de Antônio Bispo dos Santos (o Nêgo Bispo) podem ilustrar contributos interessantes e

necessários à produção de um conhecimento que se pensa decolonial. Além disso, as repercussões possíveis sobre as atividades e práticas educativas que considerem um trabalho com tais obras poderá favorecer ao viés da exploração de temas como educação, linguagem e cultura, tão caros aos estudos críticos da linguagem como um todo.

Torto Arado (2019), romance que venceu diversos prêmios, entre eles o Jabuti de melhor livro em 2020, retrata, com uma narrativa profunda e habilidosa, temas como racismo, disputas de terras e escravidão moderna, acontecimentos tão caros ao Brasil e a sua população do sertão nordestino. Ao trazer um enredo marcado por lutas e resistências, centrada em duas mulheres, negras e irmãs, Bibiana e Belonísia, o livro pode ser referenciado à contextualização da história desse país, cercada de assombros, influências e (in)certezas perante a própria cultura e a sociedade.

No caso de *Salvar o fogo* (2023), Vieira Junior obtém mais uma vez, o prêmio Jabuti, em 2024, na categoria romance literário, e também nos apresenta a trajetória de personagens pertencentes à uma realidade brasileira cercada de desigualdades, enredamentos e interferências de instituições sociais que buscam influenciar o viver das comunidades rurais. Temas como pobreza, exclusão social, luta pela terra e racismo reaparecem como pontos nevrálgicos de personagens (Luzia, Moisés, Maria Cabocla, Mundinho etc.) nascentes e ambientados em uma realidade também complexa no Nordeste brasileiro.

Já no livro *A terra dá, a terra quer* (2023), Antônio Bispo dos Santos rabisca narrações, por assim dizer, de forma poética, sobre o mundo colonial ocidental, este cercado por desterritorializações, expropriações e um dito desenvolvimento que na verdade é responsável pela disseminação de fome, crueldades e mortes. Nêgo Bispo, a partir de suas experiências de vida, nos conta causos em meio a palavras que semeiam memórias e confluências sócio-históricas, contrariando assim as lógicas lineares do colonialismo.

Tais obras, ao caminharem, muitas das vezes, em compasso também com as realidades experienciadas por seus autores e seus possíveis leitores, figuram-nos como vozes de resistência, cercada de expressões artísticas, mas também de representações do bem, do mal, e do reacionário. Como afirma Bosi (1996, p. 15), “graças à exploração das técnicas de foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto

ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio". Aqui, cabe-nos salientar que tais textos, a exemplos de tantos outros, além de nos apresentarem a chamada literatura de resistência, proporcionando percepções de como seus próprios autores resistem aos perfis dominantes da literatura enquanto instituição intelectual, nos expõem, implícito e/ou explicitamente as suas realidades dentro de narrativas que incomodam, tensionam, cortam nossas histórias e nossos movimentos de insurgência.

Cumpre ainda comentar que, em ambos os romances, somos colocados em cenários e situações levantadas na terra e na natureza, mesmo com suas presenças e ausências em relação a tantos outros espaços. No caso de *Torto Arado* e *Salvar o fogo*, ambos com histórias ambientadas na Bahia (região da Chapada Diamantina e do Recôncavo Baiano, respectivamente), percebe-se a terra como símbolo de força vital que integra todas as coisas, incluindo as próprias condições de vida. Já na obra de Nêgo Bispo, a terra, como força do orgânico, (re)aparece como símbolo do modo de viver dos quilombolas da região do Piauí, contudo é rica de representações de nossas casas, as suas e as minhas de fato, em que verdades, visões e ciências muitas vezes desconhecidas e/ou esquecidas nos ensinam sobre harmonia, acolhimento e "pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos", conforme Krenak (2019, p. 12).

Sendo exemplares de como autores e personagens se entregam à terra, cercada de variados caminhos a serem também discutidos no processo do educar-aprender, tais livros problematizam por meio de um estilo poético, envolvente e realista, um mundo cada vez mais consumista, individualista, desigual e linear, em que visualizamos "homens investidos de poderes, muitas vezes acompanhados de outros homens em bandos armados" (Vieira Junior, 2019, p. 22); que "[...] algumas famílias iam sucumbindo ao destino de serem excluídas do convívio de sua gente" (Vieira Junior, 2023, p. 38) e que os humanos "se sentem os donos da inteligência, se sentem o próprio deus – o deus na lógica da verticalidade, na lógica do poder, da interferência na vida alheia e da manipulação, e não um deus na lógica da biointeração" (Santos, 2023, p. 30).

Nesse limiar, as observações de tais obras perante o processo de formação de professores como um todo, e de língua portuguesa em particular, além de buscar assumir a dimensão interacional da linguagem, nos colocam em compasso com

descrições minuciosas e lembranças ancestrais, que não são situadas apenas nas páginas de tais livros, mas nos lugares/realidades – assim mesmo, no plural –, que remetem à paisagem rural, a roça, ao sertão, as moradias, as tradições e costumes, a alimentação, as vestimentas, a organização social, a identidade afro-brasileira, etc., elementos estes também envoltos ao agir educativo e ao aprender com o outro. "Enlaçar educação, representação social e afetividade [...] possibilita pensar o processo ensino/aprendizagem e sua intersecção com os dois sujeitos: professor e alunos. Ambos trazem para o contexto escolar seus afetos" (Ornellas, 2007, p. 160). Sem embotar a visão e a ação dos sujeitos, a literatura, também carregada de cunho educativo, pretende superar o tom de denúncia, colaborando assim na formulação de novas indagações e novos caminhos que permitam movimentos de resistência e de (re)existência de caráter ativo, propositivo e solidário, como espécies de vínculos umbilicais que não fogem das lutas, acontecimentos e rotinas do dia a dia.

Já que o processo da construção do conhecimento escolar também envolve relações de poder, os olhares de fruição literária, mas ao mesmo tempo de (re)apresentação das realidades brasileiras que tanto nos ferem, podem ser articulados às práticas de linguagem que reflitam sobre as duras condições materiais de existência vivida pelos sujeitos sociais em "nossos tempos"[4]. Nesse sentido, na seção a posteriori, tecemos comentários a respeito de como, também em nossos cotidianos, conjunturas salientadas em tais obras literárias se fazem/fizeram perceptíveis, tendo em vista também estarmos situados em um mundo dividido conforme interesses e processos de dominação e exploração de territórios bem como de experiências desiguais nos espaços urbanos e rurais e de estratificação corpo-social.

3 GEOGRAFIAS VINCULADAS: TERRITÓRIOS E CORPOS NOSSOS

Sabemos como diversos autores de textos literários e de demais produções discursivas vieram retratando, ao longo do tempo, a identidade nordestina, e inclusive da mulher nordestina, como nominativo de uma humanidade ferida e extremamente

[4] As autoras apresentam tal expressão em destaque – ênfase em aspas duplas – a fim de demonstrar/reforçar que também estão inseridas no processo de formação de professores, de maneira continuada e de atuação profissional, ao mesmo tempo em que são constitutivas de variados aspectos que as obras aqui analisadas exploram: diversidade cultural e linguística; temáticas sociais urgentes, práticas pedagógicas emancipadoras.

empobrecida pela seca; cercada de situações de analfabetismo, condições econômicas precárias e vítimas das oligarquias e do latifúndio, assim como indivíduos suscetíveis a situações de violência, exploração sexual e psicológica. O marco de que tais pessoas pertenciam aos ciclos de pobreza e desamparo do país só reforçavam o substrato social, em que a romanticidade do campo e a predisposição à felicidade ficavam, por vezes, às margens das descrições. Visualizamos aqui um espécie de marco social pujante:

> A vertente a cultura da exclusão social, na qual o Nordeste seria o celeiro da neomiséria e dos excluídos sociais do Brasil pós-moderno. Constituído por grupos humanos pobres, pouco escolarizados e migrantes de diversas áreas em busca de melhores condições de vida que terminam por aumentar a população e os problemas das periferias das grandes cidades ou tornam-se moradores de rua (Ataide, 2007, p. 52).

Sem querermos aqui desconsiderar que, ainda nos dias de hoje, tais aspectos são importantes de serem tematizados, tornando-os assim centro das atenções sociais como forma de contrapor as hierarquias postas pela e na sociedade, salientamos o cuidado de como concepções dessa natureza podem lastrear a compreensão de que é possível demarcar a identidade nordestina pela sua saga contínua ao bem viver, sendo os mesmos desprovidos de força estética, simbólica e cultural, inclusive em meios a esses mesmos dilemas que experienciam; e isso não é verdade, vide quando tomamos como pressuposto os próprios autores das obras literárias aqui analisadas. Cumpre afirmar que por mais que sejam autores homens, suas narrativas abrem espaço para as simbologias femininas e plurais.

Itamar Vieira Junior, autor das obras *Torto Arado* e *Salvar o fogo*, é nascido em Salvador-BA. É geógrafo e doutor em estudos étnicos e africanos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e um exemplo de nordestino que em sua vida possui uma ligação extrema com o estado baiano, seja por sua própria naturalidade, seja por suas escolhas de estudo acadêmico, ou ainda por, inclusive, ter atuado como funcionário do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) – órgão federal voltado para a implantação da reforma agrária bem como ao cumprimento da função social da propriedade rural. Em seus escritos, ele dar ênfase as problemáticas que envolvem populações, sobretudo nordestinas, situadas em modos de funcionamento histórico e social do país, mas que também estão envoltas em uma complexa rede de sentimentos e

emoções intrínsecas ao ser humano. Suas obras atravessam vozes, gerações e temas como forma de insubordinação social e de simbolizar sintonias através dos tempos. Para tanto, elege a figura feminina também como força transgressora.

Já Antônio Bispo dos Santos, autor de *A terra dá, a terra quer*, nasceu no Vale do Rio Berlengas, atual município de Francinópolis, no Piauí. Foi educado por mestres e mestras de ofícios dentro do Quilombo Saco Curtume e destacou-se como líder quilombola e defensor de direitos territoriais a frente também de Sindicatos e Federações. Poeta, escritor e professor, também é autor de obras em que desenvolveu o conceito de contracolonização e tematizou a importância dos saberes ancestrais. Em suas obras, ele também ressalta a figura feminina como centro à construção identitária e quilombola assim como na preservação do conhecimento tradicional e da resistência.

Dessa forma, a saga nordestina permeada por dificuldades é também atravessada pelas forças múltiplas de tais autores, que nos colocam à par de uma macroindentidade atribuída aos excluídos/as, mas que sabem se movimentar de maneira voraz, a fim de ressaltar que tais populações, entre si e por si só, são "capazes de lhe conferirem possibilidades de superar as limitações atuais para se inserirem na torrente global, ainda que também perigosa e excludente" (Ataide, 2007, p. 56).

Ao colocar esta discussão no contexto das questões contemporâneas e globalizada, observamos como determinadas situações vivenciadas por tal grupo regional, mais especificamente por personagens mulheres presentes nas 3 (três) obras literárias analisadas, nos falam como os debates perante a relação intrínseca entre estratificação social, educação, poder político e econômico e possibilidades de identificação são fundamentais ao fortalecimento de geografias autônomas e de ressignificação de suas práticas. Tais geografias, destacadas por culturas, vivências particulares e coletivas, costumes e descrições peculiares, muito se assemelham as experiências destas autoras também mulheres nordestinas e interioranas que buscam, a cada dia, furar as bolhas coloniais de conhecimentos e de práticas.

Em *Torto Arado*, as geografias sociais de Brasil se constituem pelas colonialidades e decolonialidades que marcam a vida das irmãs protagonistas Bibiana e Belonísia. Ao nascerem em uma família de descendentes de negros(as) escravizado(as), em uma fazenda baiana, tais irmãs buscam romper com as insubordinações de duas maneiras: Bibiana se torna professora e Belonísia, uma mulher da terra. Mesmo com o episódio do

corte das línguas das duas com a faca de sua avó, e que apenas uma das irmãs, a Belonísia, perdeu a capacidade de falar, ambas são capazes de estabelecer insurgências, tanto ligadas a voz quanto ao silêncio, por vezes, intencional. Os ranços da escravidão e a submissão as fizeram também ter forças para luta(s) instituídas pela própria sociedade: a educação (como elemento de partida à outros lugares, a outras situações de vida e possibilidades de mudança), e o direito à terra, podendo plantar e usufruir do espaço como moradia (a terra como fonte de vida e de sobrevivência de seu povo). Em meio às duas vozes que se misturam e tentam assumir as rédeas de seu próprio destino, as irmãs compartilham de linguagens que até mesmo a escola não dá conta de ensinar. Por sinal, na leitura de tal obra, percebemos também que o espaço escola que tanto fala, por vezes silencia, limita e aprisiona.

A partir do momento que Bibiana compreende a situação de exploração vivenciada por sua família e resolve deixar a fazenda, a geografia desta terra familiar em Água Negra é afrontada também pela resistências, ou melhor pela (re)existência feminina, na qual, de uma lado observa-se uma mulher que não se mostra frágil e indefesa e é seduzida pela rebeldia do questionar-se constante, encontrando na educação uma maneira de elevar-se ao púlpito do saber e do conhecer seus direitos também enquanto mulher e ser social, e, do outro lado, sua irmã, uma mulher silenciada pelas constâncias da vida, mas que encontra na terra (elemento também feminino) a força e potência do pertencimento/acolhimento.

Mesmo que ambas em rebeldia, cada uma em suas andanças, também tenham vivido experiências hostis e solitárias, são estes mesmos corpos que passaram a entender, cada um em sua geografia, o que é "Sofrer, esse sentimento difícil de exprimir e rejeitado por todos, mas que a unia de forma irremediável a todo seu povo. O sofrimento era o sangue oculto a correr nas veias de Água Negra" (Vieira Junior, 2019, p. 247). O que Belonísia vive, Bibiana ensina. Vale destacar que este sofrer é também, nos moldes de Walsh (2020), o reconhecer das estruturas que nos colonizam e que podem nos permitir buscar viver de outras formas. Para tal autora, a existência sempre está situada, conectada, vinculada.

Vieira Junior, em *Salvar o fogo*, também explora a complexidade da vida por meio de uma mulher, a Luzia do Paraguaçu. Outras mulheres aparecem no enredo, mas cabe-nos aqui centrar olhares para as trajetórias de vida desta mulher, Luzia, "aquela que traz

luz", mas que, com seu pai Mundinho, seu filho Moisés, os padres do mosteiro e o restante da comunidade de Tapera figura traumas, conflitos e lutas por sobrevivência. Com sua força e segredos, Luzia é marcada, literalmente, pelo peso das subordinações e da desumanização. Sua corcova nas costas carrega sinais de geografias que conectam um semianalfabetismo, situações de manipulação religiosa na comunidade, o caso de estupro sofrido e o abandono ao estar grávida, bem como as experiências consideradas por ela mesma como refúgio diante do que julga como culpa pelo que lhe aconteceu. Tudo isso a coloca em patamar de coisificação, mas também como aquela que necessita intrinsecamente de tomar rumos de corpo e vida. Por isso, quando ocorre a morte de seu pai e ela decide demarcar sua posse naquele pedacinho de mundo, constata que "[...] aquele chão era seu por direito e ancestralidade" (Vieira Junior, 2023, p. 248). Mesmo diante das incontáveis barreiras postas pelos tomadores da terra, "Luzia trabalhava como se estivesse em transe, atravessada pela vida, pela necessidade, por indignação e raiva" (Vieira Junior, 2023, p. 252). Aqui, temos mais uma vez a resistência e (re)existência feminina regando memórias e espaços-corpos até então submissos a desmandos e silenciamentos. Luzia, em tais insurgências, passa da representação do "Mal", como a própria comunidade da Tapera o considerava, para ser um símbolo de perigo ao ato de romantização da opressão. Não é porque sempre foi assim que deverá continuar do mesmo jeito, sempre. É chegada a hora de também se dizer que "o fogo só existe livre" (Vieira Junior, 2023, p. 266). Com isso, Luzia, uma mulher, sem fugir da realidade, estampa a real negativa perante a "perda de um "lar", perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político" (Mbembe, 2018, p. 27).

No tocante à rebeldia, ou melhor, ao anseio e promoção de consciência crítica, Santos, em toda a obra poética de *A terra dá, a terra quer*, nos apresenta como contracolonizar, pensando e agindo de forma circular, na/da terra a qual pertencemos. Sendo a língua e a terra tidas em muitas culturas e perspectivas como representações da feminilidade, para ele, por meio das próprias nomeações de seus capítulos, pode-se advogar contra a espacialização colonial e a política da verticalidade, assim como estar vigilante ao encadeamento cada vez mais crescente dos espaços de violência, também contra as mulheres. Ao 'Semear palavras', pensar as 'Cidades e cosmofobia', revelar que 'Somos compartilhantes', presumir que (re)conheçamos cotidianamente a 'Arquitetura e contracolonialismo' bem como o 'Colonialismo de submissão', além de buscar 'Criar

solto, plantar cercado', Santos nos convida a explorar a relação ser humano e natureza como alternativa a uma sociedade, ainda nos dias de hoje, colonialista, racista e que ainda reforça, muitas das vezes, a visão do Outro como atentado de vida, em que o ato de adestrar o desconhecido atuaria como elemento cada vez mais necessário.

> Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhes novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra pessoa ser composta.
> Há adestradores que batem e há adestradores que fazem carinho; há adestradores que castigam e adestradores que dão comida para viciar, mas todos são adestradores. E todo adestramento tem a mesma finalidade: fazer trabalhar ou produzir objetos de estimação e satisfação (Santos, 2023, p.11-12).

No tocante sobre a terra, ou a Grande Mãe, fonte de vida e nutrição, a mesma pode ser explorada pelos individualistas, favoráveis ao longo processo de desumanização e industrialização da morte, ou ainda ser considerada elemento fundante ao ecofeminismo[5] – cosmovisão que reconhece as mulheres como parte da natureza, não uma entidade separada dela. "A humanidade é contra o envolvimento, é contra vivermos envolvidos com as árvores, com a terra, com as matas. Desenvolvimento é sinônimo de desconectar, tirar do cosmo, quebrar a originalidade" (Santos, 2023, p. 30). E aqui, a relação com as mulheres é essencial se resgatarmos as ações vividas pelas personagens mulheres das duas obras anteriores, Bibiana, Belonísia e Luzia. Elas já sabiam muito bem a premissa posta por Santos de que "Quando se introduz o desenvolvimento em espaços onde o povo vive de envolvimento, quando modos de vida são atacados, quando o envolvimento é atrofiado, inviabilizado e enfraquecido, vai haver reação" (Santos, 2023, p. 97). Mesmo que em *A terra dá, a terra quer* não encontramos personagens femininas ou a figura de uma mulher como centro da narrativa, implicitamente é possível entendermos como a sua influência é responsável por (re)organizar pensamentos na própria relação com a natureza, a partir da associação com a terra que assim como a figura feminina é também transpassada pela fertilidade e pela capacidade de gerar vida.

[5] Autoras e pesquisadoras como Françoise d'Eaubonne, Vandana Shiva, Karen Warren, Rosemary Ruetter e Carolyn Merchant discutem sobre o ecofeminismo. No Brasil, temos Tânia Kuhnen, Daniela Rosendo, Giovana Salvaro, Mara Augusta Galvão e Maria Mota entre outras, que destacam tal tema e suas relações possíveis, tanto em âmbito teórico quanto prático.

Assim, observa-se como a análise e discussão de tais obras permitem a aproximação de vidas e situações tão caras aos nossos dias de Brasil. Também por meio de temas sociais, estas cumprem papéis potentes de ensinar a ler o mundo e de nos questionarmos perante o mesmo. As geografias corporais presentes em tais narrativas, inclusive as femininas, consistem em dimensões biológicas, mentais, sociais e cosmogônicas. O feminino aqui é capaz de cuidar, mas também de questionar, problematizar, se rebelar, constranger, denunciar. Estas dimensões se inter-relacionam inclusive com a noção de corpos-territórios que, conforme Coradin e Oliveira (2024, p. 3), "constitui chave da leitura para compreensão das explorações e espoliações colonialistas, capitalistas, racistas e patriarcais". As mulheres do campo, do interior e do sertão, das florestas e das águas também são motivadas pela defesa de seus costumes, modos de vida e de sua geração, assim como desejam salvaguardar o que tem de mais íntimo: o direito de ser mulher e cidadã. Assim, poderemos colidir frontalmente com a ideia da dita inferioridade nordestina e o historicismo idílico de tal povo, desnaturalizando as experiências do abandono, fatalismo e do (sobre)viver nas fronteiras do presente. A mulher nordestina e do campo/terra, é capaz de criar contextos para a compreensão e questionamento crítico de modos de pensar, sentir e agir.

4 POR FALAS DO COLETIVO, SIM SENHOR!: EM PROL DE UMA FORMAÇÃO MAIS DIALÓGICA

Ao compreendermos que o olhar perante a feminilidade do Nordeste (a mulher, a terra, aqui especificamente) também é uma condição histórica, podemos postular como na literatura tal aspecto geralmente é evidenciado pelos embates, operações de controle, silenciamento e exclusão deste gênero que não se ajusta ao dito padrão social e cultural dominante. À medida que perduram as indicações das diversas tentativas de morte enfrentadas e/ou marcadas pela feminilidade, baseadas justamente nas diferenças de gênero, de etnia, orientação sexual, naturalidade e cultura, ao mesmo tempo se esplandece, mesmo que implicitamente, a recusa de seu silêncio como constatação de seu nível simbólico, de representação social e de garantia ao direito à memória cultural.

Nas análises aqui empreendidas pelas leituras de *Torto Arado*, *Salvar o fogo* e *A terra dá, a terra quer*, percebemos que por mais que seus autores busquem explorar em tais escritos temas relevantes e urgentes à sociedade brasileira (racismo, pobreza, luta pela terra, ancestralidade, entre outros), os mesmos também convidam seus leitores a refletir, de maneira memorialística, outros 'mundos' que incorporam as resistências femininas. Ao não se aterem apenas as suas violências, mas sim as resiliências, as pequenas alegrias e conquistas que personagens mulheres como Bibiana, Belonísia e Luzia alcançam durante suas trajetórias, Vieira Junior ressalta, com uma linguagem multiforme, poética e política, o que Santos revelará como contracolonização aos problemas sociais e contemporâneos. Percebe-se como na referida obra de Santos, inspirada na sua experiência pessoal com sua avó (o feminino mais uma vez presente!) são os conhecimentos angariados em meio a organização social e os valores quilombolas que atribuem reciprocidade à/na terra, fazendo com que uma profusão de vozes desestabilizadoras seja resultado também de um processo natural de germinações femininas ali realizadas.

As comunidades quilombolas, ressaltadas nas três obras, são também produtos de percursos de vida e de engajamento. "Mais do que uma exclusiva dependência da terra, o quilombo, neste sentido, faz da terra a metáfora para pensar o grupo e não o contrário" (Leite, 2000, p. 339). Esse intercâmbio de terra-comunidade-mulher, nos sugere um fazer político protagonista da dignidade à diferença bem como da atuação no corpo simbólico do ser humano. Seus percursos em geografias por ora precárias e legitimadas também podem assumir contornos outros, que se aproximem à novos espaços de contestação e do agir nas brechas do cenário social e econômico vigente. A recusa ao dogmático é que se faz importante.

Nesse sentido, o fazer pedagógico por meio de tais obras, em particular e/ou em conjunto, levanta nuances necessárias ao bem viver. "Temos que nos defender desta geração sintética e contribuir para que a nova geração também saiba se defender" (Santos, 2023, p. 53). Já que nos dias de hoje, o fogo decolonial torna-se pujante, as forças explícitas e implícitas que encorpam as resistências, nesse caso femininas, inquietam e desestabilizam também por meio do fazer literário, este último considerado como contributivo, de forma singular, à formação integral da pessoa humana. O bem viver que busque encontrar caminhos para as nossas agências e uma cidadania engajada,

na maioria das vezes, também será fruto de quebras, insurgências, do dizer 'não' e do uso de contra-estratégias. Sendo assim, o feminino pode visualizar suas existências, mas também suas reexistências. Conforme Monte Mor (2024):

> A gente costuma achar que existe um modo de ver que é natural a todas e todos, ou seja, que a gente nasce e enxerga, portanto, todas(os) nós vemos de maneira igual. Porém, já sabemos que não é bem assim. Há todo um aprendizado social e cultural no ato de ver [...] (Monte Mor, 2024, p. 62).

Já que na educação, o feminino se destaca sendo maioria na docência, na gestão da educação básica e também entre os matriculados e concluintes, essa expressividade como guia também poderá salientar uma formação com agência crítica e transformadora da sociedade, de outros e de si próprios, até mesmo pela literatura, esta última uma arte feminina a todo tempo de fruição, mas também de contestação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No intento de compreender a respeito da relação entre a literatura como resistência social e o processo de formação de professores de língua portuguesa também como propagador de tal premissa, tecemos, neste artigo, comentários sobre temas sociais e de gênero que dialogam como forma de ativismo e resistência. A feminilidade (relação terra-comunidade-mulher), por exemplo, observada nas três obras literárias contemporâneas aqui analisadas, podem ser postas como seus reflexos à construção de narrativas que desembocam em identidades e lutas, individuais e coletivas. As obras *Torto Arado* e *Salvar o fogo*, de Itamar Vieira Junior e *A terra dá, a terra quer*, de Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, enquadradas no viés da autoafirmação e da visibilidade e difusão dos problemas sociais brasileiros, mais especificamente do Nordeste, também salientam temas que transcendem tais perspectivas, a exemplo do (re)pensar desta feminilidade, também cercada de inconstâncias e embates por reconhecimento em um contexto social e cultural dominado por homens.

Visto que a literatura "permite que a gente reflita sobre o nosso passado, o nosso presente e sobre o que queremos como futuro. [...] ela sempre está nos convocando para ler sobre o diferente, pensar sobre o diferente, viver a vida do outro" (Vieira Junior, 2025), entendemos que a partir de tais obras observa-se como a condução de algumas

de suas personagens ao desenvolvimento de rupturas e permanências de suas ações colaboram em um trabalho interpretativo integrado aos paradigmas contemporâneos no ensino da literatura, conforme apregoa Cosson (2021), que ampliam o conhecimento de mundo, fortalece identidades, mas também questiona o estabelecido e traz inquietações que desaninham os leitores perante as suas certezas. Uma formação de professores de língua que, a partir do campo literário, advogue em prol de representações e engajamentos sociais atentos as micro e macro agressões colonialistas, contribui não só na promoção de textos e gêneros ditos populares, mas sim ao conhecimento de manifestações artísticas que fortalecem os intercâmbios simbólicos que ocorrem na própria sala de aula, cercados de autoafirmações, do contar/valorizar de suas descendências e costumes bem como da abertura à análise do sentido social de sua própria existência.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel A. de; SILVA, Tiago C. de. O ensino de literaturas na BNCC: discursos e (re)existências possíveis. In: GERHARDT, A. F. L. M.; AMORIM, M. A. de (Org.). *A BNCC e o ensino de línguas e literaturas*. Campinas: SP: Pontes, 2019. (p. 153 – 179)

ATAIDE, Yara D. B. de. Saga nordestina: identidade(s) cultural(is) e exclusão social. In: Nascimento, A. D; Hetkowski, T. M. (Org.). *Memória e formação de professores*. Salvador: EDUFBA, 2007. (p. 43 – 57).

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular*: Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. *Resolução CNE/CP 4/2024*, de 29 de maio de 2024. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial em Nível Superior de Profissionais do Magistério da Educação Escolar Básica. 2024.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*, Araraquara, nº 10, 1996. (p. 11 – 27) Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577>. Acesso em: 03 abr. 2026.

CORADIN, Cristiane; OLIVEIRA, Simone S. Contribuições do conceito de corpo-território e dos feminismos comunitários para pensarmos na construção de Territórios Saudáveis e Sustentáveis. *Saúde Debate*, Rio de Janeiro, v. 48, n. especial 1, 2024 (p. 1 – 15). Disponível em: <https://www.scielosp.org/pdf/sdeb/2024.v48nspe1/e8731/pt>>. Acesso em: 03 abr. 2026.

COSSON, Rildo. *Paradigmas do ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 2021.
FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 64 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

HOOKS, bell. *Ensinando pensamento crítico*: sabedoria e prática. Trad. Bhuvi Libânio. São Paulo: Elefante, 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAJOLO, Marisa. *Usos e abusos da literatura na escola.* Bilac e a literatura escolar na República Velha. Porto Alegre: Globo, 1982.

LEITE, Ilka B. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. *Etnográfica*, vol. IV (2), 2000. (p. 333 – 354). Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/2769>. Acesso em: 03 abr. 2026.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MONTE MOR, Wallyria. Formação docente crítica e decolonial: uma proposta de reexistência? In: MELLO, D. (Org.). *Formação de professores de línguas em tempos de crises sociais:* construindo reexistências. Campinas, SP: Pontes, 2024 (p. 41 – 66).

ORNELLAS, Maria de L. S. A representação social da transferência do professor e do aluno na sala de aula. In: In: NASCIMENTO, A. D; Hetkowski, T. M. (Org.). *Memória e formação de professores*. Salvador: EDUFBA, 2007 (p. 151 – 161).

ROLDÃO, Maria do C. As histórias em educação: a função mediática da narrativa. *Ensinus*, v. 3, 1995 (p. 25-28).

SANTOS, Antônio B. dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

SILVA, Ivanda M. M. A literatura no ensino médio: quais os desafios do professor? In: BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (Org.). *Português no ensino médio e formação do professor*. 2. ed., rev. São Paulo: Parábola, 2022. (p. 77 – 115)

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Salvar o fogo*. São Paulo: Todavia, 2023.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. Itamar Vieira Junior: "Toda expressão artística é política". [Entrevista concedida a] Edvaldo Sales. *Jornal A Tarde*, 07 abr. 2025. Disponível em: <https://atarde.com.br/cultura/itamar-vieira-junior-toda-expressao-artistica-e-politi

ca-1313478?fbclid=IwY2xjawLdERlleHRuA2FlbQIxMQBicmlkETFMV3ZCS3dpUENmYXp1TmUwAR76bv9j8wkX4W9wOcmt7CNaO-S6otGQ6TYXBne_MiIktKzkn5nr0nTXEDtWrw_aem_iCibNVuHOhjuWCWnf_rueQ>. Acesso em: 09 jul. 2025.

WALSH, Catherine. *Pedagogias decoloniais e direitos humanos: la des-existência ya en caminho*, Youtube, 3. Jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a5ya1JdBAns>. Acesso em: 30 jun. 2025.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.146-155

A POSIÇÃO DO EXILADO NOS *DIÁRIOS DE LEITURAS* ATRAVÉS DO TEMPO:

OS CASOS INALDETE PINHEIRO DE ANDRADE E BERTOLT BRECHT

THE POSITION OF THE EXILE IN *READING DIARIES* OVER TIME: THE CASES OF INALDETE PINHEIRO DE ANDRADE AND BERTOLT BRECHT

Raíza Hanna Saraiva Milfont[1]

RESUMO: Os diários de leituras atravessam o tempo e fazem das reações, diálogos e pensamentos instituídos através das leituras realizadas por seus autores um documento literário que redobra a opinião e, em especial, a posição sobre determinados temas. Quando esses diários estão atrelados às notícias de jornais, eles desembocam em uma posição histórica sobre o que se passa ou o que se passou no mundo. Esse é o caso dos autores Bertolt Brecht, com seu *Diários de trabalhos* (2004) e Inaldete Pinheiro de Andrade, com a obra *Escritos das Escravidões* (2021), onde, cada um a sua época, a sua nacionalidade, raça e temas específicos, fazem dessas leituras um diálogo com o seu tempo, na mesma busca em comum: a de repensar e remontar a História. Neste artigo, trazemos as teorias de Foucault (1983) sobre escritas de si e biopolítica, bem como as de Didi-Huberman (2017) sobre a posição do exilado, na intenção de averiguar o quão os autores e seus diários de leituras possuem aproximações, dados os seus afastamentos intrínsecos.
Palavras-chave: Escritas de si. Diários de leituras. Exílio. Inaldete Pinheiro de Andrade. Bertolt Brecht.

ABSTRACT: Reading diaries span time, transforming the reactions, dialogues, and thoughts formed through their authors' readings into literary documents that reinforce their opinions and, in particular, their stance on certain topics. When these diaries are linked to newspaper articles, they develop a historical perspective on what is happening or has happened in the world. This is the case of Bertolt Brecht, with his *Working Diaries* (2004), and Inaldete Pinheiro de Andrade, with her *Escritos das Escravidões* (2021).

[1] Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, da UFRJ. E-mail: raizahanna@gmail.com.

Each, in their own era, nationality, race, and specific themes, transforms these readings into a dialogue with their time, in the same shared quest: to rethink and reconstruct History. In this article, we bring Foucault's (1983) theories on self-writing and biopolitics, as well as Didi-Huberman's (2017) theories on the position of the exile, with the intention of investigating how the authors and their reading diaries have approximations, given their intrinsic distances.
Keywords: Self-writing. Reading diaries. Exile. Inaldete Pinheiro de Andrade. Bertolt Brecht.

INTRODUÇÃO

Em suas *Letters à Lucilius* (1957), Sêneca lembra que é preciso ler mas também é preciso escrever (Sêneca, 1957 *apud* Foucault, 1983, p. 150), afinal é através da escrita que podemos condensar o entendimento das leituras que fizemos, ou ainda, podemos criar um elo de relação com aqueles textos que nos enchem os olhos, sejam de admiração sejam de lágrimas de horror, é através da escrita que também podemos mostrar nossa indignação perante as notícias de jornais interagindo com elas, até que essa interação vire uma nova publicação. Este é o caso dos *Diários de trabalhos* (2004) de Bertolt Brecht e dos *Escritos das Escravidões* (2021) de Inaldete Pinheiro de Andrade.

Os dois autores, separados por nacionalidades, raças, classes sociais e épocas distintas, fazem — cada um a seu tempo e a seu modo de ler e interagir com as notícias de jornais — da sua escrita de si uma escrita do mundo e sobre o mundo, ou ainda, fazem da escrita do mundo a sua própria escrita de si, tanto faz, já que as memórias coletivas são reordenadas a partir de memórias pessoais, que surgidas como denúncias, podem subverter a lógica colonial (Rago, 2018), trazendo novas vozes e narrativas para o centro da História. Sêneca ainda insiste que "a prática de si implica leitura, pois não se poderia extrair tudo do seu próprio âmago nem se prover por si mesmo de princípios racionais indispensáveis para se conduzir" (Sêneca, 1957 *apud* Foucault, 1983, p. 149). Essa forma de interrelação com as leituras feitas, seja criando um texto longo e argumentativo, seja tecendo pequenos comentários sobre eles, é entendido como formas de realizar um diário de leituras, categoria esta ainda pouco estudada enquanto gênero literário, e mais estudada enquanto gênero didático, utilizado principalmente na teoria pedagógica e do ensino, bem como na mediação de leitura. Para Anna Raquel Machado (1998):

> O diário de leituras é um texto no qual o leitor vai registrando, à medida que lê, da forma mais livre possível, sua compreensão, suas impressões pessoais, sentimentos, seus problemas de compreensão diante do texto que está lendo, as relações que vai estabelecendo entre os conteúdos do texto e seus conhecimentos e experiências pessoais, suas concordâncias e discordâncias (p. 26).

Portanto, para a autora, o *diário de leituras* é um registro onde leitor ou leitora pode, de certo modo, conversar com o(a) autor(a), ainda que não seja de forma bilateral, sobre o texto lido. Acredito que, a partir da publicação de um diário de leituras, este virando também livro, como é o caso das duas obras que aqui abordarei, essa conversa deixa de ser unilateral, pois se abre um novo espaço de diálogo no universo teórico-literário, abordado através de dialogismo e dialética.

Michel Foucault, no ensaio *A escrita de si* (1983), fala a respeito dos *hupomnêmata*, uma prática de si da Antiguidade Clássica que, a partir do encontro com o outro, de uma leitura ativa do outro, é capaz de produzir uma presença de si próprio, um encontro consigo mesmo.

> [...] recolher-se em si, atingir a si mesmo, viver consigo mesmo, bastar-se a si mesmo, aproveitar e gozar de si mesmo. Tal é o objetivo dos *hupomnêmata*: fazer do recolhimento do *logos* fragmentário e transmitido pelo ensino, pela escuta ou pela leitura um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo mesmo tão adequada e perfeita quando possível (...) Na verdade, se a redação dos *hupomnêmata* pode efetivamente contribuir para a formação de si através desses *logoi* dispersos é principalmente por três razões principais: os efeitos de limitação devidos à junção da escrita com a leitura, a prática regrada do disparate que determina as escolhas e a apropriação que ela efetua (Foucault, 1983, 149).

Os *hupomnêmata,* respeitadas suas devidas proporções, assemelham-se aos diários de leituras, e sendo estas práticas ativas, elas buscam por ação para a vida prática.

> Eles [os *hupomnêmata*] constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas: assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores. Formavam também uma matéria-prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram dados os argumentos e meios para lutar contra uma determinada *falta* (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a lisonja) ou para superar alguma circunstância difícil (um luto, *um exílio*, a ruína, a desgraça) (Foucault, 1983, p. 147-148, grifos meus).

Foucault mostra que mais do que somente anotações sobre leituras ou pensamentos que podem ocorrer durante a prática, essas escritas fornecem um material forte para "lutar contra uma determinada falta" ou para "superar alguma circunstância difícil" (Ibidem). Essa falta a que se refere Foucault era, na Antiguidade Clássica ou Greco-Latina — objeto de estudo que Foucault perseguiu, ainda que um trabalho seu, infelizmente, inacabado —, da ordem da ética, da subjetivação e da subjetividade.

Hoje, ao pesquisarmos os *diários de leituras*, como os de Inaldete Pinheiro de Andrade e de Bertolt Brecht, esta falta está mais na ordem do social e da política que os abrange. É, através destes diários, que Brecht, no começo do século XX, e Inaldete, no final do mesmo século e início do XXI, denunciam as faltas da sociedade como forma de lutar contra elas, bem como tentam superar certas circunstâncias difíceis, e, em ambos os casos, o exílio aparece como tema central, ainda que este exílio seja entendido de maneiras distintas para cada autor.

1 BERTOLT BRECHT E SEU *DIÁRIO DE TRABALHO*

O *Diário de trabalho* de Brecht surge como um compilado de pequenos epigramas construídos a partir de notícias e imagens de jornais, entre os anos de 1938 a 1955. Brecht realiza tal atividade em plena Segunda Guerra Mundial e no seu pós-guerra imediato, e mais importante ainda, o faz a partir de sua posição de *exilado* da Alemanha nazista, fugido de lá por conta de sua política de esquerda.

> [...] seu exílio começa em 28 de fevereiro de 1933, imediatamente após o incêndio do Reichstag. A partir deste momento, ele erra de Praga a Paris e de Londres a Moscou; estabelece-se em Svendborg, na Dinamarca; passa por Estocolmo; atinge a Finlândia; reparte para Leningrado, Moscou e Vladivostok; fixa-se em Los Angeles; detém-se em Nova York; deixa os Estados Unidos no dia seguinte a seu depoimento diante da Comissão de Inquérito sobre as Atividades Antiamericanas; chega a Zurique antes de encontrar-se definitivamente em Berlim (Didi-Huberman, 2017, p. 16-17).

Didi-Huberman traça a rota dramática de exílio de Brecht para reafirmar, em seu texto, que apesar das dificuldades enfrentadas pelo poeta e dramaturgo alemão, ele decide "fazer de sua situação de exílio uma 'posição' e desta um 'trabalho' de escritura, de pensamento, apesar de tudo" (Didi-Huberman, 2017, p. 17). Esta posição é chamada pelo autor de "posição do exílio", ou de "vida mutilada" envocando as palavras de

Adorno para a conversa. O *Diário de trabalho* de Brecht é algo entre poemas, pequenos versos, ou mesmo um diário no formato mais íntimo, seja através de fotos que saem do jornal, seja através de apenas uma folha em branco e seus pensamentos e vivências.

> Seria terrivelmente difícil descrever meu estado de alma, quando, depois de ter acompanhado a batalha da Inglaterra, pelo rádio e pela medíocre imprensa finlandesa-sueca, escrevi *Puntilla*. Esse fenômeno moral explica igualmente que tais guerras possam existir e que o trabalho literário possa continuar. *Puntilla* não me concerne em quase nada, a guerra menos ainda; posso escrever quase tudo sobre *Puntilla*, nada sobre a guerra. Não penso somente no direito de escrever, penso realmente também na "capacidade" de escrever. É interessante ver como a literatura é relegada, enquanto práxis, a tal distância dos acontecimentos dos quais tudo depende (Brecht, 1940, p. 103 *apud* Didi-Huberman, 2017, p. 26).

Essa passagem ilustra bem o quanto Brecht conseguia mesclar as suas impressões de leituras e seu olhar atento à guerra em curso, ao mesmo tempo em que fala de si próprio, do seu trabalho, dos seus pensamentos, das suas filosofias sobre literatura.

Fig. 1 – Prancha 47 de *Kriegsfibel*, B. Brecht, 1955

Fonte: Didi-Huberman, Quando as imagens tomam posição, 2017

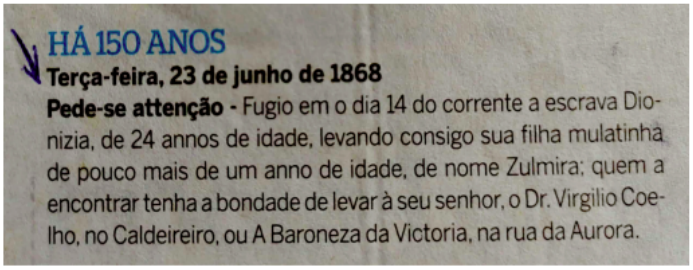
2 INALDETE PINHEIRO DE ANDRADE E SEU *ESCRITOS DAS ESCRAVIDÕES*

Da outra ponta do século XX e do globo, encontramos o livro *Escritos das Escravidões* (2021), de Inaldete Pinheiro de Andrade. A obra, saída apenas em e-book, faz parte de um duo de livros, e é irmão de *Escritos das liberdades* (2021), tendo ambas obras sido lançadas ao mesmo tempo. Inaldete Pinheiro de Andrade, escritora potiguar e uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado do Recife, sendo militante negra-feminista desde a década de 70, fez uma reunião de diversos textos seus, escritos em épocas distintas, que são parte do seu *diário de leituras* de mais de 30 anos. A autora é uma leitora compulsiva, não só de literatura e obras que toquem a situação da população negra brasileira, mas também dos jornais impressos da cidade do Recife, onde mora desde os seus 20 anos (hoje tem 78). Inaldete lê todos os jornais da sua região, anota, recorta e guarda as principais notícias que toquem a população negra, sejam positivas ou negativas, sejam esperançosas ou com vieses de atrasos.

Em *Escritos das Escravidões*, a escritora e militante traz uma série de textos que escreveu sobre acontecimentos e matérias jornalísticas que abordam o tema da escravidão de pessoas negras em terras brasileiras. Usa também de imagens, recortes de jornais que colecionou ao longo do tempo para provar seus pontos, seus argumentos. Mas, ao contrário de Brecht, não tece pequenos comentários, mas sim destrincha algumas matérias de jornal através de longos textos argumentativos, opinativos, perpassando também, por suas próprias vivências, suas próprias experiências. Faz, como o autor alemão, uma mistura de *escrita de si* à escrita do mundo, às notícias do jornal.

Em capítulo intitulado “Escritos das Escravidões II”, Inaldete traz imagens de um projeto chamado *Diário na história* do jornal impresso *Diario de Pernambuco*, em 2018, onde o jornal traz matérias ou anúncios que foram divulgados nele mesmo há centenas de anos atrás. A autora recorta, em especial, anúncios divulgados “Há 150 anos” ou “Há 175 anos” de senhores escravocratas que buscavam por escravos fugidos ou desaparecidos.

Figura 2 – Recortes do projeto *Diário na história* do *Diario de Pernambuco*, 2018

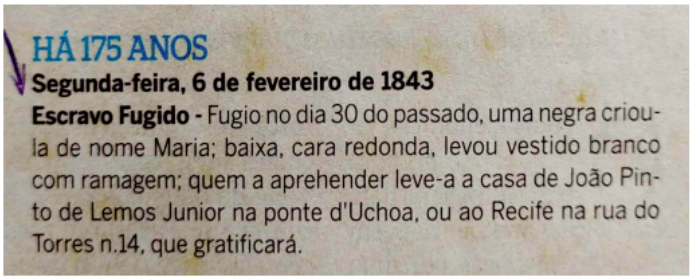


HÁ 150 ANOS

Terça-feira, 23 de junho de 1868

Pede-se attenção - Fugio em o dia 14 do corrente a escrava Dionizia, de 24 annos de idade, levando consigo sua filha mulatinha de pouco mais de um anno de idade, de nome Zulmira; quem a encontrar tenha a bondade de levar à seu senhor, o Dr. Virgilio Coelho, no Caldeireiro, ou A Baroneza da Victoria, na rua da Aurora.

Diário na história. Diário de Pernambuco (2018)

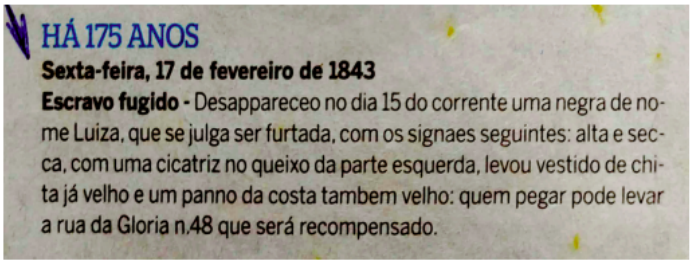


HÁ 175 ANOS

Segunda-feira, 6 de fevereiro de 1843

Escravo Fugido - Fugio no dia 30 do passado, uma negra crioula de nome Maria; baixa, cara redonda, levou vestido branco com ramagem; quem a aprehender leve-a a casa de João Pinto de Lemos Junior na ponte d'Uchoa, ou ao Recife na rua do Torres n.14, que gratificará.

Diário na história. Diário de Pernambuco (2018)



HÁ 175 ANOS

Sexta-feira, 17 de fevereiro de 1843

Escravo fugido - Desappareceo no dia 15 do corrente uma negra de nome Luiza, que se julga ser furtada, com os signaes seguintes: alta e secca, com uma cicatriz no queixo da parte esquerda, levou vestido de chita já velho e um panno da costa tambem velho: quem pegar pode levar a rua da Gloria n.48 que será recompensado.

Diário na história. Diário de Pernambuco (2018)

Fonte: Inaldete Pinheiro de Andrade, *Escritos das Escravidões*, 2021

Com isso, Inaldete Pinheiro de Andrade traz à luz da atualidade, a História vivida pelos nossos antepassados, denunciando o maior crime do Estado brasileiro, que teve uma duração de mais de 300 anos, mostrando também o berço da nossa sociedade e nacionalidade, construído em cima de abusos e violência, e consegue demonstrar que ali iniciava o longo caminho do racismo entranhado em nosso país.

> [...] vê-se nos anúncios um vocabulário grosseiro, com tendência a ridicularizar as feições da população escravizada: rara vez alguém é bonito; anuncia com naturalidade as marcas de castigos; ausência de cuidados com a saúde, independente da idade, atingindo inclusive os mulatos bastardos. (...) adquiria-se a propriedade escrava, multiplicava o lucro através da produção do trabalho exaustivo, porém, não cuidava dele. E descaradamente tornava público nos anúncios com naturalidade (Andrade, 2021, s.n).

Na obra, a escritora também fala da sua própria experiência na literatura e no movimento negro, bem como faz um inventário de suas leituras de autores negros e negras, e sobre os assuntos imprescindíveis para a população afrodescendente.

> [...] Iniciava-me na militância do Movimento Negro do Recife, em 1979, convidada, ou oferecida, a ir às escolas, fazia um esforço de contribuir com o debate através da história dos escravizados.
> Aproximando-se os 100 anos da escravidão, fiz dois textos literários para que as crianças e jovens conhecessem uma história da escravidão que não lhes adoecessem tanto, uma literatura baseada nas cantigas da escola (Andrade, 2021, s.n).

Inaldete, diferente de Brecht — que faz um *diário de leituras* contemporâneo, acompanhando a guerra em curso em sua própria época enquanto exilado de guerra —, tece o seu diário de leituras à marcha ré, trazendo à tona uma guerra mais antiga, tentando montar um quebra-cabeças que ainda tem muitas peças escondidas, e surge também enquanto uma exilada, assim como o autor alemão, mas uma exilada da diáspora africana, já que o exílio é "o estado de ser forçado a sair de sua terra natal e incapaz de retornar" (Exílio, 2026, s.n). Ainda que não seja literalmente o seu caso pessoal, o exílio de modo extensivo, pode ser atrelado à vida negra brasileira, vidas essas que ainda se sentem como exilados dentro de seu próprio país, cercados por uma biopolítica (Foucault) ou uma necropolítica (Mbembe) que persiste em sua exterminação. Exatamente por isso, Inaldete vê no resgate histórico uma forma de não morrer e de não deixar morrer (Foucault, 1999).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A POSIÇÃO DE EXILADOS E OS DIÁRIOS DE LEITURA DE INALDETE PINHEIRO DE ANDRADE E BERTOLT BRECHT

É importante lembrar das palavras de Didi-Huberman que, falando sobre o *Diário de trabalho* brechtiano, coloca-o enquanto um "*work in progress* permanente, é um *working progress* da reflexão e da imaginação, da pesquisa e da descoberta, da escritura e da imagem" (Didi-Huberman, 2017, p. 23, grifos do autor). Enquanto Brecht faz um *work in progress* crônico, ao mesmo tempo em que a História que quer relatar acontece lá fora, no mundo, e chega até ele através das folhas finas dos jornais, o *work in progress* da autora potiguar é acrônico e também atemporal, busca construir uma parte da História que foi usurpada e que continua sendo alvo de tentativas de apagamentos. Em

seu diário de leituras, Brecht "não via nada sem *desconstruir* e depois *remontar*, por conta própria, a fim de melhor expô-la, a matéria visual que havia escolhido examinar" (Didi-Huberman, 2017, p. 30); o mesmo pode ser dito dos *hupomnêmata* de Inaldete Pinheiro de Andrade.

Ambos os autores assumiram uma *posição* em seus exílios. Ainda que cada um a seu tempo e em diferentes formas de *exílio*, os dois denunciaram os crimes de Estado que vivenciaram ou que ainda vivenciam: a Segunda Guerra Mundial travada pela Alemanha nazista, no caso do autor alemão, e a Diáspora Africana e Escravização de pessoas africanas, no caso da autora brasileira. E ainda que os dois escritores sejam separados por uma vala grande de identidades, períodos históricos diversos e formas de construir os seus textos, eles usaram de seus diários de leituras para desconstruir a História e tentar, de algum jeito, remontá-la.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Inaldete Pinheiro. *Escritos das Escravidões*. Recife: Castanha Mecânica, 2021.

BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho:* Volume I (1938-1941). Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho:* Volume II (1941-1947). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A posição do exilado: expor a guerra. In: DIDI-HUBERMAN, Georges; tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. *Quando as imagens tomam posição.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

EXÍLIO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2026. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ex%C3%ADlio&oldid =66885166>. Acesso em: 28 jan. 2026.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si [1983]. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Michel Foucault:* Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1ª edição, 2004.

FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade.* São Paulo: Martins Fontes, 1999. Disponível em: <chrome-extension:/efai dnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ppgjs.uff.br/wp-content/uploads/ sites/81/ 2021/06/Em-defesa-da-Sociedade.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2024.

MACHADO, Anna Rachel. *O diário de leituras:* a introdução de um novo instrumento na escola. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica:* biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se:* feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.156-182

A DOUTRINA DA ALEGRIA INCONDICIONAL DE CHESTERTON:

O *MOTIF* DOS CONTOS MARAVILHOSOS E SUAS IMPLICAÇÕES NOS FILMES *BARBIE* E *OPPENHEIMER*

CHESTERTON'S DOCTRINE OF UNCONDITIONAL JOY: THE MOTIF OF FAIRY TALES AND THEIR IMPLICATIONS ON MOVIES *BARBIE* AND *OPPENHEIMER*

Emanuelle Garcia Gomes[1]

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar a "Doutrina da Alegria Incondicional" de G. K. Chesterton e o conceito de "Eucatástrofe" de J. R. R. Tolkien como chaves de leitura para a cultura pop atual. A pesquisa fundamenta-se teórica e metodologicamente na crítica literária e estética desses autores, utilizando a análise fílmica comparativa para investigar as obras *Barbie* (2023) e *Oppenheimer* (2023). Primeiramente, discute-se como a alegria genuína nos contos de fadas pressupõe a aceitação de limites e sacrifícios. Em seguida, examina-se como a cinematografia contemporânea lida com esses preceitos. Os resultados indicam que, enquanto *Barbie* reforça uma busca individualista pela felicidade ao negligenciar soluções coletivas e limites existenciais, *Oppenheimer* ilustra tragicamente as consequências da desvinculação entre grandes dádivas e responsabilidade ética. Conclui-se que a perspectiva chestertoniana oferece um contraponto necessário à autossuficiência moderna, reafirmando a virtude e a finitude humana como pilares da verdadeira felicidade.
Palavras-chave: G. K. Chesterton. J. R. R. Tolkien. Barbie. Oppenheimer. Cultura Pop.

ABSTRACT: This article aims to analyze G. K. Chesterton's "Doctrine of Unconditional Joy" and J. R. R. Tolkien's concept of "Eucatastrophe" as analytical frameworks for contemporary pop culture. The research is theoretically and methodologically grounded in the literary and aesthetic criticism of these authors, employing comparative film analysis to investigate the movies *Barbie* (2023) and *Oppenheimer* (2023). Firstly, it

[1] Doutora em Estudos Literários. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG). emanuellegg@gmail.com.

discusses how genuine joy in fairy tales presupposes the acceptance of limits and sacrifices. Subsequently, it examines how contemporary cinematography addresses these precepts. The results indicate that, while *Barbie* reinforces an individualistic pursuit of happiness by neglecting collective solutions and existential boundaries, *Oppenheimer* tragically illustrates the consequences of decoupling great gifts from ethical responsibility. It concludes that the Chestertonian perspective offers a necessary counterpoint to modern self-sufficiency, reaffirming virtue and human finitude as pillars of true happiness.
Keywords: G. K. Chesterton. J. R. R. Tolkien. Barbie. Oppenheimer. Pop Culture.

INTRODUÇÃO

O presente artigo discute a relação entre a ética dos contos maravilhosos e as configurações narrativas da cultura pop contemporânea. Partindo da premissa de que a fantasia clássica estabelece a felicidade como um estado condicional e dependente da renúncia, investiga-se como essa lógica dialoga ou colide com as produções audiovisuais recentes. O tema central reside na tensão entre a "Doutrina da Alegria Incondicional", proposta por G. K. Chesterton, e o imperativo da autossuficiência individualista observado em narrativas cinematográficas de grande alcance.

O objetivo geral deste trabalho é analisar como os conceitos de alegria condicional em Chesterton e de eucatástrofe em J. R. R. Tolkien oferecem um contraponto crítico às resoluções éticas da cultura pop atual. Como objetivos específicos, busca-se: a) sistematizar os preceitos éticos da fantasia em Chesterton e Tolkien; b) examinar a representação da busca pela felicidade nos filmes *Barbie* (2023) e *Oppenheimer* (2023); e c) contrastar a eficácia moral dessas produções à luz da tradição dos contos de fadas.

A metodologia adotada caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico e exploratório, fundamentada na análise fílmica comparativa. O referencial teórico ancora-se primordialmente nas obras *Ortodoxia* (especialmente o ensaio "A Ética no País das Fadas"), de Chesterton, e *Sobre Estórias de Fadas*, de Tolkien, além de interlocuções com a crítica cultural contemporânea.

O artigo está estruturado em três seções principais, além desta introdução e das considerações finais. A primeira seção detalha a fundamentação teórica sobre a condicionalidade e a renúncia na literatura fantástica. A segunda seção dedica-se à análise do filme *Barbie*, focando na problemática do individualismo e da ausência de

limites. A terceira seção examina *Oppenheimer* sob a ótica da responsabilidade e das consequências da quebra de preceitos éticos. Por fim, as conclusões sintetizam como a retomada da perspectiva chestertoniana pode oferecer novas camadas de leitura para a crise de sentido na contemporaneidade.

1 A DOUTRINA DA ALEGRIA INCONDICIONAL DE CHESTERTON

G. K. Chesterton, em sua vasta produção ensaística e ficcional, notabilizou-se pela defesa de uma cosmovisão que integra fé e senso comum. No ensaio "A Ética no País das Fadas", integrante da obra Ortodoxia (1908), o autor investiga a moralidade intrínseca aos contos maravilhosos, apresentando-os não como meros entretenimentos infantis, mas como estruturas que abrigam uma sofisticada filosofia moral (Chesterton, 2018, p. 58).

A crítica chestertoniana volta-se contra o racionalismo utilitarista de sua época, o qual, segundo o autor, reduzia a realidade a um mecanismo frio. Em oposição, o pensador identifica nos contos de fadas uma "doutrina" — a da Alegria Incondicional — fundamentada na aceitação de limites. Conforme aponta Chesterton,, a alegria nessas narrativas é indissociável da condicionalidade: a felicidade subsiste enquanto uma proibição ou regra é respeitada (Chesterton, 2018, p. 61).

Em contraste ao mundo racionalista, Chesterton encontra nos contos de fadas uma ética mais abrangente e humana. Ele propõe um olhar alternativo, inferindo sistematicamente que tais histórias transmitem valores como a justiça, a compaixão, a gratidão e a importância da comunidade, de forma acessível e cativante.

Para abordar essa temática, o escritor defende a importância da imaginação na formação da moralidade. Ele argumenta que, através dos contos de fadas, é possível exercitar a alteridade, experimentar diferentes perspectivas e, assim, desenvolver a capacidade de empatia. Para Chesterton, a “Terra das Fadas” opera como uma espécie de “metáfora” da própria realidade.

É nesse contexto que, em *A Ética no País das Fadas*, Chesterton nos apresenta a intrigante Doutrina da Alegria Incondicional. Mediante uma análise perspicaz dos contos de fadas, Chesterton desafia a visão de uma felicidade absoluta e linear, indicando uma

perspectiva mais complexa e, paradoxalmente, mais realista. Mas, afinal, qual é a natureza da chamada Doutrina da Alegria Incondicional?

Chesterton observa que, nos contos de fadas, a felicidade está frequentemente atrelada a condições específicas que, por vezes, surgem como arbitrárias ou paradoxais. Um exemplo genérico ilustra essa dinâmica: um personagem só alcança a felicidade se seguir uma regra precisa, evitar um certo ato ou pronunciar uma palavra mágica.

A relevância da proposta de Chesterton reside justamente na aplicabilidade de sua doutrina à experiência humana. Os pressupostos abordados pelo autor, que conectam a doutrina com a "vida real", podem ser categorizados em quatro instâncias principais:

a) Aceitação das Limitações

Longe de serem meras fantasias, os contos de fadas revelam uma verdade profunda sobre a natureza humana e a busca pela felicidade. Eles sugerem que a felicidade plena não reside na ausência de limites, mas na capacidade de prosperar e encontrar realização dentro deles.

b) A Alegria Genuína

A alegria autêntica não emana da ausência de restrições, mas sim da aceitação consciente e do trabalho criativo dentro das limitações que a existência impõe. É crucial destacar que aceitar as limitações não implica resignação, mas sim compreendê-las como uma oportunidade para descobrir novas possibilidades e fomentar a criação de algo significativo. As "regras" da vida — sejam elas desafios, responsabilidades ou obrigações — podem, assim, ser encaradas como catalisadores para a felicidade, desde que abordadas com a perspectiva adequada e otimista.

c) A Felicidade das Regras

Chesterton propõe que as "leis" dos contos de fadas, frequentemente percebidas como obstáculos, podem ser reinterpretadas como guias para a ação e o desenvolvimento pessoal.

d) Obediência às Condições Impostas

Mesmo que se apresentem como estranhas ou arbitrárias, é por meio da obediência a essas condições que se abrem as portas para a felicidade e o crescimento.

Essa perspectiva repercute com a ideia de simplicidade da "vida real", onde a obtenção de benefícios está invariavelmente ligada à obediência a preceitos ou à realização de sacrifícios. A metáfora do cristal empregada por Chesterton ilustra essa ideia de forma perspicaz: sua notável luminosidade e constituição delicada simbolizam a felicidade. Contudo, essa felicidade, embora resplandecente, é inerentemente frágil, passível de desintegração se suas condições fundamentais não forem observadas. Assim, tanto no mundo ficcional quanto na realidade, a plenitude humana parece depender não da mera realização de ações, mas da estrita observância de proibições ou condições, muitas vezes óbvias em sua simplicidade (Chesterton, 2018, p. 71).

A premissa de condicionalidade manifesta-se no motivo inicial da jornada em diversos contos de fadas, ilustrado por exemplos paradigmáticos: Cinderela pode comparecer ao baile sob a condição de retornar à meia-noite; Chapeuzinho Vermelho é advertida a não interagir com o Lobo; e a esposa de Barba Azul recebe a proibição de adentrar um quarto específico do castelo. Nessas narrativas, eventos de magnitude e relevância dependem da obediência a preceitos aparentemente triviais que exigem subordinação. Tal padrão ressoa com o papel dos hobbits em *O Senhor dos Anéis*, onde J.R.R. Tolkien atribui o protagonismo heroico — até então incomum na literatura fantástica — e o destino de múltiplos povos a uma etnia modesta, sem histórico de grandes feitos. A participação desses personagens, embora inicialmente acidental, revela-se crucial para o desenvolvimento da trama. As renúncias de Frodo e Sam, em particular, necessárias à destruição do Um Anel de Sauron — artefato de controle e subjugo da Terra-média —, são meticulosamente delineadas ao longo da narrativa e se mostram determinantes para a sua resolução.

É importante ressaltar que o princípio da alegria condicional desafia a visão racionalista e utilitária da noção de felicidade que a define primariamente como a maximização do prazer individual. A chave filosófica desse princípio está ancorada em uma visão de mundo abrangente, que reconhece a importância da intuição, da comunidade e, sobretudo, da imaginação na construção de uma existência plena e significativa.

Chesterton argumenta em favor da relevância dos contos de fadas, superando as suposições dos "doutos e cientistas"[2] (Chesterton, 2018, p. 63). Essa relevância se manifesta na própria estrutura dessas narrativas maravilhosas, as quais sugerem que, em vez de buscar a felicidade em uma procura incessante por algo inatingível, a alegria e a realização podem ser encontradas ao abraçarmos as circunstâncias presentes e operarmos criativamente dentro delas.

A Doutrina da Alegria Incondicional de Chesterton convida-nos a repensar nossa definição de felicidade, buscando-a na aceitação das limitações, na criatividade e no engajamento com o mundo que nos cerca. Nesse sentido, as concepções de Chesterton sobre a ética nos contos de fadas permanecem altamente pertinentes. Afinal, se não fossem, as mídias audiovisuais não se valeriam da premissa da busca pela felicidade em boa parte das histórias que contam, independentemente de estabelecerem a fantasia como pano de fundo. Contudo, essa discussão será aprofundada posteriormente neste artigo. Considerando a complexidade da felicidade delineada por Chesterton, surge de antemão, a questão: como essa perspectiva da felicidade condicional dialoga com as noções de bem-estar e ética propostas pelas filosofias clássicas?

2 A CONDIÇÃO DA FELICIDADE NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS E A ÉTICA CLÁSSICA

O princípio da felicidade condicional nas narrativas maravilhosas é elucidado por Chesterton através da "doutrina do se". O encantamento dessas histórias segue o padrão da restrição: "Você pode viver em um palácio de ouro e safiras, se (e somente se) não disser a palavra vaca" (Chesterton, 2018, p. 69). A questão fundamental é delimitada pelo "fio do veto", ou seja, pela proibição de um único elemento. Ao caracterizar a "moral do país das fadas", Chesterton argumenta que a ética se sustenta na aceitação de limites impostos — muitas vezes sem uma explicação racional imediata. Nesse sentido, os contos de fadas apresentam uma "incompreensível felicidade apoiada em uma incompreensível condição" (Martins Filho, 2017, p. 17).

Conforme já assinalado, a felicidade é frágil. A aceitação da condição do que nos é negado constitui o segredo para alcançá-la, visto que a aparente irracionalidade da

[2] Chesterton está se referindo aos deterministas e materialistas históricos da Era Vitoriana/Eduardiana.

condição imposta apenas exalta a imensidão das dádivas recebidas. Não há fundamento para lamentar as condições por serem tão excêntricas quanto a própria dádiva. Nossa própria existência é singular demais para que nos queixemos ou recusemos aceitar, por falta de entendimento, os limites estipulados para alcançar o presente.

Na Ética Clássica, a felicidade (Eudaimonia) configura-se como a finalidade do agir virtuoso. Como escolha do bem adequado ao homem, ela se traduz em uma "ética condicional", uma vez que a felicidade é alcançada por meio de virtudes adquiridas e praticadas. Nesse aspecto, essa correspondência se estabelece como uma das fontes basilares para a teoria de Chesterton sobre a Doutrina da Alegria Incondicional.

A Felicidade é um sentimento de plenitude que abarca a satisfação das mais elevadas potências da alma: a Inteligência — dada pelo conhecimento; e a Vontade — dada pelo amor. Assim, uma ética que visa o prazer simplesmente é uma ilusão, pois não traz felicidade integral, apenas momentânea. A ideia intrínseca a premissa do direito todos serem felizes não é ética, nem a resolução para alcançar a felicidade, porque se seguiu o caminho contrário da Virtude.

O filósofo da Antiguidade Aristóteles reconhece, em Ética a Nicômaco — um tratado sobre filosofia ética escrito para seu filho, Nicômaco, por volta de 300 a.C., — que a Virtude guarda uma relação com o Prazer e a Dor. O agir da melhor forma em relação a ambos, isto é, não se detendo somente à busca exclusiva do prazer ou voltando-se apenas para fugir da dor, não permite a realização de ações nobres (Aristóteles, 2021, p. 39).

A correspondência entre a felicidade condicional chestertoniana e a ética teleológica aristotélica se aprofunda ao considerarmos que, para Aristóteles, a felicidade (eudaimonia) não é um estado efêmero de prazer, mas a realização plena das capacidades humanas através da vida virtuosa. Essa "virtude adquirida", longe de ser incondicional, exige disciplina, deliberação racional e a prática constante do justo meio. Assim, a busca pela excelência moral, que é um caminho árduo e repleto de escolhas condicionadas, é o que conduz ao sumo bem do homem, ecoando a ideia de que a grande dádiva da felicidade está intrinsecamente ligada à obediência a um *telos* (finalidade) e à superação de limites impostos pela própria natureza humana.

Assim, a busca pela excelência moral — um caminho de escolhas condicionadas — ressoa com a ideia de que a felicidade está ligada a um telos (finalidade) e à superação

de impulsos desmedidos. Embora a perspectiva aristotélica seja o elo mais evidente, nota-se também um traço platônico na condicionalidade: a plenitude requer a ascese e a superação das ilusões do mundo sensível. Em ambos os casos, a felicidade não é dada gratuitamente, mas requer a observância de "regras" existenciais que permitem o acesso ao Bem.

3 J. R. R. TOLKIEN: A IMPORTÂNCIA DAS ESTÓRIAS DE FADAS

Imediatamente, recorreremos a um dos mais notáveis autores de fantasia, que ampliou significativamente as premissas postuladas por Chesterton, a fim de enriquecer o debate.

É amplamente reconhecido que J. R. R. Tolkien foi não apenas um autor meticuloso de uma vasta obra de fantasia, mas também um erudito de grande calibre. Sua notável erudição, fruto de sua formação como acadêmico e filólogo, manifesta-se explicitamente em diversos de seus ensaios. Um exemplo proeminente é *Sobre Estórias de Fadas* (originalmente *On Fairy-Stories*), um texto que se originou de uma palestra, transformado proferida na década de 1930 e foi posteriormente adaptado para publicação.

Neste ensaio, repleto de noções densas e precisas, Tolkien aborda sua teoria de importância dos contos de fadas, afirmando, em linhas gerais, que essas narrativas frequentemente giram em torno de assuntos universais para a condição humana, como a morte e a sua inevitabilidade, bem como a atitude de não dar o devido valor à vida. Uma das principais formas de discutir a “verdade” nas estórias de fadas ocorre quando Tolkien conecta essas questões justamente à ideia de que as fadas são como seres essencialmente naturais, enquanto os humanos são sobrenaturais, isto é, mortais de corpo, mas imortais de alma.

Não é difícil perceber como Tolkien, de certa forma, amplia as reflexões de Chesterton de maneira contundente, especialmente ao defender que a Fantasia contida nas estórias de fadas deve ser levada a sério e, portanto, considerada com um olhar verdadeiro, ou seja, um olhar que busca a verdade intrínseca a elas.

Um dos grandes momentos de autonomia teórica de Tolkien é a delimitação da ideia de "eucatástrofe"[3]. Este neologismo está relacionado a um dos quatro efeitos catalisadores das estórias de fadas: a fantasia, a recuperação, o escape e, por fim, a consolação, onde a eucatástrofe se manifesta. Como o próprio nome sugere, a consolação representa uma busca por alívio diante da perenidade e das agruras da vida. Nesse sentido, as estórias de fadas nos preparam para a recuperação do frescor da visão, permitindo uma perspectiva mais amena da dádiva da vida como um exercício da virtude. Mais que isso, a eucatástrofe potencializa e fornece um traço de reflexão mais claro e filosófico do sentido crível de uma narrativa de fantasia: o que acontece dentro daquele mundo imaginado é verdadeiro aos seus moldes, e a nossa mente — enquanto ouvintes ou leitores — é capaz de adentrar nele e perceber as suas múltiplas camadas de significado.

Todas as coisas grandiosas e impactantes frequentemente dependem de algo pequeno e, por vezes, aparentemente insignificante. O papel dos hobbits em *O Senhor dos Anéis* ilustra perfeitamente essa ideia. A concepção de Tolkien revela-se singular ao vincular o protagonismo heroico de uma forma inédita na literatura, ao condensar o destino de múltiplos povos a um grupo simples e pequeno, que nunca havia se envolvido em grandes feitos. Essa participação, como já ressaltamos, ocorre de maneira quase acidental, mas se revela extremamente eficaz para o enredo.

Essa premissa já é amplamente discutida em *Sobre Estórias de Fadas*, embora seja um ensaio que precede a publicação de *O Senhor dos Anéis*. De todo modo, é evidente que o texto serve como mote inicial para compreensão do pensamento de Tolkien, com as suas inferências e acréscimos. O tom do ensaio, sobre os contos de fadas é notavelmente semelhante ao de Chesterton: a "Terra das Fadas" não é um lugar de anarquia ou liberdade irrestrita, como "homens tiranos modernos" podem equivocadamente supor ao compará-la com outras realidades. "Os homens do cárcere de Portland podem considerar os da Rua Fleet livre; mas um estudo mais detido provará que tanto as fadas quanto os jornalistas são escravos do dever" (Chesterton, 2018, p. 70)[4]. As fadas madrinhas, nesse sentido, parecem ser tão rigorosas quanto seriam quaisquer outras madrinhas. Tolkien, por sua vez, ao abordar as estórias de fadas em seu ensaio, o faz

[3] Tolkien uniu o prefixo grego "*eu*", que significa "*bom*", e a palavra "*catástrofe*".
[4] Esta rua de Londres continha quase toda indústria jornalística inglesa. Ainda hoje, ela é sinônimo ou referência para imprensa britânica.

com a plena consciência de que esse é um assunto complexo e até temerário. Para ele, *Feéria*[5] é um lugar perigoso, cheio de armadilhas. Contudo, ele explora o tópico mais como um admirador, como um "vagante naquela terra" (Tolkien, 2020, p. 17).

Como já mencionamos, o professor Tolkien debate quatro efeitos inerentes a esse tipo narrativo: Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo. É do último pilar (a consolação) que Tolkien deriva um novo termo — na ausência de uma palavra adequada para expressar sua ideia — afirmando: "O conto *eucatastrófico* é a verdadeira forma do conto de fadas e sua mais alta função" (Tolkien, 2020, p. 75). Mas, afinal, o que é a Eucatástrofe?

Podemos resumi-la através das três expressões mencionadas pelo próprio Tolkien, no ensaio: (a) o consolo das estórias de fadas; (b) a alegria do final feliz; (c) a boa catástrofe. No universo de um conto de fadas, a eucatástrofe é uma graça repentina e milagrosa e, por sua natureza, não podemos contar com sua repetição garantida.

O fundamento para esse neologismo é profundamente chestertoniano: segundo Chesterton, já que não podemos contar com o curso ordinário das coisas, existe a possibilidade de que algo extraordinário ocorra — isto é, a possibilidade de um milagre. A magia, à qual ele se refere nos textos anteriormente apresentados, não é uma lei nem uma regra; ela é, sim, uma exceção. Nesse sentido, ela representa uma grandiosidade bela e aprazível. Eis, então, a verdade dos contos de fadas, que Tolkien, em *Sobre Estórias de Fadas*, afirmará ser mais realista que todas as histórias ditas realistas.

Destarte, destacamos que a eucatástrofe tolkieniana não nega a *discatástrofe*, que é a do pesar e do fracasso — ambas são possibilidades necessárias para alcançar a alegria da libertação, inclusive. Ela nega, sim, a derrota final e universal, pois, como Tolkien afirma, a eucatástrofe é *evangelium*, ou seja, um "bom anúncio", que proporciona um breve vislumbre de Alegria: um sentimento que transcende os muros do mundo e que é tão comovente quando o Pesar.

Para Tolkien, uma boa estória de fadas do tipo mais elevado e completo não reside nos seus eventos (por mais desvairados que sejam), mas na capacidade de proporcionar uma virada de júbilo em quem a escuta, através de suas fantásticas ou terríveis aventuras. Essa "virada de júbilo" é descrita como suspensão de fôlego e ânimo no

[5] Numa das traduções, Ronald Kyrmse chama de outra fora: "Belo Reino". O sentido é bem interessante: o original é "*Faërie*", cuja sonoridade em inglês se assemelha à "*fair*", ou seja, "*belo*". Usaremos, algumas vezes ao longo do artigo, o termo "Belo Reino" para se referir à Féeria.

coração, próximo às lágrimas — ou até acompanhada delas — de forma tão intensa quanto aquelas sensações dadas por qualquer outra forma de literatura, porém com uma qualidade peculiar e intrínseca do gênero.

3.1 A eucatástrofe: para além do final feliz e do *deus ex machina*

A "virada de júbilo" transcende, de muitas maneiras, a mera expressão "e viveram felizes para sempre" — uma conclusão recorrente, mas de efeitos limitados. Ela também representa uma solução mais aprimorada que o recurso narrativo do "*deus ex machina*", caracterizado por uma resolução inesperada, improvável e, por vezes, mirabolante para finalizar uma obra ficcional. Aristóteles foi o primeiro a usar um termo grego (equivalente à frase latina) em sua *Poética* para descrever essa técnica como um artifício para resolver o enredo de tragédias.

Esse recurso, todavia, não é sempre muito bem-visto na teoria da escrita. Seu uso, frequentemente, pode implicar ou refletir um subterfúgio diante da falta de criatividade autoral. Isso ocorre porque o surgimento abrupto de um personagem ou objeto que decide rapidamente uma situação insolúvel prejudicaria a lógica interna da história por ser tão repentino e improvável. Além disso, desafiaria a suspensão de descrença, permitindo que o autor conclua a história com um desfecho abrupto ou, em certos casos, "forçado".

Nesse sentido, Tolkien considera que mesmo as estórias de fadas modernas podem produzir esse efeito de "alegria repentina", embora isso não seja fácil de alcançar. A consecução da eucatástrofe depende da própria história, que funciona como o cenário da virada de júbilo e que lhe confere glória. Uma narrativa que atinge esse efeito não fracassou por completo, independentemente de seus defeitos ou da confusão em seus propósitos. Essa glória, inerente ao seu ambiente ficcional, manifesta-se até mesmo em estórias de fadas que Tolkien considera insatisfatória, como é o caso de *Príncipe Prigio*, de Andrew Lang: "Quando 'cada cavaleiro surgiu vivo e levantou sua espada e gritou: 'longa vida ao Príncipe Prigio', a alegria tem um pouco daquela qualidade estranha e mítica de estória de fadas, maior do que o evento descrito" (Tolkien, 2020, p. 76).

Dessa forma, compreendemos que o desfecho jubiloso, caracterizado como eucatástrofe, estabelece uma conexão profunda com as escolhas éticas das personagens,

revelando a íntima relação entre virtude e vício no desenrolar da trama. Essa interdependência confere à narrativa uma lógica intrínseca e uma plausibilidade que transcende as fronteiras entre realismo e fantasia.

Assim, o efeito da eucatástrofe, segundo Tolkien, é muito mais poderoso num conto sério do Belo Reino, sendo que:

> Em tais estórias, a **'virada' repentina vem**, **temos um vislumbre penetrante da alegria e do desejo do coração** que, por um momento, **passa por fora da moldura**, **rasga**, de fato, **a própria teia da estória e deixa um raio de luz atravessar**. (Tolkien, 2020, p. 77, grifos nossos).

Para ilustrar essa virada de júbilo, Tolkien encerra essa seção de seu ensaio com um excerto do conto *The Black Bull of Norroway*, um conto escocês, coletado e publicado por Robert Chambers:

> "Por sete anos servi por ti,
> Cerros de vidro escalei por ti,
> Da roupa o sangue lavei por ti,
> Não vais acordar e se voltar para mim?
>
> *Ele ouviu e se voltou para ela*"[6] (Tolkien, 2020, p. 77).

O excerto não é citado por acaso. No conto, uma princesa passa por várias provações e dedica sete anos de sua vida para reencontrar o seu amado. No clímax, após proferir essas palavras pela terceira vez, ele desperta e retorna para ela. Essa é a virada de júbilo do conto. E, apesar de a "boa catástrofe" ser "inesperada", ela não surge abruptamente, sem indícios prévios na narrativa. Portanto, enquanto *Deus ex Machina* é externo e arbitrário; a Eucatástrofe, embora milagrosa, é organicamente preparada pela jornada e pelo sacrifício do herói — como no caso da princesa que serviu por sete anos.

Assim sendo, a eucatástrofe não nega o fracasso e o pesar; pelo contrário, propõe uma superação da perda, da dor e do sofrimento. Ela dá voz à esperança neste mundo, ecoando a Esperança da Vida Eterna — e essa esperança nos alcança justamente ao considerarmos o sacrifício necessário para obtê-la. Essa expressão é mais bem contemplada no epílogo da versão publicada do ensaio, que não estava prevista nem proferida na palestra da qual Tolkien o desenvolveu para a Universidade de St. Andrews.

[6] Do original: "*Seven long Years I served for thee, / The glassy hill I clamb for thee, / The bluidy shirt I wrang for thee, / And wilt thou not wauken and turn to me? / He heard and turned to her*" (Tolkien, 2006, p. 154).

Nesse epílogo, Tolkien esclarece sua visão cristã a respeito do gênero literário, propondo que ele seria um eco do *evangelium* (do latim, "boa nova"). Assim, de um modo teológico, as estórias de fadas, tal como a história de Cristo, começariam e terminariam em alegria e em esperança. No entanto, é fundamental ressaltar que sua intenção aqui não parece (nem de longe) demonstrar que os contos de fadas são uma religião — embora a recepção da obra permita interpretações de cunho confessional sobre o ensinamento da História cristã. A ressureição de Cristo, nesse contexto, é a visão de alegria transcendental, que nos alivia da dor pelo sacrifício da morte física.

Iniciando com algumas reflexões sobre a alegria repentina presente nas narrativas, Tolkien menciona que todo escritor que projeta um Mundo Secundário (uma Fantasia) deseja ser um criador da verdade, ou espera que sua criação esteja baseada na realidade vigente. O subcriador aspira que, neste Mundo Secundário (senão todos seus detalhes), sua qualidade seja proveniente da Realidade ou esteja direcionada para ela. Embora os detalhes estejam voltados para o "real", isso não significa que todos podem ser verdadeiros, como ressalta em uma nota curta. É raro que a "inspiração" seja tão forte a ponto de ser completa e não deixar espaço para muito do que seja somente "invenção" não inspirada (Tolkien, 2020, p. 77).

Essa qualidade, proveniente da realidade, nada mais é do que a "consistência interna da realidade". Se o subcriador conseguir atingi-la, será difícil conceber a ideia de que a obra não tiver algumas características da realidade. "A qualidade peculiar da 'alegria' na Fantasia bem-sucedida pode, assim, ser explicada como um vislumbre repentino da realidade ou verdade subjacente" (Tolkien, 2020, p. 77-78).

No que diz respeito à Alegria, não se trata meramente ou somente de um consolo para o pesar do mundo, mas sim de uma satisfação; uma resposta à pergunta que Andrew Lang dizia que as crianças sempre faziam sobre as estórias de fadas: "é verdade?" A resposta de Tolkien para ela, quando discutiu na seção das crianças, permanece a mesma: "Se você construiu o seu pequeno mundo bem, sim, é verdade naquele mundo" (Tolkien, 2020, p. 79). Isso é suficiente para o subcriador e para a dimensão artística que lhe cabe.

Contudo, sobre a eucatástrofe, Tolkien tem uma visão de que a resposta pode ser maior, e nesse sentido diz que pode ser um eco do *evangelium* no mundo real (ou Mundo Primário) ainda que distante. O uso do termo *evangelium* resume todo o conteúdo do

epílogo. Mesmo se tratando de um assunto sério e de certa forma perigoso, o autor admite que é presunção sua tocar no tema, ressaltando que "[...] se por graça, o que disse tem em qualquer respeito alguma validade, isso é, claro, só uma faceta de uma verdade incalculavelmente rica: finita somente porque a capacidade do Homem para quem isso foi feito é finita" (Tolkien, 2020, p. 78). Logo, a concepção da eucatástrofe representa uma ampliação com mais camadas de reflexão da doutrina da alegria condicional chestertoniana.

Assim, ao abordar a História Cristã sob perspectiva, Tolkien nutria a sensação — alegre, vale destacar — de que Deus havia redimido os homens ("criaturas criadoras corruptas") de maneira condizente com a natureza singular, sua e de outros. Dito de outra forma: os Evangelhos possuem uma narrativa de estória de fadas, ou uma metanarrativa — que compreende todo o fundamento delas. Eles contêm inúmeras narrativas — intrinsecamente artísticas[7], belas e emocionantes; míticas em seu significado categórico e derradeiro. Entre essas maravilhas míticas está a maior e a mais completa eucatástrofe concebível, que entrou para a História e o Mundo Primário. Nela, o desejo e a intenção da subcriação foram elevados ao cumprimento da Criação: "O Nascimento de Cristo é a eucatástrofe da história do Homem. A Ressureição é a eucatástrofe da história da Encarnação" (Tolkien, 2020, p. 78).

É a história de Cristo que começa e termina em alegria e que possui a forma preeminente da "consistência interna da realidade", pois não existe uma história já contada cuja veracidade os homens não queiram mais descobrir, e não há outra que os céticos não tenham aceitado como verdadeira pelos seus próprios méritos. "Pois a Arte dela tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação. Rejeitá-la leva ou à tristeza ou à ira" (Tolkien, 2020, p. 79).

Não é difícil imaginar a alegria que sentiríamos se uma estória de fadas bela fosse "primariamente" verdadeira, se sua narrativa fosse História sem que, com isso, precisasse perder o significado mítico ou alegórico que possui. Não é difícil porque não somos obrigados a tentar conceber algo de qualidade desconhecida: a alegria sentida seria da mesma qualidade ou de mesmo grau da alegria gerada pela "virada de júbilo" de um conto de fadas, e nesse sentido, é uma alegria que "tem o próprio sabor da verdade

[7] Em nota, Tolkien diz que a Arte está na própria estória e não na narrativa, afinal o Autor dela (Deus) não foram os evangelistas.

primária" (Tolkien, 2020, p. 79). Ela olha em direção à Grande Eucatástrofe: alegria cristã. Ou seja, a Glória é do mesmo tipo, porém muito mais elevada e muito mais jubilosa: é suprema, é verdadeira e, portanto, a Arte foi, na história, verificada. A História e a Lenda, eram como que separadas, agora "**Deus é o Senhor, dos anjos e dos homens — e dos elfos. Lenda e História se encontraram e fundiram**" (Tolkien, 2020, p. 79, grifos nossos).

No entanto, é preciso destacar que no Reino de Deus, a presença do maior não diminui o pequeno. O Homem redimido ainda é homem, e a História e a Fantasia continuam e devem continuar. Afinal, o *Evangelium* não aboliu as lendas: ele as consagrou, especialmente com o Final Feliz que elas contêm.

Tolkien aponta que o cristão continua a precisar trabalhar com a mente e com o corpo, sofrer, ter esperança e morrer, mas pode fazer isso tudo, agora, sabendo que todas as suas "inclinações e faculdades" têm um motivo, um propósito, e que também podem ser redimidas. A generosidade em seu tratamento é tão grande que talvez agora possa "ousar achar que, na Fantasia, ele pode, na verdade, auxiliar desfolha e o múltiplo enriquecimento da criação" (Tolkien, 2020, p. 79). É como se ele dissesse que, com a Fantasia, nos redimimos e nos aproximamos mais de Deus, ampliando o que Chesterton diz ser a gratidão pela vida, pelo sol nascer todos os dias etc., isto é, as dádivas.

4 A CONDIÇÃO DA FELICIDADE: O SENTIMENTO ÉLÍFICO E A DISTINÇÃO ENTRE FRAGILIDADE E PERECIBILIDADE

Antes de avançarmos para a cultura pop, é pertinente examinar um exemplo pontual de Chesterton, para entendermos como ele concebe a imagem das condições para alcance de felicidade neste mundo. Considere o caso de Cinderela: ela recebe uma carruagem encantada com um cocheiro, subitamente e sem razão aparente, mas também recebe uma ordem explícita: deveria retornar para casa antes da meia-noite. É especificamente mencionado que Cinderela tem um sapato de cristal, e Chesterton não considera coincidência que o material cristal tão comum no folclore, dado que:

- Uma princesa vive em um castelo de cristal;
- Uma outra princesa vive numa colina de cristal;

- Outra princesa se vê através de um espelho de cristal;
- E outras podem viver em casas de cristal, se não atirarem pedras.

Em uma imagem demonstrada pelo autor, essa onipresença do cristal e o seu brilho notável denotam o fato de que a felicidade é luminosa, porém frágil, pois o material pode ser facilmente destruído, por exemplo, por uma camareira ou um gato. Chesterton denomina isso de "sentimento élfico"[8], do qual se apoderou e se tornou seu sentimento primordial diante do mundo. Ele sentia que a vida brilhava como um diamante, mas era tão frágil quando uma vidraça de cristal. Ao ouvir a comparação dos céus ao cristal, teve calafrios, ponderando: "Temi que Deus deixasse o cosmos se espatifar subitamente" (Chesterton, 2018, p. 71).

O autor estabeleceu, então, a partir dessas ideias, uma distinção crucial: ser frágil é diferente de ser perecível. No primeiro caso, ao bater em um cristal, ele se quebrará. No segundo, se o mesmo cristal não for agredido, ele durará mil anos. Aparentemente, assim era o deleite do ser humano — seja aqui ou na "terra dos elfos" — a felicidade depende de não fazer algo, de uma proibição cuja obediência nem sempre era óbvia. Nesse sentido, está claro que a questão da imortalidade dos elfos em Tolkien transcende o mero desejo humano; ela sublinha o valor dessa vida que não pode ser desperdiçada com a escolha do mal, da cobiça, do orgulho ou da vingança, pois tais desvios resultariam em um fim trágico e desesperador.

Para Chesterton, esses limites para alguma glória não parecem, em nenhuma instância, injustos. Se Cinderela perguntasse por que ela deve deixar o baile à meia noite, a Fada Madrinha poderia responder: "Como é possível que fique lá até a meia-noite?" (Chesterton, 2018, p. 71) Os exemplos mais genéricos do autor deixam a questão clara: se alguém receber de herança dez elefantes que falam e cem cavalos alados, essa pessoa não deve reclamar se as condições forem tão excêntricas quanto as dádivas. Essa perspectiva corrobora a ética clássica, na qual a justiça é a síntese das virtudes e pressupõe o reconhecimento de limites. Ao contrário do "sentimento de revolta" comum

[8] Um termo semelhante aparecerá em *Sobre Estórias de Fadas*, mas de modo mais pragmático por parte de Tolkien, refletindo sobre a "subcriação", isto é, construir um "outro-mundo" na qual um "sol verde" é verossímil, impondo crença secundária, exige trabalho e reflexão e demanda uma habilidade especial, o que Tolkien nomeia no ensaio como "engenho élfico". É preciso destacar que, no caso de Chesterton trata-se de um sentimento, uma percepção de mundo, e Tolkien usa o termo para tratar de técnica, isto é, a arte da subcriação.

à modernidade, a gratidão chestertoniana aceita as formalidades do "País das Fadas" como um contrato de fidelidade à própria existência.

Nesse sentido, o autor retoma o sentido de que a existência de algo parece ser um legado tão singular a ponto de não haver queixas sobre a sua incompreensão das limitações, quando, na realidade, ele não compreendia a visão que limitavam:

> A moldura era ao menos tão estranha quanto a pintura. A proibição pode ser tão selvagem quanto a visão tão surpreendente quanto o sol, tão informe quanto as águas, tão fantástica e terrível quanto as árvores majestosas (Chesterton, 2018, p. 71).

Por essa razão, ele sugere chamar essa teoria de “filosofia da fada madrinha”, pois o autor nunca poderia se juntar aos jovens de seu tempo e sentir o que denomina “sentimento geral de revolta” (Chesterton, 2018, p. 71). Isso não significava que ele não resistiria às regras que fossem más, mas não se sentia disposto a resistir a qualquer regra pelo simples fato de que era misteriosa. Segundo ele, as heranças são, por vezes, obtidas através de formalidades bobas “como a quebra de um graveto”, e ele estava disposto a obter uma grande herança dos céus e da terra por “semelhante tipo de fantasia feudal. Isso não poderia ser mais absurdo do que tomar posse dos céus e da terra” (Chesterton, 2018, p. 72).

Tendo estabelecido a profundidade e as nuances da alegria condicional e da eucatástrofe nas narrativas clássicas e tolkienianas, é imperativo agora contrastar essa perspectiva com a visão predominante na cultura pop contemporânea, onde a busca pela felicidade frequentemente assume contornos desmedidos.

4 A CULTURA POP CONTEMPORÂNEA E A BUSCA DESMEDIDA DA FELICIDADE

A definição da doutrina chestertoniana, apresentada por meio dos contos de fadas, é clara: a felicidade genuína não depende de fatores externos ou das conquistas pessoais, mas sim da gratidão pelas coisas simples da vida e pela aceitação das limitações humanas. No entanto, a cultura pop atual, especialmente nas mídias audiovisuais, frequentemente retrata a felicidade como um objetivo distante e inatingível, associado à aquisição de bens materiais, ao sucesso profissional, à beleza física, além de reconhecimento e independência.

A narrativa do herói individualista que supera todos os obstáculos e alcança a felicidade por meio de sua própria força e determinação é a tônica que boa parte dos filmes e séries da atualidade. A glorificação da autossuficiência e da resistência aos sacrifícios, negligenciando a importância da comunidade, da colaboração e do amor incondicional, molda com imensa facilidade as personalidades jovens (e não tão jovens).

Muitos filmes que geram altas expectativas e lotam salas de cinema, ou que impulsionam os "views" nas plataformas de *streaming* — tornando-se, inclusive, tópico dominante nas redes sociais — valem-se de buscas rasas e/ou obstinadas pela felicidade dos protagonistas, a custos irrazoáveis. Ao falhar em articular o indizível de uma forma mais incontestável do que simplesmente proferir uma história de exigência do "direito de ser feliz "ou "relevante porque sim", as produções audiovisuais contemporâneas tendem a simplificar a representação do trauma ou a injustiça pelos quais os personagens centrais passam, sem simplesmente negá-los ou fazer disso, uma perspectiva centrada na subjetividade individualista e na autovalidação. Falta não apenas camadas densas na construção das personalidades, mas também qualquer esforço em demonstrar o reconhecimento dos limites desses personagens; um exercício que exige tanto coragem quanto honestidade.

Nesse contexto de superficialidade narrativa, as reflexões de teóricos como Terry Eagleton tornam-se pertinentes. Eagleton, em seu livro que debate o humor, debruça-se sobre os pensamentos acerca do riso no drama de Brecht, citando diretamente o filósofo e crítico cultural Walter Benjamin: "Não há melhor ponto de partida para o pensamento que a risada" (Benjamin *apud* Eagleton, 2020, p. 52). Em seguida, Eagleton próprio faz uma reflexão:

> Como o drama brechtiano expõe mecanismos pelos quais opera seus efeitos, assim rompendo o encanto da ilusão realista, a plateia já não precisa mais investir energia psicológica na manutenção dessa ilusão e pode despendê-la na avaliação crítica. À sua própria maneira, é um alívio equivalente ao riso. (Eagleton, 2020, p. 52)

De forma correlata, podemos inferir que, tomando não somente o drama, mas o conto de fadas e seus efeitos como uma narrativa catalizadora que rompe com a ilusão do realismo, tais histórias trazem mais leveza e encantamento ao pensamento, sem serem sugestivamente vazias de sentido. Pelo contrário: ao romperem criticamente com a essa ilusão, essas narrativas são hábeis em trazer à tona uma avaliação que denota

uma verdade intrínseca poderosa, muito mais potente do que se mostra a aparente realidade, digamos, científica.

Os contos de fadas, mesmo os mais "sombrios", consistentemente apresentam personagens que encontram a felicidade através da aceitação de suas limitações, da ajuda mútua e da superação de desafios com humildade e gratidão. Paradoxalmente, os contos que a produtora Disney adaptou em seus tempos áureos são, por vezes, preteridos pelo público contemporâneo, pois, segundo a crítica moderna, eles sublimam uma perspectiva de princesas ingênuas e subservientes ou bruxas punidas por serem autossuficientes. Para combater e condenar esse ensinamento — que o revisionismo crítico contemporâneo frequentemente associa a um pensamento corriqueiro da sociedade patriarcal — argumenta-se que o moldura destas narrativas é retrógrada e que a felicidade de uma jovem não deveria mais depender de relacionamentos com príncipes "para todo sempre". Por isso, propõe-se que esses contos sejam repensados e reescritos, transmitindo às novas gerações a mensagem de que elas podem ser e fazer o que desejarem, se assim o quiserem.

De forma análoga, os contos maravilhosos, ao romperem com a "ilusão do realismo" (conforme a subcriação tolkieniana), permitem uma avaliação crítica da realidade. Diferente de certas narrativas contemporâneas que priorizam uma "felicidade de direito" desvinculada de sacrifícios, os contos de fadas apresentam personagens que alcançam o júbilo através da alteridade e do reconhecimento de sua finitude.

Embora o revisionismo crítico atual questione a estrutura dos contos clássicos — rotulando-os, por vezes, como arquétipos de subserviência —, tal leitura pode incorrer em uma redução simplista. Para além da união matrimonial, essas histórias enfatizam a importância da esperança e da obediência a preceitos éticos que transcendem o desejo individual.

Embora esse debate é importante e deva posto em evidência, os contos de fadas não constituem pilares sustentáveis para um argumento radical. Afinal, tal discurso realiza, simultaneamente, uma interpretação equivocada e uma redução simplista dessas narrativas. Mais do que somente apresentar a felicidade em um amor que te salva dos perigos — e, certamente, essa não é a mensagem principal dos contos de fadas — tais contos exalam muito mais sobre a importância da comunidade, da fé e da esperança

em um futuro melhor, além de exaltarem a celebração da simplicidade, da beleza do mundo natural e da magia da vida, do que qualquer outro significado.

5.1 O contraste estético e narrativo no fenômeno "Barbenheimer"

O lançamento simultâneo de *Barbie* (2023) e *Oppenheimer* (2023) oferece um objeto de estudo relevante pela oposição de suas linguagens visuais. Enquanto a obra de Gerwig utiliza uma saturação cromática (o "Barbiecore") e uma *mise-en-scène* que emula a artificialidade do brinquedo, Nolan opta pela profundidade de campo do IMAX e uma montagem fragmentada que reflete a instabilidade atômica e psicológica. Sob a ótica da subcriação de Tolkien, ambos os filmes constroem "Mundos Secundários" distintos: um pela estilização plástica e outro pelo realismo histórico denso.

A dicotomia entre os dois longas não reside nos gêneros cinematográficos diversos, mas sim por meio de posição entre superficialidade *versus* profundidade. Enquanto *Barbie* pretende explorar a superficialidade da cultura pop na qual se insere e aspira criticar a obstinada busca por uma imagem perfeita, *Oppenheimer* propõe mergulhar nas profundezas da responsabilidade científica e nas consequências devastadoras de uma guerra nuclear. Nosso objetivo aqui é observar, à luz do pensamento chestertoniano (e tolkieniano), qual dos filmes é mais bem sucedido em suas propostas.

5.2 Estruturas de felicidade e individualismo em *Barbie*

A narrativa de *Barbie* constrói sua crítica através da ironia e do distanciamento brechtiano. A transição da protagonista da "Barbie Land" para o Mundo Real é marcada por uma mudança na paleta de cores e no enquadramento, que passa da simetria centralizada para composições mais caóticas.

Sob o referencial de Chesterton, a busca da protagonista pela "autoaceitação" pode ser lida como um deslocamento da ética da condicionalidade para uma ética da subjetividade. A cena em que Barbie encontra uma senhora no ponto de ônibus e contempla a beleza da velhice sugere um vislumbre do "sentimento élfico" de gratidão pelo real. Contudo, a resolução do roteiro prioriza a autonomia individual. Na linguagem cinematográfica, o uso frequente de monólogos expositivos sobre o papel da mulher

reforça uma proposta de felicidade centrada na autoafirmação, o que diverge da "virtude da renúncia" encontrada nos contos maravilhosos.

Barbie subverte as expectativas do público ao apresentar uma boneca dada como perfeita, questionando os padrões de beleza inatingíveis e a busca incessante por perfeição. O Princípio da Felicidade Condicional de Chesterton nos indica a aceitar nossas limitações e imperfeições, reconhecendo que a verdadeira beleza reside numa perspectiva mais simples, baseada na noção de que todos nós temos deficiências. No contexto de *Barbie*, isso significaria desafiar os estereótipos e a pressão social por uma imagem perfeita, buscando a felicidade na autoaceitação e na celebração das nossas características únicas. Embora seja algo importante para lançar luz e desenvolver a narrativa, é exatamente onde a narrativa apresenta limitações sob a ótica da alteridade: a personagem interpretada pela atriz Margot Robbie, ao questiona sua existência como boneca Barbie e busca um lugar no mundo além da perfeição superficial, acaba por reforçar a importância da autoestima e da autenticidade, exaltando a necessidade de abraçar nossas individualidades e de buscar a felicidade através da autoexpressão e da realização pessoal. O senso de comunidade e de pertencimento ao mundo se dilui. Uma aparente perspectiva centrada na autorrealização individual surge quase sem surpreender.

Por meio de uma narrativa satírica, o longa tenta nos convidar a repensar o conceito de felicidade. A mensagem feminista ficou escancarada durante todo o processo de divulgação, enfatizando a necessidade das mulheres se libertarem do “patriarcado opressor”. Criando um clichê alegórico sobre a rivalidade entre os sexos, representada pelo embate entre mundo real — onde as mulheres sofrem opressão — e o mundo imaginário e colorido da Barbie — onde os homens são os oprimidos — ambos os lados procuram validação de si mesmos de forma caricatural: eles, por meio do poder; elas, por meio da beleza. No fim das contas, o que salta aos olhos é que o filme a obra prioriza a jornada de autodescoberta feminina em detrimento de uma resolução coletiva, e ainda insiste em dar ênfase de que a mulher só é empoderada se ela desenvolver pensamento crítico e/ou destacar-se no ambiente de trabalho.

Barbie demonstra um vazio interior, pois se vê reduzida ao estereótipo da mulher sem imperfeições físicas e sem instabilidade emocional. A narrativa quase convence quando a personagem começa a questionar que essa imagem “divina” não existe

naturalmente, visto que todo ser humano tem altos e baixos. Mas, caminhando para o fim, a história não consegue criticar a condição da sociedade vigente de forma inteligente, pois ataca a tradição com a idealização do arquétipo da perfeição estética, limitando-se a isso.

Modelos tradicionais não necessariamente são caricatos, como acontece em *Barbie*, e as críticas às exigências sociais cotidianas, se pretendidas como conclusão do filme, não foram sensatas, visto que o roteiro não apresenta a ideia de que heróis ou heroínas sempre tiveram imperfeições. O que os tornou notáveis foram as demonstrações de suas virtudes e não anular os vícios, como se nunca tivessem existido. Assim, simplesmente argumentar a desvalorização das qualidades óbvias sem ter um momento de perdoar as próprias limitações empobreceu a narrativa. Dito de outra forma: por que somente a Barbie clássica foi a única a ter crises existenciais? A resposta é um tanto trivial: não existe mais espaço na sociedade atual para conjecturas consideradas ultrapassadas. Dessa forma, o longa apresenta figuras coadjuvantes assumindo papéis com facetas masculinas: a Barbie grávida, por exemplo, passa a ser olhada com desprezo. A personagem Glória, que é mãe, busca atenção da filha, mas só consegue depois de um discurso de empoderamento. A representação da mulher em *Barbie* sugere claramente que aquelas que aceitam limitações, imperfeições ou a própria normalidade não encontram respeito. A mensagem do filme parece inclinar-se para a ideia de que a autossuficiência, o individualismo e o empoderamento são as únicas vias para a felicidade. No entanto, essa premissa pode ser falha, especialmente quando confrontada com a Doutrina da Alegria Incondicional.

Afinal, a felicidade plena, como Chesterton e Tolkien nos mostram, é alcançada por meio do fazer o bem, tanto individualmente quanto de forma coletiva. Esse aspecto crucial parece ausente no universo de *Barbie*, onde a jornada da protagonista, apesar de inicialmente questionar padrões, termina por reforçar ideais de autoexpressão e realização pessoal desvinculados de um senso de comunidade e responsabilidade mútua. A busca por uma felicidade que se restringe ao “eu” e à superação de “imperfeições” (muitas vezes inerentes à condição humana) pode ainda gerar frustrações, pois o longa não levanta a hipótese de reconhecer que a verdadeira alegria pode residir na aceitação do que nos é dado e na virtude da renúncia em prol do bem maior.

5.3 Ética e responsabilidade no roteiro de *Oppenheimer*

Em *Oppenheimer*, a construção do sentido ético não é meramente declarada, mas visual. Nolan utiliza a alternância entre sequências em cores (a perspectiva subjetiva do físico) e em preto e branco (a perspectiva objetiva/jurídica) para tencionar a responsabilidade do indivíduo perante a História.

A "discatástrofe" pessoal do protagonista é traduzida pelo desenho de som: o silêncio absoluto no momento da explosão do teste Trinity, seguido pelo impacto sonoro tardio, funciona como uma metáfora para a demora na compreensão das consequências éticas da "dádiva" atômica. Diferente de uma "crítica à cultura pop" (termo evitado aqui para prevenir o anacronismo), o filme examina a crise da modernidade técnica. A cena final, no diálogo com Einstein, utiliza um *close-up* extremo em Oppenheimer, isolando-o em sua angústia — uma representação visual da quebra da alegria condicional pelo peso da responsabilidade ignorada.

A Doutrina da Alegria Incondicional de Chesterton nos convida a reconhecer as implicações de nossas ações e a assumir a responsabilidade por nossas escolhas. Em *Oppenheimer*, a narrativa se aprofunda em um fato histórico de proporções globais, abordando a complexa busca pela realização de algo que, em tese, visava beneficiar o coletivo: o desenvolvimento da bomba atômica para encerrar a Segunda Guerra Mundial. Essa dádiva — a promessa de fim de um conflito através da supremacia tecnológica — veio, contudo, intrinsecamente ligada a condições éticas e morais de gestão. O filme, ao contrário de simplificações, expõe a tragédia inerente a essa dádiva quando suas condições não são adequadamente geridas, resultando em consequências devastadoras. A história, como bem sabemos, comprova a dimensão desse impacto, transformando o suposto dom tecnológico e intelectual em um fardo de culpa e um dilema irremediável para Oppenheimer. O filme de Nolan, assim, serve como um potente lembrete de que a alegria incondicional, conforme Chesterton e Tolkien, exige a aceitação das limitações e a sabedoria para lidar com as proibições, algo que personagem não conseguiu vislumbrar.

No contexto de *Oppenheimer*, isso significaria confrontar os horrores da guerra nuclear e refletir sobre o papel da ciência na sociedade. No entanto, o que vemos com o

personagem interpretado por Cillian Murphy, é um intenso debate interno: a culpa e o peso esmagador da responsabilidade por seus atos. Fica ao cargo do espectador, extrair o questionamento sobre os limites da ciência e da ética uma vez que o evento histórico do uso da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki de fato, ocorreu em agosto de 1945. A busca por um mundo mais justo e pacífico, onde a ciência seja utilizada para o bem da humanidade, não é um objetivo alcançado no projeto de Oppenheimer e, posteriormente, pelo governo estadunidense como comprova a história da humanidade em meados do século XX. No afã de realizar algo extraordinário e obter a relevância individual, a "obra" do físico culminou em consequências devastadoras em escala mundial, mergulhando-o não na felicidade, mas em um conflito interno irremediável, uma vez que físico sabia da instabilidade do trato nuclear e as implicações dela para fins políticos e militares.

Ao analisarmos a aplicação do princípio da felicidade com um aporte de condição no filme, podemos observar como essa filosofia se manifesta de forma complexa e desafiadora. Através da crítica à cultura pop, da reflexão sobre as consequências da guerra, o longa pode não fornecer respostas prontas, mas suscita reflexões ponderadas sobre nossas crenças e valores, promovendo um entendimento sobre a busca uma felicidade autêntica e engajada no mundo real.

É de crucial importância lembrar que a Doutrina da Alegria Incondicional não se trata de conformismo ou passividade, mas sim de uma atitude ativa e consciente diante da vida. Ao aceitarmos nossas limitações, abraçarmos a individualidade (não de modo egoísta) e assumirmos a responsabilidade por nossas ações, podemos construir um caminho mais sólido e autêntico para alcançar essa felicidade. É justamente isso que a figura de Oppenheimer não consegue vislumbrar e atingir, e é exatamente isso que o longa parece ter demonstrado. Ele alcança os louros pelos seus estudos sobre física nuclear, culminando em uma cena em que ele é ovacionado por estudantes e especialistas. No entanto, a dádiva de ser admirado e exaltado pelos feitos trará consequências drásticas e custos moralmente devastadores que lhe escaparam.

Em seu percurso, não houve renúncias, senso de comunidade ou uma reflexão das consequências, apesar dos conselhos do renomado Albert Einstein, que aparece em pequenos "flashs" de conversas, como licenças criativas do diretor, e atuando como uma espécie de mentor de Oppenheimer. Em uma das emblemáticas cenas finais do longa,

Einstein diz ao colega físico depois do "sucesso" no Projeto Manhattan que: "Agora é sua vez de lidar com as consequências de sua conquista" (Oppenheimer, 2023).

Em padrões comparativos, enquanto *Barbie* transitou pela superficialidade, tanto de sua protagonista quanto de sua narrativa, *Oppenheimer* apresentou uma construção densa da psiquê do protagonista em suas três horas de duração. O filme de Nolan, ao contrário de *Barbie*, não se esquiva da realidade das condições e renúncias, mergulhando na "discatástrofe" pessoal do protagonista para, assim, provocar a reflexão sobre a verdadeira alegria que reside na aceitação do dever e das limitações inerentes à condição humana. A tragédia de *Oppenheimer* é, portanto, um poderoso testemunho da ausência da alegria incondicional chestertoniana, demonstrando o preço de ignorar as condições da existência em busca de uma glória desmedida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou investigar como a "Doutrina da Alegria Incondicional" de G. K. Chesterton, em diálogo com o conceito de eucatástrofe de J. R. R. Tolkien, oferece um referencial crítico para a compreensão das narrativas contemporâneas. A análise demonstrou que a ética dos contos maravilhosos não se fundamenta em uma felicidade abstrata, mas na aceitação de condições e limites intrínsecos à existência, onde o júbilo emerge da fidelidade a preceitos e da virtude da renúncia.

A investigação revelou uma distinção significativa entre a estrutura ética da fantasia clássica e as tendências observadas no corpus audiovisual analisado. Enquanto os referenciais teóricos de Chesterton e Tolkien celebram a interdependência entre a alegria e a condicionalidade, a obra Barbie (2023) apresenta uma proposta de felicidade centrada na autonomia subjetiva e na autorrealização individual. Por outro lado, a análise de Oppenheimer (2023) permitiu observar a "discatástrofe" resultante da dissociação entre o poder técnico e a responsabilidade ética, funcionando como uma ilustração dos riscos de se ignorar as proibições existenciais em favor de uma glória desmedida.

Nestas produções, observa-se uma recorrente valorização da autossuficiência e uma resistência acentuada aos sacrifícios inerentes à obtenção de recompensas. Tal enfoque contrasta diretamente com a estrutura moral e ética dos contos de fadas

clássicos e dos romances de fantasia, onde a condicionalidade e a renúncia são elementos fundamentais para o desenvolvimento e a resolução das tramas. Conclui-se que as reflexões de Chesterton e Tolkien transcendem a historiografia literária, fornecendo chaves de leitura para as tensões morais da modernidade. No cenário cultural atual, a "filosofia da fada madrinha" atua como um lembrete da fragilidade e, simultaneamente, da luminosidade da vida humana. A verdadeira realização, sob essa ótica, não é um direito inalienável e incondicional, mas um estado de gratidão que exige o reconhecimento da alteridade, da comunidade e das normas que preservam a dignidade do real.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução: Maria Stephania da Costa Flores. Jandira, SP: Principis, 2021.

BARBIE. Direção: Greta Gerwig. Produção: David Heyman, Margot Robbie, Tom Ackerley, Robbie Brenner. Burbank: Warner Bros. Pictures, 2023. 1 filme (114 min), colorido.

CHESTERTON, G.K. Contos de fadas. In: *Contos de fadas e outros ensaios*. Tradução: Ronald Robson. Prefácio: Sebastian Moreira Duarte. Apêndices: Julius West. São Luís, MA: Resistência Cultural, 2013, p. 311-316.

CHESTERTON, G.K. A ética no país das fadas. In: *Ortodoxia*. Tradução: Murilo Resende Ferreira. Campinas, SP: Editora Ecclesiae, 2018, p. 57-82.

EAGLETON, Terry. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Tradução: Alessandra Bonrruquer. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2020.

MARTINS FILHO, Ives Gandra. *Ética e Ficção: de Aristóteles a Tolkien.* 2ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Editora GZ, 2017.

OPPENHEIMER. Direção: Christopher Nolan. Produção: Emma Thomas, Charles Roven, Christopher Nolan. Universal City: Universal Pictures, 2023. 1 filme (180 min), colorido/P&B.

TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e Folha.* Tradução: Reinaldo José Lopes. 1ª edição. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2020.

TOLKIEN, J. R. R. *A Sociedade do Anel: Primeira Parte de O Senhor dos Anéis*. Tradução: Ronald Kyrmse. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019a.

TOLKIEN, J. R. R. *As Duas Torres: Segunda Parte de O Senhor dos Anéis*. Tradução: Ronald Kyrmse. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019b.

TOLKIEN, J. R. R. *O Retorno do Rei: Terceira Parte de O Senhor dos Anéis*. Tradução: Ronald Kyrmse. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019c.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre História de Fadas***.** Tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.183-196

A PROSTITUIÇÃO COMO FERRAMENTA DE ASCENSÃO SOCIAL:

UMA LEITURA DE MADAME POMMERY (1919), DE HILÁRIO TÁCITO

PROSTITUTION AS A TOOL FOR SOCIAL ASCENSION: A READING OF *MADAME POMMERY* (1919), BY HILÁRIO TÁCITO

Eduarda Gracília Ramos Pedroso Romagnolli Fattori[1]
Matheus Queiroz Pedro[2]

RESUMO: Publicado em 1919, *Madame Pommery*, de Hilário Tácito, apresenta a trajetória de Ida Pomerikowsky, jovem europeia que, ao rejeitar os planos patriarcais do pai, se reinventa como cortesã de luxo e empresária da noite paulistana. Este artigo propõe uma leitura crítica da obra à luz de autoras como Michelle Perrot, Judith Butler, Simone de Beauvoir e bell hooks, compreendendo a prostituição como prática ambígua, simultaneamente instrumento de dominação e de agência feminina. Analisa-se como a personagem mobiliza seu corpo como capital simbólico e econômico, utilizando a performance da feminilidade e a astúcia social como ferramentas de ascensão. A casa *Au Paradis Retrouvé*, fundada por Madame Pommery, torna-se espaço de negociação entre erotismo, prestígio e moralidade, refletindo a europeização da elite brasileira da *Belle Époque*. A análise evidencia que a personagem encarna as contradições da modernidade: embora conquiste visibilidade e poder, permanece submetida às estruturas patriarcais e de classe. A trajetória de Madame Pommery revela, assim, como o corpo feminino pode operar como campo de disputa entre sujeição e resistência em um contexto social marcado por desigualdades de gênero, classe e poder simbólico.
Palavras-chave: Literatura brasileira. Prostituição. Patriarcado.

ABSTRACT: Published in 1919, *Madame Pommery*, by Hilário Tácito, presents the trajectory of Ida Pomerikowsky, a young European woman who, by rejecting her father's patriarchal plans, reinvents herself as a luxury courtesan and nightlife entrepreneur in

[1] Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e graduada em Letras - Português e Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). E-mail: eduardaromagnolli@gmail.com
[2] Pós-graduando em Tradução de Inglês pela Descomplica. E-mail: matheus.queiroz.pedro@gmail.com

São Paulo. This article offers a critical reading of the novel through the lens of theorists such as Michelle Perrot, Judith Butler, Simone de Beauvoir, and bell hooks, understanding prostitution as an ambiguous practice, both a tool of domination and a form of female agency. The analysis examines how the protagonist mobilizes her body as symbolic and economic capital, using the performance of femininity and social cunning as strategies for upward mobility. The house *Au Paradis Retrouvé*, founded by Madame Pommery, becomes a space of negotiation between eroticism, prestige, and morality, reflecting the Europeanization of Brazil's *Belle Époque* elite. The reading reveals that the character embodies the contradictions of modernity: although she gains visibility and power, she remains subject to patriarchal and class structures. Madame Pommery's trajectory thus illustrates how the female body can serve as a site of conflict between subjugation and resistance within a social context marked by gender, class, and symbolic inequalities.
Keywords: Brazilian literature. Prostitution. Patriarchy.

INTRODUÇÃO

Publicado pela primeira vez em 1919, *Madame Pommery*, de Hilário Tácito (pseudônimo do engenheiro José Maria de Toledo Malta), é uma narrativa híbrida entre a crônica de costumes e a ficção romanesca, que satiriza a influência da *Belle Époque* sobre a elite brasileira do início do século XX. A história acompanha a trajetória de Ida Pomerikowsky, jovem de origem europeia que, ao romper com os planos patriarcais de seu pai, recusa a função passiva de mercadoria sexual destinada ao casamento ou à submissão doméstica. Apropriando-se do próprio corpo como estratégia de sobrevivência e ascensão social, Ida se reinventa como Madame Pommery: uma cortesã refinada e empresária da noite paulistana, que fundará a sofisticada casa de espetáculos *Au Paradis Retrouvé*.

Situada no contexto do pré-modernismo brasileiro, a obra exemplifica o que Alfredo Bosi (2017) define como o esforço de problematizar "a nossa realidade social e cultural" nas primeiras décadas do século XX (p. 327). Essa problematização ocorre em múltiplos níveis: de um lado, a crítica aos valores morais e sociais da elite emergente; de outro, a tensão entre os papéis de gênero e a luta de mulheres como Madame Pommery por autonomia em um mundo que constantemente tenta cerceá-las.

Como aponta Michelle Perrot (2005), o corpo da mulher foi historicamente "subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade" (p. 75). Ao longo dos séculos, diversas formas de violência, do controle familiar à exploração econômica e

simbólica, foram naturalizadas em torno da figura feminina. Nesse cenário, a prostituição aparece como um fenômeno paradoxal: "comprado", o corpo feminino é também "sinal de resistência", uma vez que permite certa autonomia em uma estrutura que constantemente nega às mulheres o direito à autodeterminação. Madame Pommery, nesse sentido, não apenas negocia seu corpo, mas reconfigura seu lugar no mundo a partir da astúcia e da capacidade de leitura do jogo social que a cerca.

Essa análise exige, portanto, uma leitura crítica das estruturas que moldam os destinos das mulheres na literatura e na história. Simone de Beauvoir (2016) já alertava que "não se nasce mulher, torna-se", indicando como a condição feminina é socialmente construída, muitas vezes por meio da dominação masculina, que transforma o corpo feminino em objeto de troca, posse e controle. Ida Pomerikowsky, ao tomar posse do próprio corpo e dos recursos simbólicos da feminilidade, inscreve-se na tradição das personagens que subvertem essa lógica, mesmo que pagando o preço da marginalidade social.

Além disso, a performance de *Madame Pommery* pode ser lida à luz da teoria da performatividade de gênero, proposta por Judith Butler (1990), segundo a qual os papéis de gênero não são naturais, mas sim repetidos e encenados a partir de normas sociais. A personagem constrói sua identidade através da encenação de uma feminilidade refinada e sedutora, que a torna desejável à elite paulistana sem, no entanto, ser plenamente aceita por ela. Há aí uma tensão constante entre visibilidade e exclusão, pertencimento e rejeição, centro e margem.

Angela Davis (1981), ao discutir a prostituição e o trabalho das mulheres negras e pobres, destaca como as condições de exploração do corpo feminino muitas vezes são invisibilizadas sob o manto da moralidade burguesa. Madame Pommery, embora branca e educada, compartilha com essas mulheres o estigma de usar seu corpo como instrumento de trabalho e, como elas, enfrenta o julgamento de uma sociedade que consome os prazeres femininos ao mesmo tempo em que os condena.

Por fim, a construção da protagonista também pode ser comparada à figura da mulher-espetáculo analisada por Laura Mulvey (1975), para quem o corpo feminino, especialmente na narrativa visual, é moldado pelo olhar masculino (*male gaze*). Madame Pommery, porém, subverte parcialmente esse olhar ao se colocar como agente de sua

própria imagem: ela se encena para ser vista, mas é também quem comanda o espetáculo.

Assim, a presente análise propõe compreender Madame Pommery não apenas como um romance de costumes ou sátira social, mas como uma narrativa que revela as contradições de uma sociedade em transição onde o corpo feminino se torna campo de disputa entre dominação e liberdade, desejo e moral, marginalidade e protagonismo.

2 O CORPO SUBJUGADO: JUVENTUDE E CONTROLE PATRIARCAL

A trajetória de Ida Pomerikowsky, futura Madame Pommery, inicia-se sob o domínio incontestável de uma autoridade masculina: seu pai. Sem a presença da mãe, figura que desaparece da narrativa de maneira silenciosa e significativa, a jovem é educada por Zoraide, uma preceptora que, embora mulher, atua em sintonia com os interesses do patriarca. Ivan Pomerikowsky, pai da protagonista, vê na filha não um sujeito, mas um investimento. Sua educação refinada, longe de representar um esforço humanista, é orientada pela lógica da mercantilização do corpo: a valorização de sua virgindade como capital.

O romance expõe, de maneira irônica e incisiva, a frieza desse projeto patriarcal. Em um dos trechos mais reveladores, o narrador afirma que os “cuidados” na formação de Ida tinham como objetivo preparar seu corpo para a venda, reproduzindo um ciclo histórico de subjugação feminina que remonta às origens das sociedades de classe. Como observa Friedrich Engels (2019), a opressão das mulheres nasce da transformação das relações sociais com o advento da propriedade privada, que institui o controle do corpo feminino como condição para garantir a herança legítima: “a mulher foi degradada, escravizada, tornou-se escrava do desejo do homem é mero instrumento de procriação” (p. 75).

Essa leitura se entrelaça com o diagnóstico de Michelle Perrot (2005), para quem o corpo feminino, historicamente desejado, foi também sistematicamente apropriado, “muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade” (PERROT, 2005, p. 75). Tal apropriação é explicitamente tematizada no romance, quando o narrador revela o projeto patriarcal que orienta a formação de Ida. Ivan Pomerikowsky, o pai, educa a filha

não por afeto, mas com fins econômicos e simbólicos, preparando-a para ser vendida ao melhor comprador:

> Tantos cuidados na educação da futura Mme. Pommery não foram empregados debalde, ou simplesmente por afeto paternal. O homem sabia muito bem qual fosse o 'preço da virgindade' — *pretium pudicitiae*. E alegava, para o perceber algum dia, com aqueles versículos do Êxodo: Se desonrar alguém alguma virgem, lhe dará um dote e casará com ela. Se o pai da virgem não quiser o casamento, pagará ao pai tanto dinheiro quantos às virgens se costuma dar a título de dote (Êx: XXII, 22:16, 17). Topou em Praga o estuprador idôneo na pessoa de um ricaço, idoso e mulherengo, que se enamorou lorpamente da donzela. Por índole, ou por desengano, Ivan Pomerikowsky era contrário a casamentos. Por isso, o "dote" foi orçado em nove mil coroas. Pagamento à vista de uma vez (Tácito, 1998, p. 32–33).

O episódio da tentativa de venda da virgindade de Ida não é apenas um dado narrativo, mas uma síntese brutal de como a dominação patriarcal atravessa o corpo da mulher, convertendo-o em valor de troca. Como filha, Ida está presa a um contrato tácito: sua obediência deve reverter em lucro ao pai, e sua sexualidade, longe de lhe pertencer, deve ser entregue segundo os interesses familiares.

No entanto, o romance surpreende ao apresentar um ponto de inflexão nessa lógica: Ida reconhece o valor de seu corpo, não como objeto passivo, mas como potência de ação. Ao se apropriar do dinheiro que seu pai receberia por sua "pureza" e fugir com Zoraide, ela inicia uma ruptura simbólica com a estrutura que a objetifica. Esse gesto, que marca o início de sua trajetória autônoma, pode ser compreendido, à luz de Judith Butler (1990), como um ato performativo de resistência: Ida não nega o papel que lhe foi imposto, mas o ressignifica a partir de seus próprios interesses. Ela não deixa de ser mulher em um mundo masculino; ela escolhe como ser mulher dentro das regras do jogo.

É importante ressaltar que essa fuga não significa liberdade plena, mas sim o começo de uma série de negociações entre opressão e agência. Como lembra Simone de Beauvoir (2016), a mulher é historicamente construída como "o Outro", sendo definida em função do homem. Ida, ao assumir o controle de seu corpo, reivindica para si o direito à subjetividade e à ação, ainda que em um campo limitado pelas convenções sociais.

Nesse contexto, o corpo de Ida não é apenas um corpo explorado, ele se torna também um instrumento estratégico. A jovem transforma o que seria sua condenação em ferramenta de mobilidade social. E é justamente essa transformação que confere à

personagem sua complexidade: ela não rompe com o sistema patriarcal, mas manipula suas brechas. Como observa Angela Davis (1981), a exploração do corpo feminino nas estruturas de trabalho, incluindo o trabalho sexual, deve ser analisada considerando a agência das mulheres, sem que se apague o contexto de violência e desigualdade que as cerca. Ida navega por esse terreno ambíguo, ora se submetendo às regras do jogo, ora transgredindo-as com astúcia.

Por fim, a juventude de Ida representa, simbolicamente, o momento em que a mulher, ainda sob o olhar disciplinador do patriarcado, começa a perceber as possibilidades de fissura. A subversão inicial, roubar o próprio dote e fugir, não é um ato de negação da sexualidade, mas de sua apropriação. Ida deixa de ser apenas o corpo desejado e passa a ser o corpo que deseja, o corpo que age. E é nessa chave que sua trajetória deve ser lida: não como uma libertação plena, mas como uma tática de sobrevivência em um mundo hostil às mulheres que ousam decidir por si mesmas.

3 PROSTITUIÇÃO E ESTRATÉGIA DE ASCENSÃO SOCIAL

Uma vez liberta da autoridade paterna, Ida Pomerikowsky inicia uma jornada marcada pela mobilidade, tanto geográfica quanto social, que tem como eixo central o uso do próprio corpo como moeda e poder. Ela torna-se prostituta itinerante na Europa, e seu deslocamento de país em país é descrito pelo narrador com certa ironia elegante, como se sua trajetória fosse, ao mesmo tempo, escandalosa e admirável. A prostituição, que à primeira vista poderia ser lida como sinal de degradação ou ruína, transforma-se, em *Madame Pommery*, em possibilidade de reinvenção e ascensão.

A protagonista domina o jogo da sedução, mas não como vítima ou títere dos desejos masculinos: ela impõe suas regras e sabe precificar seus encantos. Como afirma o narrador, ela logo aprende a "fazer-se valer" e a lidar com homens poderosos, muitos dos quais acabam se tornando benfeitores, amantes ou apenas peças estratégicas em sua escalada. Essa perspectiva encontra eco na análise de Michelle Perrot (2005), que ressalta a ambivalência histórica da prostituição: “A prostituição é um sistema antigo e quase universal [...] acompanhada de uma exploração, ou mesmo de uma superexploração, do corpo e do sexo das mulheres” (p. 77).

Na obra, essa superexploração aparece travestida de glamour. Ao chegar ao Brasil, Madame Pommery não apenas continua a se valer do capital erótico, mas amplia sua atuação ao fundar a casa de festas *Au Paradis Retrouvé*, espaço que simboliza a sofisticação da *Belle Époque*, mas também encobre a prática da prostituição com um verniz de luxo e bom gosto. A casa oferece champagne francês, música refinada e o "acompanhamento" das discípulas da Madame, termo carregado de ironia, pois transforma prostitutas em figuras quase religiosas, hierarquizadas sob a liderança de uma mulher carismática e experiente.

A ambiguidade da *Au Paradis Retrouvé* está no coração do romance. Ali, convivem o prazer e o controle, a sensualidade e a astúcia, a troca comercial e a sedução espontânea. O narrador, que se posiciona entre o *voyeur* e o cronista moralista, nunca condena abertamente as atividades da Madame, mas também não as glorifica. Essa ambiguidade narrativa reflete a própria posição social que a protagonista passa a ocupar: ela é celebrada, temida, desejada mas jamais plenamente aceita.

É nesse ponto que a leitura de Cristiana Schettini (2002) se torna especialmente reveladora. Ao estudar a prostituição no Brasil entre os séculos XIX e XX, a autora demonstra que a atividade ultrapassa a simples troca sexual por dinheiro e se transforma em campo de articulação social e resistência: "Ela não apenas viabilizava certas estratégias de sobrevivência para uma variedade de mulheres, brasileiras e estrangeiras, como articulava múltiplas redes de sociabilidade, crivadas por hierarquias sociais e de gênero" (p. 8).

Madame Pommery atua exatamente nesse terreno: ela constrói redes, conquista aliados influentes e converte sua casa em ponto de encontro da elite paulistana. O espaço fundado por ela não é apenas um bordel de luxo, é uma plataforma de visibilidade e poder. Sua ascensão se dá não apesar da prostituição, mas por meio dela. A sexualidade, longe de aprisioná-la, é convertida em estratégia. Ela é malandra, no sentido descrito por Antonio Candido (1993): alguém que faz uso da "astúcia pela astúcia" para burlar normas e conquistar espaços que, a princípio, lhe estariam vedados.

Ao contrário da figura clássica da "mulher caída", a protagonista encarna a prostituta de luxo, refinada e educada, que ocupa um espaço ambíguo na sociedade: condenada pela moral oficial, mas desejada e prestigiada nos círculos de elite. É nesse contexto que a análise de Michelle Perrot (2005) se torna essencial: "A prostituição é um

sistema antigo e quase universal [...] acompanhada de uma exploração, ou mesmo de uma superexploração, do corpo e do sexo das mulheres" (p. 77).

No romance, essa ambiguidade é encarnada na casa *Au Paradis Retrouvé*, fundada por Madame Pommery em São Paulo. O espaço é descrito como uma verdadeira instituição da vida urbana moderna: oferece luxo, cultura francesa e companhia feminina selecionada. As prostitutas que ali trabalham não são tratadas como meras mercadorias baratas; ao contrário, são apresentadas como discípulas, verdadeiras damas de refinamento cosmopolita. O domínio da língua francesa, como mostram trechos do romance, é parte da encenação desse erotismo elegante: "*Ah, voici mon omelete. Je vais pouvoir respirer enfin*." (Tácito, 1998, p. 93)

O uso do francês nos diálogos, inserido com naturalidade, reforça a crítica sutil à elite brasileira da *Belle Époque*, que aspirava a parecer europeia em sua cultura e seus modos. Como observa Taynara Mirelle do Nascimento de Araújo (2015), a prostituição de luxo no Brasil estava profundamente ligada ao ideal de afrancesamento e à obsessão com o "cosmopolitismo": "A prostituição de luxo se firmou nesse período no Brasil [...] principalmente em relação à França, que era o país europeu mais admirado nesse período da *Belle Époque*." (Araújo, 2015, p. 231)

Nesse sentido, *Au Paradis Retrouvé* é mais do que um prostíbulo: é um palco da modernidade tropicalizada, onde a identidade brasileira das elites se constrói pela imitação dos modos europeus inclusive no consumo sexual. Como comenta o narrador: "Cursar o *Paradis Retrouvé* ficou sendo, no conceito geral da gente fina, um título de merecimento e remate indispensável de toda educação aprimorada." (Tácito, 1998, p. 131)

A prostituição, nesse cenário, é elevada à condição de prática civilizadora. Os jovens ricos se orgulham de frequentar a casa da Madame não apenas pelo prazer carnal, mas porque ali aprendem linguagem, etiqueta, modos de vestir e conviver elementos de uma civilidade que substitui os costumes coloniais por um verniz europeu. Como afirma Araújo: "A sociedade dava a essas mulheres a função civilizadora das práticas sexuais ilícitas." (Araújo, 2015, p. 233)

Esse imaginário não surge espontaneamente. Como alerta Bronislaw Baczko (apud ARAÚJO, 2015, p. 230), o simbólico é uma ferramenta de manipulação social, usada pelas elites para modelar a sensibilidade coletiva. Assim, idealiza-se a "polaca" (prostituta

europeia branca, loira ou de traços finos) como símbolo de um erotismo superior, associado à sofisticação. Essa idealização responde, como explica Margareth Rago (1991), ao projeto de embranquecimento e modernização da sociedade brasileira: "Mulheres loiras, ruivas, claras, delicadas [...] tornavam-se mais misteriosas e inatingíveis para uma clientela masculina seduzida pelos mistérios fantásticos da vida moderna." (Rago, 1991, p. 294)

Madame Pommery, nesse sentido, não apenas reproduz, mas satiriza esse imaginário. A própria protagonista assume um nome afrancesado e cria um ambiente que imita os salões parisienses. Ela compreende o valor simbólico da cultura europeia e a transforma em ativo social. Ao vender não apenas sexo, mas experiência, Madame reinventa a prostituição como rito de passagem da elite masculina, tornando-se mediadora entre o desejo e o prestígio.

Entretanto, essa sofisticação não elimina a lógica de mercado e mercantilização. O narrador, em tom mordaz, descreve o ambiente como uma feira de vaidades e desejos, onde os corpos femininos são dispostos em frisas e camarotes como produtos de luxo: "Era ali [...] o campo de batalha das mundanas, onde lutavam e se batiam com encantos e requebros [...] pela conquista dos inermes coronéis." (Tácito, 1998, p. 61)

Essa descrição evidencia que, por mais que o cenário seja elegante, a dinâmica permanece centrada na disputa, na visibilidade e na venda do corpo, ainda que em embalagem de veludo. A agência feminina está ali, sem dúvida, mas em permanente tensão com a estrutura patriarcal e mercantil.

Essa transgressão, no entanto, não deve ser lida como simples empoderamento. Judith Butler (1990) adverte que a performatividade de gênero, especialmente em contextos de subordinação, é sempre tensa, pois a repetição dos papéis sociais, mesmo quando ressignificada, ainda carrega os traços da norma. Madame Pommery, portanto, transgride, mas também repete: ela reafirma o valor do corpo feminino como mercadoria, mesmo que em seus próprios termos.

A complexidade da personagem reside justamente aí: sua independência é real, mas construída dentro de uma lógica de mercado que continua a objetificar mulheres. Sua "liberdade" é marcada pela condição de precisar se vender, mas ela o faz com elegância, estratégia e controle. Como aponta bell hooks (2000), a libertação das mulheres só pode ser plena quando não estiver alicerçada na lógica da dominação; no

caso de Madame Pommery, sua vitória é parcial, pois, embora consiga ocupar espaços de poder, sua posição depende da manutenção de uma estrutura desigual e excludente.

Assim, Madame Pommery nos apresenta uma protagonista que encarna a ambivalência da prostituição no início do século XX: ela é, ao mesmo tempo, produto e produtora de sua realidade. Sua trajetória, marcada pela tensão entre marginalidade e prestígio, ilustra como o corpo feminino pode ser, simultaneamente, instrumento de sujeição e ferramenta de agência. A casa que ela fundou não é apenas um símbolo de decadência ou resistência é, sobretudo, um campo de disputa, onde as regras da moral e da ascensão social são continuamente negociadas.

4 A MALANDRAGEM COMO FERRAMENTA DE MOBILIDADE

A trajetória de Ida, que se transforma em Madame Pommery, pode ser interpretada a partir da noção de "malandragem" descrita por Antonio Candido (1993). Em seu ensaio, Candido conceitua o malandro como uma figura que não se limita a transgredir regras por simples rebeldia, mas que explora com inteligência e astúcia as brechas e contradições do sistema social para sobreviver e prosperar. Ele define o malandro como aquele que "usa a astúcia pela astúcia" (Candido, 1993, p. 26), ou seja, um agente estratégico que negocia a realidade a seu favor sem necessariamente romper completamente com as normas vigentes.

Essa dialética também é observada por José Carlos Mariano do Carmo (2003), ao analisar Madame Pommery como a primeira malandra da prosa ficcional brasileira. Segundo o autor,

> A malandragem da protagonista está extremamente relacionada com o universo que a cerca, em três figuras sociais fundamentais: pai, mãe e preceptora. [...] Tais atitudes destes personagens tornam a protagonista neopícara de início e, espertamente, malandra para lidar com os percalços da vida, que percebe desde cedo o que quer (tem projeto), que dribla com artimanha todas as dificuldades e atinge com uma patada o solo da capital paulista: "É aqui o meu lugar!" (Carmo, 2003, p. 113).

Madame Pommery exemplifica, assim, a articulação entre as leituras de Candido e Carmo: desde o início, ela desafia as imposições do pai e da moral patriarcal, fugindo para usar a própria virgindade, objeto de comércio, como moeda de troca para ganhar independência. Não se trata de uma rebeldia aberta, mas de uma negociação constante

com as limitações estruturais impostas a ela enquanto mulher e filha submissa. Essa negociação persiste ao longo da narrativa, sobretudo quando cria a casa Au Paradis Retrouvé, espaço que combina comércio, erotismo e sociabilidade elitista.

No romance, a malandragem de Ida se manifesta na capacidade de se adaptar, de manipular o sistema de valores da elite paulistana e dos homens poderosos para ascender socialmente. Ela não rompe com a ordem, mas reconfigura sua posição dentro dela, utilizando o próprio corpo como capital simbólico e econômico, ao mesmo tempo em que forja redes de influência que a colocam no centro das dinâmicas sociais.

Essa postura estratégica encontra eco nas reflexões de Roberto Reis (1987), que destaca como, em sociedades patriarcais e racializadas, a ascensão feminina enfrenta barreiras impostas não apenas pelo gênero, mas também pelos estigmas sociais associados a certas categorias, prostitutas, mulheres pobres, negras e imigrantes. Reis observa: “Porque, sendo a sociedade masculina, a mulher tende a ser recalcada. Mas o é, sobretudo, por carregar algum estigma que provoque seu afastamento.” (Reis, 1987, p. 41)

Ida/Madame Pommery, portanto, representa uma exceção precária: embora consiga ingressar na elite paulistana, sua posição está sempre vulnerável, exposta ao risco constante da exclusão e da deslegitimação social devido ao seu passado e à natureza de seu ofício. A narrativa de Tácito não romantiza sua ascensão, mas revela as contradições de um sistema que permite a mobilidade apenas mediante a conivência e a negociação com os poderes masculinos e raciais dominantes.

Além disso, a malandragem de Madame se dá num contexto urbano e moderno, que se distancia da malandragem tradicionalmente associada à cultura popular e marginal. Sua “artimanha” é a da mulher que domina o código das elites, que conhece as regras do jogo social e cultural e que sabe usá-las para seu benefício. Esse processo de apropriação dos códigos da classe dominante reforça o caráter ambíguo da personagem: ora ela está na borda, na condição de “mundana” ou “prostituta de luxo”, ora ocupa o centro das atenções, como influenciadora e formadora de opinião social, mesmo que a exclusão esteja sempre à espreita.

Nesse sentido, a análise da malandragem feminina proposta por Candido pode ser complementada por abordagens feministas que problematizam a agência das mulheres em contextos opressivos. bell hooks (2000) ressalta que a resistência das mulheres nem

sempre se apresenta como uma ruptura clara com as estruturas patriarcais, mas muitas vezes se manifesta em formas de negociação, subversão sutil e reaproveitamento dos espaços permitidos. Assim, a malandragem de Madame Pommery pode ser lida como uma performatividade estratégica, na qual a personagem exerce seu poder dentro das limitações do gênero e da classe, desafiando as normas por meio da adaptação e da reinvenção.

Portanto, a figura da Madame encarna uma mobilidade social que é simultaneamente conquista e precariedade, estratégia e subjugação, agência e estigma. Ao mesmo tempo em que conquista seu espaço, permanece refém das dinâmicas que a condicionam, revelando as tensões e ambiguidades presentes na condição feminina em uma sociedade patriarcal e hierarquizada

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da trajetória de Madame Pommery evidencia a ambiguidade e a complexidade da prostituição enquanto prática social multifacetada, situada num contexto de forte dominação patriarcal e desigualdades estruturais. A obra de Hilário Tácito constrói uma personagem que se utiliza de sua sexualidade e astúcia como instrumentos de ascensão social, desafiando as limitações impostas pela moral vigente e pelos padrões de gênero da *Belle Époque* brasileira. Essa ascensão, porém, é marcada por uma constante negociação entre agência e subjugação, entre poder e estigma, que reflete as tensões intrínsecas à condição feminina em uma sociedade hierarquizada e excludente.

Madame Pommery emerge como uma figura paradoxal: ao mesmo tempo em que é vítima das imposições econômicas e morais, especialmente no que diz respeito ao controle sobre o corpo feminino, é também uma agente estratégica que subverte essas mesmas estruturas para conquistar relativa autonomia e prestígio social. Essa dualidade confirma o argumento de Michelle Perrot (2005), para quem o corpo das mulheres, historicamente regulado, violentado e apropriado, pode, sob certas circunstâncias, transformar-se em um espaço de resistência e ação. O corpo, nesse sentido, não é apenas objeto passivo da exploração, mas também meio pelo qual as mulheres podem articular sua sobrevivência e, em alguns casos, sua ascensão social.

Além disso, a narrativa de Tácito nos convida a refletir sobre as articulações entre gênero, classe e poder, mostrando como a mobilidade social feminina está condicionada a estratégias complexas de adaptação, negociação e malandragem, conforme apontado por Antonio Candido (1993). Madame Pommery não apenas transita entre os espaços do poder masculino, mas também constrói, dentro dessas limitações, um espaço próprio, a casa *Au Paradis Retrouvé*, que funciona como um palco onde se articulam prazer, comércio e relações sociais, ao mesmo tempo em que expõe as contradições da modernidade brasileira e sua aspiração ao cosmopolitismo.

A personagem reflete, ainda, o entrelaçamento do local e do global, uma vez que a prostituição de luxo em que se insere está imbricada em processos históricos de europeização e branqueamento, como mostram as análises de Taynara Mirelle do Nascimento de Araújo e Margareth Rago. A idealização das "polacas" e o uso da cultura francesa como referência simbólica no romance exemplificam o uso do corpo feminino como capital cultural, social e político, o que amplia o debate para além do âmbito pessoal, situando a história de Madame Pommery no centro das dinâmicas de poder que estruturam a sociedade brasileira em um momento de transição.

Por fim, a complexidade da personagem e a riqueza da obra de Tácito convidam a uma leitura que ultrapassa o simples juízo moral sobre a prostituição. Em vez disso, propõem uma reflexão crítica sobre os modos pelos quais as mulheres negociam seus corpos, suas identidades e seus lugares sociais, revelando as ambiguidades e os conflitos de uma época marcada por profundas transformações culturais, sociais e econômicas. Madame Pommery, assim, permanece como um símbolo literário de resistência e vulnerabilidade, astúcia e sujeição, cuja história ilumina questões fundamentais para a compreensão das relações de gênero e poder no Brasil do início do século XX.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Taynara Mirelle do Nascimento de. "Madame Pommery": a prostituição das polacas no Brasil. *Entrepalavras*, Fortaleza, ano 5, v. 5, n. esp., p. 219-237, ago./dez. 2015. Disponível em: < https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/24338/1/2015_art_tmnaraujo.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2026.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2016. (Original publicado em 1949).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 53. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. 1. ed. New York: Routledge, 1990.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In:CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p.19-54

CARMO, José Carlos Mariano do. *Madame Pommery: a primeira malandra na prosa ficcional brasileira.* 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/85776>. Acesso em: 03 abr. 2026.

DAVIS, Angela. *Women, Race & Class.* New York: Random House, 1981.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

hooks, bell. *Feminism is for everybody: passionate politics*. 1. ed. Cambridge, MA: South End Press, 2000.

MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen*, Oxford: Oxford University Press, v. 16, n. 3, p. 6–18, autumn 1975.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 1. ed. São Paulo: UNESP, 2005.

PEREIRA, Cristiana Schettini. *Que tenhas teu corpo:* a prostituição nos tribunais e na imprensa em São Paulo, 1880-1920. 1. ed. Tese (Doutorado em História) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/ 1591934>. Acesso em: 03 abr. 2026.

RAGO, Luzia Margareth. *Os prazeres da noite:* prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo *(1890–1930)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo: ensaios sobre o romance brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1987.

TÁCITO, Hilário (pseudônimo de José Maria de Toledo Malta). *Madame Pommery*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1998.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.197-217

O PEQUENO BARTOLOMEU E A MADRASTA VERMELHO AMARGO

LITTLE BARTOLOMEU AND THE RED SOUR STEPMOTHER

Ana Cecília Estellita Lins[1]

RESUMO: O livro *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós, conta a história da dissolução de uma família pela madrasta, que vai afastando as crianças de seu lar, rumo a destinos ignotos, e expõe os sentimentos que essa atitude provoca no narrador autodiegético. Compara-se essa ficção a um conto de fadas, pela presença de elementos distintivos do gênero, como a madrasta, a faca e o veneno, e busca-se algumas relações intertextuais com outros contos de fadas. A análise literária baseou-se nas teorias sobre narrativa oral, de Walter Benjamin (1987), a transtextualidade, segundo Gérard Genette (2006), a autoficção trazida por Anna Faedrich (2015) e Evando Nascimento (2017), e os contos de fadas, conforme Vladimir Propp (1984), Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1985), e Bruno Bettelheim (2002). Conclui-se que esse tipo de narrativa autoficcional auxilia na abordagem de temas sensíveis como a orfandade e o abandono na infância.
Palavras-chave: Autoficção. Conto de fadas. Dor do luto. Morte. Tempo.

ABSTRACT: *Red sour* is a Bartolomeu Campos de Queirós's book that tells how a stepmother dissolves a family by sending away the children to unknown destinies, and exposes the feelings of the autodiegetic narrator. The paper compares this fiction to a fairy tale for the presence of certain elements, such as the stepmother, the knife, and the poison, and shows its intertextuality with other fairy tales. The literary analysis is based on the theories about oral narrative developed by Walter Benjamin (1987), the transtextuality explained by Gérard Genette (2006), the autofiction brought by Anna Faedrich (2015) and Evando Nascimento (2017), and the analysis of fairy tales by Vladimir Propp (1984), Marisa Lajolo and Regina Zilberman (1985), and Bruno Bettelheim (2002). This type of narrative allows the approach of sensible themes such as orphanhood and abandon in childhood.
Keywords: Autofiction. Fairy tale. Grief's pain. Death. Time.

[1] Mestre em Literatura e Interculturalidade (2025). Integrante do grupo de pesquisa Linterfaces - UEG/CNPq. E-mail: linsanacec@gmail.com

INTRODUÇÃO

Vermelho amargo foi o último livro escrito por Bartolomeu Campos de Queirós. Lançado poucos meses antes de sua morte, consiste de uma autoficção em que o narrador autodiegético relata como é ser um menino sofrido que vê sua família se despedaçar, tanto pela prematura morte da mãe quanto pela inclusão, nesse núcleo, da madrasta dos contos de fadas, como uma figura atávica que encarna maus sentimentos contra seus enteados. Como autoficção, trata-se de um texto que, conforme explica Anna Faedrich (2015), não pode ser tido como uma autobiografia, mas como uma escrita do eu carregada de fantasia.

Neste artigo reflete-se sobre o gênero conto de fadas no âmbito dessa autoficção, distinguindo-se os elementos que o caracterizam, e destaca-se a função do tempo e da dor para marcar em sua narrativa a presença da morte.

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que utiliza as teorias de Vladimir Yakovlevich Propp (1984), Bruno Bettelheim (2002), Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1985), além de Noemí Paz (1992), para discorrer sobre o gênero conto de fadas, e menciona subsidiariamente outro romance de Bartolomeu Campos de Queirós (2004), intitulado *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, o qual, por ser autobiográfico, contém acontecimentos que podem ser associados à autoficção em análise. Recorre-se também aos teóricos da literatura Roland Barthes (2004), Walter Benjamin (1987), Gérard Genette (2006), Georg Lukács (1965), Evando Nascimento (2017) e Paul Ricoeur (1997), para analisar algumas características da construção textual e das relações entre as personagens, transmitidas pela voz do narrador autodiegético.

Considera-se, a par disso, o design editorial do livro, que, ao incluir relações transtextuais evidenciadas por seu formato e cor, atrai relações intertextuais do gênero conto de fadas.

2 UM CONTO DE FADAS

Vermelho amargo (2017) assemelha-se a um conto de fadas autoficcional que inicia com a seguinte epígrafe: "Foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor" (Queirós, 2017, p. 5). A cor da tinta que imprimiu as emoções que impregnam este livro é vermelha como o sangue velho grudado na ferida das memórias pretéritas.

São vários os significados culturais relacionados às percepções das cores. Dentre estas, o vermelho se destaca por sua ancestralidade, pois: "É a cor predominante nas pinturas pré-históricas", conforme esclarece Diane (2019, p. 50). De acordo com a tradição medieval inscrita no *Livro de José de Arimateia*, "[...] o vermelho é a cor do sangue derramado, mas ao remeter para a Paixão de Cristo adquire um simbolismo de morte redentora que, como posteriormente é dito, evoca a caridade de Cristo devido ao seu sacrifício para a salvação da humanidade", afirma Chambel (2011, p. 5). Nesse contexto, a cor vermelha remete a dor, sofrimento, morte, mas igualmente a sacrifício e salvação, e é essa mescla de sensações, sentimentos e conceitos metafísicos que emana da composição lírica do conto de Bartolomeu Campos de Queirós, com toda sua força cultural, que é também universal.

Os elementos gráficos visuais podem auxiliar no ingresso ao mundo da magia dos contos de fadas. O livro *Vermelho amargo* (2017), cuja lombada tem a espessura de uma fatia de tomate, é também da cor de um tomate maduro em sua capa e na página da epígrafe, sugerindo a dor que pode estar encerrada em um centímetro de espessura, dor vermelho escura de tão comprimida, úmida de amargura – mas também alimento.

Num conto de fadas escrito, podem ser importantes as relações transtextuais que, conforme discrimina Genette (2006, p. 9-10),

> [...] o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.

A transtextualidade inserida no projeto gráfico do livro *Vermelho amargo* (2017) pode se colocar no lugar dos recursos da palavra falada, como um simulacro de uma

narrativa escrita que quer se aproximar da contação de histórias oral e interativa dos narradores dos contos de fadas (Benjamin, 1987).

A sinalização da escrita autoficcional surge no primeiro parágrafo de *Vermelho amargo* (2017), com a confissão do narrador: "Mesmo em maio – com manhãs secas e frias – sou tentado a mentir-me. E minto-me com demasiada convicção e sabedoria, sem duvidar das mentiras que invento para mim" (Queirós, 2017, p. 7). Essa afirmação por si só anuncia a ficção, que vai se destacando como escrita do eu com o aparecimento da mãe do pequeno Bartolomeu: "No princípio, se um de nós caía, a dor doía ligeiro. [...] Seu beijo de mãe era um santo remédio. Ao machucar, pedia-se: mãe, beija aqui!" (Queirós, 2017, p. 8).

Esse tipo de relação entre ficção e escrita do eu, em que o texto se sujeita a alternâncias entre registro de memórias e imaginário, é explicado por Evando Nascimento (2017, p. 616, grifos do autor):

> Toda ficção mantém relações com o real; a diferença é que a autoficção o faz de modo explícito, nomeando frequentemente seu autor dentro do livro, e não apenas na capa, na orelha, na folha de rosto ou na ficha catalográfica. Nomeia-o e o traz para o *presente narrativo*, fazendo muitas vezes coincidir história vivida e enunciação narrativa, verdade e literatura, numa relação tensa, depois da qual nem a literatura se reconhece mais como "pura", nem a ficção tampouco será mais "pura". É esse *hibridismo* da autoficção que fascina, seu caráter indecidível, sua impureza congênita, em razão da qual ora pende para a autobiografia realista, ora para o delírio ficcional, numa oscilação em que a verdade histórica perde seu valor axial e axiológico.

Na autoficção *Vermelho Amargo* (2017), o pequeno Bartolomeu se faz presente não só como elemento autobiográfico, mas também como personagem de um conto de fadas que assim se inicia: "A madrasta retalhava um tomate em fatias, assim finas, capaz de envenenar a todos" (Queirós, 2017, p. 9). A madrasta que deseja envenenar encontra-se no imaginário de muitas crianças. Quando "[o] adulto busca a voz do menino para conjurar as dores do passado e do presente através da escrita [...]", como aponta Coelho (2022, p. 15), ressurgem com as recordações os esconjuros de quem tomara o lugar da mãe.

Como nos contos de fadas, há um pequenino reino distante, no interior do Brasil, uma família pobre que enfrenta adversidades, um menino órfão que, com seus irmãos, é alvo dos ódios e ressentimentos da madrasta, um ser mágico que o protege – a mãe

morta: “Havia na cidade a madrasta, a faca, o tomate e o fantasma. A mãe morta ressuscitava das louças, das flores, dos armários, das cadeiras, das panelas, das manchas dos retratos retirados das paredes, das gargantas das galinhas” (Queirós, 2017, p. 15). A lembrança afetiva da mãe é a força mágica que, tal qual uma fada, sustenta Bartolomeu, o herói do conto.

Existe também nos contos de fadas um elemento da natureza que pode cumprir a função de instrumento de transmutação. Às vezes é uma abóbora, outras, um feijão, uma maçã, e no caso da vida encantada do pequeno Bartolomeu, é um tomate: “Minha fatia era dividida ao meio. Um pedaço para mim, outro para minha fantasia” (Queirós, 2017, p. 56).

A temática da falta de amor também é uma das características dos contos de fadas. Frequentemente seus protagonistas são crianças ou jovens órfãos e de alguma forma marginalizados em suas relações familiares ou sociais. Surge a relembrança: “Sem o colo da mãe eu me fartava em falta de amor” (Queirós, 2017, p. 10). Há para essa criança – o narrador-personagem, ou seja, a personagem suscitada pela memória do narrador autodiegético – mais do que a falta de amor, há o desamor sem solução: “A mãe partiu cedo – manhã seca e fria de maio, sem levar o amor que diziam eu ter por ela. Daí, veio me sobrar amor e sem ter a quem amar” (Queirós, 2017, p. 11).

O herói do conto de fadas é geralmente o pequenino, o mais desprovido: João do pé de feijão (Corso; Corso, 2006, p. 146); o Pequeno Polegar (Grimm; Grimm, 2018, p. 351), ou outro caçula de uma numerosa família. Bettelheim (2002, p. 46) ressalta que: “Nos contos de fadas é tipicamente a criança mais jovem que, embora de início menosprezada ou escarnecida, torna-se vitoriosa no final”. O pequeno Bartolomeu não é o mais novo em sua família, mas, dos menores, é o que toma a palavra para expor que se sente abandonado no seu meio familiar: “Impossível deitar-me em meu próprio colo e acalentar-me. Não suportaria o peso de minha carga” (Queirós, 2017, p. 28).

A presença da mãe morta permanece para o narrador de *Vermelho amargo* (2017), assim como para seus irmãos, e a madrasta sabe disso: “Do tomate exalava um gosto de cera, flor, reza e terra. Sempre engoli minha fatia por inteiro” (Queirós, 2017, p. 13). Dessa feita, o enredo do conto se desenvolve com um enigma: “Impossível para a madrasta assassinar o fantasma, que inaugurava seu ciúme, sem passar por nós,

engolidores do seu ódio" (Queirós, 2017, p. 16) – reflete o narrador sobre a sina de si mesmo e de seus irmãos.

A cada manhã a madrasta se fazia impactantemente presente: "A madrasta mantinha especial conversa também com o fogo. [...] Ao livrar-se dos pesados cobertores da noite, seus passos duros caminhavam para o fogão. Soprava as cinzas que pairavam sobre as brasas, desfazendo a mentira. Atiçava [...]" (Queirós, 2017, p. 31-32) a raiva. Diane (2019, p. 51) considera que "[o]s dois protótipos de vermelho são o sangue e o fogo", mas também a raiva é rubra.

É assim que a madrasta consegue resolver seu enigma, através do elemento do conto de fadas que liga todos os outros, que costura e arremata a trama: a violência. Esta costuma contar com um objeto material, visível, cortante, geralmente de metal. A personagem Bela Adormecida, por exemplo, furou o dedo no fuso de uma roca (Grimm; Grimm, 2018). É comum que esse objeto agressor seja uma faca ou um facão, como o do caçador que tinha ordem de matar a princesa Branca de Neve (Grimm, Grimm, 2018).

No conto de fadas de Queirós (2017, p. 27) surge esse mesmo instrumento de violência: "Desde sempre imaginei a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca". Facas servem para cortar, separar, matar: "O aço frio da faca afiada encrespa-me da carne à alma [...]" (Queirós, 2017, p. 30), sente o narrador. Empunhando a faca na cozinha, a madrasta se revelava: "As mãos matemáticas da mulher registravam com a faca e a força, e sobre a pele do tomate, suas premeditadas vitórias" (Queirós, 2017, p. 59). Mas facas também podem ser imateriais, invisíveis como a palavra dita ou calada.

O menino Bartolomeu constrói como narrador seu conto de fadas para enfrentar o mito do mal, materializado na madrasta que quer apagar de sua mente a lembrança da fada mãe, a figura materna também mítica, porque eterna. Bettelheim (2002, p. 72) esclarece:

> Os contos de fadas, contendo boas fadas que aparecem subitamente e ajudam a criança a encontrar felicidade apesar do "impostor" ou da "madrasta", permitem que a criança não seja destruída por esse "impostor". Os contos de fadas indicam que, escondida em algum lugar, a boa fada madrinha observa o destino da criança, pronta a afirmar seu poder quando for necessário e urgente.

São várias as estratégias adotadas pelas madrastas desses contos para dar um fim nos herdeiros de suas predecessoras. Um método recorrente é o envenenamento,

utilizado pela madrasta da Branca de Neve (Grimm, Grimm, 2018), que se utiliza do veneno do desamor, o qual pode ser produzido e apreciado pelas próprias madrastas: “Sem remorso por ter degolado o tomate ou açoitado a carne, ela saciava sua fome como a Branca de Neve mordera a maçã” (Queirós, 2017, p. 41).

Elas podem também recorrer ao auxílio e intercessão de outrem, seja um caçador ou o próprio pai das crianças. Pois a figura paterna também parece apresentar um padrão nesse gênero literário: “O pai, amparado pela prateleira da cozinha, com o suor desinfetando o ar, tamanho o cheiro do álcool, reparava na fome dos filhos” (Queirós, 2017, p. 10). Essa personagem demonstra preocupar-se com seus filhos tanto quanto o pai de João e Maria (Grimm, Grimm, 2018), quem, ao saber que sua esposa, a madrasta, planeja livrar-se deles, exclama: “Mas as pobres crianças causam-me uma pena imensa!” (Grimm, Grimm, 2018, p. 67). Contudo, esses homens acabam cedendo às vontades de sua nova mulher, cuja palavra corta mais do que o metal. O pai do pequeno Bartolomeu, “[...] para ganhar mais amor, negociava com o tomate o destino dos filhos, clandestinamente” (Queirós, 2017, p. 13). São genitores que, mesmo manifestando sentimentos pela prole, mostram-se impotentes, reféns dos poderes das madrastas. Bettelheim (2002, p. 220) alerta que “[o] aparecimento frequente destas figuras nos contos de fadas sugere que maridos dominados pelas esposas não constituem uma novidade neste mundo. Mais exatamente, são estes pais que criam dificuldades insuperáveis para a criança”.

Esse psicanalista observa que comumente os homens convivem muito menos com os filhos do que suas mães, por voltar-se mais para o mundo exterior, e acrescenta que, se eles próprios não conseguem completar seu próprio processo de amadurecimento, podem passar a enxergar seus descendentes como rivais (Bettelheim, 2002), fragilizando ainda mais o vínculo afetivo.

Apesar disso, o menino órfão sente falta dessa relação paterna atravessada pela interferência da madrasta Vermelho Amargo: “O odor da mortadela deslancha em mim fragmentos de afagos, relíquias escassas do pai. O tomate não exala nenhum cheiro. É da índole do tomate manifestar-se apenas em cor e cólera” (Queirós, 2017, p. 25). O tomate, vermelho cor de sangue, encarna a madrasta em todas as suas nuances.

O pequeno Bartolomeu intui que a madrasta cortara o elo entre as crianças e seu pai e pressente as consequências: “Enxergava o manejo da faca desafiando o tomate e,

por certo, nos pensava devorados pelo vento ou tempestade, segundo decretava a nova mulher" (Queirós, 2017, p. 10). Conforme ressalta Lukács (1965, p. 49): "A metáfora aparece inchada de realidade. Um traço acidental, uma semelhança de superfície, um estado de ânimo, um encontro casual passam a constituir a expressão imediata de vastas relações sociais". Tal como Dorothy em *O mágico de Oz* (2019), as crianças iriam sendo transportadas "[...] para muito longe, com a mesma facilidade com que se carrega uma pena" (Baum, 2019, p. 13).

Os contos de fadas são geralmente reconhecidos como literatura infantil – um gênero surgido no século XVIII. Como explicam Lajolo e Zilberman (1985), a intenção era habilitar a criança para o consumo de obras impressas, de forma a garantir a contínua expansão do público leitor e o consequente crescimento do mercado editorial.

No entanto, os contos de fadas como tradição oral, são bem mais antigos e se constituem de um gênero que apresenta características específicas que foram estudadas no âmbito tanto do folclore, por Propp (1984), quanto da psicanálise, por Bettelheim (2002), dentre outros. Sua publicação, "[...] literalizando uma produção até aquele momento de natureza popular [...]" (Lajolo; Zilberman, 1985, p. 15), acabou cumprindo uma função mais complexa de divulgação para além do tempo e do espaço. O poeta e crítico argentino Eduardo Azcuy, no prefácio ao livro de Noemí Paz (1992, p. 11, grifo do autor) observa: "O conto de fadas auxilia e reata. Reflete, com maior ou menor intensidade, a situação do homem no mundo e, através de sutis referências, procura induzir a 'mudança de sensibilidade' característica da passagem iniciática". Pois assim como crescem abóboras, feijões e tomates, assim também podem sobreviver as crianças, apesar dos problemas terrenos de ordem material, familiar, social ou até metafísica – problemas mais ou menos intensos, mais ou menos visíveis, mas sempre inerentes à condição do ser humano em sua organização comunitária e social (Bettelheim, 2002; Paz, 1992). Se o pequeno Bartolomeu necessita vivenciar seu conto de fadas, é porque: "Meu real é mais absurdo que minha fantasia" (Queirós, 2017, p. 59).

Assim, para ajudar os pequenos seres humanos a entender o mundo e as estratégias que devem utilizar em sua difícil caminhada, os contos de fadas expressam a universalidade dos mitos. Noemí Paz (1992, p. 27) lembra que "[o] mito é a expressão de um conhecimento primordial".

Quando uma criança lida com a morte ou o mal, ou ambos ao mesmo tempo, e

com a inevitabilidade dos consequentes traumas, precisa buscar no próprio sofrimento a força para seguir em frente. Se o conto de fadas não está do lado de fora, ele pode aflorar pela fantasia infantil, para auxiliar no enfrentamento desses impasses que a vida acarreta (Bettelheim 2002). Está aí a grande importância dos contos de fadas, em todo tempo e espaço. Conforme expressa Benjamin (1987, p. 215), "[o] primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito".

É possível, para o leitor que não se encante especialmente com os contos de fadas, supor que essa madrasta de *Vermelho amargo* (2017) fosse apenas uma mulher pobre de uma pequena cidade do interior de Minas, que decidiu se casar com um viúvo alcoólatra, pai de cinco filhos. Uma mulher que sofria por seu destino, enquanto "[c]om a mão tensa segurava o cabo da faca, pronta para retalhar a miséria" (Queirós, 2017, p. 53). Contudo, a trama a insere no conto de fadas, o que se compreende recorrendo a Hall (2006, p. 41, grifo do autor): "As palavras são 'multimoduladas'. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado". Se surgem os elementos do conto de fadas – como a faca, a raiva, o desmembramento da família – as palavras que os definem se encantam, como sugere Queirós (2017, p. 61): "[...] as palavras eram meu barco. Com elas atravessaria as ondas, venceria as calmarias, aportaria em outras terras. Se era meu barco, eram também meus remos. Com elas cortava as águas, flutuava sobre marés e me via em poesia".

Nos contos de fadas não interessa saber nomes e demais detalhes que definam as personagens. Bruno Bettelheim (2002, p. 41, grifos do autor) indica que "[...] os pais das figuras principais permanecem anônimos. São referidos como 'pai', 'mãe', 'madrasta', embora possam ser descritos como 'um pobre pescador', ou 'um pobre lenhador'. Se são 'um rei' e 'uma rainha', são disfarces leves para pai e mãe". Por isso, em *Vermelho amargo* (2017) só ficamos sabendo os nomes das crianças: José e Taninha eram os maiores; o narrador – o pequeno Bartolomeu, era o filho mais ou menos do meio e o caçula dos meninos. Ele explica: "No vagão de segunda classe, onde tomei assento, minha mãe e meu pai me aguardavam, ao lado de dois irmãos. Não, não sou o terceiro. Sou o

quinto. Quando me instalei no trem, dois irmãos haviam passado e já partido" (Queirós, 2017, p. 42).

Madrasta, órfãos, tomate, faca ou veneno... Naturalmente, o conto de fadas também costuma ter a fada que, conforme já pincelado, era a mãe, quem transmutava a dor: "Engolia o tomate imaginando ser ambrosia ou claras em neve, batidas com açúcar e nadando num mar de leite, como praticava minha mãe – ilha flutuante – com as mãos do amor" (Queirós, 2017, p. 11). Há uma perda da mãe em idade precoce. É nessa situação de impotência, em que a alma não encontra solução para seu grande sofrimento, que a fada protege, consola, orienta. Paz (1992, p. 55) reflete: "Se compararmos o herói do conto de fadas com a alma que se questiona sobre o sentido de sua existência, veremos que, no início, ela não pode fazer uma escolha das circunstâncias". Percebe-se, a partir da exposição de Bettelheim (2002), que madrasta e fada são metáforas que se contrapõem, nos contos de fadas, numa relação dual que transmite as complexidades do papel de mãe, com suas dissociações, difíceis de serem integradas pela criança que se defronta com a dor da orfandade. Em alguns contos, assim como na vida real, pode inclusive ocorrer de elas virem sintetizadas numa só personagem, como a figura materna que não é plenamente aceita. Bettelheim (2002, p. 71) lembra que, aos olhos da criança, mesmo a mãe, "[...] protetora toda-dadivosa, pode-se transformar na cruel madrasta se for malvada a ponto de negar a seu filhinho algo que ele deseja".

3 O PASSADO FELIZ

Vladimir Propp (1984, p. 32), em sua *Morfologia do conto maravilhoso*, constitui um roteiro para identificação de contos de fadas, no qual explica que, nestes, "[...] a situação inicial dá a descrição de um bem-estar particular, por vezes sublinhado propositalmente". Para o pequeno Bartolomeu, era o beijo, já ausente, o colo, perdido, o amor que permeava sua vida: "Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-los em água pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol" (Queirós, 2017, p. 14). A cidadezinha natal é vista pelo narrador autodiegético como um lugar que já fora idílico, onde a

família do pequeno Bartolomeu pudera ser feliz: "Havia muitas coisas boas de saber naquele lugar longe do resto do mundo" (Queirós, 2004, p. 40).

Pode-se afirmar que *Vermelho amargo* (2017) seja a continuação do livro *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (2004), em que este relata como um menininho que estava aprendendo a ler teve de lidar concomitantemente com outra grande mudança em sua vida: a mãe, antes ativa, passara a ficar na cama, doente, embotada pelas injeções de morfina. O narrador, também autodiegético, descreve com perplexidade: "Eu olhava suas mãos sobre o lençol, via as veias passeando sobre os ossos, azuis, e tentava me confortar dizendo que nada é para sempre" (Queirós, 2004, p. 42).

O pai, nesse angustiante período, quando estava em casa procurava ser presente: "Difícil não conferir razão a meu pai em seus momentos de anjo. Ele pendia a cabeça para a esquerda, como se escutando o coração e falava sem labirintos. Dizia frases claras, acordando sorrisos e caminhos" (Queirós, 2004, p. 7). José, o irmão mais velho, embora com ciúmes da mãe, protegia o irmão mais novo. Assim era quando o pequeno Bartolomeu – pois podemos assim identificar o narrador-protagonista –, que descontava a raiva nas paredes da igreja ou nos muros do cemitério, escrevia "[...] um nome feio e pequeno, por onde passava [...]" (Queirós, 2004, p. 32), mas José logo arrumava a palavra: "Ele puxava mais uma perninha no *u* e fazia uma voltinha em outra perna e virava *e*. Então ele botava um acento, e pronto! A palavra feia e imoral se transformava na palavra *céu*" (Queirós, 2004, p. 32, grifos do autor). José sonhava com ser jogador de futebol: "Não podia ver meia furada. Enchia de molambos e costurava. Carregava sua bola de pano para todo canto. Seu sonho, me disse, era ter uma bola de couro e não mais precisar chutar bucha de laranja" (Queirós, 2004, p. 48).

Mas *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (2004) é principalmente o início do conto de fadas de Bartolomeu Campos de Queirós, o seu relato de infância feliz como o pequeno Bartolomeu, na companhia da família e cuidado pelos pais:

> Eu ia descalço, como tantos, para a escola. Sapato era coisa de domingo com frango, pai em casa e macarrão. A poeira da estrada, misturada com o frio e o orvalho de maio, trincava minhas pernas. Antes de dormir, minha mãe esfregava diadermina, ou manteiga de cacau, ou sebo. A maldade da poeira virava só carinho e brilho (Queirós, 2004, p. 20).

O pai pedira ao gerente do Banco do Brasil que contratasse José e conseguiram para ele uma vaga em outro Estado. Contudo, José recusou, "[...] bateu pé, vestiu o macacão e continuou ajudando meu pai, menos aos domingos, quando ia ajudar o Padre Grevi na Tabatinga" (Queirós, 2004, p. 67); tratava-se de uma questão de apoio e fidelidade à família.

4 A DOR

A percepção da dor inicia de forma ambígua em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (2004): "A dor de minha mãe aumentava sempre e muito. Dia e noite ela gemia ou cantava. Vivia entre o medo e a esperança" (Queirós, 2004, p. 28). A criança sentia a dor da mãe e antecipava novas dores: "Eu espiava, com dor, a agulha furar a carne pouca de minha mãe. Ela então não mais cantava ou gemia. Silenciava. A morfina apagava o altar mor, a Josefina, o Mistura Fina, o José, e os ais do senhor Morais. Ela dormia a noite toda, um sono pesado, mas temporário, eu sabia" (Queirós, 2004, p. 29-30).

Vermelho amargo (2017) pode ser tomado como um conto de fadas – como muitos do mesmo gênero – sobre afastamento. Vladimir Propp (1984, p. 32, grifo do autor) distingue como função das personagens alguns tipos de afastamento, exemplificando: "A *morte dos pais* representa uma forma intensificada de afastamento". Para Bettelheim (2002, p. 7), "[...] muitas estórias de fadas começam com a morte da mãe ou do pai; nestes contos a morte do progenitor cria os problemas mais angustiantes, como isto (ou o medo disto) ocorre na vida real". Porém, Propp (1984, p. 32) ainda acrescenta: "Às vezes, são os membros da geração mais nova que se afastam". À diferença dos afastamentos familiares que se dão naturalmente com o amadurecimento físico, mental e emocional dos filhos, ou com a morte dos pais por envelhecimento, tais contos visam a enfatizar a existência dos afastamentos dramáticos, doloridos.

Nesse conto de Queirós (2017), não basta o afastamento da mãe. O pequeno Bartolomeu, embora órfão, sentia-se amado por seus irmãos: "Admirando meu pânico diante do tomate [o irmão mais velho] devorou por mim a minha fatia. O tomate pousou em meu prato e me foi roubado pela colher de seu escondido carinho" (Queirós, 2017, p. 34). Mas, um a um, eles foram desaparecendo. Esse irmão "[...] escolheu afastar-se sem

noticiar seu endereço" (Queirós, 2017, p. 56). Bettelheim (2002, p. 85), ao comentar um conto dos irmãos Grimm, salienta a dimensão desse passo como amadurecimento:

> Aqui, como em muitos contos de fadas, ser expulso do lar representa ter que se tornar independente. A autorrealização requer o abandono da órbita do lar, uma experiência excruciantemente dolorosa, carregada de muitos perigos psicológicos. Este processo de desenvolvimento é inevitável: a dor dele é simbolizada pela infelicidade das crianças de serem forçadas a deixar o lar. Os riscos psicológicos do processo, como ocorre sempre nos contos de fadas, são representados pelos perigos que o herói encontra nas suas andanças. Nesta estória, o irmão representa o aspecto ousado de uma unidade essencialmente inseparável.

E é assim que o clímax de *Vermelho amargo* se apresenta sutilmente. Dall'Olio (2014, p. 26), ao refletir sobre esse mesmo conto, considera que: "É possível dizer que o clímax da história acontece quando o menino descobre seu amor (e o leitor descobre o amor do menino)". Ocorre que esse amor vem sempre acompanhado da dor: "Mais breve que o susto o irmão foi-se. [...] Não houve flor, cera, reza, terra, nem o mais profundo. Como pássaro, voou com desnorteio sem deixar rastro" (Queirós, 2017, p. 56). O amor protetor de José, que reverberara o amor da mãe perdida, sumira repentinamente, não mais existia. A morte, já familiar para o pequeno Bartolomeu, lhe deixara uma fada. O desaparecimento do irmão só deixava o vazio.

A partir daí, o cumprimento do destino se fazia inevitável. Conforme adverte Bettelheim (2002, p. 85), "[o] conto de fadas não deixa dúvidas na mente da criança de que a dor deve ser suportada e que as chances arriscadas devem ser enfrentadas". As demais crianças foram também sendo afastadas de seu lar: "A irmã virou presente para um tio distante, com a condição de esquecer o gato, como se para esquecer o amado bastasse uma ordem" (Queirós, 2017, p. 61). Os laços iam sendo cortados pela faca. A família se esfacelara. O último a ser tirado de casa foi o pequeno Bartolomeu. Noemí Paz (1992, p. 67) pondera que "[o] herói-mediador é tirado da casa paterna, fato que indica o caminho da alma que deve abandonar sua filiação humana para ir ao encontro de sua individuação, de sua filiação divina". O afastamento do pequeno Bartolomeu se faz poesia.

Pois a função poética é um dos grandes recursos da linguagem dos contos de fadas. Eduardo Azcuy considera que "[...] a partir do ângulo totalizador e religante da visão poética, os símbolos vivos podem 'ultrapassar' a fronteira aparente e as fadas 'corporificar-se' na interseção de duas realidades" (Paz, 1992, p. 14, grifos do autor). Em

Vermelho amargo (2017), a função poética reflete-se por vezes em períodos que adotam os recursos da rima e ritmo, como este verso que assim destaca o nascimento como uma separação que prenuncia outra separação, mais dolorosa, da mãe: "Vim ao mundo molhado pelo desenlace. A dor do parto é também de quem nasce" (Queirós, 2017, p. 8). Esse verso intensifica o sentimento manifestado pelo narrador de *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (2004), quem expressa, ao ver a mãe morta: "Senti como se estivesse nascendo naquela hora, em um mundo de tarde fria onde só chorar era possível" (Queirós, 2004, p. 76). O narrador cria essa relação antitética entre nascimento e morte que se espraia por sua obra autoficcional.

O narrador de *Vermelho amargo* (2017) também recorre a combinações de palavras que não obedecem à regência de relações sintagmáticas, gerando uma nova semântica: "Os cômodos sombrios da casa – antes *bem-aventurança primavera* – abrigavam passageiros sem linha do horizonte" (Queirós, 2017, p. 9, grifo nosso). Roland Barthes (2004, p. 43) explica que, sem o guia das relações seletivas, a palavra é reduzida "[...] a uma espécie de grau zero, prenhe ao mesmo tempo de todas as especificações passadas e futuras". Ao invés de uma bem-aventurança primaveril ou de uma primavera bem-aventurada, temos então em sua plenitude lexical os nomes bem-aventurança e primavera, sem relação de subordinação sintática e, portanto, plenos de significado – transbordando pelos cômodos da casa que depois se tornaram escuros, opressivos, limitantes, para buscar, além do espaço e do tempo, a mãe viva.

Vermelho amargo (2017) é então um mergulho na infância – individual, do narrador, mas também coletiva, dos leitores – para extrair do tomate diário do almoço o soro simbólico que faz Bartolomeu continuar a viver. Recorrendo ao gênero conto de fadas, o narrador aproxima sua própria experiência às narrativas míticas que podem envolver os leitores no mundo ficcional dessas crianças órfãs e fazê-los refletir sobre temas sensíveis como o abandono infantil.

Vladimir Propp (1984, p. 32) indica que no conto de fadas, após a caracterização do afastamento, "[...] impõe-se ao herói uma proibição". A infância terminou com a morte da mãe, pois era vetado ser criança: "Brincar irritava a ira de nosso pai. 'Viver demanda muita seriedade', ele retrucava. Só contar estrelas permitia, por ser uma lida sem fim. Os filhos se assentavam no degrau da escada [...] e rezavam: 'Primeira estrela que eu vejo me dê tudo que eu desejo'" (Queirós, 2017, p. 33, grifos do autor). Quem sofre as

consequências por transgredir a proibição não é o herói, mas sua irmã maior: “Ao brincar com sua boneca de celuloide, trancada no banheiro – escondendo-se do pai – caiu e levou muitos pontos. O medo bordou sua fronte com pontos de dor” (Queirós, 2017, p. 39).

A brusca perda que transforma a criança em órfã, seu luto, os ardis da madrasta para apagar de memória a presença materna, são forças que pugnam por adquirir significado, e a narrativa surge na forma de conto de fadas: “Não se desata com delicadeza o nó que nos amarra à mãe” (Queirós, 2017, p. 9). É desta constatação que surge em *Vermelho amargo* (2017) a narrativa, aquela que conforme Benjamin (1987, p. 204) “[...] conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”. A morte redentora se expressa pela criatividade que faz o pequeno Bartolomeu crescer e, do sacrifício de sua mãe, de seus irmãos e seu, encontrar como autor a salvação na arte.

5 O TEMPO

Uma capa que lembra uma fatia de um centímetro de tomate maduro. Daquelas que sobram no prato meio vazio, com o soro escorrendo como sangue aguado. O livro *Vermelho Amargo* (2017) não encerra um conto de fadas voltado especialmente para crianças, o que, aliás, não era função desse gênero quando ele se constituiu a partir da tradição oral. Contudo, em contraste com a crueza de relato que os espectadores dos contos medievais enfrentavam, os leitores dessa autoficção usufruem da leveza lírica com que são tratados pelo narrador temas profundos como a morte, o luto, a orfandade, o ódio, a disputa para se obter a atenção de um pai. Trata-se, como ressalta Coelho (2022, p. 18), da reconstrução possibilitada pela “[...] memória ficcional, onde o que foi subvertido pelo tempo pode ser reordenado, organizado pela fantasia”. É o que expressa a epígrafe de *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (2004), que pode ser estendida a *Vermelho Amargo* (2017): “O tempo amarrota a lembrança e subverte a ordem” (Queirós, 2004, p. 5).

Essa fatia de tomate que confere cadência à narrativa de *Vermelho Amargo* (2017) é o rastro das dores da infância que o tempo deixou e faz recordar. Como rastro, significa, conforme explica Ricoeur (1997, p. 10), “[...] ao mesmo tempo um resto e um

signo do que foi e não é mais". Pois todo conto de fadas evoca um tempo anterior de bonança e narra um trauma que a vida precisa enfrentar.

Se a madrasta é a personagem que mobiliza a trama, a mãe morta é a sua motivação: "Sobre os dias, a ausência da mãe ganhava corpo. O tempo – capaz de trocar a roupa do mundo – não consumia sua lembrança. Quando se ama, em cada dia o morto nasce mais" (Queirós, 2017, p. 19-20). Sua presença persistia como fada e como ausência, e provocava mudanças.

No conto de fadas o tempo do mundo dá passagem ao tempo da alma – os movimentos da personagem-protagonista possibilitam os movimentos da alma. Recorre-se novamente a Ricouer (1997, p. 24) para perceber que, nesse processo, "[...] seja o que for que o espírito construa sobre essa base com sua atividade narrativa –, ele encontra a sucessão nas coisas antes de reapropriar-se dela; ele começa padecendo-a e até sofrendo-a, antes de construí-la". O narrador de *Vermelho amargo* (2017) constata estar "[a]turdido por ter a alma como carga, e suportá-la para viver o eterno que existia depois de mim. Aturdido por ser mortal abrigando o imortal" (Queirós, 2017, p. 14).

Da distância temporal e espacial surge então o eu lírico, capaz de enxergar poesia no sofrimento e transmutar as vivências do autor. Foram cinco irmãos vivos. "Sonhei-me um tomate, maduro e pequeno, preso num cacho, com outros cinco, todos verdes" (Queirós, 2017, p. 42). A consciência que o pequeno protagonista adquiria amadurecia sua alma; o sexto tomate do cacho, ainda imaturo como os outros, poderia ser o pai.

Com a morte da mãe e o novo casamento do pai ainda em tempo de luto, a casa deixou de ser lar. Aquele cacho vai minguando, perdendo seus frutos, e ao mesmo tempo o tomate diariamente fatiado pela madrasta vai-se espessando, junto com a dor da ausência dos irmãos: "Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós" (Queirós, 2017, p. 9).

A dor e o tempo entrelaçam-se, tal qual no conto de fadas, até a indescritível distância do "era uma vez", expressão que Bettelheim (2002, p. 65) distingue como uma senha para a saída do mundo ordinário. Conforme expressa o narrador em *Vermelho amargo* (2017): "A dor vem de afastadas distâncias, sepultados tempos, inconvenientes lugares, inseguros futuros" (Queirós, 2017, p. 8). A posição de narrador autodiegético intensifica essas sensações e sentimentos, que não seriam expressos no clássico conto de fadas, mas que podem ocorrer neste, devido à oscilação entre a infância que o narrador-

personagem vivencia e suas recordações como adulto que acolhe essa personagem-herói de um conto de fadas. Evando Nascimento (2017, p. 621, grifos do autor) desenvolve o termo alterficção para expandir o conceito de autoficção, considerando suas nuances:

> O sentido do termo que efetivamente me mobilizou e mobiliza ainda é o da autoficção enquanto *reinvenção de sua própria vida* e não enquanto mero registro documental. Ou antes, *a reinvenção de si como outro*, utilizando-se explicitamente fatos passados e presentes de sua própria existência, se possível com o recurso à homonímia, total ou parcial, entre personagem, narrador(a) e autor(a).

O tempo pesava sobre o presente do pequeno Bartolomeu, ao expor a falta infinita da mãe. E continuou a pesar, pois algumas pessoas inacessíveis – mortas ou distantes – por seu impacto permanecem vivas na memória do tempo, tal qual assevera Ginzburg (2007, p. 53): "Há figuras do passado que o tempo aproxima em vez de afastar". Algumas podem ser fadas e outras, madrastas. Ambas, a fada e a madrasta, acompanharam o destino do narrador.

Por outro lado, nessa prosa poética, o tomate marca a passagem e o ritmo incessante do tempo: "Jabuticaba, manga, laranja, floresciam cada uma em seu tempo. Tomate, não. Ele frutificava, continuamente, sem demandar adubo além do ciúme" (Queirós, 2017, p. 10). Marca, igualmente e concomitantemente, a intensidade das emoções negativas: "As fatias delgadas escreviam um ódio e só aqueles que se sentem intrusos ao amor podem tragar" (Queirós, 2017, p. 10).

Este conto de fadas não conclui com alguma das típicas fórmulas de sucesso do herói sistematizadas por Propp (1984), uma vez que a madrasta levou a melhor: ficou com a casa, o pai, os tomates, jabuticaba, manga, laranja. Nos contos de fadas, as madrastas são castigadas por seus atos. Em *Vermelho amargo* (2017), o narrador levanta a suspeita que esse castigo possa advir de um autojulgamento dela própria, providenciado por suas lembranças e pelas recordações do pai – que de alguma forma guardaria em seu coração a memória de seus filhos: "Ignoro se o remorso nos preservava em suas memórias, ou se a paixão lhes presenteou com o esquecimento. A culpa é relativa ao tamanho da memória" (Queirós, 2017, p. 65). Mas não cabe ao herói inteirar-se disso, pois ele seguiu seu caminho: "Meu desterro, decretado pela voz do pai – naquela manhã seca e fria –, me fez inventar meu porto, mesmo sem escolher a margem do rio" (Queirós, 2017, p. 64).

Resta-lhe, portanto, a incompletude. Seus irmãos haviam partido para destinos ignotos e o herói não conseguira salvá-los, como o fez o Pequeno Polegar:

> O irmão triturador de vidro, a irmã que bordava mares, a que deixara o gato órfão, a nascida em todas as manhãs no globo terrestre aninhavam-se, agora, apenas em minha memória. Jamais podia pensá-los em alguma paisagem. Restava-me reinventá-los dispersos, indignados com a vitória amarga do tomate maduro (Queirós, 2011, p. 62).

O cacho fora desfeito; o fantasma, morto. A madrasta tinha resolvido o enigma.

A fórmula "felizes para sempre" não é exatamente a dos contos de fadas tradicionais, mas, mostra Bettelheim (2002), uma adaptação cultural ocidental, que pode indicar a maturidade adquirida ao final pelas personagens. O narrador relembra que essa expressão fizera parte do passado remoto das crianças: "O irmão, o mais velho, recontava as histórias ouvidas da professora. Depois da morte, fuga, abandono, traição, afirmava: 'Foram felizes para sempre'. Sempre pensei o 'sempre' como um tempo muito longe" (Queirós, 2017, p. 55, grifos do autor).

Ainda assim, muitos contos de fadas têm um final gratificante. Walter Benjamin (1987, p. 208) ensina que "[a] morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade". Muitos contos concluem-se com a morte da madrasta ou de outro impostor ou impostora que constitua ameaça. No caso de "João e Maria", demonstra Bettelheim (2002, p. 16), "[...] as crianças saem vitoriosas no final, e um inimigo dos mais ameaçadores – a bruxa – é completamente derrotado". Porém, não foi isso que houve em *Vermelho amargo* (2017), um conto de fadas que não terminou, como outros tantos, na eliminação do mal, corporificado pela madrasta.

A filiação humana do narrador-protagonista se rompe definitivamente ao final do conto, sem que pareça uma solução. Pois o aguardado seria que se pudesse constatar que "[...] o mais traumático no início é igualmente o mais liberador no final [...]. Lajolo e Zilberman (1985, p. 64) observam que "[a] solução do conflito coincide com o término da aventura, o que impede a continuação da história". Entretanto, Bettelheim (2002, p. 229) lembra que: "A mudança significa a necessidade de abandonarmos algo que até então apreciávamos, como a existência de Branca de Neve antes da rainha sentir ciúmes, ou sua boa vida com os anões – experiências difíceis e dolorosas de crescimento que não podem ser evitadas". O pequeno Bartolomeu apenas muda de casa e de cidade, encerrando assim essa sua aventura sem um claro desfecho.

A forma escolhida para essa autoficção– o conto de fadas – adequa-se à impotência da criança frente aos acontecimentos que desfazem sua família, a qual é ressaltada pela narrativa baseada na observação do narrador e não em sua ação. Lukács (1965, p. 50) distingue a intenção nessa característica do estilo: "O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso modo de representar determinado conteúdo [...]". O escritor se faz o pequeno narrador que é frágil e vulnerável frente ao mundo dos adultos, que é inaudível e invisível para estes.

Mas o pequeno Bartolomeu manteve sua fada: "Sua partida me legou, como herança, a habilidade de explorar meu tesouro em seu vazio" (Queirós, 2017, p. 33). E levando esse dom mágico, o menino cresceu, virou escritor – saiu do mundo real e nele entrou quantas vezes quis como narrador – e publicou este seu conto de fadas aos sessenta e sete anos, quando encerrou sua carreira literária. Pois foi sobre a morte mais importante da sua vida que o narrador quis se expressar para o mundo, pouco antes de sua própria morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo considerou-se a autoficção *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós (2017), como um conto de fadas, por apresentar tanto uma caracterização de personagens quanto alguns elementos simbólicos que são próprios desse gênero. A diferença do clássico conto de fadas para esta modalidade constitui-se da posição do narrador, que se torna autodiegético, indicando a característica autoficcional desse texto.

Em virtude da trama de *Vermelho amargo* (2017), exploraram-se os sentidos que assumem no conto de fadas as dimensões da dor e do tempo e suas soluções de superação pelo herói, independentemente do destino da personagem que represente a adversidade, a qual nesse caso é a madrasta Vermelho Amargo. Pois, contrariamente ao que indicam outros contos de fadas, esta não sofre as consequências de seus atos.

Em que pese esse desfecho, expõe-se tal conto de fadas como um recurso que permitiu que o narrador autodiegético, identificando-se com o pequeno Bartolomeu,

conseguisse enfrentar temas sensíveis de sua infância, como a morte da mãe, a consequente orfandade, o desamor, a dissolução de sua família, o abandono e o afastamento do lar.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUM, L. F. *O mágico de Oz*. Tradução de Luciano Machado. 4. ed. São Paulo: Ática, 2019.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In*:* BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Coleção Obras escolhidas, v.1. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. 16. ed. Tradução de Arlene Caetano. [online]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CHAMBEL, P. O Simbolismo das Cores no Livro de José de Arimateia. *Medievalista*, n. 1. jul. – dez. p. 1-30. Lisboa, PT: IEM, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition .org/medievalista/232>. Acesso em: 03 abr. 2026.

COELHO, C. V. O. *Memória, escrita e exílio em Bartolomeu Campos de Queirós*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2022. Disponível em: <https://reposi torio.ufmg.br/items/96d7d247-4532-4b72-bb4f-b84a39e40557>. Acesso em: 03 abr. 2026.

CORSO, D. L.; CORSO, M. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DALL'OLIO, M. S. *A prosa poética em* Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós*. Monografia (Curso de Especialização em Literatura - COGEAE). São Paulo: PUC-SP, 2014. Disponível em: <https://www.repositorio.pucsp.br/handle/handle/34998>. Acesso em: 03 abr. 2026.

DIANE, A. *Termos de cores (verde & vermelho)*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Faculdade de Letras. Lisboa, PT: Universidade de Lisboa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/39324/1/ulfl267396_tm.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2026.

FAEDRICH. A. M. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, n. 40, jan./jun., p.45-60. Araraquara: UNESP, 2015. Disponível

em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165>. Acesso em: 18 out. 2025.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRIMM, W. K.; GRIMM, J. K. *Os 77 melhores contos de Grimm*. Tradução de Íside M. Bonini. Organização de Luciana Sandroni. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

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

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. [*online*]. São Paulo: Ática, 2007.

LUKÁCS, G. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

NASCIMENTO, E. Autoficção como dispositivo: alterficções. *Matraga*, v. 24, n. 42, set./dez., p. 611-634. Rio de Janeiro: UERJ, 2017 Disponível em: <. https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/31606>. Acesso em: 03 abr. 2026.

PAZ, N. *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1992.

PROPP, V. Y. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

QUEIRÓS, B. C. *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

QUEIRÓS, B. C. *Vermelho amargo*. São Paulo: Global Editora, 2017.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.218-235

A CONSTRUÇÃO DE UM PONTO DE VISTA ATIVISTA EM *O ÓDIO QUE VOCÊ SEMEIA*, DE ANGIE THOMAS

THE CONSTRUCTION OF AN ACTIVIST POINT OF VIEW IN *THE HATE U GIVE* BY ANGIE THOMAS

José Ailson Lemos de Souza[1]
Thamyres Pereira de Souza[2]

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise do ponto de vista no romance *O ódio que você semeia* (2017), da escritora norte-americana Angie Thomas. Este é uma construção articulada pela narradora, Starr Carter, uma adolescente de dezesseis anos que testemunha o assassinato do melhor amigo durante uma abordagem policial. Iniciamos com uma discussão sobre a questão racial na literatura contemporânea de língua inglesa a partir dos textos de Bonnici (2011), Festino (2014), Morrison (2020) e sobre o gênero romance de protesto no contexto americano com os textos de Drake (2011) e Baldwin (2020). Em seguida, discorremos brevemente sobre a construção do ponto de vista na ficção, com base na discussão de Leite (1997), Arrigucci Jr. (1998) e Gancho (2004). Por fim, apresentamos nossa leitura sobre essa construção no romance de Thomas. Concluímos que, a partir da narradora-testemunha, o romance constrói uma perspectiva ativista como resultado de um processo de aprendizagem sobre a complexidade da opressão racial nos Estados Unidos, um sistema que opera por estereótipos, estigmas e valores acionados para normalizar o extermínio de afro-americanos.
Palavras-chave: Angie Thomas. Literatura norte-americana. Ponto de vista. Romance de protesto.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the point of view in *The Hate U Give* (2017), a novel by Angie Thomas. That point of view is a construction primarily shaped by the narrator, Starr Carter, a sixteen-year-old teenager who witnesses the murder of

[1] Doutor em Literatura e Cultura (UFBA). Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA-CECEN). E-mail: ailsonlsj@gmail.com
[2] Graduada em Letras Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA - *Campus* Balsas). Bolsista de Iniciação Científica no ciclo 2024-2025 com bolsa FAPEMA. E-mail: thamyresdesz@gmail.com.

her best friend by a police officer. Our discussion begins on the issue of race in contemporary English-language literature, departing from texts by Bonnici (2011), Festino (2014), and Morrison (2020), as well as on the protest novel genre in American literature based on the works by Drake (2011) and Baldwin (2011). Next, we briefly explore the construction of the point of view in fiction following the discussion presented by Leite (1997), Arrigucci Jr. (1998) and Gancho (2004). Finally, we present our reading of this construction in the novel. Our conclusion is that the novel builds an activist perspective through the witness-narrator as a result of a learning process about the complexity of racial oppression in the United States – a system that operates through stereotypes, stigmas and values to normalize the extermination of Black people.
Keywords: American literature. Angie Thomas. Point of view. Protest novel.

INTRODUÇÃO

O ódio que você semeia (2017), de Angie Thomas, é um romance que elabora a tradição do romance de protesto nos Estados Unidos para o público leitor de jovens adultos. O romance narra a trajetória de Starr, uma adolescente de dezesseis anos, que vivencia duas realidades distintas, entre o bairro pobre e violento em que cresceu, Garden Heights, e a escola elitizada e frequentada majoritariamente por alunos brancos. Em meio a esse processo de amadurecimento e grande esforço para se adequar e não corresponder aos estereótipos acerca de sua negritude, Starr presencia o assassinato de seu melhor amigo, Khalil, durante uma abordagem policial. A narrativa acompanha o despertar de Starr para o contexto em que vive, em que vidas como a sua não têm a mesma importância que a de pessoas brancas, e como essa medida é construída por estigmas, obstáculos e preconceitos dos quais ela mesma precisa enfrentar e ponderar.

O objetivo deste artigo é analisar o ponto de vista de Starr como uma construção que resulta em um ponto de vista ativista no interior da narrativa. É a partir da narradora testemunha que podemos observar nuances e ambiguidades acerca da situação dos afro-americanos, que envolve o enfrentamento de estigmas sociais que servem de suporte ao sistema de opressão e aniquilação de corpos negros.

Iniciamos a discussão com um breve levantamento sobre como a questão da diferença racial tem sido aproveitada e abordada pela literatura contemporânea de língua inglesa. Ressaltamos o romance de protesto na literatura norte-americana, os problemas que o gênero enfrenta com a crítica sobre sua pertinência como objeto literário ou panfletário. Em seguida, introduzimos algumas noções importantes sobre a

construção do ponto de vista na ficção, com enfoque para a importância do narrador e do narrador implícito. Por fim, apresentamos nossa análise da construção de um ponto de vista ativista no romance a partir de Starr.

A partir da percepção de Starr, observamos que o racismo opera por marcadores estigmatizantes dos quais dificilmente se consegue escapar naquela sociedade. O ponto de vista da narradora implica um processo de aprendizagem sobre como agir numa estrutura social em que afro-americanos são alvo do aparato estatal, bem como sobre lidar estrategicamente em tal contexto.

1 LITERATURA CONTEMPORÂNEA DE LÍNGUA INGLESA: A EMERGÊNCIA DA DIFERENÇA RACIAL

Parte considerável de autores e obras de literaturas de língua inglesa estudados em nossos cursos de Letras indicam uma mudança salutar nos currículos, visível na emergência de discussões e pesquisas em torno da diferença, seja esta de gênero, classe, raça, dentre outros recortes. Esta mudança decorre não apenas da renovação do quadro de professores, mas principalmente de uma nova composição do corpo discente destes cursos, cuja própria diversidade social e racial como fator recente indica como a temática se entrelaça a processos de inclusão e exclusão.

O grande fluxo de informações e também de trocas culturais na contemporaneidade indica uma reorientação sobre noções que por longo tempo pautaram a discussão sobre a arte e a expressão artística, como a noção de estética. Cielo Griselda Festino (2014) pondera que este termo esteve atrelado à ideia de "universal" e de homogeneidade artística, porém, tem se transformado de modo a expressar a ideia de diferença. O significado de universal cede espaço para ser pensando a partir do local, "a experiência sensorial [...] será mediada pelo contexto cultural a que o indivíduo pertence; ou seja, é uma prática comunitária que depende do que é estético dentro da comunidade à qual o indivíduo pertence" (Festino, 2014, p. 314). Tal mudança de paradigmas concebe a diferença cultural como fator de pluralidade, e assim questões de ordem estética precisam ser contextualizadas culturalmente.

Na leitura de Festino (2014), a forma como a literatura é pensada passa por essa consideração da pluralidade e do contexto cultural. Se a tradição ocidental associa o

literário com a imaginação, ou com o trabalho da escrita com belas palavras (*belles lettres*), outras tradições corroboram a ideia de pluralidade. Por exemplo, a cultura chinesa considera poesia e prosa como literatura, porém, também confere ao literário o "conceito de harmonia que se refletem nos desenhos, padrões e ordem conferidos à palavras escrita" (Festino, 2014, p. 317). Em vista dos diferentes contextos culturais, alteram-se também valores atrelados a gêneros literários, às relações entre arte e representação da realidade e entre literatura e história. Estas diferenças são importantes de serem consideradas devido às relações de poder desiguais entre as culturas. Ainda de acordo com a discussão da autora, a crítica acerca de expressões artísticas de outras culturas coloca em pauta "pontes da diferença", quando se reconhece o valor de determinada obra devidamente contextualizada, e a discussão estética como "ferramenta de opressão", no caso de inferiorizar determinado autor ou obra com base na crença em hegemonias culturais.

Em se tratando de uma consideração sobre um determinado conjunto de autores e obras, a compor aquilo que designamos como "cânone" de uma cultura literária, faz-se necessário também ter em vista a diferença, as disputas hegemônicas e os processos de inclusão e exclusão que pautam esse tipo de formação. No caso de literaturas de língua inglesa, Festino (2014) argumenta o seguinte:

> [...] muitas vezes acontece que epistemologias estéticas, de grupos considerados como *mainstream* ou como minorias, hegemônicos ou periféricos, distantes umas das outras, (no sentido de representar o que é conhecido como o Oriente e Ocidente), são articuladas em uma língua comum, neste caso a inglesa, o que leva a agrupá-las dentro da mesma tradição e epistemologia estética. Porém, todas essas epistemologias e culturas que as articulam estão marcadas pela diferença e estão em contraponto umas com as outras, por uma relação hierárquica de poder (Festino, 2014, p. 319).

Tal demarcação pode ser observada no interior de literaturas nacionais como a inglesa e a estadunidense. Thomas Bonnici (2011) levanta a discussão sobre a diferença racial no contexto da literatura inglesa, cujo recorte tende a diferenciá-la com a designação "literatura negra". Autores como Andrea Levy, Claude Mackey, Briton Hammon, Mary Prince, dentre diversos outros, são agrupados nesta aba e têm em comum uma vivência que se transmuta na ficção, como o racismo em solo inglês e dificuldades que dificilmente aparecem na ficção de autores brancos, como problemas de moradia e assistência médica. Além de literatura negra, há outros recortes naquele

contexto a demarcar diferença, como literatura pós-colonial e literatura britânica asiática. Em comum, as narrativas de todos esses recortes tematizam "a subalternância, a outremização, o sincretismo, a ambivalência, a mímica, o hibridismo e outros" (Bonnici, 2011, p. 170). Estas diferentes denominações, no entanto, reiteram hegemonias no interior de uma cultura literária. Nesse sentido, Bonnici (2011) argumenta que uma sociedade multicultural como a britânica deveria acabar com termos como "literatura negra" e reconhecer autores de ascendência negra e asiática como parte indissociável da literatura inglesa, desse modo presumindo a complexidade daquela cultura por meio de uma noção de unicidade multicultural.

Distinção semelhante ocorre na literatura estadunidense. Toni Morrison (2020) problematiza essa divisão a partir da origem e etnia em um país notoriamente multicultural, formado por diversas levas de imigrantes:

> [...] há algo que se chama literatura americana e que, de acordo com as convenções, não é nem literatura chicana, nem afro-americana, nem sino-americana, nem nativo-americana, etc. Trata-se de um fenômeno separado dos demais, e, a despeito dos esforços das mais recentes histórias literárias, dos currículos atualizados e das antologias, esse isolamento, seja quando se quer violá-lo ou endossá-lo, é o tema de grande parte desses debates (Morrison, 2020, p. 213-14).

Assim como no caso da literatura inglesa, estas subdivisões demarcam a diferença como fator não de diversidade, mas de um não pertencimento, quase que uma exterioridade, uma vez que as diversas nomenclaturas são colocadas, como sustenta a autora, como modalidades distintas da "literatura americana". Ao longo da discussão, Morrison (2020) compreende essa divisão como fator de delineamento do cânone literário do país. Questiona ainda essa elisão com base na questão racial, com a convicção de se tratar de uma estratégia de apagamento por parte da crítica, apagamento este da presença afro-americana numa sociedade que fervilhava com essa existência outra (Morrison, 2020). A diferença racial e o racismo são elementos centrais na construção de uma identidade norte-americana branca e outra afro-americana. Em um dos primeiros textos a refletir sobre essa nova identidade, "o homem americano", o escritor J. Hector St. John de Crèvecoeur, em Cartas de um fazendeiro americano [*Letters from an American Farmer*] (1782), afirma que este é um novo homem (distinto do europeu), e que, orientado por novos princípios, "é uma mistura de ingleses, escoceses,

irlandeses, franceses, holandeses, alemães e suecos"[3] (apud Levine, 2016, p. 4 – tradução nossa). Este registro capta a visão dos colonos europeus sobre a possibilidade de uma nova identidade, mescla de povos distintos, mas todos eles brancos e europeus.

John de Crèvecoeur, nascido na França, certamente não conceberia incluir a parcela da população então escravizada, vista como mercadoria. Essa percepção será reproduzida ao longo dos séculos seguintes, alcançando uma grande escritora como Toni Morrison, que expõe o cânone literário americano como conjunto de obras que por longo tempo elegeu a negritude de autores como critério de exclusão.

1.1 O problema do romance de protesto na cultura literária estadunidense

O romance *A cabana do Pai Tomás* (1852), de Harriet Beecher Stowe, tornou-se uma obra emblemática na discussão sobre os problemas do romance de protesto nos Estados Unidos. Quando publicado, o romance teve um efeito incendiário na discussão sobre a abolição da escravatura, criando em torno de si histórias apócrifas, como a de que Abraham Lincoln teria declarado que o livro tinha sido o fator desencadeador da Guerra Civil no país, o conflito entre 1861 e 1865 que dividiu estados do norte, representando a União e favoráveis ao fim da escravidão, contra estados do sul, então confederados, defensores da manutenção do regime.

O estudo de Kimberly S. Drake (2011) sobre o romance de protesto norte-americano destaca os elementos experimentais e políticos dessas narrativas. Sobre este último aspecto, tanto o romance de Harriet Beecher Stowe quanto *Life in the Iron Mills* (1861), de Rebecca Harding Davis, *Clotel* (1853), de William Wells Brown, e *Our Nig* (1859), de Harriet Wilson, têm um objetivo político bem definido: a liberdade de trabalhadores e escravizados. Segundo Drake (2011), este direcionamento explícito das obras em abordar questões sociais em prol da liberdade e dos direitos dos oprimidos fez com que a crítica interpretasse as obras como não literárias, sendo apenas as dimensões históricas ou sociológicas dessas narrativas dignas de nota. Entretanto, autores como W. E. B. Du Bois, Ann Petry e Toni Morrison reafirmam a dimensão política de suas obras de

[3] The American is a new man, who acts upon new principles; […] The American people are a mixture of English, Scotch, Irish, French, Dutch, Germans and Swedes who farm their own land […] (Crèveccoeur apud Levine, 2016, p. 4)

ficção, por compreenderem literatura e política como entidades indissociáveis (Drake, 2011, p. 4).

No ensaio "O romance de protesto de todos", James Baldwin (2020) constrói uma crítica contundente ao gênero no contexto americano, cujo principal argumento é a de que tais obras falham no intuito de transformar os problemas sociais que atacam com a denúncia e também costumam falhar no objetivo principal que deveriam ter, que é funcionar como objetos artísticos por meio dos quais se pode refletir sobre a condição humana. Baldwin interpreta *A cabana do pai Tomás* como obra exemplar das falhas que observa no gênero e culpa a obra por criar semelhantes expectativas panfletárias sobre autores como ele, que também explora vivências imersas na precariedade material e nas injustiças da sociedade americana. Sobre a autora da obra, Baldwin argumenta:

> Ela não era exatamente uma romancista, e sim uma panfletária passional; seu livro tinha o único objetivo de provar que a escravidão era um erro, que era mesmo um horror. Temos aqui material para um panfleto, mas não para um romance; e a única pergunta que nos resta a fazer é: por que será que ainda estamos sujeitos à mesma restrição que ela? Por que motivo nos recusamos a ir mais longe do que foi a sra. Stowe, para descobrir e revelar algo um pouco mais perto da verdade? (Baldwin, 2020, p. 41).

O problema central dessas obras seria a falta de complexidade com que abordam seus temas em favor de uma visão maniqueísta e simplória sobre a responsabilidade intelectual dos autores e de seus projetos literários. Baldwin reivindica liberdade semelhante à concedida a autores brancos de quem não se espera a defesa de causas sociais, mas de projetos estéticos na forma literária. Para ele, os romances de protesto são "um espelho da nossa confusão, da nossa desonestidade, do nosso pavor, encarcerados e imobilizados que estamos na prisão ensolarada do sonho americano" (Baldwin, 2020, p. 46).

A crítica de Baldwin é pertinente se pensarmos a gravidade de sistemas de exploração e discriminação que afetam os afro-americanos e que os romances de protesto, os quais ele ataca pelas fórmulas fáceis e inócuas, foram um meio de explorar o sentimento de culpa de parte da sociedade para obtenção de lucro por meio das vendas de diversas obras de sucesso.

Drake (2011) compreende a obra de Stowe por outro caminho, reforçando a posição de *A cabana do pai Tomás* como modelo não de falha, mas de um tipo de leitura

que transforma o leitor em relação a empatia social a partir da manipulação das emoções. Segundo a autora, a justiça social faz sentido para o público leitor da época quando este tem as emoções afetadas. Outra obra destacada por conseguir afetar o leitor e talvez reformular visões de mundo é *Narrativa de vida de Frederick Douglass* (1845), livro autobiográfico em que Douglass recorre a expedientes semelhantes de mobilização das emoções dos leitores e dimensiona a escravidão como experiência traumática para senhores e escravizados. Em nossa leitura de *O ódio que você semeia* (2017), entendemos que Angie Thomas elabora essa tradição do romance de protesto e utiliza a vulnerabilidade dos personagens como elemento de ambiguidade, a qual Baldwin julgava ser descartada pelos romances de protesto de seu tempo. Percebemos esse tratamento a partir da perspectiva de Starr, que precisa compreender que o assassinato de seu melhor amigo só pode alcançar a devida justiça com a omissão de detalhes da vida de Khalil.

2 A CONSTRUÇÃO DO PONTO DE VISTA NA FICÇÃO

Uma das técnicas mais tradicionais para a construção do ponto de vista na ficção é a partir dos fatos narrados por um narrador. Em *O foco narrativo* (1997), Ligia Chiappini Moraes Leite recorre à uma passagem de *Aspectos do Romance* (1974), de E. M. Forster, para enfatizar a centralidade do narrador para a ficção: “Estivéssemos preparados para uma hipérbole, a esta altura, poderíamos exclamar: Se Deus pudesse contar a estória do Universo, o Universo se tornaria fictício” (Forster apud Leite, 1997, p. 4). A ficção tem como prerrogativa esta instância capaz de organizar ações, fatos e conteúdos em histórias contadas e reconhecíveis nos mais diversos gêneros literários.

Para Arrigucci Jr. (1998), a posição do narrador é central para compor textos de ficção, pois é partir desta que podemos inferir ângulos, canais e perspectivas que deslocam distâncias entre leitor e narrativa. Porém, como se sabe, a grande diversidade de efeitos que se pode obter a partir da manipulação dessa posição percorreu um longo caminho de reflexões. Leite (1997) sintetiza esse caminho a partir dos gêneros da antiguidade clássica. Em sua leitura, a épica firmou-se como apresentação dos acontecimentos sem que o poeta interferisse ou se identificasse com os sentimentos, pensamentos e ações de homens e deuses. Já na lírica, a expressão dos sentimentos do

poeta era central para o gênero, expressão essa direta e musical. O drama, segundo Leite (1997), amalgama épica e lírica, constituindo-se tanto de objetividade na apresentação dos acontecimentos quanto de subjetividade na expressão do poeta ou dos personagens. Apesar de se tratar de uma síntese muito abreviada, percebemos a importância da figura do narrador para diferentes gêneros literários. E sobre o romance moderno, Leite (1997) argumenta:

> O romance pressupõe já uma realidade tornada prosaica, sem a transcendência do mundo épico onde habitam deuses e heróis, mas procuraria, nessa realidade prosaica, restituir aos acontecimentos e aos indivíduos a poesia de que foram despojados. O tema básico do romance seria o conflito entre a "poesia do coração" e a "prosa das circunstâncias" (Leite, 1997, p. 10).

Traçando paralelos entre passado e presente, Leite (1997) esclarece que a relação entre quem narra e o público (leitor/ouvinte) mudou bastante com o tempo. No passado, a épica presumia a partilha de valores e visão de mundo entre o narrador e o público, enquanto no romance moderno o narrador tende a se distanciar desses valores e visão, uma vez que a figura do leitor se individualiza com o passar do tempo e habita uma sociedade dividida e fragmentada.

Leite (1997) destaca as classificações de Norman Friedman em *O ponto de vista na ficção* (1967), como o narrador testemunha, cuja perspectiva se dá em primeira pessoa, e tem uma visão limitada dos acontecimentos. O narrador onisciente, em terceira pessoa, não participa da narrativa, e tem uma visão de quase tudo o que acontece no enredo.

Cândida Gancho (2004) afirma que o narrador organiza a narrativa como se fosse uma entidade de ficção. Assim, não deve ser confundido com o autor, pois o primeiro só existe no texto como "criação linguística" do segundo (Gancho, 2004, p. 30). A função do narrador é analisada a partir da construção do "foco narrativo" ou "ponto de vista", que podem ser:

> 1) terceira pessoa (narrador observador, se encontra fora dos fatos narrados) e se caracteriza pela oniciência (sabe toda a história) e onipresença (está presente em toda a história); esse tipo de narrador pode ainda ser intruso (fala com o leitor ou julga personagens) ou parcial (identifica-se com alguma personagem); 2) primeira pessoa ou narrador personagem (participa do enredo com outros personagens), e nesse caso pode ser narrador testemunha (não é personagem principal) ou narrador protagonista (é o principal personagem) (Gancho, 2004, p. 31-33).

Arrigucci Jr. (1998) distingue discurso e história, concebendo o primeiro como a linguagem narrativa que veicula os fatos, e o segundo como conjuntos de eventos propriamente narrados, independente da ordem em que são veiculados. Da articulação entre discurso e história, surge o ponto de vista. Ainda de acordo com o crítico, o ponto de vista pode ser produzido de forma indireta, quando uma voz narrativa discorre sobre os acontecimentos, ou de forma direta, quando estes surgem a partir de agentes que vivenciam a ação. Esta distinção é fundamental para a teoria da narrativa após a reflexão de Henry James em *A Arte da Ficção* (1884).

James defende narradores discretos, que equilibram contar e mostrar, passando a impressão de que a história conta a si própria, preferencialmente a partir de um personagem que funcione como refletor das ideias do narrador. A partir disso, percebe-se o desaparecimento estratégico do narrador, disfarçado numa terceira pessoa que se confunde com a primeira (Leite, 1997, p. 13). Ainda seguindo a discussão de Leite (1997), Percy Lubbock também condena as interferências do narrador e radicaliza essa posição ao definir como ficção somente textos em que o narrador não se intromete ou opine.

Diversos autores se contrapuseram ao dogmatismo de Lubbock e merece destaque Wayne Booth que, em *A retórica da ficção* (1961), pondera que há incontáveis formas de se contar histórias e que "esconder" o narrador é apenas uma destas. Booth argumenta que o ato de esconder o narrador é apenas um jogo de ilusão pois o autor não desaparece de fato. Há, portanto, nessa discussão, uma correspondência entre narrador e autor. Ao invés de um narrador, certas narrativas podem se organizar a partir da voz de um personagem ou outra instância narrativa, como o autor implícito:

> O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história (Leite, 1997, p. 19).

Nesta direção, o narrador é uma instância limitada por uma perspectiva mais ampla e absoluta. A noção de autor implícito é central para acessarmos os valores e ideias que a obra transmite.

3 A CONSTRUÇÃO DE UM PONTO DE VISTA ATIVISTA EM *O ÓDIO QUE VOCÊ SEMEIA*

A crítica acerca do romance *O ódio que você semeia* (2017) aborda questões relacionadas ao racismo, à necropolítica e à justiça, com discussões majoritariamente focadas na adaptação fílmica (Costa Silva, 2020; Fernandes, Maio e Teruya, 2023). Em resenha acadêmica, Araújo (2021) destaca um aspecto que pode ser depreendido do *status* do livro como romance de protesto:

> O apelo histórico para que se enxergassem novas formas de preconceito acobertadas por expressões cotidianas que nem sempre são notadas pela grande população acabou enfatizando a coragem da autora de retratar assuntos que causam medo aos negros em relação ao discurso, promovendo um nível de debate real que desativa as condições de injustiça e desumanidade, dando poder e fala para que rostos não precisem ser virados, para que cor de pele não seja um rótulo na sociedade, atingindo assim, o auge da luta pela igualdade social (Araújo, 2021, p. 121).

Esta visão sobre o romance de protesto, como vimos, causa indignação em autores como James Baldwin (2020), por pressupor no literário prerrogativas que não são as suas, como dar poder e voz a grupos marginalizados ou alterar relações na sociedade que devem ser da ordem de políticas públicas igualitárias e vitais. Há ainda no trecho destacado o problema, tal como Baldwin o percebe, de congratular a autora pela coragem de abordar a injustiça de que é feita a sociedade. Em nossa leitura, o romance de Thomas explora problemas reconhecíveis do contexto racista norte-americano para criar uma narrativa que implica uma aprendizagem sobre a complexidade do tema, a qual requer ações estratégicas. Além disso, o romance também ressalta alguns estigmas e estereótipos acerca dos afro-americanos, como o estranhamento provocado pela narradora estudar numa escola elitizada, predominantemente frequentada por alunos brancos, bem como o esforço do pai, Maverick, para superar os preconceitos decorrentes de ser um ex-presidiário. A partir de diferentes formas de enfrentamento, a ação narrativa movimenta um mundo ficcional que se sustenta por conta própria.

Ribeiro e Vasconcelos (2022) discutem como o romance pode ser lido a partir da história dos direitos civis nos Estados Unidos em consonância com a trajetória de figuras importantes como Martin Luther King Jr., Malcolm X e os Panteras Negras. Diante deste panorama, as autoras indagam sobre os fatores que fazem com que a população afro-americana permaneça sofrendo os efeitos da marginalização e da segregação. As autoras sugerem que a permanência e manutenção desse regime de opressão pautam-se pelo

seguinte: "o colonialismo e o sistema imperialista, que, durante séculos, institui discursos de superioridade branca e europeia sobre as nações africanas e latinas" (Ribeiro e Vasconcelos, 2022, p. 162). Em outras palavras, o racismo, em sociedades como a norte-americana e a nossa, decorre de sistemas de exploração iniciados no passado que ainda não foram finalizados.

Como o romance desenvolve-se a partir do assassinato de um adolescente negro pela polícia, Ribeiro e Vasconcelos (2022) interpreta essa ação inicial como parte da necropolítica vigente em sociedades racistas. Conceito cunhado por Achille Mbembe, necropolítica refere-se a um regime que decide quais corpos vivem e quais morrem. Ou seja, corresponde a sentenças de morte para um pretenso bem-estar coletivo. Desse modo, o racismo estrutural e institucional atrelados ao sistema da necropolítica "formam a identidade da personagem Starr ao longo do livro", de modo que o "conflito identitário da personagem Starr, como crianças e jovens são impossibilidades de se autoafirmarem e despertarem a identidade étnico-racial, por estarem inseridos em ambientes não representativos, que discriminam os traços e a cultura afrodescendente" (Ribeiro e Vasconcelos, 2022, p. 176). De fato, o romance encena uma identidade em processo de produção. Todavia, interpretamos que essa produção envolta em mal-estar se deve não apenas à escola elitizada e branca que Starr frequenta, mas também ao estigma de ser filha de um homem que já cumpriu pena na prisão. A narradora também precisa ponderar sobre a própria percepção em torno da criminalidade e como a sociedade pactua punições desproporcionais em virtude da raça e da classe social. Esta aprendizagem pode ser acompanhada a partir do ponto de vista da narradora.

O ódio que você semeia (2017) gira em torno da violência sofrida pela comunidade negra. Essa violência parte do próprio estado, a polícia estadunidense. O enredo se desenvolve a partir da morte de Khalil, amigo da narradora-protagonista. O assassinato de Khalil acontece durante uma abordagem policial, quando o jovem, para distrair sua amiga, pega uma escova de cabelo e o policial (branco) diz tê-la confundido com uma arma e dispara três tiros à queima roupa. Mais adiante, a narrativa apresenta como as crianças negras são precocemente obrigadas a se portar diante de situações que as colocarão em risco, devido a sua cor, como numa abordagem policial:

> Quando eu tinha 12 anos, meus pais tiveram duas conversas comigo, uma foi a de onde vêm os bebês e tal... a outra conversa foi sobre o que fazer se um policial me

> parasse. – Starr – Starr, faça o que mandarem você fazer – disse ele. – Mantenha as mãos à vista. Não faça movimentos repentinos. Só fale quando falarem com você (Thomas, 2017, p. 24).

O trecho sublinha a perda de inocência de Starr atravessada pelo conhecimento sobre a reprodução humana e sobre sua condição de alvo do racismo naquela sociedade. A diferença racial no contexto americano implica um processo violento de aniquilamento de afro-americanos, que representam o outro em um país formado por discursos e ações diretas do supremacismo branco. Como se infere do texto de John de Crèvecoeur, o afro-americano foi articulado como estrangeiro num momento inicial da formação do país por imigrantes brancos. Após séculos daquela formação, o romance de Angie Thomas enfatiza a permanência desse lugar de não reconhecimento ocupado pelos afro-americanos. Mesmo sendo uma presença incontornável desde os primórdios do país, precisam pensar e agir de modo a não comprometer sua integridade física, como se vivessem em guerra permanente. A narradora recebe esta lição aos 12 anos de idade, a qual antecipa o que Starr irá vivenciar como testemunha, o assassinato de seu melhor amigo por um policial.

A narrativa, além de se enquadrar como um romance de protesto, também registra o processo de amadurecimento de Starr, que experimenta, de certo modo, a divisão espacial ainda vigente entre negros e brancos. Starr vive com a família num bairro negro, mas estuda na escola Williamson, predominantemente branca. Nesse espaço predomina uma constante autoconsciência sobre como se portar e desse modo não corresponder a estereótipos racistas:

> A Starr da Williamson não usa gírias; se é algo que um rapper diria, ela não diz, mesmo que os amigos brancos digam. As gírias os tornam descolados. As gírias a tornam "daquele bairro". A Starr da Williamson segura a língua quando as pessoas a irritam para que ninguém pense que ela é "a garota negra cheia de raiva". A Starr da Williamson é acessível. Não faz cara feia, não olha de canto de olho, nada disso. A Starr da Williamson não gosta de confrontos. Basicamente, a Starr da Williamson não dá motivo para que alguém a chame de garota do gueto (Thomas, 2017, p. 65).

O ponto de vista articulado por Starr evidencia o desconforto no cotidiano escolar em que precisa se controlar para resguardar-se do enfrentamento direto do preconceito. Fica evidente que Starr personifica na escola uma outra versão, a Starr da Williamson, polida, tranquila, simpática e discreta, que corresponde ao inverso de marcadores com que o racismo costuma interpelar pessoas negras. Enquanto registro de sua posição, fica

nítida a incapacidade de Starr em relaxar e esquecer por algum tempo da própria cor da pele. Neste ambiente estressante, a narradora se esforça para não perder aulas e para se destacar no time de basquete.

Interessante observar que enquanto Starr busca desconstruir os estereótipos em torno de garotas negras, sua meia irmã, Kenya, tem uma personalidade impulsiva que parece reforçar todas as características das quais a narradora busca fugir. O romance dramatiza, a partir deste contraste, diferentes posicionamentos quanto às imagens estereotipadas dos afro-americanos. Enquanto Kenya corrobora a imagem de agressividade atribuída a pessoas negras e sente-se satisfeita com essa imagem, Starr nitidamente sente desconforto com esse tipo de atribuição. Talvez o fato de o pai, Maverick, ser um ex-presidiário pese para esse mal-estar.

O pai de Starr ilustra as dificuldades e ações de resistência dos afro-americanos. Maverick decide abrir o próprio negócio depois de cumprir uma sentença de prisão e neste local, prioriza dar oportunidades de trabalhos para jovens negros. O romance explora diferentes formas de convívio com estigmas. A partir de Maverick, problematiza-se o estigma do ex-presidiário, que enfrenta grandes problemas para voltar a se integrar na própria comunidade. Um pouco mais adiante na narrativa, observa-se um outro grande estigma em torno de corpos negros: a figura do traficante.

Somente após o assassinato de Khalil, Starr descobre que o amigo vendia drogas para o maior traficante de Garden Heights, o bairro em que vivem. Como narradora testemunha, sua descoberta coincide com a do leitor. Neste ponto, percebe-se certa hesitação se deve continuar na luta por justiça pelo assassinato do amigo. Fica implícito que a sociedade americana normaliza a morte de traficantes de drogas, e a própria Starr precisa de apoio para compreender que este é um tipo de valor social instrumentalizado para eliminar pessoas negras. A normalização de assassinatos de supostos envolvidos com o tráfico de drogas viabiliza o assassinato de qualquer indivíduo de pele negra, esteja ele ou ela envolvidos ou não com o tráfico. No momento em que Khalil foi morto, Starr estava ao seu lado e não estavam com drogas ou armas. Naquela abordagem, Starr também poderia ter sido assassinada. A transformação do ponto de vista de Starr, que se torna ativista contra a violência policial, resulta de uma aprendizagem adquirida no encontro com April Ofrah.

Personagem importante na reorientação de Starr, a advogada April Ofrah a procura logo após o assassinato de Khalil. Ofrah tem experiência em lidar com crimes decorrentes da violência policial e logo consegue mobilizar a comunidade e a opinião pública sobre a instrumentalização do estado contra os afro-americanos:

> – Nós não vamos desistir enquanto Khalil não tiver justiça – proclama a Sra. Ofrah acima da falação. – Peço que vocês se juntem a nós e à família de Khalil depois do velório para uma marcha pacífica até o cemitério. Nosso caminho passa pela delegacia de polícia. Khalil foi silenciado, mas vamos nos juntar e fazer com que nossas vozes sejam ouvidas em seu nome (Thomas, 2017, p. 113).

Ofrah demonstra um conhecimento estratégico sobre como agir em situações como o assassinato de Khalil. A posição social dos negros naquela sociedade é uma construção complexa, que pode muito facilmente normalizar a brutalidade policial. É a advogada quem sugere a Starr a não revelar sobre o envolvimento de Khalil com a venda de drogas, pois poderia perder adesão da opinião pública. A repercussão do caso atrai a mídia e mobiliza a sociedade:

> Um calor chega ao meu rosto, e sei que estamos do lado de fora. Todas as vozes e barulhos me fazem olhar. Tem mais gente aqui fora do que na igreja. Segurando pôsteres com o rosto de Khalil e cartazes que dizem "Justiça para Khalil". Os colegas dele estão com cartazes dizendo "Eu sou o próximo?" e "Já basta!" Há vans de reportagem com antenas altas estacionadas do outro lado da rua (Thomas, 2017, p. 116).

O movimento que havia iniciado basicamente por meio da diligência da advogada, ganha corpo e cresce. As marchas de protesto integram o imaginário de lutas e resistência dos afro-americanos nos Estados Unidos, eternizadas nas grandes marchas lideradas por Martin Luther King Jr.

A mobilização surpreende Starr, que não esperava tal dimensão do movimento reivindicando justiça. Contudo, vários questionamentos são levantados a partir deste ponto de grande repercussão. Sabe-se que várias mortes violentas ocorrem em Garden Heights e essas vidas claramente não importam. O fato da morte de Khalil ter sido presenciada por uma aluna de uma escola elitizada talvez tenha um peso e essa constatação constrange a narradora. Além disso, o romance também toca no ponto da espetacularização da dor e do luto explorada pela mídia, que os transforma em lucro para os conglomerados de comunicação.

O romance de Angie Thomas enfoca a manutenção de formas de brutalização e aniquilamento de pessoas negras na sociedade norte-americana numa narrativa que ressalta a importância de mobilizar a opinião pública, tal como ocorreu com o movimento *Black Lives Matter*.

A partir da percepção de Starr, observa-se que a opressão do racismo opera por marcadores estigmatizantes dos quais dificilmente se consegue escapar naquela sociedade. O ponto de vista da narradora implica um processo de aprendizagem sobre como agir numa estrutura social em que se é um alvo do aparato estatal, como lidar com estereótipos e como reagir a uma perda prematura. Enquanto romance de protesto, *O ódio que você semeia* (2017) explora a complexidade social da experiência afro-americana ao encenar a dificuldade enfrentada por ex-presidiários como Maverick, e a cooptação da juventude para o crime como se dá no caso de Khalil. O personagem foi assassinado, no entanto, não por uma ação deliberada contra uma atividade ilícita, mas por ser um jovem negro no interior de um carro. A partir do olhar de Starr, o romance questiona discursos e imagens que normalizam o extermínio deliberado de uma parte da população norte-americana que ainda não tem a cidadania plenamente reconhecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ódio que você semeia (2017) sustenta-se como projeto literário do gênero romance de protesto americano direcionado ao público de jovens leitores. Ao colocar em ação o aparato do racismo, como estereótipos e a violência direcionada aos afro-americanos, o romance de Angie Thomas narra o processo de aprendizagem de Starr Carter sobre a complexidade daquele contexto.

A construção do ponto de vista da narradora-testemunha ressalta o enfrentamento de estigmas racistas sobre o comportamento de pessoas negras, seu esforço para descontruir essas imagens, bem como o contraste de sua atitude com personagens que abraçam esse estereótipo com certo orgulho de pertencimento. Deste contraste vem a constatação de que sua vulnerabilidade social dificilmente será contornada ao adequar seus modos e atitudes ao padrão de comportamento que predomina, por exemplo, na escola Williamson.

Como parte dos obstáculos impostos aos personagens como resultado do racismo estrutural, a trajetória do pai de Starr, Maverick, esclarece as dificuldades de trabalho, o envolvimento com o crime, o encarceramento e consequente adensamento do processo de exclusão. Além disso, a violência de abordagens policiais como a que vitima Khalil exemplifica o tipo de solução final enfrentada por corpos tornados alvos.

A limitação do ponto de vista da narradora-testemunha, dramatizado por seu desconhecimento sobre as atividades ilícitas de Khalil, revela um processo de conhecimento e amadurecimento acerca da ação necessária a se tomar em um contexto punitivo, construído discursivamente, como a normalização de assassinatos de pessoas envolvidas com o tráfico de drogas. O ativismo de Starr é motivado pela interação com a advogada April Ofrah, que indica sobre como agir e pensar estrategicamente no enfrentamento de crimes como o que vitimou Khalil. O romance de Angie Thomas oferece uma perspectiva nuançada sobre personagens que se movimentam numa sociedade racista.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. S. A Ruína da Igualdade Social e o Discurso de Ódio. *Revista GEADEL*, v. 2, n. 3, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/GEADEL/article/view/5630>. Acesso: 26 dez. 2023.

ARRIGUCCI Jr., D. Teoria da Narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*. São Paulo, 31 (57), p. 9-43, 1998.

BALDWIN, J. O romance de protesto de todos. In: BALDWIN, J. *Notas de um filho nativo*. Trad. Paulo Henriques Britto. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 39-49.

BONNICI, T. Literatura Negra e seu context britânico. *Cadernos de Estudos 3*, nº 6, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4564>. Acesso: 29 set. 2022.

COSTA SILVA, F.; MARQUEZINI, H. C. A.; ASSIS, H. B. Precisamos Falar sobre O Ódio que Você Semeia: Uma Análise Fílmica do Racismo Institucionalizado. VIII Simpósio Internacional Trabalho, Relações de Trabalho, Educação e Identidade – SITRE. Anais, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/50682> Acesso: 16 jan. 2025

DRAKE, K. S. *Subjectivity in the American Protest Novel*. New York: Palgrave MacMillan, 2011.

FERNANDES, N. C.; MAIO, E. R.; TERUYA, T. K. Necropolítica, Racismo Institucional e Abordagem Policial: uma reflexão a partir do filme "O Ódio que Você Semeia". *Revista Em Favor de Igualdade Racial*, v. 6, n. 2, p. 147-155, 2023, Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/RFIR/article/view/6486> Acesso: 20 jun. 2025.

FESTINO, C. G. A Estética da Diferença e o Ensino das Literaturas de Língua Inglesa. *Gragoatá*. 19 (37), 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v19i37.33000> Acesso: 15 fev. 2024.

GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. 8.ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

LEITE, L. C. M. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

LEVINE, S. R. (ed.). *The Norton Anthology of American Literature*. 9th edition. New York: W. W. Norton & Company, 2016.

MORRISON, T. Coisas indizíveis não ditas: A presença afro-americana na literatura americana. In: MORRISON, T. *A fonte da autoestima*: Ensaios, discursos, reflexões. Trad. Odorico Leal. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 213-259.

RIBEIRO, I. I. P. P.; VASCONCELOS, C. M. A. Racismo e Política de Morte em O Ódio que Você Semeia: Do Ficcional ao Factual. *Revista Humanidades e Inovação*. V. 9, n. 7, p. 159-177, 2022. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/5862 >Acesso: 15 fev. 2024.

THOMAS, A. *O ódio que você semeia*. Trad. Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Galera, 2017.

THOMAS, A. *The Hate U Give*. London/New York: Harper Collins, 2017. [recurso eletrônico]

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.236-255

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA OS CORPOS DE MULHERES NA LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA

THE REPRESENTATION OF VIOLENCE AGAINST WOMEN'S BODIES IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN LITERATURE

Ana Gabrielly Almeida dos Santos[1]
Rodrigo de Freitas Faqueri Montanholi[2]

RESUMO: Este estudo tem como objetivo principal analisar diferentes representações de corpos de mulheres, com foco na violência sexual e psicológica, a partir do conto "Leilão", publicado na coletânea *Rinha de Galos*, em 2021, de autoria da equatoriana Maria Fernanda Ampuero, e do romance *Dias perfeitos*, do brasileiro Raphael Montes, publicado em 2014. Nestas narrativas, o leitor se depara com um cenário de brutalidade, opressão e horror contra a figura da mulher. Em ambas as obras, as personagens são vítimas de diversos tipos de violência, em diferentes faixas-etárias, evidenciando que independente do contexto e da idade, as mulheres podem sempre estar sujeitas a sofrer algum tipo de agressão, seja dentro ou fora do ambiente familiar. Por meio deste estudo, será feito uma revisão bibliográfica sobre a história do corpo da mulher ao longo dos anos, além de evidenciar como ocorre essa representação na literatura latino-americana contemporânea. Para isso, serão utilizadas as teorias de Federici (2017) e Barcelos (2024) quanto ao panorama histórico do corpo da mulher; Schøllhammer (2013) quanto à representação da violência na literatura; e Gomes (2013) e Garcia (2018) quanto à violência contra a mulher.
Palavras-chave: Representação do corpo da mulher. Violência contra a mulher. Literatura latino-americana.

[1] Licencianda em Letras - Português do IFSP - Campus Itaquaquecetuba. E-mail: anagabyTBL@gmail.com.
[2] Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professor EBTT do IFSP - Campus Itaquaquecetuba. Email: rodrigofaqueri@ifsp.edu.br.

ABSTRACT: This study aims to analyze different representations of women's bodies, focusing on sexual and psychological violence, based on the short story “Auction”, published in the collection *Rinha de Galos* in 2021, by Ecuadorian author Maria Fernanda Ampuero, and the novel *Perfect Days* by Brazilian author Raphael Montes, published in 2014. In these narratives, the reader is confronted with a scenario of brutality, oppression, and horror directed at the female figure. In both works, the characters are victims of various types of violence across different age groups, highlighting that regardless of context or age, women are always at risk of experiencing some form of aggression, whether inside or outside the family environment. Through this study, a literature review will be conducted on the historical trajectory of the female body over the years, in addition to highlighting how this representation occurs in contemporary Latin American literature. To this end, the theories of Federici (2017) and Barcelos (2024) will be used regarding the historical panorama of the female body; Schøllhammer (2013) regarding the representation of violence in literature; and Gomes (2013) and Garcia (2018) regarding violence against women.
Keywords: Representation of women’s bodies. Violence against women. Latin American Literature.

INTRODUÇÃO

Na obra “Leilão” (2021), da escritora equatoriana Maria Fernanda Ampuero, o leitor se depara com uma protagonista que cresceu com o seu pai, sofrendo violência psicológica dele, além de abuso sexual por meio dos amigos de seu responsável. Dessa forma, a protagonista passou a sua vida inteira com medo, e com uma necessidade de se autoproteger dos homens ao seu redor, por meio de estratégias que ela descobriu que os afastavam e os impediam que a tocassem e a machucassem, tentando recuperar o controle do seu próprio corpo. Simultaneamente, na obra *Dias Perfeitos* (2014), romance brasileiro do escritor Raphael Montes, a trama é cercada por violência, perseguição e medo em torno da paixão obsessiva do protagonista, Téo, por Clarice. A narrativa se passa do ponto de vista do agressor ao se apaixonar perdidamente por Clarice, porém, sua paixão não é recíproca e ele acaba alimentando um desejo incessante em possuir a menina, e a sequestra, fazendo com que ela perca todo o controle de seu corpo e passe por um estado de vulnerabilidade e de precariedade durante todo o romance. Por meio das duas tramas, é possível notar a forte relação entre o corpo da mulher e a violência na literatura latino-americana contemporânea, servindo como uma forma de denunciar os atos violentos que acontecem diariamente, além de ser uma forma de verbalizar a

violência. Tendo em ambas as obras uma representação de como a figura e o corpo feminino são tratados de forma objetificada, não tendo as mulheres como protagonistas de seus próprios corpos, sofrendo diversos tipos de violência que as levam a buscarem mecanismos de defesa e de proteção contra todos os homens ao seu redor.

Dessa forma, serão analisados *Dias Perfeitos* (2014) e "Leilão" (2021), tendo como foco principal a importância da representação do corpo da mulher na contemporaneidade, além de analisar como esses corpos são representados por meio de dois aspectos frequentes na realidade das mulheres latino-americanas: a violência sexual e a violência psicológica, com o objetivo de evidenciar a normalização que há de ambas as violências.

2 O CORPO DA MULHER AO LONGO DA HISTÓRIA

A violência está inserida em todos os agrupamentos sociais, sendo em menor ou maior grau, mas sempre presente de alguma forma. Ela é um dos caminhos mais importantes para que possamos entender a cultura do outro, seus costumes e crenças. Assim como argumenta Karl Schøllhammer (2013, p.103), a violência "é uma chave para entender a cultura e parece ser um dos fundamentos da própria estrutura social" (2013 apud Faqueri, 2024, p. 11). E quando se trata do povo latino-americano, é necessário um olhar que busca entender as raízes dos problemas sociais que permanecem até a atualidade, por se tratar de uma história que foi desenvolvida por meio de muita luta, guerra e violência.

Em países que passaram pela colonização, e posteriormente, pela sua independência, como é o caso do Brasil e do Equador, a violência, de modo geral, se faz presente, principalmente a violência contra o corpo da mulher. Em 2024, de acordo Relatório Anual Socioeconômico da Mulher (Raseam), lançado pelo Ministério das Mulheres, indica que no Brasil foram registrados 1.450 casos de feminicídios e 71.892 casos de estupro, equivalente a 196 estupros por dia, sendo um dos países com maior índice de violência contra a mulher do mundo. Enquanto no Equador, a La Asociación Latinoamericana para el Desarrollo Alternativo (ALDEA), indica que em 2024, o país registrou 126 casos de feminicídios. Mesmo sendo uma diferença numérica muito grande entre os dois países, as suas extensões territoriais se tornam relevantes, sendo o

Brasil o país com maior extensão territorial da América Latina, e consequentemente, tendo um número maior de casos de violência comparado ao Equador. Mesmo que ambos os países tenham passado pelo processo de independência, a figura da mulher e os seus corpos, ainda continuam sendo explorados e tratados como propriedade social.

Para compreender as desigualdades de gênero e a violência contra o corpo da mulher, Federici (2017) acredita que o ponto de partida crucial para a teoria feminista é a transição do sistema feudal para o sistema capitalista:

> [...] já que a redefinição das tarefas produtivas e reprodutivas e as relações homem-mulher nesse período, ambas realizadas com máxima violência e intervenção estatal, não deixam dúvidas quanto ao caráter construído dos papéis sexuais na sociedade capitalista (Federici, 2017, p. 30).

Desse modo, desde 1970 a teoria feminista faz uma análise da sexualidade, da procriação e da maternidade, uma vez que os homens por estarem no topo da hierarquia social e possuírem mais poder, acabam impondo e moldando as decisões sobre o corpo feminino de uma forma em que as mulheres perdem o seu direito de tomada de decisão e de controle sobre o seu próprio corpo.

Com base nas relações de poder, o corpo da mulher virou um objeto de posse dos homens e do Estado, desumanizando sua figura e tirando o seu protagonismo sobre seu próprio corpo. Um dos maiores períodos na história que reforçam o argumento de que o capitalismo impactou diretamente no corpo da mulher e as relações sexuais na sociedade, é a "caça às bruxas", que ocorreu em meados do século XVI. A grande caça às bruxas, para Federici (2017), fez com que as mulheres sofressem uma grande degradação social, como um meio de manter os homens no comando tanto dos corpos femininos, quanto das suas condições financeiras, deixando-as dependentes completamente deles, e sobre vigilância na maior parte do tempo. A caça às bruxas foi também um meio de demonizar as mulheres, de domesticá-las e de mantê-las completamente sobre o controle do Estado e de todos os homens ao seu redor; foi uma guerra contra as mulheres, que resultou em milhares de mortes, das maneiras mais cruéis e desumanas possíveis, na Europa e ao redor do mundo.

Durante a segunda onda da teoria feminista, o corpo da mulher tomou um novo significado, ele virou um símbolo de luta e de resistência à sociedade patriarcal e machista. Porém, apesar das lutas pelos direitos das mulheres, durante muitos anos na

América Latina, com a divisão do trabalho sendo uma divisão feita com base no gênero sexual, o Brasil e o Equador possuíam características semelhantes às da Europa, em que os homens eram considerados superiores, inteligentes e com o poder de ter diferentes tipos de cargos no mercado de trabalho; enquanto as mulheres tinham que ficar em casa e tomar conta das tarefas domésticas e de seus filhos, se tornando dependente financeiramente de seus maridos. Em ambos os países, as mulheres tinham que sacrificar o seu bem-estar, sua renda e sua liberdade em prol de sua família. Contudo, mesmo que na atualidade as mulheres possuam empregos assalariados, muitas ainda têm que enfrentar uma dupla jornada de trabalho, tendo que administrar o seu emprego com as tarefas domésticas, por ainda estarem inseridas em um ambiente patriarcal, em que todas as tarefas de cuidados com a casa pertencem a elas.

Por conta da estrutura patriarcal enraizada, no Brasil e no Equador, diariamente as mulheres ainda são perseguidas, abusadas, estupradas e violentadas de diferentes maneiras. O Sistema Nacional de Informações de Segurança Pública do Ministério da Justiça e Segurança Pública (Sinesp) realizou uma pesquisa que indica que de 2020 a 2023, o Brasil teve um aumento de 320 casos de feminicídio ao longo dos anos, além do aumento significativo de casos de estupro registrados, de 55.416 casos em 2020, para 80.757 em 2023, com um aumento de 25.341 casos. Já no Equador, foi realizada uma pesquisa pelo Instituto Nacional de Estatística e Censos do Equador (INEC), indicando que 65 de cada 100 mulheres já sofreram algum tipo de violência ao longo de sua vida. Diante do exposto, fica evidente o quanto a violência contra a mulher está presente e faz parte do cotidiano de ambos os países. Com isso, é perceptível o quanto o patriarcado enraizado influencia o cotidiano de ambos os países, em que os homens são colocados na posição de detentores do poder e da razão, tomando posse do corpo da mulher e de seus direitos sobre ele, tratando-as como um mero objeto, tirando sua humanidade, mesmo pensamento criado e propagado durante o século XVI, que reverbera na estrutura atual. Dessa forma, assim como exposto por Barcelos (2024): “Todas as formas de violência contra a mulher na América Latina são reverberações da estrutura patriarcal que nos rege e que opera inequivocamente para a manutenção do poder masculino heterossexual” (p. 55).

3 A REPRESENTAÇÃO DO CORPO DA MULHER E A VIOLÊNCIA SEXUAL E PSICOLÓGICA NA LITERATURA

A escrita sobre o corpo da mulher é um tema importante a ser debatido dentro da área da literatura latino-americana. A figura da mulher é frequentemente censurada e retratada na perspectiva do olhar do homem na literatura. Porém, na literatura contemporânea, vemos uma mudança nas personagens femininas, em que há uma escrita de denúncia e de representação da realidade muito maior do que anteriormente.

No livro *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, de Karl Erik Schøllhammer (2013), consegue-se observar a importância de trazer a temática da violência para a literatura e para outras artes. O autor argumenta que a violência encontrou o seu espaço nos meios de comunicação. Na literatura brasileira, por exemplo, "a violência também ganha uma posição privilegiada e algumas das obras clássicas mais significativas trabalham com ela nessa fronteira indiscernível entre fatos ocorridos e sua compreensão pela ficção narrativa" (Schollhammer, 2013, p. 103).

Como se sabe, a literatura irá misturar elementos da ficção e da realidade. Então, Schøllhammer argumenta que, por meio dessas narrativas que criam um espaço de denúncia, a literatura terá o seu papel comunicativo e a sua força. O seu papel comunicativo é uma forma de expressar aquilo que sempre esteve censurado de alguma maneira, quebrar as barreiras sobre uma temática que antes não era debatida. Quebrar o silêncio, expressar as sensações e emoções vividas por centenas de mulheres, é uma forma "não de divulgar a violência, mas de verbalizá-la e de reverbalizá-la" (Schollhammer, 2013, p. 129).

Junto com o papel comunicativo, teremos o que Schøllhammer chama de "pedagogia do choque". Com isso, há uma quebra de expectativas do leitor, um desconforto ao ler o detalhamento de cada cena, o enjoo, a angústia, a empatia, a indignação e o choque diante de cenas descritivas e brutalmente violentas, levando o leitor a refletir sobre como aquelas ações fazem parte do seu mundo e afetam milhares de pessoas ao seu redor, saindo do plano literário e indo para o mundo real.

Por meio da literatura, além de na contemporaneidade termos mais autores falando sobre os corpos das mulheres de uma outra ótica e expondo o sofrimento da mulher latino-americana em seu cenário de extrema violência, é notório que cada vez a

exposição da violência sexual e psicológica por meio das personagens principais nas narrativas.

No Brasil e no Equador, esses dois tipos de violência estão presentes e são naturalizados frequentemente. Em 2019, Dubravka Šimonović, especialista de Direitos humanos nas Nações Unidas, fez uma visita ao Equador e constatou que o país deveria implementar novas leis e tomar novas ações para o combate à violência contra a mulher. A especialista observou que o país tinha uma das maiores taxas de gravidez na adolescência, sendo uma grande porcentagem por meio de estupros e incestos. Ela afirma que algumas condições estavam impossibilitando a criação de novas leis para a proteção das mulheres, como: a criminalização do aborto em casos de estupro, incesto ou gravidez inviável, os cortes orçamentários, e a definição de estupro no código criminal que qualifica o estupro como uso da força e não como um crime sexual que ocorre pela falta de consentimento da vítima. Em 2022, a Assembleia Nacional do Equador aprovou os regulamentos que permitem que mulheres e jovens possam realizar o aborto em caso de estupro. Porém, mesmo que a Assembleia tenha aprovado o regulamento, tiveram 75 votos a favor, 41 contra e 14 abstenções, o que indica que mesmo com o país enfrentando tanta violência e as mulheres sofrendo uma situação precária e violenta a todo momento, boa parte das pessoas que possuem o poder de voto no país ainda não veem a situação como um alerta de risco para a população feminina, inclusive o presidente do país, que vetou a lei de aborto em caso de estupro.

Isto posto, nas obras que serão analisadas, as violências sexual e psicológica são dois elementos que se fazem presentes e traçam as ações, pensamentos e mecanismos de defesa das personagens. Porém, para melhor compreensão acerca do assunto, é necessário entender primeiramente a definição de violência. Com a definição do termo "violência", é possível notar uma "subjetividade [...] ou até uma permissividade, já que, dependendo da norma estabelecida, determinada violência é aceita ou não [...]" (Faqueri, 2024, p.7), uma vez que o conceito de violência varia através de cada norma social pré-estabelecida de cada região e cultura. Então, para esse estudo, serão consideradas duas definições trazidas da lei ordinária brasileira, Lei Nº 11.340, de 7 de agosto de 2006, capítulo II, aprovada pelo Congresso Nacional Brasileiro.

Dessa forma, entende-se a Lei Nº 11.340, de 7 de agosto de 2006, capítulo II, da seguinte forma: a violência psicológica como todas as ações cometidas para causar

qualquer tipo de dano emocional, desrespeitando o direito do indivíduo de tomar as suas próprias escolhas, por conta do prejuízo à sua saúde mental e a impossibilidade física de sair de seu estado atual; já a violência sexual, como uma ação que impede o indivíduo de exercer a sua sexualidade como deseja, sendo coagido a manter relações sexuais sem o seu consentimento, por meio de manipulação e coação. Com base no exposto, nas próximas seções deste artigo, serão analisadas as obras por meio da definição desses dois tipos de violência.

4 "LEILÃO": AS VIOLÊNCIAS CONTRA A MULHER NA LITERATURA EQUATORIANA CONTEMPORÂNEA

"Leilão" é um dos contos da coletânea *Rinha de Galos,* da escritora equatoriana María Fernanda Ampuero, publicado em 2021. A narrativa é contada por meio da ótica da narradora-personagem, que não tem seu nome identificado. A linha do tempo em que cada fato acontece não é delimitada, mas há a recapitulação das memórias de infância da protagonista, que apresenta uma descrição do seu ciclo social e dos diferentes abusos que sofria desde pequena; e a narração do seu presente já como adulta, que fornece uma sequência de acontecimentos que ocorrem com a personagem ao ser raptada, e como os abusos que ela sofreu durante a infância a fizeram criar determinados tipos de mecanismos de defesa contra situações semelhantes a de seus traumas.

No primeiro momento da história, o leitor é inserido no ambiente em que a narradora cresceu. Como o seu pai era criador de galos de briga, ela passou a sua infância inteira em um ambiente cercado por diferentes figuras masculinas que propagavam comportamentos violentos, e faziam com que a narradora, mesmo na infância, sofresse diferentes tipos de agressão. A primeira delas é a violência psicológica. Isso fica evidente no seguinte trecho "[...] Das primeiras vezes, eu chorava ao ver o galinho desnorteado na arena, e ele ria e me chamava de *mulherzinha*" (Ampuero, 2021, p. 9).

Era dessa forma que o pai se referia a ela, desde criança, ensinando-a a não chorar diante das tripas e restos dos galos mortos, chamando-a de *mulherzinha*. Esse termo é carregado de um enorme significado. O sufixo "inha" é utilizado na língua portuguesa para acompanhar o radical e dar uma ideia de algo pequeno, nesse caso, o sufixo irá

acompanhar o radical "mulher", e isso vai gerar um valor pejorativo para a palavra, gerando uma ideia de superioridade e atrelando a imagem da mulher como "um corpo frágil é algo comum em uma sociedade machista que apresenta a figura masculina como a detentora da virilidade e da força" (Faqueri, 2024, p. 234). Desse modo, o uso pejorativo da palavra é um dos fatores que contribuem para a violência psicológica da personagem, pois a diminuição inferioriza os seus sentimentos e constrói um ambiente de constrangimento.

Além da violência psicológica cometida pelo pai da menina, ela ainda revela que sofria violência sexual e pedofilia por meio dos amigos de seu pai, outros criadores de galos. Desse modo, esses homens lhe ofereciam balas e moedas para que ela deixasse que eles a tocasse e beijasse, ou virce e versa, e no meio desse cenário, ela ressalta "[...] Eu tinha medo de que, se dissesse isso ao meu pai, ele voltasse a me chamar de mulherzinha" (Ampuero, 2021, p. 9).

De acordo com Santos e Mesquita (2019), a violência sexual infantil é marcada por uma exposição sexual inadequada à faixa etária, por meio de pessoas maduras ou juvenis que utilizam da força corporal e da chantagem para ter acesso ao corpo das crianças, que ficam em uma situação de vulnerabilidade e impotência, muitas vezes por não terem conhecimento sobre o crime que está sendo cometido, ou até mesmo, por não terem uma rede de apoio para pedir ajuda e sair da situação, que é o caso da protagonista. Desse modo, "a rotinização da violência sexual é reforçada pelo silêncio" (Gomes, 2013, p. 7), se tornando algo que fazia parte de seu cotidiano, sem ter a quem relatar e pedir ajuda, e gerando um ciclo de sempre sofrer a violência sexual por ficar calada, e ficar calada por ter sofrido a violência sexual.

Além de ser obrigada a frequentar as rinhas com o pai, a personagem também tinha que limpar os restos dos animais, e isso fez com que ela percebesse um fato importante que a protegeria dos homens daquele ambiente, o nojo que eles sentiam ao ver os galos destroçados, "Assim, eu passava essa mistura nas mãos, nos joelhos e no rosto, e eles pararam de me importunar com beijos e outras idiotices" (Ampuero, 2021, p. 9), Com isso, a personagem viu uma chance de se salvar e se tirar sozinha das situações de abuso sexual.

Diante dos apontamentos feitos nos estudos de Benítez, Gadelha e Rangel (2021) "O nojo sempre se relaciona com algo que é da ordem do orgânico, da deterioração da

matéria orgânica, sua putrefação, viscosidade, etc" (Benítez; Gadelha; Rangel, 2021, p. 14), então ao se deparar com a cena da menina com sangue dos animais e os seus restos mortais, foi despertado o sentimento de nojo, gerando uma "[...] reação corporal de desprezo e afastamento" (Benítez; Gadelha; Rangel, 2021, p. 14). Dessa maneira, a personagem conseguiu se manter longe dos abusos daqueles homens.

Nesse momento da narrativa, há a troca do termo *mulherzinha*, para o termo *monstro*, ao se referir a menina. Enquanto mais uma vez diminuíam a garota verbalmente, diferentemente do outro adjetivo que a deram, agora ela não era vista só como inferior, era vista como um ser disforme, um monstro. De acordo com Izabel Fontes "o corpo monstro configura-se também como um espaço de sobrevivência em um mundo de violência social e de gênero, ele transforma-se em um espaço de enunciação política" (Fontes, 2018, p. 257). Para fugir daquela situação, a menina ainda colocava em risco a sua própria saúde, enfiando cabeças de galos entre as pernas, sendo uma forma de resistência feminina que a personagem utilizava para se proteger.

Ao retornar ao presente da personagem, de joelhos e com a cabeça coberta por um pano, durante o leilão, ela reconhece que não está sozinha, há mais pessoas que provavelmente estão na mesma situação que ela, além de um homem que está falando. Alguns minutos depois, é anunciado o início do leilão, e informadas as regras, sendo a primeira delas "quem dá mais dinheiro leva a melhor mercadoria" (Ampuero, 2021, p. 12), destaco em especial a palavra utilizada, "mercadoria", que remete a ideia de produto ou objeto, o que leva a objetificação daquelas seis pessoas, sequestradas que estavam sendo leiloadas, tirando caráter de humanidade dos personagens.

O primeiro a ser leiloado é um homem chamado Ricardo, e ele é vendido por conta de seu dinheiro e seus itens de marca, por cinco mil reais, um número alto comparado ao valor que a próxima a ser leiloada é vendida. Nancy é a segunda, e a diferença com a qual ela é anunciada é gritante. Logo de início a garota é tocada pelo apresentador, e a protagonista apresenta a descrição das palavras utilizadas por ele e os seus gestos ao tocá-la, e ela ainda utiliza uma frase importante de ser destacada e refletida "o que o impede de tocá-la" (Ampuero, 2021, p. 14). Enquanto a imagem de Ricardo é atrelada ao dinheiro, a imagem de Nancy é atrelada ao sexo e ao que seu corpo pode oferecer-lhes. Em seguida, é descrita uma das cenas que podem despertar mais revolta e angústia no leitor.

> Escutamos que abre seu cinto e os botões e que arranca sua roupa íntima, embora ela diga por favor tantas vezes e com tanto medo que todos encharcamos nossos trapos imundos com lágrimas. Olhem esse cuzinho. Ai, que coisinha. O gordo chupa Nancy, o ânus de Nancy. Escutam-se lambidelas. Os homens atiçam, rugem, aplaudem. Depois, o investir de carne contra carne. E os urros. Os urros.
> — Cavalheiros, não faço isso por depravação. É controle de qualidade. Dou um dez pra ela. É só dar um trato nela e nossa amiguinha Nancy fica uma delícia (Ampuero, 2021, p. 14).

Nancy implora para que não seja tocada, para que ele não tire a sua roupa, mas ele faz mesmo assim, afinal, o que o impede? O apresentador abusa sexualmente de Nancy, enquanto a plateia urra ao presenciar a cena. Ele ainda coloca esse ato como *controle de qualidade*, não *depravação,* reforçando mais uma vez a representação daquela pessoa como apenas uma mercadoria, e não uma mulher de fato. Enquanto Ricardo foi vendido por cinco mil reais, e o homem posterior foi vendido por vinte mil, Nancy foi vendida por três mil e quinhentos, sendo considerada mais barata, sem tanto valor quanto os homens com dinheiro vendidos. "O sexo é mais barato que o dinheiro" (Ampuero, 2021, p. 14). Assim como aponta Federici (2017), em seus estudos sobre o corpo da mulher durante a caça às bruxas, em que esses corpos foram usados como um meio de reprodução, ou seja, um produto que servia para alimentar o capitalismo. No contexto da obra, o corpo da mulher também é usado como uma mercadoria, tanto para suprir o sistema capitalista, quanto para satisfazer os desejos do homem.

Quando chega a vez da protagonista, ela adapta o seu mecanismo de defesa para aquela situação, enquanto na infância ela utilizava o líquido dos restos dos galos em todo o seu corpo, a sua versão adulta em meio a um leilão, fecha os seus olhos e abre os esfíncteres, urinando e defecando por todo aquele chão, encharcando as pernas e se esfregando com todo aquele resíduo que saiu de dentro dela. Ela começa a gritar, balançar a cabeça, até que o apresentador, horrorizado com aquela situação, dá um tapa em sua boca, dividindo sua língua no meio. Mais uma vez, a autora conduz o leitor a uma cena de horror, nojo e monstruosidade, causando um impacto diante daquele cenário, pois a "[...] a monstruosidade deixa a descoberto a essência do ser" (Albornoz, 2012, p.104).

Diante daquela cena, o homem tenta de tudo para vender a menina, mas ninguém faz nenhuma oferta. Ao notar que o corpo da menina e sua sexualidade não estavam

sendo atrativos o suficiente para alguém fazer o lance, ele começa a utilizar a mesma tática que utilizava com os homens vendidos, ele oferece seus objetos, como o relógio, celular, mas nada tinha valor o suficiente para comprar um *monstro*. Mesmo tentando tocar nos seios dela, não é o bastante. Isso retoma o sentimento de nojo que os homens sentiam ao vê-la com os restos dos galos em seu corpo durante a infância, e se liga diretamente com a ideia do corpo-monstro, já que ambos se relacionam com as diversas formas de discriminação e exclusão social, além de se tornarem "[...] o signo do excesso necessário para a desumanização do outro, sua desfiguração corporal e nos crimes contra as mulheres e genocídios que caracterizam a guerra suja" (Benítez; Gadelha; Rangel, 2021, p. 16). Dessa forma, ela caracterizou o seu corpo com tudo que os distanciavam, se desumanizando, e fazendo com que eles também sentissem nojo do seu corpo-monstro, assim como sentiam dos galos.

A escrita descritiva das cenas de abuso faz com que o leitor se sinta dentro daquele cenário, e, nessa obra, Ampuero cria essa atmosfera que mistura o horror da violência junto com a dominação masculina. Além disso, ela traça um caminho para personagem parecido com o que Gomes (2013), descreve que Clarice Lispector utilizou na obra "A língua do P", da coletânea *A via crucis do corpo* (1974): "Diante do imprevisível desejo de domínio e exploração do corpo feminino por meio do sexo e da violência, Lispector constrói uma personagem que resolve se vulgarizar para escapar das garras de seus agressores" (Gomes, 2013, p. 7), mas a personagem de Ampuero, invés de se *vulgarizar,* utiliza ao seu favor o horror e a animalização para escapar de seus agressores.

5 *DIAS PERFEITOS*: AS VIOLÊNCIAS CONTRA A MULHER NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Diferente do conto "Leilão", *Dias perfeitos* (2014)*,* é um romance narrado pela perspectiva do agressor, Téo. Ele é um estudante de medicina, descrito como alguém que não tem muitas interações sociais, e que não consegue sentir muita empatia e afeto pelas pessoas ao seu redor. Logo de início, é possível observar que ele só consegue ter afeto por apenas uma pessoa, Gertrudes. A interação entre eles chama atenção por se tratar de um cadáver que ele estuda em sua faculdade. Essa aproximação entre eles faz com que o leitor note o seu apego emocional e seu desejo por possuir uma mulher que não tem

nenhum controle sobre o seu próprio corpo, pensamentos e ações, por já estar morta. Essa dominação que ele tem sob Gertrudes é a mesma que vemos posteriormente por Clarice, a vítima.

Téo e Clarice se conhecem em um churrasco de conhecidos em comum. Clarice cursa História da Arte e está escrevendo um roteiro para seu curta-metragem. Depois desse primeiro contato, Téo fica obcecado por Clarice, chegando a comparar os momentos que teriam com os seus e com Gertrudes "Esgotadas as lembranças, já conseguia antecipar diálogos, cheiros e sabores em Clarice. Os momentos com ela seriam fabulosos, comparáveis aos que havia tido com Gertrudes" (Montes, 2014, p.24).

Téo, então, começa a perseguir Clarice, e em um dos momentos que está na faculdade dela, é descrito o primeiro sentimento de ciúme do protagonista ao vê-la com a sua amiga no corredor, mesmo que os dois só tenham se visto apenas uma vez até esse momento da narrativa. Esse ciúme cresce ainda mais enquanto perseguia Clarice e sua amiga na rua, enquanto estavam bebendo, e se depara com a seguinte cena:

> [...] Clarice e a amiga trocavam carícias: beijos resfolegados [...] Beijavam-se e riam, gozando o prazer das bocas sedentas. A amiga desceu a língua por Clarice, provando da pele alva e das sardas recônditas [...] A primeira reação de Téo foi fechar os olhos. Como ela podia?! Quis saltar do carro, impedir aquela violência. Ela não tinha freio? [...]" (Montes, 2014, p. 31).

Esse ciúme excessivo do personagem ocorre pelo sentimento de posse e de poder sobre a figura da mulher, que é objetificada. E a segunda razão ocorre por uma construção social que "[...] sugere a liberdade sexual para qual o homem é criado e da qual deve usufruir, em detrimento da mulher, que deve se preservar" (Garcia, 2018, p.50), então ao ver Clarice se *expondo*, com outra mulher, o personagem enxerga aquela cena como uma violência, acreditando que a amiga de Clarice estava abusando dela, por conta do álcool. Esse pensamento ocorre por conta de um viés machista e homofóbico, que acredita que mulheres lésbicas/bissexuais tem que ser punidas e corrigidas, e que, ao contrário dos homens, elas são as verdadeiras agressoras, ao seduzirem e desvirtuarem outras mulheres, e isso é expresso por meio de diferentes formas de agressão que "[...] fazem parte das regras de manutenção da ordem ou da imposição da masculinidade" (Gomes, 2016, p.37).

Ao voltar bêbada nesse dia, Clarice acaba dormindo na rua, e Téo vai ajudá-la. Ele a leva para casa, e retorna no dia seguinte para vê-la. Os dois acabam conversam e ela deixa claro sobre não querer nada com ele, além de estar indo viajar para terminar o seu roteiro. Porém, Téo não consegue aceitar, e durante a discussão, acaba ocorrendo a primeira agressão física contra Clarice, que é agredida fisicamente. A sensação de vê-la desmaiada é descrita da seguinte forma: "A paz imóvel de Clarice incitava seus nervos numa brincadeira sádica" (Montes, 2014, p.43). Esse prazer que ele sente ao ver a menina impotente diante da situação, sendo ele a pessoa que está no controle de tudo, ocorre porque "[...] apoderar-se do corpo da mulher é o que se espera de uma função viril. O 'não' da mulher, ou o 'medo' da mulher aparecerem como construtivos do desejo masculino" (1998 apud Gomes, 2016, p. 40). Com medo de que alguém visse aquela cena, ele resolve sequestrá-la.

Durante uma parte do sequestro, Clarice é mantida sob a manteve sob efeito de comprimidos, algemada e amordaçada. Dessa forma, Téo tinha total controle sob o seu corpo, sem que houvesse qualquer chance de ela conseguir escapar daquele cenário.

Diante disso, a violência psicológica sofrida pela personagem, é o que Siqueira e Rocha (2019) acreditam ser o primeiro passo para o desencadear outros tipos de violência contra a mulher. Além de ser apontado nas pesquisas de Fonseca (2006) a importância da presença dos membros familiares da vítima por perto. Entretanto, diferente da protagonista de "Leilão" que não podia contar com o seu membro familiar, mesmo estando por perto, Clarice não tinha nenhum parente que soubesse da violência que ela estava sofrendo, não tendo nenhuma rede de apoio para ajudá-la a conseguir escapar, e isso tudo a torna mais vulnerável e exposta aos diferentes tipos de agressão.

Ao longo da narrativa, Clarice tenta utilizar diversos mecanismos de defesa para convencer Téo a soltá-la e sair daquela situação de vulnerabilidade. Diante disso, é possível notar a vulnerabilidade tanto em Clarice quanto na protagonista de "Leilão", mas de diferentes formas. Como o sequestrador de Clarice idealizava ter um relacionamento amoroso com ela e não enxergava a sua ação como violência, isso dificultava a sua fuga, uma vez que não dava para utilizar o nojo como estratégia, assim como a personagem do conto de Ampuero, tendo que se tornar mais vulnerável ainda ao se expor e fingir corresponder os seus sentimentos.

Além disso, Clarice vivia em constante ansiedade, por conta da tortura emocional realizada por Téo, que a todo momento, dizia a ela que seu namorado havia terminado o relacionamento por mensagem, sendo que na realidade, Téo utilizou o celular de Clarice para se passar por ela e terminar a relação. Porém, em uma tentativa de procurar a menina no hotel, Breno, namorado de Clarice, acaba sendo morto por Téo. Dessa forma, ao utilizar da sua força física mais uma vez, Téo realiza um homicídio contra a única rede de apoio que Clarice poderia ter para escapar do sequestro, visto que a família de Clarice pensava que ela estava apenas viajando com o seu novo namorado.

Percebendo que suas estratégias de defesa não estão funcionando, Clarice tenta usar a sua sexualidade e o sexo para atrair o garoto. Desse modo, em uma das cenas, ela sai do banho de toalha, pede para ele pedir um vinho para os dois e começa a fazer perguntas para criar um clima. Diferente da protagonista do conto de Ampuero, que utiliza o nojo como estratégia de afastamento para fugir, nesse momento do romance de Montes, Clarice utiliza a sedução, mantendo uma aproximação com o sequestrador. Dessa forma, Téo tenta resistir à sedução de Clarice, mas ela continua "[...] Clarice deixou que a toalha escorresse pelos cabelos e subiu nele, puxando-lhe a camisa do pijama pelo pescoço. Ele gemia, tremia, bufava. Encostou as mãos nos seios dela" (Montes, 2014, p.138).

Porém, Téo acaba percebendo que ela estava tentando escapar, e o plano de Clarice acaba dando errado. Ele a prende na cama com as algemas, e ela tenta chamá-lo com uma voz sensual para trazê-lo de volta, mas não funciona. Téo acaba surtando, deixando Clarice presa, e saindo para dar uma volta. Ele se sentia diferente dos outros homens, se sentia especial, tentava afirmar a sua masculinidade e sua índole, dizendo a si mesmo "[...] A maioria dos homens teria se aproveitado da situação para abusar dela. Ele se sentia digno, mas também imbecil" (Montes, 2014, p.140). A sua masculinidade falava mais alto, ao pensar que era diferente dos outros por não abusar dela, mas ao mesmo tempo, um imbecil porque qualquer homem teria aproveitado aquela situação, fazendo com que o abuso ganhe mais valor do que o respeito ao corpo do outro. Essa tentativa de reafirmar a sua masculinidade, ocorre devido à construção social sobre a masculinidade. Segundo Garcia (1998), "a masculinidade, assim como a feminilidade é construída socialmente, é histórica, mutável e relacional" (1998 apud Melo; Silva, 2022, p. 6). Dessa forma, a sociedade cria as características que compõem a masculinidade, e quando se

trata do estupro, ele “é muito mais o lugar de exercício da afirmação da identidade masculina especular, em que a subjugação do corpo da mulher reassegura sua identidade masculina e reafirma o caráter sacrificial dos corpos das mulheres” (1998 apud Gomes, 2016, p. 41).

Nesse contexto, a cultura do estupro "se trata da naturalização de atos machistas praticados cotidianamente e da responsabilização das vítimas" (Bernadino, 2017, p. 2). Além do caráter sacrificial dos corpos das mulheres no ato do estupro, ainda há a transferência de culpa para elas. Isso ocorre por conta da estrutura patriarcal, em que o homem é colocado como vítima da sedução da mulher, em que eles não conseguem controlar os seus instintos masculinos. Com isso, ao se ver em uma posição em que, até o momento, Téo não havia estuprado Clarice, ele questiona a sua masculinidade, ao se sentir superior aos outros homens da sociedade, por conseguir conter os seus instintos, e não ter cedido as suas seduções, mas ao mesmo tempo, sentia que deveria ter cometido o ato do estupro.

Ao retornar para o quarto, é narrada uma das cenas mais marcantes da obra, o estupro de Clarice. Ao entrar no quarto, ela estava dormindo, ainda algemada, mas acorda com o barulho do garoto bêbado. Então, ele puxa o seu corpo para o mais perto possível, começa a puxar o seu cabelo, e avança para cima de seu corpo. Ao tentar reagir, Téo agride Clarice, porque segundo ele era “[..] para mostrar que deveria ficar quieta. Engolir as palavras” (Montes, 2014, p.142).

Ao ver que ele iria estuprá-la, Clarice tenta recuar, mas não adianta. Téo está sob vantagem, livre, se sentindo poderoso, então ele “Montou em Clarice, arreganhou as pernas dela. Ela recuava em espasmos. A pele vermelha, os vasos dilatados. As algemas batiam na grade. Pela primeira vez, ele se sentia correspondido” (Montes, 2014, p.143).

Após o estupro, ele se sentiu correspondido por ela, mas na verdade, só estava reafirmando a sua própria masculinidade, mostrando que como figura masculina, ele “é o detentor de direitos e poderes e as mulheres são inferiores, submissas e objetos de posse” (Garcia, 2018, p. 50), provando que “O estupro não é então a doença dos pervertidos mas a doença do patriarcado” (2001 *apud* Garcia, 2018, p. 50). Dessa forma, após a ejaculação, Téo tira “[...] a mordaça dela e deu-lhe um beijo na boca. Abriu as algemas também” (Montes, 2014, p. 143). Nesse momento, Clarice estava solta, com possibilidade de gritar, correr, fugir dele, mas tudo que ela fez foi abaixar a cabeça e

massagear os seus punhos que estavam doloridos por conta das algemas, olhar fixamente para a porta, e depois ela "[...] Começou a chorar. Movia braços, pernas, socava o colchão" (Montes, 2014, p.143). Isso mostra o quanto estava abalada emocionalmente e fragilizada após ser estuprada.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises das obras "Leilão" e *Dias Perfeitos*, foi observado que a literatura latino-americana contemporânea, representa os corpos femininos e as violências cometidas contra eles por meio da objetificação e da sexualidade. Ao longo da história o corpo da mulher aparece como um elemento de posse e apropriação masculina, mas desde a segunda onda do movimento feminista, o corpo tem se transformado em um símbolo de luta e resistência contra a violência cometida pelas figuras masculinas, e a exposição e representação desses corpos na literatura, auxiliam para a criação de um espaço de denúncia e de reflexão sobre essa temática.

De acordo com Schøllhammer (2013), a escrita acerca da violência pode ser uma forma de verbalizar e lidar simbolicamente com ela. Tanto na obra de Ampuero quanto na obra de Montes, "[...] em vez de mimetizar a articulação verbal ligada à violência, recria um discurso descritivo e quase documentário" (Schollhammer, 2013, p. 150). Em ambas as narrativas não há a mimetização da violência, mas sim a criação de cenas descritivas e detalhadas que levam os leitores a imaginarem a dor e as sensações sentidas pelas personagens.

Assim, nas duas narrativas, encontramos como maior destaque as violências sexual e psicológica contra a mulher. As duas personagens analisadas sofreram primeiramente a violência psicológica que, de acordo com Siqueira e Rocha (2019), "Entende-se que a violência psicológica pode tornar-se o primeiro passo para outros tipos de agressões, tais como: físicas ou até mesmo o feminicídio" (2019, p. 13). Então, após esse primeiro contato com a violência, outras agressões ganharam espaço nas narrativas.

Assim como apontado por Barcelos (2024), todas as violências que ocorrem contra a mulher na América Latina, acontecem por meio da estrutura patriarcal e da reafirmação da masculinidade que existe socialmente. Dessa forma, nas duas narrativas, há a representação desses elementos dentro de uma perspectiva de uma escritora

equatoriana e um escritor brasileiro, que inserem os leitores em uma cultura misógina e uma realidade violenta presente no cotidiano das mulheres latino-americanas.

REFERÊNCIAS

ALBORNOZ, Carla Victoria. O corpo e o monstro. *É ou não é? Sistemas de escrita na obra de Osvaldo Lamborghini, César Aira e Mario Bellatin.* Rio de Janeiro, 2012, 154 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. PUC-RJ, 2012, p. 97-113. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=30162&idi=1&rc=1>. Acesso em: 03 abr. 2026.

AMPUERO, Maria Fernanda. *Rinha de Galos*. Trad. FÉLIX, Silvia Massimini. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

BARCELOS, Carolina Montebelo. Tudo posso naquele que me fortalece: religião e violência contra a mulher nas literaturas brasileira e argentina contemporâneas. In: FAQUERI, Rodrigo de Freitas (Org.). *Na literatura, as violências*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2024.

BENÍTEZ, María Elvira Díaz; GADELHA, Kaciano; RANGEL, Everton. Nojo, humilhação e desprezo: Uma antropologia das emoções hostis e da hierarquia social. *Anuário Antropológico* 46, 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/8898>. Acesso em: 03 abr. 2026.

BERNARDINO, Amanda Rossito. A cultura do estupro: análise sobre o processo de normalização/naturalização da violência sexual contra a mulher. S.l.]: CEPEIN/FEMANET, [s.d.]. Disponível em: <https://cepein.femanet.com.br/BDigital/arqPics/1611401462P686.pdf>. Acesso em: 18 maio 2025.

BRASIL. *Lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm>. Acesso em: 03 abr. 2026.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. *Mapa de segurança pública 2024. Brasília, DF*: Ministério da Justiça e Segurança Pública, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/sua-seguranca/seguranca-publica/estatistica/download/dados-nacionais-de-seguranca-publica-mapa/mapa-de-seguranca-publica-2024.pdf>. Acesso em: 27 out. 2023.

BRASIL. Ministério das Mulheres. Ministério das Mulheres lança o Relatório Anual Socioeconômico da Mulher RASEAM 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/mulheres/pt-br/central-de-conteudos/noticias/2025/marco/ministerio-das-mulheres-lanca-o-relatorio-anual-socioeconomico-da-mulher-raseam-2025. Acesso em: 27 abr. 2024.

FAQUERI, Rodrigo de Freitas. As facetas da violência na literatura. In: FAQUERI, Rodrigo de Freitas (Org.). *Na literatura, as violências*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2024.

FAQUERI, Rodrigo de Freitas. Corpos à venda e outras violências contra a mulher: uma análise do conto "Leilão", de María Fernanda Ampuero. *Scripta Uniandrade*, v. 22, n. 2 (2024), p. 33-50. Curitiba, Paraná, Brasil. Data de edição: 23 set. 2024. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/3355>. Acesso em: 03 abr. 2026.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpos e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FONTES, Izabel. O horror vem de dentro: o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enriquez. *REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS*, [S. l.], v. 3, n. 20, p. 244–260, 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3175>. Acesso em: 19 maio. 2025.

FUNDACIÓN ALDEA. *Consolidado de femicidios 2024*. 2024, año mortal para mujeres y niñas en Ecuador: al menos 274 feminicidios. Disponível em: <https://www.fundacionaldea.org/noticias-aldea/consolidadofemicidios2024>. Acesso em: 27 out. 2023.

GARCIA, Luiz Carlos. Cultura do estupro: Machismo e as raízes da violência de gênero no Brasil. *Diké*: Revista Eletrônica de Direito, Filosofia e Política do Curso de Direito da UNIPAC Itabirito, Vol. 11, p. 49-59, 2018. Disponível em: <https://unipac.br/wp-content/uploads/2025/10/REVISTA-DIKE-VOL.11-XVIII.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2026.

GOMES, Carlos Magno. Literatura e performances políticas sobre a violência contra a mulher. *Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural*, Alagoinhas-BA: Laboratório de Edição Fábrica de Letras - UNEB, v. 7, n. 2, p. 107–119, 2018. DOI: 10.30620/p.i.v7i2.4498. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/4498>. Acesso em: 18 maio. 2025.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. Revista *Diadorim* / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 13, Julho 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3981>. Acesso em: 03 abr. 2026.

GOMES, Carlos Magno. Violência de gênero e a crise da masculinidade. *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana-SE, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/5867>. Acesso em: 18 maio. 2025.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS Y CENSOS DEL ECUADOR (INEC). *Violencia de género 2019*: principales resultados ENVIGMU 2019. Quito: INEC, 2019. Disponível em: <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Estadisticas_Sociales/Violencia_de_genero_2019/Principales%20resultados%20ENVIGMU%202019.pdf?utm_source=chatgpt.com>. Acesso em: 27 out. 2023.

LIMA-SANTOS, A. V. de S., & SANTOS, M. A. dos. (2022). *Incels* e Misoginia *On-line* em Tempos de Cultura Digital. *Estudos E Pesquisas Em Psicologia*, 22(3), 1081–1102. https://doi.org/10.12957/epp.2022.69802. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812022000301081>. Acesso em: 03 abr. 2026.

MONTES, Raphael. Dias perfeitos. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL. Especialista da ONU pede urgência na implementação de lei que garante direitos a mulheres no Equador. 11 dez. 2019. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/84756-especialista-da-onu-pede-urg%C3%AAncia-na-implementa%C3%A7%C3%A3o-de-lei-que-garante-direitos-mulheres-no>. Acesso em: 18 maio 2025.

SANTOS, Alaniane Souza Freire; MESQUITA, Ana Catarina Correia. O perfil do agressor sexual infantil: uma revisão bibliográfica. *Revista educação psicologia e interfaces*, Volume 3, Número 3, p. 85-100, Maio/Agosto, 2019. Disponível em: <https://educacaoepsicologia.emnuvens.com.br/edupsi/article/view/212/116>. Acesso em: 03 abr. 2026.

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

SIQUEIRA, Camila Alves; ROCHA, Ellen Sue Soares. Violência psicológica contra a mulher: uma análise bibliográfica sobre causa e consequência desse fenômeno. *Revista Arquivos Científicos* (IMMES), v. 2, n. 1, p. 12–23, jan. 2019. DOI: 10.5935/2595-4407/rac.immes.v2n1p12-23. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/334666527_Violencia_psicologica_contra_a_mulher_Uma_analise_bibliografica_sobre_causa_e_consequencia_desse_fenomeno>. Acesso em: 18 maio 2025.

TORRES, Maria Adriana da S. A divisão sexual do trabalho: a inserção da mulher no mundo do trabalho. *I Seminário Nacional de Trabalho e Gênero.* Sessão Temática: Industrialização, precarização e trabalho feminino. Universidade Federal de Pernambuco, 2006, p. 1-11. <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/245/o/stg2006_01.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2026.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.256-271

A NATUREZA AFRICANA COMO CENÁRIO ALEGÓRICO DA LIBERTAÇÃO FEMININA EM *THREE DREAMS IN A DESERT*, DE OLIVE SCHREINER

AFRICAN NATURE AS ALLEGORICAL SETTING FOR FEMALE LIBERATION IN *THREE DREAMS IN A DESERT* BY OLIVE SCHREINER

Maria Lua Albus[1]

RESUMO: Este artigo analisa o conto *Three dreams in a desert* (*Três sonhos em um deserto*) publicado pela escritora sul-africana Olive Schreiner em 1887, conectando-o aos ideais de libertação feminina e progresso social fundamentais à obra de Schreiner. O conto aborda a história da opressão sexista e o desejo de libertação das mulheres por meio de sonhos que a pessoa narradora tem ao dormir no deserto; é um conto notável por usar do ato de sonhar como moldura para a representação da luta social feminina em três formas pictóricas distintas, e por usar o espaço natural africano como cenário alegórico como materialização do ideal.
Palavras-chave: Literatura sul-africana. Feminismo. Alegoria.

ABSTRACT: This paper analyses the short story *Three Dreams in a Desert*, published by South African writer Olive Schreiner in 1887, connecting it to the ideals of women's liberation and social progress that are fundamental to Schreiner's work. The story deals with the history of sexist oppression and the desire for women's liberation through dreams that the narrator has while sleeping in the desert; it is remarkable for using the act of dreaming as a frame for the representation of women's social struggle in three different pictorial forms, and for using the African natural space as an allegorical setting for the materialisation of the ideal.
Keywords: South African literature; Feminism; Allegory.

1 A SONHADORA

[1] Mestra em Teoria e História Literária. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: marialua.albus@gmail.com

Como filha de missionários enviados à África no final da década de 1830, Olive Schreiner nasceu em 1885 em uma missão no norte da Colônia do Cabo, precedida por oito irmãos, numa vida nômade em que as crianças eram ensinadas a ler e escrever pela mãe. No isolamento dos descampados africanos, sob a censura da mãe, que a considerava uma criança demasiado emotiva e impulsiva, voltou-se para a escrita como forma de expressão (First; Scott, 1990, p. 59). A partir de 1865, quando seu pai perdeu o emprego de missionário, Olive se desgarrou da família nuclear: viveu na casa de parentes e amigos, e trabalhou como governanta na fazenda de diversas famílias por toda a Colônia do Cabo. Foi a partir desse ponto que sua escrita se desenvolveu, marcada por uma perspectiva formativa inortodoxa: distante dos pais e, frequentemente, dos irmãos, não gozava da tutela familiar comum às mulheres daquele período, o que lhe permitia maior liberdade, mas, simultaneamente, a submetia ao desamparo e à solidão.

Por sua trajetória solitária, é notável na escrita de Schreiner a percepção da natureza africana como espaço de pertencimento (First; Scott, 1990, p. 84). O *karoo*, bioma semiárido e rochoso que domina a região do Cabo onde se estabeleceram os colonos fazendeiros, é o elemento comum à maioria de seus romances e contos; árido e ermo, é o espaço onde ela cresceu, trabalhou e escreveu durante décadas, e onde via refletidas suas tribulações. Mesmo quando se mudou para a Inglaterra em 1881, na intenção de estudar medicina ou enfermagem — o primeiro diploma universitário fora concedido a uma mulher no Reino Unido em 1878, pela Universidade de Londres — a escrita de Schreiner continuou aterrada nas imagens de desertos, rochedos e rios profundos.

Na vida em Londres, sua saúde frágil impediu os planos de estudo, mas foi onde encontrou uma editora para seu romance *The story of an African farm* (Schreiner, 1883), cujo sucesso de vendas em vários países a transformou em celebridade internacional e a inseriu nos círculos eruditos de Londres. Ao longo da década de 1880 construiu uma rede de relações intelectuais frutíferas, muito graças aos clubes tão característicos da organização social vitoriana. Em 1885, foi membra fundadora do *Men and Women's Club*, coalizão de mulheres e homens liderados pelo estatístico e eugenista Karl Pearson e interessados na *woman question*, um recorte de feminismo com abordagem urbana e cientificista. As discussões no clube foram, pela concordância ou discordância, fundamentais para refinar o feminismo na obra de Schreiner e firmar sua posição

pública como progressista e dissidente (First; Scott, 1990, p. 151). Isso é visível, a título de exemplo, em sua aderência ao movimento *dress reform*, que almejava mudar os paradigmas do vestuário feminino em favor do conforto e praticidade para a nova geração de mulheres que se inseriam na força de trabalho urbano, nos esportes e nos espaços públicos (Aslin, 1969, p. 147). Nos retratos fotográficos, Schreiner (Fig. 1) se mostra uma mulher inclinada à silhueta natural e à parcimônia nos adornos, a ponto de seu desdém pela moda rígida e burlesca da época lhe causar infâmia ao ser confundida com uma desvalida em um hotel e uma prostituta numa estação de trem (Jay, 2003, p. XXVI).

Figura 1. Olive Schreiner nos anos 1880, autoria desconhecida

Fonte: National Portrait Gallery

Tal má-fama lhe causava orgulho e diversão, como reportou ao amigo Edward Carpenter numa carta acerca do episódio na estação de trem:

> […] um clérigo que creio ser George MacDonald, que estava com uma filha e dois rapazes, me encontrou. Ele evidentemente pensou que eu era uma daquelas "mulheres infelizes de Monte Carlo". […], mas o horror que todos eles pareciam sentir por mim, e seu medo terrível de que um dos rapazes me acompanhasse, foi engraçado. Ah, *ach*, minhas pobres irmãs, quando isso vai passar!

> É quando penso nessas mulheres, Edward, que sinto que sou uma mulher, e fico feliz por ser uma mulher, para que eu possa lutar e, finalmente, não haja mais nenhuma de nós. Esse é realmente o trabalho da minha vida2 (Schreiner, 1888, tradução nossa).

É pela afinidade com mulheres proscritas e desamparadas que Schreiner compreende a própria identidade de gênero e o propósito de seu trabalho. Para os vitorianos, a prostituição era uma falha moral, um sintoma de devassidão impróprio às mulheres; para Schreiner, era um sintoma da desigualdade econômica entre os sexos e que não se limitava ao meretrício *de facto*, mas se estendia à competitividade entre mulheres pela atenção masculina e, correlatamente, à posição da esposa como dependente material exclusiva para o trabalho sexual e reprodutivo (Schreiner, 1914).

Quando se desgarra do estigma e vê as prostitutas como irmãs, Schreiner reconhece nelas um trabalho mais honesto que o das donzelas obsequiosas e das esposas inglesas, por não mascarar sua natureza com o véu da moral e da santidade e, além disso, por tratarem os homens como seus iguais, partes equânimes em uma transação. É patente que Schreiner compreende a libertação feminina como um sonho de igualdade no sentido estrito, que se tornaria real mediante a compreensão, pelas mulheres, da própria posição de desvantagem e subsequente rompimento com os aparatos morais, sociais e econômicos usados para manter a mulher em tal posição.

2 OS SONHOS

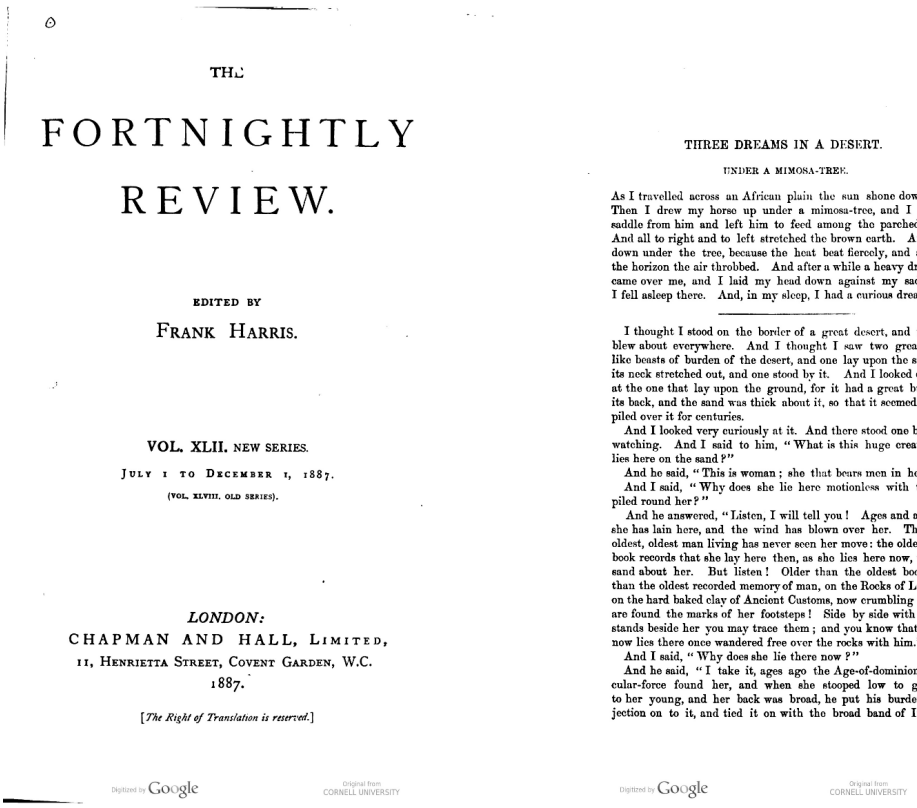
É em *Three dreams in a desert* (Schreiner, 1887, p. 198-203; 1892, p. 65-85), que Schreiner apresenta pictoricamente seu sonho de liberdade. O conto se inicia com uma pessoa narradora, desprovida de gênero, se deitando para descansar em meio ao deserto à sombra de uma árvore de mimosa e tendo, em sequência, três sonhos: no primeiro, a Mulher é um animal de carga soterrado pela areia do deserto, amarrada pelas cordas do Tempo-da-força-muscular ao animal-Homem e a um fardo maciço, apenas quando essa

[2] No original: "*[...] a clergy man who I think must be George MacDonald, who was with a daughter & two young men, met me. He evidently thought I was one of those 'unhappy women from Monte Carlo'. [...] but the horror they all seemed to feel to me, & his awful fear lest one of the young men should walk here with me, was funny. Oh, Ach, my poor sisters, when will this pass away!*"
It's when I think of these women Edward that I feel I am a woman, & I'm glad I am a woman so that I may fight & there may be none of us any more at last. That is really the work of my life." "Ach" é uma onomatopeia do africâner.

força é extinta pelo Tempo-da-força-nervosa é que o jugo se parte, quando então a pessoa narradora observa a Mulher perceber e se esforçar para levantar a despeito da fraqueza do aprisionamento; no segundo, a Mulher pede ao ancião Razão aconselhamento sobre como atravessar o rio entre ela e a Terra da Liberdade, ao que o ancião responde que ela deve iniciar a trilha até a margem e tentar atravessar, pois, mesmo que ela se afogue, as "dez mil vezes dez mil mulheres" que vêm caminhando à distância seguirão pela trilha que ela iniciara; no terceiro, a pessoa narradora vê uma terra onde mulheres e homens são iguais entre si, de mãos dadas, e quando indaga onde está, lhe dizem que aquele é o paraíso na terra e quando pergunta quando aquilo vai acontecer, lhe respondem que no Futuro.

Three dreams in a desert (Schreiner, 1887, p. 198-203) foi publicado pela primeira vez na revista *The Fortnightly Review*, na edição de julho-dezembro de 1887 (Fig. 2). A *Fortnightly*, inicialmente uma revista com aspirações de escapar ao viés político, se estabeleceu como revista progressista, famosa pelas contribuições literárias e jornalísticas por autores de renome.

Figura 2. Folha de rosto da revista e primeira página de *Three dreams in a desert* na *The Fortnightly Review*



THE

FORTNIGHTLY REVIEW.

EDITED BY

FRANK HARRIS.

VOL. XLII. NEW SERIES.

JULY 1 TO DECEMBER 1, 1887.

(VOL. XLVIII. OLD SERIES).

LONDON:

CHAPMAN AND HALL, LIMITED,

11, HENRIETTA STREET, COVENT GARDEN, W.C.

1887.

[*The Right of Translation is reserved.*]

THREE DREAMS IN A DESERT.

UNDER A MIMOSA-TREE.

As I travelled across an African plain the sun shone down hotly. Then I drew my horse up under a mimosa-tree, and I took the saddle from him and left him to feed among the parched bushes. And all to right and to left stretched the brown earth. And I sat down under the tree, because the heat beat fiercely, and all along the horizon the air throbbed. And after a while a heavy drowsiness came over me, and I laid my head down against my saddle, and I fell asleep there. And, in my sleep, I had a curious dream.

I thought I stood on the border of a great desert, and the sand blew about everywhere. And I thought I saw two great figures like beasts of burden of the desert, and one lay upon the sand with its neck stretched out, and one stood by it. And I looked curiously at the one that lay upon the ground, for it had a great burden on its back, and the sand was thick about it, so that it seemed to have piled over it for centuries.

And I looked very curiously at it. And there stood one beside me watching. And I said to him, "What is this huge creature who lies here on the sand?"

And he said, "This is woman; she that bears men in her body."

And I said, "Why does she lie here motionless with the sand piled round her?"

And he answered, "Listen, I will tell you! Ages and ages long she has lain here, and the wind has blown over her. The oldest, oldest, oldest man living has never seen her move: the oldest, oldest book records that she lay here then, as she lies here now, with the sand about her. But listen! Older than the oldest book, older than the oldest recorded memory of man, on the Rocks of Language, on the hard baked clay of Ancient Customs, now crumbling to decay, are found the marks of her footsteps! Side by side with his who stands beside her you may trace them; and you know that she who now lies there once wandered free over the rocks with him."

And I said, "Why does she lie there now?"

And he said, "I take it, ages ago the Age-of-dominion-of-muscular-force found her, and when she stooped low to give suck to her young, and her back was broad, he put his burden of subjection on to it, and tied it on with the broad band of Inevitable

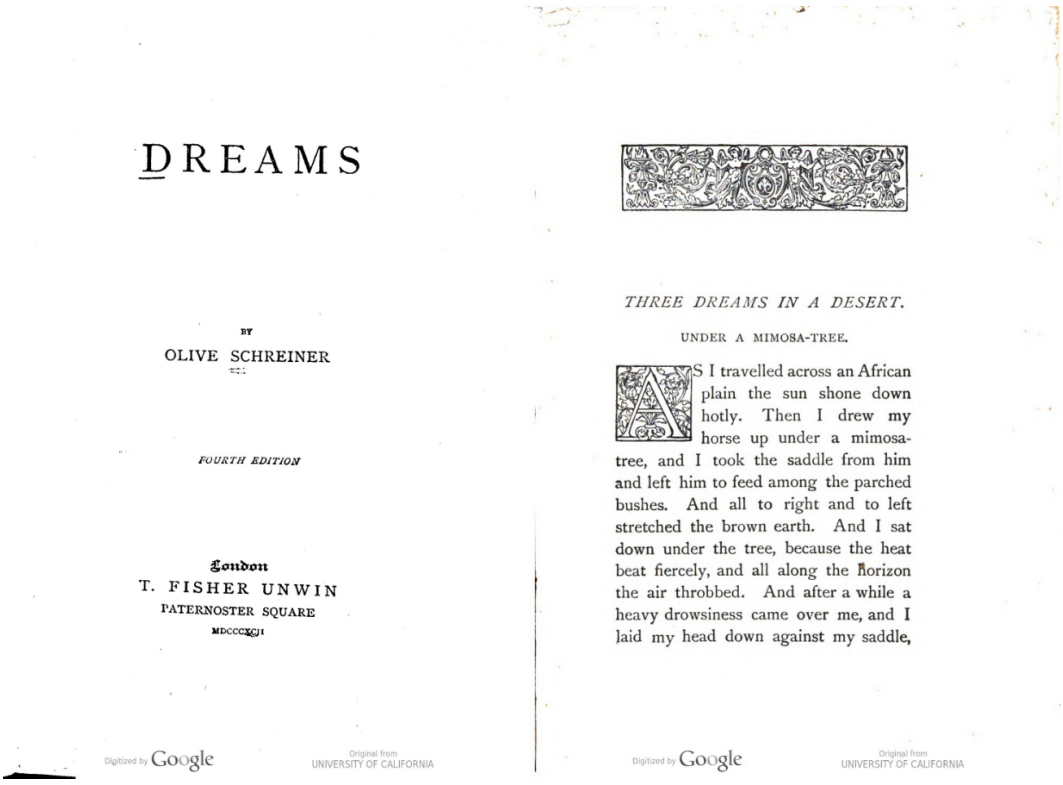
Digitized by Google Original from CORNELL UNIVERSITY Digitized by Google Original from CORNELL UNIVERSITY

Fonte: HathiTrust

A *Fortnightly* era, então, uma expoente do progressismo positivista, legado de seu primeiro editor G. H. Lewes, que atrelava a libertação feminina à racionalização da sociedade (Turner, 2000). Schreiner aderia parcialmente a esse pensamento, vide sua concepção de igualdade absoluta entre os sexos e, principalmente, seu uso da alegoria, uma forma universal, que comunica o abstrato através do concreto. Porém, contraditoriamente, Schreiner concebe uma igualdade que só será alcançada pela diferença e um ideal que é acessível apenas pela imaterialidade do sonho.

A segunda publicação de *Three dreams in a desert* (Schreiner, 1892, p. 65-85) foi na antologia *Dreams*, publicada em 1890 (Fig. 3). Esse volume coleciona, em ordem cronológica, onze contos escritos pela autora entre as décadas de 1870 e 1880 e serve como demonstração do desenvolvimento formal e conceitual de sua imaginação e ideias. Ao longo dos onze contos alegóricos, Schreiner tem flutuações de universalização e particularização dos temas sociais e do espaço geográfico usado como cenário; é instável, também, o quão fora da norma é a linguagem usada. *Three dreams in a desert*, o quinto conto, está justamente na metade dessa linha do tempo; nele, o espaço é particular, o ideal é universal e a linguagem figura o sonho como reflexão e resolução simultâneas.

Figura 3. Folha de rosto do livro e primeira página de *Three dreams in a desert* em *Dreams*



DREAMS

BY
OLIVE SCHREINER

FOURTH EDITION

London
T. FISHER UNWIN
PATERNOSTER SQUARE
MDCCCXCI

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

THREE DREAMS IN A DESERT.

UNDER A MIMOSA-TREE.

AS I travelled across an African plain the sun shone down hotly. Then I drew my horse up under a mimosa-tree, and I took the saddle from him and left him to feed among the parched bushes. And all to right and to left stretched the brown earth. And I sat down under the tree, because the heat beat fiercely, and all along the horizon the air throbbed. And after a while a heavy drowsiness came over me, and I laid my head down against my saddle,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Fonte: HathiTrust

A posição de *Three dreams in a desert* na coleção é indissociável da compreensão de gênero presente em sua narrativa. Nathalie Saudo-Welby (2017) é quem descreve mais acertadamente a figuração de gênero ao longo de *Dreams*:

> À medida que se lê a sucessão de histórias, as vozes narrativas passam por uma evolução significativa, embora não sistemática, da neutralidade para a inclusão de gênero. Em termos narrativos, *Dreams* se divide em três partes (que separarei para fins de clareza). As primeiras quatro histórias são contadas em terceira pessoa e apresentam personagens e valores claramente atrelados ao gênero (seção I). As histórias seguintes (seção II) são quase todas contadas em primeira pessoa, uma técnica narrativa que permite à escritora grande amplitude de gênero, já que o gênero gramatical não é marcado em inglês [...] duas histórias, escritas em terceira pessoa, são exceções. As duas últimas histórias da coletânea (seção III) são contadas por uma narração em primeira pessoa que se atribui um gênero no decorrer da narrativa. [...] Na seção I, o gênero é especificado e não problematizado. Na seção II, o gênero é problematizado e não especificado. Na seção III, o gênero é problematizado e ambivalente[3] (Saudo-Welby, 2017, p. 4, tradução nossa).

Three dreams in a desert é parte do que Saudo-Welby considera a segunda seção. O conto é narrado em primeira pessoa pela agente do sonho, cujo gênero não é explicitado. Entretanto, sua identidade pode ser compreendida por sua relação com as demais personagens dos sonhos, principalmente com as personagens explicativas, figuras que interagem tanto com a sonhadora-narradora quanto com as demais personagens. Em seus diálogos, as personagens explicativas elucidam as alegorias em que se inserem: no primeiro sonho, a pessoa-sonhadora reporta haver "alguém ao meu lado observando"[4] (Schreiner, 1892, p. 68, tradução nossa) que lhe explica quem são os animais de carga; no segundo, quando a Mulher chega à margem do rio encontra "um ancião de longas

[3] No original: "*As one reads through the succession of stories, the narrators undergo a significant, albeit unsystematic, evolution from neutrality to gender-inclusiveness. In narrative terms, Dreams falls into three parts (which I will separate for the sake of clarity). The first four stories are told in the third person and present clearly gendered characters and gendered values (section I). The following stories (section II) are almost all told in the first person, a narrative technique which allows the writer great gender latitude, since grammatical gender is not marked in English. In Part II, five stories are told by a first-person narrator who remains neutral throughout, thus creating a major mode of gender neutrality; two stories, written in the third person, stand as exceptions. The last two stories in the collection (section III) are told by a first-person narrator who becomes gendered in the course of the narrative. In the last but one story, 'I Thought I Stood', the narrator proves to be female, while in 'The Sunlight Lay Across my Bed', the dreamer turns out to be male. In section I, gender is specified and unproblematic. In section II, gender is problematic and unspecified. In section III, gender is problematic and ambivalent.*"

[4] No original: "*one beside me watching*".

barbas brancas; tinha na mão um cajado cheio de nós em que estava escrito Razão"[5] (Schreiner, 1892, p. 76, tradução nossa) e que lhe explica como chegar à Terra da Liberdade; no terceiro sonho, a narradora busca ativamente uma explicação do que vê, no trecho "E eu perguntei àquele ao meu lado"[6] (Schreiner, 1892, p. 84, tradução nossa).

Assim, o papel da personagem explicativa — Razão, de acordo com o segundo sonho — é a parte da paisagem onírica que atende a uma demanda da pessoa-sonhadora. Nesse contexto, é frequente que os diálogos sejam precedidos repetidamente por pronome e verbo *dicendi*, ou por conjunção, pronome e verbo *dicendi*, criando uma reiteração que embaça o fluxo da narrativa e até a quem os pronomes se referem. O efeito desse apagamento é o de amalgamar as personagens, figurando o ideal progressista de igualdade como equalização. É pelo uso da forma dialógica que Schreiner chama à atenção que, assim como a interpretação dos sonhos, atos libertários necessitam do compartilhamento de ideias e de certa didática por parte de uma figura que oriente a reflexão e facilite a resolução subsequente.

Ao longo do conto Schreiner leva a genderização à hipérbole, atribuindo gênero a ideias e abstrações, como "Tempo-da-força-muscular" e "Tempo-da força-nervosa"[7] (Schreiner, 1892, p. 71, tradução nossa), as duas forças que se opõem ao, respectivamente, aprisionar e libertar a animal-Mulher no primeiro sonho. Em inglês a palavra "*age*" (tempo ou era) é agênera, mas Schreiner usa pronomes masculinos para se referir aos Tempos, evidenciando sua compreensão do tempo humano como masculino, ou seja, uma extensão do patriarcado.

Embora libertário em sua figuração de gênero, esse conto também caracteriza a provação como mérito e o esforço como concretização do desejo. Algo que torna a obra de Schreiner intrigante é a lógica de suas contradições internas, a exemplo da influência do protestantismo em sua concepção de progresso. No segundo sonho, o Ancião, personagem explicativa, diz à Mulher que a Terra da Liberdade só está acessível "Pelas margens do Labor, através das águas do Sofrimento"[8] (Schreiner, 1892, p. 77, tradução nossa). No original, o termo "*Labour*", que vem do latim *labor*, significa trabalho no sentido amplo; porém, em inglês, a palavra também pode significar trabalho de parto,

[5] No original: "*an old man [...], who had a long white beard; and a stick that curled was in his hand, and on it was written Reason*".
[6] No original: "*And I said to him beside me*".
[7] No original: "*Age-of-muscular-force*" e "*Age-of-nervous-force*".
[8] No original: "*Down the banks of Labour, through the water of Suffering*"

algo particular à experiência feminina; etimologicamente, a palavra também está ligada a *laboratory* (laboratório), do latim *laboratorium*, espaço de trabalho intelectual e científico. O pai missionário de Schreiner, de formação luterana e congregacional, pregava uma doutrina de evangelização compartilhada (First; Scott, 1990, p. 32) derivada do senso de comunidade intelectual fundada pela Reforma Protestante ao vernaculizar os textos sagrados. É possível, a partir desses elementos, compreender que a concepção de "*labour*" no contexto *de Three dreams in a desert* é o da ação coletiva material e mental, ou seja, o trabalho das mulheres enquanto comunidade. Ainda que tal mescla de feminismo e martírio social hoje possa nos parecer contraditória, essa foi fundamental à ação social das sufragistas britânicas, que sacrificavam seu bem-estar físico em protestos de fome ou mesmo sua vida, como no caso de Emily Davidson, que se atirou diante de um cavalo para protestar na presença do Rei George V (Collette, 2012).

O elemento final que arremata o senso de pertencimento coletivo desse conto é tanto a moldura quanto os três sonhos serem **aterrados**, no sentido de identificados com um espaço geográfico que lhes dá sentido. Em uma carta de 1886, Schreiner descreve para Pearson como, para ela, o ideal é plenamente materializado na natureza africana e, portanto, alcançável:

> O ideal, no sentido em que uso o termo, é alcançável. O ideal é a concepção da condição mais completamente bela e satisfatória que a imaginação é capaz de produzir. Ora, geralmente a imaginação pode produzir uma imagem que supera a realidade que ainda vemos, e nos sentimos insatisfeitos com as coisas porque a imagem delas em nossa mente é melhor. Mas o ideal absoluto sim existe. Quando olho para a luz do sol africano às quatro da tarde, sinto que possuo o ideal, aquilo que não consigo imaginar nada que seja mais perfeito. […] Isso acontece muito raramente na vida humana, mas é em direção a essa possibilidade de alcançar o bem mais elevado que aspiramos. Não estamos aspirando a uma sombra[9] (Schreiner, 1886, tradução nossa).

Essa mesma natureza africana é o esteio das camadas do conto. Na moldura narrativa, há um deserto de terra batida cuja paisagem escaldante é quebrada pela

[9] No original: "*The ideal in the sense in which I use the term is attainable. The ideal is the conception of the most completely beautiful & satisfactory condition which the imagination is able to produce. Now generally the imagination can produce a picture surpassing the as yet see reality, we feel dissatisfied with things because the image of them in our minds is better. But the absolutely ideal does exist. When I look at African sunshine at four in the afternoon, then I feel I have the ideal, that than which I can imagine nothing more perfect. [...] In one's own life there have often been relations with certain people that were absolutely ideal. [...] This happens very seldom in human life, but it is towards this possibility of attaining the highest good that we strive. We are not striving towards a shadow.*"

árvore de mimosa, conhecida por suas folhas que se fecham ao toque, que para os vitorianos significava castidade e fidelidade (Goldberg; Washington, 2022), traços socialmente associados à mulher; ou seja, o sonho de liberdade é possível sem necessariamente afastar a feminilidade. No primeiro sonho, é apresentado um deserto arenoso e cortado pelo vento, onde habitam apenas a animal-Mulher e o animal-Homem; portanto, enquanto a mulher estiver atada ao homem e ao seu fardo histórico, o mundo será estéril. No segundo sonho, o deserto é interrompido por um rio enorme e escuro e na margem oposta estão insinuadas as árvores e colinas da Terra da Liberdade; podemos entender, assim, que o amedrontador antecede a libertação, mas não a impede. Por fim, no terceiro sonho, há colinas habitadas por pessoas amigáveis que asseguram à narradora estarem na Terra, ainda que no futuro; desse modo, o sonho não é um mundo à parte, apenas uma manifestação do progresso no mundo que habitamos. Os elementos naturais, como chave para interpretação dos sonhos, criam possibilidades de familiarizar o onírico.

3 O SONHO COMPARTILHADO

Three dreams in a desert foi um apelo de Schreiner à consciência coletiva das mulheres de seu tempo, e esse apelo foi ouvido. Carly Nations (2021) cita a experiência da militante pelo sufrágio feminino e reforma prisional Constance Lytton, que, ao ouvir o conto ser recitado na prisão por uma das companheiras, sentiu que ela mesma e todo o grupo de sufragistas eram amparadas pelas palavras de Schreiner numa luta que parecia infrutífera e se tornava progressivamente mais violenta.

A memória desse conto entre as militantes pelo voto feminino é tão sólida que numa cena tocante do filme *Suffragette* (2015) após a cena da morte de Emily Davidson, a personagem Maud Watts se senta em sua cama e abre uma edição de *Dreams* que Davidson lhe dera mais cedo, anotada com o nome de todas as mulheres que já possuíram aquele volume e o passaram adiante umas para as outras, enquanto um trecho de *Three dreams in a desert* é narrado em *voice-over*.

Dez anos depois da publicação de *Dreams*, *Three dreams in a desert* serviu de inspiração para um discurso sobre sacrifício sociopolítico da anarquista Voltairine de Cleyre, em que ela cita o segundo sonho:

> E, pegando emprestado o imaginário de Olive Schreiner, muitos são os que descem ao rio escuro que se coloca entre [nós e a Liberdade] "e são arrastados", e se afogam; "os seus corpos nem sequer constroem a ponte". E quando finalmente os futuros homens e mulheres atravessarem a "ponte construída com corpos", serão os mortos esquecidos, que hoje caem por todo lado, no campo, na fábrica e na mina, cujos cadáveres serão os pilares sobre os quais a ponte se apoia. Falo dos sofredores diários, das vítimas indefesas do capitalismo e do Estado, que morrem e não sabem por que morrem.[10] (De Cleyre, 2013, tradução nossa)

Quarenta e cinco anos depois de De Cleyre, a Juíza Florence E. Allen, pacifista e primeira mulher a servir numa Suprema Corte estadual nos Estados Unidos da América, pronunciou um discurso nos últimos momentos da Segunda Guerra Mundial, em fevereiro de 1945, citando novamente o segundo sonho em *Three dreams in a desert*:

> Em um dos vívidos *Dreams*, de Olive Schreiner, ela retrata uma mulher de pé sobre um rio escuro e veloz, olhando para a Terra da Liberdade. Às vezes, penso que todos nós hoje estamos, por assim dizer, olhando através da mesma barreira aparentemente intransponível para a Terra da Paz, na qual esperamos de alguma forma entrar. Cabeças de ponte estão sendo tomadas naquela terra pelos homens e mulheres que deram suas vidas tão livremente nesta catástrofe mundial; mas você e eu devemos manter e ampliar cada cabeça de ponte até que, finalmente, a Terra Prometida seja alcançada.
> […]
> Aqui na América, estamos sobre a ponte construída, como diz Olive Schreiner, com os corpos dos homens e mulheres de todos os tempos que se doaram para que outros pudessem ser livres. A questão que nos confronta é se, por nossa vez, temos inteligência e devoção suficientes para atravessar a ponte aqui e agora. Não é impossível ajudar a erigir as grandes liberdades em um mundo sem guerra. Não é impossível criar um mundo sem guerra. Esse é o problema imediato da raça [humana], um problema que podemos compartilhar a resolução e que não pode ser resolvido sem nós.[11] (Allen, 2010, tradução nossa)

---

[10] No original: "*And, to borrow the imagery of Olive Schreiner, many are they who go down to the dark river that lies between 'and are swept away', and are drowned; 'their bodies do not even build the bridge'. And when at last the future men and women shall pass over 'the bridge built with bodies', it will be the unremembered dead, falling today on every hand, in field and factory and mine, whose corpses shall be the piers whereon it rests. I speak of the daily sufferers, the helpless victims of capitalism and the State, who die and know not why they die.*"

[11] No original: "*In one of the vivid Dreams, by Olive Schreiner, she depicts a woman standing above a dark, swift river, looking over at the Land of Freedom. Sometimes I think that all of us today are, as it were, gazing across the same seemingly impassable barrier to the Land of Peace which we hope somehow to enter. Bridgeheads are being taken on that land by the men and women who have given their lives so freely in this world catastrophe; but you and I must maintain and widen every bridgehead until at last the Promised Land is reached.*
[...]
Here in America we stand upon the bridge built, as Olive Schreiner says, with the bodies of the men and women of all time who gave themselves that others might be free. The question which confronts us is whether in our turn we have such intelligence and devotion that we shall here and now cross over the bridge. It is not impossible to help to erect the great freedoms in a warless world. It is not impossible to create a warless

Tanto De Cleyre quanto Allen extrapolam a mensagem libertária de Schreiner para sentidos além do direito feminino, mas o fazem enquanto mulheres cuja posição de destaque só é possibilitada pelo feminismo pioneiro das mulheres do século XIX. A própria Schreiner se beneficiou da liberdade pela qual militou. De volta à África em 1889, ao longo das três décadas seguintes solidificou seu espaço na esfera pública como escritora e militante pelos direitos de todas as mulheres, incluindo as não-brancas, e dos povos indígenas africanos. A segurança e autonomia dos nativos foi, paulatinamente, tomando a dianteira das preocupações sociais de Schreiner (Stanley, 2023), especialmente à luz das políticas de exclusão territorial, econômica e política instauradas pelo governo de Cecil Rhodes ao longo da década de 1890 (Gomes, 2013), que serviram como semente para o regime de *Apartheid* na segunda metade do século XX.

Mas, surpreendentemente, não é esse o ponto de conexão entre Schreiner e o Movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Howard Thurman, teólogo e mentor de diversos membros do Movimento, incluindo Martin Luther King Jr., se identificava com Schreiner na predileção pelo onírico e pela alegorização da natureza (Barends, 2023). Thurman, quando editou uma antologia das obras de Schreiner nos anos 1970, escolheu como título *A track to the water's edge* (Uma trilha até a beira da água), em referência ao segundo sonho em *Three dreams in a desert*, quando o ancião Razão instrui a Mulher sobre como, mesmo que se afogue no rio, ela terá contribuído para a travessia de outrem:

> "E, dos que chegam primeiro, alguns são arrastados e não se ouve falar mais deles; os seus corpos nem sequer constroem a ponte?"
> "E são arrastados, e não se ouve falar mais deles — e o que há com isso?", disse ele.
> "E o que há com isso—", disse ela.
> "Eles fazem uma trilha até a beira da água."
> "Eles fazem uma trilha até a beira da água—" E ela disse: "Por essa ponte que será construída com os nossos corpos, quem passará?"
> Ele disse: "Toda a raça humana."
> E a mulher agarrou seu cajado.
> E eu a vi descer naquele caminho escuro para o rio[12] (Schreiner, 1892, p. 82-83, tradução nossa).

---

world. This is the immediate problem of the race, one which we may share in solving, and one which cannot be solved without us."

[12] No original: *"And, of those that come first, some are swept away, and are heard of no more; their bodies do not even build the bridge?"*
"And are swept away, and are heard of no more—and what of that?" he said.

Na introdução da antologia, Thurman discorre sobre a influência das alegorias de Schreiner em seu próprio pensamento a partir do primeiro contato com *Dreams* e como, antes de Schreiner, jamais havia encontrado uma obra que compreendesse e expandisse sua visão de unidade do mundo sensível, como o mundo natural influencia o indivíduo e como o ritmo da vida pode se fundir ao da natureza (1973, p. XVII). Como estadunidense, Thurman pôde discernir as influências de Herbert Spencer e Ralph Waldo Emerson, transcendentalistas fundamentais à concepção de nação dos Estados Unidos, que Schreiner leu avidamente durante a juventude e que influenciaram seu idealismo e estilo alegórico; como pastor, pôde reconhecer os ecos bíblicos que permeiam o estilo das alegorias, gerando um senso de compartilhamento com sua própria formação. No todo, a influência sobre Thurman atesta a capacidade mobilizadora que os sonhos alegóricos de Schreiner, e esse conto em particular, têm de evocar o sonho libertário nos mais diversos leitores.

Os três sonhos, em sua moldura escaldante, são uma amostra notável das ideias que orientam e instigam na obra de Schreiner: suas alegorias são esboços utópicos pelo fim da exploração dos corpos e da natureza. O sul global anglófono, frequentemente ofuscado, foi e é um cenário em que as desigualdades do capitalismo são exacerbadas pelo ainda recente passado imperialista. É necessário à crítica compreender que, em se tratando de literatura anglófona do fim do século XIX, há um mosaico vibrante de obras que transpõem as fronteiras da metrópole britânica e da jovem nação estadunidense: a leitura da natureza africana na obra de Olive Schreiner lança uma luz sobre a tessitura literária do final do século XIX e revela a força do onírico e do alegórico como recursos para imaginar alternativas à ordem social vigente. Schreiner constrói, por meio de seus sonhos e alegorias, um diálogo constante entre o indivíduo e a natureza, espaço que se apresenta, em sua escrita, como refúgio e como horizonte de possibilidades emancipatórias.

"And what of that—" she said.
"They make a track to the water's edge."
"They make a track to the water's edge—." And she said, "Over that bridge which shall be built with our bodies, who will pass?"
He said, "The entire human race."
And the woman grasped her staff.
And I saw her turn down that dark path to the river.

A natureza, aqui, não se limita a um cenário contemplativo: é a matriz da transformação e liberdade. É nela que os corpos femininos subjugados encontram trilhas ocultas e constroem pontes alegóricas por sua coragem de encarnar sonhos para além das estruturas opressoras do colonialismo e do patriarcado: a travessia da ponte só é possível por meio dos corpos e sonhos de todas. Em suma, a força mobilizadora das alegorias em *Three dreams in a desert* reside na convocação para sonhar a liberdade manifesta na natureza indomada africana. Obras coloniais e transterritoriais, como as de Olive Schreiner, capturam o espírito de uma época marcada por revoluções científicas e sociais na metrópole em paralelo ao acirramento da exploração nas colônias. Schreiner deseja e concebe um futuro em que a igualdade, mesmo na diferença, pode permear a vivência de todas as pessoas, e convida quem lê a se resguardar à sombra de um pé de mimosa e sonhar. Sua escrita é testemunho de sua intimidade intelectual e emocional, que encontrou no onírico um vetor e na literatura um escape à solidão do inconformismo que historicamente aprisionou mulheres e criaturas coloniais.

REFERÊNCIAS

ALLEN, F. E. *The bridge to the Future*: have we here and now the intelligence and devotion to cross over? Words of Peace, Words of War, 2010 [1945]. Disponível em: <https://www.ibiblio .org/pha/policy/1945/1945-02-25a.html>. Acesso em: 20 mar. 2025.

ASLIN, E. The Fashionable Aesthete. *In*: ASLIN, Elizabeth. *The Aesthetic Movement*: prelude to Art Nouveau. Londres: Elek London, 1969, p. 145-159.

BARENDS, H. The Influence of Olive Schreiner on Howard Thurman and, through Thurman, on Martin Luther King, Jr.. *In*: MUNSLOW ONG, J.; VAN DER VLIES, A. (ed.) *Olive Schreiner*: Writing Networks and Global Contexts. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023, p. 138-154. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9781399512558-012>. Acesso em: 12 mar. 2025.

COLLETTE, C. P. Hidden in plain sight: religion and medievalism in the British women's suffrage movement. *Religion & Literature*, vol. 44, no. 3, p. 169-75, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24397755>. Acesso em: 19 abr. 2025.

DE CLEYRE, V. *Our martyred comrades*. Tulsa, Oklahoma: Center for a Stateless Society, 2013 [1900]. Disponível em: <https://c4ss.org/content/18667>. Acesso em: 20 mar. 2025.

FIRST, R.; SCOTT, A. *Olive Schreiner*: a biography. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990.

GOLDBERG, M.; WASHINGTON, O. *There's Rue for You*: A Guide to Victorian Flower Language. Carleton English Department: The Second Laird Miscellany. 19 apr. 2022. Disponível em: <https: //www.carleton.edu/english/miscellany/news/theres-rue-for-you-a-guide-to-victorian-flower-language/>. Acesso em: 22 mar. 2025.

GOMES, Raquel Gryszczenko Alves. *Uma feminista na contramão do colonialismo*: Olive Schreiner, literatura e a construção da nação sul-africana, 1880-1902. São Paulo: Annablume, 2013.

JAY, E. Introduction. *In*: JAY, E. (ed.). *Dreams – Three works by Olive Schreiner*: Dreams, Dream life and real life and Stories, dreams and allegories. Birmingham: The University of Birmingham Press, 2003, p. IX-XXVII.

SAUDO-WELBY, N. Visiting the highest heaven: gender-free narration and gender-inclusive reading in Olive Schreiner's Dreams (1890). *Miranda*, v. 14, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/miranda.9881>. Acesso em: 06 mar. 2025.

SCHREINER, O. Three dreams in a desert. *In*: SCHREINER, Olive. *Dreams*. Londres: T. Fisher Unwin, 1892, p. 65-85. Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/102109 834/Home>. Acesso em: 20 mar. 2025.
SCHREINER, O. Three dreams in a desert. *The Fortnightly Review*, v. 48 (jul.-dec.), p. 198-203, 1887. Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/006056638>. Acesso em: 20 mar. 2025.

SCHREINER, O. [*Carta enviada a Edward Carpenter*]. Destinatário: Edward Carpenter. Hotel Westminster, Bordighera, Itália, 5 abr. 1888. 1 carta. Disponível em: <https://www.olive schreiner.org/vre?view=collections&colid=71&letterid=18>. Acesso em: 20 mar. 2025.

SCHREINER, O. [*Carta enviada a Karl Pearson*]. Destinatário: Karl Pearson. Londres, Reino Unido, 05 nov. 1886. 1 carta. Disponível em: <https://www.oliveschreiner.org/vre?view=collections &colid=74&letterid=107>. Acesso em: 20 abr. 2024.

SCHREINER, O. *The story of an African farm*: a Novel. 2 ed. Chicago: M.A. Donohue, 1883. Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/012193079/Cite>. Acesso em: 06 mar. 2025.

SCHREINER, O. *Woman and labour*. Toronto: S. B. Gundy, 1914. Disponível em: <https://catalog. hathitrust.org/Record/100644183/Cite>. Acesso em: 20 mar. 2024.

STANLEY, L. Turning Points: Olive Schreiner Changing Her Mind About Race Matters. *In*: MUNSLOW ONG, J.; VAN DER VLIES, A. (ed.) *Olive Schreiner*: Writing Networks and Global Contexts. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023, p. 99-114. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9781399512558-010>. Acesso em: 12 mar. 2025.

SUFFRAGETTE. Direção: Sarah Gavron. Roteiro: Abi Morgan. Reino Unido: Film4; BFI; Ingenious Media; Canal+; Ruby Films; Pathé, 2015. 106 min.

THURMAN, H. (ed.). *A track to the water's edge*: The Olive Schreiner Reader. Nova York: Harper & Row, 1973.

TURNER, M. Hybrid Journalism: Women and the progressive Fortnightly. *In*: CAMPBELL, Kate (ed.). *Journalism, Literature and Modernity*: From Hazlitt to Modernism. Edinburgh University Press, 2000, p. 72-90.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.272-292

A DUPLA COLONIZAÇÃO DA MULHER NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL EM *GIRL,* DE JAMAICA KINCAID

THE DOUBLE COLONIZATION OF WOMEN IN THE POST-COLONIAL CONTEXT IN *GIRL*, BY JAMAICA KINCAID

Isabella Honorato Benfica da Costa[1]
Carolina Filipaki de Carvalho[2]

RESUMO: Neste artigo analisamos a dupla colonização da mulher na sociedade patriarcal pós-colonial a partir do conto *Girl*, de Jamaica Kincaid, escritora negra e caribenha, de Antígua e Barbuda. Publicado em 1983, na coletânea *At the Bottom of the River*, o conto é um diálogo no qual uma figura feminina, possivelmente a mãe ou uma mulher mais velha, instrui uma menina sobre como se comportar para se tornar uma "boa mulher", por meio da prática de atividades domésticas, indicações acerca de como se comportar em interações sociais e como agradar os homens com os quais ela convive. Esses ensinamentos refletem uma sociedade patriarcal e colonialista, naturalizando a subordinação da mulher. A pesquisa de natureza qualitativa utiliza obras de teóricos como Ashcroft, Griffiths, Tiffin (2004), Thomas Bonnici (2005, 2009, 2012) e Décio Torres Cruz (2016) para fundamentar a análise a partir da perspectiva da literatura pós-colonial, que critica as consequências culturais e políticas do colonialismo, incluindo o racismo e a perpetuação de estereótipos. Sob a perspectiva feminista, a literatura pós-colonial, especialmente a de autoria feminina, desafia e desconstrói as narrativas dominantes e os estereótipos coloniais, ao dar voz a mulheres marginalizadas. No conto *Girl*, observa-se a sobreposição da opressão colonial e patriarcal na formação da identidade da personagem, moldada por uma sociedade em que o homem ocupa a centralidade, perpetuando os estereótipos acerca do papel feminino no meio social.
Palavras-chave: Jamaica Kincaid. Literatura pós-colonial. Feminismo. Dupla colonização da mulher.

[1] Graduada no curso de Licenciatura em Letras, Libras e Língua Estrangeira na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia- Centro de Formação de Professores. E-mail: isabellaletrasufrb@gmail.com
[2] Professora adjunta na área de Língua Inglesa, Literaturas de Língua Inglesa e Ensino na UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná) – campus de Paranavaí. E-mail: carolina.carvalho@unespar.edu.br

ABSTRACT: This article examines the double colonization of women in post-colonial patriarchal society through the short story *Girl* by Jamaica Kincaid, a Black Caribbean writer from Antigua and Barbuda. Published in 1983, as part of the collection *At the Bottom of the River*, the story consists on a dialogue in which a female figure, possibly the mother or an older woman, instructs a young girl on how to behave in order to become a "good woman", through the accomplishment of chores, guidelines for social interactions, and pieces of advice on how to please men around her. These teachings reflect a patriarchal and colonialist society, normalizing the subordination of women. The qualitative research relies on works by theorists such as Ashcroft, Griffiths, Tiffin (2004), Thomas Bonnici (2005, 2009, 2012), and Décio Torres Cruz (2016) to underpin the analysis from a post-colonial literature perspective, which criticizes the cultural and political consequences of colonialism, including racism and the perpetuation of stereotypes. From a feminist perspective, post-colonial literature, particularly female-authored works, challenges and deconstructs dominant narratives and colonial stereotypes by giving voice to marginalized women. In *Girl*, the overlap of colonial and patriarchal oppression is evident in the formation of the character's identity, shaped by a society in which men are central, perpetuating stereotypes about the female role in society.
Keywords: Jamaica Kincaid. Post-colonial Literature. Feminism. Double colonization of women.

INTRODUÇÃO

O conto *Girl* integra a coletânea *At the bottom of the river,* publicada em 1983. Ele é composto por um diálogo em que uma voz feminina, possivelmente da mãe ou de outra mulher mais velha, lista a uma menina uma série de obrigações e conselhos acerca do que fazer para tornar-se uma boa mulher. Os ensinamentos não se limitam apenas ao bem-estar da menina, mas também abarcam expectativas acerca de como ela deve se comportar, realizar atividades domésticas, interagir com os outros e, em especial, agradar os homens com os quais ela convive. As observações são repassadas de forma opressora, por meio de verbos no imperativo, naturalizando o comportamento da mulher perante a sociedade machista, sexista e pautada na perspectiva colonialista, refletindo também as relações de poder e subalternidade entre as mulheres e a sociedade. Desta forma, o presente artigo propõe analisar a forma como as mulheres são duplamente colonizadas na sociedade patriarcal pós-colonial, a partir do conto *Girl,* de Jamaica Kincaid, escritora negra e caribenha, de Antígua e Barbuda.

No conto *Girl* percebe-se a dupla colonização da mulher, que sofre repetidamente com a subserviência ao poder colonial, resultante das invasões de território, e da submissão ao patriarcado, uma vez que a estrutura social se funda nos preceitos do patriarcalismo. Ambas as forças influenciam na constituição identitária da personagem, que, mesmo sendo ainda uma menina, recebe ensinamentos embasados em um posicionamento machista, os quais almejam torná-la uma mulher moldada a uma sociedade e uma cultura em que o homem tem a centralidade, contribuindo para a perpetuação de estereótipos acerca do papel feminino no meio social. Dentro desse contexto, a análise do conto *Girl* sob uma perspectiva feminista torna-se primordial, pois revela como o patriarcado, aliado ao legado colonial, contribui para a formação de uma identidade feminina subordinada. Nesse processo, a menina se vê inserida em uma trama de expectativas que a aprisiona dentro dos limites do papel feminino idealizado, subordinado à autoridade masculina, seja no espaço doméstico ou nas interações sociais mais amplas.

A pesquisa de natureza qualitativa encontra fundamentação teórica nas obras dos autores Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2004); Thomas Bonnici (2005, 2009, 2012); e Décio Torres Cruz (2016), entre outros, a fim de explicar como a literatura pós-colonial irrompe na contemporaneidade enquanto uma resposta crítica ao pensamento colonial. Tal perspectiva explora as complexas consequências culturais, sociais e políticas do colonialismo, que englobam o racismo e a perpetuação de estereótipos e desigualdades, entre outras. Nesse contexto, o olhar sob a perspectiva feminista é essencial para a análise de tais obras, pois, ao dar voz às autoras e personagens femininas, que muitas vezes foram silenciadas ou marginalizadas dentro das narrativas dominantes, a literatura pós-colonial, em especial a de autoria feminina, desafia e desconstrói estereótipos impostos pelos colonizadores, almejando reverter os desequilíbrios de poder, ao mesmo tempo em que oferece alternativas à representação da mulher na literatura.

Assim, por meio de uma análise qualitativa, fundada na teoria pós-colonial, a pesquisa demonstra como a obra de Kincaid revela a maneira pela qual esses dois sistemas de opressão — colonialismo e patriarcado — se entrelaçam e moldam a identidade feminina, perpetuando a subordinação e reforçando estereótipos que limitam as possibilidades de autonomia e liberdade das mulheres na sociedade pós-colonial.

A JORNADA LITERÁRIA DE JAMAICA KINCAID

Elaine Potter Richardson, conhecida como Jamaica Kincaid é uma escritora negra e caribenha, nascida em Antígua e Barbuda, em 25 de maio de 1949. Ramos (2000) aponta que, desde menina, ela se destacou pela escrita e por seu interesse pela leitura. De acordo com Moreno (2024), Kincaid cursou a educação primária no sistema britânico colonial. Em 1965, aos dezesseis anos, ela saiu de Antígua e Barbuda para trabalhar como *au pair*[3] nos subúrbios de Nova York , a fim de dar continuidade aos estudos. Anos mais tarde, ela começou a escrever para revistas, como a revista literária *The New Yorker*, na qual trabalhou por nove anos. Durante esse período, Jamaica Kincaid lançou, em 2002, o livro *Talk Stories*, publicado pela editora The New Yorker. Essa obra é uma coleção de textos originais que foram escritos para a coluna '*Talk of the Town*' do *New Yorker* de 1974 a 1983.

Segundo Ramos (2000), a experiência estimulou a sua produção literária como romancista e contista, fazendo com que publicasse diversos romances e livros de não-ficção, além de contos e artigos para revistas e websites. Entre suas obras destacam-se *At the bottom of the river (1983),* coletânea de contos da qual o conto *Girl* foi escolhido para a análise nessa pesquisa. A obra conquistou o "Prêmio Morton Dawen Zabel" concedido pela Academia de Artes e Letras. O livro *Annie John* (1985) figurou entre os finalistas do "Prêmio International Ritz Paris Hemingway" e foi vencedor do "Center for Fiction 's Clifton Fadiman". A obra *A small place* (1988) teve trechos incorporados ao documentário *Life and debt* direção de Stephanie Black (2001), que analisa o impacto da globalização na economia e na sociedade jamaicana*. The autobiography of my mother* (1996) foi vencedor do prêmio "Anisfield-Wolf" e *See now then* (2013) conquistou o "Prêmio American Book" em 2014. Estão disponíveis com tradução publicadas em português: *Lucy* (1994), pela editora Objetiva, *A autobiografia da minha mãe* (2020) pela editora Alfaguara, o conto *Girl (2000) Cadernos de Literatura em Tradução* e *Agora veja então* (2021), pela editora Alfaguara (Moreno, 2024).

[3] Espécie de intercâmbio cultural no qual um estrangeiro ou estrangeira se submete a morar com uma família em outro país para trabalhar como cuidadora de crianças, em troca de moradia, alimentação e remuneração.

Stievano (2023) afirma que o processo de libertação de Kincaid começa com a troca do seu nome de nascença, rompendo com suas raízes e seus laços familiares. A partir desse momento, ela passa a escrever de forma mais livre sobre o seu país de origem, de tal forma que essa é uma característica fundamental de suas obras. Para Justin Edwards (2007) ela se apropria do nome Jamaica, talvez por ser a localidade mais conhecida da região do mar do Caribe, que não é o seu país de origem, mas aquele que teve seu nome desvirtuado por Cristóvão Colombo, uma vez que era denominado *Xamayca* pelos nativos. Assim, a autora se refaz como um ser da diáspora, marcado tanto pelo seu país de origem quanto pelo seu país de moradia. Nas palavras de Stievano (2023), Jamaica descoloniza tudo: a terra natal, a mãe, as estruturas machistas, as estruturas racistas, estruturas tradicionais de narrativas, o seu próprio nome, como uma marca de posse e domínio.

A LITERATURA PÓS-COLONIAL EM LÍNGUA INGLESA

A literatura pós-colonial é uma manifestação literária que surge organicamente como uma resposta ao colonialismo, que explora as complexas consequências culturais, sociais e políticas desse período histórico. Em sua fase mais recente, ela é marcada pelo empenho em refletir, reescrever e desconstruir as narrativas históricas e sociais dominadas pelas representações eurocêntricas e pela hegemonia cultural que perpetua estereótipos e desigualdades, através de textos que abordam temas como a identidade cultural, a resistência, a reconstrução das tradições e narrativas locais que foram silenciadas e distorcidas durante o período colonial.

> A literatura é uma expressão cultural que funciona como uma espécie de consciência da nação. Dessa forma, detecta as novas tentativas de dominação e as denuncia, seja através da ficção ou da não ficção, sob as diversas formas de gênero – poesia, romance, ensaio, ou relato de viagem (Cruz, 2016, p. 30).

Em *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (2004) enfatizam a importância de entender a literatura pós-colonial não apenas como uma reação ao colonialismo, mas como um campo vibrante e dinâmico que continua a evoluir e influenciar o discurso cultural global. Os estudiosos exploram a literatura pós-colonial a partir de uma perspectiva teórica e

prática. De acordo com os autores da obra *The Empire Writes Back* (2004), Ashcroft *et al*, a literatura pós-colonial pode ser compreendida como um fenômeno que se desenvolveu em três etapas distintas, cada uma com seus movimentos e características próprias. Conforme apontado por Filipaki (2024, p.73), "tais agressões à forma de pensar, comunicar e agir das populações subjugadas refletiram-se no desenvolvimento da literatura dos povos colonizados, a qual passou por diferentes períodos. " A primeira fase refere-se à literatura produzida pelos colonizadores e seus representantes, em que os territórios invadidos são descritos a partir da perspectiva do colonizador. Na segunda fase, a literatura começa a refletir uma crítica ainda leve ao colonialismo e suas consequências. Tais produções, todavia, imitavam os padrões europeus e eram feitas, em geral, com a licença do governo. Os nativos educados pelos missionários são representantes dessa fase denominada "literatura missionária" (Filipaki, 2024). A terceira fase, é a mais contemporânea e é caracterizada por uma consciência crítica com a qual os escritores questionam as noções de identidade, pertencimento e memória. Ela ocorre após o processo de independência das antigas colônias, e a literatura nesse período, costuma apresentar uma perspectiva nacionalista. Trata-se de um período de reconstrução, em que os autores tentam se libertar das influências coloniais e mostrar a autonomia do novo Estado, resgatando também a ancestralidade e valorizando a cultura local.

Ashcroft *et al* (2004) propõe que a literatura pós-colonial não emerge de maneira linear ou homogênea, mas sim através de fases distintas que se correlacionam tanto com o despertar de uma consciência nacional ou regional quanto com o projeto de afirmar uma diferença fundamental em relação ao centro imperial. Ao refletirmos acerca desse processo, é possível compreender como a literatura pós-colonial, ao longo de sua evolução, desafia as estruturas de poder legadas pelo colonialismo. Tornando-se assim, um campo de resistência não só ao imperialismo direto, mas também às formas mais sutis e persistentes de poder e dominação cultural que continuam a existir mesmo após a formalização do fim das colônias. As fases da literatura mencionadas pelos autores não podem ser vistas apenas como marcos temporais, mas como momentos de transição e transformação no pensamento e na expressão literária, englobando todo o período histórico até o momento atual. Jamaica Kincaid, uma das figuras mais representativas dessa fase na literatura caribenha, traz à tona, em suas obras, as complexas questões da

colonização, especialmente no que se refere à exploração das mulheres e à construção de identidades colonizadas.

Os autores destacam que a literatura pós-colonial frequentemente utiliza uma variedade de estratégias para contestar e redefinir as formas tradicionais de narrativa e linguagem. Isso pode incluir o uso de estilos narrativos híbridos, a incorporação de línguas e dialetos locais e a reescrita de histórias coloniais de uma perspectiva não-europeia. Nas palavras de Ashcroft *et al* (2004, p. 07) *"Language becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of 'truth', 'order', and 'reality' become established."*[4] Ela envolve não apenas a recuperação e a afirmação das identidades e culturas locais, mas também uma crítica às estruturas e normas estabelecidas durante e após o período colonial.

> Contudo, Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1994, p. 1-2) usam o termo "post-colonial" para analisar a cultura afetada pelo processo imperial desde a colonização até os dias atuais, retratando o processo de dominação europeia durante e depois do período colonial e seus efeitos sobre as literaturas contemporâneas (Cruz, 2016, p. 36).

Pensar em literatura pós-colonial é refletir acerca de um período histórico de desigualdade social e racial no qual a cultura identitária estabelece os parâmetros a partir de uma visão eurocêntrica, de tal forma que as demais nações e colônias são colocadas em posição de inferioridade. Como aponta Bonnici (2005, p. 41), "a literatura pós-colonial deve ser analisada no contexto da cultura vivida na região afetada pela colonização europeia, já que ela é um dos componentes integrais dessa mesma cultura". Esse processo de descolonização oferece um modo de ver diferenciado, através de uma linguagem e uma política nas quais seus interesses são postos em primeiro lugar, contrastando com a ordem hierárquica do colonialismo, em que os interesses do colonizador são priorizados. A literatura pós-colonial em sua terceira fase, portanto, surge a fim de desconstruir falsas realidades em relação às pessoas negras, e especificamente as mulheres, reivindicando o direito de todas as pessoas do mundo ao mesmo bem-estar físico e cultural, antes restrito aos colonizadores.

[4] "A língua torna-se o meio através do qual uma estrutura hierárquica de poder é perpetuada, e o meio através do qual as concepções de 'verdade', 'ordem' e 'realidade' se estabelecem." (Ashcroft *et al* 2004, p. 07, tradução nossa).

A MENINA-MULHER NA SOCIEDADE PATRIARCAL PÓS-COLONIAL SOB A PERSPECTIVA DE KINCAID

O feminismo desempenha um papel fundamental na compreensão da literatura pós-colonial. Ao mesmo tempo em que a literatura pós-colonial centraliza nas experiências e histórias das nações de povos anteriormente colonizados, o feminismo aprofunda essa análise ao observar como o colonialismo também afetou as mulheres e as dinâmicas de gênero dentro dessas sociedades. A interseccionalidade, um conceito central no feminismo contemporâneo, enfatiza que a opressão não é monolítica; ela é formada por múltiplas camadas, incluindo gênero, raça, classe e etnia (Vergés, 2019, p. 6), que se somam a uma crítica ao capitalismo.

O conto *Girl*, de Jamaica Kincaid, é o primeiro conto na coletânea *At the bottom of the river (1983)*. A estrutura do texto é composta por um diálogo, em que alguém lista à menina uma série de obrigações, às quais ela responde somente duas vezes. Observa-se esta característica por meio dos verbos no modo imperativo e expressões que são utilizadas para dar conselhos e ordens:

> […] this is how to make a bread pudding; this is how to make doukona; this is how to make pepper pot; this is how to make a good medicine for a cold; this is how to make a good medicine to throw away a child before it even becomes a child; […] and that away something bad won't fall on you; this is how to bully a man; this is how a man bullies you[5] (Kincaid, 1983, p. 05).[6]

Nota-se que a voz que fala com a menina é uma voz feminina, que tem como objetivo ensinar à garota o que deve fazer e como se portar. Entende-se que esta voz é feminina porque ela demonstra como os serviços domésticos devem ser feitos, ou seja, ela mesma, a pessoa que fala, os faz. Ao longo do conto a frase *"this is how"* é repetida diversas vezes, o que leva o leitor a inferir que a pessoa que está repassando as informações está também demonstrando como a atividade deve ser feita, caracterizando, portanto, um ambiente doméstico.

[5] [...] é assim que se faz um pudim de pão; é assim que se faz doukona; é assim que se faz um pote de pimenta; é assim que se faz um bom remédio para um resfriado; é assim que se faz um bom remédio para jogar fora uma criança antes mesmo de ela se tornar uma criança; [...] e para que não aconteça algo ruim com você; é assim que se intimida um homem; é assim que um homem te intimida (Kincaid, 2007, p. 124).

A partir disso, pode-se inferir que a voz feminina que ensina a menina é uma mulher mais velha, que a prepara para exercer o papel que a sociedade espera dela. Essa voz pode ser a voz da mãe, de uma irmã mais velha, de uma avó ou de uma tia. Essas cobranças refletem o peso da mãe/mulher mais velha, que passa os mesmos ensinamentos à sua filha de forma agressiva, naturalizando o comportamento resignado da mulher perante a sociedade machista e sexista, bem como as relações de poder e subalternidade.

A personagem repassa as orientações de forma errática, direta, machista e opressora, com verbos no modo imperativo, trazendo uma lista de obrigações impostas de mãe para filha, em uma sociedade patriarcal e colonialista, pois é o homem que deve ser satisfeito pelas mulheres. O conto, portanto, é uma lista com um conjunto de cobranças que seriam destinadas apenas a uma filha mulher, e jamais a um filho homem, tanto é que esta limitação está posta no título do conto, que restringe à *girl,* ou seja, à menina, tais atividades:

> […] this is how you set a table for breakfast; this is how to behave in the presence of men who don't know you very well, and this way they won't recognize immediately the slut I have warned you against becoming; be sure to wash every day, even if it is with your own spit; don't squat down to play marbles—you are not a boy, you know (Kincaid, 1983, p. 04).[7]

Ao longo do conto, os ensinamentos da mãe perante a filha estão atrelados a diferentes tipos de imposições, entre as relações domésticas há indicações acerca de como cozinhar diferentes tipos de comida, arrumar a mesa para o chá, jantar, almoço e para quando houver convidados, lavar as roupas, arrumar a casa e também instruções de plantio. Ou seja, os cuidados domésticos e com o bem-estar da família, em especial dos filhos e homens, são historicamente e culturalmente associados às mulheres como algo que faz parte de sua natureza, que são de inteira responsabilidade delas.

> […] when you are growing dasheen, make sure it gets plenty of water or else it makes your throat itch when you are eating it; this is how you sweep a corner; this is how you sweep a whole house; this is how you sweep a yard; this is how you smile to someone you don't like too much; this is how you smile to someone you don't like at

[7] (...) é assim que deve pôr a mesa do café da manhã; é assim que deve portar-se na presença de homens que não a conhecem bem, de modo que não a reconheçam imediatamente como a putinha que fiz de tudo para você não ser; lave-se imediatamente, mesmo que seja com seu próprio cuspe; não se agache para jogar bolinha de gude- você não é menino, bem sabe (Kincaid, 2007, p. 124).

> all; this is how you smile to someone you like completely; this is how you set a table for tea (Kincaid, 1983, p. 04).[8]

Percebe-se que durante os ensinamentos da mãe perante a filha, a mulher a insulta mais de uma vez, chamando a menina de *"slut",* expressão em inglês para se referir a uma mulher vulgar, que traduzido livremente para o português, poderia ser equivalente ao termo "puta", "vagabunda", "cadela" ou "prostituta", entre outros termos pejorativos utilizados para descrever a mulher e, especialmente, seu comportamento sexual, quando ela tem uma vida sexual ativa, mas não é casada. No trecho a seguir, o conselho acerca de como se portar ao caminhar atrela a marcha da garota a uma possível forma de tornar-se uma mulher mal vista pela sociedade: *"always eat your food in such a way that it won't turn someone else's stomach; on Sundays try to walk like a lady and not like the slut you are so bent on becoming"* (Kincaid, 1983, p. 01).[9] O fato de que a voz feminina reitera que ela tem uma possibilidade de tornar-se uma prostituta pode ser também um indicador da situação de vulnerabilidade social da família em questão, uma vez que a prostituição pode representar uma fonte de renda para mulheres que não possuem outra alternativa para seu sustento e a garantia de um casamento, por sua vez, pode representar a sua segurança financeira e social.

Esses aconselhamentos tornam-se mais explícitos ao longo do conto, pois a mãe está orientando a filha a ser uma mulher de respeito perante os valores daquela sociedade na qual ambas estão inseridas. Ou seja, os conselhos da mãe para a filha refletem aquilo que ela pensa acerca do papel feminino, bem como está imbuído dos estereótipos associados às mulheres ao longo dos anos. Sendo assim, na perspectiva da mulher que ensina a menina, a forma como andar, falar e se comportar vai definir o caráter e a conduta de uma mulher que merecerá o respeito das demais pessoas com as quais ela convive, especialmente dos sujeitos masculinos.

---

[8] (...) quando plantar cará, não se esqueça de aguar bastante, senão vai ficar com a garganta coçando, quando comer; é assim que se varre um canto; é assim que se varre uma casa inteira; é assim que se varre um quintal; é assim que se deve sorrir para alguém que não goste muito; é assim que deve sorrir para alguém de quem não goste de jeito algum; é assim que deve sorrir para alguém de quem goste muito; é assim que deve pôr a mesa de chá (Kincaid, 2007, p. 124).

[9] coma sempre de um jeito que não provoque enjôo nos outros; aos domingos, tente portar-se como uma dama e não com o jeito de putinha que já parece ter (Kincaid, 2007, p. 123).

Durante esses ensinamentos impostos à menina, a voz feminina mais velha questiona: *"is it true that you sing benna in Sunday school"*, ou seja, ela pergunta se é verdade que a menina tem cantado *benna* nas aulas de catequese ou aulas dominicais, encontros que são tradicionais nas religiões cristãs, a fim de educar as crianças de acordo com os preceitos da igreja que frequentam. A pergunta leva a inferir que a mãe ouviu dizer que a filha cantava *benna* no momento em que deveria se dedicar às atividades religiosas. É importante destacar que *Benna* é um ritmo musical do estilo *calypso,* nativo de Antígua e Barbuda. Esse estilo musical tem um ritmo carnavalesco, com canções caracterizadas por letras sexualmente sugestivas, focadas em rumores ou fofocas locais, sendo cantada em um formato de perguntas e respostas (Tafen, 2006).

No contexto do conto, o ritmo musical é associado ao comportamento de uma mulher vulgar, ou seja, *"a slut"*. A voz feminina mais velha não quer que a menina cante *benna* de forma alguma devido ao conteúdo inapropriado da música. Esse estilo musical faz parte da cultura caribenha, mas, remete a um pensamento machista sobre as mulheres que cantam *benna.* Seus valores seriam questionados e, consequentemente, a menina não deveria cantar essa música de forma alguma por conta das normas da religião e da sociedade.

A relação entre a questão religiosa e a dança considerada imoral demonstra a supressão da cultura local em favor da cultura religiosa imposta pelo processo colonial. Ashcroft *et al.* (2013 *apud* Filipaki, 2024) frisam que o eurocentrismo se manifesta também a partir do cristianismo, por meio da educação e das atividades missionárias, que, juntamente com outras práticas culturais e sociais, foram presumidas como um conjunto universal e objetivo de valores. Os autores discutem como a religião foi uma ferramenta central no processo colonial, sendo usada pelos colonizadores para impor uma visão de mundo europeia e cristã, desestabilizando as práticas espirituais, culturais e sociais das populações subjugadas, como é o caso do estilo musical *Benna.* Diante disso, entende-se que criminalizar a dança e a cultura do povo colonizado é uma forma de exercer o poder sobre ele.

O cristianismo, em particular, funcionou como um instrumento de controle, reconfigurando as dinâmicas de poder, subordinando as mulheres e reforçando as hierarquias patriarcais. No entanto, a religião também é vista como um espaço de resistência. As mulheres, especialmente, se apropriam de práticas religiosas para

contestar os papéis tradicionais impostos pelo patriarcado, buscando um redimensionamento do papel feminino dentro dessas estruturas religiosas, abdicando de seus aspectos culturais e identitários. Ao analisar a literatura caribenha, Cruz (2016) aponta como as escritoras feministas da região reconfiguram a religião para desafiar as narrativas coloniais, propondo novas formas de espiritualidade que empoderam as mulheres e reafirmam suas identidades culturais. Entretanto, no conto de Kincaid, a mulher que ensina a garota é submissa aos padrões culturais e religiosos que lhe foram impostos, o que pode demonstrar uma perspectiva irônica da autora ao tratar da situação da mulher nesse contexto.

Ao longo de todos os ensinamentos, a menina responde apenas duas vezes. Uma delas, em relação à questão da música: *"but I don't sing benna on Sundays at all and never in Sunday school"*[10] (Kincaid, 1983, p. 04). A resposta dela é contraditória. A menina diz que não canta *benna* aos domingos, ou seja, ela canta *benna*, mas não pode admitir que o faz. Então, reitera que não canta *benna*, muito menos aos domingos por conta da catequese. É notório que a menina está sendo observada pela sociedade e que alguém contou à mãe sobre ter visto a menina cantando *benna* na aula dominical, fato que está associado à cultura local, tendo em vista que o estilo musical *benna* também está associado à ideia de fofoca, ao ato de narrar os rumores da comunidade. Por ser um estilo musical considerado vulgar, a voz feminina mais velha a pressiona acerca do comportamento inadequado. Por mais que ela não admita que canta *benna,* a voz feminina mais velha demonstra que já sabe que ela canta e, por isso, continua seus ensinamentos de forma autoritária, crítica e agressiva, como forma de educá-la.

A segunda resposta surge ao final do conto, quando a mãe aconselha: "*always squeeze bread to make sure sure it's fresh",* ao que a menina responde*"but what if the baker won't let me feel the bread?"*[11] (Kincaid, 1983, p. 07). Quando a mãe menciona o ato de apertar o pão, ela está se referindo a uma tradição de frequentar as padarias diariamente para comprar pães frescos, rotinas destinadas às donas de casa respeitadas e valorosas que cuidam da alimentação de suas famílias e integram a sociedade local. Uma vez que elas frequentam as padarias assiduamente e são bem vistas pela sociedade, têm a

[10] "mas eu não canto 'benna' aos domingos de jeito nenhum e menos ainda nas aulas de religião" (Kincaid, 2007, p. 123).

[11] "mas e se o padeiro não deixar eu sentir o pão?" (Kincaid, 2007, p. 124)

liberdade de verificar se o pão está fresco. Entretanto, na resposta a menina pergunta o que fazer se o padeiro não a deixar apertar o pão. A mãe, em seguida, responde: *"you mean to say that after all you are really going to be kind of woman who the baker won't let near the bread?"*[12] (Kincaid, 1983, p. 05).

A resposta da mãe pode ser interpretada de duas maneiras. A primeira, no sentido literal, referente à tradição de apertar os pães para atestar sua qualidade e se os pães estão apropriados ao consumo e que, sendo cliente costumeira da padaria, a menina não teria problemas para fazer isso. Contudo, em uma segunda perspectiva, pode-se inferir também o tom de conotação sexual no ato de sentir o pão, neste caso, uma metáfora acerca do órgão genital masculino, inferindo que, embora ela eduque a menina para não se tornar uma mulher vulgar, ela deve ter liberdade para romper os limites de negociar com o padeiro, que aqui representa os sujeitos masculinos de forma geral. Esta inferência pode ser feita tendo em vista que a mãe a todo momento recruta os posicionamentos da menina para suprimir um comportamento sexual vulgarizado. A mãe diz que a menina tem tendência a tornar-se uma mulher vulgar, de tal forma que, apesar de todos os conselhos, ela espera que a menina tenha intimidade com o padeiro a ponto de poder apertar "seu pão", ou seja, se necessário, ela deve saber ocupar uma posição de superioridade em relação aos homens. Observa-se, portanto, que as questões acerca da sexualidade da menina são colocadas reiteradamente de forma errônea e machista pela personagem mais velha, pois ela está relacionando o corpo feminino e a sexualidade da mulher como algo imoral e indigno, mas que pode ser utilizado como moeda de troca para obter as vantagens que deseja, neste caso metaforizadas pelo ato de apertar o pão e assegurar a aquisição de um produto com a qualidade que ela deseja.

Também é notório no conto que, para a mãe, a filha deve se dedicar totalmente aos afazeres domésticos, principalmente no ato de servir aos homens, pensando, posteriormente, no futuro marido da menina. Esses ensinamentos são evidentes quando ela menciona os afazeres relacionados ao bem-estar do pai, indicando como passar a camisa e a calça *cáqui* dele, por meio de frases no modo imperativo para expressar essa atividade: *"this is how you iron your father's khaki shirt so that it doesn't have a crease; this*

[12] "você quer dizer que afinal vai ser o tipo de mulher que o padeiro não deixa chegar perto do pão?" (Kincaid, 2007, p. 124).

is how you iron your father's khaki pants so that they don't have a crease"[13] (Kincaid, 1983, p. 04). Tais ensinamentos demonstram como ela deve cuidar dos bens do homem a fim de que ele fique bem-apessoado e confortável. Somando-se às demais orientações, forma-se um conjunto de diretrizes para ser uma dona de casa exemplar, respeitada e valorizada, atitudes fundamentais para a validação social e para a busca de um bom marido. Em nenhum momento as orientações referem-se à independência da menina ou ao acesso à educação para que ela possa viver com autonomia e de modo autossuficiente.

Outra imposição posta à menina é em relação às maneiras de sorrir e para quem sorrir: *"this is how you smile to someone you don't like too much; this is how you smile to someone you don't like at all; this is how you smile to someone you like completely"* [14](Kincaid, 1983, p. 04). Impedir ou direcionar o sorriso da menina é um ato de violência bastante peculiar, por ser uma necessidade de ajuste às normas da sociedade, em todos os níveis, até mesmo em relação ao sorriso e à demonstração de empatia. Todavia, ao ensinar a menina a sorrir para as pessoas de quem não gosta, a personagem mais experiente protege a menina, pois a instrui a não entrar em embates, evitando conflitos por meio do sorriso, a fim de amenizar situações desagradáveis. Ou seja, a menina deve fingir e até mesmo suprimir suas emoções para preservar suas relações interpessoais. Ademais, a mulher mais velha a orienta quanto a outras formas de comportamento como se sentar, como andar, como falar, em que tom de voz, como cuspir e como se cumprimentar e se despedir de alguém.

> [...] This is how to love a man, and if this doesn't work there are other ways, and if they don't work don't feel too bad about giving up; this is how to spit up in the air if you feel like it, and this is how to move quick so that it doesn't fall on you; this is how to make ends meet; always squeeze bread to make sure it's fresh[15] (Kincaid, 1983, p. 5).

[13] "é assim que deve passar a camisa cáqui do seu pai, para que não fique enrugada; é assim que deve passar as calças cáqui do seu pai, para que não fiquem enrugadas" (Kincaid, 2007, p. 123).

[14] "é assim que deve sorrir para alguém de quem não goste muito; é assim que deve sorrir para alguém de quem não goste de jeito algum; é assim que deve sorrir para alguém que quem goste muito" (Kincaid, 2007, p. 124).

[15] É assim que se ama um homem, e se isso não funcionar, existem outras maneiras, e se não funcionarem, não se sinta tão mal em desistir; é assim que você cospe no ar se tiver vontade, e é assim que se move rápido para que ele não caia sobre você; é assim que se consegue sobreviver; sempre aperte o pão para ter certeza de que está fresco. (Kincaid, 2007, p. 124)

Tais atitudes são transmitidas à menina desde cedo, a fim de guiá-la acerca de como agir perante aos homens, o que fazer e dizer e o que não fazer ou não dizer, para passar a impressão de ser uma mulher honrada, de valor, indo ao encontro do perfil da "boa moça", da "mulher para casar", ou seja, aquela que se opõe à figura da "puta", colocada no conto como a pior coisa que uma mulher pode ser. As preocupações da mãe estão relacionadas ao futuro de sua filha, que seria o casamento, uma vez que nunca, em hipótese alguma, a mulher poderia estar solteira, pois o título de mulher respeitosa e valorosa era definido pelo casamento, assegurando assim o seu futuro com filhos e bens materiais.

Nesse contexto faz-se válido ressaltar que à mulher mais velha e à menina não foram atribuídos nomes. Consequentemente, a identidade das personagens femininas fica em aberto, de tal forma que qualquer mulher e qualquer menina no contexto pós-colonial pode se identificar com as personagens. Deduz-se, portanto, que esse é um recurso estratégico na escrita de Kincaid a fim de generalizar a relação entre mães e filhas, mulheres mais velhas e meninas e a sociedade como um todo.

Em vista disso, no conto *Girl* pode-se analisar como o colonialismo e o patriarcado se entrelaçam e afetam as mulheres de diferentes maneiras. O conto questiona a forma como as mulheres colonizadas foram representadas e objetificadas, muitas vezes reforçando as desigualdades de gênero que já existiam ou impondo novas formas de opressão. O conto é estruturado como um monólogo, no qual uma mãe instrui sua filha acerca de comportamentos e responsabilidades esperados dela como mulher em uma sociedade dominada por normas coloniais e patriarcais. A mãe, portanto, metaforiza a sociedade colonial, perpetua e reforça um sistema de valores que não apenas reflete as tradições locais, mas também é uma herança da influência colonial que intensificou as desigualdades de gênero.

A opressão colonial sobre as mulheres no conto é evidenciada pela análise das expectativas e pressões colocadas sobre as mulheres e pela crítica ao patriarcado que persiste como um legado do colonialismo. A filósofa e ativista Simone de Beauvoir (1980) afirma que "não se nasce mulher, torna-se mulher". Ou seja, em diálogo com o que o conto demonstra, entende-se que a mulher não nasce submissa ao homem e capaz de realizar as tarefas domésticas com maestria, mas é ensinada a ser mulher por meio das interações sociais que a fazem tornar-se mulher, nos moldes previstos pela sociedade.

Muitas mudanças ocorreram devido à luta das mulheres ao longo do século XX, evidenciada em movimentos como a "queima dos sutiãs", em 1968, que propôs uma mudança radical na compreensão do gênero e na relação entre homens e mulheres, bem como o direito ao voto conquistado pelas brasileiras, em 1932. Esses são exemplos de como os movimentos feministas desempenharam papel crucial na transformação das normas de gênero. A aprovação do código civil de 1962, que retirou a tutela dos maridos sobre as esposas, e a criação da Lei Maria da Penha em 2006, que combate a violência doméstica, são vitórias importantes que desafiaram as estruturas opressivas e caminharam na direção da igualdade de direitos.

Beauvoir discute a independência da mulher em relação ao homem no seu processo de libertação, deixando de ser vista como categoria secundária de ser humano para ser reconhecida como um sujeito das próprias escolhas que é. A opressão à qual mulheres são confinadas, de encarceramento no ambiente doméstico, segundo Beauvoir, é um fator que vai gerar tensão na relação entre os gêneros. Ashcroft *et al* (2013 *apud* Filipaki) frisam

> que o feminismo é de crucial interesse para o pós-colonialismo, uma vez que ambos, o patriarcalismo e o imperialismo, exercem formas análogas de dominação sobre aqueles que tomam em subordinação. Além disso, eles apontam haver discussões acerca de qual das formas de opressão, se a de gênero ou a colonial, nas sociedades colonizadas exerce fator mais impactante na vida das mulheres (Filipaki, 2024, p. 187).

Devido a isso, o feminismo é fundamental para a análise das obras de literatura pós-colonial, pois ele explora as práticas de poder e resistência, promovendo uma visão mais inclusiva e diversificada das relações humanas na sociedade. Na literatura pós-colonial, o feminismo negro se destaca ao desafiar as representações estereotipadas e monolíticas das mulheres negras. O pensamento feminista evidencia as vozes e histórias de mulheres negras, frequentemente marginalizadas e destaca como o colonialismo e o racismo moldaram suas experiências e identidades. Juntas, a perspectiva de análise da literatura pelo viés pós-colonial e pelo feminismo proporcionam uma compreensão holística das consequências duradouras do colonialismo e das formas como a opressão e a resistência se manifestam em diferentes âmbitos da vida.

Os Estudos Feministas podem contribuir para a educação ao lançar luz à função social da mulher, como é retratado no conto *Girl,* em que as mulheres eram/são tratadas

como objetos sexuais e domésticos. Tal concepção delineou a ideia de que as mulheres não têm opiniões, posições, poder e desejo próprio, em contraste aos homens que, consequentemente, são as figuras principais e que exercem domínio nas relações.

Em *We should all be feminists,* a autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2014) reflete sobre o papel das mulheres na sociedade e as expectativas impostas a elas em relação aos homens. Ela afirma que:

> We spend too much time teaching girls to worry about what boys think of them. But the reverse is not the case. We don't teach boys to care about being likeable. We spend too much time telling girls that they cannot be angry or aggressive or tough, which is bad enough, but then we turn around and either praise or excuse men for the same reasons. All over the world, there are so many magazine articles and books telling women what to do, how to be and not to be, in order to attract or please men (Adichie, 2014, p. 10).[16]

A obra de Adichie (2014), em diálogo com Beauvoir (1980) provê uma base para refletir acerca do conto *Girl*, de Jamaica Kincaid, e sua relação com a situação da mulher no contexto pós-colonial. É evidente ao observarmos que, assim como as personagens do conto, as mulheres ainda são ensinadas a se preocuparem excessivamente com o que a sociedade e, em especial, os homens pensam delas. Adichie aponta que enquanto as mulheres são orientadas a agradar, se tornar "agradáveis" e controlar suas emoções, não se permitindo ser agressivas ou assertivas, os homens são valorizados quando demonstram essas mesmas características. Essa discrepância de expectativas reforça a ideia de que o espaço público e as posições de poder são essencialmente masculinos, enquanto as mulheres são relegadas a papéis subalternos, muitas vezes definidos pela conduta ilibada, marcada pela moral sexual e doméstica.

No contexto pós-colonial, essas dinâmicas de poder e gênero são ainda mais complexas. O colonialismo, ao impor suas normas e valores, contribuiu para a subordinação das mulheres, principalmente as mulheres negras e indígenas, cujas

[16] Perdemos muito tempo ensinando as meninas a se preocupar com o que os meninos pensam delas. Mas o oposto não acontece. Não ensinamos os meninos a se preocupar em ser "benquistos". Se, por um lado, perdemos muito tempo dizendo às meninas que elas não podem sentir raiva ou ser agressivas ou duras, por outro, elogiamos ou perdoamos os meninos pelas mesmas razões. Em todos os lugares do mundo, existem milhares de artigos e livros ensinando o que as mulheres devem fazer, como devem ou não devem ser para atrair e agradar os homens. (Adichie, 2015, p. 28, tradução Christina Baum)

identidades foram moldadas e reduzidas por essas estruturas coloniais. No conto de Kincaid, a jovem garota, sendo constantemente ensinada a manter sua dignidade e feminilidade de acordo com padrões impostos, reflete essa herança colonial, demonstrando que as vozes femininas foram silenciadas e moldadas, tornando-se, muitas vezes, repetitivas e invisíveis nas narrativas dominantes. O papel dos Estudos Feministas, como destaca Adichie (2014), é vital nesse processo de transformação, pois eles oferecem ferramentas para questionar e desestabilizar essas normas, permitindo que as mulheres sejam mais do que figuras passivas ou objetos para o olhar masculino.

Dessa forma, tanto a reflexão de Adichie (2014) quanto o conto de Kincaid (1983) nos lembram da importância de educar meninas e meninos de maneira igualitária, ensinando-os a reconhecer e respeitar as individualidades e direitos das mulheres, além de ajudar as gerações futuras a superar a cultura de controle e subordinação que persiste, especialmente em contextos pós-coloniais. A educação feminista, como adverte Adichie, não só pode contribuir para a liberdade das mulheres, mas também para a transformação de toda a sociedade, ao desafiar normas rígidas e promover a equidade de gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa, almejou-se demonstrar como, pelo viés de análise da crítica literária pós-colonial aliada à perspectiva feminista, a literatura produzida pela autora caribenha Jamaica Kincaid evidencia as expectativas impostas em relação ao papel feminino na sociedade, a dupla colonização da mulher e de que maneira a autora encontra formas para expor e contrapor o discurso instaurado. Observou-se que a autora realiza este movimento por meio da exposição dos papéis femininos relegados às mulheres mais velhas e das expectativas em relação às mulheres jovens, desconstruindo as narrativas hegemônicas e reivindicando a autonomia da voz e da experiência da mulher caribenha.

Em *Girl*, Jamaica Kincaid oferece uma visão crítica acerca de como a cultura colonial molda e controla o comportamento feminino, evidenciando as formas de opressão que persistem nas sociedades pós-coloniais. O conto revela como as normas e expectativas relacionadas ao gênero são transmitidas de maneira insidiosa, naturalizando um sistema patriarcal que subordina a mulher desde a infância. A protagonista, imersa nesse contexto de repressão e controle, internaliza as instruções que a posicionam como um ser passivo,

subordinado às regras rígidas da sociedade patriarcal e colonialista. Essas normas, perpetuadas ao longo das gerações, reforçam a ideia de que as mulheres não têm voz ou agência, sendo vistas como objetos sexuais e domésticos.

Através desta pesquisa, busca-se compreender como os ensinamentos recebidos pela protagonista em sua infância moldam a sua identidade, induzindo-a a obedecer a normas e expectativas que a posicionam em uma realidade de subordinação, marcada tanto pela opressão colonial quanto pela rigidez dos valores patriarcais. O comportamento feminino é apresentado como naturalizado, sendo transmitido de modo que a própria menina, ainda em formação, internaliza esses preceitos, que são profundamente enraizados nas tradições sociais de uma sociedade pós-colonial. O feminismo, nesse cenário, surge como uma força transformadora, oferecendo novas perspectivas e questionando a perpetuação de tais estereótipos. A literatura pós-colonial de cunho feminista e de autoria feminina, ao dar voz às mulheres, desafia e desconstrói estereótipos impostos pelos colonizadores, na busca pela reversão dos desequilíbrios de poder. Ela não só oferece novas narrativas e perspectivas, mas também promove uma compreensão mais profunda da complexidade das relações de gênero em contextos pós-coloniais.

No entanto, as reflexões a partir do conto *Girl* e as conquistas feministas demonstram que, embora haja avanços significativos, ainda existem desigualdades profundas. O sistema de opressão de gênero, racial e colonial ainda persiste de maneira silenciosa em muitas esferas sociais e culturais. A desconstrução desses valores e a promoção da equidade de gênero exigem um esforço contínuo, uma educação crítica e a promoção de novas narrativas que empoderem as mulheres a se libertarem das amarras de um sistema que, por tanto tempo, as silenciou e as marginalizou.

Portanto, como parte da solução para as desigualdades de gênero presentes em *Girl* e na sociedade contemporânea, reside o fortalecimento da luta feminista, na educação para a igualdade de gênero e no compromisso com a transformação social, na qual a literatura tem papel fundamental, uma vez que a linguagem literária sensibiliza, humaniza e expõe as relações sociais. Isso implica não apenas na revogação de normas arcaicas, mas na construção de uma nova sociedade, na qual as mulheres possam ser livres para expressar suas identidades, desejos e ambições, sem serem limitadas pelos estereótipos do passado.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. *We should all be feminists***.** Ed 1. United States: Fourth Estate, October, 2014.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas.* Tradução de Christina Baum. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANTIGUA BARBUDA. *The Citizen Antigua Barbuda.* 2025. Disponível em: https://issuu.com/thecitizenantiguabarbuda/docs/antigua_barbuda_the_citizen_14s/s/16748623. Acesso em: 26 fev. 2025.

ASHCROFT, Bill. GRIFFITHS, Gareth. TIFFIN, Helen. *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures.* USA and Canada: Taylor & Francis e-Library, 2004.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Postcolonial studies: The keyconcepts.* London and New York: Routledge, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo.* Volume 1. 1980. Disponível em: https://joaocamillopenna.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/03/beauvoir-o-segundo-sexo-volume-11.pdf. Acesso em: 15 fev. 2025.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial.* Maringá. PR : Eduem, 2005.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *A conquista do voto feminino.* 2025. Disponível em: https://www.camara.leg.br/internet/agencia/infograficos-html5/a-conquista-do-voto-feminino/index.html. Acesso em: 10 nov. 2024.

CRUZ, Décio Torres. *Literatura (pós-colonial) caribenha de língua inglesa* / Décio Torres Cruz. Salvador: EDUFBA, 2016. 347 p.

EDWARDS, Justin. *Understanding Jamaica Kincaid:* University of South Carolina Press Columbia, 2007.

FILIPAKI, Carolina. *Almost the same but not white: Mito grego e dramaturgia de autoria negra em obras pós -coloniais em Língua Inglesa no Caribe e na África,* 2024, p. 237, Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na modalidade Stricto Sensu, para a obtenção do título de doutora em Letras, na área de concentração Linguagens, Leitura e Interpretação.

FILIPAKI DE CARVALHO, C.; SANTOS SILVA, E. *A Resistência por meio do Sincretismo Religioso na Reescrita dos Clássicos no Contexto da Dramaturgia Pós-Colonial.* Línguas & Letras, [S. l.], v. 24, n. 57, p. 10.5935/1981–4755.20230020, 2024. Disponível em: https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/34199. Acesso em: 1 jan. 2025.

KINCAID, Jamaica. Girl. Traduzido por Elizabeth *Ramos. Cadernos de Literatura em tradução,* n.8. São Paulo: USP, 2007, p. 121-126.

KINCAID, Jamaica. *At the bottom of the river***.** New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000, p.3-5.

KINCAID, Jamaica. *At the bottom of the river/ Jamaica Kincaid***.** New York: Farrar, Straus and Giroux, 1983.

KINCAID, Jamaica*. Talk Stories.* New York: The New Yorker, 2002.

MORENO, Inés*. Jamaica Kincaid***.** Incompleta, 2024. Disponível em: https://incompleta.com.br/team/_jamaica-kincaid/. Acesso em: 12 de agosto de 2024.

OLIVEIRA, Tereza*. Feminismo: manifestações a partir de 68 inspiraram mobilização atual.* O Globo, 2015. Disponível em: https://oglobo.globo.com/brasil/historia/feminismo-manifestacoes-partir-de-68-inspiraram-mobilizacao-atual-16512352. Acesso em: 26 fev. 2025.

RAMOS, Elizabeth. *Cadernos de Literatura em tradução*, n.8. São Paulo: USP, 2007, p. 121-126.

ROGOGINSKI, Arlete. *Movimento de mulheres e sua história de luta.* Brasil de Fato, 2023. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2023/03/16/movimento-de-mulheres-e-sua-historia-de-lutas. Acesso em: 19 de agosto de 2024.

STIEVANO, Bruna. *Jamaica Kincaid e a Literatura Caribenha.* Deviante, 2023. Disponível em: https://www.deviante.com.br/noticias/jamaica-kincaid-e-a-literatura-caribenha/. Acesso em: 15 de agosto de 2024.

STIEVANO, Bruna. *"Girl", um conto de Jamaica Kincaid sobre as opressões impostas às meninas-mulheres.* Deviante, 2024. Disponível em: https://www.deviante.com.br/noticias/girl-um-conto-de-jamaica-kincaid-sobre-as-opressoes-impostas-as-meninas-mulheres/. Acesso em: 22 de agosto de 2024.

TAFEN, Denise. *Women, Theatre and Calypso in the English-Speaking Caribbean.* Palgrave Macmillan Journals: Feminist Review, 2006.

VERGÉS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. França: Ubu, 2019.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.293-306

A LITERATURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS A PARTIR DE CONTOS DA LITERATURA BRASILEIRA

LITERATURE IN YOUTH AND ADULT EDUCATION BASED ON BRAZILIAN LITERATURE SHORT STORIES

Gabriela Mendes Morais[1]
Rodrigo Corrêa Martins Machado[2]
Rosângela Márcia Magalhães[3]

RESUMO: Na Educação de Jovens e Adultos (EJA), a Literatura Brasileira desempenha um papel fundamental ao aproximar os estudantes de sua cultura e de seu povo. Os textos utilizados vão além do cotidiano, apresentando situações e percepções que estimulam uma imersão transformadora, revelando a diversidade do Brasil e fortalecendo a autoestima dos alunos. Para ser efetiva, a mediação do professor deve incluir não apenas habilidades de leitura, mas também conteúdo e metodologia adequados às necessidades dos estudantes, garantindo um aprendizado bem-sucedido. É importante compreender que os textos literários não oferecem respostas prontas, mas sim questionamentos que desafiam o sentido convencional, por isso, é necessário despertar para as múltiplas interpretações que essas leituras polissêmicas proporcionam, explorando as diversas possibilidades da palavra literária. Dessa forma, o presente trabalho traz um relato de experiência sobre práticas literárias realizadas por mim, enquanto professora de Língua Portuguesa na EJA (Ensino Fundamental Anos Finais) em uma escola municipal da cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Abordar a literatura na EJA é um desafio, porém, os resultados compensam ao percebermos o enriquecimento dos alunos e sua conscientização plena da cidadania, sem exclusões, especialmente no aspecto pessoal e na compreensão do seu papel na vida.
Palavras-chave: Educação de Jovens e Adultos. Ensino. Leitura. Literatura.

[1] Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: gabriela.morais@aluno.ufop.edu.br. https://orcid.org/0000-0002-5405-3066
[2] Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: rodrigo.machado@ufop.edu.br. https://orcid.org/0000-0001-7269-1996
[3] Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: rosangela.uabped@ufop.edu.br. https://orcid.org/0000-0002-1941-9480

ABSTRACT: In Youth and Adult Education (EJA), Brazilian Literature plays a fundamental role in bringing students closer to their culture and people. The texts used go beyond the everyday, presenting situations and perceptions that stimulate an immersive and transformative experience, revealing the diversity of Brazil and strengthening students' self-esteem. To make this effective, the teacher's mediation must include not only reading skills, but also content and methodologies suited to students' needs, ensuring meaningful learning. It is important to understand that literary texts do not offer ready-made answers, but rather questions that challenge conventional thinking; therefore, it is necessary to encourage multiple interpretations so that these readings can provide, through exploration, the various possibilities of the literary word. In this way, the present work presents an experience report on literary practices carried out by me, as a Portuguese Language teacher in EJA (Final Years of Elementary Education), at a municipal school in the city of Ouro Preto, Minas Gerais. Addressing literature in EJA is a challenge; however, the results compensate for it when we observe the enrichment of students and the development of their awareness regarding citizenship, without exclusions, especially in the social process and in the understanding of their role in life.
Keywords: Youth and Adult Education. Teaching. Reading. Literature.

INTRODUÇÃO

A produção acadêmica sobre a Educação de Jovens e Adultos (EJA) evidencia que muitos estudantes dessa modalidade tiveram pouco ou nenhum contato sistemático com a literatura ao longo de suas trajetórias escolares, em razão de processos de exclusão educacional, evasão e escolarização interrompida. Estudos apontam que, para grande parte desses sujeitos, a EJA representa o primeiro espaço institucional de acesso a práticas de leitura literária, o que revela lacunas históricas no direito à formação leitora (Ribeiro, 2006).

Existem ainda pesquisas que indicam que a ausência de experiências prévias com textos literários impacta a relação dos educandos com a leitura, exigindo práticas pedagógicas que considerem suas vivências, saberes e contextos socioculturais (Soares, 2004; Paiva; Oliveira, 2009). Dessa forma, o trabalho com a literatura na EJA assume papel fundamental não apenas no desenvolvimento de competências linguísticas, mas também na promoção da inclusão social e do reconhecimento dos sujeitos enquanto leitores e produtores de sentido.

Para além dessas considerações, torna-se inviável dissociar o ensino de literatura das aulas de Língua Portuguesa ou tratá-la como um conteúdo suplementar, uma vez que as práticas de leitura e produção textual constituem dimensões indissociáveis do ensino

da língua. Nesse contexto, o ensino da gramática deve organizar-se a partir de dois eixos fundamentais: o uso da língua nas modalidades oral e escrita e a reflexão crítica sobre a língua e a linguagem, de modo a contribuir para a ampliação da competência discursiva dos estudantes. Assim, no âmbito das práticas de leitura, a literatura assume papel central, por favorecer a formação linguística, crítica e interpretativa do aluno (Pereira, 2013).

Dessa forma, as práticas de leitura na EJA não apenas proporcionam acesso à literatura, mas também estimulam a imaginação, promovendo a reflexão crítica, desenvolvendo habilidades narrativas e ampliando o repertório cultural dos alunos. Essa experiência contribui para o crescimento pessoal, social e intelectual dos estudantes, capacitando-os a se engajarem de forma mais plena no mundo literário e na sociedade como um todo.

Como uma forma de recortar determinado gênero literário, foi escolhido o gênero conto, como uma alternativa para a introdução destes alunos ao mundo da literatura, permitindo que os alunos desenvolvessem habilidades de leitura e interpretação literária. O gênero apresenta uma estrutura narrativa concisa, com início, meio e fim, o que permite que os alunos compreendam os elementos fundamentais da narrativa, como enredo, personagens, cenário e ponto de vista. Essa compreensão da estrutura narrativa não só facilita a leitura e a interpretação de outros textos literários, mas também melhora a habilidade de comunicação e expressão escrita dos alunos.

Os contos literários são frequentemente repletos de elementos imaginativos e simbólicos. Ao explorar essas histórias, os alunos são encorajados a usar sua criatividade para visualizar cenários, personagens e eventos descritos na narrativa. Essa prática fortalece a capacidade de fantasiar e criar, habilidades valiosas não apenas na literatura, mas também em outras áreas da vida. Os contos literários abordam uma ampla gama de temas universais, como amor, perda, amizade, superação e justiça. Ao estudar essas narrativas, os alunos têm a oportunidade de se conectar emocionalmente com personagens e situações, refletindo sobre suas próprias experiências e perspectivas de vida.

1 A EDUCAÇÃO, A LEITURA E A LITERATURA

O texto literário possui um conhecimento único, diferente do conhecimento produzido pela ciência. A literatura permite representar e analisar a realidade de forma não linear, através de uma linguagem distinta da linguagem comum. O autor utiliza seu conhecimento de mundo, recria experiências através de sua imaginação e as expressa por meio de uma linguagem esteticamente trabalhada. O texto literário tem uma função comunicativa significativa, auxiliando o leitor a se emancipar do processo de massificação e a aprimorar seu pensamento crítico; o aluno se reconhece nessa realidade, mas também pode percebê-la de diferentes maneiras.

A linguagem literária, por sua especificidade, permite diversas interpretações e significados que o leitor precisa perceber, exigindo esforço na construção do sentido. Esse esforço repetido e enfatizado desenvolve a competência de leitura, sendo significativo para a vida do aluno, pois a leitura está ligada à educação contínua e se relaciona com suas experiências.

Assim sendo, o estudo da literatura brasileira é uma parte específica do ensino de língua portuguesa. A literatura brasileira abrange todos os textos que fornecem conhecimento sobre nossa realidade social próxima e nossa realidade interior, em contraste com as imposições do discurso dominante. Esses textos também abordam a língua em que produzimos esse conhecimento.

O teórico Antônio Candido (2011), expõe que a literatura é um instrumento consciente de desmascaramento, pois pode focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria e a servidão, apresentando uma relação direta com a luta pelos direitos humanos. É importante reconhecer que a literatura possibilita refletir sobre o mundo e sobre si mesmo, imaginar realidades e reconhecê-las, além de poder formar identidades. Tais características estão relacionadas tanto com o “poder” quanto com o “perigo” dos textos literários e, por isso, ensinar os alunos a transgredir essas fronteiras, tornarem-se efetivamente críticos, deve ser o objetivo mais importante do professor.

Dessa forma, a literatura serve como instrumento de reflexão, questionando o discurso oficial e a ideologia dominante. Para que isso aconteça, é necessário que o leitor desenvolva habilidades críticas tanto em relação ao texto quanto à realidade. Um professor sensível e atento é essencial para mediar a relação entre a literatura e os

acontecimentos sociais, o professor pode estabelecer conexões que permitam a compreensão do mundo por meio da literatura, da arte e da palavra.

Para Paulo Freire, o intuito de educar tem a ver com o comprometimento com a mudança total da sociedade, a missão de despertar nas grandes massas uma consciência crítica e através da alfabetização e do ensino. A escola e a educação devem ser vistas como algo que seja de fato libertador para suas vidas enquanto cidadãos e sujeitos críticos. Em sua obra *Pedagogia da Autonomia* (1996), o autor traz que o ideal sobre a busca da autonomia para o ser humano é o fator principal para o qual a educação se serve, busca dar voz aos oprimidos e garantir uma pedagogia libertadora. A construção e não a transmissão do conhecimento foi um conceito chave na teoria do professor, o ciclo do aprendizado estaria ligado à produção de conhecimento e o percebimento do conhecimento produzido.

2 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A EJA

A Educação de Jovens e Adultos (EJA) no Brasil é uma modalidade de ensino destinada a pessoas que não tiveram acesso à educação na idade regular ou que desejam retornar aos estudos e tem como objetivo principal promover a inclusão social, a redução das desigualdades educacionais e o desenvolvimento pessoal e profissional dos estudantes. Apesar de sua grande importância, a EJA no Brasil enfrenta diversos desafios. Um deles é a questão da evasão escolar, pois muitos jovens e adultos enfrentam dificuldades para conciliar os estudos com suas responsabilidades familiares e profissionais. Além disso, a falta de infraestrutura adequada e a carência de materiais didáticos são alguns obstáculos a serem superados.

A Constituição Brasileira, promulgada em 1988, reconhece o direito universal à educação. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), de 1996, estabelece a Educação de Jovens e Adultos (EJA) como uma obrigação do Estado. No entanto, lamentavelmente, pouco progresso foi feito nesse sentido, resultando em diversas falhas e contradições na legislação. Um pouco mais tarde, Parecer CEB/CNE / 2000 (Câmara de Educação Básica do Conselho Nacional de Educação) explicita para a EJA três funções, como mostra Pereira (2013):

> a reparadora (que desenvolve a escolarização não conseguida quando criança); a equalizadora (que cuida de pensar politicamente a necessidade de oferta maior para o que é mais desigual do ponto de vista da escolarização); a qualificadora (entendida como o verdadeiro sentido da EJA, por possibilitar o aprender por toda a vida, em processos de educação continuada) (Pereira, 2013, p. 2).

Em concordância com a pesquisadora, é possível afirmar que educar jovens, adultos e idosos não se restringe a tratar de conteúdos intelectuais, mas implica lidar com valores, com formas de respeitar e reconhecer os diferentes e os iguais.

Recentemente a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) – documento que estabelece competências e habilidades a serem desenvolvidas pelos estudantes, bem como orientações para o planejamento e avaliação das atividades educacionais - trouxe diretrizes específicas para a EJA, reconhecendo suas características e necessidades particulares.

É preciso perceber a escola como um local sujeito a transformações no decorrer do tempo, devendo-se analisar esse espaço enquanto construção histórica e social. O professor de Língua Portuguesa e Literaturas tem um papel essencial na formação de alunos e cidadãos que utilizarão a língua e o conhecimento na construção de um pensamento crítico e reflexivo para a cidadania. Tal como confere a BNCC (Brasil, 2017), cabe a este profissional com temas que sejam, de fato, significativos para os estudantes e que demonstrem a importância da construção de conhecimentos e pensamento crítico.

Como mostra Bell Hooks (2013), para se construir uma comunidade pedagógica eficaz, tendo como princípio uma pedagogia engajada, é necessário transformar a estrutura pedagógica do ensino, como o currículo e outros documentos, emancipar tanto o conteúdo quanto a prática de ensino. Dessa forma, é necessário o reconhecimento pela sociedade de que EJA tem um papel importante na promoção da inclusão educacional e social, permitindo que jovens, adultos e idosos adquiram conhecimentos, desenvolvam habilidades e construam uma base educacional sólida. Através dessa modalidade de ensino, é possível proporcionar oportunidades de emprego, ampliar horizontes e fortalecer a participação cidadã desses indivíduos.

3 A EJA EM OURO PRETO

Em Ouro Preto, cidade localizada na região central de Minas Gerais, a EJA é implementada nas escolas municipais e estaduais, bem como em instituições de ensino particulares. Essas instituições oferecem turmas e horários geralmente noturnos, a fim de atender às necessidades dos alunos que trabalham durante o dia. As escolas do município que ofertam a EJA abrangem desde a alfabetização até o Ensino Fundamental e o Ensino Médio, permitindo que os estudantes avancem em sua formação educacional de acordo com seu ritmo e capacidade.

O público dessa modalidade, na cidade, geralmente é dividido em dois grupos, sendo o primeiro formado por pessoas que não tiveram a oportunidade de frequentar a escola na idade regular e, o segundo, formado por adolescentes que, de alguma forma, não se enquadraram nos moldes do ensino regular. Portanto, é notório que aumenta a cada ano o número de jovens adolescentes matriculados na EJA em Ouro Preto. São moradores tanto do centro como da periferia da cidade, que possuem histórico de repetência escolar e tiveram algum tipo de interrupção dos estudos.

Para o presente trabalho irei retratar aqui a Educação de Jovens e Adultos (EJA) da Escola Municipal Monsenhor João Castilho Barbosa, onde atuo como professora de Língua Portuguesa. A referida escola é localizada no centro da cidade e oferece aulas no período da noite, referente ao Ensino Fundamental (Anos Iniciais e Anos Finais). Ao tratar dos alunos da EJA dessa escola, em sua grande maioria, são pessoas negras, empregadas (e às vezes desempregadas), alguns com serviços informais e de variadas idades, de jovens a idosos. Além disso, por se situar em uma localização central, a escola recebe alunos de diversos bairros da cidade, uma vez que são poucas as instituições que ofertam a modalidade na região.

3.1 A LEITURA E A LITERATURA NA EJA

A falta de compreensão sobre as diferentes realidades sociais, aliada a julgamentos simplificados, costuma alimentar a ideia de que pessoas das classes populares não se interessam pela leitura. No entanto, o interesse existe, mas muitas vezes é mediado por fatores objetivos, como o custo elevado dos livros e a necessidade de organizar recursos como o dinheiro e o tempo para outras prioridades do cotidiano.

Em concordância com Pereira (2013), na impossibilidade do aluno da EJA frequentar espaços mediadores de leitura, como exposições, palestras, debates, dentre outros, o professor deve suprir essa demanda através de estratégias que lhe possibilitem vislumbrar e apropriar-se dos diferentes gêneros discursivos que a leitura proporciona, criando condições para que o aluno dialogue com novos textos, posicionando-se crítica e criativamente diante deles, com compreensão, interpretação e aplicação (PEREIRA, 2013, p. 6). Entretanto, na escola lócus do trabalho, um dos espaços que poderia propiciar um maior contato dos alunos aos livros, a biblioteca, é frequentemente utilizada nos turnos da manhã e da tarde na Educação Básica, porém, à noite, ela se encontra fechada na maioria dos dias e somente é aberta caso solicitado por algum (a) professor (a).

Para este relato decidi realizar um recorte e mostrar as práticas literárias realizadas durante as aulas de Língua Portuguesa ofertadas por mim ao 7º ano, 8º ano e 9º ano do primeiro bimestre da Escola Municipal Monsenhor João Castilho Barbosa. Uma vez definido que o gênero norteador do ensino de literatura naquele bimestre seria o conto, realizei uma seleção de contos de alguns escritores da literatura brasileira, como Clarice Lispector, Conceição Evaristo e Machado de Assis. Todos esses autores tiveram uma grande taxa de receptividade e aprovação pelos alunos, mas irei focalizar o relato ao trabalho realizado com o conto “Olhos d’Água”, da escritora Conceição Evaristo.

Acrescento aqui um ponto pertinente à discussão, principalmente no que tange o ensino de literatura, pois é necessário que o professor tenha a noção de como trabalhar com os gêneros textuais de forma que não haja uma simplista e superficial explanação com a explicação sobre a estrutura composicional, mas sim como parte fundamental e essencial da aula, com textos representativos do referido gênero. A partir do contato direto com textos do gênero, por exemplo do gênero conto, o professor pode apresentar e enfatizar algumas características principais do gênero, como a presença de personagens, de um narrador, um enredo e geralmente uma narrativa breve.

Em relação à metodologia para o trabalho com o texto, foi realizada leitura em voz alta e intercalada entre os alunos, de forma que cada um conseguisse ler alguns parágrafos e pudesse, assim, se conectar melhor ao texto. É preciso que o professor observe que, para além da utilidade do texto literário para o ensino de literatura, é possível (e necessário), que aspectos gramaticais sejam tratados na medida em que sua análise efetivamente contribua para a melhor compreensão do texto.

4 O CONTO "OLHOS D'ÁGUA'

Foi elaborado um plano de aula com cinco aulas destinadas ao conto "Olhos d'água", da escritora Conceição Evaristo, incluindo a leitura coletiva e debate sobre as percepções e impressões dos alunos sobre o conto. O conto escolhido é integrante do livro homônimo, "Olhos d'água", publicado em 2014 e que rendeu à escritora o prêmio Jabuti na categoria Contos e Crônicas (2015). Conceição Evaristo é hoje reconhecida no país como uma das mais célebres e importantes escritoras da literatura nacional, uma potência na luta contra as condições marginalizadas às quais a população negra está submetida, principalmente a mulher. A escritora defende a presença da literatura afro-brasileira no currículo como forma de resistência ao modo de representação da negritude na cultura hegemônica.

A inclusão da literatura afro-brasileira nas escolas pode desafiar os estereótipos historicamente associados à mulher negra. Ao apresentar textos que verdadeiramente retratam a subjetividade dessas mulheres, valorizando suas raízes, lutas e experiências, a literatura pode contribuir para formar indivíduos mais conscientes e críticos em relação às questões de raça e gênero. Portanto, foi possível realizar uma leitura do conto de forma que fossem consideradas as interseções entre gênero, raça e classe. Os textos de Evaristo representam e denunciam a violência, marginalização da identidade feminina negra e exclusão social enfrentadas pelas afrodescendentes há muito tempo em nossa sociedade. Além disso, as histórias valorizam aspectos da cultura negra e oferecem uma visão esperançosa ao retratar personagens que vislumbram um futuro com mais igualdade e justiça social.

Elaborada por Evaristo, a ideia da escrevivência surge de uma escrita profundamente enraizada na vida, na memória e no corpo de quem escreve. Trata-se de uma literatura que brota das experiências vividas — especialmente das mulheres negras — e que carrega marcas de dor, afeto, luta e sobrevivência, sem jamais se reduzir a um simples testemunho individual. A escrevivência, assim, humaniza a escrita ao afirmar que narrar a própria vida é também um gesto político, capaz de romper apagamentos, ressignificar trajetórias e inscrever, na literatura, sujeitos que por muito tempo foram mantidos à margem do discurso hegemônico.

No conto "Olhos d'água", a narradora expressa sua inquietação por não conseguir lembrar da cor dos olhos de sua mãe. Durante um diálogo interno, fica evidente o sentimento de admiração, respeito e cumplicidade entre mãe e filha. A memória desempenha um papel importante nessa narrativa elaborada através da escrevivência. Através desse recurso, são explorados os laços afetivos e o sentimento de admiração, respeito e cumplicidade entre as personagens, como demonstrado no trecho: "Decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades, como também sabia reconhecer, em seus gestos, indícios de possíveis alegrias" (Evaristo, 2016, p. 16).

A autora constrói uma imagem positiva da mulher negra, ressaltando, por exemplo, o cabelo crespo com um olhar que foge dos estereótipos construídos culturalmente, quando escreve ao se recordar de sua mãe: [...] da unha encravada do dedo mindinho do pé esquerdo... da verruga que se perdia no meio de uma cabeleira crespa e bela...", ou quando relata uma brincadeira comum em sua infância, quando a mãe é citada como uma "boneca negra para as filhas" (Evaristo, 2016, p. 16). Ela enfatiza a importância de exaltar o cabelo crespo, bem como a cor da pele e outros traços físicos distintos, como uma forma de resistir e combater o racismo.

A narrativa retrata por meio da memória alguns aspectos culturais da cultura afrodescendente, como a contação de histórias, a música, a dança e a valorização da ancestralidade. No momento em que a personagem reencontra sua mãe e consegue identificar a cor de seus olhos, ela descreve de que cor eram os olhos de sua mãe:

> Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum (Evaristo, 2016, p. 18-19).

Assim, Conceição Evaristo quebra com a tradição de uma produção literária que, por muito tempo, retratou a mulher negra de forma simplista e estereotipada na sociedade brasileira. A escrita desse conto se torna, portanto, uma ferramenta valiosa para despertar consciência e promover a emancipação, oferecendo uma representação mais autêntica e significativa.

O conto foi muito oportuno no ambiente da EJA, principalmente por evidenciar aos alunos e alunas negras (que são a maioria na modalidade), que eles são retratados em

diversas manifestações artísticas de forma emancipatória, como na literatura e, inclusive, representados por escritores e escritoras afrodescendentes de grande prestígio e reconhecimento, como Conceição Evaristo.

Na turma do 7º ano, havia duas alunas na faixa dos 50 anos, mulheres negras, mães e que exercem a profissão de empregadas domésticas em casas de família. Ao término da leitura do conto elas se mostraram bastante reflexivas e até mesmo uma delas se emocionou com a leitura: "*Eu juro que parecia que eu estava dentro da história, que eu chorei. Parece que eu estava dentro do livro... Algumas coisas ali eram iguais à minha vida*." Essa mesma aluna ainda comentou que se recordou de algumas memórias com sua mãe, que, assim como na história, também era devota de Santa Bárbara.

Ao decorrer do debate, em todas as turmas os alunos conseguiram construir sentidos com a leitura e com o que o significado da "cor dos olhos" da mãe da personagem revela. Houve comentários a respeito da cor dos olhos se referir, na verdade, ao olhar de sofrimento da mãe, ao amor que ela sentia pela família e até mesmo das histórias tristes pelas quais passou a personagem. Tal acontecimento revela um preceito trazido por Bakhtin (1981), de que o processo de aprendizagem implica a apropriação de discursos, ou seja, o processo de converter as palavras alheias em próprias.

Como revela Stuart Hall (2006), a questão da identidade é campo de vasto debate e conceituação. Para muitos estudiosos, de áreas como a educação, da sociologia e da filosofia, as identidades modernas estão entrando em colapso, de modo que Hall sugere a ocorrência de um processo de deslocamento ou uma descentralização do sujeito, uma "perda de si".

As identidades passam a ser como algo mutável, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos e, com isso, a identidade completa e coerente seria uma utopia. Ainda de acordo com o autor, a identidade é algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ''imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada"(Hall, 2006, p. 38). Portanto, em um local como a escola, a identidade dos sujeitos ali presentes, seja dos professores, seja dos alunos, está constantemente em construção.

Assim, as experiências vivenciadas e os processos de subjetivação podem (trans)formar os sujeitos que convivem entre si no ambiente escolar. Isso se dá diversas

maneiras, seja por meio do processo de ensino-aprendizagem, seja ainda pela simples convivência com pessoas diferentes que trazem consigo outras realidades e culturas. Dessa forma, é papel do professor buscar representatividades identitárias e diferentes culturas para sua sala de aula.

5 Considerações finais

É importante que os alunos se familiarizem com textos literários e não se sintam intimidados, ao acreditarem que não estão preparados para compreendê-los. Devem perceber que os textos literários não oferecem respostas prontas, mas sim questionamentos que desafiam a busca de sentido. Além disso, é importante aprender a dialogar com outros textos, sejam contemporâneos ou antigos, nacionais ou estrangeiros.

A inclusão da literatura afro-brasileira foi de grande relevância no currículo escolar e é capaz de gerar rupturas, questionamentos e uma nova perspectiva sobre os métodos educacionais. Além disso, valoriza os autores e suas obras, reconhecendo o compromisso social assumido por eles ao abordar as opressões de raça, classe e gênero enfrentadas por grupos minoritários. Essa inclusão contribui para as discussões sobre igualdade social e amplia a consciência dos estudantes sobre a diversidade e as questões sociais relevantes.

Ao abordar as dificuldades enfrentadas pela população negra, especialmente pelas mulheres negras, os textos literários contribuem para a reflexão sobre as condições históricas e sociais que sustentam as opressões de gênero, classe e raça. Eles desmistificam o mito da democracia racial ainda presente em nosso país. Ao se libertarem dos estereótipos historicamente atribuídos às mulheres negras na literatura brasileira, esses textos se tornam um ato de resistência ao discurso dominante, assumindo uma postura política.

Ainda há muito a ser feito para aprimorar a EJA no país. É fundamental investir na formação de professores, na melhoria da infraestrutura das escolas e na adequação dos currículos às necessidades dos estudantes. Dessa forma, será possível avançar na construção de uma educação inclusiva e de qualidade para todos os brasileiros, independentemente da idade. Por mais difícil que seja exercer a profissão docente, é preciso acreditar que a mudança na Educação está acontecendo pelo esforço de todos os

professores que são comprometidos com o ensino e a formação de sujeitos políticos, críticos e autônomos.

Considerando as trajetórias marcadas por interrupções escolares, desigualdades sociais e múltiplas experiências de vida, é imprescindível que as propostas pedagógicas na Educação de Jovens e Adultos valorizem práticas de leitura significativas, dialógicas e contextualizadas, capazes de reconhecer os saberes prévios dos estudantes e promover sua participação crítica. Nesse sentido, faz-se necessária a ampliação do acesso a obras literárias diversas, especialmente aquelas que dialoguem com as vivências dos educandos, bem como o investimento em formação docente continuada, voltada para metodologias que articulem leitura, identidade e consciência social. Tais proposições contribuem para fortalecer a EJA como espaço de inclusão, de valorização da experiência humana e de efetivo exercício do direito à educação e à literatura.

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular: Educação Infantil e Ensino Fundamental*. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination: four essays.* Austin, Texas. University Austin Press,1981.

CANDIDO, Antônio. *O direito à literatura*. In: Vários Escritos. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*.11a ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p.07-22.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a Educação como prática de liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla- São Paulo. 2013. Editora Martins Fontes, 2013.

PAIVA, Jane; OLIVEIRA, Inês Barbosa de. *Educação de jovens e adultos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2009.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. *A leitura da literatura na Educação de Jovens e Adultos.* UERJ, Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

RIBEIRO, Vera Masagão. *Educação de jovens e adultos: novos leitores, novas leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 2006.

SOARES, Magda. *Letramento e escolarização*. In: RIBEIRO, Vera Masagão (org.). *Letramento no Brasil*. São Paulo: Global, 2004. p. 89-113.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.307-323

DESVENDANDO ESPAÇOS:

O APARTAMENTO E A ACADEMIA NA OBRA E ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DE *A CANTIGA DOS PÁSSAROS E DAS SERPENTES* (2020/2023)

UNVEILING SPACES: THE APARTMENT AND THE ACADEMY IN THE BOOK AND FILM ADAPTATION OF THE BALLAD OF SONGBIRDS AND SNAKES (2020/2023)

Karen Bianca de Oliveira Albonete[1]
Daniela Montarro Callipo[2]

RESUMO: Nos anos 2000, a literatura distópica retorna através da trilogia *Jogos Vorazes* (2008) e de suas adaptações cinematográficas de grande sucesso. Após 10 anos desde o último livro da trilogia, o livro "A cantiga dos pássaros e das serpentes" (2020) é lançado como um *spin-off* que traz como personagem principal Coriolanus Snow e, assim como os demais livros, é adaptado para o cinema em 2023. O presente trabalho possui como objetivo realizar uma análise comparativa entre as descrições do espaço na obra literária "A cantiga dos pássaros e das serpentes" (2020) e identificar quais recursos foram utilizados para sua representação na adaptação cinematográfica de mesmo nome (2023). Além disso, busca-se compreender de que forma os sentimentos e emoções foram evocados ou intensificados através destes recursos. Para a construção deste artigo foi utilizada a teoria da "topoanálise", representada aqui pelos autores Bachelard (2008) e Borges Filho (2007), que guiaram a análise de dois espaços – o apartamento e a Academia – enfatizando seus aspectos descritivos e representativos em ambas as obras, relacionando-os. Conclui-se que as representações do espaço na adaptação cinematográfica utilizam recursos como a composição de cenário, movimento de câmera e iluminação para evidenciar ou intensificar os sentimentos das personagens.
Palavras-chave: Literatura comparada. Adaptação cinematográfica. Topoanálise.

[1] Mestranda em Literatura e Vida Social no Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Assis. E-mail: karen.albonete@unesp.br
[2] Pós-Doutora em Teoria Literária pela UNICAMP e professora de Língua e Literatura Francesas do Departamento de Letras Modernas da FCL – UNESP – Assis. E-mail: daniela.callipo@unesp.br

ABSTRACT: In the 2000s, dystopian literature made a comeback through 'The Hunger Games' trilogy (2008) and its highly successful film adaptations. Ten years after the last book in the trilogy, 'The Ballad of Songbirds and Snakes' (2020) was released as a spin-off featuring Coriolanus Snow as the main character, and like the other books, it was adapted into a film in 2023. This study aims to conduct a comparative analysis between the descriptions of space in the literary work 'The Ballad of Songbirds and Snakes' (2020) and to identify which resources were used for its representation in the film adaptation of the same name (2023). Furthermore, it seeks to understand how feelings and emotions were evoked or intensified through these resources. For the construction of this article, the theory of 'topoanalysis' was used, represented here by authors Bachelard (2008) and Borges Filho (2007), who guided the analysis of two spaces – the apartment and the Academy – emphasizing their descriptive and representative aspects in both works, relating them. It is concluded that the representations of space in the film adaptation utilize resources such as set composition, camera movement, and lighting to highlight or intensify the characters' feelings.
Keywords: Comparative Literature. Film Adaptation. Topoanalysis.

INTRODUÇÃO

Durante os anos 2000, as publicações infanto-juvenis surgiram com o retorno de temáticas distópicas, como na trilogia *Jogos Vorazes* (2008). Obras como esta possuem como característica um mundo destruído por guerras e desastres ecológicos e uma sociedade que se reconstruiu em uma nova ordem, baseada no poder e controle. Nesse contexto, a trilogia nos apresenta a fundação de um novo país, Panem, que se constitui em Capital – centro de poder e riqueza – e 13 Distritos – responsáveis por uma atividade econômica. Durante a Primeira Rebelião, o Distrito 13 – líder da rebelião – é dizimado e o país passa a possuir 12 Distritos. Como forma de manter o poder e a opressão, além de servir como um lembrete de sua derrota e evitar novas rebeliões, são criados os Jogos Vorazes. Todos os anos, cada Distrito sorteia o nome de um menino e uma menina – nomeados tributos – entre 12 e 18 anos, que são enviados para a arena e obrigados a lutarem uns contra os outros ou a sobreviver, até que reste apenas um vencedor. Com o grande sucesso da trilogia, as obras de Suzanne Collins foram adaptadas para o cinema e tornaram-se um fenômeno mundial, entrando para os filmes com maior bilheteria (Cordeiro *et al.,* 2016, p. 259).

Em 2020, após 10 anos de seu último lançamento, a autora publica *A cantiga*

dos pássaros e das serpentes (2020), um *spin-off* da trilogia, que retorna à 10ª edição dos Jogos Vorazes apresentando como personagem principal Coriolanus Snow, – o antagonista da trilogia – em sua juventude. A história se passa em uma Capital pós Primeira Rebelião, ainda em reestruturação. Snow pertence a uma família que faliu durante a guerra, sendo o Prêmio Plinth sua única forma de adentrar no ensino superior. Os jogos que conhecemos na trilogia não possuem mais as características de um *reality show*, mostram-se precários em estrutura, sendo papel dos mentores[3] fornecerem ideias a serem implementadas pelos idealizadores[4] a fim de captar telespectadores.

A função de Snow é mentorear a tributo do Distrito 12, Lucy Gray Baird, que vem a se tornar seu interesse amoroso. Acompanhamos o desenvolvimento de seus sentimentos, sua confusão sobre sua realidade e a construção de sua subjetividade, o que possibilita uma aproximação com os motivos que o levaram a ser o antagonista que conhecemos na trilogia. Assim como os demais, o livro foi adaptado para os cinemas em 2023, levando antigos fãs para as salas de cinema e formando novos leitores.

Dentre os aspectos que podem ser analisados em uma adaptação cinematográfica, encontra-se o estudo do espaço. O primeiro autor a utilizar o termo "topoanálise" foi Gaston Bachelard, filósofo, químico e poeta francês, que sugere que os espaços onde as coisas habitam possuem a capacidade de nos despertar emoções e memórias, construindo imagens poéticas que se ancoram em nossas vivências (Bachelard, 2008, p. 202). O autor define o termo como "[...] estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima". Utilizando como base a teoria bachelardiana, Borges Filho (2007), amplia o conceito e passa a considerar, além dos aspectos psicológicos, os sociológicos, filosóficos, estruturais, entre outros, como constituintes da relação do espaço com a personagem.

Tendo isso em vista, o presente artigo, se propõe a realizar uma análise comparativa entre a obra *A cantiga dos pássaros e das serpentes* (2020) e a adaptação

[3] São chamados de mentores os jovens estudantes da Academia, responsáveis por auxiliar os tributos em sua apresentação para a Capital e controlar os benefícios que recebem dentro da arena, como mantimentos e alimentos.

[4] Os idealizadores são responsáveis por criar a arena e as dinâmicas que serão implementadas durante a exibição dos jogos.

cinematográfica de mesmo nome (2023), explorando e relacionando dois espaços – o apartamento dos Snow e a Academia – através das descrições encontradas na obra e os recursos utilizados para sua construção na adaptação. Desta forma, será possível identificar as relações estabelecidas entre a personagem e os espaços, bem como os sentimentos e emoções que os recursos adaptativos escolhidos buscaram transmitir ou intensificar. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/02469-0.

1 CONSIDERAÇÃO INICIAL DA OBRA E ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

Faz-se importante e necessário considerar o uso do narrador em ambas as obras. Genette (S.D., p. 227) afirma a existência de dois níveis narrativos, a saber: "intradiegético" e "extradiegético"; o primeiro dividido em narrador "homodiegético" – que está inserido na história – ; e "heterodiegético" – que não está inserido na história. Já no nível "extradiegético", o narrador é externo e "[...]-regula registros visuais e sonoros e se manifesta através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão e não através de um discurso verbal." (Cardoso, 2003, p. 58). Na obra literária, há um narrador "heterodiegético", dessa forma, a narrativa ocorre em terceira pessoa, o narrador-personagem não está presente na história. Mas, apesar disso, o ponto de vista adotado é o da personagem principal, Coriolanus Snow, e é por meio de sua perspectiva que os espaços, os sentimentos, os pensamentos, as memórias e os diálogos são construídos, proporcionando ao leitor uma visão parcial.

Já na adaptação cinematográfica, o narrador é "extradiegético", ou seja, mantém distância da história que apresenta e acompanha. Por este motivo, recursos cinematográficos são utilizados para representar os espaços e sentimentos descritos pela personagem, sem o apoio de um narrador. Dessa forma, o espectador formula suas próprias reflexões e opiniões acerca das personagens, suas motivações e sentimentos, considerando o impacto causado em si mesmo pela representação dos espaços e das cenas. A consideração acima faz-se relevante, pois impacta significativamente na análise dos espaços propostos, assim como os recursos

cinematográficos utilizados na adaptação, tendo em vista que movimentam a construção da personagem e afetam a forma com que observa e sente nos espaços.

2 O APARTAMENTO

O apartamento da família Snow se configura como um "microespaço" pertencente ao "macroespaço" da Capital, a personagem principal transita por ambos os espaços livremente dentro da narrativa. Por ser o primeiro espaço a ser descrito, o apartamento se constitui como um "espaço inicial" e está presente na etapa de exposição e apresentação, mantendo sua relevância durante a obra. Este "cenário" – espaço construído pelo homem – está impregnado por um clima psicológico e possui seus significados subjetivos, tornando-se um "ambiente". Sua primeira aparição ocorre quando Coriolanus está se arrumando para o Dia da Colheita, preparando seu café da manhã com folhas de repolho.

Nota-se, neste primeiro momento, uma condição financeira que não corresponde ao espaço em que a família vive, "[...] sua família, apesar de residir na cobertura do prédio mais opulento da Capital, era tão pobre quanto a escória dos distritos. [...]" (Collins, 2020, p. 11). Esta descrição evidencia a função do espaço em caracterizar a personagem e situá-la em um contexto socioeconômico e psicológico. A disparidade existente entre o espaço do apartamento e a condição da família evidencia uma relação de "verticalidade", uma relação entre o alto e baixo, bem como de "amplitude", tratando de um espaço restrito. Esta relação é evidenciada através do uso das palavras "cobertura" e "opulenta", associadas a uma visão positiva, enquanto "escória" e "pobre" são utilizadas para se referir aos distritos, enfatizando o sentimento de desprezo e o rebaixamento social que a situação vivida os impõe.

O espaço, ao ser descrito fisicamente, evidencia os anos de guerra ocorridos e a falta de recursos para uma reforma, como visto em:

> No momento, o apartamento de cobertura era um microcosmo da Capital em si, exibindo as cicatrizes dos implacáveis ataques rebeldes. As paredes do pé direito de seis metros estavam cheias de rachaduras, o teto moldado, cravejado de buracos por causa de pedaços de gesso que caíram, e faixas pretas feias de fita isolante seguravam o vidro quebrado das janelas em arco que davam vista para a cidade. Durante a guerra e a década que se seguiu, a família fora obrigada a vender ou trocar muitos dos bens que tinha, alguns aposentos estavam completamente vazios e trancados, e os outros com mobília esparsa. Pior ainda, durante o frio rigoroso do inverno, no final do cerco, várias

> peças elegantes e entalhadas de madeira e inúmeros volumes de livros foram sacrificados na lareira para impedir que a família morresse congelada. Ver as páginas coloridas dos livros infantis, os mesmos que ele lia com a mãe, serem reduzidos a cinzas sempre o deixava em lágrimas. Mas era melhor ficar triste do que estar morto (Collins, 2020, p. 13).

Apesar de seu estado de deterioração, o apartamento é o responsável por manter o "status social" da família Snow frente à sociedade da Capital, visto que sua perda acarretaria o fim das aparências e sua mudança para um local inferior, como evidenciado em "[...] algum bairro obscuro e entrar para a lista imunda de cidadãos comuns, sem status, sem influência, sem dignidade. [...]" (Collins, 2020, p. 29). Através de suas concepções sobre o espaço, Coriolanus evidencia aspectos de sua personalidade, como o rebaixamento dos distritos em relação à Capital e o desejo de manter sua família na elite. O uso dos adjetivos "imunda" e "obscura", de conotação negativa, enfatizam o sentimento de rebaixamento e asco. Dessa forma, pode-se notar a existência de uma fronteira "artificial" e "tensa", pois possui origem psicológica e foi iniciada durante a guerra ocorrida 10 anos antes.

Na adaptação cinematográfica, optou-se por utilizar o recurso do deslocamento que consiste em "[...] uma cena, digamos, intermediária no tempo da estória do romance, seja antecipada para o começo do filme, ou simplesmente, postergada para perto do seu final." (Brito, 2006, p. 7). Sendo assim, duas cenas são deslocadas para o início e, em uma delas, tem-se a primeira aparição do apartamento. A cena ocorre na sala de jantar, onde Lady-vó, acompanhada de militares, conta a Snow e Tigris, ainda crianças, sobre o falecimento do pai de Snow. A iluminação é composta por velas, pois, em tempos de guerra, a energia é "[...] irregular e a rede fica piscando como "um vagalume por causa das interferências rebeldes no Distrito 5 [...]" (Collins, 2020, p. 157). A baixa luminosidade permite que apenas um móvel se destaque, a mesa de jantar que se encontra no centro do espaço, ela é descrita por Snow como "uma peça impressionante entalhada de um único bloco de mármore, que ficava em um aposento interno"(Collins, 2020, p. 157), sob a qual ele, Tigris e sua avó se escondiam. Os recursos mencionados evidenciam a tragédia a ser anunciada e intensificam os sentimentos de pesar e perda transmitidos pelas personagens.

A cena seguinte tem início após uma passagem de tempo, quando adentramos o quarto de Snow que se prepara para o Dia da Colheita. O quarto, assim como os demais cômodos do apartamento, é composto por cores escuras, com prevalência do cinza, e todos os espaços que a personagem percorre possuem objetos espalhados pelas superfícies, trazendo a sensação de sujeira e bagunça. A sala de jantar já não possui a mesa de jantar branca, esta foi substituída por outra, mais simples, de madeira, sinal da falência da família durante o período da guerra (Fig. 1). Outro indício é a geladeira que, quando aberta por Tigris, evidencia a escassez de alimentos em que vivem, como descrito em "[a] dança infinita com a fome definia sua vida. Não nos primeiros anos, antes da guerra, mas todos os dias depois foram uma batalha, uma negociação, um jogo" (Collins, 2020, p. 41).

Figura 1. O apartamento dos Snow.

Fonte: *A cantiga dos pássaros e das serpentes*, 2023. Captura de tela feita pela autora.

Além das rachaduras e dos descascados nas paredes, nota-se a baixa luminosidade em todos os espaços que, junto ao uso de tons escuros e frios, trazem a sensação de um ambiente triste, desacolhedor e frio. Segundo Stamato, Staffa e Von Zeidler (2013, p. 7), a cor cinza pode ter a função de representar a velhice, o pó e a melancolia; dessa forma, a cor utilizada no apartamento pode evidenciar o passado, realizando um contraste com o atual.

Ao tratarmos dos "gradientes sensoriais" presentes na obra, nota-se a prevalência da visão, considerando as marcas deixadas pela guerra, físicas e psicológicas. Há uma relação entre visível/invisível que influencia a demonstração das emoções, sendo que a pouca visibilidade desperta sentimentos de desconfiança

e insegurança e o visível, segurança e confiança. Neste contexto, pode-se notar que o apartamento gera sentimentos ambíguos, pois é uma marca de tempos sombrios e conflituosos, ao mesmo tempo em que "[...] era o único lugar ao qual ele pertencia inquestionavelmente, era seu porto seguro, o forte da sua família" (Collins, 2020, p. 82). Pode-se considerar, então, que a relação de Coriolanus com o espaço, a depender do momento narrado, é de "topofilia" e "topofobia", pois os sentimentos tendem a ser positivos e negativos (Borges Filho, 2007, p. 158).

Considerando que Coriolanus considera a casa como um espaço de segurança e proteção, aproximamo-nos da teoria de Bachelard. A casa surge como espaço de vivências, que assume seus valores positivos ou negativos. Segundo o autor, "[o] verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova" (Bachelard, 2008, p. 200); dessa forma, pode-se concluir que os valores atribuídos à nossa primeira casa reaparecem em nossas novas moradas. O apartamento se constitui, então, como um espaço de conflitos entre os sentimentos de segurança e vulnerabilidade e de proteção e refúgio, além disso, este espaço foi parte da constituição subjetiva de Snow e, sendo assim, é repleto de significados. Segundo Barbieri (2009, p. 122)

> Um mesmo local pode suscitar impressões diferentes no sujeito, pois existem n variáveis que podem influenciar nessa relação: um estado de espírito, um conhecimento novo, uma outra qualidade sensorial (luz, algum cheiro, um ruído). Espaço e sujeito mudam constantemente, como mudam também o olhar, a perspectiva, a situação ... Por esse viés, não só o mundo é inesgotável, mas também o espaço percebido está impregnado de subjetividade, pois ele é resultado de uma confluência de fatores, que fizeram o sujeito percebê-lo daquele jeito e não de outra forma (Barbieri, 2009, p. 122).

Além da visão, os sentidos do olfato e audição são explorados; o primeiro, nos momentos de refeição: "O repolho começou a ferver e encheu a cozinha com o cheiro de pobreza." (Collins, 2020, p. 16), que carregam uma carga afetiva negativa evidenciado pelo uso do adjetivo "cheiro" e sua associação com "pobreza". Já o segundo está presente cotidianamente no apartamento, sendo explorado através do hino cantado por Lady-vó "No meio do apartamento, ele ouviu a gravação do hino da Capital, "Pérola de Panem", começar. A voz trêmula em soprano da avó cantou junto e ecoou pelas paredes [...]" (Collins, 2020, p. 12), sendo possível afirmar a existência de uma visão patriótica instaurada pela avó na família Snow.

Ao retornar para a adaptação, nota-se o aparecimento do apartamento como um local de passagem, onde algumas interações acontecem com Tigris. Estas interações são permeadas por uma luminosidade em tom amarelado vindas das luzes elétricas, a cor utilizada possui uma conotação positiva e negativa, indo de riquezas e ouro à traição e adultério (Borges Filho, 2007, p. 84-85). Neste contexto, pode-se considerar que o uso da cor possui uma conotação positiva, tendo em vista que, durante as interações entre os primos, há um momento de confidência e confiança, pois ali Snow pode ser ele mesmo. Sendo assim, por se constituir como um espaço íntimo, o apartamento se torna um local de segredos, assim como o armário, as gavetas e os cofres mencionados por Bachelard (2008) em:

> À guisa de preâmbulo a nosso estudo positivo das imagens do segredo, consideramos uma metáfora que pensa rápido e que não reúne, na verdade, as realidades exteriores à realidade íntima. [...] Com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios da intimidade. O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses "objetos" e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade (Bachelard, 2008, p. 247-248).

Sua última aparição se dá no epílogo da obra, momento do desfecho, no qual o apartamento assume uma nova luminosidade e paredes em tonalidade clara, diferente do que foi apresentado anteriormente (Fig. 2). Além disso, móveis luxuosos são posicionados de maneira central, evidenciando o início de uma nova fase, “Ele [Strabo Plinth] comprou o apartamento dos Snow para eles não precisarem se mudar e o dos Dolittle, embaixo, para ele e Mãezinha. Houve uma conversa sobre reforma [...]” (Collins, 2020, p. 566). Nota-se que sua nova composição transmite ao espectador a ascensão social de Snow, bem como o início de uma nova fase de sua vida, seu retorno à Capital e início na Universidade.

Figura 2. O apartamento final dos Snow (Epílogo).

Fonte: *A cantiga dos pássaros e das serpentes*, 2023. Captura de tela feita pela autora.

3 A ACADEMIA

Assim como o apartamento, a Academia se constitui como um "microespaço" da Capital. É neste espaço que Snow se mantém durante diversas passagens nas partes I e II, sendo assim, ela está presente durante a exposição ou apresentação e complicação ou desenvolvimento, possui uma função introdutória e se torna um espaço impulsionador dos eventos iniciais. Sua primeira descrição caracteriza a funcionalidade e importância do espaço dentro da narrativa "[...] a melhor escola secundária da Capital, a Academia educava os filhos dos conhecidos, dos ricos e dos influentes" (Collins, 2020, p. 22). Além de caracterizar e situar a personagem socioeconomicamente, a Academia propicia as ações de Snow. Segundo Borges Filho (2007, p. 39), "[a] personagem é pressionada por outros fatores a agir de tal maneira, não pelo espaço. Entretanto, ela age de determinada maneira, pois o espaço é favorável a essa ação", dessa forma, pode-se concluir que não é o espaço que determina as ações tomadas pela personagem, mas o seu desejo de manter o aparente prestígio social que sua família possuía em tempos pré-guerra que é favorecido pelo espaço.

Esta necessidade de manter seu "status" social se mostra através das reflexões demasiadas de Snow sobre seus comportamentos: "Coriolanus subiu devagar, tentando agir com dignidade casual caso alguém olhasse para ele. As pessoas o conheciam, ou pelo menos conheceram seus pais e avós, e havia um certo padrão esperado de um Snow" (Collins, 2020, p. 22). Nota-se que a relação estabelecida neste espaço é de "verticalidade", evidenciado pelo uso do verbo "subir" e "ir", que

indica uma aproximação ao espaço em uma relação de "horizontalidade". Além disso, durante toda a sua descrição física, o espaço da Academia se associa ao alto pela sua imponência e grandeza: "[a] grande escadaria que levava à Academia podia receber todo o corpo estudantil e acomodava facilmente o fluxo de oficiais, professores e alunos indo para as festividades do dia da colheita." (Collins, 2020, p. 22) e ao baixo quando Snow tenta manter-se "controlado" frente à comida oferecida.

O "gradiente sensorial" predominante é a visão, o espaço é descrito como "[...] uma entrada decorada com faixas pretas", no qual havia "uma passagem abobadada", que dava acesso ao gigantesco Heavensbee Hall, onde Snow entrou e eles "assistiriam à transmissão da cerimônia da colheita" (Collins, 2020, p. 23). Além da visão, o sentido do olfato se faz presente, mas aparece com uma valoração positiva, diferentemente do apartamento, apesar de evocar as lembranças da escassez durante o período da guerra.

> Quando a colheita foi se encaminhando para o fim, o cheiro de comida do bufê se espalhou pela plateia. Pão quentinho. Cebola. Carne. Coriolanus não conseguiu impedir o estômago de roncar e arriscou alguns goles de posca para sossegá-lo. Depois que a tela ficou preta, ele precisou de toda disciplina do mundo para não sair correndo para o bufê. A dança infinita com a fome definia sua vida. Não nos primeiros anos, antes da guerra, mas todos os dias depois foram uma batalha, uma negociação, um jogo. Qual era a melhor forma de afastar a fome? Comer toda a comida em uma refeição? Dividir ao longo do dia em pequenas porções? Engolir tudo rapidamente ou mastigar cada pedacinho até virar líquido? Era tudo um jogo mental para se distrair do fato de que nunca era suficiente. Ninguém nunca o deixava comer o suficiente. (Collins, 2020, p. 41)

Na adaptação cinematográfica, o espaço surge de forma imponente, centralizado em uma praça, possuindo colunas por toda a fachada e a colocação de andaimes em sua estrutura, detalhe que remete o espectador à guerra e ao momento de reestruturação da Capital. De modo a enfatizar sua grandeza, foi utilizado um movimento de câmera chamado *contra-plongée*, partindo de um ângulo baixo para um alto, o que evidencia a pequenez das pessoas ao redor, ao adentrar mais o espaço, nota-se o aparecimento das passagens em arco descritas na obra. Neste ponto, optou-se pela adição de uma cena, ou seja, "coisas que estão no filme e que não estavam no romance" (Brito, 2006, p. 6), Snow é acompanhado por Clemensia Dovecote até o salão em que a colheita será transmitida. O diálogo que vemos foi

inserido para evidenciar ao espectador o jogo de aparências mantido pela personagem principal.

Ao adentrar o salão, vê-se que faixas pretas estão dispostas e que os vitrais carregam o símbolo da Capital, uma forma de evidenciar o caráter patriota existente no espaço. Assim como no apartamento, a iluminação é insuficiente e amarelada, mas, neste caso, diferentemente do apartamento, tem-se a sensação de que uma traição está próxima. É preciso ter em vista que é neste espaço que Snow descobre que será mentor, que toma conhecimento de Lucy Gray e mantém contato com ela durante as reuniões.

Figura 3. A Academia

Fonte: *A cantiga dos pássaros e das serpentes*, 2023. Captura de tela feita pela autora.

Nota-se a possibilidade de mudança na fronteira estabelecida. Inicialmente, ela se mantém como "artificial e distensa", mas há alguns indícios de que ela possa se transformar em "distensa" – quando é pacífica e não há divisão –, mas logo se percebe que isto não ocorre, pois, apesar de apaixonar-se por Lucy Gray, as concepções de Snow sobre a inferioridade dos distritos, permanecem intocadas. O que o motiva a desejar que ela seja uma residente da Capital, negando suas origens, como se vê em "E não deviam esquecer que ela ficara ao lado de Jessup até o amargo fim. Mais uma vez, era um comportamento que se podia esperar de uma garota da Capital, mas dos distritos?" (Collins,2020, p. 301), o que mantém a fronteira já existente. Pode-se considerar que a relação estabelecida com o espaço da Academia é "topofóbico". Segundo Borges Filho (2007, p. 158), essa ligação com o espaço demonstra constante sensação de pressão e tensão; acrescenta-se ainda, a presença

constante da "morte" de forma conotativa – perda de seu "status" social – e concreta – morte de Lucy Gray na arena, dos amigos e de seus pais.

Na obra literária, assim como na adaptação, a Academia torna a aparecer em uma nova constituição com o início dos jogos, assemelhando-se a um estúdio de televisão para a transmissão dos jogos. Vinte e quatro cadeiras são enfileiradas no auditório e reorganizadas a cada morte de um tributo na arena, a iluminação se torna ainda mais escassa, o espaço é banhado apenas pela luz elétrica. Em relação à luz, Bachelard (2008, p. 219) afirma que "A lâmpada vigia, logo supervisiona. Quanto mais fino é o filete de luz, mais penetrante é a vigilância. A lâmpada à janela é o olho da casa". Sendo assim, a falta de luminosidade tende a causar sentimentos de medo e desconfiança, pois limita a visão, proporcionando estados de vigilância. Além desses, nota-se a presença de outros espaços que compõem a adaptação, mas que não são descritos na obra literária, como as salas de aula e o refeitório (Fig. 3).

Figura 4. Sala de aula da Academia.

Fonte: *A cantiga dos pássaros e das serpentes*, 2023. Captura de tela feita pela autora.

Segundo Fazzare (2023), os espaços que compõem a adaptação mesclam momentos arquitetônicos diferentes, como a arquitetura nazista do Terceiro Reich, o pós-modernismo contemporâneo e o estilo federalista. O último, popular entre 1780 e 1830, pode ser encontrado na sala de aula da Academia com seus assentos dispostos em espiral, uma mescla de arquitetura romana e grega. Assim como visto, as poucas descrições e menções feitas a esses espaços permitiram que o adaptador

possuísse liberdade em escolher as formas de representá-los; dessa forma, os espaços permaneceram com a luminosidade escassa e em tom amarelado, demonstrando sua estrutura imponente e que recordam as construções antigas.

CONCLUSÃO

Através das análises realizadas, pode-se concluir que os espaços do apartamento e da Academia, descritos na obra literária, possuem semelhanças nos sentimentos gerados. Nota-se que ambos os espaços suscitam sentimentos de insegurança, desconfiança e tensão. Vale ressaltar a constante presença de uma relação de "verticalidade", enfatizada nos momentos em que Coriolanus Snow coloca os habitantes dos distritos como inferiores aos da Capital. Além disso, ambos estabelecem uma relação de "topofobia" com a personagem, exceto o apartamento que, por despertar sentimentos ambíguos, se relaciona de forma "topofílica" – segurança e proteção. De maneira geral, o apartamento se mostra importante e simbólico na narrativa, pois, através dele, se evidenciam a queda e a ascensão da família durante a obra.

Ao considerar a adaptação cinematográfica, pode-se notar uma semelhança com a obra em suas representações, mas que houve espaço para que o adaptador utilizasse da imaginação em suas construções e desse vida a outros espaços. Pode-se afirmar que alguns recursos cinematográficos foram utilizados para expressar, evidenciar e intensificar os sentimentos da personagem, como os recursos operacionais de deslocamento, adição, redução e transformação, bem como a composição de cenários, iluminação e movimento de câmera. O deslocamento pode ser notado nas cenas iniciais que apresentam o passado da família e transmitem através do espaço do apartamento sua condição socioeconômica, já a adição se faz presente não apenas na Academia, mas em toda a obra, com o objetivo de explicitar, através dos diálogos ou cenas, aquilo que a personagem pensa.

Já o recurso da redução foi utilizado de forma a diminuir o tempo do filme, segundo Brito (2006, p. 6), é "[...] o procedimento mais freqüente no processo adaptativo. Normalmente, um romance é quantitativamente maior que um filme, [...] porque a linguagem verbal é mais extensa, prolixa, analítica, que a icônica". Sendo

assim, foram selecionados espaços e acontecimentos que fossem cruciais para o andamento da história, sem que houvesse a perda de sentido. Neste contexto, o apartamento, que possui um aparecimento mais frequente na obra literária, deixa de ser representado, sendo a ausência de um narrador, um dos motivos para tal redução. Por fim, o uso da transformação possibilitou que o espectador possuísse acesso aos pensamentos das personagens, ocorrendo principalmente na transformação de pensamentos em diálogos, como o encontro de Snow com Clemensia na Academia.

Vale ressaltar que a composição de cenários, conjuntamente aos recursos mencionados, foi de suma importância para que os sentimentos fossem explorados. Almeida (2022, n.p.) afirma que " [...] a cenografia de um filme integra todo o estudo do espaço cinematográfico, composto pelo cenário, disposição dos móveis e organização dos objetos. [...] o cenário conta uma história [...].". Dessa forma, pode-se concluir que os elementos de composição cenográfica, como a mesa de jantar do apartamento, evidenciaram aspectos da personalidade da personagem, sua condição socioeconômica, sua relação com o espaço e auxiliaram a compreender a narrativa. Além disso, a iluminação e o uso das cores, intensificaram os sentimentos que se pretendia instaurar nas cenas, tendo como predominante o amarelo que, como visto, representa o acolhimento, mas também a traição, o uso de tons amarelados transmite ao espectador sentimentos de desconfiança e vigilância.

Por fim, tem-se como último recurso, o movimento de câmera, inicialmente é utilizada a "câmera objetiva" que atua como os olhos do espectador, ela se posiciona como um "[...] espectador assistindo o desenrolar do fato de forma neutra e passiva [...]" (Pissani, s.d., p. 26), evidenciando o ponto de vista em terceira pessoa. Além disso, há a presença do *travelling*, movimento de câmera que acompanha a personagem, adentrando junto dela os espaços, recurso que foi utilizado em toda a adaptação. Pode-se verificar, ainda, a utilização de movimentos da lente como *zoom-in* e *zoom-out*, que direcionam o olhar do espectador, recurso utilizado em conjunto à posição e inclinação da câmera, como o uso do *contra-plongée*, evidenciando a grandiosidade do espaço, como ocorre com a Academia.

Conclui-se que a adaptação cinematográfica utilizou recursos que mantiveram a relevância dos espaços analisados, mesmo após a utilização dos recursos

operacionais mencionados. Além disso, os recursos utilizados permitiram que os sentimentos da personagem, descritos majoritariamente em seus pensamentos na obra literária, criassem vida e acessassem o espectador em sua intensidade. O presente estudo buscou proporcionar acesso a detalhes que passam despercebidos e são, muitas vezes, desconsiderados por uma leitura desatenta ou até mesmo invisibilizados, como pode ocorrer em uma adaptação cinematográfica. Por fim, torna-se ainda mais evidente, a importância do estudo do espaço em obras literárias e suas adaptações cinematográficas, enfatizando-as como obras individuais e existentes por si mesmas.

REFERÊNCIAS

A CANTIGA DOS PÁSSAROS E DAS SERPENTES. Direção: Francis Lawrence. Produção de Lionsgate. Estados Unidos: Paris Filmes, 2023. Amazon Prime Video.

ALMEIDA. M. Como elementos arquitetônicos ajudam a contar histórias no cinema. *ArchDaily Brasil*, 2022. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/979821/como-elementos-arquitetonicos-ajudam-a-contar-historias-no-cinema Acesso em 19 dez. 2024.

BACHELARD, G. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BORGES FILHO, O. *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise.* Franca: Ribeiro Gráfica e Editora, 2007.

_____; BARBOSA, S. *Poéticas do espaço literário.* São Carlos: Editora Claraluz, 2009.

CARDOSO, L.M. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 6, n. ½, p. 57-72, jan./dez., 2003.

COLLINS, S. *A cantiga dos pássaros e das serpentes.* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2020.

CORDEIRO, M.A. da S.; GOES, B.S.; NOGUEIRA, W. de S. Jogos Vorazes e a questão da distopia na série de filmes de Gary Ross E Francis Lawrence. *Revista GEMInIS*, *[S. l.]*, v. 7, n. 1, p. 257–272, 2016. Disponível em: https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/261. Acesso em: 26 dez. 2023.

FAZZARE, E. 'Jogos Vorazes': desvendando a cenografia obscura na arquitetura dos filmes. *Casa Vogue*, São Paulo, 09 dez. 2023. Disponível em:

https://casavogue.globo.com/lazer-e-cultura/filmes/noticia/2023/12/jogos-vorazes-cenografia.ghtml Acesso em: 15 dez. 2024.

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa.* Lisboa: VEGA, S.D.

PISANI, M.M. *A linguagem cinematográfica de planos e movimentos.* Santo André: UFABC, s.d. Disponível em: https://www.apdmce.com.br/wp-content/uploads/2020/01/A-Linguagem-cinematografica-de-planos-e-movimentos-.pdf Acesso em: 23 dez. 2024.

STAMATO, A.B.T.; STAFFA, G.; VON ZEIDLER, J.P. A Influência das Cores na Construção Audiovisual. *In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE*, 18, 2013, Bauru. Anais.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.324-348

PARQUE DAS RUÍNAS:

EM DEFESA DE UMA POÉTICA DO ARQUIVO EM MARÍLIA GARCIA

PARQUE DAS RUÍNAS: IN DEFENSE OF AN ARCHIVAL POETICS IN MARÍLIA GARCIA

João Marcos Luiz Marinho Costa Reis[1]
Franklin Alves Dassie[2]

RESUMO: Este trabalho procurou estabelecer uma leitura de *Parque das ruínas*, de Marília Garcia, considerando uma tendência à inespecificidade em certa literatura contemporânea, vista, sobretudo, em um desafio de categorização e na aproximação dessas produções com modos, formas e procedimentos de outros campos artísticos, em especial com a incorporação da imagem fotográfica e com o encontro à uma escrita ensaística. Para isso, mostra-se pertinente a montagem de um cenário com outras escritoras contemporâneas, como Ieda Magri e Aline Motta, que, assim como Garcia, também apostam em uma prática de entrecruzamento de imagem e palavra, tomando como ponto de partida — e como suporte a escrita literária — o registro fotográfico e um trabalho com o arquivo como dispositivos da memória e de narrativização. A partir da leitura do livro de Garcia, podemos localizar a construção de um projeto de obra que questiona alguns dos limites e possibilidades do espaço da poesia como também instrumento de pensamento e de elaboração de comentário crítico e reflexivo, a marca disso está, sobretudo, no empreendimento da poeta em mostrar o *meio*, o que podemos ler como o próprio processo de montagem do livro, bem como a marcação e exposição de um traço epistemológico e investigativo.
Palavras-chave: Marília Garcia. Literatura contemporânea. Imagem. Arquivo.

ABSTRACT: This paper aims to offer a reading of Parque das Ruínas, by Marília Garcia, considering a tendency toward indeterminacy in certain strands of contemporary literature. This tendency manifests primarily in challenges to categorization and in the

[1] Mestre, com pesquisa financiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), em Literatura, Teoria e Crítica no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: joaaomreis@gmail.com; Orcid iD: https://orcid.org/0009-0008-7615-2971.
[2] Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: franklin.alves@hotmail.com; Orcid iD: https://orcid.org/0000-0003-4729-9815.

convergence of literary works with modes, forms, and techniques from other artistic fields — especially through the incorporation of photographic imagery and the approach to an essayistic mode of writing. To support this perspective, the study draws parallels with other contemporary women writers, such as Ieda Magri and Aline Motta, who, like Garcia, engage in a practice that intertwines image and text, using photographic records and archival work as tools for memory and narrative construction, and as foundations for literary creation. Through a close reading of Garcia's book, the study identifies the development of a literary project that questions the limits and possibilities of poetry — not only as a space for poetic expression but also as a means of critical and reflective thought. This is especially evident in the poet's effort to reveal the medium itself, which can be understood as the book's own compositional process, and in the foregrounding of an epistemological and investigative approach.
Keywords: Marília Garcia. Contemporary literature. Image. Archive.

INTRODUÇÃO

Há, em larga escala, na obra da poeta e tradutora brasileira Marília Garcia, práticas de escrita que motivam reflexões sobre a poesia como método e espaço de construção de um arquivo no que diz respeito a, sobretudo, um gesto de documentação — ou registro — dos espaços e experiências, bem como as possibilidades de uso da memória, e de sua articulação, como procedimento poético. A leitura desses aspectos, e de seus desdobramentos, abre espaço para investigar um processo de criação que coloca em relação o gesto de olhar, marcado pela experiência perceptiva, e um trabalho com as possibilidades de sua manifestação no texto literário, de modo a motivar uma leitura que nos permita pensar nas relações entre o projeto poético de Garcia e a feitura de um arquivo como dispositivo da memória.

É possível localizar algumas das práticas já mencionadas a partir da leitura de poemas de Garcia presentes em *Câmera Lenta* (2017) e *Parque das ruínas* (2018) — publicações marcadas pela descrição, e repetição, de uma prática fotográfica, bem como, no caso do segundo, sua incorporação na página do livro. Neles, encontramos alguns dos objetos reflexivos centrais de sua produção, sobretudo a investigação de caráter ensaístico somada a uma voz em constante movimento pelos espaços narrados, como também uma elaboração/montagem de diálogos com escritores, poetas e com formas de outros campos artísticos. Além disso, ao considerarmos a construção de um projeto de obra, é adotada por Garcia a reescritura como método de composição, considerando que em muitos dos seus poemas são retomadas e ampliadas temáticas, práticas e

questionamentos encontrados em suas versões e publicações anteriores. Partiremos, então, da montagem de um breve panorama de escritores contemporâneos — bem como de um pequeno levantamento crítico sobre aspectos ligados a essa literatura —, apostando na possibilidade de construção de um diálogo com práticas e questionamentos encontrados, e que irão compor a leitura e discussão, na poética de Garcia.

Podemos localizar e aproximar, considerando uma literatura brasileira mais recente, alguns dos aspectos comentados da poética de Garcia, em especial de seu *Parque das ruínas*, a um cenário de escritoras contemporâneas. Os livros *Uma exposição* (2021), de Ieda Magri, e *A água é uma máquina do tempo* (2022), de Aline Motta, também contam com um interesse particular em uma construção de livro em diálogo com a imagem fotográfica e com a incorporação do material registrado e/ou de arquivo no próprio espaço da página do livro, o que sinaliza uma proposta que tensiona as formas e limites ao colocar imagem e palavra em relação. Além disso, podemos destacar o uso desses dispositivos como suporte ao tratamento dado à linguagem, considerando que neles a escrita é alimentada pela materialidade das imagens produzidas/resgatadas, ao mesmo tempo em que estas produzem efeitos como a amplificação — em oposição a uma noção da imagem no livro como mera ilustração — da experiência de leitura e daquilo que corresponde a construção poética e narrativa.

DE QUE MODO LER ESSA LITERATURA?

Há em *Frutos Estranhos*, livro da argentina Florencia Garramuño, algumas proposições que podem indicar caminhos de leitura para pensarmos noções como uma ampliação ou "transbordamento" das categorias literárias estabelecidas e, ao mesmo tempo, dos modos de realização localizados em certa literatura contemporânea, considerando o recorte realizado por Garramuño — produções latino-americanas das últimas décadas. Segundo ela, é aspecto recorrente nessas obras uma qualidade multidirecional quanto ao uso de procedimentos estético-literários, sobretudo no que diz respeito ao acolhimento de práticas e modos de fazer de outros campos artísticos, o que pode também ser compreendido como um diálogo interartes. Ela diz o seguinte em um trecho localizado no primeiro capítulo do livro:

> Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. E é importante estudar o percurso desse entrecruzamento como um discurso contra a especificidade do meio porque esse percurso permite desentranhar alguns dos sentidos históricos mais importantes dessa aposta no inespecífico na arte contemporânea (Garramuño, 2014, p. 15).

Podemos pensar em um estudo do "percurso desse entrecruzamento" a partir de uma prática de leitura comparatista debruçada, sobretudo, em como ocorrem, e quais seriam os efeitos causados por tais diálogos e pontos de intersecção localizados em certa produção literária contemporânea. Como propõe Garramuño, no artigo "La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo" (2009) a partir da compreensão de Rosalind Krauss sobre a "escultura no campo ampliado" (Krauss, 1984), ao pensar uma expansividade e o "extravasamento dos limites" acerca da noção de campo na literatura, neste caso, considerando uma proposta comparatista que relaciona aspectos como o hibridismo, a heterogeneidade e, sobretudo, aquilo que dialoga com um traço de inespecificidade que pode ser notado nessa literatura (Garramuño, 2009, p. 101). Esses aspectos são localizados, e montados, por ela em um panorama de procedimentos literários, considerando o recorte de alguns escritores latino-americanos contemporâneos que compõem a reflexão crítica proposta, como João Gilberto Noll, Martín Gambarotta, Bernardo Carvalho, entre outros.

Ieda Magri, em *Da dificuldade de nomear a produção do presente*, estabelece um diálogo com Garramuño ao comentar a questão de uma "crise da especificidade". Magri diz o seguinte ao discutir a ideia de campo expandido:

> O que me parece haver é um campo expandido muito mais que o fim do campo, já que esses "textos do presente" continuam reivindicando-se como literatura, exigindo um reacomodamento do conceito de literatura mais do que cessando as tensões e disputas. Não é que não importa se são ou não literatura, mas que incorporam, obrigam a incorporar, ao conceito moderno de literatura [...] "materiais" de fora dele (Magri, 2023, p. 18).

Magri prossegue dizendo que "a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso", considerando alguma literatura das últimas décadas, que acolhe o "incorporar" como procedimento estético. Podemos localizar em *Parque das ruínas* uma proposta de livro que conjuga "fotografias, imagens", além de indicar alguns "pontos de conexão" e a "fuga

entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros" (Magri, 2023, p. 19). Desse modo, tais aspectos indicam parte do desafio que pode surgir em uma tentativa de definição ou categorização mais restritiva de alguma literatura contemporânea, como no caso do livro de Garcia, em que o encontro entre diferentes linguagens e formas parece apontar justamente para uma construção poética pautada no questionamento das possibilidades e dos limites da poesia, bem como numa constante noção de teste. O que podemos notar nos seguintes versos: "será que o poema deixa de ser poema / porque se confunde com outro gênero? / será que esse teste poderia ser um ensaio? / quais os limites de cada um? / quais as medidas? / ferramentas? restrições?" (Garcia, 2018, p. 69).

BREVE PASSEIO POR ALGUMA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA

Podemos localizar no livro *Uma exposição* (2021), da escritora e pesquisadora Ieda Magri, um constante tensionamento dos tempos, em que a experiência do presente é atravessada — em uma montagem circular do livro — por um passado resgatado pela memória. De modo que, as cenas narradas são marcadas por uma operação de interrupção, havendo uma espécie de ir e vir dos tempos em que a experiência de revisitar à casa dos pais se mistura às memórias da infância ligadas a esse espaço, como também às conturbadas e, ao mesmo tempo, ternas relações familiares. Nesse sentido, o seguinte trecho — retirado do segundo capítulo do livro — parece indicar uma voz em errância que presentifica a memória e a sobrepõe à percepção no presente, havendo na descrição dos espaços da casa o choque e o deslocamento entre as duas leituras:

> Agora, da árvore, vemos, como da casa, a ruína. Um pedaço do tronco grosso deitado sobre as pedras com as raízes retorcidas. Apodrecido, caído, ainda precisando de meus braços e os de meu irmão para abraçá-lo inteiro. Sorrio com essa constatação porque todo o resto, absolutamente tudo, se tornou menor do que era há mais de trinta anos. Mesmo o tanque, onde podíamos nos afogar, agora não passa de um simples tanque, a água um pouco mais que nos joelhos, nem chega ao meio da coxa. As paredes meio destruídas do porão mostram uma casa pequena, o espaço construído não devia ter mais de duzentos metros quadrados. As escadas assustadoras em que morreríamos ao primeiro descuido não deviam ter mais de dez degraus (Magri, 2021, p. 18-19).

Outro aspecto que podemos destacar em *Uma exposição* diz respeito aos escritores e obras citados no livro, o que reverbera o traço ensaístico do texto, além de indicar a

intersecção entre as formas, em que a narrativa, de algum modo ficcional, encontra o relato e a crítica. Em diálogo com J. M. Coetzee, W. G. Sebald, Georges Bataille, entre outros, Magri solicita parte do pensamento crítico elaborado por eles em uma proposta de reflexão que parte da leitura do cotidiano e do familiar para, o que Paloma Vidal reconhece como, uma discussão e "investigação" sobre "a vulnerabilidade compartilhada com outros seres, cuja vida insistimos em categorizar de forma excludente e simplificadora" (Vidal, 2021, orelha). Nesse sentido, Magri emprega, como método, a investigação e o olhar, tanto sensibilizado quanto feroz, para tratar de temas como dor, crueldade, sofrimento e afeto, sendo os objetos de tal análise não só os homens, como também os animais e as plantas.

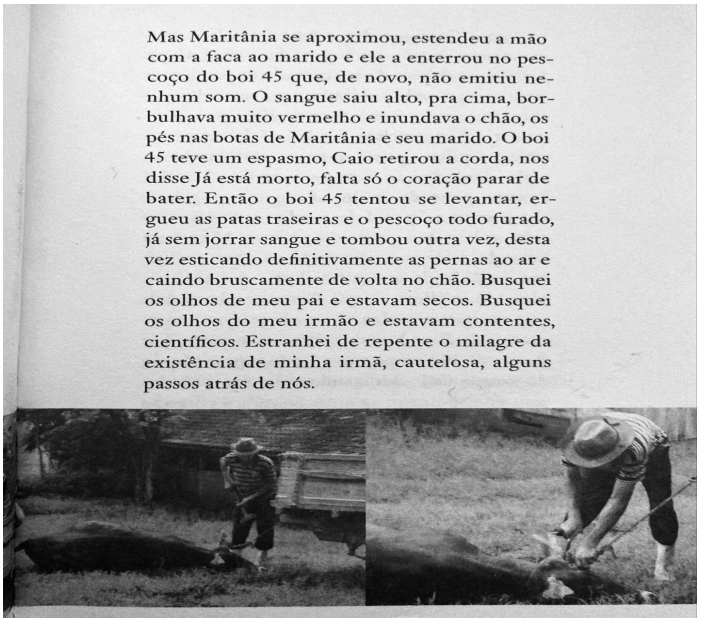
Além disso, a presença marcante do comentário crítico, junto com a operação de fotografar a viagem, desvelam o processo de elaboração do próprio livro enquanto o lemos, sendo o gesto da escrita animado pela leitura das imagens registradas durante a viagem, há, então, um movimento de "fotografar para escrever depois"[3]. Logo após uma das cenas que descrevem o coração do boi recém abatido — para alimentar a "grande festa" ou "banquete generoso" (Magri, 2021, p. 9) — como "quente, sangrento, e ainda pulsando" a narradora se questiona "como mostrar essas fotos às pessoas?" (Magri, 2021, p. 57), já no capítulo em que há o diálogo com Elizabeth Costello, personagem de *A vida dos animais* (2002), de Coetzee, a narradora volta a se questionar: "E então fico me perguntando, qual é a minha confissão neste caderno? Porque o escrevo? Por que a exposição precisa ser montada?" (Magri, 2021, p. 112).

Novamente, são feitas muitas perguntas, de modo que a dúvida parece movimentar o gesto de escrita, bem como a escolha da "exposição" como formato, ou seja, da realização de uma montagem de texto e imagem — montar o livro e mostrar o livro (Fig. 1). Essa característica de *Uma exposição* dialoga com a passagem em que é citada e comentada a poeta polonesa Wisława Szymborska, no livro de Magri lemos o seguinte: "Um discurso em que ela fala de poesia, da inquietação que faz escrever, o que faz da escrita uma aventura constante impulsionada por um contínuo não saber" (Magri, 2021, p. 120-121). Seguindo essa linha, vemos que a série de interrogações sobre o processo de construção, e de escrita do livro, parecem indicar uma direção e um procedimento que conjuga tanto

[3]Em uma entrevista, Magri descreve esse procedimento, em que a escrita do texto para o livro foi alimentada pela documentação — registros fotográficos realizados durante a viagem. MAGRI, Ieda. "O livro trata dos limites entre verdade e imaginação". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 set. 2022.

pensamento e sensibilidade a uma narratividade animada pela inquietação causada pelo desconhecimento, pelas respostas não encontradas por uma voz inquieta:

Fig. 1 – Página 27 de *Uma exposição*.



Fonte: Magri, 2021, p. 27.

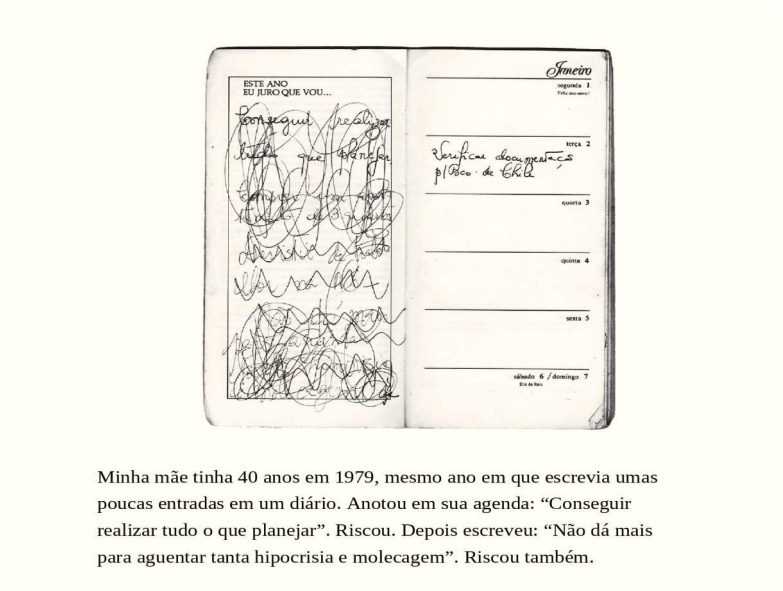
Em *A água é uma máquina do tempo* (2022), a artista visual e escritora Aline Motta solicita e incorpora em seu livro, além da palavra, arquivo, imagem fotográfica, mapa e documento. Motta, ao propor o encontro entre diferentes linguagens e formas, afirma se apoiar em uma "perspectiva de desenvolver uma criticidade em torno do material de arquivo" (Motta, 2021, p. 333)[4]. Nesse sentido, o uso do arquivo, composto tanto pelo resgate de documentos oficiais como recortes de jornais, mapas e fotografias da cidade do Rio de janeiro, quanto pelo uso de cadernos, agendas, diários e fotografias que fazem parte da coleção da autora e, portanto, de sua história familiar (Fig. 2), são intercalados e investigados a partir de um procedimento que movimenta "inventar e inventário" (Motta, 2021, p. 334). A partir do gesto descrito por Motta, é possível localizar em *A água é uma máquina do tempo*, uma prática de escrita situada no espaço de intersecção entre o autobiográfico e a construção poética e narrativa, ela diz que as "lacunas, falhas e abismos desse arquivo são como cartografias sobrepostas de paisagens internas e externas ainda

[4] Fragmento retirado do ensaio: MOTTA, Aline. "A água é uma máquina do tempo". In: *Revista eLyra:* Poesia e Arquivo, n.18, dez. 2021, p. 333-337.

a serem desenhadas", o que poderíamos compreender como uma necessidade de "ficcionalização da vida e uma textualização de elementos do cotidiano" (Motta, 202, p. 334).

Desse modo, assim como em *Uma exposição*, aspectos como a circularidade de tempos e a presentificação do passado, bem como seu constante questionamento e projeção, parecem caminhar juntamente a uma prática de escrita realizada a partir dos espaços rasurados e dos rastros da memória. De modo que, junto ao arquivo, o processo de narrativização da história familiar, ou seja, a "invenção" e a criação se apresentam como possibilidade de resgate à ancestralidade da autora:

Fig. 2 – Página 85 de *A água é uma máquina do tempo*.



Minha mãe tinha 40 anos em 1979, mesmo ano em que escrevia umas poucas entradas em um diário. Anotou em sua agenda: "Conseguir realizar tudo o que planejar". Riscou. Depois escreveu: "Não dá mais para aguentar tanta hipocrisia e molecagem". Riscou também.

Fonte: Motta, 2022, p. 85.

Em uma das passagens do conhecido ensaio "O que é o contemporâneo?", de Giorgio Agamben, lemos o seguinte: "É como se aquela luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora" (Agamben, 2009, p. 72). Podemos compreender a partir dos apontamentos de Agamben, o contemporâneo também como modo de leitura e posicionamento do sujeito frente ao tempo presente, o que parece exigir sobretudo uma postura crítica e relacional com o passado. Nesse sentido, em diálogo com as proposições do filósofo italiano, Ieda Magri, em *Da dificuldade de nomear a produção do presente*, ao tratar da "exigência" de um tensionamento ou "desacordo com o tempo"

diz o seguinte: “ver no escuro, buscar sair do clarão das luzes do tempo do mercado, do fascismo, buscar as pequenas imagens contra o panorama” (Magri, 2023, p. 31). De modo que, essa leitura, feita também a partir de Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière, contrapõe justamente uma noção de “nosso tempo como companheirismo” (Magri, 2023, p. 31). Considerando tal discussão, ao investigar certa literatura contemporânea, nos parece mais proveitosa, do que a afirmação de um sujeito em desacordo com o tempo, a realização de uma leitura das possibilidades criadas por um gesto que permita, dentro da esfera da produção literária e artística, o transitar entre os tempos, bem como o exame deste itinerário. Em que os tempos são colocados em relação, criticamente, numa proposta de fazer operar: um olhar que busca no presente realizar a leitura dos rastros e ruínas do passado, assim como um gesto questionador impulsionado por uma presentificação da memória e da história, em que a releitura e a reescrita se apresentam como procedimentos pertinentes.

Seguindo essa linha, em uma leitura de *Parque das ruínas* poderíamos pensar na proposta de Garcia como uma busca pelas “pequenas imagens contra o panorama”, ao comentar sobre o livro, Magri diz que a “experiência de olhar” é “provocada por uma residência na França, de onde surge o ‘diário sentimental da pont marie’, cujos trechos são ‘copiados’ para o poema” (Magri, 2023, p. 35). Ela dá continuidade localizando no poema “uma tentativa de definição da palavra ruína, alguns embates com leitores e/ou críticos e, por fim, muitas imagens” (Magri, 2021, p. 35). Em relação à presença das imagens, Magri reconhece uma “ideia de performance que sustenta todo o livro” (Magri, 2021, p. 36). Nesse sentido, a leitura de um traço performático localizado em *Parque das ruínas* pode indicar o gesto de mostrar o processo de construção do livro no próprio espaço de suas páginas, considerando uma compreensão de arquivo relacionada ao acesso que temos à pesquisa realizada para a construção do poema. Além disso, as muitas menções às situações de leitura do texto indicam a realização de performances e apresentações ao vivo, em que a leitura do material é feita junto à projeção das imagens.[5]

[5] Foi realizada em 2017, no ciclo de palestras *Em obras* — curadoria de Paloma Vidal —, uma das apresentações de “Tem país na paisagem?”, trabalho multimodal de Garcia que conjuga a leitura do texto juntamente à apresentação de imagens ao vivo. Esse material foi posteriormente transformado em seu livro *Parque das ruínas*. Na edição de 2019 do ciclo *Em obras*, Magri apresenta, em uma proposta de performance da obra em processo, a leitura do material e arquivo de pesquisa de seu, até então trabalho em construção, *Uma exposição*. Sobre mostrar o processo, podemos destacar um fragmento interessante em que Magri, no seu já mencionado livro de ensaios sobre produções contemporâneas, diz o seguinte: O não-resolvido e o não-acabado estão presentes como características do contemporâneo tanto em um como em outro dos

Tais aspectos comentados por Magri destacam o que poderíamos ler também como um traço ensaístico na poética de Garcia, construída em torno de uma voz que solicita diferentes formas, pensadores, poetas e artistas, ao mesmo tempo em que convoca a imagem fotográfica, em uma escrita motivada por um constante questionamento tanto dos temas por ela abordados, sobretudo o que diz respeito aos modos de ler o lugar e passagem do tempo, quanto aos próprios limites e possibilidades do livro de poemas — e por que não da própria construção poética? — como espaço de elaboração de pensamento e criticidade.

ARQUIVO E UMA ESCRITA DA MEMÓRIA

Nos ensaios de *Imagens imóveis* (2024), a escritora e jornalista americana Janet Malcolm propõe uma análise direcionada à relação entre fotografia e memória. Neles, ela parece consciente da necessidade de alguns dispositivos que possibilitam o resgate de uma lembrança dos acontecimentos do passado, entre eles estão a fotografia, a carta e o diário, instrumentos que, por vezes, ela se refere a partir do diálogo com Proust, como "uma madeleine" (Malcolm, p. 60, 2024). Considerando que o terreno da memória se configura como escorregadio e impreciso, Malcolm declara a ficcionalização como um caminho possível para a escrita, o que pode ser notado em sua descrença na própria ideia de uma categoria fechada e nomeada como "autobiográfica" — *memoir* — que é tida em sua leitura usual como testemunho. Para Malcolm, esse relato solicita o apoio do arquivo como modo de alimentar a escrita e o próprio gesto de rememoração e presentificação de um passado distante e, portanto, acessível sempre de modo mitigado. Sobre esses aspectos ela diz o seguinte:

> A autobiografia é um gênero com nome impróprio; a memória só é responsável por uma parte do que acaba sendo escrito nas obras assim classificadas. Tal como a biografia, ela utiliza cartas e depoimentos de contemporâneos para realizar um *empreendimento ficcional.* Revirando a caixa, não demorei para encontrar uma pepita de ouro: uma carta que confirmava e amplificava o retrato do tio Paul que estou tentando traçar agora, setenta anos depois (Malcolm, 2024, p. 38, *grifos nossos*).

textos teóricos e também nas incursões teóricas dos escritores que, por sua vez, ultrapassam a fronteira entre crítica e literatura, entre crítica e arte, entre literatura e arte contemporânea (Magri, 2023, p. 33).

Malcolm dá continuidade afirmando que: "O ouro é ouropel. O brilho da memória pode ser igualmente enganador. O passado é um país que não emite vistos. Só podemos entrar nele clandestinamente" (Malcolm, 2024, p. 39). Tal leitura parece apontar para uma direção que afirma o deslocamento até o passado como intimamente marcado por um gesto agressivo e tensionado por forças que se opõem. Ao retomar a discussão sobre o lugar da fotografia como catalisador da memória, a escritora revela, ao narrar sobre um episódio experienciado, não se lembrar "de quase nada a respeito desses verões" além de afirmar que "a maior parte das coisas que acontecem conosco cai no esquecimento", daí, Malcolm aloca o espaço do arquivo e da imagem fotográfica como dispositivos que permitem — ao mesmo tempo em que atestam a efemeridade do acontecimento — o entrelaçamento dos tempos, ela conclui da seguinte forma: "Os eventos das nossas vidas são como negativos de fotos. Os poucos que acabam virando cópias impressas são o que chamamos de nossas lembranças" (Malcolm, 2024, p. 58).

Seguindo essa linha, a relação e o espaço de intersecção entre o arquivo e a prática literária podem demarcar, na poética de Garcia, e em um cenário de escritores contemporâneos, uma espécie de busca por uma escrita capaz de oferecer novos contornos e condições de invenção. Essa aposta pode ser aproximada da noção de uma "dimensão propriamente fantasmal do arquivo" (Margel, 2017, p. 112), como define Margel em *Arqueologias do fantasma*, considerando um traço de criação e da ficcionalização em que o arquivo "elabora uma memória" (Margel, 2017, p. 112) no processo de tornar documento aquilo que é arquivável. Além disso, tal proposta reafirma a capacidade de subverter o arquivo como procedimento estético e político, a fim de contestar e/ou oferecer uma resposta às rasuras e apagamentos de uma história documentada, sobretudo oficialmente. Já sobre o contexto de produção dos arquivos, Margel examina criticamente o processo, pautado em relações de poder, de arruinamento consciente e de controle, reafirmando politicamente uma defesa ao que é rejeitado, ou seja, dos rastros espectrais deixados no decorrer das condições do processo de elaboração do arquivo, Margel diz o seguinte:

> Voltar sua atenção ao que não foi objeto de nenhum interesse, o foco de nenhuma observação, o que isso quer dizer no que toca à constituição de um arquivo, senão que ele é determinado por saberes implícitos, por gestos, lugares e discursos *latentes*, cuja gênese ou ficção se apaga, mais uma vez, para "tornar-se uma ferramenta de

> produção", de comunicação, de transmissão, de instituição, ou mesmo de dominação? (Margel, 2017, p. 124-125).

Nesse sentido, podemos pensar na compreensão de um arquivo feito a partir daquilo "que não foi objeto de nenhum interesse" nem "foco de nenhuma observação". Essas *marcas despercebidas* e, como indica Margel a partir de Freud, o "refugo da observação"[6], podem vir a dialogar com a proposta de localizar em Garcia práticas que repensam a observação e o tratamento dado a esse gesto em uma escrita que acolhe e resgata justamente o não notado, os rastros dos detalhes cotidianos, e o arquivo como forma de suporte à memória. Ao mesmo tempo, ao tratar do estatuto do arquivo, Margel parte em defesa de uma noção de intertextualidade entre os modos de produção de arquivo, afirmando criticamente a necessidade e pertinência da montagem de relações entre diferentes meios e abordagens, como o documento, a literatura e a imagem fotográfica, para que, então, torne-se uma possibilidade viável desvencilhar-se de uma perspectiva rasurante no processo de formação de arquivo:

> Abordar os sistemas indiciários do arquivo como operadores de apagamento permite, portanto, *sair dessa oposição* entre uma a*bordagem documental,* indexada à realidade empírica do mundo, da sociedade, da história*, e uma abordagem literária,* iconográfica, *fotográfica, artística,* esta indexada à realidade gráfica dos procedimentos de narrativização, conversão em imagem ou de escrita da história (Margel, 2017, p. 125, *grifos nossos*).

PARQUE DAS RUÍNAS: OPERAÇÃO DO OLHAR E O PROCESSO À MOSTRA

A respeito de um olhar de câmera, que descreve o experienciado, pela documentação — uso da fotografia e da escrita — podemos destacar o poema "tem país na paisagem? (versão compacta)"[7], presente em *Câmera Lenta*, de Garcia. Nele, há a elaboração de um arquivo montado a partir de uma prática fotográfica rotineira, bem como da descrição de seu local de execução, a *Pont Marie*, em Paris. A narradora/voz poética investiga a relação entre ver esse lugar e a passagem do tempo, e procura com este exercício reflexivo uma

[6] Retirado do trecho, traduzido por Magel, que pode ser encontrado na página 124 de *Arqueologias do fantasma* (2017). Na página há, em nota, a seguinte referência: FREUD, Sigmund. "Le Moïse de Michel-Ange". In: *Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. Marie Bonaparte e E. Marty. Paris: Gallimard, 1933, p. 23-24.

[7] A apresentação desta versão como "compacta" parece indicar a omissão tanto das imagens que compõem a prática de registro da *Pont Marie*, quanto da articulação do texto com a crise e o arruinamento enfrentados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2016.

exploração daquilo que está no *meio*, uma espécie de marcação, registro ou nota, do intermediário de um itinerário temporal e espacial: "a fotografia divide futuro / e passado — seria possível ver o que / está no *meio*?" (Garcia, 2017, p. 44), nestes versos podemos notar a expressão de um desejo de não só olhar, e sim de *ver* a *passagem dos instantes*, o que parece ser apresentado como uma espécie de busca, de uma procura e/ou questionamento pelo olhar. Em consonância com tal aspecto, Joana Mattos Frias identifica neste livro um procedimento de "desaceleração" e congelamento, um certo "enaltecimento da paragem" (Frias, 2018, p. 94)[8], de modo que poderíamos pensar na operação fotográfica como sendo apresentada à maneira de um dispositivo que possibilita um outro tipo de tratamento do tempo e do ritmo das cenas no poema, os efeitos desse gesto podem mostrar também um modo de operação que dispõe a fotografia, e sua prática, como impulsionadores da reflexão e da construção poética elaboradas por Garcia:

> aqui só tenho uma regra:
> todos dias às 10h
> tiro uma foto da ponte.
> o resto é livre e gira
> em torno da pergunta:
> *como ver o tempo*
> *passar neste lugar?*
> penso no *infra-*
> *ordinário* do georges perec
> e todos os dias
> vou até a ponte
> e tiro uma foto
> que possa me dizer
> alguma coisa
> sobre *estar* aqui.
> a ponte tem três arcos.
> a água do rio é verde.
> atravesso a ponte com 124 passos.
> quando um barco passa,
> uma onda se forma.
> escrevo a partir das fotos e
> depois apago as fotos
> (Garcia, 2017, p. 43).

Há, com essa prática, uma busca por aquilo que não é, a princípio, da ordem do espetacular, mas sim do que se aproxima daquilo que acontece cotidianamente, marcado no poema a partir do diálogo com a noção de "infraordinário", de Georges Perec, visto

[8] Trecho retirado do texto escrito, sobre a poética de Garcia, para o posfácio de *Parque das ruínas* (2018).

sobretudo no desejo investigativo deste escritor — presente de modo recorrente em suas interrogações —, como podemos ver em *Lo Infraordinário*: "Como dar conta daquilo que passa a cada dia e do que volta a passar, do banal, do cotidiano, do evidente, do comum, do ordinário, do infraordinário, do ruído de fundo, do habitual? Como o interrogar? Como descrevê-lo? Interrogar o habitual" (Perec, 2013, p. 14, tradução nossa).[9] Desse modo, com o resgate à uma proposição feita por Perec e partindo de um exercício crítico da percepção, é então proposta, no poema de Garcia, uma focalização na leitura dos pequenos gestos e coisas, de elementos e acontecimentos triviais, dos objetos e espaços urbanos observados e percorridos habitualmente, diariamente, de modo a oferecer a possibilidade de uma nova lente, ou olhar, direcionado àquilo que costuma não ser percebido e/ou considerado.

Sobre alguns destes aspectos localizados em *Parque das ruínas,* livro de Garcia publicado um ano após *Câmera lenta* e que conta com uma reescritura e expansão do poema mencionado anteriormente, Eduardo Gonçalves, sobre a "voz que corta o poema", diz que esta "desvela a profundidade de suas escriturações" e "lança-nos ao momento de questionar o que se apresenta como cena cotidiana, enfaticamente repetida até se tornar real. É preciso olhar as coisas e buscar vê-las, para delas tirar o véu que anuvia as nossas percepções" (Gonçalves, 2021, p. 36).[10] Considerando as indicações de Gonçalves, poderíamos assumir que os efeitos provocados por um olhar questionador e atento, como aquele presente no poema de Garcia, se mostram pertinentes para uma reflexão acerca do processo de rasura das experiências subjetivas verificado, sobretudo, na contemporaneidade.

Sobre esse gesto, pautado na investigação das pequenas coisas, Perec diz o seguinte: "Aqui se trata de interrogar, seja o ladrilho, o concreto, o vidro, nossos modos à mesa, nossos utensílios, nossas ferramentas, nossos horários, nossos ritmos. Interrogar aquilo que parece ter deixado de surpreender-nos para sempre" (Perec, 2013, p. 15).[11] Podemos,

[9] Fragmento original: "¿Cómo dar cuenta de lo que pasa cada día y de lo que vuelve a pasar, de lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual? ¿Cómo interrogarlo? ¿Cómo describirlo? Interrogar lo habitual" (Perec, 2013, p. 14).

[10] GONÇALVES, Eduardo. "Do processo como criação (notas sobre parque das ruínas, de Marília Garcia)". *Revista Intersemiose*, n. 12/13, p. 14-39, 2020. *Revista Intersemiose*, n. 12/13, p. 14-39, 2020.

[11] Fragmento original: "Aquí se trata de interrogar, sea el ladrillo, el hormigón, el vidrio, nuestros modales en la mesa, nuestros utensilios, nuestras herramientas, nuestros horarios, nuestros ritmos. Interrogar aquello que parece haber dejado sorprendernos para siempre" (Perec, 2013, p. 15).

ao mesmo tempo, destacar aquilo que Jacques Fux reconhece em Perec como um "procedimento de exaustão"[12], tendo em vista a série de restrições — *contraintes* —, guias de leitura/observação e modos de operação acolhidos pelo escritor oulipiano em seus textos, sendo as tentativas de classificação e esgotamento objetos centrais da produção de Perec, de modo que podemos compreender o diálogo e citação desse escritor por Garcia como ponto de reflexão sobre o próprio modo como a poeta solicita uma outra forma de tratar a leitura do espaço e da passagem do tempo.

Seguindo essa linha, no poema de Garcia, a marca do diálogo estabelecido com as reflexões do escritor francês pode ser localizada nos versos: *"como ver este instante passando?* sempre tinha tentado / pular as etapas da vida / e apagar o *entre*. / como atravessar os meses neste lugar e *ver* o que acontece? (Garcia, 2017, p. 44). Neles, poderíamos compreender o "*entre*" como aquilo que não costuma ser visto ou apreendido pelo sujeito, e/ou narrador/voz poética, como tudo aquilo que, apesar de experienciado, não é percebido ou documentado e por consequência disso pode vir a ser apagado. Ao passar a evitar "pular as etapas", podemos pensar novamente em uma aposta numa espécie de congelamento dos instantes, ou seja, em formas de desacelerar a passagem do tempo através da linguagem e do registro fotográfico.

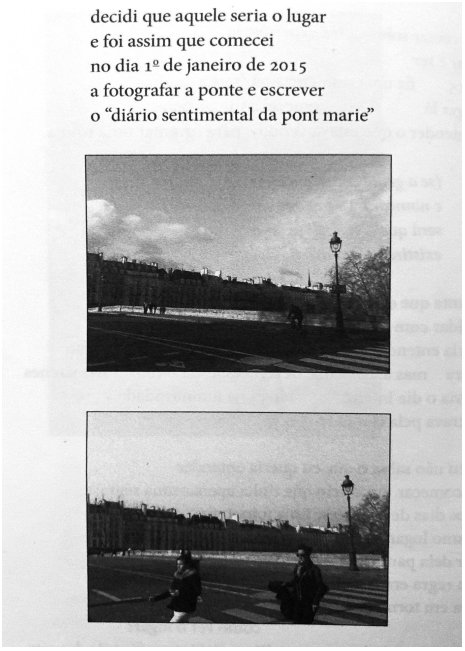
Com isso, ao empreender a fotografia como método de arquivamento, Garcia parece propor uma outra forma de lidar com o espaço, e com a relação sujeito-tempo, abarcando aquilo que se vê cotidianamente. Havendo, assim, nessa experimentação um uso específico da documentação como suporte à memória e, mais importante, ao tratamento dado à linguagem no poema, que é alimentada pelas imagens registradas. Mostra-se pertinente uma tentativa de alocar noções como a investigação e o olhar, bem como o conceito de infraordinário, como componentes de uma prática de escrita que nos indica, e instiga a considerar, outras possibilidades de pensar o sujeito como produtor e montador de um arquivo — visual e textual.

Nesse sentido, Garcia opta por registrar o lugar e seus elementos, o que compreende tanto as estruturas e formas fixas da *Pont Marie* (Fig. 3), e seus entornos, quanto o registro do movimento de passantes e veículos, poderíamos pensar nessa prática fotográfica como

[12] FUX, Jacques. "A matemática de Calvino, Roubaud, Borges e Perec". In: *Revista de Letras*, São Paulo, v.50, n. 2, p. 285-306, jul./dez. 2010.

uma espécie de procedimento que arquiva essa localidade, e o que se encontra ali encenado, através do tempo. Conseguimos notar alguns desses aspectos nas imagens, produzidas por Garcia e incluídas em seu *Parque das ruínas* (2018), a seguir:

Fig. 3 – página 24 de *Parque das ruínas*.



Fonte: Garcia, 2018.

Em *Parque das ruínas*, é possível verificar a ocorrência de uma construção poética feita em diálogo com o cinema e com uma, já mencionada, prática fotográfica diária, à própria ideia de um "diário sentimental da pont marie" que é montado em duas instâncias, na medida que, em um primeiro momento, os registros fotográficos são feitos e, posteriormente, é realizada a escrita do texto para o diário, que assim como as imagens, será incorporado/resgatado no poema. Tal direção, "escrevo a partir das fotos"[13], tomada por Garcia pode ser notada no trabalho, já citado, "tem país na paisagem" (Garcia, 2017, p. 43). Nesse sentido, ao também dialogar com o cinema, a poeta parece se interessar

[13] Este verso, em *Câmera lenta*, é seguido por "e depois apago as fotos" (2017, p.43). Enquanto que em *Parque das ruínas* é realizada a reescritura dele, neste livro lemos na passagem em itálico — indicação de trecho retirado do *diário* — o seguinte: "escrevo a partir das fotos – mas o que fazer com as fotos?" (2018, p. 25). A inclusão/exposição das fotografias no espaço da página, em *Parque das ruínas*, parece indicar a razão dessa diferença, tendo em vista que nas apresentações — leituras do texto com projeção de imagens — ao vivo ouvimos uma versão aproximada: "escrever a partir das fotos, mas fazer o que das fotos?".

justamente pela repetição como método e pela investigação através de um gesto documental presente nos filmes por ela resgatados, como podemos ver neste fragmento do poema *Parque das ruínas*:

> **6.**
>
> tive vontade de fazer o "diário sentimental da pont marie"
> depois de ter visto alguns filmes
> que enumero aqui
>
> primeiro *smoke (cortina de fumaça)*
> o personagem principal auggie é dono de uma tabacaria
> e todos os dias às 8h da manhã durante muitos anos
> ele tira uma foto da esquina da tabacaria
> tem mais de 4.000 fotos
>
> numa manhã
> auggie mostra as fotos para paul um velho amigo
> a princípio o amigo acha que são todas iguais
> afinal partem do mesmo ângulo
> e enquadram o mesmo ponto
> (Garcia, 2018, p. 28).

Ao comentar sobre o filme *Smoke* (1995), dirigido por Wayne Wang e com roteiro escrito por Paul Auster, Garcia demonstra, como vemos em sua descrição do filme, um interesse particular na prática de registro realizada por Auggie, esta pautada sobretudo na ideia de uma documentação e arquivamento a serem repetidos diariamente. Considerando toda essa repetição, podemos destacar um trecho do conto *Auggie Wren's Christmas Story*, escrito por Auster e do qual o enredo de *Smoke* tem sua origem, nele o personagem Paul vê pela primeira vez a coleção de fotografias de Auggie[14]: "As fotografias eram todas iguais. Todo o projeto era um ataque entorpecedor de repetição, a mesma rua e os mesmos prédios repetidos indefinidamente, um delírio implacável de imagens redundantes." (Auster, 2009, p. 11, tradução nossa). Com isso, fotografar diariamente a mesma esquina, ou ponte no caso de Garcia, sempre do mesmo ângulo e no mesmo horário, compreendem novamente o gesto de registro do infraordinário, na medida que — em um primeiro momento —, tal repetição pela fotografia pode não revelar muito além de uma certa redundância de imagens cotidianas.

[14] Fragmento original: "All the pictures were the same. The whole project was a numbing onslaught of repetition, the same street and the same buildings over and over again, an unrelenting delirium of redundant images" (Auster, 2009, p. 11).

Ao mesmo tempo, há em *Parque das ruínas*, não só uma noção de repetição ligada à proposta de se fotografar diariamente — o mesmo local sob o mesmo enquadramento e no mesmo horário —, como também no empenho dado por Garcia ao tratamento da linguagem no poema. Esta particularidade do estilo de escrita da poeta parece acolher justamente aquilo que teria sido evitado ao pensarmos em construção poética. Redundância, descrições e explicações em demasia, nomes e sobrenomes citados excessivamente, títulos de obras que são mencionados repetidamente. Tudo isso é acolhido por Garcia em uma escrita que aposta em uma linguagem circular. Esse aspecto literal estabelece um diálogo com o poeta francês Emmanuel Hocquard, no verbete *Literal, literalmente, literalidade*, ele diz: "A literalidade só pode se referir àquilo que é tirado, *ao pé da letra,* da linguagem" (Hocquard, 2024, p. 34)[15]. No mesmo verbete, ele continua: "ao falarmos sobre a literalidade, falamos de uma proposição já formulada, de modo oral ou por escrito, qualquer que seja a verdade do enunciado" (Hocquard, 2024, p. 34-35). Nesse sentido, a literalidade no poema de Garcia, pode estar associada a um efeito de vertigem, que Hocquard associa justamente a seu aspecto tautológico (Hocquard, 2024, p. 35), na medida em que o discurso se repete em uma espécie de *loop*, ou em *reprises* daquilo que já foi dito anteriormente. Dessa forma, podemos notar no poema que o ritmo é movido através do trabalho com uma linguagem de retornos e repetições, conferindo ao andamento das cenas narradas e as reflexões propostas — por uma voz sempre em movimento e em passadas pela cidade — uma espécie de cadência acelerada.

Em relação ao gesto investigativo e descortinador no processo de Garcia, há no artigo intitulado "O poema na lente do documentário", de Frederico Klumb, um exame, com foco em *Parque das ruínas,* da relação entre a prática fotográfica e a escrita do poema como possibilidade de investigação através do deslocamento e do registrar como premissas:

> [...] para descobrir o que se esconde sob o manto do real, *a autora precisa registrar o que há nele de mais visível, o mais ordinário da vida das ruas*, como a imobilidade de uma mesma ponte. Não se trata de partir numa busca do real com roteiros e premissas totalmente definidos, mas sim de revelar suas partes para descobrir, talvez, o que ainda não se conhece, o que não se sabe (Klumb, 2022, p. 88, grifos meus).

[15] Livro de Hocquard organizado e traduzido por Garcia. HOCQUARD, Emmanuel. *Esta história é a minha – minidicionário autobiográfico da elegia [e outros textos]*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Luna Parque, 2024.

Nesse sentido poderíamos pensar a prática fotográfica presente no poema de Garcia, como relacionada ao processo de montagem de um *diário* — termo este que reverbera o aspecto documental e de arquivamento dessa operação. A poeta parece se apoiar sobre o registro como outra forma de ver o lugar e aquilo que nele está escondido, ou como diz Klumb ao sugerir que há no poema um desejo de revelar as coisas, de modo que tal investigação ocorre, em um primeiro momento pela operação fotográfica e exercício do olhar e posteriormente pelo escrever sobre as imagens, usando-as como suporte às reflexões no poema. Podemos dizer ainda dizer que o questionamento a uma política da observação atravessa o projeto de obra de Garcia, em *Parque das ruínas* esse aspecto é examinado por Gonçalves da seguinte forma:

> Logo, mais do que ver o lugar, esses *lampejos líricos e marcados em itálicos nos remetem a como vê-los*, compreendendo que a prática de sempre ocupá-los *precisa ser substituídas pela ação de vivê-los, de desautomatizá-los*, de aproximar o olho na compreensão de que a nossa relação com o visual é mediada pelo distanciamento. Mas, vez ou outra, é preciso distanciar o olhar, de forma consciente, para ter a visão do todo: construir imagens sobre as imagens, linguagem sobre linguagem. (Gonçalves, 2021, p. 35, *grifos nossos*).

No livro, os trechos do "diário sentimental da pont marie", marcados em itálico, mostram o exercício de um outro modo de olhar. Nesse sentido, podemos resgatar um dos versos que abrem esta seção do poema, nele a voz poética diz querer "olhar e *ver*" (Garcia, 2018, p. 23), o que parece indicar que a experiência de *ver* se diferencia de um simples "olhar". Na medida em que essa experiência compreende, ao mesmo tempo, uma espécie de leitura reflexiva mais aprofundada do acontecimento e, sobretudo, o desejo de recolher os rastros, de descobrir aquilo que ali, no banal e cotidiano, se encontra encoberto. Seria, de algum modo, partir de uma investigação do infraordinário na tentativa de iluminar aquilo que nele há de "extraordinário", de modo que este movimento, da percepção, incide sobre o acontecimento e nele encontra um indício, sombra, ou "um espectro". Como podemos ler no comentário sobre o filme *Smoke* feito no poema de Garcia: "uma aparição / um espectro: / o fantasma da mulher de paul surge / ela já estava nas fotos antes / mas só pode ser vista por uma certa lente // a lente de quem está vendo" (Garcia, 2018, p. 29). Em vista disso, encontrar o extraordinário, a partir da leitura do que é habitual — como no infraordinário das fotografias de Auggie —, exige o posicionamento de um sujeito, de alguém que possa *ver* alguma coisa, nesse caso, Paul diante de uma imagem de sua esposa que já tinha falecido, tirada anos antes naquela mesma esquina (da tabacaria no Brooklyn)

fotografada diariamente por Auggie. Algumas páginas depois lemos o seguinte no livro de Garcia:

> *smoke* e *blow-up*
> retratam o infraordinário
> e de repente algo aparece:
> algo que já estava ali
> mas ao ser lido com outros olhos
> pode virar fantasma algo que já estava ali
> mas precisa de um olhar de fora para se tornar
>
> acontecimento extraordinário
> (Garcia, 2018, p. 38).

Seguindo essa linha, ao comentar e examinar mais um filme, dessa vez *Diário 1973-1983* (1983), do cineasta israelense David Perlov, Garcia retoma a investigação do infraordinário e reconhece no filme de Perlov um "registro do meio", além de defini-lo como um "filme-ensaio-biografia" (Garcia, 2018, p. 37). Após uma breve leitura e descrição, a poeta encontra nesse "filme que dura quase 6 horas" (Garcia, 2018, p. 38), um lampejo que incide sobre o *seu* extraordinário, no caso uma "única cena no bairro de santa teresa / com o bonde passando" (Garcia, 2018, p. 39). Na imagem registrada no documentário de Perlov, Garcia "vê" (Fig. 4), esse gesto opera como um transformador da experiência, em que o banal e cotidiano dessa cena passam a tocar naquilo que é pessoal e extraordinário para a voz que narra o poema. Para isso, novamente, é preciso que alguém veja:

Fig. 4 - Página 39 de *Parque das ruínas*.

nesta única cena gravada na época em que eu nasci
vejo ao fundo
a casa da minha infância o meu extraordinário
a janela de onde via o mundo

[*no filme a imagem está tremida*
e fora de foco na memória
a imagem está tremida e fora de
foco por pouco não consigo
capturar o ponto peço ao
leitor que imagine essa janela com o
ruído de bonde ao fundo]

pausa]

Fonte: Garcia, 2018.

Em "Escrever com uma tesoura nas mãos: políticas da escrita em Marília Garcia"[16], Uédipo Ferreira dos Reis diz o seguinte sobre o poema "Paris não tem centro"[17]: "Em lugar de sua 'concretização', há a referência a ele, um arquivo sobre a feitura do poema. Nesse sentido, a escrita em *Paris não tem centro* apresenta-se em performance, aponta para si mesma e evidencia o trabalho na materialidade do significante" (Reis, 2023, p. 90). Há, com essa prática de escrita, a presença de um gesto de arquivamento que implicaria não só na montagem de um arquivo que registra os espaços percorridos e seus elementos, mas também em uma forma de apontar o próprio processo de construção do poema — mostrar o "meio" —, aspecto que dá luz as decisões tomadas sobre o tratamento da linguagem e da palavra na página do livro. O que confere ao poema, um aspecto autorreferencial, de um texto que reflete acerca de sua própria materialidade enquanto o lemos. Em *Parque das ruínas*, as passagens em que a voz do poema enuncia a preparação, montagem e exposição de uma obra em processo, podem nos mostrar uma chave de leitura que indique essas práticas como modo de dar vida a este arquivo da fabricação do texto. Como podemos ler no seguinte pedaço do poema:

[16] Dissertação de mestrado sobre a poética de Garcia.
[17] Poema de Garcia que também tem sua origem no relato de suas experiências durante o período em que realizou uma residência na *Cité Internationale des arts*, em Paris.

aqui faço um intervalo
para um pequeno comentário
sobre esse trabalho:

[eu costumo falar este texto
mostrando imagens
são ao todo 240 imagens]

[uma vez me perguntaram
se esta apresentação
não estava muito ilustrativa]

[– você fala em *ruína*
e insere uma imagem de ruína]

[você fala em *ponte*
e traz várias imagens da mesma *ponte*]

[qual a relação das imagens
com o texto?]

e eu não soube responder
(Garcia, 2018, p. 40).

Nessa mesma direção, Magri diz que o texto de *Parque das ruínas* "tem a forma de uma emissão" o que "coloca a autora em presença performando o texto, ainda que o que tenhamos nas mãos seja um livro e não uma vídeo-performance" (Magri, 2023, p. 35). As muitas imagens presentes no livro, ao todo 36, e as repetidas menções aos contextos de leitura e apresentação do texto — em construção — com a projeção das imagens, iluminam uma espécie de procedimento que reivindica a escrita em versos, emitida por uma voz em constante questionamento, Magri diz que o texto "apresenta uma espécie de ensaios de começar, que também são ensaios de narrar" (Magri, 2023, p. 35). Talvez, considerando o projeto de obra de Garcia, seja em *Parque das ruínas* que esses aspectos estejam presentes de modo mais instigante e marcante. No livro, há o encontro entre as formas, que se juntam — numa circularidade constante — à crescente dúvida sobre a própria feitura do poema, em que a noção de teste e o questionamento impulsionam uma voz inquieta. Muitas perguntas são feitas, imagens são mostradas, a investigação toma rumo e encontrar as respostas não parece ser seu destino, mas sim investigar e mapear o itinerário traçado. Sendo, então, o livro, também o próprio arquivo e materialidade dessa experiência perceptiva, pautada na observação e no pensamento reflexivo da poeta.

Assim, após uma leitura do poema de Garcia, encerramos este breve passeio por algumas vozes e escritas contemporâneas que conjugam o arquivo e a imagem ao empreender uma prática que evidencia um interesse particular em deixar à mostra o processo de pesquisa e de construção do livro. Por fim, podemos considerar que há no poema "Parque das ruínas", além de uma noção performática, também a ideia de uma narratividade em errância que acolhe e propõe o diálogo com diferentes formas, como o ensaio e o relato. E, por que não, com uma escrita imaginativa/ficcional? Como podemos perceber no momento em que a narradora/voz poética do poema de Garcia se autoriza a sugestionar a aparição do "fantasma que ronda a pont marie" (Garcia, 2018, p. 50). É, então, com uma das imagens (Fig. 5) — incorporadas na cena montada a partir de quatro planos fotográficos da seção "despedida" do poema — que concluímos esta proposta de leitura.

UMA CONCLUSÃO EM FORMA DE IMAGEM

Figura 5. Página 53 de *Parque das ruínas*.

em plena luz

Fonte: Garcia, 2018.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. "O que é o contemporâneo". In: *O que é o contemporâneo (e outros ensaios)*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-73.

AUSTER, P. *Auggie Wren's Christmas Story*. London: Faber & Faber, 2009.

COETZEE, J. M. *A vida dos animais*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FREUD, S. "Le Moïse de Michel-Ange". In: *Essais de psychanalyse appliquée.* Trad. Marie Bonaparte et E. Marty. Paris: Gallimard, 1933, p. 23-24.

FRIAS, J. "Apesar das ruínas, testar a memória". In: GARCIA, Marília. *Parque das Ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018, p. 89-94.

FUX, J. "A matemática de Calvino, Roubaud, Borges e Perec". In: *Revista de Letras*, São Paulo, v.50, n. 2, p. 285-306, jul./dez. 2010. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/4699/4036. Acesso em 10 mar. 2026.

GARCIA, M. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Paris não tem centro*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

_____. *Parque das ruínas.* São Paulo: Luna Parque, 2018.

GARRAMUÑO, F. "La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo". *Caderno de estudos culturais*, v. 2, n. 1, p. 101-111, 2009. Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2190. Acesso em 12 fev. 2026.

_____. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea.* Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GONÇALVES, E. "Do processo como criação (notas sobre parque das ruínas, de Marília Garcia)". In: *Revista Intersemiose*, n. 12/13, p. 14-39, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/intersemiose/article/download/252209/39655. Acesso em 12 fev. 2026.

HOCQUARD, E. *Esta história é a minha – minidicionário autobiográfico da elegia [e outros textos]*. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Luna Parque, 2024.

KLUMB, F. "O poema na lente do documentário". In: *Literatura em movimento*: pesquisa e investigação [livro eletrônico]: volume 9. Organizador: Vitor Alevato do Amaral. Uberlândia, MG: Editora Pangeia, p. 168-185, 2022.

KRAUSS, R. “A escultura no campo ampliado”. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em: 10 mar. 2025

MAGRI, I. *Da dificuldade de nomear a produção do presente*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

_____. "O livro trata dos limites entre verdade e imaginação". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 set. 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/09/30/interna_pensar,1399555/ieda-magri-o-livro-trata-dos-limites-entre-verdade-e-imaginacao.shtml. Acesso em: 10 mar. 2025.

_____. *Uma exposição*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

MALCOLM, J. *Imagens imóveis*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

MARGEL, S. *Arqueologias do fantasma [técnica, cinema, etnográfia, arquivo]*. Tradução: Maurício Chamarelli, Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MOTTA, A. "A água é uma máquina do tempo". In: *Revista eLyra*, n.18, p. 333-337. dez. 2021, Disponível em: https://doi.org/10.21747/2182-8954/ely18d1. Acesso em: 11 jun. 2025.

_____. *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

PEREC, G. *Lo infraordinário*. Tradução: Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

REIS, U. “Escrever com uma tesoura nas mãos: políticas da escrita em Marília Garcia” Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/34192/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20%C3%89dipo%20vers%C3%A3o%20final.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 11 mar. 2026.

VIDAL, P. Orelha. In: MAGRI, Ieda. *Uma exposição*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

DIÁRIO 1973-1983. Direção: David Perlov. Brasil: Bretz Filmes, 1983. 1 DVD (330 min), color.

SMOKE. Direção: Wayne Wang. Estados Unidos: Miramax, 1995. 1 DVD (112 min), color.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.349-368

O REALISMO REGIONAL DE VERGA:
O VERISMO SICILIANO

THE REGIONAL REALISM FROM VERGA: THE SICILIAN *VERISM*

Ragiane Rafaela Roda[1]

RESUMO: Fruto das transformações e reações dos poetas contra as emoções subjacentes ao romantismo, o realismo encontrou formas de expressão singulares na França, no Brasil e na Itália. Na Itália, sob a influência do Naturalismo francês de Émile Zola, o realismo desenvolveu-se com cores regionais únicas sob a maestria de autores como Federico De Roberto, Luigi Capuana e Giuseppe Verga. Com este último, no sul da Itália, e, particularmente, na Sicília, o *Verismo* marcou a Literatura Italiana e deu voz aos *vencidos*, aqueles que foram esquecidos pela sociedade e deixados de lado durante o desenvolvimento, tanto da política quanto da economia, após o *Risorgimento Italiano*. Em *I Malavoglia*, obra máxima de Verga, essas cores ganham dramaticidade ao serem colocadas como eventos fora do tempo, ou seja, expostas às transformações naturais e, tais como elas, oriundas de uma sequência sem datação e apenas sentidas pela percepção de uma passagem temporal inclemente que não os poupa da decadência e da miséria dos acontecimentos. Assim, este artigo tem como objetivo demonstrar como Verga construiu sua escrita particular e como ela se manifesta em seu principal romance.
Palavras-chave: Giovanni Verga. Verismo. *I Malavoglia*.

ABSTRACT: A product of poets' transformations and reactions to the emotions underlying Romanticism, realism found unique forms of expression in France, Brazil, and Italy. In Italy, under the influence of Émile Zola's French Naturalism, realism developed with unique regional centers under the mastery of authors such as Federico De Roberto, Luigi Capuana, and Giuseppe Verga. With the latter, in southern Italy, and particularly in Sicily, *Verism* marked Italian literature and gave voice to the vanquished, those forgotten by society and left aside during the development of both politics and economics following the Italian Risorgimento. In *I Malavoglia*, Verga's magnum opus, these nuclei gain dramatic significance by being positioned as events outside of time, i.e., exposed to natural transformations and arising from an undated sequence and only felt through the perception of a relentless passage of time that did not spare them from the decay and misery of events. Thus, this work aims to demonstrate how Verga constructed his distinctive writing and how it manifests itself in his main novel.
Keywords: Giovanni Verga. Verism. *The House by The Medlar Tree*.

[1] regiane.roda@ifsuldeminas.edu.br

INTRODUÇÃO

Giovanni Verga (1840-1922) foi um dos grandes poetas do Realismo, particularmente de uma de suas vertentes, o Naturalismo, chamado *Verismo* italiano. Nasceu em Catânia, cidade da Sicília, onde permaneceu durante toda a infância e a adolescência. Com a intensificação das revoltas pela unificação italiana, Verga participou de algumas campanhas militares sob o comando de Giuseppe Garibaldi e abandonou os estudos em Direito para se dedicar a escrever romances. Movido pelos ideais nacionalistas e patrióticos que motivaram muitos escritores do século XIX, dentre os quais, principalmente os românticos, ele escreveu alguns romances versados nessa temática do idealismo patriótico e do amor romântico.

A formação artística e romântica de Verga recebeu influência de um grupo de poetas milaneses da chamada *Scapigliatura*[2]. Dentre eles estavam Arrigo Boito, Emilio Praga, Igino Ugo Tarchetti e Giovanni Camerana. Os membros desse grupo buscavam um tipo de romantismo que fosse além daquele demonstrado por Manzoni e, segundo Squarotti:

> [...] tornaram-se famosos pela assunção de temáticas de um certo Romantismo negro, com a predileção pelo fantástico, com a inserção comum do lúgubre e do aterrorizante, sobretudo com o destaque, pela primeira vez na Itália, às zonas obscuras da psique, dos monstros interiores; isto em consequência de uma relação crítica com o mundo burguês: o artista descobre a própria diferença no contexto social, toma consciência da ambiguidade de sua própria obra, destinada a um público que ele mesmo desdenha e que por sua vez não o compreende (tradução nossa, 1991, p. 446).[3]

Dessa influência provém algumas das críticas, em certa medida esparsas, ao cenário político italiano, às transformações da sociedade que ainda engatinhava em direção à modernidade de suas instituições e às técnicas industriais. Por um longo tempo, e em

[2] O título *Scapigliatura* deriva do romance de Cletto Arrighi: *La scapigliatura e il 6 febbraio,* publicado em 1861. (Squarotti, 1991, p. 446). O termo *scapigliatura* tem origem no verbo *scapigliare*: desgrenhar, emaranhar, embaraçar (os cabelos).

[3] *"[...] si segnalarono per l'assunzione di tematiche già de un certo Romantismo nero, con la predilezione per il fantastico, con l'inserzione non rara del lugubre e del pauroso, soprattutto con la messa in rilievo, per la prima volta in italia, delle zone oscure della psiche, dei mostri interiori; ciò in conseguenza di un rapporto critico col mondo borghese: l'artista scopre la propria differenza nel contesto sociale, prende conscienza dell'ambiguità della propria opera, rivolta a un pubblico che egli stesso disdegna e che, a sua volta, non lo compreende."*

virtude dos ideais de unificação, a revolução industrial italiana demorou muito para acontecer e, quando ocorreu, concentrou-se principalmente na região norte. Essas críticas podem ser identificadas pela ironia com a qual alguns dos personagens a elas se referem, como, por exemplo, sobre a corrupção dos membros do clero e do governo da cidade, estendendo-se ao governo da Itália. Essas críticas encontram-se na obra *I Malavoglia* pelas vozes dos personagens:

> O sistema é todo assim: pagar aos vadios para não fazer nada e meter chifres na nossa cabeça que lhes pagamos! É isto que é. Gente que recebe quatro tarì por dia, para ficar passeando debaixo da janela da Zuppidda; e dom Giammaria, que papa uma lira por dia, para confessar a Santuzza e ouvir as sujeiras que ela lhe conta; e dom Silvestro, que... eu é que sei! E o mestre Cirino, que é pago para romper nossos tímpanos com suas badaladas, mas não acende as luzes e embolsa o óleo, pois que lá, na prefeitura, então, há outras tantas sujeiras! Por minha fé! E queriam, com os impostos, cada um puxar a sardinha para a sua brasa, mas depois voltaram a se entender, dom Silvestro e os demais, e não tocaram mais no assunto... Tal e qual aqueles outros ladrões do Parlamento, que vivem conchavando entre si: e sabem vocês alguma coisa do que eles dizem? Chegam a espumar pela boca e parece que querem se pegar pelos cabelos a toda hora, mas depois riem-se na cara dos palermas que acreditam neles. Todos cataplasmas para o povo que paga os ladrões e rufiões [...] (Verga, 2002, p. 250-251).[4]

Apesar de Verga ter escrito romances considerados românticos, tais como *Amore e patria* (1861), *I carbonari della montagna* (1861-1862), *Sulle lagune* (1863), *Una peccatrice* (1865), *Storia de uma capinera* (1871), *Eva* (1873), *Tigre reale* (1875), *Eros* (1875) e *Il marito di Elena* (1882); a ideia da escrita de romances realistas configurou-se como um objetivo artístico importante de sua estética e, após conhecer mais detalhadamente os escritores do Naturalismo francês, Verga dedicou-se a desenvolver uma forma que buscasse a impessoalidade do narrador, o apagamento de julgamentos pessoais e a exploração de eventos realistas conectados ao mundo verdadeiro do povo italiano, transformando a obra e, como ele mesmo designou, "um espetáculo" no qual o

[4] *" Tutto il sistema è cosi; pagar degli sfaccendati per non far niente, e farci le corna, a noi che li paghiamo! Ecco cos'è. Della gente che ha quattro tarì al giorno per stare a passeggiare sotto le finestre della Zuppidda; e don Giammaria che si pappa la lira al giorno per confessare la Santuzza, e sentire le porcherie che gli racconta; e don Silvestro che... so io! E mastro Cirino che è pagato per romperci gli stivali colle sue campane, ma i lumi poi non li accende, e si mette in tasca l'olio, ché, lì, al municipio poi, chi son altre porcherie! In fede mia! E volevano far casa nuova di tutti nella baracca, ma poi si sono intesi un'altra volta, don Silvestro e gli altri, e non ne hanno parlato più... Tale e quale come quegli altri ladri del Parlamento, che chiacchierano e chiacchierano fra di loro: ma ne sapete niente di quel che dicono? Fanno la schiuma alla bocca, e sembra che vogliamo prendersi per capelli di momento in momento, ma poi ridono sotto il naso dei minchini che ci credono. Tutte vesciche pel popolo che paga i ladri e i ruffiani [...]"*(Verga, 1999, p. 206-207).

autor deveria "restituir a cena nitidamente, com as cores devidas, de modo a dar a representação da realidade como ela foi, ou como deveria ter sido" (Verga, 2002, p. 10). Para tanto, adotou o *Verismo* como mote de suas obras. Assim, as críticas explícitas e eloquentes são ditas por personagens que assumem a voz regional, impregnadas de expressões culturais e dialetais, recriando e reafirmando o ambiente no qual se inserem.

Para o desenvolvimento das obras *veristas*, Verga aliou-se a outros poetas que também abraçaram o desejo de representar a realidade. Dentre eles, Federico De Roberto e Luigi Capuana. Verga, De Roberto e Capuana são considerados até hoje os escritores do *Verismo* italiano por excelência, apesar de as obras de Verga, principalmente, *I Malavoglia*, não terem sido recebidas com grande entusiasmo pela crítica da época e com uma grande rejeição da burguesia apoiadora do novo regime italiano e ciosa das conquistas da revolução de unificação. Muitos anos se passariam até que Verga fosse integrado ao cânone da literatura italiana como um dos representantes de um realismo que dava voz aos "esquecidos" desse regime.

I MALAVOGLIA E O VERISMO SOB O OLHAR DE VERGA

A temática verista, como destaca Pazzaglia (1992, p. 506), envolveu "instâncias positivistas e realistas"[5] e está estreitamente ligada ao "Naturalismo francês de Maupassant, de Zola, dos Goncourt, mas recupera também a influência do realismo inglês, do russo (de Tolstoi a Dostoievski) e do precursor do Naturalismo francês, Balzac."[6]

> Até 1860, para chegar ao máximo, temos na Itália esse movimento caracterizado pelo Romantismo. Depois virá uma nova literatura, no sentido do Positivismo: virá aquela literatura que coincide com a caída de Napoleão III. A literatura do Positivismo abandona os ideais, as idealidades, as abstrações, os sentimentalismos da literatura romântica e procura pesquisar o homem, a sociedade, a maldade, e se orienta numa descrição objetiva, amarga, quase pessimista, em cores muito fortes de pobreza, de corrupção. Faz um diagnóstico da sociedade europeia (Enei, 2010, *apud* Renaux e Bowles, 2010, p. 191).

[5] "*[...] instanze positivistiche e realistiche*" (tradução nossa).
[6] "*[...] è legato al Naturalismo francese del Maupassant, dello Zola, dei Goncourt, ma risente anche l'influsso del realismo inglese, di quello russo (dal Tolstoi al Dostoievskij), e del precursore del Naturalimo francese, il Balzac.*" (tradução nossa).

I Malavoglia (1881) retrata a realidade do povo e da terra siciliana, seu dialeto e sua ligação com a terra árida da ilha e com o mar bravio que a circundava, além de inserir as lutas sociais que se desenrolavam na Itália por ocasião e consequência do *Risorgimento.* Verga tinha como prerrogativa de sua poética que "a arte é o estudo desinteressado do documento humano" (Pazzaglia, 1992, p. 507)[7] e assim, propunha-se à realização de uma obra que construísse a si mesma, amadurecendo de forma espontânea e solitária, liberta do autor e embasada na realidade do próprio homem representado.

Segundo Pazzaglia (1992, p. 507),

> a importância do Verismo é considerada no contexto cultural de seu tempo. [...]. Sua finalidade era, de fato, uma literatura que fosse instrumento de conhecimento e difusão do verdadeiro, consideração crítica das estruturas sociais [...], estabelecer uma ideia do homem, liberta da hipocrisia e dos convencionalismos. [...] E nesse sentido, também era uma vontade de desmascarar os falsos mitos de uma sociedade que perseguia fins hegemônicos e vantagens materiais, escondendo-se sob velhos, e sempre traídos ideais românticos-*risorgimentais*, ou evitando, de qualquer modo, tomar conhecimento da difícil realidade social, econômica e política da Itália após a unificação (tradução nossa).[8]

Por essa razão, os poetas do Realismo pautavam-se por uma representação da realidade que tivesse como pressuposto uma análise científica dos eventos sociais reais e das manifestações do indivíduo em sociedade. Esse caráter cientificista era originário do pensamento fundamentado pelo Positivismo cujas prerrogativas eram, como definem Vertecchi e Roncoroni,

> a sua tentativa de compreender o mundo a partir unicamente da ciência e do homem que a constrói. Em sentido estrito, com efeito, o Positivismo não é outra coisa além de uma filosofia, uma atmosfera mental difusa, um movimento da classe burguesa que alcançou seu máximo grau de desenvolvimento em uma correlação de contradições mantidas ainda "controláveis", quase como se se tratassem de incidentes e de quedas inevitáveis no caminho glorioso do progresso (Vertecchi e Roncoroni, 1986, p. 251-252, tradução nossa).[9]

---

[7] "*[...] l'arte è lo studio disinteressato del documento umano.*" (tradução nossa).

[8] *"L'importanza del Verismo va considerata nel contesto culturale del suo tempo. [...]. Suo fine era, infatti, una letteratura che fosse strumento di conoscenza e diffusione del vero, considerazione critica delle struture sociali [...],* stabilire *un'idea dell'uomo, liberata da ipocrisie e convenzionalismi. [...]. In questo senso, era una volontà di smacherare i falsi miti d'una società che perseguiva fini egemonici e di profitto materiale, nascondendosi sotto vecchie, e sempre tradite, idealità romantico-risorgimentali, o evitanto, comunque sia, di prendere in considerazione la difficile realtà sociale, economica e politica dell'Italia all'indomani dell'unità."*

[9] *"il suo tentativo di capire il mondo a partire unicamente dalla scienza e dall'uomo che la costruisce. In senso lato, infatti, il Positivismo è, oltre che una filosofia un'atmosfera mentale difusa, un atteggiamento della classe borghese 'arrivata' al suo massimo grado di sviluppo in una correlazione*

Em uma entrevista para Ugo Ojetti em 1894, Verga declarou seu posicionamento diante da narrativa que veio a desenvolver depois do encontro com as obras francesas, defendendo o naturalismo como uma forma de expressão do pensamento e não como um método, mas uma maneira de expressar e descrever pensamento em ações. E, ao amigo Salvatore Paolo Verdura, ele escreveu sobre o Ciclo dos vencidos e sobre suas ideias a respeito de sua estética:

> Tenho em mente um trabalho, que me parece belo e grande, uma espécie de fantasmagoria da luta pela vida, que se estende do esfarrapado ao ministro e ao artista, e assume todas as formas, da ambição à cobiça pelo ganho, e se vale de milhares de representações do grotesco humano; luta providencial que guia a humanidade, por meio e através de todos os apetites altos e baixos, à conquista da verdade. Em suma, colher o dado dramático, o ridículo, o cômico de todas as facetas sociais, cada uma com sua característica, nos esforços que fazem para seguir adiante em meio a esta onda imensa impulsionada pelos desejos mais vulgares ou pela ganância da ciência para seguir sempre em frente, incessantemente, em detrimento da aflição do fracasso e da vida dos fracos e desastrados. [...] Cada um dos romances terá uma fisionomia especial, constituído por meios adequados. O realismo, eu assim o entendo, como uma pura e evidente manifestação da observação conscienciosa; a sinceridade da arte em uma palavra, poderá tomar um lado da faceta da vida italiana moderna, a partir das classes ínfimas, nas quais a luta é limitada ao pão cotidiano, como em *Padron 'Ntoni*, e terminar nas várias aspirações, nos ideais gananciosos de *L'uomo di lusso* (é um segredo), passando pela cobiça mais ordinária à vaidade de Mastro-don Gesualdo, representante da vida na província, e seguindo até a ambição de um deputado [...][10]. (tradução nossa).

O estilo *verista* de Verga está inserido nesta proposta, pois, apresenta-se como denúncia de um mundo idealizado e utópico arquitetado pelos defensores da Unificação.

---

di contraddizioni ritenute ancora 'controllabili', quase si tratasse di incidenti e di cadute inevitabili sul cammino glorioso del progresso."

[10] *"Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una especie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano; lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità. Insomma cogliere il dato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti in mezzo a quest'onda immensa che è spinta di bisogni più volgari o dall'avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri [...]. Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti. Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa; la sincerità dell'arte, in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel* Padron 'Ntoni*, e a finire nelle varie aspirazioni, nell ideali avidità de L'uomo di lusso (un segreto), passando per le avidità basse alle vanità del* Mastro-don Gesualdo*, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato [...]."* (Lanza, 1997, p. 7).

Tal imagem de um Estado em perfeita consonância entre ordem político-administrativa e social-econômica, na realidade, jamais se concretizou de fato. Nesse sentido, Ernesto Galli della Loggia (1998) sinaliza como preponderante o caráter estritamente político da Unificação italiana que, em sua gênese, já deixava de lado o povo italiano, para realizar-se segundo as ambições das classes mais altas em relação ao poder. Nascida de um movimento político de inspiração liberal, a Unificação ou *Risorgimento* serviu apenas a essas classes mais altas: à aristocracia, cansada do poder estrangeiro; e aos burgueses, desejosos de alcançar ainda mais destaque no cenário político e econômico do Estado. Assim, pois, estavam lançadas as bases para a manutenção de uma injusta diferença socioeconômica por anos explicada pelo domínio estrangeiro (tanto no sul quanto no norte), que desgastava a cultura, humilhava o povo local, relegando-o ao um papel secundário nas decisões político-administrativas e impedia o desenvolvimento de uma economia independente e autossuficiente.

Em *I Malavoglia* (1881), primeiramente denominado "*Padron 'Ntoni*", encontram-se retratadas as desventuras da família Toscano, chamada pelos demais habitantes do vilarejo como Malavoglia (do italiano "má vontade"). Eram pescadores em busca de uma melhor qualidade de vida e que encontraram apenas desilusões e tragédias que destruiram a todos. Esta obra fazia parte de um projeto de Verga que compreendia cinco romances, formando uma sequência e tomando como base as transformações da sociedade. O primeiro dessa sequência, denominada *Il ciclo dei vinti*, ou "O ciclo dos vencidos" é *I Malavoglia*, sendo seguido por *Mastro Don Gesualdo*, *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*. Estes dois últimos, citados na carta ao amigo Verdura, jamais foram escritos e sobre eles existem apenas notas. O ciclo projetado por Verga buscaria percorrer desde as bases da sociedade até os novos burgueses e retroceder ao elemento fundamental da sociedade, em um percurso de ascensão e queda que demonstrasse a própria decadência dos valores humanos frente às possibilidades de conquista material, desmascarando, dessa forma, a pretensa sociedade que teria atendido todos os seus desejos de desenvolvimento e felicidade a partir do *Risorgimento*, mas, no entanto, foi lograda.

Verga leva para sua narrativa elementos que destacam o *Verismo* no cenário do Realismo italiano, tendo o discurso indireto livre[11] como suporte de sua narrativa. Dessa forma, ele coloca o narrador envolvido em todos os eventos dos personagens, criando um laço com o leitor que permite que este siga aquele pelos eventos que se desenrolam como se os acompanhasse lado a lado. Ao mesmo tempo em que se exime, ele próprio, de fazer juízos de valor, realizados, a partir de seu afastamento, pelos leitores.

Essa união de vozes, que ao mesmo tempo afasta o narrador do julgamento e aproxima o leitor dos personagens, evoca um canto coral, pois, o narrador assume as falas dos personagens. Nesse processo de integração, no qual há o apagamento do narrador que se esconde nas sombras, os personagens dão-se a conhecer ao leitor, em todas as suas facetas, assumindo até mesmo novas formas da própria linguagem, algo que Verga veio a desenvolver ao criar quatro níveis para ela.

Esse canto coral, que o discurso indireto livre evoca, envolve também a questão da mudança realizada pelo autor ao trocar o título do romance de *Padron 'Ntoni* para *I Malavoglia*. Verga institui uma coletividade ao transpor o foco de um único personagem para um grupo de personagens.

A definição do velho 'Ntoni Malavoglia exemplifica uma das características mais marcantes da identidade italiana representada pela união familiar e pela maneira como os membros de uma família se mantêm estreita e fortemente ligados pelos laços de sangue. A fragmentação do Estado italiano e os séculos de dominação estrangeira fizeram com que o indivíduo buscasse no seio familiar a segurança e a confiança necessárias para a manutenção de seus direitos individuais. Essa composição paradoxal, no entanto, encontra eco na permanência e na sustentação de organizações formadas pelos membros de uma família ou grupos unidos entre si por laços consanguíneos e parentais. A família torna-se o núcleo de poder no qual cada indivíduo pode ser quem é, tendo como suporte os demais participantes desse círculo seguro e protegido dos ataques externos.

Como destaca Ernesto Galli della Loggia:

[11] Sobre o Discurso indireto livre deve-se considerar que "na moderna literatura narrativa, tem sido amplamente utilizado um terceiro processo de reprodução dos enunciados, resultante da conciliação do discurso direto e do discurso indireto. É o chamado discurso indireto livre, forma de expressão que, em vez de apresentar a personagem em sua voz própria (discurso direto), ou de informar objetivamente o leitor sobre o que ele teria dito (discurso indireto), aproxima narrador e personagem, dando-nos a impressão de que passam a falar em uníssono." (Cunha e Cintra, 2001, p. 641).

> No enorme relevo que a família tem na Itália, é fácil reconhecer a sobreposição [...] da dupla herança romana e cristã: o "familismo" latino, com sua teorização sobre a proeminente autoridade jurídica do *pater familias*, foi um pouco reforçado no plano cultural e no imaginário simbólico evangélico, articulado sobre as figuras do Pai, dos filhos e dos irmãos. [...]. Em uma sociedade como a italiana, historicamente caracterizada por frequentes e difusas situações de incerteza jurídico-políticas, somente a pequena dimensão se revela em condições de garantir dois recursos preciosos como a reserva, e conjuntamente a confiança, utilíssima, pois prescinde da natureza do emprego que dela se pode fazer, e que é determinado, como se compreende, pelo escopo da organização. Reserva e confiança de base pessoal que, além da dimensão familiar e do pequeno grupo, a sociedade italiana, no curso de suas transformações, encontrou em outras duas estruturas e modelos do tipo associativo – a oligarquia e o corporativismo [...][12] (tradução nossa, 1998, p. 99-101).

A família, núcleo protegido da ameaça externa, é comandada por um chefe forte que mantém o grupo, sempre que possível, afastado dos perigos do mundo extramuros – papel exercido por Patron 'Ntoni no romance – e é responsável pela direção que a família deve tomar para resolver seus problemas. Essa situação de grande importância na qual se reveste a família é, ainda hoje, um fator permanente, principalmente quando são analisados os grupos econômicos de grande força na sociedade italiana. Grande parte das empresas de destaque internacional ainda estão sob o controle da mesma família, praticamente desde sua criação, como, por exemplo, a Fiat – empresa automotiva; e a Barilla – empresa de alimentos.

Uma das marcas distintivas do romance realista, a individualização dos personagens e dos ambientes onde as ações aconteciam encontra-se descrita no início da obra. Com essa individualização os personagens ganharam não apenas um nome e um sobrenome, como também foram dotados de uma história familiar pregressa. Nesse sentido, o romance *I Malavoglia* tem seu início justamente com a apresentação e o destaque da família no cenário siciliano.

---

[12] *"Nell'enorme rilievo che ha in Italia la famiglia è facile ravvisare il sovrapporsi [...] della duplice eredità romana e cristiana: il familismo latino, con la sua teorizzazione della preminente autorità giuridica del* pater familias*, fu rafforzato non poco sul piano culturale e dell'immaginario dal simbolismo evangelico, articolato sulle figure del Padre, dei figli e dei fratelli [...] inoltre che in una società come quella italiana, storicamente* caratterizzata *da frequenti e diffuse situazioni d'incerteza giuridico-politica, solo la piccola dimensione si rivela in grado di garantire due risorse preziose come la riservatezza, e insieme la fiducia, utilissime a prescindere dalla natura dell'impiego che di esse può farsi, e che è determinato, come si capisce, dagli scopi dell'organizzazione. Riservatezza e fiducia a base personale che, oltre che nella dimensione della famiglia e del piccolo gruppo, la società italiana, nel corso delle sue vicende, ha trovato in altre due strutture e modelli di tipo associativo – l'oligarchia e la corporazione [...]."*

> Em outros tempos os *Malavoglia* tinham sido numerosos como as pedras da estrada velha de Trezza; e deles havia até em Ognina, e em Aci Castello, todos boa e brava gente do mar, bem ao contrário do que parecia pela alcunha, como sói acontecer. Realmente, no livro da paróquia chamavam-se Toscano, mas isso não queria dizer nada, pois desde que o mundo é mundo, em Ognina, em Trezza e em Aci Castello, sempre tinham sido conhecidos como os Malavoglia, de pai para filho, que sempre tiveram barcos na água e telhas ao sol. Agora em Trezza só restavam os Malavoglia do patrão 'Ntoni, aqueles da casa da nespereira, e da *Providência* que ficava na encosta do areal, debaixo do lavadouro, perto da *Concetta* do tio Cola, e da chalupa do patrão Fortunato *Cipolla* (Verga, 2002, cap. I, p. 13, grifo do autor)[13].

A família Toscano, chamada por todos como Malavoglia, recebeu já no primeiro capítulo a sua conceituação. Em italiano, como destaca a nota transcrita na edição de 2002, "malavoglia" significa má vontade ocasionada pela preguiça, e indicava o contrário do comportamento que a família sempre demonstrara. Também o ramo da família sobrevivente ao tempo é destacado dos demais pela localização em que vivia, e, em relação à casa, pela existência de uma árvore que também a individualiza em relação às demais famílias: a família da qual se fala é aquela que vive na casa da nespereira, dona do barco *Providência*. Com ele, a família trabalhava e vendia o pescado para se sustentar.

Além do barco, a casa da nespereira tinha uma função especial na caracterização da família Malavoglia. Ela se apresentava como uma âncora que mantinha os membros da família unidos.

> As borrascas que dispersaram os demais Malavoglia de uma banda e de outra tinham passado sem causar grande dano à casa da nespereira e ao barco amarrado debaixo do lavadouro; e o patrão 'Ntoni, para explicar o milagre, costumava dizer, mostrando o punho fechado – um punho que parecia feito do lenho da nogueira – Para manejar o remo é preciso que os cinco dedos se ajudem uns aos outros (Verga, 2002, cap. I, p. 14).[14]

---

[13] *"Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che il Malavoglia di padron 'Ntoni quelli della casa del nespolo, e della Provvidenza ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla Concetta dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato Cipolla."*(1999, p. 39).

[14] *"Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso – un pugno che sembrava fatto di legno di noce – 'Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutano l'un l'altra'." (p. 39)*

Após a apresentação geral da existência dos Malavoglia, conduzindo o foco a um ramo específico desse clã e das características distintivas da família em relação às outras de Aci Trezza, Verga passou então à descrição de cada um dos componentes, gerando uma espécie de hierarquia familiar que seguia desde o avô, patriarca e mais velho, até os netos mais novos:

> E a família do patrão 'Ntoni estava realmente disposta como os dedos da mão. Primeiro vinha ele, o dedão, que comandava as festas e as quarenta horas; depois seu filho Bastiano, *Bastianazzo*, porque era alto e corpulento como o São Cristóvão pintado sob o arco do mercado de peixe da cidade; e assim alto e corpulento como era, cumpria à risca a tarefa ordenada; e não teria assoado o nariz sem que o pai lhe tivesse dito "assoe o nariz", tanto que se casara com a Longa quando lhe disseram "case-se com ela". Depois vinha a Longa, mulher miúda que cuidava de tecer, salgar as anchovas, e fazer filhos, como uma boa dona-de-casa; finalmente os netos, por ordem de nascimento: 'Ntoni, o mais velho, um mandrião de vinte anos, que vivia levando pescoções do avô, e pontapés mais abaixo para recuperar o equilíbrio quando o pescoção tinha sido forte demais. Luca, "que tinha mais juízo que o mais velho" na opinião do avô; Mena (Filomena), apelidada de "Santa Ágata" por estar sempre ao tear, e costuma-se dizer "mulher de tear, galinha de galinheiro, salmonete de janeiro"; Alessi (Alessio), um ranhento que era o avô escrito e borrado!; e Lia (Rosalia), ainda nem coisa nem loisa. – Aos domingos, quando entravam na igreja, um atrás do outro, parecia procissão (Verga, 2002, cap. I, p. 14-15).[15]

Na descrição de cada membro da família ocorre a individualização de cada um dos Malavoglia até o mais novo eles e, após sua enumeração, evidencia-se a união dos mesmos, já antecipada ao ser descrita como os dedos da mão, ao ser associada a uma procissão, momento em que todos caminham juntos em passo ordenado em uma mesma direção. Assim, ao mesmo tempo em que cada um deles tem sua qualidade particular exaltada, todos eles formam um conjunto unido e interdependente no qual cada um assumia uma

[15] *"E la famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta come le ditta della mano. Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore; poi suo figlio Bastiano, Bastianazzo, perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città; e così grande e grosso filava diritto alla manovra comandata, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto 'sòffiati il naso' tanto che s'era tolta in moglie la Longa quando gli avevano detto 'pìgliatela'. Poi veniva la Longa, una piccina che badava a tessere, salare le acciughe, e far figliuoli, da buona massaia; infine i nipoti, in ordine di anzianità: 'Ntoni, il maggiore, un bighellone di vent'anni, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era stato troppo forte; Luca 'che aveva più giudizio del grande' ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata 'Sant'Agata' perché stava sempre al telaio, e si suol dire 'donna al telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio'; Alessi (Alessio) un moccioso tutto suo nonno colui!; e Lia (Rosalia) ancora né carne né pesce. – Alla domenica, quando entravano in chiesa, l'uno dietro l'altro, pareva una processione." (p. 39-40).*

função específica, mas desempenhava um papel em relação ao todo familiar, compondo um conjunto simbiôntico e harmonioso.

Além da presença desse forte elemento cultural da estruturação social e familiar, Verga utiliza no romance uma variação extremamente hábil e inovadora ao mobilizar níveis linguísticos variados para o italiano standard (padrão) e o dialeto siciliano. A linguagem flui pelo narrador e pelos personagens, como se viu, por meio do discurso indireto livre, característica das obras realistas e naturalistas, e se divide em níveis de acordo com os próprios níveis sociais dos moradores da vila de Aci Trezza.

Em um estudo sobre essa questão, Antonio Cândido (1993) destacou a dificuldade do escritor ao lidar com uma língua por muito tempo moldada por estrangeirismos e influências, dotada de uma estrutura dura e seca que não se adequava ao cotidiano regionalista que desejava representar:

> Verga tinha como língua oficial o toscano literário, para representar a fala de camponeses e pescadores que se exprimiam em dialeto siciliano. Naquele tempo de obsessão documentária, como seria possível guardar a autenticidade da marca regional e ao mesmo tempo ser entendido pelos leitores cultos? Como dar o cunho da língua da Sicília e integrar o livro no universo da literatura nacional? [...] O seu narrador adota um ângulo linguístico que estiliza o do personagem inculto, não para usá-lo nos momentos do discurso direto, e sim em toda a continuidade da narrativa. (O narrador) [...] de *I Malavoglia* fica suspenso entre quatro possibilidades, duas dentro de cada língua, se considerarmos como tal o dialeto siciliano para simplificar: toscano culto, toscano popular, siciliano eventualmente submetido a tratamento literário, siciliano popular (Cândido, 2002, p. 348).

É preciso ressaltar a chamada "Questão da Língua" que, na Itália, sempre esteve ligada à Literatura e dela fez parte como engrenagem motora das discussões a respeito de uma língua nacional, popular e artística. Desde Dante Alighieri e seu *De vulgare eloquentia*, o "volgare" era defendido como linguagem por excelência da Arte e todas as obras deveriam ser escritas para que o povo as compreendesse. Dante defendia ainda a postura do poeta como educador com a responsabilidade de levar ao povo a instrução, a informação e o conhecimento. Além de Dante, também Manzoni dedicou-se ao estudo de uma linguagem adequada ao seu romance *I promessi sposi*, retirando os vocábulos franceses e os estrangeirismos do texto.

Verga também seguiu essa tradição linguística, não apenas para a criação de uma lógica interna que pudesse representar as facetas da sociedade siciliana, mas para valorizar a língua efetivamente falada pelo povo siciliano.

Há, pois, um traço de busca identitária que eleva as questões populares e o povo acima das inúmeras dominações sofridas durante a longa história da ilha. Isto não ocorre com o intuito de negar a história, afinal é parte de sua própria constituição e resultado das grandes mudanças ocorridas e das civilizações que contribuíram para a configuração de sua cultura, imprimindo-lhe sua marca; mas, também, com o objetivo de lançar uma luz sobre o mosaico cultural de que são fruto, valorizando o regional frente a uma separação social e econômica que se estende até o momento presente e ainda distingue os italianos entre nortistas e sulistas.

Ao criar os níveis da linguagem, Verga determina o lugar da língua italiana, até então vista como literária, como sendo secundária, e identifica o dialeto siciliano como válido e passível de ser utilizado como linguagem artística para representar o falar real do povo.

Outra característica do romance *verista* de Verga é a indeterminação do elemento histórico. Este se encontra tão diluído que sua existência passa, muitas vezes, despercebida pelo leitor. É possível identificar períodos e alguns eventos, mas eles são descritos de forma vaga. O romance se inicia, por exemplo, após a consolidação da unificação do Estado italiano (1861) com a convocação do neto Lucca para o serviço militar em dezembro de 1863 e desenvolve-se até por volta de 1867, ano em que o cólera dizimou parte da população da região. Entre esses anos, não há uma marca temporal precisa. Essa inexatidão dos eventos é justificada pelo próprio estilo de Verga. Assim, a importância recai sobre a passagem do tempo tendo como base a natureza, principalmente, um tempo sentido e vivido, ou seja, um tempo controlado pelo mar e pela possibilidade de realização da pesca, modo como a família se sustentava.

Essa indeterminação temporal é percebida também por meio da caracterização da família Malavoglia no primeiro capítulo do romance:

> Em outros tempos os *Malavoglia* tinham sido numerosos como as pedras da estrada velha de Trezza; e deles havia até em Ognina, e em Aci Castello [...] pois desde que o mundo é mundo, em Ognina, em Trezza e em Aci Castello, sempre tinham sido conhecidos como os Malavoglia, de pai para filho, que sempre tiveram barcos na água e telhas ao sol (Verga, 2002, cap. I, p. 13, grifo do autor).

A indeterminação temporal em "em outros tempos" / "*un tempo*" remete a um tempo que estaria ligado a um passado distante, quase mítico dessa família, em épocas em que havia abundância de pesca para todos os descendentes. Com a transformação da sociedade, aqueles que eram prósperos e numerosos como as pedras da estrada,

minguaram para alguns poucos membros de uma família que lutava para sobreviver às intempéries. Além disso, o reconhecimento da família e de sua história baseia-se naquilo que se sabia sobre eles, contrariando até mesmo os registros oficiais da Igreja sobre o nome verdadeiro de seus membros.

Providência era o nome da barca que a família usava para tirar seu sustento do mar. Interessante notar como a "história" da família é indeterminada e nebulosa, perdida em tempos distantes, sem datação ou localização, enquanto a localização da barca é descrita no romance de maneira precisa. Ela é o único objeto físico em toda a caracterização desse ambiente inicial que pode ser facilmente encontrado e sua existência é extremamente material.

É, pois, irônico que "providência" seja seu nome, uma vez que a descrição exata do local onde ela pode ser vista ancorada, opõem-se a uma providência imaterial e transcendental que não pode ser tocada nem sentida. Com a ênfase na localização da barca, Verga já propõe a anulação dessa transcendência da providência divina e da resolução milagrosa dos problemas. A providência é material, inexistente num plano superior e, portanto, sujeita à decadência do tempo tal como a própria humanidade. Quando a barca afunda, após uma tempestade no mar, os personagens reagem dizendo que haviam perdido a "Providência" e não que haviam perdido a "barca". É o primeiro sinal do desalento humano frente aos eventos que não podiam ser controlados. Sentem-se sozinhos diante da imensidão do mundo, transfigurada pela imagem da imensidão do mar que cerca a ilha da Sicília e do qual dependia toda a cidade de Trezza.

Em grande parte, a própria História é um elemento que não figura como parte da vida dos personagens que a veem com certo descrédito. É interessante notar como os fatos históricos referidos no romance de Verga não têm significação alguma para o desenrolar de suas vidas.

> Por isso é que a casa da nespereira prosperava, e o patrão 'Ntoni passava por pessoa com a cabeça no lugar, a ponto de que em Trezza tê-lo-iam nomeado conselheiro municipal, não fosse dom Silvestro, o secretário, ter apregoado do alto de sua experiência que era um caturra empedernido, um reacionário daqueles que defendem os Bourbons, e que conspirava pelo retorno de Franceschello[16], para poder mandar e desmandar no vilarejo, como costumava fazer em sua própria casa. O patrão 'Ntoni,

[16] "Alusão a Francesco II de Bourbon, rei das Duas Sicílias (1836-1894), que sucedeu ao pai Ferdinando II (Rei Bomba) em 1859." (Nota à edição de 2002, p. 15).

> ao contrário, não conhecia Franceschello sequer de vista, cuidava de seus negócios [...] (Verga, 2002, p. 15).[17]

Isso também ocorre com a referência à guerra marítima perto de Catânia, para a qual Lucca, um dos netos do patriarca 'Ntoni Malavoglia, é convocado. Neste episódio apenas as consequências da guerra são sentidas, uma vez que as notícias sobre a destruição da frota e a morte do rapaz chegam à vila dois meses depois de terem ocorrido.

> Contavam que se havia travado uma grande batalha no mar[18] e que embarcações do tamanho de Aci Trezza, abarrotadas de soldados, tinham sido afundadas; em suma, um mundaréu de coisas que pareciam as que eram contadas na história de Orlando e dos paladinos de França na Marinha de Catânia, e as pessoas escutavam de orelhas em pé e paradas feito moscas. [...]. Chamava-se *Rei da Itália*, um navio sem igual [...]. Foi a pique num segundo, e não mais o vimos, em meio à fumaça, uma fumaça que parecia sair de vinte fornos de olaria, sabem como é? (Verga, 2002, p. 154)[19].

Novamente a indeterminação da expressão "contavam" / "*raccontavano*" indica a maneira como as histórias chegavam ao vilarejo. Eram trazidas pelos viajantes, pois até mesmo os meios de comunicação existentes não eram confiáveis. Assim, as notícias "reais" ou "verdadeiras" eram aquelas trazidas pelas testemunhas oculares dos eventos.

> - Em Catânia faziam um pandemônio! Acrescentou o boticário. As pessoas se aglomeravam em volta dos que liam os jornais, que parecia uma festa.
> - O jornais só publicam mentiras! Sentenciou dom Giammaria.
> - Dizem que a coisa foi feia; perdemos uma grande batalha, disse dom Silvestro.
> O patrão Cipolla também viera ver o que era aquele ajuntamento.

---

[17] *"Ecco perché la casa del nespolo prosperava e padron 'Ntoni passava per testa quadra, al punto che a Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale, se don Silvestro, il segretario, il quale la sapeva lunga, non avessi predicato che era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava pel ritorno di Franceschello, onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria. Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava agli affari suoi [...]."* (1999, p. 40-41).

[18] "Alusão à batalha naval ocorrida no Adriático em 19 de julho de 1866. E que a esquadra austríaca destruiu a italiana. Na referida batalha, o encouraçado *Rei de Itália* foi atingido pelo navio-almirante *Ferdinand Max* da esquadra austríaca." (Nota à edição de 2002).

[19] *"Raccontavano che si era combattuta una gran battaglia di mare, e si erano annegati dei bastimenti grandi come Aci Trezza, carichi zeppi di soldati; insomma un mondo di cose che parevano quelli che raccontavano la storia d'Orlando e dei paladini di Francia alla Marina di Catania, e la gente stava ad ascoltare colle orecchie tese, fitta come le mosche.[...]. Si chiamava il Re d'Italia, un bastimento come non ce n'erano altri [...]. È andato a fondo in un momento, e non l'abbiamo visto più, in mezzo al fumo, un fumo come se ci fossero state venti fornaci di mattone, lo sapete?"* (Verga, 1999, p. 138).

> - Você acredita nisso? Caçoou por fim. É conversa fiada para vender jornal.
> - Se todos dizem que perdemos!
> - O quê? Disse o tio Crocifisso, pondo a mão atrás da orelha.
> - Uma batalha.
> - Quem perdeu?
> - Eu, você, todos nós, a Itália; disse o boticário.
> - Eu não perdi nada! Respondeu o Campana di Legno, dando de ombros; o negócio, agora, é do compadre Piedipapera e ele tratará disso [...].
> - Sabem como é? Concluiu o patrão Cipolla, é como quando a Prefeitura de Aci Trezza brigava com a de Aci Castello pela posse do território. O que tinha isso a ver com os seus bolsos ou com os meus? (Verga, 2002, p. 155-156)[20].

Além da desconfiança pelos meios de comunicação, os eventos históricos que aconteciam longe da vila também eram vistos com desprezo por alguns dos membros da sociedade que apenas estavam preocupados com sua vida cotidiana e com os rendimentos de seus negócios particulares. Quando o boticário informou que todos haviam perdido com a batalha, porque a Itália perdera, a resposta de Campana di Legno, homem importante da vila, foi a de que ele não havia perdido nada economicamente. Os boatos, no entanto, percorreram a vila e chegaram até a família Malavoglia que, apreensiva porque Lucca estava servindo ao exército, decidiu buscar notícias na capital.

> No dia seguinte, começou a correr o boato de que no mar, perto de Trieste, houvera uma batalha entre os nossos navios e os dos inimigos, que ninguém sequer sabia quem eram, e muita gente tinha morrido; fulano contava o caso de um jeito e sicrano contava de outro, aos pedaços e bocados, mastigando as palavras. [...]. Finalmente, fizeram-lhe a caridade de dizer que procurasse o capitão do porto, que era quem devia saber das notícias. Ali, depois de ter sido mandado durante um bom tempo de Herodes a Pilatos, puseram-se a folhear uns livrões e a percorrer com o dedo a lista dos mortos. Ao

[20] *"- A Catania c'era una casa del diavolo! Aggiunse lo speziale. – La gente si affollava attorno a quelli che leggevano i gionale, che pareva una festa. – I gionale son tutte menzogne stampate! Sentenziò don Giammaria. – Dicono che è stato un brutto affare; abbiamo perso una gran battaglia, disse don Silvestro.*
Padron Cipolla era accorso anche lui a vedere cos'era quella folla.
– Voi ci credete? Sogghignò egli alfine. Son chiacchiere per chiappare il soldo del giornale.
– Se lo dicono tutti che abbiamo perso!
– Che cosa? Disse lo zio Crocifisso mettendosi la mano dietro l'orecchio.
– Una battaglia.
– Chi l'ha persa?
– Io, voi, tutti insomma, l'Italia; disse lo speziale.
– Io non ho perso nulla! Rispose Campana di Legno stringendosi nelle spalle; adesso è affare di compare Piedipapera e ci penserà lui; [...].
– Sapete com'è? Conchiuse padron Cipolla, è come quando il Comune di Aci Trezza litigava pel territorio col Comune di Aci Castello. Cosa ve n'entrava in tasca, a voi e a me?" (1999, p. 138-139).

> chegarem a um nome, a Longa, que não estava ouvindo bem por causa de um zumbido nos ouvidos e escutava tão branca como aquela papelada toda, deslizou devagarinho para o chão, meio morta.
> - Está fazendo mais de quarenta dias, - concluiu o funcionário, fechando o registro. Foi em Lissa; ainda não estavam sabendo? (Verga, 2002, p. 158; 159-160).[21]

Na tentativa de conseguir dinheiro para quitar a dívida da família e reaver a casa que haviam perdido, os Malavoglia conseguiram com muito esforço encontrar um cardume de anchovas. Mas isso aconteceu justamente pouco antes de o cólera começar a fazer vítimas na capital e na região em que moravam.

> Em Catânia grassava o cólera, e quem podia fugia de todas as partes para os vilarejos e campos vizinhos. Então a providência divina descera sobre Trezza e Ognina, com todos aqueles forasteiros a gastar. Mas os regateiros torciam o nariz, quando se falava em vender uma dúzia de barricas de anchovas, e diziam que o dinheiro tinha sumido, com medo do cólera. – Por acaso as pessoas não comem mais anchovas? – dizia-lhes o Piedipapera. Mas o patrão 'Ntoni, e a quem as tinha para vender, querendo negociar, dizia que devido ao cólera as pessoas não queriam estragar o estômago com anchovas e porcarias que tais; preferiam comer massa e carne; por isso era preciso fazer vista grossa e abaixar o preço. Com esta os Malavoglia não contavam! (Verga, 2002, p. 224).[22]

A providência divina atua nessa passagem de modo inverso para a família. Apesar de a família ter conseguido uma boa pesca, as pessoas que fugiam do cólera que se espalhava pelas grandes cidades tinham medo de consumir produtos advindos do mar. Por essa razão, os Malavoglia perderam todo o pescado, ou a um preço muito baixo, ou porque as pessoas preferiam comer massa e carne.

---

[21] *"Un giorno dopo cominciò a correre la voce che nel mare verso Trieste ci era stato un combattimento tra i bastimenti nostri e quelli dei nemici, che nessuno sapeva nemmeno chi fossero, ed era morta molta gente; chi raccontava la cosa in un modo e chi in un altro, a pezze e bocconi, masticando le parole. [...]. Infine gli fecero la carità di dirgli che andasse dal capitano del porto, giacché le notizie doveva saperle lui. Colà, dopo averlo rimandato per un pezzo da Erode a Pilato, si misero a sfogliare certi libracci e a cercare col dito sulla lista dei morti. Allorché arrivarono ad un nome, la Longa che non aveva ben udito, perché le fischiavano gli orecchi, e ascoltava bianca come quelle cartacce, sdrucciolò pian piano per terra, mezzo morta.*
– Son più di quaranta giorni, - conchiuse l'impiegato, chiudendo il registro. Fu a Lissa; che non lo sapevate ancora?" (1999, p. 141-142).

[22] *"A Catania c'era il colèra, sicché ognuno che poteva scappava di qua e di là, pei villaggi e le campagne vicine. Allora a Trezza e ad Ognina, era venuta la povvidenza, con tutti quei forestieri che spendevano. Ma i rigattieri torcevano il muso, se si parlava di vendere una dozzina di barilotti d'acciughe, e dicevano che i denari erano scomparsi, per la paura del colèra. – Che non ne mangia più acciughe la gente? diceva loro Piedipapera. Ma a padron 'Ntoni, e a chi ne aveva da vendere, per conchiudere a negozio, diceva invece che col colèra la gente non voleva guastarsi lo stomaco con le acciughe, e simili porcherie; piuttosto mangiava pasta e carne; perciò bisognava chiudere gli occhi, ed essere correnti pel prezzo. Questa non ce l'avevano messa nel conto i Malavoglia!"*(1999, p. 188).

A História e os nomes dos homens consagrados pela História nada significavam para o povo. O patrão 'Ntoni desconhecia quem tinham sido os governantes e também nada sabia sobre política. Assim como os habitantes da vila, que recebiam as notícias externas por meio dos viajantes, e estas eram vistas apenas como um entretenimento que quebrava momentaneamente seu cotidiano e chegavam à vila com um atraso considerável. Ou seja, quando descobriam o que estava acontecendo, na verdade, recebiam informações de um passado já ocorrido há semanas. O distanciamento e o isolamento representa, nesse sentido, o isolamento do próprio homem do povo frente aos desdobramentos e às consequências da História que estava sendo escrita por outras mãos. Dela, estes homens da "realidade" pertencentes às classes sociais mais baixas não tomavam parte e apenas sentiam suas consequências sem ter condições de reagir à ela.

Os Malavoglia representam, por sua vez, o povo italiano que luta pela sobrevivência, mas que se via sufocado pelos eventos da vida. A relação com o passado não existe e os exemplos dos homens do passado são sombras desconhecidas, desligadas de seu tempo e de suas necessidades, meras anedotas contadas entre os vizinhos para passar o tempo.

Os "vencidos" de Verga tateiam, pois, no escuro em busca de uma felicidade que não conseguirão alcançar e, abandonados à própria sorte, deixam-se arrastar pelo curso dos acontecimentos, à deriva, como a barca *Providência*. A família, então, perdida, desagrega-se com a doença do avô 'Ntoni, com a morte dos pais, Bastianazzo e Maruzza; e de um dos irmãos, Lucca, com a prostituição de uma das irmãs, Rosalia e a fuga do jovem 'Ntoni, que decidiu abandonar a casa e os poucos membros da família que lhe restavam.

CONCLUINDO

O mundo de Verga é, pois, um mundo sem heróis e sem heroísmos, no qual os indivíduos são arrastados pelos eventos da vida, como os escombros são arrastados pelas vagas do mar. Nem mesmo a tênue esperança que se insinua, em determinado momento, fora capaz de atenuar o desalento em que a família estava envolvida.

Esses elementos do realismo de Verga e suas características principais se valem dessa técnica narrativa que manipula um mundo reconhecível. Elementos igualmente importantes do romance como o espaço e o tempo são categorias que, ao serem elencadas, contribuem para a própria constituição das particularidades das personagens. Assim é, pois, que a casa e o barco da família compõem o quadro de sua existência como parte de

sua caracterização e, mesmo sendo objetos materializados, assumem um posicionamento extremamente importante para a definição deles. A família começou a se desagregar a partir do naufrágio do barco e atingiu o declínio total com a perda da casa. O barco e a casa seriam, portanto, parte da própria definição desses indivíduos e referenciais para sua própria existência.

Ao contrário da família, identificada por suas posses, a vila de Aci Trezza foi aos poucos sendo desvelada aos leitores a partir de seus habitantes. À medida que a sociedade do vilarejo começa a ser apresentada, também as demais casas, negócios comerciais, a igreja, a região próxima e a paisagem natural ao redor, passam a ser vislumbradas. Dessa forma, a vila em si ganhou contornos dentro da narrativa a partir do material humano que a habitava. Verga, opera nesse sentido, um percurso inverso. A família é identificada pelos objetos físicos, pelos bens de que é proprietária; enquanto a vila se descortina a partir dos homens e mulheres que ali vivem. À medida que um novo personagem foi sendo agregado à narrativa, uma pequena parcela da vila foi descrita. Estes novos espaços não são postos em uma ordenação da qual poder-se-ia inferir um mapeamento, a não ser considerando-se três espaços específicos: a vila propriamente dita, a *sciara*,[23] e o mar. Em cada um desses espaços, os homens desempenhavam funções que possibilitaram a transformação de alguns aspectos de suas vidas. A vila e o mar opõem-se como espaço urbano e espaço natural, mas unem-se ao representar as opressões impostas pela vida. Pressionados entre estes dois espaços, como a *sciara*, os Malavoglia buscavam sobreviver ao avanço da modernidade e às intempéries do mar.

Assim, pois, destaca-se o estilo especial da escrita de Verga, uma vez que ele une à representação do real, as características específicas da Sicília, desconectada do continente e alheia aos eventos descritos, isolada em suas particularidades, mas ampliada ao ser posta diante dos caprichos da Natureza.

[23] "Do árabe *sà 'rá*, terreno coberto de moitas. Na Sicília o termo foi incorporado à língua local para designar não só os campos rochosos e áridos do deserto, como também os campos rochosos do Etna, cobertos de touceiras de giesta e figueiras-da-índia. Verga define o termo como 'a crosta formada sobre o solo pelas torrentes de lava do Etna, que ao se esfriarem formam uma camada de rocha enegrecida e dura como os recifes, e depois de centenas de anos podem, inclusive, tornar-se novamente férteis'." (Nota à edição de 2002, p. 35).

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. O mundo provérbio. IN: VERGA, G. *Os Malavoglia*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero de Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 335-364.

CUNHA, C.; e CINTRA, L. *A nova gramática do português contemporâneo*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GALLI della LOGGIA, E. *L'identita italiana*. Bologna: Il Mulino, 1998.

LANZA. C. G. IN: VERGA, G. *Tutte le novele.* A cura di Concetta Greco Lanza. Edizione integrale. Roma: Biblioteca Economica Newton, 1997.

PAZZAGLIA, M. *Scrittori e critici dela letteratura italiana*: ottocento e novecento. Antologia com pagine critiche e um profilo di storia letteratia. 3. Ed. Bolonha: Zanichelli, v. 3, 1992.

RENAUX, S. L. S.; BOWLES, H. L. (Orgs.) *Bruno Enei*: aulas de literatura italiana e desafios críticos. Ponta Grossa, PR: Todapalavra, 2010.

SQUAROTTI, G. B. *Letteratura italiana*. Lineamenti. Problemi. Autori. Nuova edizione ampliata con la collaborazione di marco Cerruti et alii. Messina/Firenze: Casa editrice G. D'anna, 1991.

VERGA, G. *Os Malavoglia*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Atelê Editorial, 2002.

VERGA, G. *I Malavoglia*. Introduzione e note di Roberto Fedi. Perugia: Guera Edizioni, 1999.

VERTECHI, A.; RONCORONI, F. *Gli autori e le opere*. Storia dela letteratura e guida critica ala lettura dei testi dell'Ottochento e del Novecento. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1986.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.369-383

A MULHER CALEIDOSCÓPICA DE ELIANA ALVES CRUZ:

POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS ACERCA DA PERSONAGEM VITÓRIA DO ROMANCE NADA DIGO DE TI, QUE EM TI NÃO VEJA

THE KALEIDOSCOPIC WOMAN BY ELIANA ALVES CRUZ: INTERPRETATIVE POSSIBILITIES ABOUT THE CHARACTER VITÓRIA IN THE NOVEL NADA DIGO DE TI, QUE EM TI NÃO VEJA

Aniely Walesca Oliveira Santiago[1]
Jefferson Xavier Freire da Costa[2]

RESUMO: O objetivo deste estudo é estabelecer uma relação simbólica entre a personagem Vitória, da obra *Nada digo de ti, que em ti não veja*, de Eliana Alves Cruz, e um caleidoscópio, metáfora que inspira a concepção de mulher caleidoscópica (nossa atribuição analítica). Tal abordagem se viabiliza a partir do levantamento e desenvolvimento de possibilidades interpretativas para a personagem. As análises serão conduzidas sob a ótica dos estudos decoloniais, com foco nos sujeitos subalternizados, excluídos e marginalizados, sobretudo na valorização da voz da mulher negra e de suas denúncias frente a contextos de opressão e invisibilização. Ao examinarmos as estratégias de resistência, sobrevivência, transformação e organização protagonizadas por Vitória, será possível evidenciar caminhos interpretativos que rompem com leituras convencionais e reforçam perspectivas insurgentes. Diante do exposto contamos com os posicionamentos de Dalcastagnè (2018), Gonzalez (2019), Anzaldúa (1987), Gomes de Jesus (2014), Nascimento (2018), Santiago (2012), Nascimento (2019), Evaristo (2009), Hollanda (2020), Oyěwùmí (2002) e Díaz-Benítez (2020).
Palavras-chave: Decolonial. Romance histórico. Transfeminismo. Mulheres negras.

ABSTRACT: The objective of this study is to establish a symbolic relationship between the character Vitória, from the book *Nada diz de ti, que em ti não veja* (I say nothing about you, that I don't see in you), by Eliana Alves Cruz, and a kaleidoscope, a metaphor that inspires the concept of a kaleidoscopic woman (our analytical focus). This approach is made possible by identifying and developing interpretative possibilities. The analyses will

[1] Doutoranda em Estudos Decoloniais e Feministas pelo PPGL.Universidade Federal da Paraíba. anielyoliveirasantiago@gmail.com
[2] Doutorando em Estudos Decoloniais e Feministas pelo PPGL.Universidade Federal da Paraíba. jefferson_costa3@hotmail.com

be conducted from the perspective of decolonial studies, focusing on subalternized, excluded, and marginalized subjects, especially in valuing the voice of Black women and their denunciations of contexts of oppression and invisibility. By examining Vitória's strategies of resistance, survival, transformation, and organization, we will be able to highlight interpretative paths that break with conventional readings and reinforce insurgent perspectives. In light of the above, we rely on the positions of Dalcastagnè (2018), Gonzalez (2019), Anzaldúa (1987), Gomes de Jesus (2014), Nascimento (2018), Santiago (2012), Nascimento (2019), Evaristo (2009), Hollanda (2020), Oyěwùmí (2002), and Díaz-Benítez (2020).
Keywords: Decolonial. Historical novel. Transsexuality. Black women.

INTRODUÇÃO

Faz-se necessário e didático de nossa parte que comecemos com o significado de caleidoscópio, pois este possibilitará leituras múltiplas a partir do que se possa depreender destas linhas a seguir. Trata-se de um instrumento óptico que cria efeitos visuais. Com basicamente alguns espelhos e vidros coloridos, forma possibilidades infinitas de combinações com o intuito de oferecer imagens. Aqui gostaríamos de ressignificar esta função, pois, para além da etimologia *καλός* (bonito), *είδος* (imagem) e *σκοπέω* (olhar), a literatura, em adição às imagens, evoca experiências sinestésicas. Ela também se mostra como um instrumento libertador que "desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante" (Candido, 2011, p. 182). Em tempos de conectividade digital, as formas de acesso, produção e recepção da literatura estão em constante transformação. A forma que a consumimos modifica-se constantemente (aqui percebe-se o giro caleidoscópico). Embora uma parte conservadora negue tais transformações e atenha-se à ideia de que algo se transformou de fato, os efeitos são diretos. Os processos de produção e recepção literária modificaram-se, isto é um ponto positivo já que propiciam o surgimento e a consolidação de novas vertentes literárias, oferecendo espaço e voz a narrativas que, por muito tempo, foram silenciadas. A atual conjuntura possibilitou o surgimento de várias vertentes que tiveram vez e voz.

Em um sistema literário, há a tendência de que os elementos assumam a organização hierárquica tais como periferia e centro, que proliferam diversas literaturas e vertentes que surgem em resposta à hegemonia dominante, tensionando o processo de fossilização do cânone, este, por sua vez, localizado simbolicamente no centro. Essas literaturas

periféricas/marginais revelam uma intencionalidade transgressora, isto é, buscam ultrapassar os limites historicamente impostos aos seus territórios simbólicos. As literaturas que despontam, mirando a transgressão, fazem de seu cerne um movimento identitário, cultural e ideológico que não reflete o que circula nas hegemonias. Elas forjam para si um espaço de resistência e de luta. O atual cenário do sistema literário brasileiro mostra-se favorável ao aparecimento de *corpora* literários não-hegemônicos, de não-conformismo ao *status quo*, e palco para reflexões crítico-analíticas sobre o sujeito e sua relação com a sociedade. Existe então, um momento de giro do caleidoscópio propício à transgressão. Tal giro é possibilitado por alguns fatores. Primeiramente, o público tem exigido literaturas que reflitam a vivência e as questões sociais, políticas e culturais com maior interesse em ouvir vozes historicamente silenciadas. Segundo, florescem os movimentos de escrita, profusão, circulação e reconhecimento dessas literaturas.

Sem dúvida, um destes *corpora* literários que despontam dentro do sistema literário brasileiro é o da Literatura Afro-Brasileira. Infelizmente, há indivíduos que pensam que desmembrar a Literatura Brasileira em categorias "menores" não seria produtivo, enfraquecendo ambos, o olhar, e a experiência do todo. Soma-se a este panorama um perfil universal estabelecido, presente em muitas obras canonizadas defendidas pelos universalistas, que é o do "homem, branco, de classe média, nascido no eixo Rio-São Paulo" (Dalcastagnè, 2018). A Literatura Afro-Brasileira é um *corpus* literário conciso que dá conta de percepções de mundo, experiências e vivências das pessoas afrodescendentes no Brasil. Ela torna-se o seu próprio caleidoscópio que figura dentro de outros. Nela própria há a possibilidade de desafiar todas as categorias cristalizadas do cânone e instaurar novas epistemologias.

A literatura é um lugar onde as pessoas das margens encontram espaço para denunciar e também fazer justiça. Nos últimos anos, graças aos avanços do estudo e pensamento decoloniais e às novas formas de ser, pensar e saber, obtivemos um aumento na produção e participação delas nas livrarias, nas escolas e universidades. Porém, a Literatura Afro-Brasileira ainda carece de ser incorporada ao cânone e em ter uma teoria e crítica literária propriamente negra, realizada por pesquisadore (a)s e escritore (a)s negro (a)s, apesar da grande produção filosófica e literária na atualidade.

Apropriando-se da literatura e a partir de sua própria escrita, a renomada autora Conceição Evaristo foi capaz de reconhecer "a presença de uma vertente negra feminina"

(2019, p. 18) dentro da Literatura Afro-Brasileira. A escrita negra feminina brasileira atual conta com nomes como Ana Maria Gonçalves, Miriam Alves, Geni Guimarães, Valéria Barcelos, Cristiane Sobral, Maria Beatriz Nascimento, Lívia Natália, Thiffany Odara e Jarid Arraes. Todas estas mulheres (sejam cis ou trans) forjam em suas obras um espaço de resistência, insurgência, clamam para si os direitos de fala e denunciam as injustiças e preconceitos. Podem tranquilamente ser classificadas na quarta onda do feminismo, como apontado por Hollanda (2020, p. 13) pois, "manifestam-se por direitos de seus corpos exigindo serviços, igualdade social, direitos humanos". Nesta onda citada, também se encontra a capacidade de desafiar epistemologias antigas pautadas em normas masculinas. A pensadora nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (p. 9, 2002) aponta que "as lentes feministas desnudam o homem de ideias para todos verem. Mesmo os discursos como os da ciência, considerados objetivos, foram mostrados como masculinamente tendenciosos". Oyěwùmí cita a relação entre as lentes do feminismo e o discurso masculino que está imbricado nas epistemes. É somente através delas que se pode lançar luz a um processo de desconstrução e ressignificação de saberes.

Dentro deste movimento podemos citar a autora Eliana Alves Cruz que constrói algumas de suas personagens femininas negras como fortes, perspicazes e resilientes. Tais personagens carregam o intuito de desestruturar concepções cristalizadas no seio da sociedade. Ao abordar a temática da escravidão, Cruz nos remete à memória e ancestralidade do povo negro, às raízes brasileiras e às marcas indeléveis que esse momento sombrio e tão cruel deixou na história do Brasil e dos afrodescendentes. A partir das personagens como Vitória, Zé Salavú e Quitéria, presentes em *Nada digo de ti, que em ti não veja* (2020), podemos compreender as estratégias de resistência contra todos os tipos de opressões sofridas pelo povo negro. A trajetória dessas personagens transgressoras traz algumas inquietações e reflexões sob um olhar feminino em suas multiplicidades. O próximo segmento dará ênfase tanto à autora quanto à sua personagem Vitória.

1 ELIANA ALVES CRUZ E SEU ESPAÇO NA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Eliana Alves Cruz é uma das vozes da caleidoscópica polifonia que provém da Literatura Afro-Brasileira. A autora, nascida no Rio de Janeiro, estudou comunicação

social e atua também como jornalista. Sua estreia foi com a obra *Água de Barrela* (2016). A vencedora do Jabuti na categoria contos, desde então, lançou romances como: *O crime do cais do Valongo* (2018), *Nada digo de ti, que em ti não veja* (2020) e *Solitária* (2022). Ambos *Água de Barrela* e *Nada digo de ti, que em ti não veja* podem ser classificados como romances históricos. *O crime do cais do Valongo* também pode ser considerado como tal, mas pode-se acrescentá-lo também à categoria de romance policial. A jornalista Isabella Rodrigues (2023) caracteriza a escrita da autora, como uma "poderosa expressão de resiliência e resistência, capaz de gerar conscientização e impulsionar a mudança". A autora parece estar conectada com a agenda da Literatura Afro-Brasileira ao tomar para si as pautas da vertente literária reconhecendo que "a história e o conhecimento do povo negro são tesouros riquíssimos que precisam ser descobertos e aproveitados" (Cruz, 2018a, s. p). É neste intuito que ela escreve.

A escritora mineira Conceição Evaristo frisa características bem específicas dos textos produzidos dentro da Literatura Afro-Brasileira pelas autoras. Tais textos trazem a "vivência de sujeitos negros/as na sociedade brasileira e (...) experiências diversificadas" (2019, p. 27). Ambas, Literatura Afro-Brasileira e a sua vertente, beneficiam-se diretamente de uma abordagem epistemológica chamada de afrocentricidade, desenvolvida por Molefi Kete Asante. Trata-se de uma maneira de por os africanos e seus descendentes como sujeitos das suas próprias histórias, em posição de protagonismo. Os estudos afrocentrados se tornam uma resposta à cultura hegemônica, mas não somente isso, são a oportunidade de encorajar as vozes de quem por muito tempo foi silenciado, marginalizado e subalternizado.

Podemos estender o pensamento afrocentrado e falarmos que as obras de Cruz possuem cosmopercepção *(world-sense)* ao invés de cosmovisão *(worldview)*, termos estes apontados pela pesquisadora feminista Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí. A cosmovisão atrela-se ao ocidente ligando-se ao sentido da visão para "resumir a lógica cultural de uma sociedade" (2020, p. 3). Já a cosmopercepção privilegia os sentidos "é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais." (2020, p. 3). Neste sentido, ao tratarmos sobre o conceito de caleidoscópio, extrapolamos o seu *stricto sensu* e o associamos às experiências interseccionais e sinestésicas, como já dito anteriormente. Portanto, para responder às vivências, experiências e perspectivas das pessoas negras, faz-se mais pertinente recorrermos ao conceito de cosmopercepção.

Todas as obras de Eliana Alves Cruz, além de possuírem este conceito de Oyěwùmí, enquadram-se nas escrevivências de Evaristo, e na afrocentricidade de Asante para compor suas possibilidades caleidoscópicas.

A vertente da literatura negra feminina brasileira, a qual Cruz pertence, também promove o resgate à ancestralidade, à (re)conexão, à vontade de atribuir novos significados e a nova compreensão de mundo (cosmopercepção), também representa uma luta contra a máquina do apagamento histórico (memoricídio). Esta vertente promove o fortalecimento das insurgências, do não-conformismo e da contra-hegemonia. Nela, fala-se contra a misoginia, o machismo, a LGBTQIAPN+fobia, a opressão, o racismo estrutural e explícito, além da desconstrução de estereótipos perpetrados pela sociedade. Tal vertente liga-se muito ao feminismo. A autora e ativista Lélia Gonzalez reconhece a importância do movimento para fomentar novas possibilidades e articulações.

> É inegável que o feminismo como teoria e prática vem desempenhando um papel fundamental nas nossas lutas e conquistas e que, ao apresentar novas perguntas, não somente estimulou a formação de grupos e redes, como também desenvolveu a busca de uma nova forma de ser mulher (2020, p. 43).

A nova forma de ser mulher, que é mencionada por Gonzalez, diz respeito às múltiplas mulheres e suas diversas expressões sociais e culturais e não somente às cisgêneros. A antropóloga colombiana Díaz-Benitez também partindo de uma crítica à ideia de mulher universal afirma que "Está no feminismo o papel de nos traduzirmos umas às outras e de nos situarmos nos diversos lugares da diferença" (2020, p. 321). Diferença não significa desavença para a feminista radicada no Brasil, que lembra que, se devem favorecer pontes entre mulheres, jamais os muros. A tradução na sua concepção é primeiramente entender-se como pertencente a vários segmentos em intersecção, e posteriormente, sob o olhar empático, entender que este processo ocorre também na outra e gera pontos de diferenciação. A diferença não torna uma mais ou menos mulher que a outra; ela é, na verdade, um ponto de convergência. A nova forma de ser mulher compreende uma perspectiva mais ampla, que vai além dos limites da biologia. Já não se trata de um conceito cristalizado ou fixo, mas de uma construção plural e em constante movimento. No caleidoscópio da literatura, há espaço para todas as mulheres, e o mesmo se afirma no interior dos movimentos feministas, que se ampliam para acolher múltiplas experiências e identidades. A autora Eliana Alves Cruz (2020) reconhece que "feminismo

negro e feminismo branco (...) são pautas diferentes, mas isso não significa uma animosidade, isso significa que a gente precisa ter humildade de enxergar o outro". Faz-se de extrema necessidade, então, diante do exposto pela autora, recuperarmos mais uma vez as ideias de pontes mencionadas por Díaz-Benitez e reforçadas por Gloria Anzaldúa quando menciona que deve-se estabelecer "uma ponte entre nossas diferenças, essa expressão mantém a promessa de aliviar as feridas" (1987, p. 20). Isso inclui as mulheres trans, com o surgimento do transfeminismo.

A população trans, assim como a negra e grupos sociais criminalizados compartilham do mesmo olhar de marginalização ou extermínio. O transfeminismo (influenciado pelo feminismo negro) reconhece as diversidades identitárias de gênero e é contra as hierarquizações de opressões, principalmente aquelas que colocam cis acima de trans. Assim como as feministas negras, as epistemologias transfeministas têm como base fundadora as experiências como geradoras de conhecimento.

É de suma importância refletir e compreender que gênero e sexo não são pré-determinados, "os transfeminismos permitem a criação de conexões e alianças para além da cis-heteronormatividade, assim como parte do pressuposto teórico-político de dessencialização do gênero" (Nascimento, 2021, p. 43). Resgatar e reconhecer as lutas de personagens trans nacionais como Xica Manicongo é um dos pilares para o fortalecimento do movimento e do pensamento transfeminista no Brasil, além de criar espaços para que essas vozes sejam ouvidas. De acordo com a psicóloga Jaqueline Gomes de Jesus, podemos definir o transfeminismo como:

> Uma linha de pensamento e de prática feminista que rediscute a subordinação morfológica do gênero (como construção psicossocial) ao sexo (como biologia), condicionada por processos históricos, criticando-a como uma prática social que tem servido como justificativa para a opressão sobre quaisquer pessoas cujos corpos não estão conformes à norma binária homem/pênis e mulher/vagina, incluindo-se aí: homens e mulheres transgênero; mulheres cisgênero histerectornizadas e/ou mastectomizadas; homens cisgênero orquiectomizados e/ou "emasculados"; e casais heterossexuais com práticas e papéis afetivossexuais divergentes dos tradicionalmente atribuídos, entre outras pessoas (2014, p. 5).

Cruz segue em suas obras os preceitos de Tatiana Nascimento que propõe "a recontação/invenção de histórias negras ancestrais como saída à heterossexualização cisnormativa que discursos "autorizados" do dominador/colonizador impõe à diáspora" (2020, p. 4). Ambas, em uníssono agem para coibir o ciclo de silenciamento provenientes

de um racismo colonial e também "as expectativas sexuais sobre corpos negros" (2020, p. 4). A figura da mulher negra foi construída em cima deste entrelaçamento entre racismo colonial e dominação dos corpos.

2 VITÓRIA CALEIDOSCÓPICA: TRAVESSIAS E REEXISTÊNCIA EM *NADA DIGO DE TI, QUE EM TI NÃO VEJA*

Nada digo de ti, que em ti não veja (2020) tem como cenário o Rio de Janeiro a partir do ano de 1732 e aborda com sensibilidade temas delicados e ainda pouco explorados na literatura histórica brasileira. Vitória é uma personagem que teve uma vida desafortunada, mas isto não a deixou abatida. Dotada de sagacidade adquirida pela interação com o meio e suas vivências pelo mundo, transformou-se na resiliência e na sabedoria em pessoa. No quesito amoroso é preterida, e vista como uma mulher apenas para aventuras sem compromissos sérios. Ela é apaixonada por Felipe Gama, que pertence a uma das famílias tradicionais e ilibadas da cidade, e está para casar-se com Sianinha, formando uma aliança entre as famílias tradicionais. Eles se amam e não sabem como vão viver essa relação, que é completamente proibida pela moral e os bons costumes.

A narrativa confere protagonismo às personagens negras, apresentando-as como sujeitas de seus próprios destinos. Entre elas, Vitória se destaca como a figura central da trama. Cruz reconta a história da colonização brasileira abordando não apenas as questões da escravidão, mas colocando em voga as relações de gênero e a sexualidade. Abordar a transexualidade neste recorte histórico é uma forma potente de retirar as poeiras dos armários e as máscaras dos opressores. Com o empoderamento do povo negro, refazer os rumos virou questão de honra. Dar voz e colocar o ponto de vista dos subalternos nas narrativas é uma das contribuições do pensamento decolonial na contemporaneidade.

A personagem Vitória é central na narrativa de Eliana Alves Cruz e ocupa, em nossa análise, um lugar fundamental para a construção de uma discussão relevante no âmbito dos estudos feministas. A seguir, propomos justificar por que Vitória pode ser compreendida como uma representação da mulher caleidoscópica transgressora, múltipla, insurgente e capaz de desafiar as normativas de gênero e identidade impostas pela tradição.

2.1 VITÓRIA COMO POSSIBILIDADE DE TRANSFORMAÇÃO

Primeiramente, transformar significa mudar de forma, trocar, alterar. Neste sentido, sem dúvida a personagem é a metamorfose em pessoa. Dotada de características fortes, é audaciosa, vívida, destemida e passional. Apresenta-se como uma transformadora, pois, enfrenta o *status quo*, o preconceito e o "cistema", assim definido por Nascimento (2020). O ato de existir de seu corpo trans torna-se uma afronta à sociedade. Para além das comparações com a borboleta que passa de ovo, lagarta, crisálida a imago, Vitória viveu quatro existências e encontra-se na sua quinta. Seu alto teor de transformação manifesta-se em sua própria vida. Acompanhemos como o narrador apresenta estas vivências da personagem.

> Vitória era o seu quinto nome desde que viera ao mundo. Ela nascera como o menino Kiluanji Ngonga. Quando entendera sua verdadeira natureza, foi chamada de Nzinga Ngonga, depois virou sacerdotisa e era chamada de Nganga Marinda (sacerdotisa dos mistérios ancestrais). Desembarcou na América sequestrada dos seus e a batizaram como o homem Manuel Dias. Depois de conquistar sua liberdade, escolheu ser apenas Vitória, pois era assim que se considerava: vitoriosa. Considerava-se quase invencível, pois muito pouca gente que caminhava sobre a Terra havia vivido cinco existências em uma mesma, e escapado de tantos perigos (Cruz, 2020, p. 38).

Aqui podemos recorrer a outras interpretações acerca da palavra transformação. Na física, é qualquer alteração no estado de um sistema. Este por sua vez é definido como a parte do universo que está sob consideração. Então, tendo como base a existência de Vitória (um corpo que sofre transformação e também que se transforma no processo), é capaz de tensionar/afrontar os limites do sistema/"cistema". O cistema tem tendências ao isolamento tentando manter-se intacto e por isso exerce o seu caráter repressivo aos corpos dissidentes. Muitas personagens da narrativa recusavam-se a reconhecê-la como mulher e principalmente como ser existente e coabitante da esfera global. Como resultado dessa tensão, Nascimento (2020, p. 12) atribui ao racismo colonial o poder de anular ao afirmar que: "nossa complexidade, nos desumaniza, explora, escraviza, mata, estupra, fetichiza, exotiza — impede que nos chamemos por nossos próprios nomes". A algumas mulheres negras, acontece algo bem desconfortável que é a negação ao amor. Em seu texto "A mulher negra e o amor" (2019) Beatriz Nascimento discute as disparidades entre

gêneros quando o assunto é amor e sexo e aponta que recai sobre a mulher negra a exclusão. No girar da roda, ela é privada das sensações que as outras pessoas experienciam normalmente. Tal privação ao amor acontece à Vitória na narrativa, que precisa viver um amor furtivo e é relegada ao status de preterida: "Nada lhe parecia certo nesta vida, mas a rejeição de Felipe, o único que realmente sentira que amara, era uma face dura demais da falta absoluta de justiça no mundo" (Cruz, 2020, p. 14).

Vitória é uma mulher forte que escreve a sua existência através do seu corpo. Ao ser representada desta maneira, com convicções e resiliente, inscreve-se neste mundo. Através de seu físico "puro, brilhante e belo azeviche" (2020, p. 23) com "cabelos abundantes e crespos, que faziam uma moldura perfeita para o rosto belo e provocante" (2020, p. 25), Vitória corpografa sua existência. Pensaríamos então a partir dela o conceito de corpografia no sentido de grafar-se com o corpo. Vitória posiciona-se então como um quadro para a transformação. A transformação de paradigmas, por ser uma mulher que desafia a sociedade e cria um espaço de resistência para si. Levando em conta que cada vivência é única e incomparável, Vitória revela-se como um verdadeiro caleidoscópio de possibilidades de resistência contra o preconceito, o racismo, a heteronormatividade e o cistema.

2.2 VITÓRIA COMO ESPAÇO DE IDENTIFICAÇÃO PARA MULHERES NEGRAS, CIS OU TRANS

A autora Eliana Alves Cruz gosta de desafiar a linha tênue entre literatura e história, por isso escreveu (até agora) três romances históricos. Através deles fica evidente que muito do "fazer jornalístico" aparece em suas obras. Este olhar para o jornalístico aparece nas suas pesquisas, na sua escrita e no seu fazer literário. É compreensível que seja uma maneira de entender o passado através da linguagem, sem regras fixas, sem limites de possibilidades, fazer uma releitura de fatos e produzir uma infinita proliferação de discursos, dar voz ao seu interior, reescrever a história. Este é um movimento encabeçado pelas feministas negras que

> propuseram diversos tipos de agência coletiva e vários contrapontos em relação aos projetos emancipatórios do feminismo hegemônico. Entre os principais, leituras interseccionais da história em torno de algumas discussões centrais: o legado da escravidão, o acesso a trabalho, maternidade, reprodução e família, como eixos a

> partir dos quais seria preciso olhar para as especificidades. (Díaz-Benítez, 2020, p. 310)

Vitória pode ser interpretada como uma tentativa da autora de construir um percurso no qual leitoras e leitores realmente olhem para as especificidades. Do ponto de vista de um feminismo interseccional, isto precisa ser principalmente pensado através da periferia. Nesse contexto, o sentimento de coletividade emerge como elemento estruturante: o coletivo evoca o caleidoscópio, e o caleidoscópio, por sua vez, reflete o coletivo. A construção de um sentimento coletivo poderia ser o cerne das propostas das feministas, abrangendo assim todas as raças e classes. Nesse sentido, a feminista Heloisa Buarque de Hollanda ao recuperar as ideias de Anzaldúa, evoca a metáfora das pontes "que se constroem sobre as costas (...) de todas as mulheres: as cis, as trans, as acadêmicas, as militantes, as brancas, as pobres, as indígenas" (2020, p. 30).

Na construção da narrativa, podemos considerar a influência da figura de Xica Manicongo na construção da personagem Vitória como exemplo dessa ponte. Xica Manicongo é considerada a primeira travesti da História do Brasil, de acordo com os registros históricos oriundos dos arquivos da Primeira Visitação do Tribunal do Santo Ofício, em 1591, com o intuito de verificar possíveis atividades consideradas heréticas, nos estados de Pernambuco e Bahia.

No romance, Vitória é retratada como sábia, dominava a magia, as ervas e tinha o dom da adivinhação e premonição, assim como Xica, chamada pejorativamente como "quimbanda, membro de uma quadrilha de feiticeiros sodomitas" (Quimbanda Dudu, 2005, p. 27). Seu lado espiritual era aguçado, tanto é que graças a ele conseguiu liberdade. Era um ser místico, temido por muitos e amado por poucos.

Vitória, sendo uma mulher trans, negra e periférica, torna-se capaz de alcançar outras mulheres por meio das pontes simbólicas propostas por Gloria Anzaldúa, as quais se constroem no ato da leitura e da identificação. Essas pontes, sob um olhar também psicológico, mobilizam afetos como empatia, solidariedade e acolhimento entre mulheres, permitindo a abertura para o reconhecimento mútuo. O exercício desses sentimentos possibilita processos de identificação, nos quais o outro deixa de ser estranho e passa a operar como espelho ou modelo. Ao transgredir normas de gênero, raça e classe, Vitória se torna, compreensivelmente, uma figura de referência: alguém que, ao afirmar sua

existência múltipla e resistente, oferece caminhos possíveis de reconstrução subjetiva para outras mulheres.

2.3 VITÓRIA COMO TRANSGRESSORA PARA ALÉM DA TRANSPOSIÇÃO E EXTRAPOSIÇÃO

A palavra transposição diz respeito a ultrapassar, exceder a posição. Na álgebra ela é interpretada como a troca das posições de dois elementos. A soma de dois produtos não altera o resultado, a ordem dos fatores não altera o produto. No caso de Vitória, isto não acontece, pois, cada vez que modificou-se para a sua nova existência, alterou o resultado de sua vida e "escolheu ser apenas Vitória, pois era assim que se considerava: vitoriosa. Considerava-se quase invencível" (Cruz, 2020, p. 38). A transposição no caso da personagem diz respeito ao modo como ela se posiciona no mundo através de sua corpografia. Sendo esta, uma corpografia trans, sua maneira de localizar-se no mundo é distinta das pessoas que performam a heteronormatividade. A transposição de Vitória é perseverante, obstinada e resiliente. Mesmo que tentem enquadrá-la como possuidora de "profunda doença psíquica provocada pelo inimigo que vinha das trevas" e portadora "do pecado nefando, mortal" (2020, p. 32), Vitória permanece tranquila. Ser Vitória traz todo um punhado de experiências que ela não viveria tendo qualquer uma das existências anteriores. Infelizmente na sociedade contemporânea pessoas ditas transgressoras ainda são taxadas como não seguidoras de normas, ordens, leis etc., elas são por muitas vezes consideradas contraventoras, infratoras e até criminosas. Naquela época não era diferente. Viver a sua sexualidade e identidade, se estas divergissem da normatividade, era pecado aos olhos da sociedade.

Vitória é um ser extraposicional. Para justificarmos o uso deste item léxico para adjetivá-la, nos ancoramos nos estudos linguísticos. Para a linguística, trata-se do deslocamento de um elemento de uma frase para uma posição diferente da que geralmente ocupa. Vitória foi deslocada em suas múltiplas existências. Primeiramente nascera menino em África, foi obrigada a vir para as Américas forçadamente, e no Brasil não consegue viver uma vida plena. O que seria Vitória além deste deslocamento? Esta constante busca por achar-se dentro de uma "frase" ocupando o espaço não aceito pela ordem vigente. Esta sociedade privilegia os sujeitos que se comportam no modo SVO

(sujeito, verbo, objeto) e que obedecem a ordem básica de constituintes quanto à sintaxe. Vitória parece ter o seu regimento próprio, VOS, OSV, VSO, nenhum deles parece suficiente para defini-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos anos a Literatura Afro- Brasileira foi negligenciada pela maioria dos críticos literários e produtores de literatura em diversas instâncias. Desacreditada, foi relegada ao status de periférica em oposição ao central, ficou submetida ao escrutínio linguístico-normativo. Em dias atuais, a corrente dos universalistas ainda crê e nega que a Literatura Afro-Brasileira seja um *corpus* literário conciso e acreditam que seja "menor" e jamais desmembrada da Literatura Brasileira. O cânone literário é excludente, mas não é impenetrável. Movimentos podem ser feitos para que um tipo específico de literatura faça o seu movimento para o centro, reconfigurando assim o quadro de possibilidades para que uma nova ordem venha a se estabelecer. Podemos então afirmar que a Literatura Afro-Brasileira está fazendo esse movimento caleidoscópico de chegar ao cânone aos poucos.

Nomes como o de Eliana Alves Cruz, que está presente na vertente negra feminina (sejam elas cis ou trans) dentro da Literatura Afro-Brasileira tem tensionado o cânone e lutado contra a hegemonia, forjando um espaço de resistência e de luta. Ao escrever o romance *Nada digo de ti, que em ti não veja* (2020) e dar vazão à personagem Vitória para o mundo, Eliana Alves Cruz clama para si um movimento identitário, cultural e ideológico, abrindo espaço para as vozes silenciadas e dando visibilidade às pessoas trans e negras. Muitos direitos já foram conquistados pela população trans no Brasil, como a utilização do nome social e a alteração do nome e gênero nos documentos, sem ter a necessidade de realizar a cirurgia de afirmação de gênero.

Esses direitos conquistados ainda carregam muita transfobia social e institucional. A representativa trans em todas as esferas da sociedade, inclusive na política e na educação, é uma das principais demandas desse movimento. A população trans carece de programas de integração e cidadania para inserção no mercado de trabalho, ficando a maioria a mercê da prostituição e do trabalho informal. Com o movimento do transfeminismo podemos perceber as pontes de Anzaldúa se conectando através da

identificação na diferença. Neste sentido, a personagem Vitória apresenta-se como uma transformadora, pois, enfrenta o *status quo*, o preconceito e o cistema.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, G. *Borderlands/La Frontera:* The new mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

CÂNDIDO, A. O direito à literatura. In: CÂNDIDO, A. *Vários Escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CRUZ, E. A. *Nada digo de ti, que em ti não veja*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2020.

_____. Entrevista com a escritora Eliana Alves Cruz - Primeiro Ciclo Blooks Outras Histórias do Brasil: Resistências e Reparações. Entrevista a Blooks Livraria. Medium, 2018a. Disponível em: https://medium.com/blooks/entrevista-com-eliana-alves-cruz-d339656eb6bd. Acesso em: 18 jul. 2024.

_____. Entrevista com Eliana Alves Cruz. Entrevista a Carolina Freitas da Cunha. Medium, 2018b. Disponível em: https://medium.com/@cfdacunha/entrevista-com-eliana-alves-cruz-59f1213704c5. Acesso em: 15 jul. 2024.

_____. Esperançando o futuro da literatura e da inclusão racial no Brasil: Entrevista com Eliana Alves Cruz. Entrevista a Isabella Rodrigues. Observatório de Favelas, 2023. Disponível em: https://observatoriodefavelas.org.br/esperancando-o-futuro-da-literatura-e-da-inclusao-racial-no-brasil-entrevista-com-eliana-alves-cruz/ Acesso em: 21 jul. 2024

_____. Literafro: portal da literatura afro-brasileira 2013. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1159-eliana-alves-cruz. Acesso em: 20 julho de 2024.

DALCASTAGNÈ, R. *Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro*. Entrevista a Amanda Massuela. Cult, ano 20, n. 231, p. 14-19, 2018. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/. Acesso em: 21 jul. 2024.

DÍAZ-BENÍTEZ, M. E. Muros e pontes no horizonte da prática feminista: uma reflexão. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pensamento feminista hoje.* Perspectivas decoloniais. 3ed.Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 306.

EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, p. 17-31, 2009. Disponível em:http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365 Acesso em: 02 de julho de 2024.

GOMES DE JESUS, J. *Gênero sem essencialismo:* feminismo transgênero como crítica do sexo. *Universitas Humanística*, Bogotá, n. 78, p. 241-258, jul./dez. 2014. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79131632011. Acesso em: 2 ago. 2025.

GONZALEZ, L. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pensamento feminista hoje:* perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOLLANDA, H. B. Introdução. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais . Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 381 p.

NASCIMENTO, B. A mulher negra e o amor. In: HOLLANDA, H. B. *Pensamento Feminista brasileiro:* formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

NASCIMENTO, T. *Cuirlombismo literário*. São Paulo: N-1Edições, 2018.

NASCIMENTO, L. 2021. *Transfeminismo.* Coleção Feminismos Plurais. São Paulo, Jandaíra.

QUIMBANDA DUDU – Grupo Gay Negro da Bahia. *Boletim do Quimbanda Dudu – Grupo Gay Negro da Bahia:* Direitos Humanos, Diversidade Sexual e Cidadania dos Afro-Brasileiros, n. 6. Bahia, 2005.

OYĚWÙMÍ, O. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader.* New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.

SANTIAGO, A. R. *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas: EDUFRB, 2012.

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.384-402

ƎMLIF X OЯVIL:

OS EFEITOS ESTÉTICOS PRESENTES EM O ILUMINADO

ƎIVOM X ꓘOOB: THE AESTHETIC EFFECTS PRESENT IN THE SHINING

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro[1]
Pedro Luiz Rocha de Azevedo[2]
Júlio César Pereira Lemes Côvolo[3]

RESUMO: Este artigo objetiva comparar o romance *O Iluminado,* de Stephen King, com a adaptação cinematográfica de Stanley Kubrick, de forma a explorar os efeitos estéticos e destacar aspectos em comum. Dentre esses efeitos estéticos, elencamos os seguintes: Ambientação, Arquitetura, Som e Narração. Para realizar a análise comparativa entre o romance e a adaptação fílmica, seguimos os conceitos teóricos desenvolvidos por Linda Gualda (2011) e André Bazin (2018). Para a análise, foram separadas seis cenas clássicas do livro e do filme. A conclusão destaca que ambas as obras são valiosas e usufruem dos efeitos estéticos a seu favor.
Palavras-chave: Literatura. Cinema. Estudos Comparativistas. Estética. *O Iluminado*.

ABSTRACT: This article aims to compare Stephen King's novel *The Shining* with Stanley Kubrick's film adaptation, exploring the aesthetic effects present in both works, in order to explore aesthetic effects and highlight commonalities. To this end, we score and discuss the aesthetic effects in literature and cinema, including: Setting, Architecture, Sound, and Narration. To carry out the comparative analysis between the novel and the film adaptation, we follow the theoretical concepts developed by Linda Gualda (2011) and André Bazin (2018). For the analysis, six classic scenes from the book and the film were selected. The conclusion highlights that both works are valuable and use aesthetic effects

[1] Pós-Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. É docente do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) ambos da Universidade Federal de Catalão (UFCAT). E-mail: fabianna_bellizzi_carneiro@ufcat.edu.br
[2] Graduado em Letras: Português/Inglês pela Universidade Federal de Catalão e Mestrando em Estudos da Linguagem no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL). Universidade Federal de Catalão (UFCAT). E-mail: pedroluizrochadeazevedo@gmail.com
[3] Graduado em Letras: Português/Inglês pela Universidade Federal de Catalão. Universidade Federal de Catalão (UFCAT). E-mail: juliocesarcovolo99@gmail.com

to their advantage.
Keywords: Literature. Cinema. Comparative Studies. Aesthetic. *The Shining*.

INTRODUÇÃO

A comparação entre o livro *O Iluminado*, de Stephen King, e sua adaptação cinematográfica dirigida por Stanley Kubrick proporciona uma rica gama de oportunidades para exploração da mudança dos elementos estéticos entre literatura e cinema. Este artigo pretende analisar como essas mudanças do horror e o uso do ambiente podem somar à experiência sensorial oferecida por ambas as obras, ao examinarmos fragmentos do livro e filme. Buscaremos entender como os efeitos estéticos distintos entre filme x livro trouxeram novas dimensões e impactos produzidos para o horror.

O Iluminado foi publicado em 1977 e sem sombra de dúvidas é um dos romances mais renomados de Stephen King. O autor, nascido no estado de Maine, Estados Unidos, na época era um escritor em ascensão com duas obras aclamadas: Carrie, a Estranha (1974) e Salem (1975). A história de seu terceiro romance vai seguir o personagem Jack Torrance, junto de sua esposa Wendy e seu filho Danny, enquanto se mudam para o imponente e isolado Hotel Overlook, no qual Jack consegue uma vaga como zelador do hotel durante a temporada de inverno. À medida que o inverno avança, percebe-se que o hotel revela um cenário de terror psicológico e sobrenatural, o que acaba afetando toda a família Torrance.

Lançado em 1980, *O Iluminado* foi estrelado por Jack Nicholson e Shelley Duvall, nos papéis de Jack e Wendy Torrance respectivamente, dois atores com carreiras já consolidadas em Hollywood e que seriam eternizados como esses personagens. O filme é dirigido por Stanley Kubrick, renomado cineasta britânico, conhecido por sua abordagem meticulosa direcionada às telas do cinema, trazendo para o filme uma interpretação estilisticamente distinta e aclamada pelos estudiosos da área. O roteiro é obra de Diane Johnson, responsável por adaptar a obra de King para um texto voltado ao audiovisual. Kubrick e Johnson fizeram mudanças significativas no enredo e características dos personagens, o que resultou em uma experiência cinematográfica que intertextualiza com o livro em muitos aspectos.

Tanto o texto literário quanto o cinema, que se caracteriza hoje como uma das artes mais unificantes e agrega um grande número de seguidores e interessados, são exemplos de formas narrativas. Desde que o cinema é cinema, a literatura tem sido um de seus pontos de partida, ou seja, é perceptível que esta prática de transformar textos literários em roteiros e obras cinematográficas tornou-se comum, a ponto de a relação cinema/literatura continuar até os dias atuais (Sanchotene, 2016, p. 10).

Esse tipo de adaptação, da literatura para o cinema, é muito recorrente no gênero horror. O cinema é uma grande oportunidade de trazer as histórias do medo das páginas de livros para uma nova versão. Essa popularidade advém de uma série de fatores, como a capacidade de explorar o medo de forma visual e a possibilidade dos filmes de terror de proporcionar uma experiência catártica, assim vivenciando perigos de maneira segura. São muitos os exemplos de filmes que são adaptações de livros de horror, tais como: *Drácula* (1931), *Psicose* (1960), *O Bebê de Rosemary* (1968), *O Exorcista* (1973), *O Silêncio dos Inocentes* (1991) e *Eu Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado* (1997).

Inserida esta pesquisa no horror, é importante classificar o que é horror. "Derivado, etimologicamente, do verbo latino *horrere*, que significa tremer ou estremecer [...], horror é normalmente usado na ficção para se referir a textos ou narrativas que visam gerar medo, choque ou repulsa" (Reyes, 2016, p. 10, tradução nossa)[4]. Portanto, o horror que esta pesquisa estuda é exatamente como ele é transpassado para o leitor/telespectador através de diferentes meios artísticos, como o Cinema e a Literatura. "O horror leva esse nome, em outras palavras, devido aos efeitos que procura provocar nos seus leitores" (Reyes, 2016, p. 10, tradução nossa)[5].

1 CINEMA E LITERATURA

De acordo com Diniz (2005), o processo de adaptação vem sendo visto como unidirecional, sempre percorrendo da literatura para o filme, colocando em primeiro lugar a Literatura. Desta forma, o estudo da adaptação tendeu a concentrar-se na

[4] "Defining horror is easy enough. Deriving, etymologically, from the Latin verb horrere, to tremble or shudder [...], horror is normally used in fiction to refer to texts or narratives that aim to generate fear, shock or disgust" (Reyes, 2016, p. 10).

[5] "Horror takes its name, in other words, from the effects that it seeks to elicit in its readers" (Reyes, 2016, p. 10).

comparação entre os dois tipos de textos, e na medida do sucesso alcançado pela transferência de um para o outro. A preocupação dos críticos vem sendo analisar a fidelidade do filme à obra de ficção, isto é, se o filme consegue captar e expor todos os elementos da narrativa: como o enredo, personagem, ambiente etc. Porém, de acordo com Gualda (2011), entende-se que em estudos mais atuais toma-se a obra fílmica como uma tradução da obra literária, pois ambas são inteiramente independentes, mas, ao mesmo tempo, estão intimamente relacionadas. Como resultado desse processo de tradução e adaptação, surge, então, uma estrutura totalmente nova e o texto tem de ser visto como uma obra independente que não pode ser adequadamente compreendida e julgada se tomada apenas como imitação.

A própria ideia da fidelidade do filme em relação ao livro é debatida como sem importância, porque esta noção é redutora e subjetiva. A fidelidade é limitada pelos diferentes meios materiais de expressão entre o livro e o filme, como questões de orçamento, limitações externas, tempo de filmagem e, principalmente, pela diferença na maneira como um filme apresenta os acontecimentos em comparação com os romances. De fato, "outro critério viável não há, senão o de saber-se até que ponto o resultado, diferente ou parecido com o original, traidor ou submisso, autônomo ou dependente, detém qualidade" (Brito, 2006, p. 75-76).

Portanto, seguindo a noção de que o romance homônimo de Stephen King e o filme *cult* de Stanley Kubrick compartilham uma relação próxima, todavia independente, o principal objetivo deste artigo é realizar uma análise comparativa entre livro e filme. A comparação destas obras apontará como diferentes artes podem apresentar uma história, e ainda ressaltar a construção do horror através dos efeitos estéticos do filme.

Primeiro precisamos considerar um aspecto crucial para essa análise entre o livro e o filme *O Iluminado*. É nítido que existem divergências de opiniões entre King, autor da obra original; e Kubrick, diretor da adaptação cinematográfica. King já expressou várias vezes sua insatisfação com as mudanças que Kubrick fez no filme, considerando que o filme se distancia significativamente dos elementos que ele considerava fundamentais para a história: "A briga pelo controle criativo foi tanta que o diretor decidiu deixar um "easter egg" no longa especialmente para King - um que só ele entenderia" (Castro, 2023). Quando Stephen King descobriu que Stanley Kubrick queria adaptar sua obra, mandou um manuscrito resumido de *O Iluminado*, entretanto o diretor não se agradou do

material/história e por isso acabou mudando pontos essenciais do roteiro. Kubrick considerava a escrita de King 'pobre demais' e, por esse motivo, optou por não trabalhar com o autor. Em seu lugar, colaborou com Diane Johnson, autora de um dos seus livros preferidos, para desenvolver a adaptação da obra do 'homem de escrita fraca' (Braga, 2024).

King não se mostrou satisfeito com a versão produzida por Kubrick, então acabou fazendo sua própria adaptação, que não se equiparou ao filme do diretor. Ele produziu uma minissérie que seguia fielmente o que ele acreditava ser importante para uma adaptação fílmica. A obra foi produzida e roteirizada pelo próprio King, dirigida por Mick Garris, diretor e roteirista conhecido no âmbito do horror, e seu elenco principal, Steven Weber e Rebecca De Mornay, não eram atores tão conhecidos como na adaptação de Kubrick. Porém, é perceptível que a tentativa de King em adaptar o romance para as telas não funcionou devidamente, justamente porque sua tentativa de traduzir a obra original não se adequava aos percursos cinematográficos. Até hoje podemos encontrar debates entre os fãs sobre essas mudanças e adições que Kubrick deixou em sua versão fílmica.

Uma mudança que podemos ver logo de cara é o carro da família Torrance, (o easter egg deixado por Kubrick). No romance, Jack chega com sua família no Hotel Overlook em um Volkswagen vermelho, entretanto, logo na abertura do filme vemos que o carro é amarelo. No filme, quando os personagens se aproximam do hotel passam por um Volkswagen vermelho, esmagado debaixo de um caminhão, isso foi "uma maneira do diretor dizer a King que a obra agora era dele e que ele havia decidido conscientemente quebrar a versão original em mil pedaços" (Castro, 2023).

Quando se trata do assunto que diz respeito à relação da literatura com o cinema, surgem questões polêmicas e discussões intrincadas. Isso porque muitos teóricos lamentam que "o cinema, no afã de narrar uma história, apele à literatura, por acreditarem que a película perde aquilo que chamam de "específico fílmico" (Curado, 2008, p. 01). De acordo com esta autora:

> A literatura e o cinema constituem dois campos de produção sígnica distintos cuja relação pode se tornar possível em razão da visualidade presente em determinados textos literários, permitindo sua transformação em películas. Isso implica afirmar que a literatura serve de motivo à criação de outros signos e coloca em jogo, não só a linguagem dos meios, mas também os valores subjetivos, culturais, políticos do produtor da película (Curado, 2008, p. 1-2).

Segundo Bazin (2018, p. 106-107), autor de *O que é o cinema?*:

> É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale qualquer outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas editoriais, que acusa um aumento surpreendente na venda das obras literárias depois de sua adaptação pelo cinema. Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura!

Como resultado dessas transformações do texto literário para o cinema, Bazin (2018) salienta que tanto na literatura quanto no cinema existem diferenças entre suas "estruturas estéticas". Para entendermos essas transformações entre o livro e o filme, precisaremos compreender os conceitos de efeitos estéticos.

2 EFEITOS ESTÉTICOS

Considerando as transformações dos efeitos estéticos de *O Iluminado* entre a obra literária de King e a adaptação cinematográfica de Kubrick, será necessário analisar e comparar como cada um usou o meio de explorar o horror e a ambientação de maneiras distintas. Na literatura, King utilizou a narração com descrições detalhadas para construir uma atmosfera carregada por terror psicológico, o que permite ao leitor acesso aos pensamentos e emoções das personagens, como observa-se no seguinte trecho:

> A mulher na banheira estava morta há muito tempo. Estava inchada e roxa, a barriga cheia de gases emergindo da água fria, com bordas congeladas, como uma ilha de carne. Os olhos dela fixos nos de Danny, vidrados e imensos como bolas de gude. Sorria maliciosa, os lábios roxos arreganhados numa careta. O peito flácido. Os pelos púbicos boiando. As mãos geladas nas bordas de porcelana na banheira como garras de um caranguejo (King, 2012, 234-235).

Kubrick, entretanto, usou uma abordagem mais visual e sonora, criando assim um ambiente inquieto e carregado de suspense, tudo isso usando a cinematografia de forma impecável, obra de John Alcott e Larry Smith, a escolha da trilha sonora, creditada a uma grande equipe, mas principalmente Krzysztof Penderecki, Rachel Elkind e Wendy Carlos,

assim como a composição dos cenários, criados por Roy Walker na Direção de Arte. Todos em conjunto evocam sentimentos de desconforto, ansiedade e suspense no telespectador. Imergindo assim o leitor e espectador em experiências sensoriais únicas.

Carreiro (2019) considera que o horror é um gênero cinematográfico intrinsecamente baseado no som. O som é algo de suma importância para criar uma atmosfera sensorial no telespectador, por exemplo: as vozes, músicas e os efeitos sonoros. Juntos incorporam as imagens e dão vida durante o desenvolvimento da cena, o que mobiliza de forma direta e indireta a plateia, ocasionando assim sensações fisiológicas ligadas ao horror.

Ademais, o som possui um papel crucial na criação de uma atmosfera e ambiente. O som no gênero horror desempenha uma função fundamental para a criação de tensão e construção do horror, como por exemplo no filme Halloween - A noite do terror (1978), de John Carpenter, responsável tanto pela direção e criação da trilha sonora, nele a música desempenha um papel crucial gerando no espectador em todo momento uma atmosfera de terror. A sonorização em *O Iluminado* contribui significativamente para a construção da tensão narrativa. Um exemplo disso ocorre na cena final, em que o som do vento intenso durante a nevasca intensifica a sensação de angústia e imersão do espectador. Nesse sentido, destaca-se o trabalho de Gordon Stainforth, cuja edição sonora combina, de forma meticulosa, sons e silêncios em momentos estratégicos, potencializando a atmosfera de inquietação (Viana, 2025).

"A arquitetura e o cinema estão entrelaçados desde muito cedo, a forma de visualizar o mundo que o cinema proporcionou fez com que aos poucos os cenários não fossem mais encarados como meros coadjuvantes, mas se tornassem protagonistas" (Martins, 2023, p. 3). A arquitetura pode muitas vezes desempenhar um papel como personagem, influenciando a narrativa. Em *O Iluminado* o hotel é o ponto central da trama, que entrelaça os personagens durante a temporada de inverno no Hotel Overlook. Jack e sua família "são confrontados com as dificuldades do isolamento e do passado maléfico do hotel, que servirá de cenário para o desenvolvimento não só da trama, mas da própria loucura do personagem principal" (Martins, 2023, p. 4). Podemos encontrar a influência da arquitetura na construção de um personagem pelos espaços do hotel, que tem suas proporções alteradas de acordo com o estado de Jack. No início o vemos em salas fechadas,

enquanto nas cenas em que o hotel começa a mostrar seus perigos, Jack se encontra menor em relação aos espaços do Overlook.

Figura 1. Os espaços do Overlook e a pequenez de Jack

Fonte: *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, 1980.

Porém, também encontramos essa influência da arquitetura na literatura, em uma passagem do livro Jack teve a sensação de que era "pequeno como um rato ou um inseto, mas encolhido, como se a vasta extensão do hotel se estendesse acima e ao redor dele, [...] se sentiu impotente, como se a menor das correntes de ar pudesse varrê-lo pelo corredor como uma folha morta" (King, 2022, p. 261).

Segundo Chacon (2006), a ambientação também efetua um papel essencial na construção do clima e atmosfera do horror. Em *O Iluminado*, Kubrick usou a ambientação de forma impecável, especialmente durante a primeira meia hora do filme, onde ele estabeleceu princípios narrativos e preparou o terreno para a construção e desenvolvimento do terror que seguirá no filme. O diretor utilizou enormes planos que se desdobraram em magníficas florestas e montanhas, sua vastidão e uniformidade levam nossa imaginação a prolongá-lo ao infinito, e que nos leva a entender a enorme solidão que os personagens principais se encontram.

Dentre os efeitos estéticos de maior valia e notoriedade para as artes escritas, temos a Narração e a Atmosfera. Consoante Sarmento (2009, p. 175): "Toda narrativa está embasada na representação da ação. [...] A narrativa literária narra para mostrar e, ainda que não tenha como suporte a imagem visual, é produtora de representações que o leitor vê como os olhos da mente", ou seja, é através da narração que toda a história irá fluir. É a partir desta que o autor pode tentar, das mais diversas formas, conquistar o leitor e o deixar imerso naquele universo inventado. Stephen King mostra através de sua narração

íntima e detalhada todos os efeitos necessários para que o personagem crie vida, para que a história crie sentido e o espaço se torne físico. É a partir desta que o leitor não apenas imerge na trama como também assimila o *Locus Horribilis* criado. Neste seguinte trecho retirado do romance, é perceptível que King (2022, p. 23) utiliza uma narração que pretende nos colocar dentro da história, quer que façamos parte e que ativamos nosso cérebro para podermos imaginar a cena com todos os seus terríveis detalhes:

> Danny então derramou a lata de cerveja em todas as páginas. Provavelmente para vê-la espumar. Vê-la espumar, vê-la espumar, as palavras se repetiram em sua mente como um acorde doentio em um piano desafinado, completando o circuito de sua raiva. Jack avançou deliberadamente em direção ao filho de três anos, que o olhava com um sorriso de prazer, [...] Danny começou a falar alguma coisa e foi então que Jack agarrou a mão da criança e a dobrou para que ele largasse a borracha da máquina de escrever e a lapiseira que estava segurando. Danny gritou um pouco… não… não… diga a verdade… ele berrou. Era tudo muito duro para ser lembrado através de uma névoa de raiva, do baque solitário daquele acorde satírico. [...] O estalar do osso se quebrando não foi alto; não alto, mas muito alto, IMENSO, mas não alto. O som foi apenas suficiente para abrir uma fenda na névoa vermelha como uma flecha… Mas, em vez de deixar entrar a luz do sol, aquela fenda deixou entrar uma nuvem escura de vergonha e remorso, o terror, as agonizantes convulsões da alma.

Locus Horribilis, traduzido do latim para Lugar Horrível, é formado pela Espacialidade, todo o espaço retratado na obra, em adição do Ambiente, que representa tudo que preenche o espaço, resultando na Atmosfera. Justamente o efeito do espaço e ambiente sobre os personagens, a história e o leitor. Na criação da atmosfera de uma história, é necessário ater-se ao ambiente e ao espaço. "É através da construção do *locus horribilis* que o horror, [...] por meio da estruturação da espacialidade, da ambientação e da atmosfera, utilizando, como aporte, os elementos do gótico, o sentimento de horror aparece e ultrapassa o espaço narrativo para afetar os leitores" (Mohamed, 2021, p. 32). E este conceito é amplamente produzido e indispensável nas obras literárias de horror para se contar uma história.

Estes são alguns dos efeitos estéticos que, não apenas são amplamente utilizados em filmes e livros, como também desempenham um papel fundamental na construção da atmosfera e do impacto narrativo em *O Iluminado*. Eles não apenas transformam a experiência do espectador oferecida por essas obras como também são elementos cruciais que constroem a identidade única tanto da obra cinematográfica quanto da obra literária de Stephen King.

3 AS CENAS DE *O ILUMINADO*

Para a comparação proposta neste artigo, elencamos seis cenas/acontecimentos marcantes do *corpus*. Foram selecionados dois acontecimentos que são retratados exclusivamente no filme ou que são apenas alegorias ao livro. Em contrapartida, trouxemos duas cenas que são descritas apenas no romance ou que sofreram adaptações significativas para o filme. E por fim, para encerrar a análise comparativista, serão comparadas duas cenas icônicas em ambas as obras, que foram apresentadas de formas diferentes, mas que ainda carregam uma relação muito próxima.

A primeira cena em questão é um conjunto de visões que Danny sofre durante o filme envolvendo duas meninas fantasmas. Estas meninas que atormentam a criança são as filhas do antigo zelador, Grady, que depois de um acesso de loucura, mata sua esposa e filhas, acabando com a própria vida logo depois. "- Ele as matou, sr. Torrance, e depois cometeu suicídio. Matou as duas meninas com uma machadinha, a esposa com uma espingarda e se suicidou com essa mesma arma. A perna dele estava quebrada. Sem dúvida devia estar tão bêbado que rolou escada abaixo" (King, 2022, p. 22). No livro, essas meninas são citadas, mas não são exploradas como uma fonte de terror assim como no filme, no romance o foco desta subtrama está no antigo zelador.

Figura 2. Danny se encontra com as meninas fantasmas

Fonte: *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, 1980.

Observando a cena, percebemos que ela segue a descrição do livro, com a presença do machado, porém esta visão das meninas mortas nunca acontece no livro. Esta cena é

uma das mais impactantes do filme, que por mais próxima do romance ainda mantém sua originalidade.

Acompanhada dessa cena, antes da aparição das crianças fantasmas, o filme apresenta três cenas em que Danny está andando com seu triciclo pelos corredores do hotel, apenas na terceira que o filho dos Torrance se encontra com as assombrações, entretanto estas cenas em questão são acompanhadas de uma trilha sonora crescente, que nos cria expectativa todas as vezes em que Danny está no triciclo. Esta cena não é apenas tensa, como também é um dos maiores feitos estilísticos do filme, durante a movimentação do triciclo, a cena é feita em plano-sequência, com a inovadora *steadicam* que permitia suavizar os solavancos da movimentação da câmera. Com o uso deste equipamento, cada quadro e cada tomada de composição aumenta nossa sensação de paranóia ao passar pelos longos e sinistros corredores do Hotel Overlook.

O próximo acontecimento é uma alucinação que Danny e Wendy vivenciam, que é o mar de sangue que verte pelas portas do elevador. No romance, os elevadores apresentam um teor sobrenatural, pois muitas vezes aparentam funcionar sozinhos. Entretanto, ao traduzir esta cena para o filme, Kubrick optou por algo mais chocante visualmente, ao invés da tensão psicológica que é criada no romance. Para a criação desta cena, quatro câmeras foram posicionadas para acompanhar a enchente. Ninguém pôde ficar no set, dado o volume de sangue falso, então o resultado só foi visto depois que tudo aconteceu. O resultado foi tão satisfatório que o diretor decidiu usar apenas a filmagem da câmera frontal.

Figura 3. Elevador transbordando sangue

Fonte: *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, 1980.

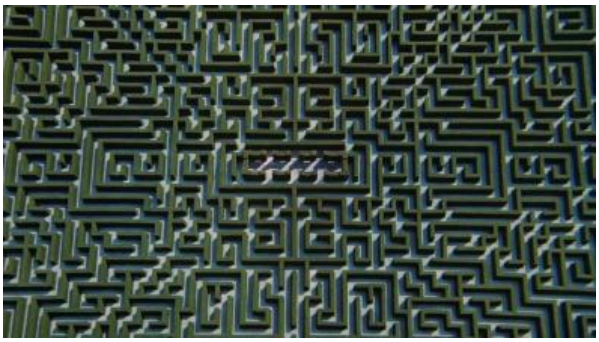
Passando agora para os acontecimentos que ocorrem exclusivamente no romance, destacam-se duas cenas: os arbustos esculpidos em forma de animais e a mangueira de incêndio. Ambos, ausentes na obra fílmica, contribuem para a construção da tensão psicológica e aprofundam a atmosfera de estranheza e ameaça da narrativa literária.

No romance, Jack conseguiu o emprego de zelador justamente por ter experiência formando e montando animais em arbustos vivos. Ele deveria retocar a aparência dos arbustos-animais até a volta do funcionamento do hotel. Entretanto, o que Jack considerava familiar graças a uma experiência prévia, prova-se ser outro motivo de medo.

> Ficou asfixiado. O coelho estava com as quatro patas na grama. O ventre contra o solo. Mas, há menos de dez minutos, estava apoiado nas patas traseiras, claro que estava, tinha aparado suas orelhas... e sua barriga. Lançou os olhos para o cachorro. Quando chegara ao pátio, ele estava sentado, como que pedindo um doce. Agora, estava agachado, a cabeça inclinada, a boca parecendo rosnar silenciosamente. E os leões... [...] A cauda do leão à esquerda agora quase encostava na alameda. Quando Jack havia passado por eles e pelo portão, aquele leão estava à direita, e ele tinha certeza de que a cauda estava enrolada. Não estavam mais guardando a alameda; estavam *bloqueando* ela (King, 2022, p. 227).

Neste trecho está explícito como King consegue desenvolver um ambiente de tensão, no qual começamos a nos sentir na pele do personagem e começamos a temer por ele e com ele. Para o texto literário poder ser completamente aproveitado, há uma demanda que o leitor possa estar disposto a imaginar as situações. Esta cena é um vívido exemplo de como o horror pode ser construído na literatura através de descrições íntimas e detalhadas. Para a adaptação cinematográfica, por não haver orçamento e efeitos digitais que pudessem criar arbustos animalescos que se movessem, o diretor escolheu fazer um labirinto vivo. Uma grande alteração na cena, mas totalmente coerente ao contexto cinematográfico e do filme. Este labirinto representa a perdição de Jack, que ao entrar neste labirinto chamado Overlook, não consegue encontrar uma saída (literalmente).

Figura 4. Labirinto vivo



Fonte: *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, 1980.

Representada apenas no livro, uma das cenas em que o terror psicológico é melhor trabalhado é a cena em que Danny está quase para entrar no famoso quarto 217, porém no último momento ele desiste, tira a mão da maçaneta e guarda a chave-mestra no bolso. Ao se virar e começar a andar pelo corredor do segundo andar ele para repentinamente ao ver uma mangueira de incêndio antiga enrolada na parede, assim como uma cobra adormecida. Na sequência da cena, King começa a descrever o medo crescente em Danny por observar um mero objeto, tão comum quanto qualquer sinal de "saída" e alarme de emergência. Este medo crescente em Danny reflete no leitor, que juntamente da personagem, começa a temer uma mera mangueira de incêndio. "Quando ele estava a dez passos de distância, o bocal de aço da mangueira subitamente rolou de onde estivera pousado, (dormindo?) e caiu sobre o tapete do corredor fazendo um barulho surdo. Ali estava o buraco escuro de seu focinho apontando para Danny" (King, 2022, p. 192).

É justamente pela construção da narrativa que em nenhum momento expõe de fato se a mangueira é perigosa, que sentimos o terror, pois trata-se de uma emoção gerada não por seres ou cenas que provocam repugnância, mas por um processo de imaginação deflagrado pelo medo daquilo que é apenas sugerido pela narrativa e nunca confirmado por ela, isto é, por aquelas especulações e suposições desconfortáveis que o leitor precisa fazer diante do que a narrativa não diz (França, 2008).

O Iluminado é um filme de muitas cenas icônicas, mas uma de suas grandes marcas é a cena do Quarto 237 (ou 217). Que foi alterado na adaptação fílmica porque o dono do hotel em que o filme foi gravado temia que os futuros hóspedes não iriam querer se hospedar no Quarto 217, desta maneira o número foi mudado para o de um quarto que não existe no hotel. Os acontecimentos dentro deste quarto são muito importantes tanto

para obra literária quanto para obra cinematográfica, mas elas são tratadas de maneiras diferentes.

No filme, depois de Danny encontrar a porta do Quarto 237 aberta, temos um corte em que vemos Danny em estado de choque em frente aos seus pais, com marcas de estrangulamento ao redor do pescoço. Jack vai até o Quarto para investigar se há um intruso no hotel e ao chegar lá se depara com uma jovem e linda mulher, completamente nua, que se levanta da banheira. Jack, que desejava aquela mulher, aproxima-se e a beija, entretanto, em poucos segundos de beijo ele percebe pelo espelho que aquela jovem e linda mulher era na verdade uma putrefa assombração.

Figura 5. Mulher do quarto 237

Fonte: *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, 1980.

No romance acontece diferente. Na perspectiva de King, nós, os leitores, acompanhamos o pequeno Danny dentro do apartamento, o seguimos até o banheiro, no qual ele abre a cortina do chuveiro e encontra uma mulher morta há muito tempo. Temos uma descrição detalhada da situação do cadáver/fantasma, passando pelo seu cheiro de peixe, sua pele flácida e podre. Então a mulher se levanta, Danny corre, mas encontra a porta fechada, desesperado fecha os olhos e tenta fazer com que a assombração desapareça, então "o tempo passou. E ele [...] começava a compreender que a porta estava aberta e que podia sair, quando as mãos mortas há anos, inchadas, fedendo a peixe, fecharam-se suavemente em torno de seu pescoço e o foram virando para que ele encarasse aquele rosto morto e roxo" (King, 2022, 238).

Depois de Danny aparecer com marcas roxas no pescoço, Jack sobe até o quarto para verificar se realmente havia uma invasora ali. Em uma primeira busca, procura no banheiro, abre a cortina do chuveiro e não encontra nada, porém em determinado

momento, quando estava com a mão na porta, ouve um som metálico e reconhece ser a cortina do chuveiro. Neste instante, de uma vez, toda a tensão se acumula rapidamente, Jack olha para o banheiro. “O som metálico [...] tinha sido dos anéis da cortina, no trilho. [...] Seu rosto estava pálido, como se tivesse sido encerado, mas por dentro sentia um calor de medo. [...] Alguma coisa estava atrás da cortina de plástico cor-de-rosa. Havia alguma coisa na banheira” (King, 2022, p. 273). Entretanto, Jack abre a porta, desliga as luzes e sai do quarto, lívido de medo, escolhendo ignorar aquela presença.

A maior diferença entre ambas cenas é justamente o personagem principal. Jack Torrance nos filmes possuía um temperamento ruim e tóxico desde o princípio. O filme não tenta explorar o porquê disso, ele explora o quanto a influência do hotel pode piorar seu comportamento, por isso é plausível que ao ver uma mulher atraente, Jack não pense duas vezes antes de trair Wendy, isto demonstra o quanto o hotel já o tinha em mãos. “Normalmente um romance é quantitativamente maior que um filme, [...] principalmente porque a linguagem verbal é mais extensa, prolixa, analítica” (Sarmento, 2009, p. 175).

Jack Torrance do romance possui um tempo maior para explorar seu passado e os motivos para ter agido como agiu, além de exemplificar toda a perseverança de Jack ao tentar melhorar. Logo, quando Jack se aproxima do perigo no Quarto 217, sua primeira reação é fugir e ignorar o que aconteceu, pois ele ainda não estava em influência do hotel e queria manter sua sanidade e sobriedade.

Para a última parte a ser comparada, não poderíamos deixar de lado o final de cada obra, tão diferentes, entretanto tão semelhantes. O primeiro ponto semelhante a ser discutido é sobre a manifestação sobrenatural descontrolada que acontece perto do final. Tanto no romance quanto no filme, aqueles seres que aterrorizavam por apenas estarem presentes, agora prestavam esforços para machucar Wendy e Danny. Danny em ambas as obras foge do pai, no livro o pai carregava um taco de roque e no filme, por uma maior estética visual, Jack carregava um machado. Porém, em ambas o pai de Danny já era fisicamente e psicologicamente irreconhecível. Através das descrições do livro, podemos compreender a máscara metafórica e literal de Jack, pois agora quem estava no controle era o hotel. “A coisa dobrou o corredor. De certa forma, o que Danny viu sentiu alívio. Não era seu pai. A máscara do rosto e do corpo fora arrancada e partida, transformada numa brincadeira de mau gosto” (King, 2022, p. 445). Em contrapartida, no filme, numa alternativa de demonstrar a loucura e a máscara de Jack, o ator Jack Nicholson atua

exageradamente e brilhantemente para expressar a complexidade e insanidade de seu personagem.

Figura 6. Jack Nicholson em cena icônica

Fonte: *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, 1980.

Em ambos os finais, Jack Torrance encontra a morte tragicamente. No romance, a ganância do hotel faz com que ao possuir Jack, este se esqueça de regular a caldeira que precisa ser fiscalizada toda manhã. Por ser um maquinário velho e antiquado, este dia sem regulação custou muito ao hotel. Jack possuído tenta correr para regulá-la a tempo, mas a caldeira explode, matando Jack e quase levando Danny, sua mãe e Halloran juntos, que conseguiram fugir por muito pouco.

> Ouviu uma explosão, um som que parecia existir em uma nota baixa, difusa [...] As janelas do Overlook se estilhaçaram. No salão de baile, a redoma do relógio partiu e caiu no chão. O relógio parou de funcionar: suas peças ficaram imóveis. Houve um barulho sussurrante de suspiro e uma grande onda de poeira. No 217, a banheira de repente se partiu ao meio, liberando uma pequena inundação de água esverdeada e fétida. Na Suíte Presidencial, o papel de parede de repente explodiu em chamas. As dobradiças da porta de vaivém do Salão Colorado subitamente se soltaram, e a porta caiu no chão no restaurante (King, 2022, p. 453).

No filme, Danny era perseguido pelo pai no labirinto vivo, Danny consegue despistá-lo e sair do labirinto, contudo, Jack não consegue escapar das paredes vivas. Desta maneira, perdido dentre as paredes do labirinto, Jack morre de hipotermia, enquanto Wendy e Danny conseguem fugir. Nas cenas finais, aparece uma fotografia do hotel em 1921, em que Jack está presente, o que representa que agora Jack também pertence ao Hotel Overlook.

Figura 7. Jack sucumbe ao Hotel Overlook

Fonte: *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, 1980.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assinalou-se, ao longo deste artigo, que o romance de Stephen King dedica uma atenção minuciosa à construção de personagens complexos e ao emaranhado literário de forma a aterrorizar e emocionar, fazendo uso da palavra para criar tensão, atmosfera e uma maior imersão do leitor. Isso contribui para que a obra seja amplamente reconhecida como uma das maiores da literatura de horror.

Por outro lado, Stanley Kubrick, o renomado diretor, não apenas adaptou o romance para o cinema, mas também o traduziu de acordo com os requisitos de seu meio artístico, abandonando algumas das "fidelidades" do texto original. Contudo, essa adaptação resulta em um filme coeso e inovador para a época, feito através do uso de efeitos estéticos próprios do cinema, sendo frequentemente considerado por muitos como um dos melhores filmes de terror de todos os tempos.

Portanto, podemos afirmar que ambas as obras oferecem experiências distintas e valiosas dentro de suas respectivas mídias, cada uma com suas contribuições únicas para o gênero do horror. Este gênero se torna apenas mais rico e diversificado ao possuir constantemente traduções e adaptações de uma área artística para outra. Cada um possui mérito próprio, funciona à sua maneira e oferece ao público experiências particulares sobre o medo, tornando assim impossível estabelecer que o livro seria melhor que o filme e vice-versa.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Título original: *Qu'est-ce que le cinéma?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice: Ismael Xavier. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BRAGA, Carolina. *Por que Stephen King odeia a adaptação de "O Iluminado" dirigida por Stanley Kubrick: "Fria e vazia"*. Revista Monet, 2024. Disponível em: https://revistamonet.globo.com/filmes/noticia/2024/06/por-que-stephen-king-odeia-a-adaptacao-de-o-iluminado-dirigida-por-stanley-kubrick-fria-e-vazia.ghtml. Acesso em: 22 fev. de 2026.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CARREIRO, Rodrigo. Por uma teoria do som no cinema de horror. *Ícone*, v. 17, n. 3, p. 251-269, 2019.

CASTRO, Bárbara. *Stanley Kubrick queria humilhar Stephen King durante a produção de O Iluminado e deixou uma mensagem*. IGN Brasil, 19 set. de 2023. Disponivel em: https://br.ign.com/o-iluminado/113791/news/stanley-kubrick-queria-humilhar-stephen-king-durante-a-producao-de-o-iluminado-e-deixou-uma-mensagem. Acesso em 10 ago. de 2024.

CURADO, Maria Eugênia. *Literatura e Cinema*: Adaptação, Tradução, Diálogo, Correspondência ou Transformação? *Temporis*, v. 9, n. 1, p. 88-102, 2008.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e cinema*: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

FRANÇA, Julio. O horror na ficção literária: reflexão sobre o" horrível" como uma categoria estética. In: NITRINI, Sandra et al. *Anais do XI congresso internacional da ABRALIC*. São Paulo: abraliC. 2008.

GUALDA, Linda C. Literatura e Cinema: elo e confronto. *Matrizes*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 201-220, jan./jul., 2011.

HALLOWEEN: A NOITE DO TERROR. Direção de John Carpenter. Estados Unidos, Compass International Pictures, 1978. DVD. (91 min.), colorido.

KING, Stephen. *O Iluminado*. Tradução Betty Ramos de Albuquerque - 2ª ed.. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2022.

MARQUES, Gabriel Trindade. *O Iluminado*: estudo sobre o sublime e os elementos da narrativa. 2022. 93 F. Trabalho e Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2022.

MARTINS, Luisa Albarello. *A construção dos espaços e a arquitetura como personagem*: uma análise dos filmes *A viagem de Chihiro* e *The Shining*. 2023. Artigo (Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2023.

MOHAMED, Nathaly Sesterhenn. *A construção do locus horribilis nos contos de H. P. Lovecraft*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2021.

O ILUMINADO. Direção de Stanley Kubrick. Warner Bros. Estados Unidos, Warner Home Video, 1980. [DVD]. (119 minutos), colorido.

REYES, Xavier Aldana. *Horror*: A Literary History. London: British Library Publishing, 2016.

SANCHOTENE, Vanessa Alves. *DE KING A KUBRICK*: Como é feita a transposição estética do livro para o filme O Iluminado. Orientador: Carlos Alberto Badke. 2016. 55 f. TCC (Graduação) - Curso de Publicidade e Propaganda, Universidade Franciscana (UFN), Santa Maria.

SARMENTO, Rosemari. A narrativa na literatura e no cinema. *Verbo de Minas*, v. 8, n. 15, p. 165-183, 2009.

VIANA, Lucas. *O Iluminado*: a experiência sensorial de um clássico atemporal. O Lanterninha, 03 dez. 2025. Disponível em: https://www.olanterninha.com/post/o-iluminado. Acesso em: 22 mar. 2026.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.403-413

BURN, SWAN, BURN:

THE DESTRUCTION OF ANGELA CARTER'S MAGIC TOYSHOP

QUEIME, CISNE, QUEIME: A DESTRUIÇÃO DA LOJA MÁGICA DE BRINQUEDOS DE ANGELA CARTER

Leandro Baptista Stephan[1]

ABSTRACT: Patriarchy has not only set parameters to the behavior of women, but also acceptable – and therefore deviant – forms of masculine performance. In her essay *The Sadeian Woman*, Angela Carter develops her argument that patriarchy is an oppressive system by excellence that sustains the idea of a dominant one over a submissive other. Although those positions are usually respectively occupied by men and women, that is not a systematic demand. And even so, the dominant figure is also controlled by the strings of performative expectations. Her script *The Magic Toyshop* fictionalizes those ideas and opens up a possibility of disruption of these paradigms.
Keywords: Gender Studies. Literary Criticism. Masculinities.

RESUMO: O patriarcado não só sistematizou modos de comportamento femininos, mas também formas de performatividade masculina aceitáveis – e, consequentemente, desviantes. Em seu ensaio *The Sadeian Woman*, Angela Carter desenvolve sua tese de que o patriarcado é um sistema opressivo por definição que promove a ideia de que alguém sempre é dominante sobre um outrem submisso. Embora essas posições sejam comumente ocupadas, respectivamente, por homens e mulheres, isto não é uma definição sistemática. E, de todo modo, a figura dominante também é controlada por fios de expectativas performativas. O roteiro de Carter de *The Magic Toyshop* transforma essas ideias em ficção e abre a possibilidade de subversão desses paradigmas.
Palavras-chave: Estudos de gênero. Crítica literária. Masculinidades.

[1] Mestre em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. Pesquisadore do grupo "Travessias e Feminismo(s)", da Universidade Federal de Juiz de Fora. Email: leandrobstephan@gmail.com

INTRODUCTION

Angela Carter (1940-1992) was a British feminist author who wrote during the second half of the twentieth century. Openly feminist, she wrote novels, short-stories, poems, and dramatic pieces, commonly bringing into light discussions about gender and female existence. Although she is mostly well-known for her rewritings of classical fairy tales in *The Bloody Chamber*, Carter also wrote many pieces of dramatic literature, which were compiled into the book *The Curious Room* (1997), from which derives this article's main object of analysis: *The Magic Toyshop*.

The objective of this article resides in analyzing how *The Magic Toyshop* postulates an allegorical representation of the patriarchic reality, the normative models for masculine and feminine behavior and the possibility of different aesthetics of existence, which might culminate in the destruction of the system itself. In order to do so, in our introduction we will develop some ideas regarding patriarchy and masculinities. Moreover, we will present how these concepts are manifested in the literary oeuvre and how the destruction of the prescribed norms is made possible.

Besides her literary pieces, Carter also wrote a polemical essay on the ideology of pornography called *The Sadeian Woman*, in which she studies the works of Marquis de Sade. In a moment when the feminist movement positioned itself strongly against pornography, Carter argued that its problem was not the sexual industry per se, but the way in which the male-female binarity was showcased by it, reducing the people who are involved in the sexual relation to their formal elements, in such a way that

> the prick is always presented erect, in an alert attitude of enquiry or curiosity or affirmation; it points upwards; it asserts. The hole is open, an inert space like a mouth waiting to be filled [...] – man aspires; woman has no other function but to exist, waiting (Carter, 1996, p. 4).

The reduction of sex relations to penetration is not new. As Michel Foucault demonstrates in his genealogical work on sexuality, (Foucault, 2020) even in Ancient Rome, the discussions around sex were founded on ideas of who penetrates who, in a way that the penetrated– whether it be a man or a woman – is surrendering power to the pleasure of the penetrator. Accordingly, bell hooks postulates that

> Many women and men still consider male sexual performance to be determined solely by whether or not the penis is hard and erections are maintained. This notion of male performance is tied to sexist thinking. While men must let go of the sexist assumption that female sexuality exists to serve and satisfy their needs, many women must also let go a fixation on penetration (hooks, 2000, p. 90).

Carter understands that idea as a mythical construction, in which "man" and "woman" are merely archetypal representation of positions within a system of power and therefore devoid of any reality – "the abstraction of the flesh involves the mystification of the flesh" (Carter, 1996, p. 16). "Myth" here is an important phrase because it reveals how this binary construction is culturally built and not naturally imposed. That is to say that there is a system of power that invents normative forms of behavior – be it sexual or not – and later on presupposes itself as natural, as if it had an ontological origin. In Carter's words:

> There is the unarguable fact of sexual differentiation; but, separate from it and only partially derived from it, are the behavioral modes of masculine and feminine, which are culturally defined variables translated in the language of common usage to the status of universals. And these archetypes serve only to confuse the main issue, that relationships between the sexes are determined by history [...] (ibid., p. 7).

Mythology is understood by Carter as a great system of power that echoes from the masculine ideal of a society led by God, the King, and the Law. Not only does she believe that it is important to show that God only exists as a shadow that corrupts what formal institutions are supposed to be, she also affirms that the replacement of it by men – as Nietzsche would – or by a goddess that presupposes itself as a feminist overpowering of masculine precepts is just as harmful. A materialist comprehension of reality is the only possible way to reach true reciprocal sex:

> In this world, which was made by God, sexuality is inhuman. In other words, in a society which still ascribes an illusory metaphysic to matters which are in reality solely to do with the relations between human beings, the expression of the sexual nature of men and women is not seen as a part of human nature. Sexuality, in this estranged form, becomes a denial of a basis of mutuality, of the acknowledgement of equal rights to exist in the world, from which any durable form of human intercourse can spring (ibid., p. 141).

Therefore, two vital ideas are brought into light: firstly, that the ideology of pornography is not bad by definition, but only to the level of its representation of sex as

ultimately images of one in position of power using another who is under for self-pleasure, and which reaffirm a culturally constructed idea that uses sex as a metonymic picture of oppressions derived from/created by sexual differences. Secondly, that femininity and masculinity both are socially constructed archetypes that are performed and observed.

"Gender performance" is a concept that was highly developed by the North-American researcher Judith Butler. Her theory is that there is no ontological paradigm to gender, but that it only exists as constant performative acts related to certain aesthetics of existence. Performative behaviors are not created by choice, though, but they come from history – and geography – and are demanded by the social environment under risk of punishment: "performativity is not a singular act, but a repetition and a ritual, which achieves its effect through its naturalization in the context of a body understood, in part, as a culturally sustained temporal duration" (Butler, 2007, p. XV).

As the analysis in *The Sadeian Woman* continues, Carter postulates the idea of "art as a means of *knowing* the world" (Carter, 1996, p. 13) and that is where she sees the problem with pornography and why she will subvert social expectation of femininity and masculinity in *The Magic Toyshop*. To her, the problem is that pornography universalizes concepts of men and women that are not real, as they presuppose that sex is located outside history, which is not true, after all, "Flesh comes to us out of history; so does the repression and taboo that governs our experience of flesh" (ibid., p. 11). It is important to notice – due to the objectives of this article – that Carter is not only talking about the feminine representation or pleasure, but about men and women both. In fact, she affirms that the "fictional maleness of the pornography consumer encompasses the butch hero of homosexual pornography; it is a *notion* of masculinity unrelated to practice" (ibid., p. 14).

The idea that patriarchy also creates a normative masculinity and oppresses the male freedom of existence is not new. Holter, for example, emphasizes how maleness is frequently presented as neutral, which is nothing but the manifestation of an installment of power, since "it is the form of society–the existence of historical, changing forms of patriarchy or gender-unequal societal structures–that creates certain types of masculinities and the ways that power becomes connected to them" (Holter, 2005, p. 20). In addition, in *Feminism is for Everybody*, bell hooks points out that "Male children are often subjected to abuse when their behavior does not conform to sexist notions of

masculinity. They are often shamed by sexist adults (particularly mothers) and other children" (hooks, 2000, p. 75). Therefore,

> While men are frequently the agents of the oppression of women, and in many senses benefit from it, their interests in the gender order are not pregiven but constructed by and within it. Since in many ways men's human needs and capacities are not met within the order of modern societies, they also have a latent "emancipatory interest" in their transformation (New *apud* Holter, 2005, p. 15).

Carter analyzes two characters created by Marquis de Sade: Justine and Juliette. The former is built as a holy woman, devoted to her own virginity and who will be raped and murdered. The latter is in the extreme opposite side of the spectrum: she is a desiring woman who longs for sex and who is a criminal murderer. Sade's literature is brought into scene because he clarifies the mythological idea of maleness, as the brutal tortures, and the murders that surround his texts' orgies reveal "that male political dominance might be less a matter of moral superiority than of crude brute force and this would remove a degree of glamour from the dominance itself" (Carter, 1996, p. 23). Being a myth and violent construct, it is not naturally connected to men, and might be used, for example, by Juliette. In this way, in relation to Sade's work:

> He describes sexual relations in the context of an unfree society as the expression of pure tyranny, usually by men upon women, sometimes by men upon men, sometimes by women upon men and other women; one constant to all Sade's monstrous orgies is that the whip hand is always the hand with the real political power and the victim is a person who has little or no power at all, or has it stripped from him. In this schema, male means tyrannous and female means martyrized, no matter what the official genders of the male and female beings are (ibid., p. 24).

It is clear, then, that Carter's ideals are connected to Butler's definitions of gender performativity: maleness is connected to an oppressive form of dominance whereas femaleness is related to subjugation, regardless of the persons' sexes. The British author does not necessarily agree with Sade, though. In fact, she realizes that he is still trapped by the oppressive ties he tries to destroy, as he understands that women have to go through a moment of violent "fucking" – in the active meaning of the word – in order to get away from the position of only "being fucked". Carter sees that movement not as emancipatory, but as just as unjust, and understands that "His overt misogyny is a single

strand in a total revulsion against a mankind of whom [...] he cannot delude himself he is not a member" (ibid., p. 34).

Sade would have been understood as a great disruptor, except for the fact that he does not break the final taboo: even though Juliette takes on a role of maleness, of phallic mother, she is never "allowed to come, and so to come alive. She cannot be corrupted into the experience of sexual pleasure and so set free" (ibid., p. 128). Therefore, although Sade does place women in the male role within the patriarchic system, he fails to complete his project because he fails to open up the possibility of destruction of the system he questions. "By denying the possibility of corruption, Sade denies the possibility of regeneration" (ibid., p. 129), in such a way that if the phallic mother "were allowed to taste one single moment's pleasure in the abuses that are heaped upon her [...] that would overthrow the whole scheme" (ibid., p. 128).

Finally, she will postulate a different possible outcome to the gendered existences: reciprocity. Beyond the oppressive opposition of the mythical male and femaleness, Carter sees the possibility of sexual acts led by mutual desire. That is saying that "Sexuality, stripped from the idea of free exchange, is not in any way humane; it is nothing but pure cruelty" (ibid., p. 141) and that "Where desire is a function of the act rather than the act a function of desire, desire loses its troubling otherness; it ceases to be a movement outwards from the self. The arrows of desire are turned back on the heart, and pierce it" (ibid., p. 146). That means that an unequal relation would also be harmful to the desiring part, which is commonly assumed as the dominant and the benefactor. There is, However, another possibility, in which "a partner acts on us as we act on it; both partners are changed by the exchange and, if submission is mutual, then aggression is mutual." (ibid., p. 146).

Maleness and femaleness are understood by Carter as positions within an oppressive system of power that requires domination and violence and that are not necessarily connected to either men or women in the sexed meaning of such phrases. Although men are frequently attached to maleness – which derives from the way patriarchy prescribes their behavior –, there are other possible masculinities. Also, as a system, it was created, and might be destroyed. All of this will have its allegoric fictionalization Carter's script for *The Magic Toyshop*, which will be analyzed next.

1 BURN, SWAN, BURN

The Magic Toyshop is the script of a movie written for television by Angela Carter and commissioned by David Plowright in 1985. It derives from the homonymous novel written by Carter in 1967 and follows the story of Melanie, who is nearly sixteen. She has a younger brother, Jonathon – who spends his time building toy boats –, and a younger sister, Victoria – who is still a small child. Due to the sudden death of their parents, they go on to live with their uncle Philip.

Philip Flower lives above a toyshop he owns, alongside his dumb wife Margaret[2] and her two brother, Finn and Francis. In the basement, there is a theater in which Philip puts on performances by human-size puppets he makes and which are handled by Finn and Francis. The idea of Philip as a sort of dictator is made explicit in the first morning after the kids arrive, when Melanie is instructed not to wear pants – "Slip up and change into a skirt, else he'll create something terrible" (Carter, 1997, p. 261) – and when we learn that Margaret is dumb because Philip "likes his women quiet" (ibid., p. 261). As the story follows, he even gifts her a necklace that is way too tight, to ensure her silence.

The magic within the shop is always built into the atmosphere, but is only confirmed at the end of the story. There is a cuckoo that seems to keep a real bird within itself, and a doll and a mouse who seem to move. Additionally, Finn explains: "I paint the feathers and the fur and the skin but himself breathes the life in" (ibid., p. 262). As uncle Philip learns that Jonathon likes to build toy boats, he decides to take him in as his apprentice.

The kids are invited to watch a theater performance, but it is a disturbing show about an artist who creates a ballerina, breathes life into her and then murders her. Due to a mistake, Finn ends up breaking one of the puppets, which leads Philip into deciding to replace it with Melanie herself.

From the beginning of the text, we understand that there is a mutual romantic interest between Melanie and Finn, which is concretized when they are alone together and she asks him what he is waiting for in order to kiss her. It is important to notice how the girl makes the first move, which brings back Carter's aforementioned idea of women

[2] Margaret's dumbness echoes the way Carter presents the mythological femaleness in *The Sadeian Woman*: "as a woman, my symbolic value is primarily that of a myth of patience and receptivity, a dumb mouth from which the teeth have been pulled" (Ibid., p. 4-5).

as desiring beings and the necessity of reciprocity in relationships which she develops in *The Sadeian Woman*. With Philip's resolution, Finn is supposed to rehearse the play with Melanie. The script is about a girl who is walking on the beach when she gets attacked and raped by a swan.

Two disruptive moments occur during this rehearsal. Firstly, when Finn lies on top of Melanie as the swan, she caresses his hand, which scares him, because he knows uncle Philip would get angry over it. It is clear, then, that reciprocity is not within Philip's field of desire. Secondly, as he understands what is supposed to happen next, Finn refuses to rape her, as he says: "I won't do it because he wants me to do it, even if I want to do it" (ibid., p. 279). Finn, thus, proposes a different possibility for his own existence, differing from what is expected by Philip's rules.

The allegory is built. Philip – and his magic toyshop – is a symbol for the oppressive patriarchic power. He is the epitome of the normative masculinity, which imposes rules, requires silent agreements, modulates behaviors and sees sex as a one-sided practice. Margaret is the normative woman – she is Sade's Justine – the victim who quietly accepts the system, even if it pains her. Finn represents another possible masculinity: he follows the system until his relation to Melanie leads him to understanding that the toyshop is not what he wants or what he believes in – and which even causes Philip to call him effeminate. Francis is the man who lives within the paradigms, does not really question them, but is also not a main source of oppression. Melanie is the young woman who is not in accordance with the norms; she knows her own desires and she question what should be taken as matter of fact. Jonathon is the young boy who is being taken by the system to be turned into a source of its propagation, the new toymaker. Lastly, Victoria is the too young to understand what is going on child, who is just put before all this violence as if it was normal. "Flower's Marionette Microcosm" is just the metonym of patriarchy. And the swan, its symbol.

The swan is the magic toyshop's God, King, and Law.

The aforementioned moment in which Philip calls Finn effeminate is very important in order to understand how Carter is creating this idea of masculinity. If Philip is the metonym for a patriarchy that understands maleness as a place of oppression, a possibility of existence that does not oppress must not be defined as male.

All of this system will start getting destroyed after the play. Melanie goes on stage and delivers a great performance. However, before the swan attacks her, she notices how fake it looks from up close – when faced from a conscious position, patriarchic symbols are nothing but a made up, poorly-painted wooden puppet. This echoes the idea that male dominance is but a bunch of created icons that are socially taken more seriously than they should. After the show, Jonathon realizes he does not like the play.

The characters start to slowly and quietly rebel. Firstly, Finn sneaks into the theater at night and destroys the swan. It is important to highlight the fact that a man is responsible for destroying the oppressive symbol of the swan, so that Carter affirms that men may also be an important weapon against patriarchy – which echoes her affirmations in *The Sadeian Woman* that an unbalanced reality is also not fully satisfying to the oppressor.

Next, Melanie tells Jonathon that he should leave and go live the life he desires by the sea. In a magical moment, the boy enters a painting and is suddenly on a ship. There is, therefore, another possibility of his existence as a soon-to-be grown-up man: Jonathon does not have to be Philip's apprentice, he can live the life he has always dreamed of.

Margaret rips off her necklace, speaks – so she was never naturally dumb, she was ordered to be quiet by Philip –, takes Victoria and leaves as uncle Philip tries to stop them. There is nothing in biology that defines womanhood as a quiet submissive entity, and, away from her husband, she can provide little Victoria with a different kind of perception of reality.

As all of this happens, there is a bonfire going on at the park in front of the house and towards which Finn and Melanie flee. Uncle Philip goes to his theater, but all of the puppets have come to life and start attacking him – that which was created and harmed by the system can turn against it and serve as a destructive form. Lastly, Francis leaves the loud shop, in which the toys have all started moving and screaming, holding a doll that looks just like Philip – he had always been just another creation. Francis throws it into the bonfire and, as someone who was just an echo of the toyshop's rules, he disappears into thin air. Melanie and Finn are left alone, each having lost a brother and a sister, and with new possibilities of existence ahead of them. The shop is destroyed.

CONCLUSION

Patriarchy is commonly associated to the oppressive force of men over women. However, Angela Carter argues that it might not be so simple, but that maleness and femaleness are aesthetic forms of existence that derive from patriarchy, and not the other way around. That is to say that the idea of a prediscursive (or biological) sex that would create gender inequality and the forms of oppression that derive from it is actually an invention of the gendered system itself, as "there is no recourse to a body that has not always already been interpreted by cultural meanings; hence, sex could not qualify as a prediscursive anatomical facticity. Indeed, sex, by definition, will be shown to have been gender all along" (Butler, 2007, p. 11).

In *The Magic Toyshop*, Carter not only creates an allegory to this system, but also opens up a possibility of its own destruction. The shop is presented as the workplace for Philip, the great patriarch, the normative man, maleness. Everything created in there echoes his rules, especially the rapist swan, the great symbol for his power and beliefs, the phallus. However, both the women and the other men in the story do not comply with the set paradigms.

As they escape the magic toyshop, Finn and Jonathon get the possibility of living a different masculinity and Margaret is finally allowed to have a voice. Carter not only showcases patriarchy as oppressive to both men and women, but she also reveals how unnatural it is: the swan looks fake when you pay close attention to it, even though Philip tries to make it as real as possible and breathe life into it. But if it was made up, it can also be destroyed. Finally, the puppets themselves rebel against the toymaker, which means that the system provides the weapons that may be used to its own destruction. As someone may build a swan, someone may destroy it.

REFERENCES

BUTLER, Judith. **Gender Trouble:** Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge Classics, 2007.

CARTER, Angela. **The Sadeian Woman:** and the ideology of pornography. New York: Henry Holt, 1996.

_____. The Magic Toyshop. In: _____. **The Curious Room:** collected dramatic works. 2 ed. Mark Bell (ed.). London: Vintage, 1997.

FOUCAULT, Michel. **The History of Sexuality:** Volume 3: The Care of the Self. London: Penguin Classics, 2020.

HOLTER, Øystein Gullvåg. Social Theories for Researching Men and Masculinities: Direct Gender Hierarchy and Structural Inequality. In: Kimmel, Michael S.; Hearn, Jeff; Connell, R. W. (ed). **Handbook of Studies on Men & Masculinities**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005.

hooks, bell. **Feminism is for Everybody:** Passionate Politics. Cambridge: South End Press, 2000.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.414-435

O CORPO EM *MULHER AO MAR BRASIL*, DE MARGARIDA VALE DE GATO

THE BODY IN *MULHER AO MAR BRASIL*, BY MARGARIDA VALE DE GATO

Adriele Lima de Figueiredo[1]

RESUMO: Neste estudo, investigo como o corpo é trabalhado enquanto espaço de escrita, herança e resistência na poesia de Margarida Vale de Gato, especialmente no livro *Mulher ao Mar Brasil* (2021). Entendido como herança simbólica, histórica e material, o corpo feminino é reinscrito pela autora em sua dimensão múltipla, crítica e poética. A poética de Gato tensiona convenções de gênero e linguagem ao reconfigurar simbolismos patriarcais, inscrevendo-se em uma linhagem de escritoras portuguesas como Natália Correia, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge e Ana Luísa Amaral. A partir da noção de herança como gesto ativo, proposta por Jacques Derrida, buscamos compreender a escrita de Gato como um exercício de filiação crítica: a poeta escolhe, acolhe e transforma o passado que evoca. Para isso, examinamos os modos como a materialidade da escrita se entrelaça à materialidade corporal, mobilizando leituras como a de Donna Haraway (2023), Silvia Federici (2017), Hélène Cixous (2023), Octavio Paz (1994), Roland Barthes (2006), que nos auxiliam a explorar os atravessamentos entre corpo, linguagem, erotismo e tradição.
Palavras-chave: Margarida Vale de Gato. Corpo. Erotismo. Herança. Poesia portuguesa contemporânea.

ABSTRACT: This study explores how the body is treated as a site of writing, inheritance, and resistance in the poetry of Margarida Vale de Gato, with a focus on her book *Mulher ao Mar Brasil* (2021). Conceived as a symbolic, historical, and material legacy, the female body is reinscribed by the author through a multidimensional, critical, and poetic lens. Gato's poetics challenge conventional gender roles and linguistic norms by reconfiguring patriarchal symbols, positioning her within a lineage of Portuguese women writers such as Natália Correia, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge, and Ana Luísa Amaral. Drawing on Jacques Derrida's concept of inheritance as an active gesture, this work interprets

[1] Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), com bolsa CAPES, sob orientação do professor Luis Maffei. É mestre em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela mesma instituição e licenciada em Letras, Português e suas Literaturas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: adrielefigueiredo15@gmail.com

Gato's writing as an exercise in critical affiliation: the poet chooses, embraces, and transforms the past she invokes. To this end, the study examines how the materiality of writing intersects with the materiality of the body, engaging with theoretical contributions from Donna Haraway (2023), Silvia Federici (2017), Hélène Cixous (2023), Octavio Paz (1994), and Roland Barthes (2006) to explore the entanglements of body, language, eroticism, and tradition.
Keywords: Margarida Vale de Gato. Body. Eroticism. Inheritance. Contemporary Portuguese Poetry.

INTRODUÇÃO

À memória de Maria Teresa Horta

O ímpeto para escrever este texto vem da leitura de outro intitulado "Esse corpo indecente gera revolução", de Nara Vidal. Há pouco comemorávamos os 50 anos do 25 de Abril, revolução que derrubou a ditadura em Portugal. Nesse contexto, a leitura do texto de Nara Vidal foi especialmente provocadora. Publicado na edição de abril de 2024 da Revista Quatro Cinco Um (ano sete, número 80), que celebra o 25 de Abril e a edição brasileira de *Novas Cartas Portuguesas*, discute a obra censurada pelo regime salazarista, elaborada ao longo de nove meses por Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, e publicada em 1972.

Há muito a dizer sobre o texto de Vidal, mas, por ora, alguns pontos chamam nossa atenção. Ao revisitar o impacto das *Novas Cartas Portuguesas*, a autora abre seu texto a partir de uma experiência corporal (no presente), escrevendo: "Estou na cozinha, penso nas NCP. É o corpo, sempre o corpo. [...] corto uma cebola [...] e, acidentalmente, corto a carne do meu dedo [...] O sangue do dedo é o sangue do meu corpo e não estanca" (2024, p. 34). Três marcas se impõem: 1) o espaço – a cozinha; 2) o corpo – reiterado e central; e 3) a prática do corte – da mão que corta, que sangra e que também escreve. O lugar marcado, a cozinha, é simbólico, representando o espaço interno, doméstico. Ao cortar a cebola, experimenta-se um corpo que fere e sangra, sem conseguir estancar. "Cebolas são perturbantes", escreveu uma vez Ana Luísa Amaral.

Ainda no texto, Vidal expressa o desconforto em relação ao uso da palavra "rapto" no título *The Rape of Lucrece*, de Shakespeare, chamando atenção para a naturalização da

violência contra o corpo feminino, muitas vezes suavizada pela linguagem. O ponto a que queremos chegar, motivador do nosso texto, é o controle sobre esse corpo como um dos pilares de sustentação do discurso ditatorial salazarista, que exigia corpos femininos submissos e subordinados à ordem patriarcal. A escritora brasileira, com seu texto sensível, mostra como as *Novas Cartas* desafiam essa lógica e colocam em cena mulheres que falam de seus corpos no centro da revolução. Nesse sentido, o livro foi uma "pedrada no charco"[2], que expôs as vísceras de uma sociedade conservadora e as injustiças que os corpos[3] sofreram sob o regime salazarista. Considerada como pornográfica, a obra das Três Marias esmiúça as dificuldades de conceber o corpo feminino fora de uma *clausura*, um corpo que, se livre, poderia ameaçar as estruturas de poder.

Essa reflexão inicial é, para nós, necessária para desmantelar qualquer ideia de vácuo na discussão do presente estudo. Falaremos aqui, enfim, da poesia de Margarida Vale de Gato, mas, para isso, propomos o exercício de um breve percurso sobre a produção de mulheres e o corpo feminino como assunto na poesia portuguesa. Sabe-se que esse corpo está presente na literatura portuguesa desde a lírica trovadoresca, sempre sob a perspectiva do olhar masculino, e no imaginário ocidental desde muito antes (podemos aqui pensar em exemplos da literatura clássica), como também na figura de Eva, sempre ocupando um lugar secundário.

Nuno Júdice, ao falar sobre a afirmação de uma poesia feminina no texto intitulado "A poesia no feminino"[4], traça um breve panorama da poesia produzida por escritoras portuguesas:

> Uma questão que se coloca neste século XXI quando olhamos o panorama, ainda curto, da poesia publicada desde o início, é ver qual a diferença em relação ao que vem do século anterior e que mudanças começam a ganhar forma na linguagem dos poetas agora publicados. Um dos aspectos que marcam essa diferença é a afirmação de uma poesia feminina. Não é obviamente inédito na nossa literatura o aparecimento de mulheres poetas e há na segunda metade do século XX uma significativa presença feminina na nossa poesia, sobretudo a partir da década de 1960 (...) o que sucede é que em muitos casos essa presença foi escondida, censurada ou menorizada, e em

[2] A expressão é Ana Luísa Amaral e que Margarida Vale de Gato retoma em entrevista concedida a Tatiana Pequeno. Gato afirmou: "Trata-se de um livro que foi uma pedrada no charco não só em tempos de repressão ideológica nacional, mas ao nível do que de mais experimental e altruísta pelo mundo se fazia" (Gato, 2020, p. 154).

[3] Cabe anotar que não apenas os corpos das mulheres sofreram, afinal, entrecruzam-se o cenário de repressão salazarista e a Guerra Colonial em curso (1961-1974), – reflexões que também comparecem nas *NCP*, entretanto, no presente estudo, propomos o recorte ao corpo feminino.

[4] É evidente que não se trata apenas de uma afirmação no feminino, mas do ímpeto de inscrever na história a participação ativa das mulheres, reivindicando seu protagonismo.

> todo caso nunca entrou no cânone, talvez com a excepção de Florbela Espanca (...) (Júdice, 2014, p. 51).

O poeta e crítico português reflete que essa escrita, que marca a presença e a afirmação de uma poesia feminina, não se trata, portanto, de uma novidade na história da literatura, mas o que se observa é um processo recorrente de apagamento ao longo do tempo, com autoras sendo ocultadas, censuradas ou marginalizadas em relação ao cânone literário. No caso português, com algumas exceções, é o caso, por exemplo, de Sophia de Mello Breyner, que alcançou certo reconhecimento de sua produção, e Florbela Espanca, embora por muito tempo tivesse sido considerada uma poeta menor e até mesmo imoral. E, ainda, Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta, que conquistaram certa notoriedade, mas tiveram sua importância frequentemente minimizada, apesar de terem contribuído para a construção de uma dicção poética no feminino. O que se percebe é que muitas escritoras permaneceram à margem do reconhecimento institucional. Nessa direção, Margarida Vale de Gato, ao falar sobre a sua obra, faz questão de destacar que ela não surge no vácuo, mas se insere em uma tradição de escritoras que a precederam. Entre elas, menciona o nome de Maria Judite de Carvalho e chama atenção para a tentativa de esquecimento de obras como *Mátria* (1967) e *A Madona* (1968), de Natália Correia. Dessa maneira, o que Gato parece pretender com o gesto é notabilizar que essas escritoras existiram, e seus trabalhos são fundamentais tanto para a história da literatura portuguesa quanto para a história das mulheres, e, por extensão, para o seu projeto[5].

Jacques Derrida, ao refletir sobre a noção de herança, afirma que "um herdeiro não é apenas alguém que recebe, é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir" (Derrida, 2004, p. 17). O filósofo propõe, portanto, uma concepção ativa de herança, na qual cabe ao herdeiro acolher, preferir, descartar ou reinterpretar aquilo que herda (2004, p. 14). Como esse herdeiro derridiano, Gato, diante do que a antecede, evoca o passado não por um compromisso com a tradição, mas por um caminho de deslocamento

[5] Para além da notável obra de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, destacamos o documentário *O que podem as palavras* (2021), de Luísa Sequeira e Luísa Marinho, que examina o processo criativo e o impacto das *Novas Cartas Portuguesas*, sobretudo no contexto repressivo da ditadura salazarista, período em que a obra foi publicada. O filme combina imagens de arquivos e depoimentos das três autoras, além de contar com participações importantes, como a de Ana Luísa Amaral, cujos trabalhos destacam-se por uma leitura feminista e *queer* das NCP, sendo de grande importância para as pesquisas contemporâneas. Merece destaque, ainda, a presença de Gilda Grillo, encenadora e atriz brasileira, autora de diversas fotografias emblemáticas das três Marias e responsável pela difusão internacional do livro. Podemos dizer que, a relevância do documentário reside exatamente na maneira como evidencia a permanência da obra no tempo e os ecos que ela continua a produzir na contemporaneidade.

– e o reconfigura criticamente. Seu gesto poético é também um gesto de filiação: ela escolhe com quem se aliar e, a partir dessa escolha, cria novas formas de dizer o corpo, o erotismo e a linguagem. Segundo a autora, sua obra busca romper com a tradição de dominação masculina e explorar estruturas de sensibilidade que revelam tensões internas e afetivas. Esse processo deve muito à influência do modernismo anglo-americano, que lhe serve de referência, com figuras centrais de ambos os lados do Atlântico, como Virginia Woolf e Gertrude Stein. Nesse sentido, nosso objetivo, ao longo deste trabalho, é investigar como essa ruptura com a ordem patriarcal se manifesta em seus textos.

MULHER AO MAR

O projeto *Mulher ao Mar*, de Margarida Vale de Gato – escritora, tradutora e professora nascida em 1973, em Vendas Novas, Portugal – articula uma profunda crítica à tradição ocidental a partir da leitura e linguagem do corpo e da voz feminina. Com formação em literatura e cultura norte-americanas e reconhecida por seu trabalho como tradutora, Gato inscreve-se em uma linhagem crítica de autoras como Natália Correia, Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral, a quem evoca e reinscreve poeticamente. Desde 2010, o projeto *Mulher ao Mar* se constrói em caráter *work in progress*, reunindo múltiplas vozes, registros e figuras culturais – da mitologia à literatura canônica, da experiência íntima à crítica social. Segundo a autora, trata-se de um gesto de liberdade, sobretudo da liberdade feminina, que atravessa todo o conjunto de sua obra. Seu gesto poético, nos valendo da leitura de herança derridiana, é também um gesto de filiação ativa: ao se posicionar diante do que a antecede, Gato escolhe, desloca e transforma criticamente as tradições herdadas, criando novas formas de dizer com/o corpo, o erotismo e a linguagem convocando a força dessas outras vozes e, com elas, questiona o lugar passivo no qual foram muitas vezes alocadas.

A composição do projeto *Mulher ao Mar* é bastante singular. A autora monta o projeto com um método crítico, reorganizando uma série de registros e os colocando, muitas vezes, em confronto. Tal gesto de montagem pode ser lido também à luz do pensamento de Jacques Derrida, no texto já referido, a poeta-herdeira "escolhe, interpreta

e se empenha em decidir" (Derrida, 2004, p. 17), constrói uma constelação de vozes e símbolos que não apenas evoca, mas reorganiza criticamente o legado recebido. Sua escrita transforma a herança em matéria viva – não como repetidora desse passado, mas como reinvenção do presente.

Podemos dizer que a autora não busca interpretar a tradição que convoca de maneira fechada, mas antes de revelar lampejos de sentido ao reunir peças por vezes aparentemente díspares, criando, assim, uma nova constelação de significados para elas. Essa constelação não se pretende encaixar em uma narrativa contínua; ao contrário, sua escrita instaura um campo dialético entre o passado e o presente. O que vemos em seu projeto é a construção de um discurso crítico que se estrutura por meio do atrito, a começar pelo título: inversão do sinal náutico "homem ao mar", que já antecipa a direção pretendida, e também pela operação de vozes[6] deslocadas em multiplicidade. Seu modo de montar o projeto não apenas reúne, mas reconfigura essas vozes, mobilizando, assim, a questão da memória como um processo de intervenção crítica no presente, produzindo "um corpo muito denso que devora quem dele se aproximar desprevenido" (Gato, 2021, p. 99-100).

Entre os procedimentos empregados pela autora, destaca-se o cruzamento de diferentes manifestações textuais, como ensaios e cartas, interações com o cinema, reflexões sobre o próprio processo de escrita, registros em diversas línguas, entre outros. Essa multiplicidade de formas e materiais contribui para a construção de um discurso híbrido, no qual as fronteiras rígidas entre os registros se dissolvem, criando uma espécie de inespecificidade formal.

Como se sabe, essa fluidez formal é um traço marcante da produção contemporânea. No *Indicionário do Contemporâneo*, os autores destacam que uma das especificidades da arte contemporânea é justamente essa prática de cruzamentos múltiplos e de interações dinâmicas entre os diferentes meios e suportes, tensionando as fronteiras entre o que é e o que não é artístico (Pedrosa et al., 2018, p. 144-145). Em *Mulher ao Mar*, essa característica se manifesta na forma como a poeta transita, por exemplo, entre o registro lírico e o discursivo, explorando a indeterminação como gesto crítico.

[6] A título de exemplo, o último volume em língua portuguesa de *Mulher ao mar e Corsárias* (2023), na parte Corsárias, consta: Marianne Moore, Safo, Alejandra Pizarnik, Nina Simone, Perséfone, Maria Velho da Costa, Antígona, Katerina Gógou, Anne Carson, enfim, o repertório é extenso.

Em "O que é Crítica", Roland Barthes afirma que crítica não é uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, mas essencialmente uma atividade – uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (Barthes, 2003, p. 159). Na nossa leitura, o projeto de Gato se insere nessa definição ao construir um discurso que não apenas comenta, mas intervém na tradição literária. Para Barthes, o objeto da crítica é um discurso – o discurso de um outro.

Antoine Compagnon, nessa direção, em *O Trabalho da Citação*, no tópico "Reescrita", afirma que "escrever, pois, é sempre reescrever" (Compagnon, 2007, p. 41). Para ele, a citação, enquanto forma de reescrita, opera em um limite no qual a escritura se perde e m si mesma (Compagnon, 2007, p. 42), abrindo-se para novas configurações. Ainda no mesmo texto, Compagnon levanta uma questão, para nós, central: quais são os textos que, ao escrever, desejamos reescrever? Que escritos queremos levar adiante como força no mundo? No caso de Gato, essa operação, de incorporar e tensionar discursos alheios, instaura na sua poesia um campo de atrito e deslocamento. Dessa forma, podemos argumentar que o projeto de Margarida Vale de Gato é uma explosão no campo da reescrita. Sua prática poética não apenas dialoga com a tradição que convoca ao longo do projeto, mas a fragmenta, a reorganiza, a reinscreve.

EXERCÍCIOS DE LEITURA

Nesse momento, passaremos à leitura de alguns poemas do projeto, usaremos, para tanto, o volume *Mulher ao Mar Brasil* (2021), que abre com uma espécie de *ars poetica* da autora, reproduzida a seguir:

Declaração de Intenções

Para aqueles que insistem diluir
isto que escrevo aquilo que eu vivo
é mesmo assim, embora aluda aqui
a requintes que com rigor esquivo.

À Língua deito lume, o que invoco
te chama e chama além de ti, mas versos
são uma disciplina que macera
o corpo e exaspera quanto toco.

Fazer poesia é árido cilício,
mesmo que ateie o sangue, apenas pus
se extrai, nem nunca pela escrita

um sólido balança, ou se levita.
Então sobre o poema, o artifício,
a borra baça, a mim a extrema luz

(Gato, 2021, p. 7)

O soneto "Declaração de intenções", reproduzido acima, não apenas inaugura a obra, como também estabelece uma reflexão metapoética sobre a própria escritura, abordando a materialidade da língua e seu impacto sobre o corpo.

No verso do primeiro quarteto, "À língua deito a lume", a palavra "língua" carrega, no seu jogo polissêmico, por um lado, o instrumento orgânico do corpo, responsável pelo paladar e pela produção do som; por outro, evoca a própria linguagem, que se constrói na materialidade da escrita. O termo "lume", que a acompanha, associado à luz e à claridade, sugere o gesto de trazer algo à tona, iluminando um conhecimento que emerge do próprio ato poético. A poesia, nesse sentido, não é apenas criação verbal, mas também um processo de revelação e exposição, tanto da linguagem quanto do próprio sujeito. Dessa maneira, poderíamos ler o termo "língua" não apenas como uma manifestação da linguagem (aqui, a língua portuguesa), com a qual o próprio verso é criado, e como indicado por Gato, lugar por onde constrói o seu confronto, mas também como um instrumento auxiliar do processo da produção de sons, que germinam os versos, conscientes e iluminados.

A dimensão corpórea da criação poética é reforçada na estrofe seguinte: "os versos são uma disciplina que macera o corpo e exaspera quanto toco" (Gato, 2021, p. 7). Na sua definição de versos, a poesia é apresentada como uma disciplina, um exercício de rigor que fere e modifica o corpo-escrita, instaurando um campo de fricção entre o sujeito e a palavra. Esse aspecto é corroborado pela leitura de Maria Bochicchio, numa apresentação que faz à primeira edição de *Mulher ao Mar* (2010), que aponta na poesia de Margarida Vale de Gato um movimento simultâneo do corpo e da mente, tornando a escrita um gesto corpóreo em si. Nessa direção, com o acréscimo do que é dito ainda no soneto, de que os versos não apenas maceram esse corpo, mas também exasperam enquanto tocados, con(fundindo): corpo-sujeito-escrita.

No primeiro terceto, a metapoesia assume um tom ainda mais contundente: “Fazer poesia é árido cilício”. O termo “cilício”, remetendo ao instrumento de penitência, reforça a ideia da criação poética como um processo árduo, disciplinado e doloroso. O poeta se entregaria assim, à uma escrita não em um resultado pleno e fechado, mas aberta; na qual, “mesmo que ateie sangue, apenas pus / Se extrai” (Gato, 2021, p. 7). O verso expressa a frustração diante da insuficiência da linguagem: o esforço poético não gera um derramamento fecundo de sentido, mas sim resíduos, marcas de uma tentativa sempre inacabada.

A última estrofe amplia essa reflexão: “nem nunca pela escrita / um sólido balança, ou se levita” (Gato, 2021, p. 7). A escrita, apesar de sua materialidade, nunca se fixa de maneira definitiva; ela permanece em constante movimento, desestabilizando e sendo desestabilizada pelo próprio ato da criação. Aqui, o termo “sólido” sugere não apenas a consistência de uma matéria dura, mas ainda parece indicar uma possibilidade de leitura (fonética) do termo “cilício” desta estrofe, pela fricativa /s/, aceitando a leitura do termo também como substantivo, o *silício*, elemento químico encontrado na crosta terrestre e que exige processos de purificação para seu uso. É pela camada sonora que podemos também entender que a poesia (e sua criação), da qual fala, pode ser percebida como dispersa e disseminada aridamente, como o elemento referido, mas demandante de um processo de lapidação para se constituir como forma.

O gesto metapoético do soneto se expande na relação que estabelece com a tradição literária: a escolha pela forma fixa do soneto, tradicional na poesia ocidental, para a sua composição, sugere uma concepção de escrita como um espaço de diálogo que in/convoca con-versa com a tradição. No corpo-poema, gravado com sangue e pus, o verbo “invocar”, rimado com “toco”, sugere ainda um duplo movimento: ao tocar a matéria da linguagem, a poeta toca outros corpos, fazendo seus versos tocarem o corpo-escrita de outros, algo do que Roland Barthes diz na figura *Conversa*: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras” (Barthes, 2018, p. 114). Palavra. Corpo. Imbricados. Ainda sobre o tocar, a própria rima interna do verso, na sua expressão sonora (quanto – toco), enlaça as palavras, criando com os fonemas linguodentais o próprio efeito do toque na fricção das sílabas.

Octavio Paz propõe uma leitura interessante da escrita poética ao estabelecer uma relação entre erotismo e poesia, afirmando que: "a poesia erotiza a linguagem e o mundo, porque ela própria, em sua operação, já é erotismo" (Paz, 1994, p. 12). Para o poeta e ensaísta mexicano, ambos operam por uma oposição complementar: enquanto a linguagem, traço material que denota ideias corpóreas, captura o efêmero e transfigura a sensação em sentido, o erotismo, por sua vez, é a sexualidade transfigurada, metáfora. Essa ideia ressoa nos textos de Margarida, em especial no soneto que acabamos de ler, no qual a autora explora essa interação entre erotismo e a linguagem.

Por esse caminho, Gato parece querer im/explodir a língua, tensionando seus limites num gesto que resgata a corporeidade da palavra. De algum modo, essa operação parece se alinhar também ao que Georges Bataille diz em *O erotismo* que, "toda operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado" (Bataille, 2023, p. 53). Nesse processo, a partir dessa concepção de poesia, a escrita tomaria e forçaria a língua a um enlace erótico-textual, de uma escrita corpo a corpo.

Esse entrelaçamento de corpos, o do sujeito poético con/fundido com o corpo da escrita, faz desaguar na imagem de um outro poema: o da figura de uma mulher-sujeito-palavrosa, que reocupa o espaço do mar, tido tradicionalmente como masculino. No poema "Émulos", a mulher não só ressignifica a relação erótica, como também reocupa esse mar. O mar, enquanto metáfora de um território negado a ela, agora é o espaço de sua voz, que assume o controle, tomando as rédeas tanto da escrita quanto do espaço erótico:

Émulos

Foi como amor aquilo que fizemos
ou tacto tácito? — os dois carentes
e sem manhã sujeitos ao presente;
foi logro aceite quando nos fodemos

Foi circo ou cerco, gesto ou estilo
o acto de abraçarmos? foi candura
o termos juntos sexo com ternura
num clima de aparato e de sigilo.

Se virmos bem ninguém foi iludido
de que era a coisa em si — só o placebo
com algum excesso que acelera a libido

E eu, palavrosa, injusta desconcebo
o zelo de que nada fosse dito
e quanto quis tocar em estado líquido

(Gato, 2021, p. 28)

O soneto sugere uma tensão entre o corpo feminino e o ato sexual, que é simultaneamente desejo e reflexão, prazer e desconfiança. No verso "foi logro aceite quando nos fodemos" (Gato, 2021, p. 28), a autora não apenas elabora um erotismo explícito, mas também questiona a construção tradicional da relação sexual, sugerindo que, mais do que a busca pela fusão do corpo, há um jogo de competição entre envolvidos, sugerido desde o título do soneto.

A provocação no uso do termo "foder" inscreve o poema em um contexto de subversão, um movimento radical contra a normatividade sexual e linguística. Tal escolha vocabular faz ecoar a escrita de Adília Lopes, que também utiliza o palavrão para subverter as convenções de gênero e sexualidade. Adília, no seu particular "Eclesiastes", por exemplo, declara o "Tempo de foder" e escreve: "Eu quero foder foder achadamente"[7] (Lopes, 2019, p. 21). A poeta portuguesa pode aqui ser acionada não só pela força do vocábulo usado, logo no primeiro quarteto, como também pela sugestão de um sujeito que parece querer "prestar as contas" do que foi esse envolvimento sexual, no qual "ninguém foi iludido". Essa leitura refaz/desfaz a própria interpolação da abertura do poema: "Foi como amor aquilo que fizemos / ou tacto tácito?", reexaminando a concepção romantizada de sexo, frequentemente associada ao feminino, focalizando a relação sexual como prazer e, ao mesmo tempo, como placebo, no qual o outro participante envolvido é, como já dito, igualmente o seu rival.

É por essa via que Tatiana Pequeno (2020), na leitura que também faz do poema, diz ainda que, desse contato rivalizado, surge "a incongruência entre os amantes: de um lado, a voz poética 'palavrosa', desejosa por acessar o 'estado líquido' e, do outro, uma referência silenciosa, que parece nada demandar além do 'zelo de que nada fosse dito'" (Pequeno, 2020, p. 150). Nessa direção, a sexualidade é aqui radicalizada e, ao mesmo tempo, crítica da ideologia que tenta controlar o desejo e o corpo feminino. Sendo assim,

[7] Estes versos de Adília são um diálogo intertextual com os versos de outra escritora portuguesa, Florbela Espanca, do seu famoso soneto "Amar": "Eu quero amar, amar perdidamente!", (Espanca, 1996, p. 232), aqui retomados por Adília numa chave elástica, deslocada.

ao usar o termo 'vulgar', tenta dar vitalidade à linguagem, capturando uma realidade mais nua da experiência erótica ou, como coloca Luís Maffei, ao falar sobre a poesia bocagiana, tal escolha funcionaria "não apenas porque [o palavrão] é capaz de romper com o interdito, mas também, e sobretudo, porque é o único modo efetivo de a linguagem aproximar-se da realidade, e a realidade que aqui vem ao caso, evidentemente, é a sexual" (Maffei, 2007, p. 78).

Assim, essa sujeita-poética, que é mulher e palavra, mulher-palavrosa, rompe com o silêncio imposto e abre um espaço de reivindicação, que remete à luta histórica das mulheres pelo direito à linguagem e ao próprio corpo, afirmando o desejo como parte fundamental desse processo. A seguir, leremos outro poema, que também nos parece querer corporificar o gesto de ressignificação e desconstrução de espaços e figuras socialmente engessadas. Vejamos:

Este fruto o meu corpo

e dedicada, disse ela,
"será branca como a neve" por isso
ruídos de espinhos por isso este medo
pavor de crescer de ver
o corpo mudado em formas de pousar
as mãos curvas minha pele branca
como a neve por isso
o caçador ambíguo por isso
o coração tenro fruto alvo
que atravessa a úvula dobrada de medo adormeço
abraçada ao abismo deslizo
na risca quebrada no espelho
sou a virgem a velha o fio
do punhal o caçador na floresta
a mãe à janela a lua a brilhar
a bruxa a estragar o fim
da floresta
qual coisa carnal vulgar rosa
escura rosa rubra rosa
medusa brava a gritar
na noite um dom
todavia me unge
se insinua por isso
porque não amor
caçador bom
quem parta comigo
este fruto o meu corpo
tomá-lo e comê-lo

que trago há tanto tempo
este sumo o meu sangue
tomá-lo e bebê-lo
que guardo por abrir faz
tempo no castelo
no trinco da garganta
na torre da neve
cujo morro inatingível
retoco com a boca, me movo
desengasgo, solto, escorro

(Gato, 2021, p. 26-27)

O primeiro dado que salta aos olhos no poema é o jogo intertextual com a mitologia judaico-cristã. O título, "Este fruto o meu corpo", evoca imediatamente o rito da eucaristia[8]. No entanto, a poeta desloca essa imagem sacra para o campo do corpo feminino, de uma carne desejante e transformada, instaurando uma tensão entre sacralidade e carnalidade.

No poema, quase sem nenhuma pontuação, a autora enumera partes do corpo e seus estados emocionais e físicos – as mãos, a pele, o coração, o fígado –, e parece enfatizar a materialidade desse corpo, opondo-se a qualquer idealização espiritualizada. A palavra "colérico" parece remeter à teoria dos quatro humores, na qual o humor colérico é associado ao fogo, à energia, à paixão, mas também à ira. O fígado, sendo o órgão tradicionalmente ligado a esse humor, soma aqui um gesto simbólico, como: vitalidade, fúria e também resistência, evidenciando um corpo pulsante, que sente, que arde, que resiste.

O tenro fruto-alvo que atravessa a úvula dobrada de medo faz erguer imagens igualmente potentes nos versos. "Tenro" remete à juventude, ao que é delicado, e também a algo que pode ser cortado/mastigado com facilidade, enquanto "fruto-alvo" abre ainda a possibilidade de: um fruto claro (como a pele branca evocada), mas também um fruto que é **um alvo**, algo que pode ser desejado, ponto de mira, ou ainda, aceitando a leitura do substantivo masculino do termo médico, o ventre, o abdome e suas vísceras. Atravessar a úvula sugere um ato de ingestão, de deglutição, mas essa úvula dobrada de medo indica uma espécie de temor diante do que está prestes a ser atravessado.

[8] Passagem bíblica em que Jesus oferece seu corpo e sangue aos discípulos: "Tomai, comei, isto é o meu corpo. (...) Bebei dele todos; porque isto é o meu sangue, o sangue do novo testamento, que é derramado por muitos, para remissão dos pecados." (Mateus, 26: 26-28).

Os versos “dobrada de medo adormeço / abraçada ao abismo deslizo / na risca quebrada no espelho” (Gato, 2021, p. 26) parecem explorar a tensão entre o reconhecimento e a dissolução do eu. A risca quebrada no espelho evoca tanto a ideia da identidade fragmentada quanto o rompimento com uma imagem idealizada do corpo feminino; parece remeter ainda ao conto da Branca de Neve, vulnerável em seu sono, mas referência de uma aparência impecável, ligada a um ideal de pureza e passividade. No entanto, esse corpo idealizado é notado pela chave de um “medo”, de um corpo em seu crescimento e transformação – não apenas como um espaço de desejo e descoberta, mas também de angústia e ameaça. A menção ao “caçador ambíguo” resgata tanto a história do conto – em que o caçador recebe a ordem de matá-la – quanto a ambivalência do olhar masculino, aqui, ora predador, ora salvador.

Os versos “sou a virgem a velha o fio[9] / do punhal o caçador na floresta / a mãe à janela a lua a brilhar / a bruxa a estragar o fim / da floresta” (Gato, 2021, p. 26) recusam qualquer identidade fixa e afirmam uma corporeidade múltipla[10] e também contraditória desse sujeito.

Tanto a figura do caçador quanto a escolha pela figura bruxesca, para uma autodefinição, nos faz recorrer, inevitavelmente, ao estudo sócio-histórico *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva, de Silvia Federici (2017), no qual a autora fala sobre a caça às bruxas. Federici argumenta que, na transição do feudalismo para o capitalismo, se desencadeou uma brutal violência de gênero. Segundo a autora, na passagem das terras comunais para as terras cercadas –, recuperando Karl Marx, chamando de acumulação primitiva –, ocorre a expropriação do comum, concentrando a riqueza em uma classe e transformando a outra em um exército de reserva para o trabalho. Esse processo implica, sobretudo, um disciplinamento do corpo – conceito desenvolvido por Michel Foucault e recuperado por Federici, apontando um duplo fardo imposto às mulheres: responsáveis pelo atendimento ao homem burguês e pelo trabalho doméstico.

Essa proletarização do campinato, de uma demanda massiva de trabalhadores, na leitura de Federici, impôs às mulheres uma cobrança sobre sua capacidade reprodutiva,

[9] virgem: a ideia / fio: material/objeto bastante simbólico / o caçador (ela própria) / a mãe / a lua / a bruxa

[10] Gato também recupera Medusa nessa autodefinição múltipla, possivelmente pela perspectiva de Cixous, não como a figura monstrualizada, mas como aquela que ri.

transformando o útero em uma espécie de máquina para a reprodução do trabalho: "o corpo, então, passou ao primeiro plano das políticas sociais, porque aparecia não apenas como uma besta inerte diante dos estímulos do trabalho, mas como um recipiente de força de trabalho, um meio de produção, a máquina de trabalho primária" (Federici, 2017, p. 249).

Um elemento significativo desse contexto, segundo a autora, foi "a condenação do aborto e da contracepção como um *maleficium*, o que levou o corpo feminino à redução de uma máquina para a reprodução do trabalho – nas mãos do Estado e da profissão médica" (Federici, 2017, p. 262). Essa imposição reforça a ideia de que o corpo da mulher é, sobretudo, um instrumento de reprodução do trabalho, reiterando uma lógica de exploração que, ao mesmo tempo, sustenta a acumulação de capital e perpetua as desigualdades de gênero na sociedade.

Para a filósofa italiana, a acumulação do trabalho dentro dessa lógica capitalista resulta na degradação das mulheres por meio da negação patriarcal do salário. Essa dinâmica gera uma relação de dependência, que se reflete também na sobrecarga mental e na invisibilidade do trabalho doméstico. Em uma análise histórica, a autora revisita a figura da bruxa, entendendo-a não apenas como uma questão histórica superada, mas como um processo histórico em curso. Para Federici, a figura da bruxa ainda existe e persiste também simbólica e metaforicamente, para ela, seria a compreensão de uma simbologia de mulheres rebeldes que se recusam a cumprir as funções atribuídas pela nova ordem patriarcal.

No poema, ao dizer, em uma autoafirmação, que a figura é também uma bruxa, Gato parece querer jogar com as convocações desses símbolos. Nesse sentido, o convite final – "tomá-lo e comê-lo" e "tomá-lo e bebê-lo" – reitera a referência à eucaristia, mas desloca seu significado: se, no rito cristão, o corpo oferecido é o de Cristo, aqui é o corpo da mulher que se oferece, mas não em um gesto de consumo passivo, e sim em um ato de reivindicação, de quem assume pelos seus atos, nos seus próprios termos.

Essa reapropriação do corpo ressoa com a escrita de poetas que tensionam a tradição literária portuguesa, como Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral, que, à sua maneira, também reinscreveram o corpo e o desejo feminino em uma leitura revisionista. O poema, assim, reconfigura a matéria corpórea para o centro da linguagem poética –

nomeando os órgãos, os fluidos, os gestos –, Gato inscreve o feminino como potência, como corpo que sente, que deseja e se in/escreve.

Antes de avançarmos, é essencial refletir sobre o termo central deste estudo: corpo. O que é um corpo? Poderíamos recorrer a diversas abordagens – biológica, filosófica, artística, etc., e, para darmos um contorno a essa demanda, isto é, de um corpo feminino, mobilizamos nesse momento, a leitura feita por Luciana Borges, em *Escritas do Corpo Feminino*, bastante atenta:

> O corpo, em seus aspectos físicos e simbólicos, está sempre imerso em diversas malhas discursivas, as quais se entrecruzam e se sobrepõem nos modos como este é compreendido social e culturalmente. Em relação ao corpo das mulheres, considerada a investidura de gênero em ambiente patriarcal, este se encontra associado a códigos de desejo e sexualização nos quais frequentemente é tratado como objeto e propriedade masculinas, tanto em situações materiais de interação social quanto em ambientes discursivos e textuais (Borges, 2018, p. 79).

A leitura de Borges nos leva a perceber como Gato tensiona esses códigos, deslocando o corpo do lugar de objeto para o de sujeito do discurso. Essa inversão se evidencia no poema que acabamos de ler, no qual a poeta reconfigura a simbologia cristã: um corpo, tradicionalmente sacralizado ou reduzido ao pecado, torna-se espaço de escrita e desejo, rompendo dicotomias entre o sagrado e o profano, numa ruptura que se vale da figura crística – antes masculina – agora performada no feminino: “e dedicada, disse ela”, convidando à partilha de seu sangue – possivelmente menstrual –, sugerido pela diferença feminina.

A seguir, leremos o poema “Senhora do Ó”, no qual essa ressignificação do corpo se desdobra de maneira ainda mais explícita:

Senhora do Ó

Sendo Ele o objeto do anelo
e o meu colo o sujeito que anelava,
em mim logrou a forma que buscava
e logo anel formou para contê-lo.

E a roda do tempo em mim se trava,
em mim se imprime e grava o eterno selo,
pois todo o meu Amado eu desejava,
esticando minha pele para acolhê-lo;
Em mim Ele se move e tem repouso
e Ele é o varão, eu a donzela,
e Ele está em mim e eu estou n’Ele

e este é o mistério mais gozoso,
ser Ele a pedra dura por dentro
circula e mergulha no meu centro.

(Gato, 2021, p. 29)

Se, no soneto "Émulos", lido num momento anterior, a linguagem aproxima-se do cotidiano, oferecendo uma representação direta da experiência sexual feminina – na qual a voz poética narra com liberdade seu gozo, seu "estado de líquido" (Gato, 2021, p. 28) –, em "Senhora do Ó", o erotismo se reveste de um véu simbólico outro, convidando-nos a entrarmos, pouco a pouco, nos seus "mistérios gozosos".

O próprio título do poema nos conduz a esse universo de expectativas e revelações. "Senhora do Ó", na tradição católica, é uma invocação à Virgem Maria nos últimos dias de sua gestação, associada à devoção da "Expectação do Parto de Nossa Senhora". É, portanto, a figura de Maria como mulher que aguarda, anseia – um corpo feminino à espera do nascimento. Mas o que significa recuperar essa imagem? Como a poeta a reinscreve na materialidade do desejo?

Em seguida, a escritora nos entrega outro indício de leitura: a epígrafe; que impregna uma tensão. Retirada do livro de Jeremias 31:22, a passagem-oráculo, mantida em latim, *Faemina circundabit virum* ("A mulher cercará o homem"), sugere, à primeira vista, a centralidade do masculino, em torno do qual a mulher orbitaria. No entanto, ao preservar a citação na língua antiga e ao isolá-la de seu contexto original, a poeta parece reconfigurar esse sentido. Se, no texto bíblico, o versículo pertence a um discurso de restauração, em que Deus interpola Israel – "Até quando vagarás, ó filha rebelde?" –, aqui, a poeta parece subverter a expectativa: a mulher que "circunda" já não é submissa, mas agente de sua própria experiência, diferente da leitura tradicional feita de Maria, representada como pura, santa e servil, nos versos de Gato parece se desdobrar em algo mais complexo ao longo do poema.

À primeira leitura, os quartetos iniciais podem parecer apenas uma evocação da gravidez, sugerindo a expectativa materna: "Sendo Ele o objeto do anelo / e o meu colo o sujeito que anelava, / em mim logrou a forma que buscava / e logo anel formou para contê-lo / (...) esticando minha pele para acolhê-lo" (Gato, 2021, p. 29). A imagem da gestação se constrói de maneira delicada, com o corpo feminino como espaço de

acolhimento. No entanto, a estrutura formal do poema sugere que há algo além dessa primeira camada de sentido. Há um sutil detalhe, mas aparentemente bastante revelador: a diferenciação entre os versos que começam com letra maiúscula e aqueles que se iniciam em minúscula. Os primeiros marcam uma espécie de contenção, de inscrição de uma ordem estável: primeiro verso da estrofe 1: "**S**endo Ele o objeto do meu anelo"; primeiro verso da estrofe 2: "**E** a roda do tempo em mim se trava"; primeiro verso da estrofe 3: "Em mim Ele se move e tem repouso"; enquanto os versos em minúscula parecem se liberar dessa rigidez, deixando escapar uma voz feminina pulsante e desejante: "**p**ois todo o meu Amado eu desejava / **e**sticando minha pele para acolhê-lo" (Gato, 2021, p. 29), e "**e** Ele é o varão, eu a donzela, / **e** Ele está em mim e eu estou n'Ele / **e** este é o mistério mais gozoso" (Gato, 2021, p. 29, grifos nossos).

O erotismo, insinuado na composição das imagens, tensiona a tradição cristã e a leitura da Virgem como figura imaculada. Maria, aqui, não é apenas a mãe expectante, mas a mulher que deseja, que sente o "mistério mais gozoso" da "pedra dura" que circula no seu interior. A carga simbólica dessa "pedra" e de seu movimento em direção ao centro de seu corpo sugere uma possível representação do prazer e do gozo feminino. A poeta, assim, ressignifica a iconografia cristã e insere no poema uma Maria que se apropria do próprio desejo, e que toma a palavra[11] e reinscreve sua história.

Essa operação se aproxima de outros gestos presentes na obra de Margarida Vale de Gato. Assim como a voz poética múltipla do poema anterior, "Este fruto o meu corpo", sua "Senhora do Ó" desestabiliza a passividade atribuída à figura mariana, conferindo-lhe corpo e voz (ativos). O deslocamento não é apenas temático, mas estrutural: a mulher não apenas sente, mas narra seu desejo. Se, tradicionalmente, a relação entre o feminino e o masculino foi descrita sob a ótica da dominação masculina, aqui o poema inverte essa lógica. O "Ele" masculino é convertido em objeto do desejo do colo do sujeito Maria.

É nesse jogo de inversões e deslocamentos que o título do poema ganha novas camadas. "Senhora do Ó" pode ser lido como um aceno à tradição literária portuguesa, em particular às vozes femininas que, em sua escrita, desafiaram discursos hegemônicos. Novamente lembro a significância de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral, que surgem aqui como interlocutoras inevitáveis. A primeira, em *Minha Senhora de Mim* (1971), e a segunda, em *Minha Senhora de Quê* (1990), reescreveram, a partir da experiência

[11] No sentido convocatório que coloca Hélène Cixous em *O riso da Medusa*. (p. 52).

feminina, uma tradição literária marcada pelo olhar masculino. Assim como essas autoras, Margarida Vale de Gato reivindica um espaço para a mulher, não como musa ou objeto da escritura, mas como corpo desejante e como sujeita da palavra.

Retomando, a primeira estrofe do soneto constrói um jogo semântico e sonoro, mobilizado pela repetição de *anelo*, *anelava* e *anel*, que se entrelaçam formando, nos versos, o próprio desejo e a abertura do círculo. Segundo o *Dicionário Houaiss*, "anelar" pode significar tanto "tomar forma de anel" quanto "desejar ardentemente, ofegar", enquanto "anel" remete a uma estrutura circular, um elo. Esse jogo parece se intensificar na sonoridade dos versos, em que predominam fonemas abertos – [a'nɛlu], [ane'lavɐ], [a'nɛw] –, e reforça, desde o título, a imagem evocada pelo fonema /ɔ/, cuja articulação vocal projeta o próprio desenho de um anel na boca que o pronuncia.

No sermão dedicado à Nossa Senhora do Ó, Padre António Vieira faz uma reflexão sobre a letra "O", destacando sua forma circular e sua relação com o mistério da encarnação do Verbo. Para ele, esse signo simboliza tanto o útero quanto a face humana desse Deus que, segundo ele, é representado por um "O" grande – distinção que o autor fundamenta a partir da tradição grega entre *ómicron* e *ômega*: "Ego sum alpha et Omega" (Vieira, 2002, p. 4). Além disso, o sermão enfatiza o desejo da Virgem: "Oh! quando chegará aquele dia! Oh! quando chegará aquela ditosa hora, em que veja com meus olhos e em meus braços ao Filho de Deus e meu! Oh! quando? Oh! quando? Oh! quando?" (Vieira, 2002, p. 5). Para Vieira, esse desejo de Maria é profundamente intenso e transcende os nove meses de espera, se projetando no infinito.

No poema de Margarida Vale de Gato, percebe-se uma guinada que amplia a noção de abertura desse ser desejante. Se, no sermão de Vieira, Maria é concebida como um "recipiente" que se circunscreve para conter o corpo divino carnalizado dentro de si – um corpo que lhe é dado por fora e cuja presença ela abriga – no poema de Gato esse gesto é radicalizado: a poeta desloca a figura de Maria de uma condição de pura receptividade para o campo da experiência em que o desejo antecede a concepção. A figura mariana, nesse contexto, não apenas comporta a carne de um outro corpo 'carnalizado', mas deseja ativamente que essa carne a habite. O corpo da virgem deixa de ser mero veículo de transmissão e passa a ser corpo desejante, ativo, que convoca o outro para dentro de si. O desejo, assim, torna-se anterior à gestação e desestabiliza a leitura tradicional da virgindade como ausência ou pureza passiva. Ao tensionar essas interpretações –

inclusive a de Vieira – o poema de Gato expande os sentidos atribuídos ao feminino na tradição cristã e literária ocidental, dilatando caminhos para novas possibilidades de leitura, nas quais o corpo feminino não é mais apenas lido, mas reescrito como potência e criação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para amarrar as reflexões feitas ao longo deste trabalho, procuramos mostrar como a poesia de Margarida Vale de Gato explora o corpo feminino enquanto espaço privilegiado de escrita, desejo e resistência. Por meio da leitura dos poemas selecionados do livro *Mulher ao Mar Brasil* (2021), foi possível perceber como a autora tensiona símbolos e discursos tradicionais, reinscrevendo na linguagem poética uma corporeidade feminina bastante complexa e plural.

Nesse percurso analítico, mobilizei leituras como as de Donna Haraway, Hélène Cixous e Silvia Federici, entre outras, que ajudaram a compreender os mecanismos pelos quais Gato engendra uma desconstrução das representações hegemônicas do corpo e do feminino. Além disso, o diálogo com as contribuições de Octavio Paz e Roland Barthes nos ajudou a pensar como a dimensão erótica da linguagem atua como força de desestabilização e transformação na poesia gatiana.

Ao fim, propomos que sua escrita seja compreendida como um gesto de filiação ativa, tal como o herdeiro derridiano que não é apenas alguém que recebe o passado, mas alguém que escolhe, e que se empenha em decidir seu caminho crítico. Ao escrever com uma longa tradição – literária, religiosa, patriarcal –, Gato seleciona, tensiona e transforma esses símbolos herdados, situando sua poesia numa linhagem insurgente de vozes femininas, reafirmando que a herança não é um lugar imóvel, mas um campo de escolhas e reconfigurações, onde se afirma uma escrita viva, corpórea, crítica e em constante reinvenção.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa. Do centro e da margem: escrita do corpo em escritas de mulheres. *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 8/9, dez. de 2003, p. 105-120. Disponível online:

https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/23363/2/analuisaamaraldocentro000094798.pdf. Acesso em: 10 jul. 2025.

BATAILLE, Georges; *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Atêntica, 2023.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BÍBLIA Sagrada, Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica do Brasil, [s/d].

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina. A condição feminina e a violência simbólica.* 15ª edição. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. CORREIA,

Hélia. "Mulher ao Mar – Uma revolução". In: GATO, Margarida Vale de Gato. *Mulher ao Mar Brasil*. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2021, p. 97-102.

DICIONÁRIO Porto Editora. *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Disponível online: https://www.infopedia.pt/. Acesso em: 22 jul. 2025.

DERRIDA, Jacques. ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...*: Diálogos. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro. Zahar, 2004.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.* São Paulo: Elefante, 2017. Tradução de Coletivo Sycorax.

GATO, Margarida Vale de. *Mulher ao Mar Brasil*. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2021.

GATO, Margarida Vale de. *Mulher ao Mar e Corsárias*. Lisboa: Mariposa Azual, 2023.

HARAWAY, Donna. *A reinvenção da natureza.* São Paulo: Martins Fontes, 2023.

JORGE, Luiza. *Poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001.

JÚDICE, Nuno. A poesia no feminino. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida; NUNO, Júdice. (org.). *Crítica de poesia*: tendências e questões. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 51-58.
KAMENSZAIN, Tamara. Bordado e costura. Tradução Clarisse Lyra. Original: Bordado y costura del texto. In: *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000. p. 207-211.

KLOBUCKA, Anna. *O Formato Mulher*: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

PEQUENO, Tatiana. Margarida Vale de Gato: apresentação de Mulher ao mar e entrevista. *Abril/Nepa/UFF*, v.12, n.24, Niterói, 2020, p.145-158. Disponível online: https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/40576. Acesso em: 12 jun. 2025.

PAZ, Octavio. *A dupla chama amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

VIDAL, Nara. Esse corpo indecente gera a revolução. *Revista Quatro Cinco Um*. Ano sete. Edição 80. Abril de 2024. Disponível online: https://quatrocincoum.com.br/resenhas/critica-literaria/esse-corpo-indecente-gera-a-revolucao/. Acesso em: 16 jul. 2025.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.436-441

CAMINHANDO COM OS MORTOS (2023), DE MICHELINY VERUNSCHK

RESENHA

VERUNSCHK, M. *Caminhando com os mortos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

Gabriel Wirz Leite[1]

Muitos romances brasileiros contemporâneos têm tematizado pautas sociais que, até pelo menos os anos 1970, não eram postas em cena ou então eram abordadas por pessoas das camadas mais privilegiadas do país — como os embates raciais e o problema da representação de personagens negras na literatura ser feita hegemonicamente por pessoas brancas, de modo que estereótipos raciais eram predominantes nessas narrativas. Nesse sentido, a partir de um olhar feito por pessoas que de fato detêm marcadores sociais de subalternidade, a literatura tem tido um papel de denúncia em relação aos diversos problemas enfrentados por grande parte da sociedade brasileira, como a violência de gênero e de cunho racial ilustrada em romances de escritoras como Conceição Evaristo e Eliana Alves Cruz. Pela forma como são retratadas, a violência e a crueza do cotidiano são elementos vistos pela crítica literária recente como tropos que estruturam uma reconfiguração do realismo enquanto modo estético, que se distingue das pretensões do realismo histórico do século XIX e de suas evocações na primeira metade do século XX. No entendimento de Scholhammer (2012), romances brasileiros

[1] Mestre em Literatura e Cultura (UFBA). Doutorando em Estudos Literários (UFMG). E-mail: gabrielwirz451@gmail.com.

contemporâneos apresentam-se no limite da representação e lançam mão de estratégias de performance à procura de efeitos e afetos em seu processo integral de realização. Nesse viés, tais narrativas questionam o realismo representativo pelo compromisso com a realidade social do objeto, por um lado, e, por outro, pela necessidade de encontrar estratégias criativas que se relacionem com a realidade ao valorizar a atividade literária e artística.

O romance *Caminhando com os mortos* (2023), da escritora pernambucana Micheliny Verunschk, vencedora do prêmio Jabuti, insere-se nesse conjunto de obras que criam impactos afetivos ao tematizar densos problemas sociais de forma comprometida, sem abrir mão do uso de estratégias estéticas que tensionam o estatuto representativo e os limites entre o real e o ficcional. Em seus livros, a escritora coloca em cena problemáticas concernentes às vozes historicamente escamoteadas da sociedade brasileira, alinhando-se dessa forma ao contemporâneo discurso decolonial, como feito em *O som do rugido da onça* (2021), romance pelo qual recebeu o prêmio Jabuti. Nesta obra, Verunschk (2023) aborda o fanatismo religioso pela forma como tem ocorrido no Brasil durante as últimas décadas, fanatismo este que faz com que grupos de indivíduos normalizem o assassinato, o genocídio e a destruição supostamente em nome de suas divindades. Em *Caminhando com os mortos* (2023), é apresentada a violenta e pesada história de pais que queimam viva a sua própria filha, em prol de uma dantesca e suposta purificação sem justificativa, fora o pretexto banal da jovem Celeste não se comportar como desejavam os seus pais, Lourença e Ismênio. Talvez esse seja justamente o ponto: não há motivo que justifique a barbárie e o assassinato. A naturalidade da violência nefasta cometida por pais que matam a própria filha evidencia, de forma extrema, como a carnificina pode ser banal e qualquer um pode se transformar em um assassino, com o respaldo de uma fé cega que não abre mão da companhia de uma faca amolada. Para Lourença, o ato de queimar a própria filha é visto como um milagre, no qual "Celeste sairia das chamas ressuscitada numa nova mulher, que por sua vez seria límpida, casta, ordeira, de uma beleza santificada como a imagem da santa por quem um dia tivera devoção" (Verunschk, 2023, p. 120).

Diferente dos romances realistas oitocentistas, ou mesmo das reconfigurações neorrealistas brasileiras dos anos 1930, o livro de Verunschk (2023) é fragmentado e apresenta uma diversidade formal que transita pelo discurso indireto livre, por narrativas

em terceira e primeira pessoa, e mesmo pelo experimental registro de trechos do inquérito policial a respeito do crime, no segundo capítulo do romance. É interessante como tais trechos funcionam como um índice de realidade em relação à narrativa apresentada e ratificam a argumentação de Scholhammer (2012) a respeito das estratégias criativas do realismo afetivo da literatura contemporânea: ao apresentar características de uma textualidade documental e não-ficcional em um texto ficcional, a obra de Verunschk (2023) ao mesmo tempo tensiona o estatuto do ficcional e da mimese, se compromete com a realidade social e provoca afetos no leitor. Os capítulos do romance alternam relatos dos personagens a respeito do assassinato, que mostram suas perspectivas e suas histórias pessoais, como é o caso dos capítulos focados na mãe assassina Lourença. Nestes relatos, fica evidente como o fanatismo religioso doentio não surge do nada e pode ser explicado, embora jamais justificado. Quando Celeste — a filha que foi queimada viva — ainda era um bebê de colo, a sua irmã mais velha, a criança Quitéria, foi morta por um porco que se soltou do terreno do vizinho e essa perda jamais foi superada pela mãe. Lourença, fiel auxiliar da paróquia católica do distrito de Tapuio, por muito tempo se viu desencantada com a fé católica e o surgimento de uma nova igreja evangélica com as pregações do novo pastor funcionou como uma renovação em sua vida.

Assim como ocorreu com a personagem Lourença, muitas pessoas no país encontram em religiões uma forma de preenchimento pessoal e de renovação, por meio das congregações acessíveis e multiplicadas em suas comunidades. Ismênio, o marido de Lourença e pai de Celeste, por muitos anos fora um alcoólatra que vivia bêbado, e a religião funcionou como uma forma de abstinência e ordenamento pessoal. Uma das coisas mais perturbadoras desta narrativa ficcional que se apresenta por demais verossímil é justamente isso: é compreensível o caminho que leva as pessoas chegarem até as religiões — ou o desvirtuamento delas, através de indivíduos mal-intencionados que se aproveitam das fragilidades e carências das pessoas —, que vendem narrativas de esperança e renovação às pessoas, que acabam por conduzir suas vidas a partir dos ditames das lideranças dos ambientes religiosos.

Em um dos capítulos que apresentam os pensamentos de Lourença, interrogada com truculência e violência pela polícia ao longo do romance, fica nítida a denúncia dos discursos que culpabilizam as vítimas de abuso e violência, e que justificam o feminicídio por conta da ausência de Deus e da aproximação ao Diabo. Ao retomar as pregações do

pastor, Lourença pensa: “Lamentamos da desgraça e a morte, mas a vítima não tem sempre razão. Vejam! Moças de família, da Igreja, nunca estariam em lugar tão ermo com quem quer que fosse, ele dizia. O que aquelas mulheres faziam ali?” (Verunschk, 2023, p. 85). Afinal, por esse entendimento, por quê as vítimas de violência “não estavam em casa? Ou no culto?” (Verunschk, 2023, p. 85). Ismênio, o pai assassino, é retratado como embriagado com o lançamento de sua filha ao fogo, apesar de sóbrio. Se, por um momento, lhe pareceu errado tudo aquilo, e num “átimo sentiu pena ou remorso pelo que sabia que aconteceria, logo essa intenção se desmanchou. As palavras que ouvira anos a fio saindo da boca do pregador figuravam como entes, rápidas visagens, ora luminosas, ora sombrias” (Verunschk, 2023, p. 121), e que “lhe diziam que um pai sempre está certo, que o pai que se nega a fustigar o filho, não o ama” (Verunschk, 2023, p. 121). Esses pensamentos que reproduzem a fala do pastor são recorrentes em diversos ambientes que naturalizam coisas como assassinato e estupro, e acham justificável obrigar meninas de 12 anos a parirem crianças geradas pelo estupro de um familiar, como ocorreu recentemente no Brasil em um caso que ganhou a atenção da mídia. *Caminhando com os mortos* (2023) questiona, portanto, a precariedade da vida, e, em especial, a precariedade dos corpos femininos em um país que ainda vê mulheres como objetos de domesticação e uso.

O romance também denuncia como as mesmas lideranças que justificam o abuso e o feminicídio costumam estar atreladas a maquinações políticas e financeiras: no romance, a nova Congregação do distrito do Tapuio, que antes da chegada desta vivenciava uma predominância da fé católica, acaba caindo nas graças de Quinto, liderança política da região. Chega a ser risível como é ironizado o uso da palavra laico feito pelo político, no momento em que, a pedido do pároco católico, tentou frear a construção da Congregação evangélica e argumentar com o pastor que não seria um bom negócio construir o seu templo nessa região. Porém, após a tratativa, o político se impressionou com o pastor e resolveu auxiliar o empreendimento do novo estabelecimento religioso, justificando que "afinal, esse é um país laico, os senhores me entendam e não me levem a mal" (Verunschk, 2023, p. 74). Em pouco tempo, o político passou a ter um cargo de poder na Congregação da nova Igreja e consigo "levou não apenas o irmão, deputado bem votado da região, como vereadores, amigos próximos e correligionários" (Verunschk, 2023, p. 74). São colocados em cena, desse modo, os grupos

que entrelaçam política, religião e negócios, representativos de situações como a interferência de igrejas neopentecostais em políticas públicas, por exemplo. Um dos vários exemplos dessas práticas é o caso dos supostos estabelecimentos de saúde mental conduzidos por lideranças que pregam uma suposta cura à homossexualidade — como se esta fosse uma doença —, ações institucionalizadas por um Estado que deveria de fato ser laico e deixar a execução da saúde pública para profissionais de saúde de verdade. Porém, o que ocorre são práticas violentas que demonizam a diversidade de sexualidade, de identidade de gênero e naturalizam a precariedade da vida de grupos que carregam marcadores sociais de subalternidade.

Nos últimos capítulos do romance, que embora ainda apresente registros que ilustram o ponto de vista dos pais de Celeste, o foco recai para Eulália, a perita criminal responsável pela investigação do crime. Para a perita, a morte de Celeste a faz lembrar do assassinato de um amigo seu, Pedro, que, embora não seja esclarecido na narrativa, assemelha-se a um crime de ódio e de homofobia. Ao associar a morte de seu amigo, relembrada por conta do assassinato de Celeste, a personagem rememora a morte de um garoto negro provocada pela Ku Klux Klan. A mãe do jovem norte-americano decidiu que o caixão deveria ficar aberto, para as pessoas verem o que a sociedade branca racista dos Estados Unidos fizera com seu filho. Assim, a perita pensa: “olhei para Celeste e vi você, Pedro. E hoje chorei debruçada sobre a pia, me perguntando se não deveria ter convencido sua família a deixar o caixão aberto, se não seria essa a atitude certa a tomar” (Verunschk, 2023, p. 108).

Ao final da narrativa, é relatado que a personagem Lourença tem uma parada cardiorrespiratória durante a tortura sofrida pelo interrogatório policial e, ainda em seus momentos finais, a personagem se vê presa a delírios religiosos. Eulália, a perita, se vê em uma posição ambígua, entre questionar o ato cometido pelos seus colegas e o ódio que sentia da mulher que queimou a própria filha. Além disso, os próprios moradores do distrito do Tapuio, revoltados com a situação, acabaram por também queimar e destruir o próprio templo religioso. O romance não tem grandes e positivas resoluções, afinal: para todos os lados o que se encontra são as cinzas da dignidade da vida humana, a precariedade atribuída a vida de grupos subalternos, vítimas dos discursos de ódio, e o vazio desolador que resta de tudo isso. *Caminhando com os mortos* (2023) demonstra,

portanto, como os monstros da realidade podem ser piores do que seres sobrenaturais e como a ficção pode ser assustadoramente verossímil.

REFERÊNCIAS

SCHOLHAMMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. Brasília, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 39, p. 129-148.

VERUNSCHK, M. *Caminhando com os mortos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

Paraguaçu
REVISTA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS

VOLUME – V.3
NÚMERO – N.2
DEZ. – 2025
ISSN: 2966-1439
P.442-446

CAIXA 19, de CLAIRE-LOUISE BENNETT

RESENHA

BENNETT, C.-L. *Caixa 19*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

Amanda Fievet Marques[1]

Publicado em 2021 com o título *Checkout 19*, o romance da escritora inglesa Claire-Louise Bennett foi publicado este ano pela Companhia das Letras como *Caixa 19*, com tradução de Ana Guadalupe. O romance é extremamente irregular quanto à qualidade de sua composição. Ele se constrói com uma narrativa não-linear – embora existam fios que se entremeiam, e motivos que retornam – das reminiscências da narradora-escritora.

Desde o primeiro capítulo, *Uma grande bobagem*, fica claro que a repetição e a digressão são os grandes procedimentos estruturais. A repetição opera, aqui, tanto como explicitação do hábito da narradora, leitora desde menina, que conta e reconta seus costumes juvenis de leitura na casa de seus pais, seus verões no pátio a ler, seu fascínio pelos livros proibidos de sua mãe, quanto como recurso formal. Repetições lexicais, verbais, que ora conferem um tom de oralidade à narrativa, ora realizam um princípio digressivo – como quem falando de uma coisa, desemboca noutra. A repetição, nesse caso, ainda não é sinônimo de mesmice nem de monotonia. A autora consegue imprimir nesse capítulo inicial rudimentos de um ritmo da língua falada à escrita, e é perspicaz em

[1] Pesquisadora de Pós-Doutorado no Depto. de Letras Modernas do IBILCE/UNESP, com financiamento da FAPESP (processo nº 2024/10012-0). E-mail: amandafievet@gmail.com

extrair da repetição algo novo, uma divagação outra com a qual atrair o leitor, que é, aqui, seu maior interlocutor. Há momentos contemplativos, inclusive, que se esgarçam até a alucinação, em que imaginação e realidade parecem se imbricar indissoluvelmente. Em um de seus verões a ler na grama, a narradora observa um besouro pousar na capa do *Fedro*, de Platão, e já não sabe mais se o besouro estava sobre o livro ou se, ao contrário, o livro havia gerado o besouro: "E de certa forma a gente não saberia dizer, né, se o besourinho era de agora ou daquela época. Não, na verdade não. Nem quando ele acabou caindo da capa e voltou a besourar na grama" (Bennett, 2025, p. 18).

No segundo capítulo, *Centelha brilhante*, a narrativa se desloca da casa para a escola. Primeiro, sobre o desinteresse dos colegas de classe pela leitura. Em seguida, sobre o fascínio que sobre eles exercia o laboratório de ciências, onde aprontavam "diabruras". Nesse momento, a narradora tece uma feroz crítica *a posteriori*, tingida de certo determinismo, há que se ponderar. Segundo ela como todos ali já estavam fadados ao fracasso, só lhes restava um deboche festivo: "O futuro deles já estava traçado no menor pedaço de papel do mundo. Assim como tinha acontecido com seus pais e os pais dos seus pais e os pais dos pais dos seus pais e daí por diante (...)" (*ibid*., p. 21).

Ela também rememora seus professores. Os que gritavam e golpeavam as mesas não são nem nomeados, nem descritos. Mas, a partir do pacífico Aitken e seus blazers de *tweed*, eles ganham contornos. Quem mais importará será o sr. Burton, que aparece *en passant* na página 25, mas retorna do meio para o final do capítulo. Não se sabe o que sr. Burton lecionava, mas tendo em vista que o leitor está diante de uma narradora-escritora, não é difícil supor que seja seu professor de inglês. Sabe-se que o sr. Burton carrega o traço distintivo de toda criatura amada, uma diferença essencial: "Ele era muito diferente dos outros professores e suas aulas não era como as outras, ele era divertido e suas aulas eram divertidas e animadas e engraçadas" (*ibid*., 41). Mas, não se trata de um enamoramento banal da aluna pelo professor, nesse caso, pois no dia em que sr. Burton falta e é substituído por outro, é diante dessa ausência, que a narradora sente a necessidade de registrar, ao mesmo tempo que prolifera cenários imaginários com o professor, ora se vestindo, saindo de carro, com outras mulheres: "O rosto dele estava na mente dela (...)" (*ibid*., p. 49). A escrita surge, assim, como "(...) algo espontâneo, saído do nada, algo secreto (...)" (*ibid*., p. 50). Mas, também como algo que ela havia criado, que ela possuía, que ela era (cf., *ibid*., p. 59). Por isso, o encontro com o

sr. Burton tem a potência de uma força diferencial que convoca na narradora todo o seu pendor à literatura, e por isso que escrever, para ela, é repetir esse encontro, ainda que de outras formas, por outras vias: "(...) sinto uma necessidade de relembrar esse momento (...). Não só para relembrá-lo, mas pra escrevê-lo, de novo. De novo. Escrever de novo (...)"(*ibid*., p. 59).

O terceiro capítulo, *Será que você poderia trazer suas aves para dentro?*, no melhor dos casos, é um teste de paciência para o leitor, e no pior dos casos, uma provação, uma tortura, um calvário. A não-linearidade, que nos capítulos anteriores, parecia ainda girar em torno de experimentos narrativos interessantes, parece degringolar, como se tagarelar indefinidamente páginas a fio bastasse por si só como ato literário. Após as páginas iniciais em que a narradora relembra a idealização que havia feito de sua vida na universidade, antes de nela ingressar, a narrativa se desloca para um conto extenso – focado no personagem Tarquin Superbus –, aborrecido e artificial que cobre cerca de quinze páginas (cf., p. 66-82) e parece não acabar nunca, pois sua presença oca oscila num vaivém infindável (cf., pp. 132-141, pp. 143-147). O conto, forjado pela própria narrador, não cumpre função nenhuma na narrativa, e parece satisfazer apenas um ideal preestabelecido de páginas que se deve alcançar para publicar um romance. Verborrágico, desorganizado, sem uma única imagem literária de valor, e incapaz de suscitar uma emoção sequer no leitor. A onipresença da voz metalinguística da narradora comentando sua visão das personagens é tediosa, pois além de se comprazer com a criação de imagens forçadas para o que ocorre a Superbus, a ela lhe apraz se contradizer e desmentir as próprias imagens de uma página a outra (cf., *ibid*., pp. 146-147), demonstrando sua parca habilidade em conduzir o romance, e seu pouco domínio sobre a estrutura narrativa.

Quando decide interromper a narrativa desse conto, e retomar o fio de *Caixa 19*, o que se segue é uma sequência ininterrupta de referências literárias que compuseram o estofo intelectual da autora. É exatamente a imagem que ela deseja criar, a de quem leu ostensivamente. Um bando de referências aleatórias a autores ora mais ora menos consagrados, que parece despropositada, fatigante. Quando o texto se lança ainda a um pretenso exercício de crítica literário o resultado é nulo. Para descartar a obra de Henry Miller, ela crê que basta dizer: "(...) achei aquela linguagem exageradamente vulgar insuportável (...)" (*ibid*., p. 102). Como se a língua literária devesse se compor apenas de

belas e imaculadas palavras. Em contrapartida, para exaltar a obra de Anaïs Nin, que a narrador considera injustamente esquecida, basta dizer: "(...) a forma como ela escreve me parece especialmente terna (...)" (*ibid*., 104). Assim se sucedem páginas e mais páginas de uma afetação exasperante, em que a narradora demonstra uma autoconsciência de seu próprio suposto brilhantismo que não passa de uma presunção hemorrágica.

O quarto capítulo, *Tudo o que há de bom*, e o quinto capítulo, *A gente era o drama*, respectivamente, operam pelo procedimento de repetição ao retomar cenas do segundo e terceiro capítulos. Dessa vez, o procedimento não é bem-sucedido, e as repetições parecem girar em falso, sem trazer nada de novo. No quarto capítulo, a narradora volta à cena com o seu professor de inglês, sr. Burton, a cena inaugural de quando começou a escrever nas últimas folhas do caderno da escola. Ela detalha, pela primeira vez, o tema do conto que havia escrito: "Era uma história muito curta, sobre uma menina que está costurando os vestidos das irmãs à luz de velas num cômodo subterrâneo (...)" (*ibid*., p. 152).

No quinto capítulo, é a cena do cliente russo que frequentava o supermercado onde a narradora trabalhava na época da faculdade que é evocada novamente. Ela tenta tingir o quadro banal da ida ao supermercado, dessa vez, com nuances surreais, a saber: "(...) como se a cestinha [do russo] fosse um balde cheio de enguias teimosas e irascíveis que se sacudia perigosamente na sua mão" (*ibid*., p. 163). Mas, a tentativa carece de força literária. Ela transpõe o russo num palco, como se estivesse num concerto apinhado, e lá ele não faz mais que enfiar "(...) os dois dedos dentro da cabeça da esposa e se surpreende porque a boca da esposa é muito quente por dentro" (*ibid*., p. 166). E o despropósito dessas imagens se alonga por páginas a fio: "talvez ela morra engasgada discretamente com esses dedos na boca" (*ibid*., p. 167). O leitor se pergunta, obviamente, por que Claire-Louise Bennett não decidiu publicar uma plaquete apenas com os dois primeiros capítulos.

No sexto e penúltimo capítulo, *A gente era o drama*, dois motivos retornam. O suicídio, que aparece primeiro como fato biográfico de algumas escritoras, enquanto a narradora permanece divagando sobre suas leituras: "Não tenho vontade de ler livros escritos por mulheres que se mataram. Acho que é muito provável que um dia eu me mate e se isso acontecer quero que seja tudo ideia minha" (*ibid*., p. 179). E, ao final do

capítulo, quando a narradora vai passar alguns dias em Yorkshire na casa do namorado Dale, encontra ao sair sozinha para passear no vale, um suicidado, um homem que havia se enforcado: "Vi um moço enforcado numa árvore. Seu cabelo escuro estava preso num rabo de cavalo" (*ibid*., p. 205). O segundo motivo que se repete é o do estupro que a narradora sofreu pelo mesmo namorado: "(...) e o Dale entrou em mim e fiquei de olhos abertos porque se fechasse os olhos o mundo exterior ia sumir (...)" (*ibid*., p. 192). Segundo ela, essa cena a teria atormentado e, enquanto escritora, teria tentando registrá-la inúmeras vezes: "Toda vez que tentava escrever sobre o que aconteceu depois acabava ficando forçado, porque o que aconteceu depois foi um choque, e por ter sido um choque minha cognição se fragmentou (...)" (*ibid*., p. 204). São temas delicados, evidentemente, mas não há nenhuma intensidade no estilo da autora que reverbere o choque supracitado, de modo que mais uma vez sua linguagem plana não impressiona, falha ao emocionar pelo excesso de palavrório e platitudes.

No sétimo e curto último capítulo, *Mulher do nada*, a narradora conta fragmentos de sua mudança a Londres. Quando no sótão de uma casa grande, começa a escrever enquanto se alimenta de cream cracker, queijo cheddar e vinho, estabelece-se uma continuidade entre o final e o o começo do romance, já que as histórias que ela relembra ter escrito no sótão, são as histórias dos primeiros capítulos do livro que estamos lendo – como uma *mise en abyme*, vemos agora o livro dentro do livro, e o procedimento de repetição se estende ao seu limite formal.

REFERÊNCIAS

BENNETT, C.-L. *Caixa 19*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.